

EL AMANTE

C I N E

Kika / Pedro Almodóvar / *Cuerpos perdidos* / De Gregorio /

Sin miedo a la vida / Peter Weir / *Como caídos del cielo* /

Ken Loach / *Mentiras verdaderas* / *El telegrafista* / *Fresa y*

chocolate / *El cine en Cuba* / *Perros de la calle* /

Cuatro bodas y un funeral / *Angie* / *El hombre sin rostro* / *Fuego gris* / *Uno contra otro* / *Perseguidas* /

Cine argentino inédito / Las 100 mejores películas

de la historia según *Cahiers*, *Kobal*, *Première* y *Sight and Sound* / Dos películas y un libro



sobre el mal / Estudiantes de cine ¿para qué

viven? / **Guía diaria de cine en TV**

/ Video / Lindsay Anderson / Guía de ciclos / Video Arte.....

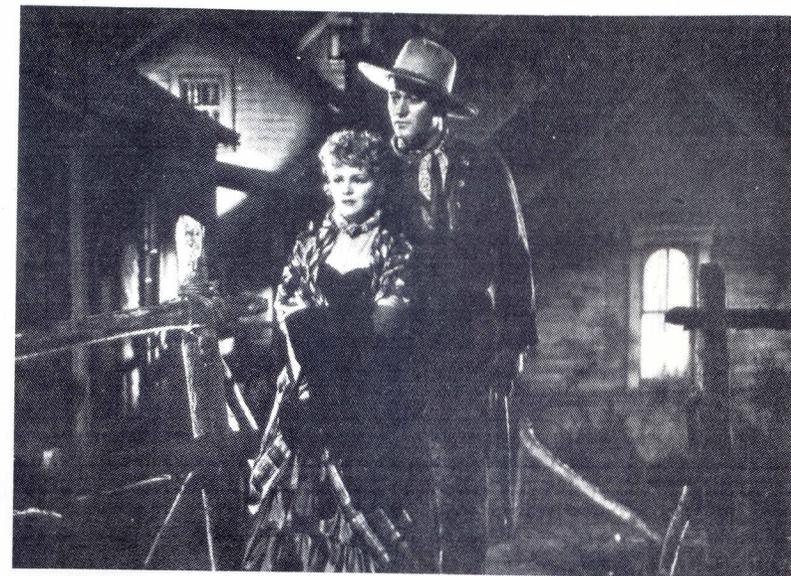


Monument Valley, Arizona, one of the locations (together with Utah and California) for John Ford's *Stagecoach*, starring John Wayne as the Ringo Kid.

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Wayne's World



John Wayne and Claire Trevor in *Stagecoach*.



Edmond O'Brien, John Wayne and James Stewart in John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance*.

Estrenos

Kika + Pedro Almodóvar / 2
Mentiras verdaderas / 6
Perros de la calle / 9
Fresa y chocolate + Ver cine en Cuba / 10
El telegrafista / 13
Como caídos del cielo + Ken Loach / 14
Sin miedo a la vida + Peter Weir / 16
Cuerpos perdidos + De Gregorio / 20
Angie, Cuatro bodas y un funeral, Fuego gris, El hombre sin rostro, Perseguidas, Uno contra otro / 24

Ciclo argentino inédito desmenuzado por Quintín / 26

Listas: las mejores películas de la historia según las mejores revistas del mundo después de *El Amante* / 32

Me gustan los estudiantes por Violeta Parra Ricagno / 38

La lectora / 40



Diccionario rusófilo por Eduardo A. Cine / 42

Discos por Pintos, un caballero / 44

La Ferla, raro pero honrado / 46

Cine en TV por Jorge García, la madre de todas las Pantuflas / 48

Guía diaria de TV / 51

El mal ataca, pero nos defiende Quintín / 52

Estrenos en video / 54

Correo / 57

Agenda / 63

Tabla video / 64

Por problemas en la provisión de papel algunos ejemplares de este número de *El Amante* no tienen la calidad acostumbrada. No dependiendo de nuestra voluntad, esperamos volver el próximo número con el papel habitual.

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Alejandro Ricagno
Horacio Bernades
Jorge García
David Oubiña
Santiago García
Eduardo A. Russo
Jorge La Ferla
Guillermo Ravaschino
Guillermo Pintos
Silvia Schwarzböck
Diego Rottman
Nicolás Trovato
Tino y Norma

Más corazón que odio

Haydée Thompson

Malas compañías

Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en París

Marcelo Mosenson

Corresponsal extranjero en

Tiolandia

Gustavo J. Castagna

Cadete amigo

Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira,
peinado achatado

Diagramación y composición

Carlos Almar, la gran esperanza del blues

El tipeo es un trabajo de Zappa

Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

Imprenta

Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica (un ejemplo para el país)

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Distribución

Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.
Moreno 794 9° piso. Capital

Interior: DISA S. A.

27-6645 / 23-4937

La influencia que tuvo el cine en nosotros desde 1910 es asombrosa. Nos enseñó a pensar, a vestarnos, a expresarnos, a llorar, a movernos, a morir, a empuñar un arma, a desmayarnos y a besar.

Peter Bogdanovich

Pedro Negro

por Alejandro Ricagno

Es fácil, a esta altura, decir sobre Almodóvar: "tómalo o déjalo". Es fácil soltar loas extasiadas de heroína de folletín, invocando a todas las movidas posmo posibles, o, por el contrario, declararlo un invento que, por suerte, ya ha sido fagocitado por su propio brillo dejando ver sólo una cáscara vacía. Más difícil es despejar la línea divisoria de aguas entre la admiración y el repudio absoluto para hablar seriamente sobre su cine. Claro está que el realizador se ha preocupado bastante, en sus comienzos, por acentuar el malentendido. Su imagen y la del mundo almodovariano (en la que conviven perfectamente la frivolidad y la provocación inteligente) han opacado en gran parte los resultados de su propio cine. Tal vez por ello la gruesa gacetilla de prensa de *Kika*, escrita y diseñada por Almodóvar, trata de ser lo más explícita y completa posible. Evidentemente, Pedro, hoy, desea que se le entienda bien. Cosa que, en Europa al menos, con *Kika* no parece haber sucedido. Paradójicamente, ha conseguido un consenso de opinión que afirma que Pedro está cansado, ya ha dicho todo lo que tenía que decir, que, por otra parte, no era tan novedoso ni interesante. Reconciliación de los bandos y a otra cosa mariposa. Sin embargo, *Kika* —como en cierta medida lo era *Tacones lejanos*— es un serio punto de inflexión con respecto a su obra anterior. Y es, de lejos, su film más negro, menos complaciente, más reflexivo, molesto y a la vez desorientador. Por eso, en una época perezosa, resulta más cómodo descartarlo que internarse en él.

Kika es una película límite; un cuadriculado de apuntes sobre el que se extiende un gran collage genérico, cuyo orden aparente delata de forma cruda un caos más oscuro. Su complejidad no está en las múltiples historias de su intrincada trama —cada personaje tiene una, y no muy feliz, precisamente—, que a cada momento parecen derivar en un film diferente, sino en la totalidad de su estructura, que en una primera visión puede resultar hasta chocante. Como si Almodóvar hubiera recortado todos los figurines de su obra y los hubiera confrontado entre sí, ante sus incondicionales, sus enemigos y ante sí mismo. Esta autoconciencia es siempre peligrosa para un director y puede derivar en complacencia narcisista o en callejón sin salida. Los que han acusado a *Kika* de evidenciar el cansancio almodovariano tienen algo de razón; pero es ese mismo cansancio, esa desilusión, uno de sus núcleos temáticos centrales. Está allí exhibida, expuesta, espiada sin pudor, ni piedad, en el propio cuerpo del film. Las otrora alegres "chicas Almodóvar" sólo sobreviven en la canción de Sabina, el glamour se ha vuelto gélido, las alegres mascaradas son disimulo; las pasiones ya no estallan por exceso de amor, la solidaridad femenina fracasa, todos ocultan algo, todos están solos y la muerte acecha. Las pulsiones que subsisten son criminales —como la del personaje de Peter Coyote—, meramente animales —el violador a repetición— o perversas sin una gozosa transgresión —como sucede con los diferentes voyeurs que

pueblan la película—, cercanas a una impotencia mortal. El humor, que lo hay pero a ráfagas cada vez más negras y esporádicas, no puede hacer nada por ocultar esa desazón, hasta derivar por momentos en lo escatológico. *Kika* es en este sentido un film casi obsceno, pornográfico, y no porque haga de la sexualidad su centro —no lo hace, ni lo intenta— o porque incluya la violación más larga y desdramatizada de la historia del cine, sino porque parece él mismo estar violando a cada momento las coordenadas que lo ordenan. Que alguien que había utilizado hasta hoy el artificio como pasaporte o guiño amable, la parodia como estandarte, un aire risueñamente escandaloso como llave liberadora se proponga viviseccionarlos y se cuestione hasta qué punto esa forma no llega a asfixiar la lectura que ese mismo humor requería, es ante todo un acto de coraje. Más aun cuando no hace nada por disfrazar el arma de doble filo que esa exposición implica. *Kika* no disimula sus imperfecciones, titubeos y hasta empaques; es más, los explicita. "¿Cuándo terminará esta pesadilla?", dice Verónica Forqué. ¿Es *Kika*, la que habla, víctima de engaños, violaciones e incomunicación? ¿Es Almodóvar víctima de la imagen que él y su cine han construido, y de los avatares de la trama? ¿O se está acaso refiriendo a un estado de cosas en algunas urbes de España, como quien habla de Madrid en los 90, donde detrás de la seducción de los decorados se esconde la más absoluta soledad, la incompreensión inmensa? En el final, algún atisbo de un idílico mundo rural —algo de eso ya pasaba en *Atame!*— se muestra casi como alternativa más deseada que posible. Si en *Tacones* había una instancia última de reconciliación familiar junto a la preocupación por la vejez y la cercanía de la muerte, en *Kika* la familia ha estallado —por lo menos la de la burguesía urbana—. (Un atisbo de piedad parece surgir a través del personaje de la mucama —Rossy De Palma— que protege a su hermano violador, porque sabe que no es más que un pobre retrasado mental.) La obsesión por el paso del tiempo se hace presente una vez más, adoptando aquí una insólita mostración de cuerpos maduros: los desnudos de la Forqué, los inquietantes desnudos frontales de Bibi Andersen, la espectral aparición de Charo López y la desopilante y tierna inclusión de la madre de Almodóvar como conductora del programa literario de TV. ("Estoy aquí porque mi hijo está dirigiendo este programa y así disfruto de su compañía", confiesa a cámara en una suerte de autorretrato a la vez gracioso y conmovedor.) En cambio, la sensual belleza de Victoria Abril desaparece bajo un traje cyborpunk con cámara de video incluida, que parece extraído de *Acción mutante*, la parodia de comic-gore de ciencia ficción que Almodóvar produjo el año pasado. A cargo de este personaje, Andrea Caracortada, una ex psicóloga (¡genial!), ahora star de un reality-show (*Nuevediaro* y el programa de Mauro Viale a su lado semejan programas de TV educativa), Almodóvar destila todo el odio que le inspira el amarillismo exhibicionista

mientras se pregunta, como todo buen cineasta-voyeur, hasta qué punto en la famosa era de la imagen y su correlato en la publicidad, no se está obturando lo que aún nos queda de humano. Y hasta qué punto eso no estaba también en parte de su cine anterior. En *Kika* cada dardo que se tira tiene un efecto de bumerang. Como dice la inmejorable Verónica "Kika" Forqué durante el diálogo final: "Sólo necesito un poco de orientación". Es imposible no escuchar ahí la voz del realizador que desea fervientemente compartir el optimismo de la protagonista, pero sabe que este tiempo no permite ser tan inocente. Por ello están ahí toda la negrura y la muerte que rodean a todos los otros personajes. Esa honestidad para ir contra lo que se esperaba de su cine es lo que parece no habersele perdonado. En vez de alegre

pastiche, ha entregado un amargo y asfixiado collage. Aunque, eso sí, con músicas de Pérez Prado. En suma, que *Kika* no es el hundimiento o la vacua repetición de Almodóvar, ni mucho menos, y sí su film más jugado, imperfecto, personal y descarriado hasta bordear lo kamikaze. Como dijo otro manchego: si ladran Pedro, es señal que cabalgamos. Ya veremos a dónde. ■

Kika. España, 1994. **Dirección:** Pedro Almodóvar. **Producción:** Agustín Almodóvar. **Guión:** P. Almodóvar. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Música:** Temas cantados por Chabela Vargas, Pérez Prado y otros. **Montaje:** Jorge Salcedo. **Intérpretes:** Verónica Forqué, Peter Coyote, Victoria Abril, Alex Casanovas, Rossy De Palma, Santiago Lajusticia, Bibi Andersen, Manuel Bandera, Charo López, Anabel Alonso, Jesús Bonilla, Karra Elejalde. ■



Autorretrato y autofilmografía

por Pedro Almodóvar

[Pedro Almodóvar] Nace en La Mancha hace cuatro décadas. A pesar de haberlas vivido intensamente, todavía no ha conseguido la paz interior. Vive los ocho primeros años de su vida en el pueblo natal. Le dejan una huella profunda y suponen el primer indicativo del tipo de vida que no desea para sí. Después se traslada con su familia a Extremadura (Madrilejo, Cáceres). Allí estudia Bachillerato Elemental y Superior. Y dactilografía. Esto último es lo único que le ha sido de utilidad en su futuro. Su educación salesiana sólo le enseñó a cantar misas gregorianas y a perder la fe en Dios.

A los 16 años rompe con su familia que le tenía preparado un futuro de oficinista en el Banco del pueblo, y se viene a Madrid dispuesto a labrarse un presente más acorde con su naturaleza. Cinco amantes. Diez películas escritas-dirigidas. Multitud de trabajos en Super 8 mm. Administrativo en la compañía Telefónica durante los años 70. Autor de dos libros de narraciones. Articulista ocasional en varios periódicos y revistas nacionales. En estas ocasiones sólo escribe de sí mismo o de lo que le gusta. Multitud de premios nacionales e internacionales.

Un proyecto eterno: dirigir algún Tennessee Williams, en teatro o en cine. Le obsesionan las películas cuya protagonista es una actriz en crisis. Odia que *La malvada*, *Sunset Boulevard* y *Opening Night*, por ejemplo, ya estén hechas, porque eso le impide intentar inventárselas.

Asiduo lector de literatura sajona contemporánea. Su libro de cabecera es *El bosque de la noche* de Djuna Barnes.

Le molesta el tipo toxicómano famoso que después de vivir años metiéndose de todo y naturalmente arruinando su salud y su carrera, se desintoxica y después escribe varios libros hablando del asunto.

También le molestan los tipos que se autodefinen como intelectuales. Y todos los que van por la vida, y se definen como transgresores. Deplora que la imaginación de los diseñadores de moda no haya dado todavía con algo tan necesario como "el bolso para hombre". La experiencia nos demuestra que ni las "mariconeras" ni las "riñoneras" suplen este vacío (si uno tiene un mínimo de sensibilidad). Odia las hombreras y el chandal, en cualquiera de sus usos, incluido el deportivo. Si acaso, sólo admite el chandal femenino, acompañado de tacón y siempre que la chica que lo lleve vaya un poquito maquillada y peinada. También odia el racismo y la insolidaridad mundial. La idea de vivir en Japón le produce terror. Casi nunca ve la televisión. Odia la idea de que alguien escriba su biografía, ni antes ni después de muerto. Esta es una de las razones por las que no le gustaría morir nunca. En caso de que esto ocurra algún día, no soporta la idea de no asistir a su propio entierro. Intervenciones quirúrgicas: apendicitis, amígdalas y de un pólipso en una cuerda vocal. También ha hecho desaparecer por la cirugía plástica un lunar junto al labio. Toma sedantes para dormir. Posee un organismo paradójico. Padece de agorafobia pero también de claustrofobia. Los baños calientes le provocan dolor de cabeza,

y los masajes le ponen al borde de un ataque de nervios, lejos de relajarle, que para eso están. Aunque no es creyente, muchas noches le reza a Dios pidiéndole ayuda. Detesta que le cuenten chistes. No le gusta la ostentación. Es muy pudoroso tanto en su vida privada como con su cuerpo. Sólo se desinhibe al rodar o cuando escribe guiones. Cree en todo tipo de mestizajes e impurezas, tanto de estilo, de raza, de materiales, etc. Odia al Papa. Siente un rechazo natural hacia los políticos y los presentadores de televisión, a veces los confunde. Intuye que en algún momento acabará haciendo una película sobre la Pasionaria. Y otra sobre Juana la Loca. Y otra de robots, tipo *Blade Runner*, pero en plan comedia doméstica. Deplora que en el cine de acción (pensado exclusivamente para bebés) ya no haya chicas. El espectador de este tipo de cine está huérfano de *pin-ups* (Raquel Welch y Ursula Andrews no tienen sustitutas en la actualidad). No tiene nada contra el *Dirty Chic* ni el *Grunge*, pero es una pena que en el cine ya no haya presencias como las de Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, Anita Ekberg, Ava Gardner o Marlene Dietrich. Lamenta la muerte del glamour. Adora el Caribe, su luz, su colorido barroco-pop, su hospitalidad y su música. No se siente feliz, sin embargo piensa que es un hombre afortunado. (1)

De Pepi... a Mujeres

Hasta ahora una película me ha llevado a otra, en un proceso natural y frente al público. No ha habido cálculo, es imposible calcular una trayectoria tan imprevisible como la cinematográfica.

Pepi, Luci, Bom... significó mi debut en los circuitos comerciales y fue la continuación de mi período superochista. La historia podría ocurrir en cualquier gran ciudad pero los detalles pertenecen a Madrid, el inicio de la época dorada del pop madrileño, el punk, los cómics y el petardeo general. Lo moderno mezclado con la mesa camilla, las fiestas y los modelos disparatados unidos a la soledad de dos chicas mientras cocinan bacalaos al pil-pil. En *Laberinto de pasiones* seguí inmerso en la estética pop típicamente urbana, esta vez en un tono deliberadamente rosa. *Pepi* tiene su referencia en el pop duro neoyorquino de final de los 70, y *Laberinto* se refiere más al pop frívolo londinense de mediados de los sesenta. En ambas ya aparece enmascarada mi preocupación por la fragilidad de las relaciones de la pareja, llenando las historias con chicas autónomas, enérgicas y solas. Con *Entre tinieblas* destapo mi corazón y comienzo a abordar con menos pudor los dolorosos caminos de la pasión. Recurro al bolero como expresión máxima e inmediata de lo que quiero contar y empiezo a moverme con la cámara para captar la atmósfera en la que viven las protagonistas. Me acerco al melodrama, uno de mis géneros favoritos, y al musical kitsch (el musical siempre ha estado presente). Cambio de universo y de estética con *Qué he hecho yo...*, mi película más social. Era el ochenta y cuatro, en ese momento me hallaba en la cima de la modernidad, fue entonces cuando decidí desvelar mis

orígenes nada modernos, el pueblo. El productor encontró muy arriesgado el cambio de estética y motivaciones, pero los críticos y la afición se emocionaron al descubrir que no ocultaba mis raíces. El tema es clásico, el traslado de una familia rural a la gran metrópoli y su lucha por la supervivencia, *Rocco y sus hermanos* y *Surcos*. Intenté adoptar un tipo de neorrealismo aggiornato, con un personaje central que siempre me interesó: el ama de casa, dueña, señora y víctima de la sociedad de consumo.

Matador supuso otro nuevo y arriesgado cambio. Es la más abstracta de mis películas que habla de algo absolutamente concreto, el placer de los sentidos. Es una película muy fina y muy dura, una tragicomedia en la que la muerte está concebida como un elemento de excitación sexual. En tono de leyenda, *Matador* es la otra cara de *La ley del deseo*, película mucho más naturalista que sin embargo habla de una abstracción: el deseo. No son películas morales, aunque en ambas los protagonistas tienen que pagar un precio muy alto para satisfacer sus pasiones.

Y después llegaron las *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La comedia ligera, la consagración, el ruido, los premios. La saturación. (3)

Atame! En *Mujeres* hablo del hombre y del dolor que provoca su ausencia. En *Atame!* hablo del hombre y del dolor que provoca su presencia cuando no es elegida, lo que lleva a hablar del matrimonio, de dos personas que viven juntas en la misma casa. (2)

Tacones lejanos. De las múltiples maneras de hacer un melodrama, yo elegí la más lujosa. Podría haber hecho un melodrama seco y esencial como *Cassavetes*, o un melodrama en el cual el lujo y los artificios son tan expresivos como los personajes, como en los de Douglas Sirk. Es esa estética hollywoodense la que preferí. Es la manera en que yo veo la historia y tengo la intuición de que así se hace más cercana al espectador. Como ya he dicho, lo que me gusta en el cine es el artificio y la representación. Me encanta *Opening Night* pero yo nunca hubiese rodado ese guión así, de manera radicalmente naturalista, y no me puedo imaginar trabajando en esa dirección. Puedo apreciarlo pero soy incapaz. En *Tacones lejanos* usé la estética de los melodramas de Hollywood de los 40 y 50, de los comienzos del color. Para mí era coherente retomar esa estética porque el personaje de la madre es una cantante que pertenece al mundo del espectáculo y cuya historia es muy cercana a la de ciertas estrellas del cine americano. El film hace referencia a aquellos rodados por Lana Turner o Joan Crawford, pero también a sus vidas, a las relaciones de Lana Turner con su hija, que mató a su amante, y a las relaciones tumultuosas de Joan Crawford con su hija Christina. En este caso, el glamour formaba parte del lenguaje y del mundo del que trataba la película.

Me gusta hacer el tipo de films que ya no se hacen más y demostrar que el público aún puede interesarse por ellos. Cuando alguien quiere ser moderno, lo más importante es que no se preocupe por serlo. Hay que contar las historias que uno ama y de la manera que uno desea. No hay que preocuparse por la originalidad del trabajo sino por ser sincero tanto en la estética como en el lenguaje que se elige. Cuanto más sincero, más moderno. Creo que si todos los directores de cine filmaran las películas que verdaderamente desean hacer, serían mucho más originales. (2)

Kika. a) En *What's Up Doc?* (*¿Qué pasa, doctor?*), de Peter Bogdanovich, la trama se mueve alrededor de cuatro personajes que casualmente poseen una misma maleta de cuadros y por si fuera poco coinciden en el mismo hotel. Una base tan gratuita no impide que la película sea una delicia. Tampoco significa que en Estados Unidos no exista otro tipo de maleta, yo he estado allí y puedo asegurar que en ese inmenso país uno puede adquirir en las tiendas especializadas todas las marcas existentes de artículos de viaje.

Entonces, ¿por qué esta coincidencia? ¿Qué razón tenían los guionistas para basar en esa casualidad todo el argumento? En las películas, como en la vida, hay preguntas que uno no debe formularse, y que desde luego no merecen una respuesta. Estas dos preguntas pertenecen a esa categoría. Pero, ¿por qué empiezo hablando de *¿Qué pasa, doctor?* ¿Qué relación guarda con *Kika*?

Ambos films son comedias (*Kika*, menos clasificable como tal, si acaso sería una "comedia llena de impurezas", en lo que al género se refiere). Ambas están rodadas en color. La americana está rodada en San Francisco y en la española hay un personaje que se llama doña Paquita. En ambos films aparecen sendas actrices dotadas de gran vis cómica y prominente nariz (Barbra Streisand y Rosy De Palma). Todavía hay algo más, las maletas que aparecen en la comedia de Bogdanovich son de cuadros, una especie de cuadros escoceses, es decir, una trama de cuadros de distintos colores y tamaños que al coincidir crean otros cuadros de una tonalidad nueva. En *Kika*, esta figura geométrica, el cuadrado, aparece insistentemente en los suelos, paredes, estampados de camisas, tapizado de muebles, sábanas, servilletas, etc. ¿Por qué esta insistencia, qué valor narrativo, estético o lingüístico poseen los cuadrados? Este es otro ejemplo de pregunta para la que no tengo una respuesta seria.

He comenzado esta reflexión caprichosa aludiendo a *¿Qué pasa, doctor?* justamente porque no guarda ninguna relación esencial con *Kika*. (1) **b)** *Kika* es mi film menos clasificable... Tiene una estructura de collage o de puzzle muy radical. *Kika* habla del malestar de las grandes ciudades y yo quería mostrarlo como algo que se respira en el aire, es por eso que de hecho no se ve casi nunca la ciudad en la película, como casi no se ve Los Angeles en *Barton Fink*, que también se trataba del infierno de la vida en esa ciudad para el personaje principal. (2) **c)** *Kika* representa para mí un ideal de conducta pero yo no tengo ni su inconciencia ni su inocencia. *Kika* hace el bien de un modo natural. Yo, si quiero hacer el bien, para hablar como los curas, no lo hago de una manera espontánea. Lo pienso, lo organizo, lo preveo conscientemente y, en realidad, si le hago el bien a otro es, en primer lugar, porque me hago bien a mí. No soy malo ni calculador pero soy consciente. *Kika* es buena espontáneamente. Me gustaría ser como ella. (2) **d)** Lo que me da miedo es convertirme en un cineasta críptico. Todo lo que he elegido para mis películas tiene una razón que puede ser reflexionada pero, por otra parte, yo quiero ser un director de cine transparente y creo que *Kika* no es un film transparente. Sin embargo, es el film que yo quería hacer, pese a todas sus contradicciones —querer ser transparente y no serlo— y me reconozco en él. (2) **e)** [Mi madre, doña Paquita en *Kika*] es actriz sin saberlo. Pero yo la dirijo. Cuando, en *Kika*, ella abandona la lectura de sus notas y comienza a hablar de los largos inviernos en el pueblo, todo está escrito y aprendido, no hay improvisación. Ella tiene algo maravilloso: una gran espontaneidad y ningún respeto por la cámara. Actuar no le parece un trabajo serio, es por eso que lo hace tan bien. Ella no ha visto *Kika*. No siente necesidad de ver mis películas, no le interesa. De hecho, creo que filma conmigo por el dinero. Siempre me pregunta cuánto se le va a pagar y, en cuanto termina su escena, quiere cobrar el cachet. En cuanto llega se comporta con la gente del equipo como si fueran sus vecinos del pueblo. Les dice que me tienen que cuidar, que tengo que comer más, y es también esto lo que la convierte en un verdadero personaje de mis películas. (2)

Fuentes: (1) Dossier de prensa de la película *Kika*, hecho por Pedro Almodóvar; (2) *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Cahiers du Cinéma, París, 1994; (3) *Patty Diphusa y otros textos*, Pedro Almodóvar, Anagrama, Barcelona, 1991. ■

Selección de textos: Flavia de la Fuente

Bésame nuclearmente

por Horacio Bernades

Mentiras verdaderas es una película pletórica, en la que da la sensación de que todo el mundo la pasó fenómeno mientras la filmaba. El espectador también, con su buena provisión de pochoclo y latas de Pronto-Shake: la acción no para, pasa de todo y nada se toma demasiado en serio. El espíritu general parece perfectamente expresado por la actitud de Harry Tasker/Schwarzenegger, bailándose un tanguito de rompe y raja ("Por una cabeza", en versión sorprendentemente fiel) entre exageradísimos cortes y quebradas, por el mero placer de hacerlo, mientras sus compañeros desesperan por la irresponsabilidad del tipo, temporariamente desentendido de la misión que se le había encomendado. La persecución caballo-moto a través del lobby de un hotel cinco estrellas, la delirante subida posterior en ascensor y el más delirante salto desde la terraza, hasta caer en la piscina del edificio de enfrente, también expresan a puro goce la disposición de galopar a rienda suelta. Admirador confeso del descabellado John Woo, Cameron parece estar saludándolo todo el tiempo, citándolo incluso literalmente en más de una ocasión: Schwarzenegger liquida gente disparando con la pistola boca arriba, mata a un rival con el cuchillo de un secuaz y resuelve la persecución de dos perrazos noqueándolos entre sí, en una variante por duplicación del knock-out de Van Damme a una serpiente cascabel en *Operación cacería*. La batalla final a bordo del harrier parece pensada por David Zucker, el de *La pistola desnuda*. Inolvidable aporte a la iconografía romántica del cine, el apasionado beso de Arnie/Jamie Lee mientras al fondo del plano una bomba nuclear sacude las plácidas aguas del océano. Imagen que sintetiza acabadamente la idea básica de la película, que podría resumirse como: "Nada mejor que una buena cantidad de megatonas para sexualizar un alicaído matrimonio", o "¿Aburrimiento en el hogar? ¡Nuclearice a su familia!".

Avances en Arnología. En la pulseada por la corona mundial del pato-vica de celuloide que Schwarzenegger viene sosteniendo desde hace años con su archirrival (y amigo) Stallone, Arnie le lleva varios cuerpos (pocas metáforas más apropiadas) de ventaja a la roca Sly. No sólo porque es bastante más inteligente (pocos adjetivos aparentemente menos apropiados) cuando de elegir guiones y realizadores se trata, sino porque no se le mueve un músculo a la hora de tomarse el pelo a sí mismo. Tanto durante sus excursiones al terreno de la comedia (*Gemelos*, *Un detective en el kinder* y en su nueva película *Junior*, donde se lo ve en estado de gravidez) como en la explícita autorreferencialidad de *El último gran héroe*, e incluso en la propia *Terminator*, donde al fin y al cabo se asumía como una monstruosa máquina de matar. "Soy un aparato, un comic, un dibujito animado", parece repetir, película a película, evidenciando que es uno de los tipos más autoconscientes de la industria. Harry Tasker

apesadumbrado porque la mina lo amuró, paseando bajo un temporal de los mil demonios al minúsculo terrier de su hija, bailando un tangazo, o recibiendo de su amigo el consejo de que "asuma su lado femenino" como forma de reconquistar a su esposa, son raros, encantadores ejemplos de hasta qué punto una superestrella está dispuesta a bombardear públicamente su imagen de superestrella, como forma de reinventarse como superestrella.

No es raro que en una película de Schwarzenegger se ponga en cuestión la cuestión de la identidad. Esto estaba llevado al límite en *El último gran héroe*, donde el pobre Arnie se rompía la cabeza para resolver la disociación entre actor y estrella. En *Mentiras verdaderas*, la disociación es entre el aventurero Harry Renquist y el pequeño-burgués Harry Tasker, y el hombre la resuelve por fusión, guiado por el afán de reconquistar a su esposa Helen/Jamie Lee Curtis, que clama por una vida más movida.

Cóctel de Camerones. ¿Hasta qué punto se puede hablar de *Mentiras verdaderas* como de una película de James Cameron? En sus mejores momentos, el ex marido de Kathryn Bigelow había demostrado ser algo más que el rey del músculo y el hierro forjado. Tanto en *Terminator* (la primera) como en *Aliens* (la segunda), e incluso durante la primera mitad de *El abismo* (hasta que las libélulas subacuáticas tiraran para abajo), el hombre exhibía el suficiente talento como para meterse en pesadillas progresivas, cerradas, implacables, que olían a miedo, a locura y a muerte, y de las que sólo se podía salir hundiéndose hasta el fondo. En *T2* el metal pesado se licuaba, se hacía más *light*, como la música de los Guns 'N' Roses. En *Mentiras verdaderas*, al tono de comedia se le suma un tratamiento del espacio en el que la concentración y descenso progresivos de las películas anteriores deja lugar a una expansión espacial típica de las películas-Bond. Las peripecias *pasan*, de un decorado a otro. De Suiza a New York, del cemento a los cayos de la Florida, de la nieve al calor y las palmeras, del agua de un lago artificial al cielo de Miami, los espacios quedan reducidos, como en la serie Bond, a la mera función de *decorados*, soportes para las acciones de los héroes. Son las reglas de este juego, y hay que aceptarlas, aunque a la hora de viajar uno prefiera contratar los servicios de la agencia Cameron para ir hasta el último círculo del infierno.

Family. En las películas anteriores de Cameron aparecía un motivo recurrente, el de la constitución de un núcleo familiar no-institucional, que se iba formando en el curso de la acción, y en el que la figura femenina ocupaba un rol central, en su doble función de guerrera y madre, términos que se hacían curiosamente indisolubles. En *Mentiras verdaderas* lo que se reconstruye es una familia previa, preexistente a la acción

—y Cameron subraya, mediante la caricatura, su carácter prototípico—. Sin embargo, la cosa no llega a caer en lo reaccionario, ya que si bien se proclama el triunfo de la familia, lo que ésta vence no son los enemigos externos, al estilo *Atracción fatal* y sucedáneas, sino la propia tendencia a la rutina, la des-sexualización y el aburguesamiento. La preocupación del padre *middle-class* ante ciertas “desviaciones” de su hija adolescente (“vos ya no sos su padre; sus padres son Axl Rose y Madonna; pronto te va a pedir plata para un aborto, o para comprar drogas”, chicanea el amigo) no se resuelve en “regeneración”, sino más bien en lo contrario: la experiencia de la nena en pequeños hurtos es la que le permite robar el percutor de la bomba con la que los terroristas amenazan con volar la ciudad, y de esta manera “salvar al mundo”.

Guerreras y cautivas. Lo que resulta más resbaloso en *Mentiras verdaderas*, más aun teniendo en cuenta los antecedentes de Cameron en la materia, es la visión de la mujer. Si bien es la insatisfacción marital de Helen Tasker la que conduce en definitiva a una reconstitución familiar en nuevos términos, ésta es percibida por Harry sólo ante la aparición de un rival (Bill Paxton, notable), y por otra parte Helen *no* llega a consumir su aventura extramatrimonial, “dejando a salvo” su “honor de mujer”. Peor aun, cuando está a punto de hacerlo, no es por darle bola a su deseo, sino porque se “traga” el verso del seductor, en una muestra de ingenuidad lindante con la idiotez. Como si se quisiera compensar, desde el guión, el peso que el personaje tiene en el desarrollo de la historia. En dos escenas centrales, por otra parte, es sometida a situaciones de tortura física y moral:

durante el interrogatorio a través de la cámara Gesell, y en la habitación del hotel, cuando es obligada por su marido a un strip-tease no por misógino menos divertido, hay que reconocerlo. En ambos casos, la puesta adopta decididamente el punto de vista masculino, aunque hay un breve instante, cuando Jamie Lee se rebela a lo Linda Hamilton, partiendo un espejo blindado a sillazo limpio, en el que Cameron parece recuperar su filoginia (si el término no existía, acabo de inventarlo). De todas maneras, más tela para cortar en el próximo número (polémica en ciernes).

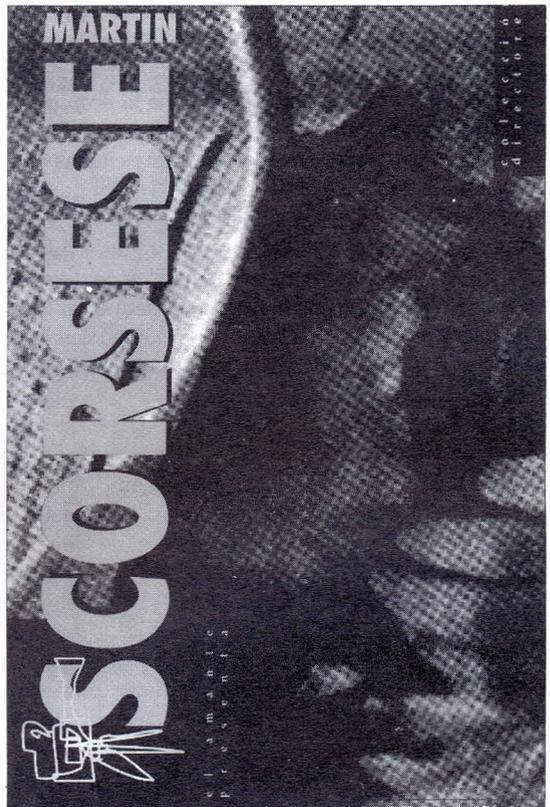
Villanos se buscan. Tal vez porque el mundo se ha vuelto villanesco, o quizá porque los propios héroes vienen cada vez más psicopáticos, al cine parece costarle inventar villanos como Dios manda: jodidos, fascinantes, seductores, más grandes que la vida y, al menos en apariencia, más poderosos que los héroes. El último como la gente debe haber sido, si la memoria no me falla, Alan Rickman en *Duro de matar*. En *Mentiras verdaderas*, Aziz, el líder de los terroristas, parece uno del montón, hasta el punto de que (no sé si les pasó lo mismo) hasta determinado momento estuve esperando que apareciera el verdadero “malo”. Y sin un buen malo, ninguna película de género es del todo buena... ■

True Lies (*Mentiras verdaderas*). EE.UU., 1993. **Dirección:** James Cameron. **Producción:** J. Cameron y Stephanie Austin. **Guión:** J. Cameron, sobre un argumento de Claude Zidi, Didier Kaminka y Simon Michael. **Fotografía:** Russell Carpenter. **Música:** Brad Fiedel. **Montaje:** Conrad Buff, Mark Goldblatt y Richard A. Harris. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Tom Arnold, Bill Paxton, Tia Carrere, Art Malik, Eliza Dushku, Marshall Manesh. ■



el amante
colección
directores

SCORSESE



WENDERS

Ediciones Tatanka / *El Amante*. Esmeralda 779 6° A, Tel. y FAX 322-7518.

Perro que ladra no muerde

Año a año, el cine norteamericano propone nuevos directores que filman fuera de los márgenes de la industria. Uno de ellos es Quentin Tarantino, a quien sólo le fue suficiente con su obra prima —Perros de la calle— para ganar la admiración y el respeto de los espectadores y de gran parte de la crítica. Dentro de poco conoceremos Asesinos por naturaleza de Oliver Stone y True Romance de Tony Scott, ambas con Tarantino a cargo del guión, y Pulp Fiction, segundo film del director, que ya obtuviera premios en varios festivales internacionales.

Número a número, El Amante polemiza sobre determinadas películas. En el caso de Perros de la calle, el enfrentamiento de opiniones viene con atraso. En el número 20 —hace exactamente un año— Gustavo Noriega dijo lo suyo, junto con algunas opiniones del realizador. Un tocayo suyo se tomó el suficiente tiempo para contestarle. Esta gente jamás va a aprender las reglas de la moral y las buenas costumbres. A veces, hasta merecen que les corten las orejas.

por Gustavo J. Castagna

En medio de la décima discusión entre los delincuentes de *Perros de la calle* vemos cómo se abre una puerta al fondo del lugar de encierro. Algunos interrumpen los insultos y otros siguen con sus recriminaciones, pero Keitel camina unos pasos, cruza el escenario y cierra la puerta. La cámara continúa estática, distanciada de los movimientos y gestos de los personajes, eligiendo un espacio entre ellos y nosotros bastante, bastante pronunciado. Esta escena de *Perros de la calle* fue la única de las tantas que transcurren dentro de un galpón (utilizado como refugio de los asaltantes del robo que no vimos) que distrajo mi atención, ya que, hasta ese momento, creía estar viendo una representación teatral expuesta por la declamación de los actores y por la destreza de Tarantino para engañarnos con sus supuestas virtudes como director. Vayamos por partes.

1) No me gustó *Perros de la calle*. La vi más de una vez y traté de encontrarle la vuelta a una película que me pareció gratuita y explícita, no por la violencia exterior que promulga en varias de sus escenas sino debido a una falsa innovación que proponen sus imágenes. Las escenas que suceden en el refugio me resultan insoportables. Redundantes, en el peor sentido. Tarantino no nos muestra el asalto pero durante largos minutos nos informa verbalmente sobre ese espacio en off no transitado por las imágenes. “Repasemos”, dicen más de una vez los perros exaltados y repasamos junto a ellos los detalles del atraco. Esta elección formal por lo no reconocido por las imágenes lleva a los personajes a parlotear durante la hora del encierro. De ahí en más, la violación de un espacio cinematográfico deja al descubierto las presentaciones de los personajes y la reiterada información sobre los que están y los que están por llegar. De ahí en más, la tipología actoral de la mayoría deja paso a los excesos del Actors Studio y al número personal de cada uno de los perros ilegales. Por si fuera poco, los caminos estéticos se oponen entre sí. Comparar las dos salidas de los perros al auto de Michael Madsen, con la cámara siguiendo a los personajes, y el final de la película, con Keitel y Tim Roth abrazados mientras suenan los gritos en off y se escucha un disparo. *Perros de la calle* desea abarcar demasiado al eludir lo explícito para contarnos los hechos anteriores y posteriores al asalto. Sin embargo, ahí está su mayor carencia: hacernos creer que aquello que se nos cuenta tiene importancia.

2) Tampoco me resultó muy novedosa la utilización de los relatos, destinados a reforzar la información sobre los personajes. Un ejemplo es la escena del encuentro entre Madsen y Chris Penn en las oficinas del viejo Tierney, con exabruptos verbales que remiten sólo en la superficie a los films de Scorsese. Peor aun es la información sobre Tim Roth enlazando escenas a través de un discurso, primero en el baño con los policías y después frente a un colega. Este momento de *Perros de la calle* se juega con Roth parado delante de una pared sucia de graffitis donde vemos al personaje memorizando su futuro rol de intruso en la banda de delincuentes. El relato en *Perros de la calle* expulsa las posibilidades del off. Tal vez, en el film de Tarantino se produce una conjunción desafortunada entre la inteligencia, al elegir una forma narrativa no tradicional, y la decisión de modernizar una historia remanida y contada hasta el hartazgo. *Perros de la calle*, sin embargo, debido a su narrativa puzzle, elige el camino de la repetición. No existe ninguna posibilidad para la ambigüedad en la narración recurrente de la película. Cuando vemos nuevamente a Tim Roth desangrándose en el auto, intuimos que el rompecabezas está a punto de tener sentido. Justamente, esa discriminación que hace Tarantino entre una convención dramática y una novedosa manera de contar es la que me resulta gratuita. Kubrick ya había explorado esta decisión dramática en *Casta de malditos* y los peores momentos de su película tenían relación con los múltiples relatos que sucedían en el hipódromo. Tarantino no es el Kurosawa de *Rashomon* y mucho menos Godard (por favor, recordemos el asalto de *Prénom Carmen*). Si la intención de Tarantino es innovar en la narración, pues bien, ¿dónde está la innovación?

3) La primera escena es la más rescatable. Los muchachos reunidos en un bar hablando al mismo tiempo sobre las bondades sexuales de Madonna. La cámara los busca, los investiga, con un nervio que sólo volverá en la escena del auto, cuando los delincuentes comentan sobre la televisión y recuerdan anécdotas. Y acaso también tenga potencia la imagen que acompaña a los títulos, filmada en ralenti y mostrando a los actores con un congelado de cada uno. Uno de ellos es Quentin Tarantino y lo vemos sonriente como si estuviera a punto de contarnos un mal chiste. ■

Helado mixto entre dos veredas

por Alejandro Ricagno (para mí, de sambayón)

Antes del postre. Con la excelente *Memorias del subdesarrollo* (1967) el director cubano Tomás Gutiérrez Alea consiguió retratar problemas bastante ríspidos de un momento particular del proceso revolucionario cubano. La película —basada en una novela de Edmundo Desnoes— se convirtió en una suerte de *cult* cubano; ejemplo de un cine revolucionario en lo formal, crítico en sus contenidos y de una fuerza infrecuente para formular preguntas que eludían tanto la respuesta fácil como la posición simplista y maniquea de un realismo socialista a la cubana. Ese film le valió al mismo tiempo enfrentamientos con el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) y, una vez superado el amago de censura, el reconocimiento dentro y fuera de Cuba como la figura más importante del cine isleño. Lejos de ser un film propagandístico —pero sin renegar de la revolución—, mostraba abiertamente sus contradicciones a través de un burgués intelectual que miraba a prudente distancia el proceso revolucionario mientras se preguntaba sobre su rol en medio de todo aquello. Con las desconfianzas del caso, elegía quedarse en Cuba mientras sus familiares huían al exterior y se avecinaba la crisis de los misiles. Partes documentales se mezclaban dentro de una ficción con neto aire “nouvelle vague” caribeño.

Desde entonces han pasado 27 años en Cuba y en el mundo. Alea ha filmado seis películas más —sería interesante ver *Una pelea cubana contra los demonios* (1970), que según el autor fue incomprendida por estar adelantada a su tiempo—, el bloque soviético ha desaparecido y quedó el bloqueo. Cuba permanece contra viento y marea, Castro insiste desde hace 34 años en el poder, mientras tiene cada vez menos quien le escriba (a su favor) con la excepción de Gabo. En contra, tuvo y tiene a muchos. Sobre todo aquellos mimados y mostrados como lo mejor de la intelligentsia de la Nueva Cuba que cayeron del estado de Gracia cuando el Estado los desgració, acusándolos de contrarrevolucionarios, sin darles las gracias. El caso del poeta Heberto Padilla fue el toque de queda. Pero quedan otros. Una de las actividades al parecer más subversivas no ha sido solamente la de la “desviación” de los dictados revolucionarios, sino la de la “desviación sexual”. Esa ruta perdida (o de “perdidas”) ha hecho sufrir persecución y exilio, y en no pocos casos hasta cárcel, a escritores como Calvert Casey, Reinaldo Arenas, Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Severo Sarduy; cineastas como Néstor Almendros, Sabá Cabrera; sumiendo, entre otras cosas, en una mayor oscuridad interior —si ello fuera posible— al inmenso *Paradiso*, del no menos inmenso Lezama Lima, el Oscuro.

La persecución a los homosexuales en Cuba, y a los intelectuales revolucionarios en exceso críticos, ha creado toda una literatura de exilio que va desde el excelente y seco libro del chileno Jorge Edwards, *Persona non grata*, hasta el furioso anticomunismo barroco de Cabrera Infante (cf. *Mea Cuba*, consulta obligada de esta nota), o esa obra terrible y

testamentaria de Arenas: *Antes de que anochezca*, sin olvidar las novelas en que Padilla contó su pesadilla. Almendros ha filmado clandestinamente un famoso mediodía, *Conducta impropia*, que tiene como tema las tristemente célebres escuelas de reeducación social para devenir de ser gay en Serguei. (¡Ay, Cabrera, que me contagias, chico; digo Infante!)

Así las cosas, en la Cuba de los 90, Gutiérrez Alea, basándose en un cuento de Senel Paz, filma *Fresa y chocolate*, dialéctico duelo verbal y sentimental entre un homosexual tipo loca habanera y un joven militante de las Juventudes, convirtiendo al film en un éxito descomunal en Cuba y un osezno premio en Berlín.

De locas y rojos. La visión de Alea es (como él mismo ha sostenido en declaraciones al diario *El País*) una visión crítica desde la revolución de los errores cometidos en el pasado, pero parece también estar hablando del presente (ver nota de Rottman). Las imágenes que ofrece de La Habana serían impensables en un film cubano de años atrás: hay mercado negro, desaliento, control sobre las costumbres de los habitantes, y por más que no sea bien visto por las autoridades, un espíritu religioso afrocatólico subsiste en parte de la población como un bien necesario: ¡Viva el Santero, avis tropicalis! Además la gente habla y comenta. Y allí está uno de los problemas de la película de Alea. Todo el peso del film pasa por las conversaciones —no en vano aparece el libro de Vargas Llosa *Conversación en la catedral*—, casi monólogos, entre Diego, el homosexual, y el joven militante ortodoxo. El film podría haberse llamado *Conversión en la Catedral Ideal*. Porque Diego es una loca profesoral, idealista, tan deslenguada como combativa. Dice lo que le molesta; y es más, lo enseña a su alumno involuntario, desconfiado y finalmente convencido de que algo huele mal en el país rodeado de mar. Diego, que ha creído en la revolución, ahora va cargado de amargura, mientras combate la censura, Quijote de La Habana, con andar de Carmen Miranda. Alea se preocupa por mostrar a ese personaje inolvidable como alguien humano, solidario, ético, pero sobre todo cansado. El silenciamiento impuesto a escritores como Lezama Lima (que nunca se fue de la isla, víctima de exilio interior), junto a una breve alusión a los campos de trabajo forzado, son denunciados frente a su alumno atónito. (Este desconfía hasta cuando la intención de su profesor pasa de erótica a pedagógica.) Los otros nombres aludidos en esta nota no se mencionan (con excepción de Sarduy, que se fue antes de que el régimen se pusiera Severo). Claro está que muchos de ellos comenzaron a militar en el anticomunismo fuera de Cuba, cosa que no hicieron ni Sarduy ni Lezama (en ambos casos porque prefirieron dedicarse a problemas estéticos evitando polémicas políticas). La ausencia de los otros nombres, tal vez, no se deba tanto a una negación como a un acto de prudencia. Después de todo, el film (coproducción

con España y Méjico) es producido en parte por el ICAIC. Esas faltas, aunque graves, no anulan los méritos e intenciones del film de Alea (quien, al igual que Diego o David, no reniega aún del ideal revolucionario, según ha declarado), ni del guionista y escritor Senel Paz, pero los enturbia. Si Alea y Tabío (codirector en varias secuencias por enfermedad del primero) han elegido marcar cada intervención de Diego como una clase que complementa y alimenta (aunque contradiga) lo enseñado en las escuelas de la Juventudes Comunistas, exigiendo una mayor libertad intelectual, es deseable que esa clase sea realmente magistral, y completa. (¿Pero entonces las contradicciones hubieran acercado a los realizadores a ser señalados peligrosamente como un Par de Contradictores?) Por otro lado, esa apuesta verbal aplasta la puesta visual. De aquel film de Alea de 27 años atrás, sólo quedan críticas *Memorias*, y la búsqueda formal en *Fresa y chocolate* entra en vías del *subdesarrollo*. Aquellas viejas nuevas olas han sido cambiadas por un aluvión costumbrista verbalizado. Es discutible pero, después de todo, es una elección. Ahí reside el segundo problema: las formas, que no el tema. Lezama es

invocado, pero su barroquismo escamoteado, aun en la escena del almuerzo lezamiano.

Para ser justos, hay que decir que Alea elige bien el tratamiento de los personajes. Estos desbordan una calidez, simpatía y emoción transparente y contagiosa como un son. Los tres actores, trinidad casi excluyente, nos convidan apasionadamente a disfrutar de este helado agrídulce con cadencia habanera (sobre todo Jorge Perugorria —Diego, la loca roja— y Mirta Ibarra —la amiga de hacer favores—). En cuanto al llamamiento de comprensión hacia los gays, locas incluidas, la película es harto elocuente y sincera. Pero tal vez olvida o desconoce lo que al respecto escribió el poeta Néstor Perlongher: “No queremos que nos persigan ni que nos maten ni que nos curen ni que nos analicen ni que nos toleren ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen”. ■

Fresa y chocolate. Cuba-Méjico-España, 1993. **Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea. **Guión:** Senel Paz. **Fotografía:** Mario García Joya. **Música:** Juan María Vitier. **Montaje:** Miriam Talavera y Osvaldo Donatien. **Intérpretes:** Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gatorno, Joel Angelino. ■

Ver cine en Cuba

por Diego Rottman

En el cruce de las calles L y 23, en el barrio del Vedado en La Habana, se encuentran las esquinas claves. El hotel Habana Libre está en una de las esquinas: el gran ventanal de vidrio separa al país de los cubanos del país de los turistas. En la frontera que marca la puerta del hotel al que los cubanos no pueden entrar están las *jineteras*, jóvenes universitarias que ofrecen su cuerpo por un rato, por unos dólares, y los *jineteros*, jóvenes universitarios que ofrecen por unos dólares desde la moneda del “Che” (especialidad para argentinos), hasta un rato con una jinetera. El turista cholulo rechaza todas las ofertas de la “bolsa negra” y cruza la calle. Enfrente están las tiendas ARTEX, donde puede comprar las mismas cosas, pero a un precio más alto. “Con el bloqueo tienen que entrar divisas de alguna forma”, se resignan los cubanos, al ver que los turistas gastan los dólares en cosas que ellos tienen vedadas en su propio país. Pero esas cosas se discuten cruzando la calle.

“Para ellos el mejor helado y para nosotros agüita con azúcar”. Si de este lado de la calle están las esquinas del turismo, las otras dos son puramente cubanas. Yara y Coppelia. El cine y la heladería. Los puntos de encuentro de las parejas y los grupos de jóvenes de La Habana. En Coppelia se discute en voz baja mientras se hace la cola para comprar un helado —distinto del que recibirán los turistas— y en el cine se discute en voz alta entre escena y escena de la película.

Es que el cine es la actividad más barata. Sale dos pesos para el cubano y dos dólares para el turista. En el mercado oficial un peso cubano es igual a un dólar. En el mercado negro pagan cien pesos por cada billete verde.

Además del Yara, donde por lo general se exhiben películas cubanas y latinoamericanas, hay dos grandes cines más. En uno, también ubicado en el barrio de Vedado, dan ciclos de

cine que van desde películas de dinosaurios —a propósito de *Jurassic Park*— hasta una retrospectiva de Fellini. El otro, emplazado en La Habana Vieja, muestra en su antigua marquesina un perenne letrero que dice “Norteamericana en colores”. Los estrenos de films yanquis no son todo lo fluidos que el público quisiera y las preferencias colocan a las películas de acción y las comedias a la cabeza.

Todos van al cine. La crisis económica y los cortes de luz rotativos no dejan demasiadas alternativas. No es extraño que una película esté durante varios meses en cartel. Las salas siempre están repletas y los fines de semana queda gente afuera.

Del cine latinoamericano el cubano se queda con las películas argentinas. Los mayores recuerdan a Libertad Lamarque y los menores son fanáticos-eruditos de las películas de Subiela y Aristarain. Y mientras *El lado oscuro del corazón* se transformó en una película de culto, *Tango feroz* pasó sin pena ni gloria.

Pero el verdadero furor son las “películas de los sábados por la noche” que pasa la televisión. Dos películas al hilo bastante recientes donde se repiten las preferencias y se agrega la filmografía de nuestros baluartes Porcel y Olmedo.

“No digas todo eso sin música”. La primera función del Yara es a las 11 de la mañana y la última a las 9 de la noche. Los cubanos hacen cola hasta que el cine se llena y los turistas pueden colarse gracias al precio preferencial de las localidades.

Dentro del cine se acabaron los privilegios y hasta se podría decir que el cubano puede, por fin, jugar de local. No hay acomodador ni programa y, como las luces de la sala nunca se encienden, el extranjero —en los dos sentidos— tiene que moverse a tientas para ubicar alguna butaca vacía. Después de algún tropiezo siente que una mano lo agarra fuertemente del brazo. Pasado el susto inicial se da cuenta de que es un

espectador que lo está ayudando a acomodarse y ya es una cadena de distintas manos que lo van guiando hasta el asiento buscado.

La película va en continuado y no es la única semejanza con nuestro viejo cine de barrio: las grandes dimensiones del Yara nos hacen olvidar a las cabinas que bajo el nombre de "cine" se reparten entre la calle Corrientes y la calle Lavalle.

"Con la falta que nos hace otra voz". Pero además, en el Yara, la que sale por los parlantes es una voz más. Todos hablan, es el lugar de encuentro para pelear desde el anonimato, departir amistosamente con el compañero que está dos filas más adelante, o simplemente ejercer el derecho a la crítica interactiva, que consiste en analizar un fragmento de la película en voz alta en el momento en que está ocurriendo. No falta el humor oportuno y el humo inoportuno de algún cigarrillo.

Como pasó en la Argentina luego del boom cultural post-Malvinas, los cubanos son expertos en el ejercicio de leer entre líneas y puede suceder que muchos mensajes no lleguen al buen puerto de quien no está metido en la realidad cotidiana de la isla. Por eso, para ver cine cubano se recomienda ir con un guía del lugar. Quien por el momento no tenga en sus planes viajar al Caribe, pero desee tener algunos datos adicionales sobre la película *Fresa y chocolate*, puede valerse de la información aportada por Pedro, un cubano que vio la película de Gutiérrez Alea al menos seis veces:

— Si bien se dice que la película transcurre a comienzos de los 70, los realizadores no se preocuparon por dejar ninguna marca de época, no hay ninguna ambientación. Aunque el problema es más político que artístico: una crítica a la distancia siempre es más tolerable. Aunque todos terminen aceptando que se trata de la Cuba actual.

— Más allá de saber que una "guagua" es un colectivo y una "posada" un albergue transitorio, la escena que abre el largometraje desnuda —además de a la novia de David— dos certezas: en los telos espían y todo funciona distinto de lo previsto, desde una lámpara hasta un encuentro amoroso.

— El público reacciona: cuando Diego dice "con la falta que nos hace otra voz" en alusión a María Callas, todos quieren entender que están hablando de "El" o "El Barbudo", como lo llaman quienes prefieren no nombrarlo.

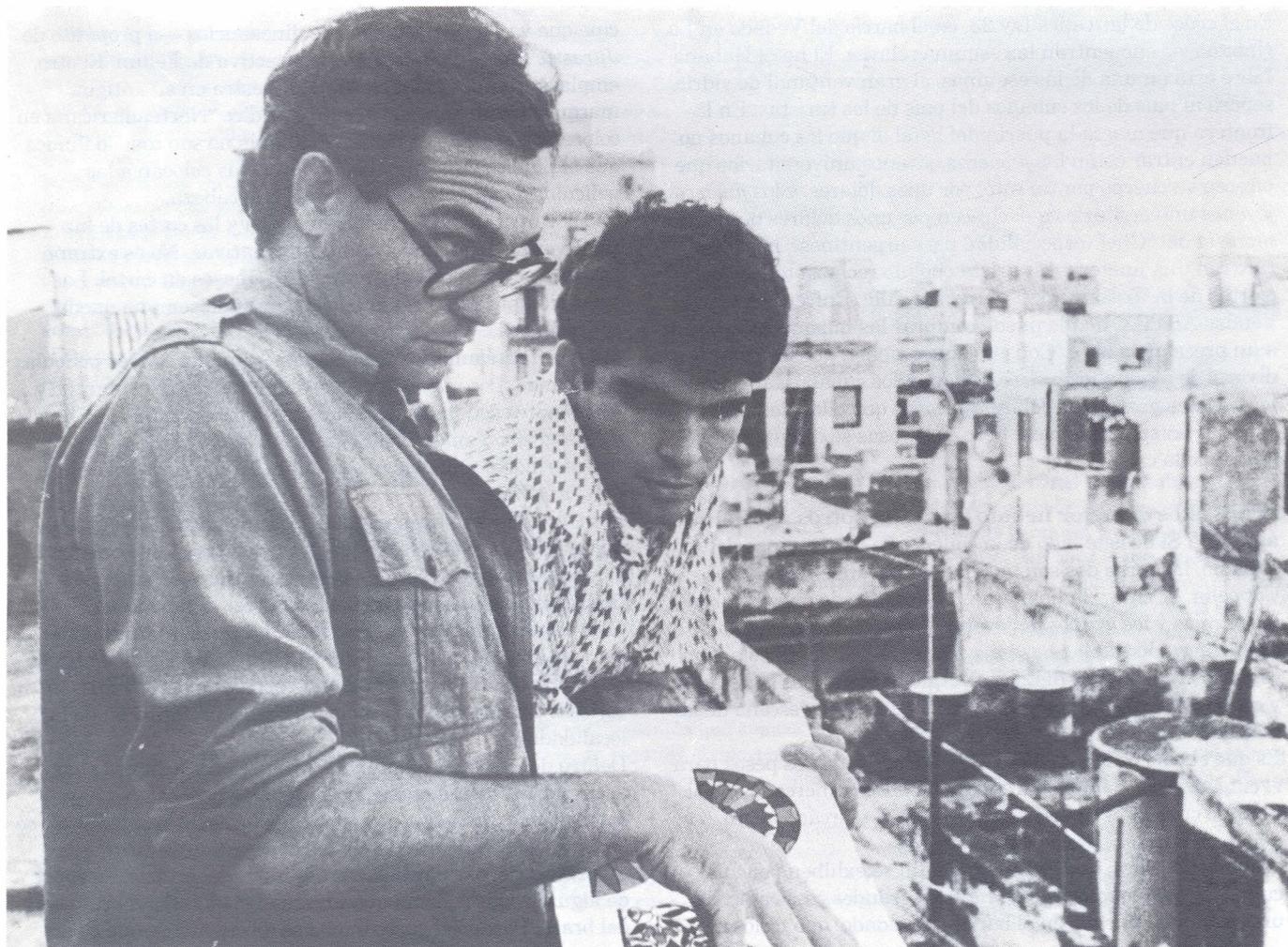
— Nancy le pide a Diego "no digas esto sin música" ante el elevado tono de las críticas del personaje de Jorge Perugorría, y cuando se nombra como error "haber mandado a Pablito a la UMA", Pablito es Pablo Milanés y la UMA es una isla de trabajo adonde fue a parar el cantor de la Nueva Trova sospechado de homosexual a comienzos de la revolución.

— La película creó un neologismo: ya es común llamar "Fresa" a los homosexuales.

— Cuando Nancy se desnuda, el público no reprime exclamaciones de todo tipo. Pero la escena que despierta mayor desenfreno y lujuria en los cubanos es la de la cena, que empieza con un primer plano de un pollo al horno. Desnudo, claro.

"¡Habiendo chocolate pidió fresa!". La película termina y para salir se abre un portón lateral que facilita la desconcentración. Pero la gente se queda en la calle debatiendo. Nadie queda indiferente a los tópicos fuertes de *Fresa y chocolate*: las críticas a la Revolución y la homosexualidad, dos temas nunca tratados antes en un film de Cuba.

La mayoría prefiere cruzar la calle y seguirla en la otra esquina, la cuarta, Coppelia, la misma en la que se conocieron y se separaron David y Diego. ■



El sol sale también de noche

por Gustavo J. Castagna

Rolandsen es el piola del pueblo. Trabaja lo necesario como telegrafista, disfruta de la naturaleza y consigue su principal objetivo: las mujeres. Es el saltimbanqui de una región en el Norte de Noruega, donde el tiempo sobra para enamorarse de la hija del feudalista dueño del lugar y, por si fuera poco, mantener relaciones con la mujer del pastor recién llegado. Desde su primera escena, *El telegrafista* intercambia momentos dramáticos y alegres, tomando como centro a su personaje principal. Se vale del paisaje como elemento dramático y nunca como decoración tipo postal. Nos entrega las pasiones y las emociones, los tristes momentos y las desazones de Rolandsen, trabajador pago e inventor genial de una primitiva población. Gustavson traza varias líneas temáticas en el desarrollo de la historia. Primero, está el juego sexual como propósito para pasarla lo mejor posible. Rolandsen es el gestor de la motivación, y el soberbio capitán Mack, su opositor ideal. Cada una de las intenciones de Rolandsen tiene efecto: con la bella Elise, con la señora Van Loos y con la mujer del pastor protestante. Mack, en cambio, expulsa sus deseos sexuales por el acoso, a escondidas de la mayoría. Las diferencias siguen entre el afán conservador de Mack y la idea de progreso del alocado inventor. Mientras el primero descrea de una civilización en crecimiento, el otro, mediante sus disparatadas invenciones, reflexiona sobre el nacimiento del siglo.

El telegrafista está basado en un texto de Knut Hamsun y, según el director, la ligereza del relato original tiene poca relación con el resto de la obra del autor. Las imágenes de Gustavson, por lo tanto, nunca confunden liviandad con tontería. Bergman había tomado una idea parecida en *Sonrisas de una noche de verano* y Fernando Trueba la había llevado a la Guerra Civil Española en *Belle époque*: la libertad de los personajes en medio de un entorno opresivo. Sin embargo, y a diferencia de las dos películas citadas, *El telegrafista* propone un pueblo representado por no más de veinte individuos, donde los movimientos de los personajes siempre están controlados por las miradas. Todos se espían en *El telegrafista* pero mientras las acciones de Rolandsen son aceptadas, los movimientos de Mack, al ser reprobados por su condición social, tienen que realizarse a escondidas. Rolandsen es un juglar: canta bellas canciones de amor, pelea con un molesto personaje y lo desmaya de un cabezazo y hasta sueña con el dinero que se le enviará por su nuevo invento. Es un personaje libre. Mack es un mediocre: maneja los números de su empresa de pegamentos, visita la iglesia y traba amistad con el pastor mientras crece su envidia por su empleado inventor. La ley del más fuerte y del más inteligente. El conservadurismo o la invención permanente. La historia fluye sin problemas, sin demasiadas pretensiones, con la sabia intención de informarnos con breves apuntes sobre la condición social de los personajes.

Cuando Rolandsen miente, su tipología de personaje juguetón (junto al placer que siente por mentir) se nos expone sin ninguna ambigüedad: él sigue siendo el chico que espía y seduce a las mujeres del lugar y al que sólo le interesa conseguir un mes de adelanto por su pereza al trabajo. "Lo bueno es trabajar sólo lo necesario", desliza en una línea de diálogo. El cambio, y de ahí la actitud de confrontación entre los dos personajes, surge ante la posibilidad de arrancarle el poder a su opositor. La ley del más fuerte otra vez imponiéndose entre los dos; de ahí que *El telegrafista* plantee otro tema interesante: la igualdad cuando se llega al poder y la necesidad de modificar la condición social para alcanzarlo.

Cuando a Rolandsen le informan que su mentira ya no tiene validez, se siente culpable. Sin perdones con el pastor y con la naturaleza, otra vez, como lugar indicado, decide expulsar su culpa. Sin embargo, la hija de Mack lo estará esperando, dispuesta a abortar una boda nunca aceptada salvo por las reglas morales de la época. Cambiará su modo de vida pero Rolandsen llegará, por fin, a besar a su último propósito de deseo. La belleza de Elise, demostrada en varias escenas, bien valía comerse un par de pescados crudos, muriéndose de frío, sucio, desarreglado y rodeado de un grupo de focas molestas. ■



Telegrafisten (*El telegrafista*). Noruega, 1993. **Dirección:** Erik Gustavson. **Guión:** Lars Saabye Christensen, basado en la novela *Sonadores* de Knut Hamsun. **Fotografía:** Philip Ogaard. **Música:** Randall Meyers. **Montaje:** Sylvia Ingermarsson. **Intérpretes:** Bjorn Floberg, Marie Richardson, Jarl Kulle, Kjersti Holmen, Bjorn Sundquist, Ole Ernst, Elisabeth Sand. ■

Horas desesperadas

por Quintín

En una época de movimientos de cámara aparatosos, Ken Loach filma con planos fijos. En una época en la que los actores se profesionalizan a los cinco años y viven en el gimnasio, Loach usa aficionados gordos (que resultan actores notables). En una época en la que las películas pueden costar más de 100 millones de dólares, Loach filma en super 16 para la televisión. En una época en la que el cine se ha instalado en remotas fantasías, Loach hace películas sobre la realidad más inmediata. En una época en la que el futuro parece instalado para siempre, Loach hace películas para cambiarlo. En una época en la que las películas son aburridas y similares, Loach hace películas interesantes y distintas. ¿Por qué?

La explicación está en el talento de Loach, en la enorme eficiencia de su equipo y en la presencia de dos tradiciones. La primera es la del cine documental. Las imágenes de Loach son tan ricas, tan atractivas porque le devuelven al cine la dimensión perdida de la autenticidad. *Como caídos del cielo* registra el Norte de Inglaterra, abandonado por los gobiernos conservadores pero también por el cine. Y el Norte de Inglaterra de Loach es apasionante, en primer lugar porque nos descubre sus pubs semivacíos, sus casas miserables, sus calles húmedas con la precisión con la que los documentales convierten lo ordinario en maravilloso. Pero también porque esos lugares están poblados por criaturas de ficción que reúnen la doble condición de ser sus habitantes naturales pero que poseen un alto grado de comprensión de su circunstancia (esta idea proviene de una conferencia de Jorge Prelorán).

La otra tradición tiene que ver con la clase obrera inglesa. Hace más de un siglo, Marx predijo que los obreros ingleses harían la Revolución. Nada de eso ocurrió y, en cambio, los marxistas ingleses devinieron, en su costado nefasto, en espías soviéticos y en burócratas laboristas. Pero entre sus filas se contaron algunos de los pocos intelectuales de este siglo que desarrollaron sus ideas sin transformarse en propagandistas de las dictaduras y las masacres del socialismo real. Uno de ellos, el historiador E. P. Thompson, funda la existencia de la conciencia de la clase obrera británica en la noción de "hombres libres" (*free born englishmen*) que mucho tiene que ver con la dignidad de los personajes de Loach, con la tozuda afirmación de sus derechos. Esa antigua tradición emerge en *Como caídos del cielo* con la frescura propia de las novedades.

La libertad intelectual de Loach le permite contar, esta vez, una historia menos negra que en *Riff-raff* o en *Agenda secreta*. Las amenazas que se ciernen sobre la familia de Bob, un obrero desocupado que se endeuda para comprarle un traje de comunión a su hija, se desvanecen al final como en un curioso cuento de Navidad. También puede Loach, desde su obvio ateísmo, aprovechar las raíces católicas del

guionista Jim Allen para contar una historia en la que un cura sensible resulta más lúcido y más útil que los funcionarios laboristas (la traición de los laboristas desde 1915 es una vieja obsesión de Loach). Es el cura el encargado de explicarle a Bob que los intereses de Dios no tienen nada que ver con los de la policía.

Pero la honestidad de Loach le permite ver también que los ideales de solidaridad de los personajes están sostenidos apenas porque son lo suficientemente viejos: la generación siguiente no tendrá iglesia ni sindicato ni recuerdos de otra cosa que no sean la pobreza y la falta de horizontes. La escena en la que Bob se desespera por hacerle entender a su hija el catecismo que él mismo ha olvidado es de un gran valor simbólico. Bob intuye que algo importante corre el riesgo de desaparecer y mediante la letra incierta de las Escrituras trata de darle a su hija algo que la proteja porque teme que él no va a poder protegerla así como su mejor amigo no pudo evitar que su propia hija termine vendiendo drogas. Así, la compra del traje de comunión (realizada contra los consejos del cura, del suegro socialista y del sentido común de su mujer) no está tratada como una superstición pintoresca sino como un acto político, un gesto de autonomía. Allí, al distanciarse del sentido común, es donde *Como caídos del cielo* se aleja de las películas de pobres encaradas desde la caridad cristiana o el izquierdismo lastimero. El frágil final feliz no es la conclusión de una parábola de la fe sino más bien una metáfora sobre la eficacia de las acciones políticas, entre las que se cuentan los destellos de rebeldía individual. ■



Raining Stones (*Como caídos del cielo*). Gran Bretaña, 1992. **Dirección:** Ken Loach. **Producción:** Sally Hibbin. **Guión:** Jim Allen, sobre su propia novela. **Fotografía:** Barry Ackroyd. **Música:** Stewart Copeland. **Montaje:** Jonathan Morris. **Interpretes:** Bruce Jones, Julie Brown, Gemma Phoenix, Ricky Tomlinson, Tom Hickey, Mike Fallon. ■

Arriba los pobres del mundo



Pasé más tiempo defendiendo mis películas que haciéndolas. K. Loach

Kenneth Loach nació en 1936 en Nuneaton, Warwickshire, Inglaterra. Se crió en un hogar de clase media baja. Estudió derecho en Oxford. Poco más tarde se interesó por el teatro. ¿Por qué se inició entonces en la televisión? Loach responde en forma directa: “Tenía ideas terriblemente irreales acerca de instalar un teatro en la provincia. Mi vuelco hacia la

televisión tuvo que ver con una desesperada necesidad de ganar dinero y pagar el alquiler. Entonces pensaba que el teatro era arte mientras que la televisión era sólo el lugar donde estaba el dinero”.

Luego fue director de cine documental y de ficción. Se dice de él que es uno de los personajes más afables que andan sueltos por ahí. También, uno de los más comprometidos en todo sentido, no sólo políticamente. Pese a los inconvenientes que esto le ha acarreado a lo largo de su vida (sobre todo para conseguir dinero para sus películas), continúa dejando en claro su ideología: “Mi visión del mundo no ha cambiado. Siempre fui socialista y lo sigo siendo. En cambio, la situación de Gran Bretaña ha cambiado notablemente. La desocupación se ha desarrollado de una manera que era impensable hace unos veinte años o más. Y la desocupación tiene efectos devastadores sobre nuestra sociedad y no sólo en el Norte de Gran Bretaña. El desempleo está por todos lados, incluso en la región de Londres. Lo que es grave es que tiene consecuencias muy serias entre los jóvenes. Los jóvenes de clases sociales más modestas están convirtiéndose en una ‘subclase’. No se puede ni siquiera hablar de proletariado en un sentido tradicional. Están completamente marginados, privados de la coherencia social que da un empleo. Además, tienen una educación absolutamente insuficiente. Esto da gente alienada, cínica, desesperada y muchos de ellos han perdido toda esperanza; otros, por el contrario, están dispuestos a salvarse no importa a qué precio, ni por qué medios”.

Tres objetivos signan el cine de Ken Loach según los críticos Jonathan Hacker y David Price: 1) *Ser un vocero de la clase trabajadora, es decir, mostrarla tal cual es, tal como realmente vive.* Dice Tony Garnett —su amigo marxista ortodoxo y productor de muchas de sus películas—: “La izquierda muchas veces olvida prestar atención a los detalles que hacen a la vida de la clase obrera. En nuestras películas, sin embargo, hay una fidelidad a la textura de la cotidianidad que es en sí un acto de respeto político y de solidaridad... tratamos de transmitir la complejidad de la vida de la clase obrera, de sus condiciones sociales y su contexto”. Quejándose del cine actual, Loach comenta: “Todo el espectro de la vida humana quedó reducido a los westerns y a las películas románticas”. Por lo tanto, él se preocupa por hacer películas que traten de manera auténtica problemas

como la familia, la locura, el desempleo, el aborto, la infancia, las huelgas. Pese a las coincidencias temáticas, Loach niega toda influencia del neorrealismo italiano, a lo que Pasolini, en el momento del estreno de *Pobre vaca*, contestó: “Hasta un chico podría ver que es un producto del neorrealismo que se ha mudado a otro contexto”. 2) *Quiere cambiar la sociedad con su cine.* Quiere hacer proselitismo político de los intereses de la clase obrera. Sin embargo, dice en *Positif*: “Yo no creo que una película pueda cambiar el mundo. En primer lugar, porque la mayor parte de mis películas no se exhiben en las salas de Gran Bretaña. Además, el público inglés no ve prácticamente nada más que cine americano. En el cine, los ingleses sólo quieren gran espectáculo, distraerse. No quieren que les pasen por las narices los problemas de la vida cotidiana. En cambio, mis películas tienen aceptación en la televisión, como si la televisión volviera aceptable la descripción de la realidad social. No creo que se pueda cambiar el mundo con un film. Lo que se puede hacer es dar informaciones, emociones, tratar de ocupar un lugar en el debate ideológico general”. 3) *Que las ideas de la izquierda aparezcan en los medios, lo cual no es para nada frecuente.* Otra característica interesante de Loach es su trabajo con los actores. Prefiere trabajar con actores no profesionales. Se dice que es muy hábil para el casting de sus personajes. Exige que los elegidos tengan las características del papel que van a desempeñar: clase social, raza, acento, etc. Los actores no conocen el guión de la película. Lo van sabiendo día a día, a medida que la historia avanza. Esto, junto con la escasa repetición de las tomas, logra, según Loach, que la actuación sea más espontánea. Declara Loach que si uno repite una escena varias veces, el texto se dice de manera mecánica y esto se nota en la mirada de los actores. Muchas veces los actores no aprenden sus líneas de memoria, sino que, luego de presentar la situación, Loach les pide que la improvisen. Para terminar, reproducimos las palabras del gordo Ricky Tomlinson, otro de nuestros entrevistados, el protagonista de *Riff-raff* y el amigo de Bob, el protagonista de *Como caídos del cielo*: “Ken es la única voz inteligente en este país de mierda. *Riff-raff* resultaba tan verídica porque todos éramos obreros de la construcción. Yo mismo era sindicalista y estuve preso por ‘resistencia con violencia a la autoridad’. En el término de dos años, recorrí 17 prisiones diferentes. Una vez, incluso me encerraron desnudo. Y las palabras ya no me dan miedo. Inglaterra se ha convertido en una letrina regentada por fascistas. Mi última esperanza es ser testigo, antes de morir, del advenimiento de la revolución”.

Filmografía de Ken Loach (no incluye televisión)

1967, *Poor Cow (Pobre vaca)*. 1969, *Kes*. 1971, *To Save the Children Fund Film* (cortometraje). 1972, *Family Life (Vida en familia)*. 1978, *Black Jack*. 1979, *The Gamekeeper*. 1981, *Looks and Smiles*. 1986, *Fatherland*. 1990, *Hidden Agenda (Agenda secreta)*. 1991, *Riff-raff*. 1993, *Raining Stones (Como caídos del cielo)*.

Fuentes: *Positif* N° 392, octubre de 1993; *Take 10. Contemporary British Film Directors*, Jonathan Hacker y David Price; dossier de prensa de *Como caídos del cielo*, que incluye un comentario de Angel Fernández-Santos en *El País*. ■

Selección de textos y traducción: Flavia de la Fuente

Los ángeles, el shopping y la muerte

por Eduardo A. Russo

Max Klein (Jeff Bridges) es un sobreviviente. Salió ileso de un desastre aéreo, ayudando a numerosas víctimas. Pero no está seguro de haber vuelto; persevera en una zona intermedia, entre los vivos y los muertos. La catástrofe fue —afirma— la mejor experiencia de su vida, y puede que haya sido su muerte. Tensado entre dos mundos, viendo la vida desde el exterior, decide finalmente reingresar al de los vivos. La sinopsis es atractiva. Nuestro interés se acrecienta en los primeros cinco minutos de *Fearless*, excepcionales por su incertidumbre, su sentido en suspenso: parece retornar el mejor Weir. De pronto...

Carpe mortem. Jeff Bridges es aquí primo cercano del Robin Williams de *La sociedad de los poetas muertos*. Si aquél difundió en versión estudiantil la sabia recomendación de Horacio: *Carpe diem* —aprovecha el día—, éste decide aprovechar la muerte. No sería desacertado argüir que este film potencia hasta grados insólitos los aspectos más trivializadores de *La sociedad de los poetas muertos*, uno de los mayores malentendidos cinematográficos de los últimos años y, paradójicamente, acaso su mayor éxito.

Sí, somos ángeles. Los personajes de *Sin miedo a la vida* —Max, el primero— gozan de cierta condición angelical. Sus buenas intenciones los impulsan a entrar o salir de la película sin el menor alboroto. Su esposa (Isabella Rossellini), el psiquiatra Perlman (John Turturro), el marido de Carla (Rosie Perez), las otras atribuladas víctimas... Todos comparten el espléndido universo de las almas buenas. El problema de *Fearless* reside en que su edulcoración de la muerte reduce al héroe, elimina la pasión, banaliza irremediablemente una vida pasteurizada. Si se evacúa la presencia del Mal es imposible construir la de un Bien que vaya más allá del imaginario *kitsch* instalado por las revistas de la *New Age*.

La consagración de lo obvio. La sorprendente opción estética de Weir se apoya en los *testimonios verbales* (nada queda de los enigmáticos silencios de *Picnic en las rocas colgantes*, tampoco de su misterio; en *Fearless* todo es

conversado y autoevidente). Toda imagen se aplanan en su sentido obvio. En una inaudita sesión de terapia grupal el psiquiatra evoca —para que alguien marque continuidades— a la vieja sabiduría tribal, y se desbarranca en un psicologismo del peor telefilm sobre “conflictos humanos”. Hay, mucho antes, un paralelo entre una llaga en el costado de Max y aquella que la lanza romana infirió a Cristo, enfatizado para que hasta el más lerdo se percate. Existe un truco de la más barata mecánica de guión en relación con cierta alergia y la ingestión de frutillas, junto a la insistencia en un simbolismo del centro (en las ilustraciones que la esposa de Max descubre) de confuso esoterismo. Acercándonos al paroxismo, nuestra atacada lucidez no puede dejar de alarmarse cuando Max y Carla redescubren la vida en un *shopping center*, decidiéndose a comprar regalos a los difuntos (¿qué habrán hecho con los paquetes?). Pero es en la secuencia siguiente —cuando Max demuestra a Carla que no habría podido salvar a su hijo— donde la injuria a la inteligencia del espectador llega a su punto culminante. Allí uno no puede dejar de sentir —como alguna vez escribió Baudelaire acerca de otra cosa— sobre su cabeza, precisamente por donde pasa el haz del proyector, cómo nos roza con su viento el ala de la imbecilidad.

Misticismo prêt à porter. *Fearless* no es *El pequeño Buda*. Si esta última se permite ser desenfadadamente pueril, lo hace en forma legítima, exponiendo desde el comienzo su juego. La apuesta del film de Weir se dirige no hacia un anti-intelectualismo militante, sino a la estolidez garantizada por el *marketing* espiritual.

En *Dawn of the Dead*, de George Romero, los zombies se concentran mecánicamente —por centenares— en un *shopping*. Uno de los pocos humanos vivos que quedan pregunta asombrado a un compañero por qué vuelven allí después de muertos. Y el otro responde: “No sé. Debe haber sido importante en sus vidas”.

Fearless bien puede ser un exponente paradigmático de una imagen de la muerte en la sociedad de hiperconsumo. Hace unas décadas, mencionarla era un tabú: nadie muere en un comercial de TV. Hoy se ha encontrado otra forma de eludirla, enmascarándola bajo la forma de “una experiencia maravillosa” y —de acuerdo al verosímil instalado por los testimonios de “resucitados”— al mejor estilo *reality show*. La muerte como artículo de consumo que todos deberemos comprar tarde o temprano. En última instancia, Weir la imagina como túnel de acceso a un *shopping* superiluminado, con increíbles ofertas y presumiblemente atendido por los gentiles humanoides de *Cocoon*. ■



Fearless (*Sin miedo a la vida*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Peter Weir. **Producción:** P. Weinstein y M. Rosenberg. **Guión:** Rafael Yglesias, sobre su propia novela. **Fotografía:** A. Daviau. **Música:** M. Jarre. **Montaje:** W. Anderson. **Intérpretes:** J. Bridges, I. Rossellini, R. Perez, J. Turturro, T. Hulce, B. Del Toro, D. O'Connell, J. De Lancie. ■

El mundo según Weir

por Santiago García

Sí, chocan. Peter Weir nació en Sydney, Australia, en el año 1944. El mismo se definió alguna vez como "un europeo que vive en Asia con nacionalidad australiana", lo que manifiesta su preocupación por el que sin duda es uno de los temas de su cine, pero no el único. El enfrentamiento entre dos visiones opuestas del mundo es el origen de casi todo conflicto dramático en una historia, reducir a Weir a esto es conformarse con una visión apresurada de su cine, dejando de lado otras cuestiones de gran importancia. Sería como hablar de un partido de solteros contra casados teniendo en cuenta sólo lo que son y no lo que representan (sí, eso, ¿qué representan?).

En Weir, cuando los mundos chocan se trata de una cultura que representa lo racional y otra lo irracional, un grupo o una persona del lado civilizado frente a lo salvaje, lo cerebral frente a lo emotivo. Lo interesante en el cine de Weir es que no hay una toma de partido por una de las dos visiones, mostrándolas como mundos alternativos y no como bandos en constante choque. La única vez que una de las dos culturas es mostrada como "mala" es en *La sociedad de los poetas muertos*, en el resto de su cine el ser civilizado (sea hombre o mujer) busca en lo primitivo y lo salvaje las respuestas que la civilización no ha descubierto. La única salida, parece decir Weir, es el regreso al origen mediante el enfrentamiento con lo irracional. A veces el enfrentamiento es provechoso, a veces nefasto, otras un intercambio de virtudes y defectos, pero siempre es definitivo y expone al hombre a sus peores fantasmas. *Witness* (testigo), título original de *Testigo en peligro*, marca las intenciones del realizador con respecto a los temas que trata.

Los géneros de Peter. Uno de los aciertos de PW es el de colocar su visión personal dentro de los géneros clásicos del cine. Esto no lo limita como cineasta ya que los códigos preestablecidos de dichos géneros le dejan mayor libertad para desarrollar sus temas.

En *Enigma en París*, su opera prima, el protagonista es llevado a un pueblo que responde al esquema del cine de terror clásico donde todos son culpables. *La última ola* puede tomarse como un ejemplo de cine catástrofe sugerido, lo que por supuesto la salva del desastre. El plomero de la película homónima es mostrado por el trabajo de cámara como un clásico asesino. Por supuesto, nadie pensaría que estas películas son sólo eso, pero resulta importante el género elegido para entender su visión de los temas que trata.

Gallipoli respeta los lineamientos de todo film antibelicista. *El año que vivimos en peligro* contiene una historia de amor clásica en el marco del conocido film de corresponsal extranjero; que la película vaya mucho más allá es el resultado de la presencia del realizador.

Testigo en peligro es un perfecto thriller y al mismo tiempo un bruto melodrama; si no alcanzara con esto, se parece, además, a un western de la década del cincuenta.

La costa Mosquito puede considerarse una película de aventuras y *Matrimonio por conveniencia* es claramente una comedia romántica.

Picnic en las rocas colgantes pertenece al subgénero chicas estudiantes en un colegio, al igual que *La sociedad...* con los chicos. Una se maneja con la ambigüedad y lo fantástico, la otra no.

Finalmente, *Sin miedo a la vida* parte de todo lo que se sabe sobre catástrofes (¿algo más alejado de la razón que eso?) de aviones y empieza después del accidente.

El género al servicio del cineasta debido a que el cineasta maneja sus códigos. Parece sencillo, no lo es.

Testigos en peligro. Ciertamente es que el saber lugar no ocupa, más cierto aun es que trae graves problemas. En los films de Peter Weir el conocimiento es un arma de doble filo. Abre las puertas y genera los conflictos. Puede llegar a beneficiar, pero muchas veces conduce al desastre, o al menos no lo evita. Es por eso que el terror es un género que le ha servido tan bien: un personaje va conociendo una realidad terrible.

Para los personajes de *Picnic en las rocas...* el conocer qué fue lo que ocurrió marca una barrera casi imposible de cruzar, un "último otro lado". La revelación final en *La última ola*, lejos de ser un triunfo, resulta desoladora. La tragedia de *Gallipoli* está reforzada porque la información que puede salvar a los soldados no llega y está en manos del menos veloz de los dos protagonistas, cosa que ellos saben.

El personaje de Kwan (Linda Hunt) en *El año...*, al conocer la verdad del régimen que respalda, se rebela de manera suicida sin lograr su cometido.

Es interesante que en *Testigo en peligro* el niño que ve un crimen corre riesgo de que lo maten y al hablar con el policía (Harrison Ford, nada menos) éste también se vuelve vulnerable, pero al final, cuando el culpable es conocido por toda la comunidad amish, el peligro desaparece. ¿Será una salida compartir el conocimiento con un grupo? *Sin miedo a*

la vida, con sus desastrosas terapias de grupo, no apoya esta teoría pero sí dos personajes intercambian lo que saben. La forma de impartir el conocimiento es uno de los temas de *La sociedad...*, que comienza con una fila de estudiantes pasándose "la luz del conocimiento", una forma estricta y absoluta de enseñanza que contrasta con la del profesor Keating, cuyos métodos lanzan a sus alumnos hacia un mundo que a algunos conducirá hacia la vida, y a otros directo a la muerte.

En *Matrimonio...* el conocimiento es puesto a prueba por las instituciones mientras que los protagonistas acceden por otro lado a un conocimiento que el gobierno no considera válido. Por un lado, los datos más banales sobre la otra persona; por el otro, el surgimiento del amor. Pero el ejemplo más acabado del conocimiento como maldición está en *La costa Mosquito*, donde el protagonista sale de EE.UU. para iniciar un nuevo mundo. Pero los conocimientos que emplea para construirlo terminan por arrasar la tierra que pisa. No importa en qué lugar del mundo esté el hombre, tarde o temprano ese lugar se transformará en lo que el hombre es.

Australianamerican. Peter Weir ha logrado un tránsito fluido entre su país de origen y Hollywood. Su cine fue creciendo hasta ponerse en la primera línea de la industria norteamericana. Pero sus inquietudes están intactas. En sus películas más opuestas, *El plomero* y *Matrimonio por conveniencia*, se encuentran las dos caras de un mismo cine. *El plomero* es oscura y angustiante, *Matrimonio...* es la única comedia de Weir y su obra más optimista. En ambas está el choque de culturas y dos visiones del conocimiento entre dos personas. En las dos la elección del género marca el tono.

El plomero es un telefilm hecho en Australia, *Matrimonio...* una producción internacional con estrellas y todo. Juntas demuestran la permanencia del realizador. Lo mismo ocurre con el resto de su cine, donde se encuentran todas las características del realizador: la juventud sacrificada, la sexualidad reprimida, la coexistencia de dos realidades en un mismo espacio, un claro romanticismo, escasa confianza en cualquier tipo de institución, permanente mención al racismo sin ser nunca el tema principal del film (ninguna de sus películas es políticamente correcta), la lucha entre los sentimientos y la ambición personal, y la falta de finales realmente felices en todo su cine. También ha mantenido su costumbre de colocar en la banda sonora fragmentos de música clásica y clásicos de la música actual. Y, por supuesto, la casi siempre inmejorable elección de los actores para mostrar los contrastes: desde Richard Chamberlain y Gulpilil en *La última ola* hasta los opuestos femeninos más logrados que yo recuerde, Isabella Rossellini y Rosie Perez en *Sin miedo a la vida*, pasando por Harrison Ford y Kelly McGillis en *Testigo en peligro*, Depardieu y Andie McDowell en *Matrimonio...*, Sigourney Weaver y Mel Gibson frente a Linda Hunt en *El año...* y basta de nombres, que me emociono.

"This is the best". Es la frase que usa John Book (Harrison Dios) cuando descubre su canción favorita en el granero de *Testigo en peligro* y, baile mediante con Rachel Lapp (Kelly McReina), asistimos a una de las mejores escenas del cine de Weir. Objetivamente hablando, *Testigo en peligro* es lo más grande que hay. Subjetivamente hablando, es más grande todavía. Sigamos adelante.

Sin miedo al cine. Peter Weir ha planteado interrogantes a través de su filmografía sin dar respuestas definitivas. Ha



buscado salidas y nuevas cuestiones. Ha dotado a su cine de una espiritualidad que lo atraviesa dándole coherencia y fuerza vital. Ha viajado de un continente a otro, mezclando los géneros clásicos con ideas personales, colaborando a echar por tierra la división entre cine de arte y cine de entretenimiento. Su obra le pertenece y no se parece a la de ningún otro. Weir ha recuperado para la tribu mundial aquella primitiva y salvaje costumbre de encerrarse en una cueva oscura a contemplar imágenes en movimiento. ■

Filmografía de Peter Weir

- 1974 *Enigma en París* (The Cars That Ate Paris)
- 1975 *Picnic en las rocas colgantes* (Picnic at Hanging Rock)
- 1977 *La última ola* (The Last Wave)
- 1979 *El plomero* (The Plumber). Telefilm.
- 1981 *Gallipoli* (Gallipoli)
- 1982 *El año que vivimos en peligro* (The Year of Living Dangerously)
- 1985 *Testigo en peligro* (Witness)
- 1986 *La costa Mosquito* (The Mosquito Coast)
- 1989 *La sociedad de los poetas muertos* (Dead Poets Society)
- 1991 *Matrimonio por conveniencia* (Green Card)
- 1993 *Sin miedo a la vida* (Fearless)

Todas se consiguen en video. ■

Hay que verlo



Todos los días

de 14 a 17 hs.

Canal 15

de 16 a 19 hs.

Canal 39

de 00 a 03 hs.

Canal 32

Cable Visión

Cuerpos en pena

por David Oubiña

Doble de cuerpo. “Si los artistas creyeran en sus sueños, la vida sería imposible”, dice Rafael Braun, un poderoso magnate porteño de los años veinte. Sin embargo, sesenta años después, la vida no ha logrado atenuar la intensidad de esos sueños que vuelven para continuar la historia trunca de un amor demasiado apasionado.

Una vieja casona, un cuadro encontrado en el desván y dos triángulos amorosos que atraviesan el tiempo para enlazarse como los eslabones de una cadena: en eso consiste *Cuerpos perdidos* (1988), cuarto film de Eduardo de Gregorio. La casa acoge al cuadro y éste, a su vez, incuba las claves de un amor secreto que late entre las viejas paredes. Bax (Tchéky Karyo), Letizia (Laura Morante) y Braun (Georges Claisse) —por un lado—, Eric (Tchéky Karyo), Laura (Laura Morante) y Carlos (Gerardo Romano) —por el otro—, prestan sus cuerpos a esa pasión que los excede, ignorando la mezquindad del tiempo y las biografías. El retrato de Letizia Fiume pintado por Bax, su amante, es el nudo que une las dos historias porque Laura es asombrosamente idéntica a su abuela Letizia y Eric Desange, el experto que viene a comprobar la autenticidad del cuadro, terminará fatalmente enamorado de ella.

Palimpsestos. Eric menciona una carta donde Bax se refiere al cuadro sobre Letizia. Pero no hay ninguna figura en el cuadro que Laura conserva en el desván. Entonces Eric saca las capas de pintura, pincelada tras pincelada, para descubrir el retrato de la mujer. “¡Pinta al revés!”, dirá una amiga de Laura. “Es un despintor”, concluye Carlos. La tela es un juego de palimpsestos y su desciframiento, una arqueología. Eric desanda el camino de la historia: reproduce la tarea de Bax pero en sentido inverso. La restauración del cuadro es, así, la reconstrucción de un tejido invisible que vuelve a anudar las hebras de un amor interrumpido por el tiempo. “Carlos me dijo: ‘hay que saber olvidar, hay que borrar los recuerdos’”, repite Laura. Pero el amor, se sabe, nada tiene que ver con la sensatez. A través de la figura del cuadro, se abre un pasaje que conecta a Laura con Letizia y que funde las dos historias. Allí donde no había nada, de pronto se abre una puerta que es en verdad un túnel del tiempo. Y entonces ya no será posible resistirse a los ecos del pasado. Es inevitable recordar *los pasajes* de Cortázar (en “El otro cielo”, en “Lejana”, en “El ídolo de las Cícladas”, en “Continuidad de los parques”, en “La noche boca arriba”), pero también *el fetichismo del doble* en *Vértigo*, la melancólica mansión de “La caída de la Casa Usher”, preñada de misterios, o los inquietantes mundos fantásticos de Bioy Casares y de Henry James. Tal como la define Edgardo Cozarinsky, la puesta en escena es aquí una “puesta en conversación”, una puesta en relación con otros textos, con otros films en los que *Cuerpos perdidos*

convoca a una familia. De Gregorio recupera el tópico romántico del doppelgänger, articulado sobre los mecanismos del género fantástico. Desde la filiación de su estética y desde los elementos de su historia, el film se define como el espacio de una apropiación. En este sentido, el desarrollo de la película es paralelo al proceso de restauración del cuadro. Igual que la figura femenina revelada por Eric, la narración es un enigma que el film extrae de la tela. No pinta un relato encima del cuadro, sino que lo excava en la profundidad de sus capas de pintura.

Anillo de Moebius. Poco a poco se van levantando los velos. Un pasado nebuloso toma cuerpo. Lo que era una mera referencia —la mención de un cuadro y de una historia en unas viejas cartas— cobra vida y se cierne sobre el presente para cubrirlo de sombras, alimentándose de él como un vampiro. Develar, entonces, es abrir; pero ya no para proyectar una luz sobre el pasado (y recuperarlo como memoria) sino para hundirse en él y perderse en su imposible actualidad. Eric necesita dibujar el cuerpo de Laura para descubrir el cuerpo de Letizia; como si Laura retornara a Letizia, como si Bax se apoderara de Eric. Doctor Jekyll y Mister Hyde: por la noche el pintor asesina a una prostituta, pero a la mañana será Eric quien descubra en el diario la foto de la mujer muerta. El flashback se transforma en montaje paralelo y las escenas fluyen a través de un sistema de vasos comunicantes entre dos mundos siameses.

La metonimia, entonces, será el procedimiento estructurante del film. Todo el relato se construye en el desplazamiento entre dos series que deberían haber permanecido como mundos paralelos. Binarismo resuelto en el entrecruzamiento de dos historias que ya no podrán recuperar su autonomía y que sólo podrán seguir contándose como mitades interdependientes. Por eso atravesar el pasaje es desdoblarse. Es decir, en este caso, extrañarse. La duplicación restituye una continuidad, pero esta continuidad es sólo viable como nueva interrupción. Ese viejo amor imposible sólo podrá consumarse al precio de repetir una nueva imposibilidad. Hay un fatalismo romántico que obliga a repetir la tragedia; pero el film de Eduardo de Gregorio deja entrever que hay virtualidades más estériles que ese retorno a un fracaso que conserva, al menos, el signo de una intensidad desenfrenada.

“Yo es otro”. A menudo, en los relatos románticos el doble funciona como la proyección de una conciencia atormentada que se independiza para rivalizar con ella. *Cuerpos perdidos*, en cambio, procede en el sentido contrario: no se trata aquí de la duplicidad como producto de una escisión, sino como punto de partida de una identidad paradójica que se busca a sí misma en otro lado. No la persecución de uno

por el otro, sino la convergencia de una fusión. Por eso el doble no mata a su otro yo: Eric y Bax mueren simultáneamente para alcanzar su unidad en el no lugar de un cuadro, único sitio permitido a ese amor imposible. Al principio del film un admirador del pintor había dicho: "la finalidad del artificio es revelar el alma". Es curioso: al final, en medio de la desesperación que provoca el incendio y a punto de perder a Letizia para siempre, Bax confunde su nombre y la llama Laura. Pero quizá no se ha confundido. El lapsus no es un error sino el único momento de verdad, la iluminación final que ha revelado sus almas. "Si los artistas creyeran en sus sueños, la vida sería imposible", explicaba Rafael Braun. Pero es que, después de todo, a veces, la vida es imposible. Sólo importa ese

sueño arrancado a la tela de un cuadro y el resto no es más que cuerpos extraviados. Cuerpos perdidos que se buscan, que se rastrean sin importarles la historia. Cuerpos perdidos que vagan eternamente, intentando poner fin a ese exilio de tiempo. Cuerpos perdidos, sin descanso. Cuerpos perdidos: como almas en pena. ■

Corps perdus (*Cuerpos perdidos*). Francia-Argentina, 1989. **Dirección:** Eduardo de Gregorio. **Producción:** Jorge Estrada Mora, Jean-Bernard Fetoux y Sylvette Balland. **Guión:** E. de Gregorio, Suzanne Schiffman y Charles Tesson. **Fotografía:** José María Hermo, Maurice Giraud y Patrick Thibaud. **Música:** Gustavo Beytelman. **Intérpretes:** Laura Morante, Tchéky Karyo, Georges Claisse, Gerardo Romano, María Vaner, Osvaldo Bonet, Sofía Viruboff, Inés Estévez, Lucrecia Capello. ■

Entrevista a Eduardo de Gregorio

Eduardo de Gregorio, cineasta argentino residente en París, comenzó a trabajar como guionista junto a directores como Bertolucci y Rivette, antes de realizar sus propias películas. Cineasta que ha incursionado en un género poco explotado en la Argentina, el fantástico, considera que la realidad no es sólo ambigua sino que además tiende a la repetición.

¿Podríamos hablar acerca de tu trabajo como guionista?

Mi propósito fue siempre el de realizar películas pero, como alguna vez te comenté, vistos los costos del cine es muy difícil hacerlo si no tenés antecedentes. Luego, hay varios caminos; uno posible, al menos en Francia, es realizar cortometrajes, otro es hacer una carrera de asistente de realización. A mí no me tentaba ninguno de los dos, pero había un tercero, el que más me sedujo, posiblemente por mi formación un poco literaria, fue el de ser guionista. Hice algunas experiencias tradicionales en ese sentido y fueron las que me permitieron conocer gente y entrar un poco en el mundo del cine. Pero el salto esencial fue el haber trabajado como guionista para Rivette. Se trataba de una experiencia muy distinta de la del guionista tradicional. En sus films el guionista debe estar en el set durante la filmación. Para Rivette es un principio, desde hace mucho tiempo, la idea de que el guión es un elemento más entre los distintos elementos que componen el film. Es decir, que no se trata de un elemento fijo que precede a la fabricación del film y al cual luego tendrá que someterse. El prefiere que la historia, la ficción que se va a contar en la película, esté también sujeta a las contingencias de la filmación misma, a las modificaciones que los distintos elementos de la filmación puedan proveer. El hecho de que de repente una actriz sea capaz de inventar más allá de lo esperado con respecto a un personaje no tiene por qué estar restringido por la existencia de un guión totalmente fabricado a priori, esto permite una mayor libertad.

La diferencia en el caso de Rivette es que además me permitía asistir a la fabricación de las películas de una manera más próxima a la realización que cuando se es meritorio, segundo asistente o aun primer asistente y por desgracia se está muy lejos de la puesta en escena ya que se necesita de uno para hacer cosas prácticas que son útiles pero no necesariamente interesantes. Mientras que el guionista por lo general se queda encerrado en su casa y de repente lo llaman porque hay que reescribir una escena. Mi experiencia con él era de alguna manera como la de un asistente pero desde un lugar mucho más interesante porque me permitía estar, discutir y fabricar con él. Lo cual no quiere decir que me atribuya ningún mérito con respecto a esas películas fuera de mi trabajo específico, que era, si querés, como el trabajo de otro técnico. Pero fue una manera de aprender a fabricar una película, lo cual me parece fundamental.

¿Cómo te relacionás con los guiones de tus películas?

Yo trabajo de manera mucho más tradicional, con un guión preexistente. Pero lo que en todo caso me aportó la manera particular de trabajar de Rivette fue una libertad de espíritu, una mayor flexibilidad en el trabajo. Por ejemplo, jamás hice un guión técnico de mis películas. Considero que a menos que conozcas muy bien tu decorado, una toma se arma un poco en el momento, en función de los distintos elementos presentes. Lo cual no quiere decir que vayas al set con la cabeza vacía, sin tener ninguna idea. No sé, me parece que la fabricación de un film es un poco como la cocina, las recetas no son más que un guión y todo depende del olfato y de la mano del cocinero, y sin embargo, no me atrevería a hacer una película como las que hace Rivette, con muy pocos elementos de partida. El riesgo es muy grande y a veces el resultado puede ser desastroso. Es casi como tirarte a una pileta vacía.

¿La manera de trabajar de Bertolucci es muy distinta?

En todo caso te puedo decir que Bertolucci tampoco trabajaba con un guión técnico previo, aunque desconozco cómo trabaja actualmente.

¿Además de la parte práctica pensás que fue importante para tu formación y trabajo como director el hecho de haber colaborado como guionista?

No sabría decirte, de todas maneras en mis películas hay una gran pasión por la ficción. Me sería muy difícil imaginar una película en la que no hubiera una historia. Quiero decir que cuando he trabajado como guionista, ya sea para mí o para otros directores, siempre lo hice con gran placer. Siento un gusto real por construir una historia, convencional o no, y creo que viene de mi práctica como guionista.

¿Considerás que el director debe escribir sus propios guiones, como pensaban quienes defendían un cine de autor?

No, para nada. Esta fórmula tuvo origen en los años cincuenta dentro del grupo de *Cahiers du cinéma* que se presentaba diciendo que lo que importaba en el cine de su época eran los autores, y eran autores-directores capaces de escribir sus propios guiones. Esto

tenía que ver con una oposición entre esos autores y un cine más tradicional en donde las funciones estaban netamente divididas. Yo creo más bien en un cine de puesta en escena. No me parece necesario que el realizador sea el único autor de su historia. Sin embargo, siempre he intervenido en el guión de mis películas, salvo en el caso de *Aspern*.

Alguna vez dijiste que el verdadero autor es aquel director que consigue producir sus propias películas, y citabas a Coppola.

Sí, es cierto, por la libertad que eso implica. En mi caso, he tenido la suerte de haber trabajado con productores que me han dejado una gran libertad. Desde luego que los problemas de dinero están siempre presentes. Cueste lo que cueste una película el dinero nunca alcanza. Pero digamos que los inconvenientes que pudieran suceder estaban siempre planeados de antemano. Nunca me encontré ante una situación en donde me dijeran que algo no se podía hacer. Por esta razón el peso del productor es fundamental en una película. No debe ser nada fácil llevar a cabo las dos tareas, ya son bastante pesadas. Considero que he tenido la suerte de encontrarme con productores que me han dejado las manos libres. [Uno de ellos fue Hugo Santiago, quien le produjo su primer largometraje, *Sérail*.]

Encuentro que la imagen a través de tus películas suele ser bastante densa.

No sé, no me doy cuenta. Cada película fue realizada por directores de fotografía distintos. En todo caso puede ser que en cada una de ellas haya un trabajo contrario al modelaje visual deseado por la televisión de hoy en día, en donde todo tiene que ser visto hasta el último detalle porque hace falta que la imagen rinda. Mientras que mis películas no fueron concebidas para la televisión. Son películas que funcionan más bien con un juego de claro-oscuro. Sin embargo, nunca lo pedí de forma muy explícita a los directores de fotografía, puede que haya habido una respuesta intuitiva de ellos con respecto a lo que quiero, o con respecto a las historias mismas. Tal vez tenga que ver con una idea mía de que todo no tiene por qué ser visto y explicado en la imagen. No quiero ser pretencioso, pero en mi opinión la palabra opaca... que resiste un poco la mirada, que resiste la interpretación fácil y unívoca, no tiene una connotación negativa. En todo caso es parte de la ambigüedad.

En ese sentido tus historias también son ambiguas.

Justamente, a lo mejor es lo que han sentido los directores de fotografía, y digo sentir porque eso nunca fue explícito. Los directores de fotografía son gente que viene de horizontes muy distintos. Ricardo Aronovich, que trabajó en *Sérail*, es un argentino de París; William Lubtchansky, un francés que viene totalmente de otro mundo, fotografió *La mémoire courte*; José María Herme, que realizó *Cuerpos perdidos*, es un argentino que conocí en Argentina, y *Aspern* fue hecha por Acacio de Almeida, que es un director de fotografía portugués. Quizá fue el material ficcional lo que los llevó a trabajar sobre la ambigüedad de la imagen. De todas maneras estos directores de fotografía han trabajado fundamentalmente pensando en una imagen cinematográfica para una exhibición cinematográfica, en donde se pueden ver una cantidad de cosas que a menudo se pierden en las copias en video.

¿Cuál es la razón de esa insistencia sobre la ambigüedad de la historia, de los personajes y de la imagen?

Será porque veo la realidad como algo ambiguo, será porque no consigo ver a la gente de manera unívoca, masiva.

Sin embargo, en *La mémoire courte*, en donde hacés referencia al nazismo, ¿esa ambigüedad no podría ser mal interpretada?

Pero la ambigüedad en ese caso no está de ninguna manera en relación con el nazismo, sino en relación con los personajes del presente que investigan ese pasado. La película trata del import-export de criminales de guerra en los años 50, entre Francia y la Argentina. Ahora, si hay ambigüedad o ambivalencia, ésta se presenta en relación con los personajes que hacen la investigación. La ambivalencia no está en el nazismo, la ambivalencia está en las

relaciones personales que ellos tienen con eso. En la medida en que el personaje femenino que lleva adelante la investigación es la hija de unos franceses que aprovecharon la ocupación para expropiar una farmacia cuyos dueños eran judíos. Me parece que si esto le hubiera sucedido a uno, la relación con los padres no hubiera sido una relación simple. Podrá haber un rechazo o una aceptación de los hechos, pero en el fondo siempre existirá una ambivalencia.

De todas formas me da la impresión de que en tus películas llevás la ambigüedad hasta un extremo.

Hay que pensar siempre en quiénes son los personajes de estas historias; si no, las apreciaciones son demasiado genéricas. Por ejemplo, en *Sérail*, el personaje principal es un escritor de novelas policiales. A partir de allí la película funciona como un juego. Ese escritor de novelas policiales llega a una casa con intención de alquilarla. Aparece una primera mujer que se presenta como la propietaria. Esa mujer desaparece. En una segunda visita el escritor encuentra a una segunda mujer que niega la existencia de la primera. Y la misma situación se repite con una tercera. A partir de ahí, al escritor y al espectador se les presentan una serie de alternativas ficcionales. ¿Quién vive en ese lugar? ¿Estas tres mujeres están de acuerdo o no? ¿Tratan de sacarle plata? ¿O se trata de alguna manera de personajes que él imagina parcialmente? Si el personaje fuera un carnicero sería más difícil justificar ese juego.

¿Qué nombre le pondrías a ese misterio?

Sérail, que quiere decir serrallo (según el diccionario: lugar en donde los mahometanos encierran a sus mujeres y concubinas). El título ya sugiere la relación que el personaje principal puede tener con esos tres personajes femeninos. Una relación de posesión y de miedo a la vez. Además, la palabra "sérail" o "harén" sugiere la idea del encierro y la película transcurre casi toda dentro de la casa.

Sin embargo, yo no estoy seguro de poder nombrar de esa forma al misterio de la película.

Un título no tiene que agotar necesariamente el sentido de una película, puede ser simplemente sugestivo con respecto a lo que esa película quiere de alguna manera poner en funcionamiento.

Está bien, pero convengamos en que llevás el misterio casi al extremo. Primero aparece el personaje principal, que es el que comienza relatando la historia mediante la voz en off, pero luego la voz en off es recuperada por otro de los personajes...

¿Y quién es el personaje principal de la historia?

Y bueno, a partir de ese momento la historia se empieza a complicar...

¿Pero por qué una película tendría que tener una única voz que nos guíe? En todo caso, la idea de base de *Sérail* es la de un escritor que llega a una casa con la cual decide tener una relación de posesión.

¿Con la casa, con las mujeres o con ambas?

Esa casa está de alguna manera representada por tres figuras femeninas que viven allí y que son o bien personajes reales al mismo nivel que él o personajes en parte imaginarios. El escritor tiene una relación a la vez de posesión y de deseo con esos personajes, puesto que ellos se le escapan o se le pueden escapar, como sucede en cualquier lugar en donde encerrás a alguien. Poco a poco el escritor descubre que forma parte de la historia a través de otras voces, que son las voces de los demás personajes. Y también poco a poco se descubre que el verdadero protagonista de la historia, y quien a su vez la domina, es la casa misma. Al final, el escritor termina transformándose en un personaje más de la casa. No me parece que sea una ficción incomprensible, simplemente hay que tener una capacidad de aceptación un poco metafórica del cine. Pero acepto tu observación en relación con el misterio. En fin, le pido al espectador que colabore en la fabricación de la película, y esto implica, por cierto, un riesgo. Me lo han hecho observar, sobre todo en *Sérail*, que es la más extrema en ese sentido.

¿Consideras que una sola visión de tus películas alcanza para llegar a comprender lo que allí sucede?

Hay gente que las ha visto una sola vez y que ha podido captar perfectamente cada una de ellas. Pero, desde luego, me gustaría que lo que hago interese de tal manera que mis películas sean vistas más de una vez. Para mejor o para peor, puesto que la segunda vez puede resultar peor que la primera, sin interés. Suele suceder.

¿El cine fantástico se opone necesariamente al cine psicológico?

No, de ninguna manera. Pero a la vez son convenciones diferentes. Porque tanto la novela como el cine psicológicos privilegian ciertos aspectos de la realidad y nada más que ellos. Te voy a dar un ejemplo: actualmente estoy leyendo *Ana Karenina*. Esta es una novela psicológica llevada al extremo, el análisis de los sentimientos de los personajes prima ante cualquier otra cosa. En general son análisis de sentimientos hechos por los personajes o por el narrador. Pero, digamos, hay una serie de preguntas que uno se puede plantear con respecto a esos personajes y que esa novela por convención no se plantea. Por ejemplo, en una novela como *Ana Karenina* las necesidades fisiológicas de los personajes no aparecen en ningún momento, mientras que en el *Ulises* de Joyce sí. Es decir que con respecto a la realidad el novelista o el realizador "psicológico" hace una selección. Lo que ocurre es que la selección "psicológica" efectuada en el cine es aceptada por el público como casi la única posible. Hoy prácticamente el género fantástico no existe, existe el género de horror, pero eso ya es otra cosa. Me parece, en todo caso, que las reglas del cine fantástico son distintas de las del cine psicológico, de ahí la dificultad de hacerlas conciliar. Aunque una película como *Los pájaros*, de Hitchcock, está en el límite de los dos géneros porque todo lo que sucede en la película es posible, verosímil, pero llevado un poco más allá de lo que ocurriría en un film naturalista. Pero, por otra parte, Hitchcock trabajaba para los grandes estudios y para un enorme público, y por supuesto él mismo se ponía límites.

¿Cuál sería el recorte que hace de la realidad el cine fantástico, en contraposición con un cine psicológico?

Me es difícil contestar a esa pregunta porque no me planteo las cosas sólo en términos de los personajes sino también en relación con los distintos elementos. Para mí, en una película como *Sérail* o *Cuerpos perdidos*, las casas en donde sucede la acción son tan importantes como los personajes representados por los actores. La lógica de mis películas pasa por ahí y no es una lógica puramente psicológica.

Pero de todos modos estas casas son habitadas por hombres.

Claro, pero de alguna manera las casas influyen en sus conductas y esto no es un elemento puramente psicológico. Claro que hay casos extremos, como el de una celda en la que si estás encerrado no podés más que modificar tu conducta y tu manera de pensar. No por vivir en un departamento de tres ambientes tu vida debe ser modificada fundamentalmente. Pero esto sí podría suceder en una ficción "fantástica". Son criterios tradicionales de la literatura fantástica. Puede que en el cine sean más sorprendentes ya que son menos usuales.

¿Hay acaso en *Cuerpos perdidos* una voluntad de romper con las nociones de tiempo y espacio?

En todo caso se trataría más bien de unificarlos. Digamos que en cada película que hice hubo siempre una apuesta teórica aunque eso no quiere decir que me lo haya planteado con anterioridad. Cuando me siento a trabajar en un proyecto, trabajo a partir de la historia, de los personajes. No me planteo, por ejemplo, la necesidad de unificar los distintos tiempos, esto viene sin que yo lo quiera. Viene porque tiene que venir, debe corresponder a mi percepción esquizofrénica de la realidad. Pero no es una apuesta teórica, al menos al principio del trabajo. Pero es cierto que hay una apuesta en relación con una serie de elementos que están en juego. Por ejemplo, en *Sérail* el personaje principal cree dominar la historia para luego ver que se le escapa y terminar descubriendo que él es parte de ella. Esta es seguramente la más teórica de todas mis películas. Otra apuesta: en *Cuerpos perdidos* hay una

historia con dos tiempos y dos espacios alternativos que en un momento dado se confunden para constituir uno solo. En *Aspern*, una adaptación de Henry James, la apuesta está implícita en sus novelas, en donde James hace entrever al lector sentimientos e ideas de personajes que, justamente, no dicen nunca cuáles son esos sentimientos, sino que dicen otra cosa. Estas son apuestas que van en contra de lo que se hace en cine habitualmente.

En *La mémoire courte*, por ejemplo, la apuesta consistió en que el personaje femenino que lleva adelante la investigación tiene una especie de secuzaj en la historia, no puede ver la presa que están siguiendo sino bajo la cara de ese secuzaj con el cual ella mantiene una relación ambigua. Traté de fabricar así otro tipo de flashback, subjetivo, a través de la utilización doble de un mismo actor.

Viendo tus películas, como por ejemplo *La mémoire courte*, en donde el tema del nazismo está presente, pienso en un concepto nada cinematográfico: el de la compulsión a la repetición. Y me pregunto si tu manejo particular de los tiempos tiene algo que ver con este concepto (con el perdón de los psicoanalistas).

Creo que lo que decís es muy cierto, pero no tiene que ver necesariamente con el nazismo. Pero es cierto que tengo una tendencia a pensar que la historia se repite. Y en mi caso es posible que surja (quizá digo una barbaridad) de la historia argentina. Pienso que en la Argentina hay una capacidad de olvido con respecto a la historia inmediata y pasada, que hace que una serie de cosas se repitan y así se cometan errores semejantes. Creo que de alguna manera fui marcado por eso. Ahora, la expresión que esto toma en las películas es efectivamente del orden de la compulsión y está en el mecanismo mismo de las películas.

La repetición también está presente en *Cuerpos perdidos*.

Por supuesto. Si los personajes supieran qué es lo que están haciendo, no repetirían. Aunque, por otra parte, las soluciones fáciles que dan las películas con una moraleja me parecen absurdas. En general te enseñan algo que ya sabés y con lo que por supuesto es muy fácil estar de acuerdo. Sin embargo, si todo fuera tan esquemático, seguramente existirían muchos menos conflictos, y la Historia no sería lo que es.

Por otra parte, no me interesa que mis películas sean "analizadas" de manera psicológica, no tiene mucho interés para mí. Porque este problema, ligado con mi historia personal argentina, y que de alguna manera reaparece formalmente en estas películas, no me parece que sea un problema que pueda ser percibido en Europa de la misma manera. No porque en Europa no se repitan cosas, pero existe tal vez la posibilidad cultural para una mayor elaboración. Por otra parte, en Argentina, en donde no hay bastante espacio para este tipo de cine, es posible que exista una mayor sensibilidad para este tipo de problemas.

Por otra parte, todas mis películas son películas de encierro, es la idea de que uno se sigue moviendo en un espacio cerrado. Sin embargo, en mi próxima película, *Regreso en la Patagonia*, el desafío es salir afuera.

¿De qué va a tratar la película?

Tiene mucho de road-movie, por lo tanto hay toda una serie de aventuras que se suceden en tiempo y espacio "naturales". Es para mí una experiencia completamente distinta de las anteriores. Es una coproducción francoargentina y la filmación está prevista para el 95. ■

Entrevista de Marcelo Mosenson París, agosto de 1994

Filmografía de Eduardo de Gregorio (Buenos Aires, 1942)

1976 *Sérail*
1979 *La mémoire courte*
1981 *Aspern*
1989 *Corps perdus* (*Cuerpos perdidos*)
Como guionista de Bertolucci: *La estrategia de la araña* (adaptación de un cuento de Borges).
Como guionista de Comolli: *La Cecilia*.
Junto a Rivette: *Céline y Julie van en barco*, *Duelle*, *Noroit*, *Merry Go Round*. ■

ANGIE, EE.UU., 1994, dirigida por Martha Coolidge, con Geena Davis, Philip Bosco y Stephen Rea.

Angie (Geena Davis) es una neoyorquina de origen italiano y de apellido impronunciable. Como dice Cooper, ninguna película que tenga a Geena Davis todo el tiempo en pantalla puede ser mala. Más aun, la primera parte —en donde Angie, de novia pero sin apuro con un tano bruto, descubre estar embarazada— es sumamente divertida, con algunos apuntes sobre el periodo de gestación que este escriba certifica exactos. Por ejemplo, la conversación en la cual las amigas le dicen que es un “periodo de la vida maravilloso”, al tiempo que le relatan que los pechos se hacen insoportables por la hinchazón, las náuseas intolerables y que en el parto, al pujar, te cagás encima (no de miedo sino *the real thing*). Angie busca un ascenso cultural y, sin importarle su futura paternidad, troca a su novio por un ingenioso abogado y pintor irlandés (Stephen Rea), quien continúa la relación sin aclarar si se va a hacer cargo del bebé o no. Hasta acá todo bien. Nace el bebé. Empieza otra película. El irlandés se borra. El bebé nace mal, le falta uno de los huesos del brazo y además puede tener complicaciones. Angie, súbitamente, lo deja y decide ir a buscar a su madre, quien la abandonó cuando era una niña. Siempre creyó que era un espíritu libre pero ahora descubre que en realidad era una esquizofrénica perdida. Cuando retorna a hacerse cargo del niño, éste está con neumonía y no se sabe si vivirá o no. ¿Sigo? Lo que quizás era mucho para una telenovela que durara seis meses, acá se despliega a lo largo de una hora con el consiguiente vértigo. Pero eso no es lo importante. Lo importante es que para dar un mensaje, que no queda claro cuál es, se crea un personaje —el bebé— al que se le endosan enfermedades horribles. Un médico explica que la deformidad del brazo no es un defecto genético sino que sucede arbitrariamente en uno cada 300.000 nacimientos. Y yo me pregunto, ¿por qué a mí? Si yo no vi 300.000 películas, ¿por qué me sucede esto, Señor? Las últimas escenas son una especie de apoteosis de esta extorsión emocional. Geena le habla a su bebuto, que está en coma: primer plano gigantesco de la cara de la actriz y más adelante, ligeramente desenfocado, el bebuto con un respirador artificial. Plano detalle de la manota de Geena acariciando la manita del bebé. Asco. Exagerando un poco, pienso que el cine actual ofrece dos alternativas y que su diferencia no es mucha: el cine “contestatario” es el de Altman en *Ciudad de ángeles*, donde un pibe es atropellado, entra en coma y, luego de despertar, se muere. El cine convencional es esta *Angie*, donde el bebé entra en coma y se salva. Me

acuerdo de *Esperando al bebé* —donde hay niños y no entran en coma— y me quedo más tranquilo.

Creo que lo del bracito del bebé es una metáfora. No la entendí. Pero en una película con tanto clima de mensaje tengo uno para dar. No se hacen metáforas con bracitos de bebés recién nacidos. ¿Me escucharon ahí en Hollywood? *No se hacen metáforas con bracitos de bebés recién nacidos.* ■

Gustavo Noriega

CUATRO BODAS Y UN FUNERAL (*Four Weddings and a Funeral*), Gran Bretaña, 1994, dirigida por Mike Newell, con Hugh Grant y Andie MacDowell.

El problema de *Cuatro bodas y un funeral* es que se trata de cuatro bodas y un funeral. El director parte de la restricción de que todo lo que se cuente en la película sucederá en esas cinco ceremonias. Hay una idea bonita ahí: es en las bodas y en los funerales donde sale lo mejor del ser humano. En las fiestas de casamiento uno está dispuesto a divertirse, a conversar con viejos amigos, a la ingesta descontrolada de chizitos y alcohol, a tener esperanzas por la nueva pareja, a ligar algo si está solo o recordar melancólicamente su propio casamiento. En los funerales somos graves, serios y formales. Nos sentimos solidarios y hay siempre algo de goce en la pena, algo poético. En las ceremonias somos bárbaros. Desaparece así esa amable arbitrariedad de las comedias americanas en las que todos los personajes son algo encantadores. En esta comedia inglesa todos son estupendas personas porque están en situación de serlo. No sabemos de ellas profesiones ni empleos; apenas chispazos de su *modus vivendi*. Pero lo que justifica el encanto de los personajes genera problemas narrativos.

El tema es que en una estructura tan forzada todo sucede un poco extemporáneamente. Si bien el romance entre Hugh Grant y Andie MacDowell (una sonrisa que vale por seis) encuentra su justificación en el cliché “amor a primera vista”, varias de las cosas que suceden aparecen de la nada, como un cobrador a fin de mes. La muerte que justifica el funeral del título o el cuarto casamiento son tan sorprendivos que parecen intrusos en la trama. El director, Mike Newell, se las arregla para compensar cada una de las de cal con una de arena. La escena del funeral, por ejemplo, con el recitado de una poesía de W. C. Auden, es estupenda y hace olvidar la incomodidad generada por la muerte súbita. La suspensión del cuarto casamiento, por su parte, hace olvidar que era disparatado que esto hubiera ocurrido apelando a un chiste estupendo (Andie, quien ya se casó, le dice a Hugh que todo lo que tiene que hacer es responder “Yes, I

do” a cada pregunta que se le hace. Obediente y veraz, Grant responde “Yes, I do” a la pregunta del cura que en realidad es “¿Es verdad que amas a otra mujer?”). Pero bien, su misión no era hacer olvidar los agujeros sino evitar que éstos existan, y en este deporte, perdió. Si deseaba problemas para resolver podría haberse dedicado a hacer palabras cruzadas. Aun a riesgo de plagiarme a mí mismo plagiando a otro debo decir que una película en la que Andie MacDowell sonrre varias veces y tiene un funeral emocionante no puede ser mala. ■

G. N.

EL HOMBRE SIN ROSTRO (*The Man Without a Face*), EE.UU., 1993, dirigida por Mel Gibson, con M. Gibson, Fay Masterson, Margaret Whitton y Nick Stahl.

El hombre sin rostro, buena opera prima de Mel Gibson, es —como *Máscara*, *Freaks*, *La bella y la bestia*, *El joven Manos de Tijeras*— una película sobre personas de aspecto monstruoso que son mejores seres humanos que los que tienen la suerte de estar perfectamente constituidos. Salvo excepciones (como, por ejemplo, *Máscara* de P. Bogdanovich), los monstruos viven recluidos, apartados de la sociedad que los rechaza y pone en peligro su existencia. Los *freaks* están supuestamente protegidos en el circo y es justamente el contacto con los integrantes “normales” de la troupe lo que desencadena la tragedia. Lo mismo ocurre en *El joven Manos de Tijeras* y en *El hombre sin rostro*. En *La bella y la bestia*, la bestia, gracias al contacto con un ser excepcional, la bella, que sabe apreciar sus bondades interiores más allá de su horroroso aspecto exterior, logra romper el hechizo y se convierte en un hermoso príncipe.

McLeod (Gibson) vive apartado porque se sabe repelente. Sabe que en su fealdad todos van a depositar sus propias miserias. Y entonces, como en los cuentos de hadas, vive recluido en una casa-castillo enclavada en un peñasco que cae al mar. Su único vínculo va a ser con un chico, Chuck, que también sufre y se siente anormal. Su destino será —al igual que el de los personajes de *Freaks* o de *El joven Manos de Tijeras*— vivir al margen. *El hombre sin rostro* es, además de una película de monstruos, una de aprendizaje a la manera de *El Karate Kid*. El maestro se hace rogar / el maestro pone a prueba a su futuro discípulo / el alumno no aprende y desconfía del maestro / el maestro y el alumno dejan por fin de desconfiar / el maestro y el alumno establecen una intensa relación afectiva e intelectual para el resto de sus días / el alumno logra pasar con éxito las pruebas a las que se somete / fin. Además de una película de monstruos y de aprendizaje, es una historia de conflictos

familiares, de pueblo chico y, tal vez, de gays*.

Un último comentario: está muy bien el uso de las dos caras de McLeod. En un principio la cámara, sin ninguna complacencia, nos muestra prácticamente sólo la parte horrible del rostro de McLeod. A medida que avanza la película, Gibson hace enfocar cada vez más la cámara hacia su lado hermoso. La asimétrica cara de McLeod está vista desde el punto de vista de Chuck, que al comienzo sólo veía su parte fea y que con el correr del tiempo y el desarrollo de la relación empieza a verla del lado lindo.

*Según me dijo Ricagno, parece que en la novela original de Isabelle Holland el personaje de McLeod es gay. En el film no se aclara nada al respecto. Aunque no es fácil imaginarse a Mel Gibson haciendo de gay, no hay nada en la película que niegue su homosexualidad. ■

F. F.

FUEGO GRIS, Argentina, 1993, dirigida por Pablo César, con María Victoria D'Antonio, Arturo Bonín, Cristina Banegas y Alejo García Pintos.

Nadie va a negar que *Fuego gris* es una película singular, que se asemeja poco a las otras. Pero esta sola cualidad no implica virtud alguna, y ése es el problema con este film que parece haber sido concebido con un cálculo más o menos frío y mercantil, y bastante apresurado. Pablo César (*La sagrada familia*, de la que mejor será no acordarse) pensó que un relato condimentado con canciones originales de Luis Alberto Spinetta tenía que venderse bien entre el público adolescente. Sumóle unas cuantas excentricidades escenográficas, la ausencia de diálogos en toda la película y completó la premisa de novedoso *packaging*.

Así llegamos a una suerte de clip de una hora y media con ambiciones narrativas, cuyo tema sustancial viene a ser la incomunicación entre las gentes. La protagonista-testigo (se la pasa mirando cariacontecida y se podría jurar —por lo que indica su dura faz— que se ha beneficiado del mutismo mucho más que la Garbo) es María Victoria D'Antonio, una cadeta de oficina que acusa el peso de las rutinas históricas de la gran ciudad. Agobios laborales, de amor y de tránsito vehicular. En esta parte, César apronta de carambola la punta de una buena hilacha: es posible mostrar a Buenos Aires, expresarla, de un modo distinto al del realismo tramposo fundado por Olivera & Co.

Pero por cierto que el esbozo se queda trunco. Un pozo de agua igual al de las tortugas Ninja absorbe a nuestra heroína y de aquí hasta el final, con levísimas

alternancias, la veremos inmersa en un mundo subterráneo plético de criaturas y ambientes que tributan a las más diversas variantes de la deformidad. Monstruos de consistencia gomosa, miembros que se desprenden, globos que parecen placentas, puertas que parecen vaginas, líquidos que se parecen al vómito sobre todo lo que se mece (aquel que quiera ver en la crítica un desglose técnico sepa que los efectos no están tan mal).

Ante semejante universo uno no puede menos que dejarse llevar (los primeros dos minutos), preguntarse qué corno es esto (los cuatro que siguen), y concluir finalmente que se trata de una instalación de las que suelen poblar las muestras del Cultural Recoleta, aunque más onerosa. Hay también ciertas piezas de humor voluntario, como la primera vez que aparece Cristina Banegas con peluca verde —no la segunda ni la vigésima— y otras involuntarias, como ver a Margotita en póstuma aparición apretando con un Jorge Polaco ataviado a lo heavy. La música de Spinetta, omnipresente, peca de un excesivo funcionalismo (del tipo música para esperar al dentista) en la línea de *Don Lucero*. Lo mejor es la voz del flaco y la posibilidad de orejear el paso de las canciones —uno sabía que eran 17 en total— para saber que cada vez falta menos para dejar la sala de proyección. ■

Guillermo Ravaschino

PERSEGUIDAS (*Bad Girls*), EE.UU., 1994, dirigida por Jonathan Kaplan, con Andie MacDowell, Drew Barrymore, Madeline Stowe y Mary Stuart Masterson.

Perseguidas no es una película; en todo caso, expresa una idea previa de producción. Tampoco un western (ay, género querido, las cosas que se hacen en tu nombre) y mucho menos un film interesante. *Perseguidas* es un desfile de cuatro bellas actrices (en ese orden) a quienes les cuesta levantar un rifle al encarnar a cuatro mujeres bellas (en este orden) con problemas en el pasado. Kaplan nos cuenta prolijamente los días anteriores a la reunión de las féminas, decididas a enfrentarse con el cowboy James Russo (imitando a un Rourke degradado, es decir, actual) y huyendo de los cancerberos de la oficina Pinkerton. Ahí viene el pasado de Madeline Stowe, ahí se acerca el de Andie MacDowell, y así sucesivamente. Mientras tanto, *Perseguidas* propone el juego de la silla en medio del Oeste. Hay varias corridas (los extras y las extras están muy bien), algunas emboscadas y un par de tiros con balas de fogueo. Pero, de ahí que el film llegue a los cien minutos, siempre alguien queda atrapado y hay que volver para rescatarlo. Y volvemos y vemos que las cuatro son muy lindas, que MacDowell

sueña con su ranchito aparte con un cowboy tontuelo (como en la vida real, claro), que Masterson no quiere a ningún hombre por respeto a su pareja muerta, que Stowe tuvo un entuerto con Russo (no confundir) y que Barrymore ya no extraña a E. T. y pegó varias estirones en todas partes. *Perseguidas* es eso y nada más, tampoco resulta atractiva para los voyeurs (¡un western de mujeres!), que ven limitadas sus apetencias a un piquito innecesario en MacDowell y Barrymore. Un tema para analizar en el futuro sería el de las influencias de Sam Peckinpah en el cine de los últimos años (ralentis y más ralentis se observan en *Perseguidas*) y en la visión actual del spaghetti western, tomando en cuenta la torpe planificación de los tiroteos de la película. Un tema para averiguar ahora mismo son las cincuenta veces que un canal de cable pasó el backstage de *Perseguidas*. Allí, el señor Kaplan elogiaba la destreza de los caballos y la importancia de los extras. ¿Y las cuatro minas, hermano? ■

G. J. C.

UNO CONTRA OTRO (*I Love Trouble*), EE.UU., 1993, dirigida por Charles Shyer, con Nick Nolte, Julia Roberts, Robert Loggia y Saul Rubinek.

Uno contra otro es una película que merecía un destino más feliz que el que le ha tocado. No es que se trate de un gran film, pero al menos un empate la habría dejado mejor posicionada. Nada de eso. La película pierde en el segundo tiempo por goleada. Dejando la idea de que se trata de una mala película más. Nada de eso. Se trata de un intento de recuperar la comedia americana clásica. Intento legítimo pero superficial, en el que los realizadores Nancy Meyers y Charles Shyer (yo produzco, tú diriges, nosotros escribimos) se juegan al proponer un lenguaje ágil, movedido y alocado para lo que parecía ser una adaptación del género a la década del noventa. Pero poco a poco las ideas se van y aprovechando esto la trama policial empieza a crecer hasta adueñarse de todo y la interesante película del comienzo muere. Debíamos sospecharlo, la presentación de Julia Soters (mezcla de Roberts con me importa un soto hacer cine) era para desconfiar. Su personaje de periodista novel contra otro experimentado, Nick Nolte (¡y venía tan bien últimamente!), no le queda porque no quiere y su compañero de elenco tampoco se divierte mucho. Ambos luchan (los personajes, se entiende) por conseguir una noticia bomba. Al final, cuando uno de los personajes que corretea por ahí confiesa "Yo soy el culpable", uno ha dejado de preocuparse hace varias semanas por la película, pero lo malo es que los realizadores transmiten la misma sensación. ■

Santiago E. García

Muestra de cine argentino inédito

Glotonos y anoréxicos

Entre el 26 de agosto y el 5 de septiembre se realizó en la Sala Lugones una muestra de cine argentino no exhibido comercialmente, que organizaron la Cinemateca Argentina y la revista Film. Once largometrajes y dos cortos permitieron apreciar diferentes propuestas y desear el pronto estreno de varios de los films reunidos.

por Quintín



Una gran idea exhibir películas inéditas y mostrar que la producción argentina no se limita a los habituales elefantes blancos. Una mala idea buscarles fuentes, temas o intenciones comunes a films absolutamente heterogéneos como se hace en el programa de la muestra. No hay nada que ligue al veterano Fischerman con el debutante Rejtman. El tratamiento del tema de los desaparecidos es opuesto en *Nadie nada nunca* y en *Juan, como si nada hubiera sucedido*. La aproximación a la Argentina de *Guerreros y cautivas* es la contraria a la de *Standard*. Hay un abismo de calidad entre *El acto en cuestión* y *1000 boomerangs*. En cuanto a la presencia de escritores importantes en los créditos, es demasiado sabido que el prestigio literario no es garantía de calidad cinematográfica. El cine argentino necesita la Ley de Cine, estéticas renovadoras y variadas, una producción sostenida. Lo que no necesita es la falsa uniformidad de una "movida" en la que los interesados se parezcan a una sociedad de socorros mutuos.

Los nuevos directores necesitan también un lugar en la prensa, entre reportajes a las estrellas de Hollywood y enormes anticipos de futuros bodrios. También merecen que sus films sean objeto de reseñas críticas. *Página / 12* cubrió las películas de la muestra. Resultó que todas eran buenas. No es una buena política. No es cuestión de agregarles a las habituales críticas complacientes a los productos de la vieja generación, que terminan por adjudicarle el mismo valor a cualquier cosa, las críticas complacientes a los de la nueva, que piden a gritos que se los distinga entre sí. Este largo artículo parte de la idea de que todos los films nacen iguales y son pasibles de ser elogiados o vapuleados desde la siempre subjetiva y cuestionable opinión de la crítica.

En el programa impreso, Alan Pauls exalta *Rapado* y habla de la elegancia de los anoréxicos. Acaso por casualidad, la muestra se inició con *Octavo 51*, un corto de Julia Solomonoff en el que la protagonista padece todos los síntomas de esa enfermedad, al igual que la narración (del otro corto, *Escape to the Other Side* de Alejandro Chomski, nos ocupamos en *El Amante* N° 26). Esta coincidencia marca una de las tendencias de la muestra: el laconismo, la sobriedad, la incomunicación. Los films que más me gustaron podrían agruparse en una tendencia opuesta signada por una cierta glotonería: los films de Agresti, Fischerman, Beceyro, Acha ponen todo lo que tienen. Más allá de sus diferencias, los une el que están más preocupados por alejarse de la levedad que por evitar errores. Es cierto, por otra parte, que el uso de la palabra ha sido desvalorizada por decenas de films argentinos, pero no es motivo para suprimirla. La anorexia, en todo caso, es una enfermedad aburrida y demasiado ligada a cierta frivolidad ambiente. Hay otras formas de elegancia y, sobre todo, hay otras formas de empezar a hacer cine. Bresson, un artista ciertamente austero, decía: "Dos simplicidades. La mala: simplicidad-punto de partida, buscada demasiado temprano. La buena: simplicidad-culminación, recompensa a años de esfuerzo".

Rapado de Martín Rejtman supera algunas trampas que se le pueden presentar a un director argentino debutante. No sólo da pruebas de competencia técnica sino que rechaza de manera rotunda ciertos malos hábitos históricos. Los actores de *Rapado* pronuncian sus textos con seca prolijidad, rehuyendo toda connotación naturalista, toda muletilla lingüística. La historia está despojada de cualquier rasgo de sentimentalismo o demagogia. Los

exteriores muestran una ciudad inconfundible pero alejada de las convenciones turísticas. Hay, además, toques de un humor absurdo que se expresa de pasada y sin subrayados. Pero la película no se limita a evitar riesgos y a eludir clichés. *Rapado* define un espacio propio con reglas precisas y su atmósfera rarificada se sostiene más allá de la nimiedad existencial de estos adolescentes tardíos cuyas aspiraciones parecen reducirse a la posesión de una moto. Rejtman hace gala de una gran precisión narrativa con elementos argumentales mínimos. Se apoya para eso en un sistema de recurrencias: billetes falsos, reencuentros casuales, fetichismos de la zona de la yugular que se transfieren entre los protagonistas. (Esto último lleva a la tentación de proclamar que *Rapado* está más cerca de ser una remake de *Drácula* que de *Ladrones de bicicletas*.) Una sorprendente madurez se insinúa en un debutante que decide no hacer ninguna ostentación, ninguna exhibición de destreza técnica, ningún alegato de virtuosismo. Los planos de Rejtman describen sin declarar su existencia y sin detenerse en la contemplación. Rejtman decidió construir una película que se abstiene hasta la obsesión de formular comentarios: aunque sospechamos que está de su lado, no hay empatía ni rechazo para con los personajes, no hay opinión ni moraleja. El problema es que para lograr que su film no transparente una moral o una ideología, que no lo haga sospechoso de hacer declaraciones, el director corta algo más que las frases en voz alta: la gran víctima de esta operación es el deseo, que Rejtman termina amputando mediante el recurso de un presente absoluto. En *Rapado* no hay historia ni recuerdos, no hay sueños ni futuro; sólo pulsiones obsesivas como robar una moto, cortar un cuello o hacer puntos en un videogame. Para evitar el apunte psicológico o social, Rejtman recurre a personajes sin clase social, sin ocupación y sin sexualidad definidas. Aunque intuimos que Lucio, el protagonista, es homosexual, desocupado y de clase media alta empobrecida, estos elementos no juegan ningún papel dramático. El resultado es un film muy poco generoso hacia el espectador: al postular la incomunicación y el solipsismo como elementos inviolables, al abstenerse de todo indicio ético, de cualquier guiño que destruya la objetividad, Rejtman se encierra en sus coordenadas de autor y termina escondido detrás de su obra, refugiado en una forma de coquetería estética. El enorme esfuerzo que ha hecho Rejtman para ocultar que la tensión del vacío desemboca en una explosión demuestra, en su contra, que no hay nada tan afirmativo como la voluntad de negar. En lugar de permitirnos compartir sus simpatías o emocionarnos con su angustia, Rejtman nos propone acompañarlo en su silencio. Por ahora es poco.

Muy distinto era el camino de Alejandro Agresti cuando filmó *Luba*, su cuarto largometraje y probablemente su película más fallida. En *Luba* se dice todo, por más esquemático que resulte, y los protagonistas no tienen inconvenientes en recitar textos de probado dogmatismo social y político. La ambición de Agresti, mucho más que la adaptación de Piglia o la recreación del mundo de Arlt, parece ser la apropiación de la figura del escritor (ni Arlt ni Piglia, más bien el escritor como arquetipo). Como si esto fuera poco, Agresti intenta también apropiarse del cine, reclamar para sí una voracidad fassbinderiana centrada en el acto de filmar. El director no escatima travellings, trucos de montaje ni planos de ostensible virtuosismo. Sus invenciones tienen una prepotencia de trabajo definitivamente arltiana. Agresti no vacila ante los chistes de mal gusto ni ante los números musicales innecesarios.

Pero toda esta desprolijidad a menudo exhibicionista descubre los ingredientes que la superan: un enorme placer de filmar, una desbordada alegría de narrar, un inocultable apuro por construir. La vitalidad del cine de Agresti, su pasión comunicativa, su humor insolente son el eslabón perdido del cine contemporáneo, prisionero de reglas restrictivas y mortuorias. *Luba* no es una buena película pero es un borrador de futura grandeza. Es un ejercicio de libertad y de imaginación, un paso más en la carrera de uno de los pocos cineastas que pueden llegar a pasar de largo por las tentaciones de la maestría para buscar la plenitud de las emociones.

Hace un par de años, cuando Edgardo Cozarinsky exhibió *Les boulevards du crepuscule* —trabajo posterior a *Guerreros y cautivas* y mucho más interesante— en la Sala Lugones, anunció que la falta de subtítulo no era un inconveniente, ya que “todos acá hablan francés”. Acaso haya imaginado que los espectadores allí reunidos descendían de los protagonistas de *Guerreros y cautivas* y que había un país perfectamente bilingüe que correspondía a las circunstancias de su propio exilio. Aunque las verdaderas razones tengan que ver con el origen de la financiación de la película, resulta interesante que la abuela inglesa de Borges a la que el escritor le atribuye la anécdota de “Historia del guerrero y la cautiva” se haya transformado en la francesa Dominique Sanda, para proseguir con este contexto francés. Aunque todo es más bien norteamericano, ya que se trata de un western nutrido de los materiales de John Ford: desierto, caballería, escuela, saloon, indios, confrontación de culturas que retoma una situación cercana a *Dos cabalgan juntos*. Si uno recuerda que hace ya casi treinta años, Cozarinsky escribió en *Tiempo de Cine* un memorable artículo llamado “Permanencia de Griffith” en el que hacía un brillante análisis de las tradiciones del cine americano, resulta inexplicable que el autor haya resuelto ciertas escenas como lo hizo. Ejemplo: al final, Dominique Sanda visita la tumba de Luppi, su marido muerto. Tras un diálogo explicativo con China Zorrilla, sube la colina y ve desde la cima que el fantasma de Luppi llega cabalgando a su encuentro y le tiende la mano. De ese modo, hace redundantes los sentimientos de la protagonista por partida doble en una escena que Ford solía liquidar mostrando una mirada de John Wayne. La blandura de escenas como ésta y la trivialidad de otras no sugieren que *Guerreros y cautivas* deba considerarse como un western de imágenes, según la famosa clasificación de Godard, que dividía el género en westerns de imágenes y westerns de ideas. Este debería ser, por lo tanto, un western de ideas. Pero las ideas son malas. A Cozarinsky lo obsesiona la genuflexa admiración del coronel que encarna Luppi por la civilización europea. Desde allí elabora una metáfora fundacional que explica la Argentina: una mezcla de militares esquemáticos, terratenientes inescrupulosos y cultura francesa que edifican una nación a espaldas del indio y del gaucho, a los que identifican como lo radicalmente ajeno. Esa versión se cristaliza en la última escena, con el bastardo del coronel (cuyo origen es una de las pocas situaciones sutiles del film) leyendo el *Facundo* en la escuela. Una lección elemental de historia argentina que va en sentido contrario a las declaradas fuentes fordianas y se acerca peligrosamente a la nefasta búsqueda de esencias nacionales, a la pesadillesca retórica de cierta literatura argentina. Mientras que los héroes de Ford se topaban con la historia y la enfrentaban sin encarnarla y eran arquetipos solamente en la mitología personal del director —una visión que nada

tenía que ver con una intención de narrar la historia de los Estados Unidos (y menos aun de intentar explicarla)—, los personajes de cartón de Cozarinsky son funciones de un imposible cuento escolar: no son seres atravesados por la historia sino muñecos de una interpretación que los aplasta como caracteres. Y, lo que es peor, los restringe a una domesticidad dudosa que una vez más remite en el cine argentino a la idea de que en esta geografía pasan cosas ajenas al resto del mundo. En el relato original de Borges (a quien está dedicada la película), el destino de la cautiva que elige el bando de los indios se compara con la leyenda de un guerrero bárbaro que se pasó a los romanos, cruzando la línea de la civilización en el sentido opuesto. La reversibilidad del argumento de Borges (esta reversibilidad aparece constantemente en Ford) contrasta con la dirección única de Cozarinsky, en el que sólo cuenta el bando de los blancos y a los indios no se les otorga siquiera la palabra (la cautiva, en contra del texto, es enmudecida). La especulación universal de Borges se transforma en el determinismo clasista y provinciano de Cozarinsky. En este escenario en el que los personajes no son personas sino razas, posiciones sociales y nacionalidades, sólo queda la violencia como fuente posible de interés. Y así, la narración termina definiéndose al compás de atrocidades y truculencias. Borges, por boca de Brodie, decía de los yahoos: “La falta de imaginación los hace crueles”. Lo mismo les pasa a algunos directores.

Gombrowicz o la seducción de Alberto Fischerman (lamentablemente exhibida en video y en sólo dos funciones) es una rareza cinematográfica que evoca una rareza histórica. Esta última es la etapa argentina de la vida de un gran escritor europeo. El film de Fischerman imagina las huellas del pasaje de Witold Gombrowicz por las existencias de los que lo trataron cotidianamente durante ese período en el que vivió ignorado por los círculos literarios locales. El tratamiento que hace Fischerman de las complejas relaciones que Gombrowicz tejió entonces con algunos aspirantes a intelectuales no puede menos que maravillarse. La mezcla de recuerdos personales, textos, imitaciones y testimonios es de una elaborada densidad, a tal punto que es difícil dilucidar el carácter de cita, documento o ficción de las escenas en las que los cuatro personajes centrales —Russovich, Gómez, Betelú y Di Paola— recrean su contacto con el escritor. La legendaria soberbia de Gombrowicz, sus sufrimientos de asmático grave, su inclasificable homosexualidad, son los datos exteriores de una trama que trasciende la descripción de su personalidad. *Gombrowicz* es más bien un tratado sobre los matices del abuso, sobre los riesgos de la fascinación. De los diálogos surge un monstruo evasivo, dedicado a la calculada explotación de sus estrategias de supervivencia. A través del confuso amor de sus discípulos huérfanos, el personaje Gombrowicz aparece más lejos de la figura del maestro altruista que de la del hijo de puta peligroso. Es un mérito de Fischerman el no haber sentimentalizado al ausente como concesión a su grandeza literaria. Es un mérito mayor el haber logrado, mediante la materialidad de unos pocos planos ajenos a las conversaciones, dibujar un fondo que alude a nostalgias polacas y a ingenuidades argentinas de mediados de siglo. Sobre ese fondo de barcos y chicas rubias se sellan soledades y se presagian futuras tragedias. No hay un gramo de alegría en esta película notable.

Juan, como si nada hubiera sucedido, realizada por Carlos Echeverría con textos de Osvaldo Bayer, cuenta la

desaparición de Juan Marcos Herman ocurrida en Bariloche durante la última dictadura militar. Ficcionalizada como una investigación a cargo del periodista Esteban Buch, la película resulta más bien una puesta en escena de conclusiones determinadas previamente. El film logra un testimonio de que Herman pasó por el centro de detención clandestino "El Olimpo" en Buenos Aires y establece con claridad que los militares con mando en la zona tuvieron conocimiento de su secuestro a pesar de que negaron —y siguen negando— con hipocresía burocrática su participación en los hechos. Los momentos más duros de la película son las entrevistas de Buch a algunos de esos militares que a menudo ignoran que están siendo filmados. Llega un momento en el que los interrogados comprenden cuál es el verdadero propósito de Buch y pierden gran parte del control sobre sí mismos. Uno de ellos llega a exclamar: "¿Como qué me hace esta pregunta, como inquisidor?". No puedo evitar un profundo rechazo por estas escenas. Salvo en un caso, nada de lo que dicen es relevante para la investigación. Han sido engañados por el periodista y se sienten indignados y expuestos como lo estaría cualquier otro testigo en esas circunstancias. ¿Los posibles torturadores son excepciones a la ética que condena cosas como los reality shows y los noticieros televisivos? La película propone implícitamente una respuesta al cerrarse sobre la foto de los diputados que votan la Ley del punto final. Buch estaría cumpliendo la tarea abandonada por la justicia y la película sería la encargada de completar su tarea estableciendo el bando de los culpables que incluye a los asesinos y a los legisladores. Este propósito alcanza su punto máximo cuando a un amigo de Herman se le pregunta si fue él, que estaba haciendo la conscripción, el que lo delató a sus superiores. La pregunta queda flotando como una acusación sin pruebas y, nuevamente, el realizador se refugia en el lugar de la omnipotencia. La memoria del genocidio sigue esperando que los participantes acepten decir pública y voluntariamente la verdad. La complicidad retrospectiva de las fuerzas armadas es un escándalo que pesa sobre la sociedad argentina. Aunque sus intenciones hayan sido otras, la película de Echeverría es un nuevo testimonio de que esa complicidad no ha logrado quebrarse.

Durante dos de las funciones en las que se proyectó *Nadie nada nunca* de Raúl Beceyro ocurrió algo insólito. Mientras el protagonista cortaba prolijamente un salame, estallaron risotadas en la platea que se repitieron en algún momento posterior. Era como si esos espectadores consideraran que cortar salame no es un acto suficientemente digno para la narración cinematográfica. Por el contrario, la película de Beceyro demuestra que la descripción de la cotidianidad puede atrapar la atención hasta lo apasionante y constituirse en una fuente más que legítima de placer. La escena en la que un grupo de pasajeros baja de un colectivo en el suburbio santafecino y se guarece de la lluvia es de una belleza infrecuente en el cine actual. También es ajena a los códigos de la mayor parte de ese cine, lo que posiblemente explique las risas de esos espectadores despistados. Pero *Nadie nada nunca* no es solamente un documental sobre gente que come salame y se moja con la lluvia. La materialidad de esas escenas es el soporte de un relato que establece con enorme claridad el mundo mental de los personajes y sus circunstancias sociales y políticas. La integración de esos planos narrativos está resuelta con rigor y naturalidad. El grado de consistencia que logra Beceyro es tal que trasciende ciertos momentos demasiado deudores de la novela de

Juan José Saer. La pelota que se detiene en el aire, por ejemplo, parece haberse escapado del libro para irrumpir desde otra dimensión en el espacio del film, lo mismo que los temas de algunas conversaciones. El elemento curioso de la película es, de todos modos, que su universo posee un sesgo radicalmente masculino. Mientras que los textos a cargo de las mujeres muestran ignorancia o desprecio sobre lo que les preocupa a los hombres, la cámara se asocia a la misoginia del personaje y omite toda relación de las mujeres con el mundo material. Vemos cómo el Gato corta fiambre, prepara un asado, le saca punta a un lápiz, hace las compras, acaricia un caballo en planos cuya duración destaca la sensualidad de esos actos. Dichas escenas contrastan con la parquedad con la que se trata el sexo y señalan por contraste la casi absoluta ausencia de cualquier acción productiva por parte de una mujer. La fotografía de Marcelo Camorino es extraordinaria.

Alambrado del chileno-argentino-italiano Marco Bechis integra el poco cultivado género patagónico. Instalar un hotel de turismo en esos lugares parece tan difícil como ir a filmar una película, como lo mostrara *La película del rey*. Es sabido que en la Patagonia sopla un viento fuerte y constante que se transforma en protagonista de todo lo que allí se filme. Así, *Alambrado* podría definirse como la historia de la relación del viento patagónico y la bombacha de Jacqueline Lustig, que se empeña en usar una pollera cortísima. Hasta hay una escena en la que la pollera se pliega en el viento de tal manera que la bombacha no queda expuesta y la actriz, atendiendo a una obvia indicación desde afuera, se la arregla para recuperar su imagen habitual. Y es efectivamente el viento el que más cerca llegará de esa bombacha, ya que los flirteos históricos del personaje no pasarán a mayores, incluyendo una relación incestuosa con el hermano que nunca vemos concretarse. La metáfora eólico-erótica (sección lencería) se puede extender al resto del film: la naturaleza y las privaciones de toda índole se interponen en todo intento de comunicación más o menos ortodoxa entre los personajes. *Alambrado* es una historia algo excéntrica de locura familiar, de ambiciones absurdas y de derrotas múltiples y lo mejor de la dirección de Bechis es que logra transmitir el clima de claustrofobia al aire libre, de frustración implacable, impuesto por la naturaleza. Lo peor tal vez sea una mezcla de estéticas que incluye algunos planos excesivamente compuestos —dadas las circunstancias del relato— y el corte abrupto de otros cuya lógica interna obligaba a que fueran continuados. *Alambrado* es una película más bien fallida de un director con ganas.

Habeas corpus y *Standard* de Jorge Acha corresponden a lo que podría llamarse la sección experimental de la muestra. Acha no usa diálogos, cuenta historias marginales y muestra una gran preocupación por el color. *Habeas corpus*, que cuenta la historia de un prisionero clandestino que recuerda momentos mejores, tiene un problema que se remonta a las teorías de Eisenstein. El montaje alternado que usa Acha para relacionar los momentos de tortura y libertad hace que el espectador esté demasiado pendiente del sentido de cada imagen. A pesar de que la narración no es nada convencional, la técnica elegida deja respirar poco a las imágenes, establece el significado de manera peligrosamente unívoca: cada plano resulta un enunciado. En *Standard*, Acha ha aprendido la lección y nos encontramos con una película mucho más libre. No sólo porque los planos son más bien insólitos —lo menos estándar que pueda imaginarse— sino porque la historia

tiene un carácter mucho menos preciso y, al mismo tiempo, es de una gran frescura e intensidad. Hay un uso de las locaciones y de la utilería absolutamente imaginativos. Y, sobre todo, hay una audaz apuesta al construir la película sobre personajes masculinos de aparente homosexualidad, de segura pobreza y de provocadora alegría, sin antecedentes en el cine argentino salvo, quizás, un lejano parentesco con el cine de Favio. Bien por Acha.

En *1000 boomerangs* de Mariano Galperín, un conjunto de rock extranjero pasa un fin de semana en Buenos Aires. El campeonato de fútbol de ese año es tan raro que River y Boca juegan entre sí el sábado y el domingo. Esto explicaría la presencia de Tato Bores diciendo "Boca y River me tienen podrido". Entretanto, los integrantes del conjunto se relacionan con tres hermanas que poseen una estancia. Los extranjeros son decadentes y frívolos. Las hermanitas son tontas y un poco promiscuas. Un octavo personaje se cuele en la historia. Es la chica linda y buena (¿rumana?, ¿italiana?, ¿maricana?), que no se droga ni se regala así nomás. Al final, su pureza rescata a uno de los rockeros, el chico angloargentino con acento cheto que previamente parecía inclinado hacia una de las hermanas y también hacia el líder (inglés) del conjunto. En la última escena hacen el amor bucólicamente en el suelo patrio imitando a unos simpáticos caballos en contraste con un polvo "artificial" de la pareja de malos en un pasillo de hotel (con bombacha puesta). La hermana perdedora, que previamente se había sacado el corpiño para exclusivo esparcimiento de los espectadores, se masturba contra un árbol. El director Galperín cree que la película "no trata de dejar moralejas", cuando no sólo lo hace, al menos en cuanto a estrategias para conseguir novio, sino que se instala en la doble moral del peor cine argentino: mujeres virtuosas y fáciles, chauvinismo y desprecio por la gente concreta, pacatería y explotación del sexo. El film está mal contado, mal fotografiado, mal actuado y los personajes se expresan en una jerigonza propia del paleolítico. Que figuras conocidas de la música, la televisión, la fotografía, la plástica y la literatura hagan cameos en una película en la que se afirma que "el Uruguay perteneció a la Argentina hasta ¡¡¡1935!!!" es una indicación de que algo no anda bien en la cultura local.

Desde hace más de un año tenemos una larga crítica de David Oubiña lista para publicar en cuanto se estrene *El acto en cuestión* de Alejandro Agresti, que fue lo mejor de la muestra, que es una gran película, que es importante para el cine argentino, etc., etc. Así que por este único medio hago llegar este aviso al director: "Agresti, ¿cuándo pensás estrenarla?". Por ahora, quiero agregar a lo publicado en *El Amante* N° 18 unos pocos detalles que me sugirió la revisión. 1) Agresti reúne dos condiciones definitivas: una altísima capacidad técnica y una audacia e imaginación poderosas. 2) En la película hay cuatro cosas que escasearon en la muestra: emoción, parlamentos interesantes, sentido del humor y personajes femeninos atractivos. 3) *El acto en cuestión* es un raro ejemplo argentino de reflexión sobre el cine. El mago Miguel Quiroga que robó su acto pero es el único que puede realizarlo es una buena metáfora para el director de cine. 4) La actuación de Carlos Roffé es absolutamente memorable. ■

Fichas técnicas

Rapado, Argentina, 1992. **Dirección:** Martín Rejtman. **Guión:** Rejtman. **Fotografía:** José Luis García. **Música:** Paul M. Van Bruge. **Montaje:** Garry Lane. **Intérpretes:** Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Horacio Peña, Mirta Busnelli.

Luba, Holanda, 1990. **Dirección:** Alejandro Agresti. **Guión:** Agresti, basado en un cuento de Ricardo Piglia. **Fotografía:** Agresti, Miguel Rodríguez. **Música:** Paul M. Van Bruge. **Montaje:** René Wiegman. **Intérpretes:** Elio Marchi, Bozena Lazota, Viveca Lindfors, Amelita Baltar.

Guerteros y cautivas, Argentina / Francia, 1990. **Dirección:** Edgardo Cozarinsky. **Guión:** Cozarinsky, basado en un cuento de Jorge Luis Borges. **Fotografía:** Javier Miquelez. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. **Montaje:** Alberto Borello. **Intérpretes:** Dominique Sanda, Federico Luppi, Leslie Caron, China Zorrilla, Gabriela Toscano, Selva Alemán, Duilio Marzio, Carlos Merola.

Gombrowicz o la seducción, Argentina, 1985. **Dirección:** Alberto Fischerman. **Guión:** Fischerman y Rodolfo Rabanal. **Fotografía:** Salvador Melita. **Música:** Adrián Russo. **Montaje:** Rolando Santos. **Intérpretes:** Mariano Betelú, Jorge Di Paola, Juan Carlos Gómez, Alejandro Russo.

Juan, como si nada hubiera sucedido, Argentina, 1987. **Dirección, investigación y fotografía:** Carlos Echeverría. **Textos:** Osvaldo Bayer. **Intérpretes:** Esteban Buch.

Nadie nada nunca, Argentina, 1988. **Dirección:** Raúl Beceyro. **Guión:** Beceyro, basado en la novela de Juan José Saer. **Fotografía:** Marcelo Camorino. **Música:** Pedro Casís. **Montaje:** Laura Búa. **Intérpretes:** Antonio Germano, Marina Vázquez, Alicia Dolinsky, Carlos Falco, Juan Ignacio Quesada.

Alambrado, Argentina / Italia, 1990. **Dirección:** Marco Bechis. **Guión:** Bechis y Lara Fremder. **Fotografía:** Esteban Pablo Courtalón. **Música:** Jacques Lederlin. **Montaje:** Pablo Mari y Nino Baragli. **Intérpretes:** Arturo Maly, Martín Kalwill, Jacqueline Lustig, Mathew Marsh, Enrique Ahriman.

Standard, Argentina, 1988. **Dirección:** Jorge Acha. **Guión:** Acha. **Fotografía:** José Luis Celeiro. **Música:** Guillermo Silveira. **Montaje:** Lito Bolívar (Acha). **Escenografía:** Taller Azul. **Intérpretes:** Libertad Leblanc, Jorge Diez, Miguel Oliveira, Daniel García, Amir Benroa.

1000 boomerangs, Argentina, 1994. **Dirección:** Mariano Galperín. **Guión:** Galperín. **Fotografía:** Alejandro Giuliani. **Música:** Andrés Calamaro. **Montaje:** Alejandro Alem. **Castig:** Vivi Tellas. **Intérpretes:** James Murray, Darío Tangelson, Vicentico Fernández Capello, Fernando Margenet, Lorena Ventimiglia, Cecilia Etchegaray, Valeria Bertucelli, Rosario Blefari.

El acto en cuestión, Holanda, 1993. **Dirección:** Alejandro Agresti. **Guión:** Agresti, basado en su propia novela. **Fotografía:** Néstor Sanz. **Música:** Toshio Nakagawa (canción de Luis Alberto Spinetta). **Dirección musical:** Paul M. Van Bruge. **Montaje:** Stefan Kamp. **Intérpretes:** Carlos Roffé, Sergio Poves Campos, Lorenzo Quinteros, Mirta Busnelli, Natalie Alonso Casale, Daniel Burzaco.

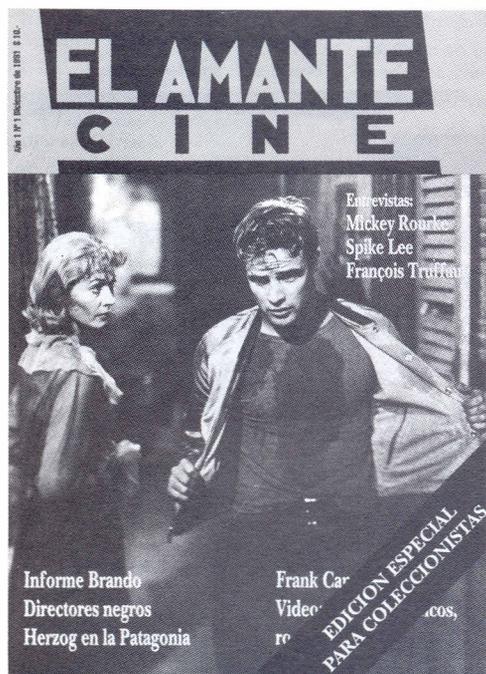
Habeas corpus, Argentina, 1987. **Dirección:** Jorge Acha. **Guión:** Acha. **Fotografía:** José Luis Celeiro. **Música:** Guillermo Silveira. **Montaje:** Lito Bolívar (Acha). **Escenografía:** Taller Azul. **Intérpretes:** Jorge Diez, Luis Nieto, Oscar Vernales. ■

Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... Consígalos en su kiosco.

A pedido
del público

TERCERA EDICION DEL N° 1

NUMEROS LIMITADOS



25

- Cine y rock
- *Filadelfia*
- *La lista de Schindler*
- Ivory
- Cine chino

26

- Dossier: Santiago
- Dossier: Billy Wilder
- *Cult movies*
- *Adiós mi concubina*
- *La casa de los espíritus*

27

- Dossier: Bogdanovich
- Altman x Carver
- *Body Snatchers*
- *Una sombra ya pronto serás*

28

- Orson Welles
- River Phoenix
- *Pequeño Buda*
- *Tierra de sombras*
- *El diario*

29

- ¡Viva la comedia!
- Kieslowski
- Carlos Saura
- *El rey león*
- Pornografía y erotismo

1

- Dossier: Brando
- Frank Capra
- Entrevista: Spike Lee y François Truffaut

7

- Especial Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal 3*
- Los Cahiers

10

- Dossier: Terror
- Coppola
- *La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente*

13

- Oscar 92
- Mankiewicz / Tarkovski / Polaco
- *Blade Runner*
- Gérard Depardieu

16

- Entrevista: Leonardo Favio
- *Gatica, el Mono*
- Griffith
- Dossier: Abel Ferrara

19

- Dossier: Ciencia ficción
- Hitchcock mudo
- Rossellini / Lean
- *La peste*

22

- Ozu
- *Qué bello es vivir*
- Woody Allen / Sam Raimi / Carl Franklin
- Aronovich

5

- Dossier: Godard
- *El lado oscuro del corazón*
- Entrevista: Jean-Paul Fargier

8

- Especial: Cronenberg
- *Alien³ / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone

11

- Balance 92
- Encuesta: los mejores del año
- *Drácula*

14

- Drogas en el cine
- Fellini / Herzog
- Entrevista: S. Sammaritano
- Festival de Berlín

17

- Dossier: Spielberg
- Dossier: Porno
- *Jurassic Park*
- John Wayne

20

- Dossier: Fassbinder
- Boris Karloff
- Comedia americana
- *Montoneros / Nick's Movie*

23

- Balance 93
- Encuesta
- Kevin Costner
- *Un mundo perfecto / Carlito's Way*

6

- Dossier: Monos
- Polaco
- Kurosawa / Jarmusch
- *La marca de la pantera*

9

- *Los imperdonables*
- Dossier: Eastwood
- Dossier: Terror
- *Mi mundo privado*

12

- Dossier: Cine negro
- Nicholson
- *Maridos y esposas*
- Teoría del autor

15

- Dossier: Favio
- *Belle époque*
- Entrevista: Fernando Trueba
- Buñuel en Méjico

18

- Dossier: Agresti
- Entrevista: Milos Forman
- Fassbinder
- *El cómico de la familia*

21

- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- Woo / Mizoguchi

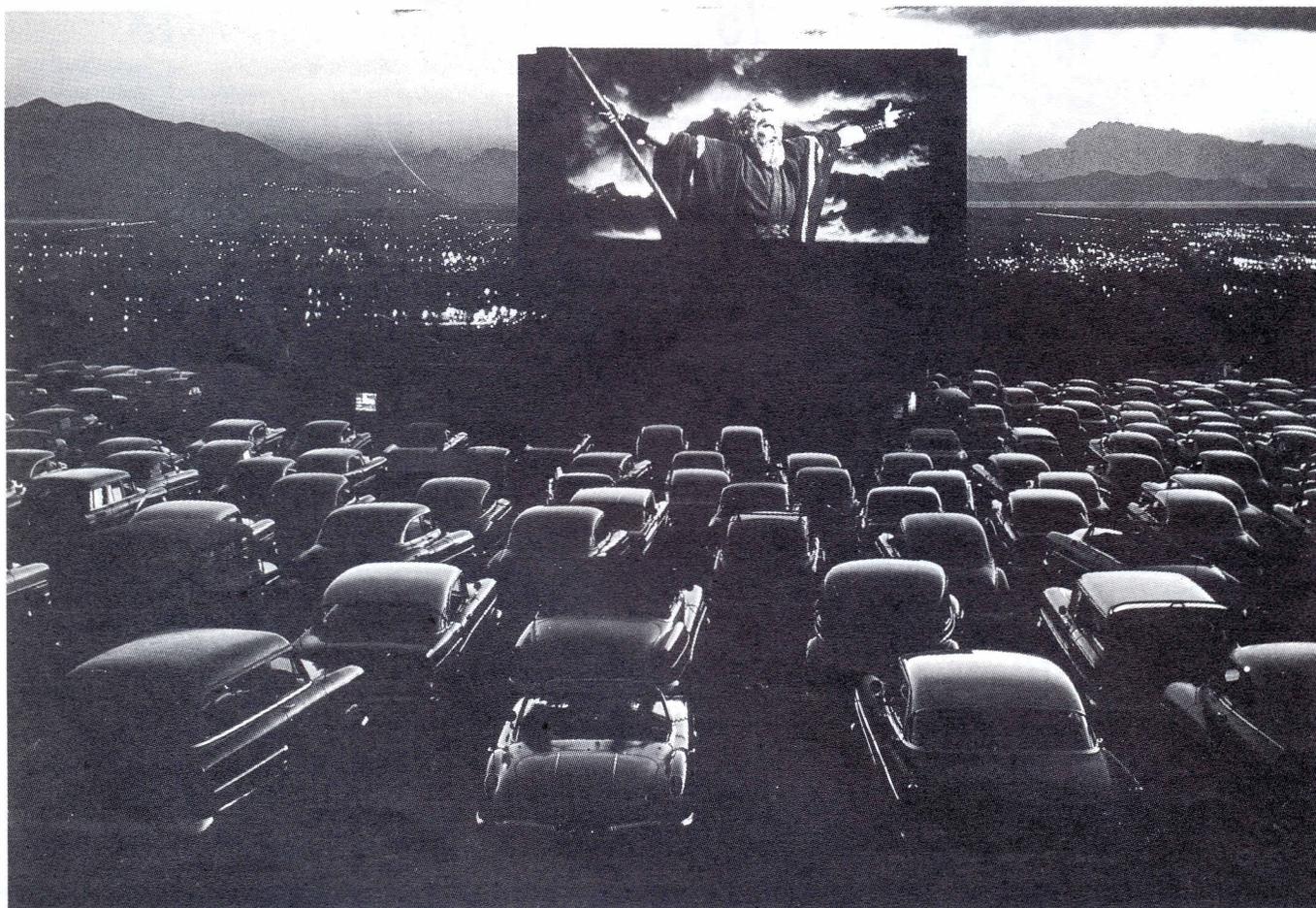
24

- Cine y sida
- Cine y deporte
- John Sayles
- *La edad de la inocencia*
- Índice *El Amante* 93

100 películas para

100 años

Dentro de unos meses el cine cumplirá cien años. Número redondo que justifica, credo decimal mediante, pensar qué fue lo mejor que se ha hecho en la materia. En diciembre, por su parte, El Amante cumple tres años, lo que si bien es una cifra menor y no terminada en cero, para la Argentina es un logro bastante impresionante. Nada mejor, entonces, que juntos, redactores y lectores,elijamos las cien mejores películas de la historia del cine. Detalles para participar, en la página 37. Para ir precalentando, aquí les ofrecemos algunas listas aparecidas en el mundo. No todas utilizaron el mismo criterio ni fueron elegidas exclusivamente por críticos. Junto a cada lista la explicación y un análisis. Léanlas, lean el llamamiento para votar, vean todas las películas que se hayan filmado y después voten.



Las cien mejores de Kobal

Publicada como libro por John Kobal (Alianza, 1991), esta lista es el resultado de una encuesta realizada en 1987 entre críticos de todo el mundo. Refleja con bastante precisión las opiniones de cierto establishment crítico un poco pasado y se puede pensar como un pequeño museo del cine. Una mirada más atenta muestra que la lista se parece más a un cementerio de elefantes con toques decorativos de parque de diversiones. La ausencia de nombres como Godard o Cassavetes junto a la de algunos clásicos americanos como Griffith, Walsh, Sirk o Nicholas Ray contrastando con la presencia de films ciertamente menores como *El halcón maltés*, *Atrapado sin salida*, *Lo mejor de nuestra vida* o *El mago de Oz* indica un sesgo entre conservador y populista de los electores. Kubrick aparece como la cota admisible de lo moderno y se nota el peso del prestigio de algunos grandes nombres europeos. Hay muy pocos films posteriores a 1960 y, en este contexto de monumental solemnidad, la presencia de *La noche de los muertos vivos* hace sospechar un error de imprenta.

1. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
2. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir
3. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
4. **8 1/2** (*8 1/2*), Federico Fellini
5. **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*), Gene Kelly y Stanley Donen
6. **Tiempos modernos** (*Modern Times*), Charles Chaplin
7. **Cuando huye el día** (*Smultronstället*), Ingmar Bergman
8. **La quimera del oro** (*The Gold Rush*), Charles Chaplin
9. **Casablanca** (*Casablanca*), Michael Curtiz
10. **Rashomon** (*Rashomon*), Akira Kurosawa
11. **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica
12. **Luces de la ciudad** (*City Lights*), Charles Chaplin
13. **Sombras en el paraíso** (*Les enfants du paradis*), Marcel Carné
14. **Amanece** (*Sunrise*), F. W. Murnau
15. **Madame de...** (*Madame de...*), Max Ophüls
16. **La gran ilusión** (*La grande illusion*), Jean Renoir
17. **Más corazón que odio** (*The Searchers*), John Ford
18. **2001: Odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*), Stanley Kubrick
19. **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*), Billy Wilder
20. **Iván el terrible y La conspiración de los boyardos** (*Ivan Grozny*), Serguei Eisenstein
21. **Jules y Jim** (*Jules et Jim*), François Truffaut
22. **La diligencia** (*Stagecoach*), John Ford
23. **Vértigo** (*Vertigo*), Alfred Hitchcock
24. **Los siete samurais** (*Shichinin no samurai*), Akira Kurosawa
25. **Historia de Tokio** (*Tokio Monogatari*), Yasujiro Ozu
26. **Andrei Rublev** (*Andrei Rublev*), Andrei Tarkovski
27. **Fanny y Alexander** (*Fanny och Alexander*), Ingmar Bergman
28. **L'Atalante** (*L'Atalante*), Jean Vigo
29. **Viridiana** (*Viridiana*), Luis Buñuel
30. **Los ocho sentenciados** (*Kind Hearts and Coronets*), Robert Hamer
31. **El tercer hombre** (*The Third Man*), Carol Reed
32. **Ugetsu** (*Ugetsu Monogatari*), Kenji Mizoguchi
33. **Cero en conducta** (*Zéro de conduite*), Jean Vigo
34. **Vivir** (*Ikiru*), Akira Kurosawa
35. **Trilogía de Apu** (*Pather Panchali, Aparajito y Apur Sansar*), Satyajit Ray
36. **Brindis al amor** (*The Band Wagon*), Vincente Minnelli
37. **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*), Victor Fleming
38. **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*), John Huston
39. **La dulce vida** (*La dolce vita*), Federico Fellini
40. **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*), Alain Resnais
41. **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*), Roberto Rossellini
42. **Sed de mal** (*Touch of Evil*), Orson Welles
43. **La edad de oro** (*L'age d'or*), Luis Buñuel
44. **La pasión de Juan de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*), Carl Dreyer
45. **El séptimo sello** (*Det Sjunde Inseplet*), Ingmar Bergman
46. **Amarcord** (*Amarcord*), Federico Fellini
47. **El intendente Sansho** (*Sansho Dayu*), Kenji Mizoguchi
48. **La aventura** (*L'avventura*), Michelangelo Antonioni
49. **El maquinista de la General** (*The General*), Buster Keaton
50. **Los amantes crucificados** (*Saikaku Ichidai Onna*), Kenji Mizoguchi
51. **El discreto encanto de la burguesía** (*Le charme discret de la bourgeoisie*), Luis Buñuel
52. **Napoleón** (*Napoléon*), Abel Gance
53. **El sacrificio** (*Offret Sacrificatio*), Andrei Tarkovski
54. **Las noches de Cabiria** (*Le notti di Cabiria*), Federico Fellini
55. **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*), L. Berger, M. Powell y T. Wheland
56. **Alexander Nevski** (*Aleksandr Nevskii*), Serguei Eisenstein
57. **Al Este del paraíso** (*East of Eden*), Elia Kazan
58. **La dama desaparece** (*The Lady Vanishes*), Alfred Hitchcock
59. **El navegante** (*The Navigator*), Buster Keaton y Donald Crisp
60. **La palabra** (*Ordet*), Carl Dreyer
61. **Atrapado sin salida** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), Milos Forman
62. **Cenizas y diamantes** (*Popiól i diament*), Andrzej Wajda
63. **Livia, un amor desesperado** (*Senso*), Luchino Visconti
64. **El espejo** (*Zerkalo*), Andrei Tarkovski
65. **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*), William Wyler
66. **La rodilla de Clara** (*Le genou de Claire*), Eric Rohmer
67. **La tierra** (*Zemlya*), Alexander Dovzhenko
68. **La tierra tiembla** (*La terra trema*), Luchino Visconti
69. **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*), Robert Wiene
70. **Paisà** (*Paisà*), Roberto Rossellini
71. **Casco de oro** (*Casque d'or*), Jacques Becker
72. **El ángel exterminador** (*El ángel exterminador*), Luis Buñuel
73. **Manhattan** (*Manhattan*), Woody Allen
74. **Hace un año en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*), Alain Resnais
75. **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*), John Ford
76. **Capricho imperial** (*The Scarlet Empress*), Joseph von Sternberg
77. **Codicia** (*Greed*), Erich von Stroheim
78. **A Matter of Life and Death**, Michael Powell y Emeric Pressburger
79. **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*), Victor Fleming
80. **La novia de Frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*), James Whale
81. **La adorable revoltosa** (*Bringing Up Baby*), Howard Hawks
82. **If... (If...)**, Lindsay Anderson
83. **La Strada** (*La Strada*), Federico Fellini
84. **El imperio de los sentidos** (*Aino corrida*), Nagisa Oshima
85. **La reina africana** (*The African Queen*), John Huston
86. **El gran dictador** (*The Great Dictator*), Charles Chaplin
87. **Heimat** (*Heimat*), Edgar Reitz
88. **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*), David Lean
89. **Señales de vida** (*Lebenszeichen*), Werner Herzog
90. **Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*), Ernst Lubitsch
91. **La rueda de la fortuna** (*Meet Me in St Louis*), Vincente Minnelli
92. **Monsieur Verdoux** (*Monsieur Verdoux*), Charles Chaplin
93. **Lo que no fue** (*Brief Encounter*), David Lean
94. **Sin miedo y sin tacha** (*The Far Country*), Anthony Mann
95. **Freaks** (*Freaks*), Tod Browning
96. **El tesoro del pirata** (*Moonfleet*), Fritz Lang
97. **La noche de los muertos vivos** (*The Night of the Living Dead*), George A. Romero
98. **Psicosis** (*Psycho*), Alfred Hitchcock
99. **Rebecca, una mujer inolvidable** (*Rebecca*), Alfred Hitchcock
100. **Viaje a Italia** (*Viaggio in Italia*), Roberto Rossellini

Los lectores de *Première*

Una lista que incluya *Indochina* y *Ghost* sólo puede leerse como un síntoma. Publicada en la edición de septiembre de este año en la revista francesa *Première*, es el resultado de una encuesta entre los lectores. La encuesta habla más de la edad de los encuestados que de cualquier otra cosa. Pero también habla de la falta de cultura cinematográfica que demuestra buena parte de los espectadores del país más cinéfilo del mundo. Parece lógico que la gente que ve cine hace pocos años se incline ante los últimos éxitos de taquilla, pero que elija *Lo que el viento se llevó* en primer lugar es bastante inexplicable. Que no haya casi nada que no sea francés o norteamericano es un resultado directo de las políticas de distribución mundiales. Claro que la revista es uno de los principales aliados mundiales de la proliferación del cine de plástico. Nota: No sabemos qué es *Le Père Noël est une ordure* pero tampoco queremos averiguarlo.

1. **Lo que el viento se llevó** (*Gone With the Wind*), Victor Fleming
2. **Danza con lobos** (*Dances With Wolves*), Kevin Costner
3. **Le Père Noël est une ordure**, Jean-Marie Poiré
4. **El padrino 1, 2 y 3** (*The Godfather 1, 2 y 3*), Francis Ford Coppola
5. **Apocalipsis Now** (*Apocalypse Now*), Francis Ford Coppola
6. **Blade Runner** (*Blade Runner*), Ridley Scott
7. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
8. **La lista de Schindler** (*Schindler's List*), Steven Spielberg
9. **Cuando Harry conoció a Sally** (*When Harry Met Sally*), Rob Reiner
10. **El hombre elefante** (*The Elephant Man*), David Lynch
11. **El silencio de los inocentes** (*The Silence of the Lambs*), Jonathan Demme
12. **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*), Stanley Kubrick
13. **Perros de la calle** (*Reservoir Dogs*), Quentin Tarantino
14. **La sociedad de los poetas muertos** (*Dead Poets Society*), Peter Weir
15. **Erase una vez en el Oeste** (*Once Upon a Time in the West*), Sergio Leone
16. **Excalibur** (*Excalibur*), John Boorman
17. **Cuatro bodas y un funeral** (*Four Weddings and a Funeral*), Mike Newell
18. **Azul profundo** (*Le grand bleu*), Luc Besson
19. **E. T. (E. T.)**, Steven Spielberg
20. **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*), George Lucas
21. **Los buscadores del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*), Steven Spielberg
22. **Brazil** (*Brazil*), Terry Gilliam
23. **La grande vadrouille**
24. **Taxi Driver** (*Taxi Driver*), Martin Scorsese
25. **2001: Odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*), Stanley Kubrick
26. **Intriga internacional** (*North by Northwest*), Alfred Hitchcock
27. **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*), Charles Laughton
28. **Drácula** (*Bram Stoker's Dracula*), Francis Ford Coppola
29. **La lección de piano** (*The Piano*), Jane Campion
30. **Barry Lyndon** (*Barry Lyndon*), Stanley Kubrick
31. **El francotirador** (*The Deer Hunter*), Michael Cimino
32. **Sombras en el paraíso** (*Les enfants du paradis*), Marcel Carné
33. **Casablanca** (*Casablanca*), Michael Curtiz
34. **Atrapado sin salida** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), Milos Forman
35. **Expreso de medianoche** (*Midnight Express*), Alan Parker
36. **Alas de libertad** (*Birdy*), Alan Parker
37. **Psicosis** (*Psycho*), Alfred Hitchcock
38. **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*), David Lean
39. **Erase una vez en América** (*Once Upon a Time in America*), Sergio Leone
40. **Thelma y Louise** (*Thelma & Louise*), Ridley Scott
41. **Amadeus** (*Amadeus*), Milos Forman
42. **Sin aliento** (*A bout de souffle*), Jean-Luc Godard
43. **Las cosas por su nombre** (*Les valseuses*), Bertrand Blier
44. **El nombre de la rosa** (*The Name of the Rose*), Jean-Jacques Annaud
45. **El gran dictador** (*The Great Dictator*), Charles Chaplin
46. **Volver al futuro** (*Back to the Future*), Robert Zemeckis
47. **El desprecio** (*Le mépris*), Jean-Luc Godard
48. **La princesa prometida** (*The Princess Bride*), Rob Reiner
49. **Rain Man** (*Rain Man*), Barry Levinson
50. **Les visiteurs** (1992)
51. **Sueños en Arizona** (*Arizona Dream*), Emir Kusturica
52. **Lo bueno, lo malo y lo feo** (*The Good, the Bad and the Ugly*), Sergio Leone
53. **Bajos instintos** (*Basic Instinct*), Paul Verhoeven
54. **Trilogía Alien** (*Alien Trilogy*), Ridley Scott, James Cameron y David Fincher
55. **Twin Peaks** (*Twin Peaks*), David Lynch
56. **Mi mundo privado** (*My Own Private Idaho*), Gus Van Sant
57. **Indochina** (*Indochine*), Régis Wargnier
58. **C'est arrivé près de chez vous**
59. **Relaciones peligrosas** (*Dangerous Liaisons*), Stephen Frears
60. **Betty Blue** (*Betty Blue*), Jean-Jacques Beineix
61. **Vértigo** (*Vertigo*), Alfred Hitchcock
62. **Filadelfia** (*Philadelphia*), Jonathan Demme
63. **Cyrano de Bergerac** (*Cyrano de Bergerac*), Jean-Paul Rappeneau
64. **Río Bravo** (*Rio Bravo*), Howard Hawks
65. **Noches salvajes** (*Les nuits fauves*), Cyril Collard
66. **El toro salvaje** (*Raging Bull*), Martin Scorsese
67. **Las diabólicas** (*Les diaboliques*), Henri Georges Clouzot
68. **Volver a morir** (*Dead Again*), Kenneth Branagh
69. **Ben Hur** (*Ben Hur*), William Wyler
70. **Un fantasma en el paraíso** (*Phantom of the Paradise*), Brian De Palma
71. **Los caraduras** (*Les bronzés*), Patrice Leconte
72. **Mucho ruido y pocas nueces** (*Much Ado About Nothing*), Kenneth Branagh
73. **Amor sin barreras** (*West Side Story*), Robert Wise
74. **Jurassic Park** (*Jurassic Park*), Steven Spielberg
75. **El gran golpe de los melenudos** (*Les tontons flingueurs*), Georges Lautner
76. **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*), Billy Wilder
77. **Pelotón** (*Platoon*), Oliver Stone
78. **Qué bello es vivir** (*It's A Wonderful Life*), Frank Capra
79. **Africa mía** (*Out of Africa*), Sydney Pollack
80. **El gatopardo** (*Il gattopardo*), Luchino Visconti
81. **Un mundo perfecto** (*A Perfect World*), Clint Eastwood
82. **El último subte** (*Le dernier métro*), François Truffaut
83. **Corazón salvaje** (*Wild at Heart*), David Lynch
84. **Buffet froid** (*Buffet froid*), Bertrand Blier
85. **La gran ilusión** (*La grande illusion*), Jean Renoir
86. **Nikita** (*Nikita*), Luc Besson
87. **Los pájaros** (*The Birds*), Alfred Hitchcock
88. **Tiburón** (*Jaws*), Steven Spielberg
89. **El arreglo** (*The Arrangement*), Elia Kazan
90. **El abismo** (*The Abyss*), James Cameron
91. **Corazón satánico** (*Angel Heart*), Alan Parker
92. **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*), Nicholas Ray
93. **Ghost, la sombra del amor** (*Ghost*), Jerry Zucker
94. **Las señoritas de Rochefort** (*Les demoiselles de Rochefort*), Jacques Demy
95. **Los imperdonables** (*Unforgiven*), Clint Eastwood
96. **8 1/2** (*8 1/2*), Federico Fellini
97. **Juego mortal** (*Sleuth*), Joseph L. Mankiewicz
98. **Doctor Zhivago** (*Doctor Zhivago*), David Lean
99. **Terminator 2** (*Terminator 2*), James Cameron
100. **Duro de matar** (*Die Hard*), John McTiernan

La videoteca de Cahiers

Aparecida en diciembre de 1993 como número especial de *Cahiers du cinéma*, esta lista no se propone como una selección de las cien mejores películas sino como una especie de iniciación al cine a través de una videoteca que intenta balancear lo viejo con lo nuevo, lo experimental con lo clásico, lo popular con lo elitista, lo menor con lo importante, lo francés con lo extranjero e incluye una película porno (*Rêves de cuir*) entre otras curiosidades. La lista hace eje en lo menos visto y rehúye las polillas del museo en beneficio de cierta frescura. Tanto eclecticismo tiene el inconveniente de incluir *Mi bella dama* o *Plan 9* y dejar afuera a Walsh y a Ozu.

-
- | | | | |
|--|--|---|---|
| El abismo (<i>The Abyss</i>), James Cameron | Welles | Erase una vez en el Oeste (<i>Once Upon a Time in the West</i>), Sergio Leone | Vampiros del espacio (<i>Plan 9 from Outer Space</i>), Edward Wood |
| L'acrobate , Jean-Daniel Pollet | Cuentos del crisantemo tardío (<i>Zangiku Monogatari</i>), Kenji Mizoguchi | Erase una vez en América (<i>Once Upon a Time in America</i>), Sergio Leone | Atención a esa prostituta tan querida (<i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>), R. W. Fassbinder |
| Adieu Philippine , Jacques Rozier | Court circuits , Patrick Grandperret | Un tiro en la noche (<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i>), John Ford | Polvo en el viento , Hou Hsiao Hsien |
| Amore (<i>L'amore</i>), Roberto Rossellini | Le cri du hibou , Claude Chabrol | Invasión de los usurpadores de cuerpos (<i>Invasion of the Body Snatchers</i>), Don Siegel | Rêves de cuir , Francis Leroy |
| Angela (<i>Angèle</i>), Marcel Pagnol | Una rubia caída del cielo (<i>Switch</i>), Blake Edwards | Dies irae , Carl Dreyer | Un rey en Nueva York (<i>A King in New York</i>), Charles Chaplin |
| Annie Hall. Dos extraños amantes (<i>Annie Hall</i>), Woody Allen | Ayuno de amor (<i>His Girl Friday</i>), Howard Hawks | Jules y Jim (<i>Jules et Jim</i>), François Truffaut | Raquel, Raquel (<i>Rachel, Rachel</i>), Paul Newman |
| Alger la Blanche , Cyril Collard | El soplón (<i>Le doulos</i>), Jean-Pierre Melville | Luz de verano (<i>Lumière d'été</i>), Jean Grémillon | Cortina rasgada (<i>Torn Curtain</i>), Alfred Hitchcock |
| ¡Atamel! , Pedro Almodóvar | 2001: Odisea del espacio (<i>2001: A Space Odyssey</i>), Stanley Kubrick | Mélo , Alain Resnais | La furia del tigre , Chang Cheh |
| El amor a la muerte (<i>L'amour à mort</i>), Alain Resnais | Las dos inglesas y el continente (<i>Les deux anglaises et le continent</i>), François Truffaut | El desprecio (<i>Le mépris</i>), Jean-Luc Godard | Corazón salvaje (<i>Wild at Heart</i>), David Lynch |
| Angel de venganza (<i>Ms 45</i>), Abel Ferrara | El imperio de los sentidos (<i>Ai-no corrida</i>), Nagisa Oshima | Intriga internacional (<i>North by Northwest</i>), Alfred Hitchcock | El resplandor (<i>The Shining</i>), Stanley Kubrick |
| Detrás de un vidrio oscuro (<i>Sasom i en spegel</i>), Ingmar Bergman | El joven Manos de Tijeras (<i>Edward Scissorhands</i>), Tim Burton | Mr. Arkadin (<i>Confidential Report</i>), Orson Welles | La sangre de un poeta (<i>Le sang d'un poète</i>), Jean Cocteau |
| A nos amours , Maurice Pialat | Algo para recordar (<i>An Affair to Remember</i>), Leo McCarey | Monsieur Verdoux (<i>Monsieur Verdoux</i>), Charles Chaplin | El espectáculo más grande del mundo (<i>The Greatest Show on Earth</i>), Cecil B. De Mille |
| Vivir para contar (<i>At Close Range</i>), James Foley | La infancia desnuda (<i>L'enfance nue</i>), Maurice Pialat | Muriel (<i>Muriel</i>), Alain Resnais | La Strada (<i>La Strada</i>), Federico Fellini |
| Viaje insólito (<i>Innerspace</i>), Joe Dante | El estado de las cosas (<i>Der Stand der Dinge</i>), Wim Wenders | Ropa limpia, negocios sucios (<i>My Beautiful Laundrette</i>), Stephen Frears | Non toccare la donna bianca , Marco Ferreri |
| La belle noiseuse (<i>La belle noiseuse</i>), Jacques Rivette | El fuego fatuo (<i>Le feu follet</i>), Louis Malle | El nacimiento de una nación (<i>The Birth of a Nation</i>), D. W. Griffith | Grisbi (<i>Touchez pas au grisbi</i>), Jacques Becker |
| Baby Cart, masacre del niño (<i>Kozure o okami</i>), Kenji Misumi | La mujer del aviador (<i>La femme de l'aviateur</i>), Eric Rohmer | Lo que sucedió aquella noche (<i>It Happened One Night</i>), Frank Capra | El tigre de Eschnapur - La tumba hindú (<i>Der Tiger von Eschnapur - Das indische Grabmal</i>), Fritz Lang |
| La bomba del rock'n roll (<i>The Girl Can't Help It</i>), Frank Tashlin | Fanny y Alexander (<i>Fanny och Alexander</i>), Ingmar Bergman | Number 17 , Alfred Hitchcock | Cortos , Tex Avery |
| Los hermanos Caradura (<i>The Blues Brothers</i>), John Landis | Mi bella dama (<i>My Fair Lady</i>), George Cukor | El ojo del diablo (<i>L'œil du malin</i>), Claude Chabrol | 36 fillette , Catherine Breillat |
| Bonne Chance , Sacha Guitry | French Cancán (<i>French Cancan</i>), Jean Renoir | Opening Night , John Cassavetes | Tres niñas (<i>Teen Kanya</i>), Satyajit Ray |
| Blow Up (<i>Blow Up</i>), Michelangelo Antonioni | Retorno al pasado (<i>Out of the Past</i>), Jacques Tourneur | Los paraguas de Cherburgo (<i>Les parapluies de Cherbourg</i>), Jacques Demy | Les trois font la paire , Sacha Guitry |
| Simplemente sangre (<i>Blood Simple</i>), Joel y Ethan Coen | El hombre invisible (<i>The Invisible Man</i>), James Whale | Palomita roja (<i>Palombella Rossa</i>), Nanni Moretti | Les vampires , Louis Feuillade |
| Les Camisards , René Allio | El hombre de la cámara (<i>Chelovek a kinoaparatom</i>), Dziga Vertov | Paisà (<i>Paisà</i>), Roberto Rossellini | La verdad (<i>La vérité</i>), Henri-Georges Clouzot |
| The Great Flammarion , Anthony Mann | El fotógrafo (<i>Hi, Mom!</i>), Brian De Palma | Passe-montagne , Jean-François Stévenin | Qué bello es vivir (<i>It's a Wonderful Life</i>), Frank Capra |
| El discreto encanto de la burguesía (<i>Le discret charme de la bourgeoisie</i>), Luis Buñuel | India Song (<i>India Song</i>), Marguerite Duras | Une partie de campagne , Jean Renoir | El francotirador (<i>The Deer Hunter</i>), Michael Cimino |
| Los caballos de fuego (<i>Teni Zabytykh Predkov</i>), Serguei Paradjanov | | | Cuerpos invadidos (<i>Videodrome</i>), David Cronenberg |
| 55 días en Pekín (<i>55 Days at Peking</i>), Nicholas Ray | | | |
| El ciudadano (<i>Citizen Kane</i>), Orson | | | |
-

Las décadas de *Sight & Sound*

Cada diez años, la revista británica *Sight & Sound* hace una encuesta entre críticos y realizadores. Lo interesante, en este caso, es medir la evolución de lo que podría llamarse el gusto consagrado. La irrupción de *El ciudadano* —que no figuraba diez años antes— en 1962 para no moverse del primer puesto es un síntoma de la radical modificación de los criterios a partir de los cincuenta, en los que nace la crítica moderna.

Observamos que desde el 62 al 92 sólo quedan cuatro películas. Pero de las seis que se incorporan, sólo una (2001) es posterior a 1962. Esto indica que el cambio de perspectiva entre los profesionales está más ligado a la revalorización de viejos films que a la producción de nuevos (comparar con la lista de *Première*) y también a un progresivo rechazo de las novedades (esto también habla de la edad de los encuestados). Es interesante observar también que recién en 1982 se incorporan películas de Hitchcock, Ford y Keaton, lo que muestra la demora con la que se aceptan algunas de esas revalorizaciones. Nótese también la brusca desaparición de Chaplin (1962) y de *Ladrones de bicicletas* (1972). Por otra parte, discutir méritos en una lista tan exigua tiene todos los inconvenientes del bizantinismo.

1972

1. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
2. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir
3. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
4. **8 1/2** (*8 1/2*), F. Fellini
5. **La aventura** (*L'avventura*), M. Antonioni
5. **Persona** (*Persona*), I. Bergman
7. **La pasión de Juana de Arco** (*The Passion of Joan of Arc*), Carl Dreyer
8. **El maquinista de la General** (*The General*), Buster Keaton
8. **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*), Orson Welles
10. **Ugetsu** (*Ugetsu Monogatari*), Kenji Mizoguchi
10. **Cuando huye el día** (*Smultronstället*), I. Bergman

1952

1. **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica
2. **Luces de la ciudad** (*City Lights*), Charles Chaplin
2. **La quimera del oro** (*The Gold Rush*), Charles Chaplin
4. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
5. **Intolerancia** (*Intolerance*), D. W. Griffith
5. **Historia de Louisiana** (*Louisiana Story*), Robert Flaherty
7. **Codicia** (*Greed*), Eric von Stroheim
7. **Amanece** (*Le jour se lève*), Marcel Carné
7. **La pasión de Juana de Arco** (*The Passion of Joan of Arc*), Carl Dreyer
10. **Lo que no fue** (*Brief Encounter*), David Lean
10. **El millón** (*Le million*), René Clair
10. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir

1982

1. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
2. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir
3. **Los siete samurais** (*Shichinin no samurai*), A. Kurosawa
3. **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*), Stanley Donen y Gene Kelly
5. **8 1/2** (*8 1/2*), F. Fellini
6. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
7. **La aventura** (*L'avventura*), M. Antonioni
7. **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*), Orson Welles
7. **Vértigo** (*Vertigo*), Alfred Hitchcock
10. **El maquinista de la General** (*The General*), Buster Keaton
10. **Más corazón que odio** (*The Searchers*), John Ford

1962

1. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
2. **La aventura** (*L'avventura*), M. Antonioni
3. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir
4. **Codicia** (*Greed*), Eric von Stroheim
4. **Ugetsu** (*Ugetsu Monogatari*), Kenji Mizoguchi
6. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
6. **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica
6. **Iván el terrible** (*Ivan Groznyi*), Serguei Eisenstein
9. **La tierra tiembla** (*La terra trema*), Luchino Visconti
10. **L'Atalante** (*L'Atalante*), Jean Vigo

1992

1. **El ciudadano** (*Citizen Kane*), Orson Welles
2. **La regla del juego** (*La règle du jeu*), Jean Renoir
3. **Historia de Tokio** (*Tokyo Monogatari*), Y. Ozu
4. **Vértigo** (*Vertigo*), Alfred Hitchcock
5. **Más corazón que odio** (*The Searchers*), John Ford
6. **L'Atalante** (*L'Atalante*), Jean Vigo
6. **La pasión de Juana de Arco** (*The Passion of Joan of Arc*), Carl Dreyer
6. **Pather Panchali** (*Pather Panchali*), Satyajit Ray
6. **El acorazado Potemkin** (*Bronensets Potyomkin*), Serguei Eisenstein
10. **2001: Odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*), Stanley Kubrick

El cine cumple 100 años



y en diciembre *El Amante* cumple 3

(¿cómo soportaron 97 años sin nosotros?)

Envíe su lista de las mejores películas de la historia (hasta 20)
y juntos confeccionemos las 100 mejores según *El Amante*.

Entre los que participen sortearemos tres ganadores que se llevarán, cada uno, una banda de
sonido en CD, una suscripción anual a la revista,
un juego de la colección *Directores* y ¡ningún electrodoméstico!

Escriba a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal
antes del 14 de noviembre

¿Qué ves cuando los ves?

por Alejandro Ricagno (un ex joven)

Preguntas sin respuesta. Suelo mantener largas charlas y discusiones de sobremesa con estudiantes de cine. Las mismas tienen lugar en sitios tan informales como bares y adyacencias y siempre comienzan con un ataque masivo a la crítica en general y a la de esta revista en particular. De ahí en más nos empezamos a tirar nombres de películas y de directores. Se exponen preferencias y rechazos. La mayoría de las veces se opta por una décima cerveza ante un mayor listado de nombres, que daría para una segunda nota de Noriega sobre las listas —a las que habría que agregar las marcas de cervezas consumidas en discusiones sobre cine—. Cuando abrumado y mareado —por las listas y por la cerveza— trato de averiguar algo más acerca del interés “cinéfilo” (no es la palabra adecuada, como se verá más adelante, pero no encuentro otra) de mis interlocutores, lanzo una pregunta insidiosa: “¿Y vos, por qué estudiás cine?, ¿qué querés contar con el cine?”. Silencio. La gran mayoría “no sabe / no contesta”. Unos pocos hablan de la “era de la imagen”, “la seducción de la pantalla”; otra lista de vaporosidades por el estilo, orgullosamente vestida de vaguedad impersonal. Sólo alguno que otro —y como excepción—, con más intuiciones que respuestas, habla tímidamente de dar cuenta de algo a través de las imágenes; me habla de una suerte de voluntad de impresión en el mundo, de una búsqueda, de una mínima curiosidad. Me preocupan los estudiantes de cine, como futuro espectador de sus productos, como crítico y como miembro de la especie humana. Me preocupan, como me preocupa en general el futuro de los productos culturales y de quienes los hacen, en relación con este presente que no puede / no sabe dar cuenta de sí mismo. Trataré de ser claro, entonces, para que no haya malentendidos, aunque, hoy por hoy, esta eventualidad, el malentendido, parece no importar mucho ya que todo se entiende o se descarta de la misma manera. Escribo esta nota desorientado y con un poco de desesperación; tal vez como ese chico que quiere hallar algo y no sabe aún bien qué. Sé, por cierto, que me meto en camisa de once varas. Pero creo que el riesgo es necesario, como lo es la pasión que nos mueve (a los críticos, a los cineastas y quiero creer que también al público) a hacer aparecer algo donde no había nada. Esta nota no es más que una serie de preguntas, de tiros en la noche tratando de dar en el blanco. Y el blanco, me parece, abarca mucho más que el de una pantalla de cine.

Un corto perfil acotado. En general, mis interlocutores son jóvenes, tienen entre dieciocho y veintitantos años, y no entrarían en una categorización de raíz cinéfila. Han visto cine, sí, pero se han acercado a él a través del comic, por ejemplo, o de esa incierta movida de la era de la imagen, vía televisiva y/o cabléstica. El problema no es instalar un origen purista ni bibliófilo-cinematográfico contra el de otros orígenes más bastardos. El problema es que la mayoría, una vez elegido su campo de acción cultural, en este caso el cine,

parecería no sentir la menor curiosidad por su genealogía, sus problemas, su historia, las discusiones estéticas, ni qué hablar de otras implicaciones acerca de cuestiones sociológicas, filosóficas o políticas. La curiosidad pasa solamente por el adelanto técnico, el director que está en boca de todos, el último grito de la era del collage. Suelo encontrarlos en alguna muestra de video —de sus propias escuelas— o en salas que exhiben algún Wenders, Jarmusch o Lynch (cito a éstos entre los *top ten*) en un estreno al que hay que ir a ver porque en ese film hay “un empleo de la steadycam increíble”. No los encuentro en la Sala Lugones cuando dan cine noruego o mejicano, o un ciclo de Rivette o Rohmer, ni en ninguna exhibición de una vieja comedia de Hawks o un policial de Christensen en el Club de Cine. Me refiero a una pasión cinéfila como método educativo-informativo o como curiosidad hacia un mundo al que estos estudiantes tarde o temprano van a pertenecer, o no. El cine para ellos parecería componerse de cuatro o cinco nombres cuya aparición en el horizonte cinematográfico (y el de la azarosa distribución en Argentina) no tiene más de 10 años cuanto mucho. Que se me entienda bien: *no estoy hablando en contra del cine de Jarmusch, Wenders o Lynch*; cineastas que me interesan, alguno más que otro, y que me dan la posibilidad de acercarme a determinadas estéticas, analizarlas y discutir las. Hablo de un efecto que, creo, va más allá del gusto y entra ya en el territorio de la *responsabilidad*. Me refiero al efecto letal de rechazo sistemático de lo que “no me identifica”, “me es ajeno” o “inactual”. Para un estudiante de cine, lo mismo que para un crítico —ya que, desde distintas perspectivas, aparentemente nos mueve o debería movernos el mismo centro de interés: el cine—, toda posibilidad de abrirse a una mirada al mundo, aunque sea para ampliar el horizonte de conocimiento de la materia que nos ocupa, es casi una necesidad obligatoria. Se me dirá que es imposible verlo todo, que lo acumulativo también intoxica, que muchos cineastas nacieron casi por generación espontánea y hasta su primer film tenían muy poca relación con el cine que les antecedería. Está bien, pero son los menos, y en todo caso esa orfandad (que nunca es tan pura como suelen declarar) les servía para lanzarse, exponerse, buscar su lugar en el mundo, hasta para rechazarlo. Porque hablar de cine y hacerlo también es estar hablando y actuando sobre el mundo. Pero cuando les preguntó, ya casi olvidándome de las cuestiones estéticas específicas, por qué les gusta Wenders (del que vieron sólo dos o tres films) o Jarmusch o Lynch; qué encuentran en esos autores (no me atrevo a preguntar qué les emociona) son las escasas respuestas las que me espantan. Porque Jarmusch les interesa en tanto “no cuenta nada y sus personajes van hacia nada”, porque en Wenders “hay homenajes y citas (pero ¿cómo hacen para reconocerlas si no han visto lo que se cita? ¿Será ésa la famosa “cita a ciegas”?), o Lynch “es posmoderno —gesto amplio— y es divertido”. Recuerdo a alguien que para elogiar a Scorsese me habló *solamente* del uso de la

steadycam en *Buenos muchachos*, y después calló para siempre. No parece existir el más pequeño atisbo de lectura de una obra, ya no siquiera la confrontación con la teoría o con el universo de determinado autor, sino con el propio universo del que la recibe. Se la recibe, se la empaqueta en la lista de lo visto y se la olvida o se la reproduce. Alguien hace un video —la mayoría de los que estudian cine practican en video; son escasos los que acceden al filmico, cuestión a tratar en alguna otra nota— a lo *Wenders*, a lo *Jarmusch*, y de Juanito Pérez, el joven proyecto de director, no hay nada. Se instala entonces un Sistema que imita a autores que sí plantean una serie de preguntas y búsquedas con respecto al relato y/o a la imposibilidad del mismo en esta era posmoderna que vivimos, nos guste o no, planteo que está ausente en el caso de los estudiantes, quedando sólo una repetición formal cuyo sentido se pierde en la mala imitación. Una remake gestual y vacía. Como si todo lo que apareciera delante de la cámara estuviera ahí por casualidad. Eso sí, bien iluminadito y con una buena musicalización. Porque la desprolijidad técnica parecería ser el problema principal, el mayor de los pecados, antes que la voluntad de contar algo desde una perspectiva propia. Se me dirá que exagero o que en todo caso la culpa es también de los críticos y de los teóricos. No quiero quitarme culpas de encima, pero tengo la impresión de que la crítica les importa un carajo, al igual que una verdadera confrontación con la teoría, a la que leen de ojito en apuntes para dar una materia. Se me dirá entonces que la culpa es de las escuelas de cine, de la educación en general, del gobierno, del estado del mundo. Cualquier excusa es válida para no asumir lo que parece ser la causa principal, sin exclusión de otras posibles subalternas: el miedo. Miedo a conocer, a salir al mundo, a confrontar ideas (son demasiado jóvenes, se dirá, nadie tiene tantas seguridades que plantear a los 20 años, menos aun en los 90). ¡No se trata de exigir seguridades! ¡Se trata de salir inseguro y temeroso movido aunque más no sea por la curiosidad! Cuando Cassavetes dio una clase en una escuela de cine, les dijo a sus alumnos que no entendía por qué estaban allí esperando que él les diera una respuesta, por qué no salían a filmar como alucinados lo que les interesaba, por qué no se arriesgaban. No estoy pidiendo un compromiso mayor que aquel de una verdadera búsqueda personal de una estética. Y cuando digo estética y digo formas, estoy hablando de ideas, y si digo ideas también digo dudas, y acciones, e historias, para descomponerlas si quieren, para experimentar si así lo desean pero que, por favor, deseen algo. Nunca como antes en la historia del cine el oscuro axioma godardiano: “un travelling es una cuestión moral” fue tan claramente necesario. Porque una estética hoy por hoy debe (y permítaseme la obligatoriedad) ser ante todo una ética.

El efecto sopa. A todos se nos hace difícil mantenernos éticos cada día. La crítica, aun la independiente, no deja de estar influenciada por cierta pereza epocal, o es empujada al tono apocalíptico frente al rumor de la homogeneización de lo mediocre. Más difícil resulta, tal vez, en la Argentina y el mundo todo, hoy tener veinte años y ser un estudiante de

cine ante una perspectiva de tierra baldía. Los jóvenes no tendrían por qué cargar con la culpa de esta indigencia de conocimiento, de la amoralidad, de la frivolidad y ausencia de valores mínimos donde estar parado para ir a sitio alguno. No se los puede acusar impunemente de ombliguismo en una época ombliguista. Pero debo admitir que me angustia y me subleva verlos enfrascados en la sopa de sus cápsulas sin siquiera poder decir de qué sopa se trata. Porque en esas discusiones (que tampoco son muy acaloradas que digamos) a las que hacía referencia al principio, puedo intuir algunos atisbos de una mirada que aún no se atreve pero tal vez quiera dar cuenta de sí misma. Claro que está el riesgo y el riesgo es el de la exposición, y eso siempre implica un dolor y un miedo. Entonces, tal vez, ese rechazo a lo Otro, al gran Ogro del mundo del conocimiento que implica una apuesta a la experiencia, surja sencillamente por temor a ser lastimados. Habría un cine que los agrade porque marca territorios firmemente, porque plantea preguntas sin resolución o porque muestra no sólo el mundo del cine sino lisa y llamente el mundo a secas. Y todos sabemos que es ancho, ajeno y feroz. Sé que estoy generalizando y quiero creer que no todos los estudiantes de cine carecen de espíritu inquisitivo y audaz. Pero sería interesante que, ya que han elegido el cine como medio de expresión, se interesaran mínimamente por estas cuestiones tan simples como saber qué se quiere contar, quién y cómo lo intentó antes, para qué sirven los elementos técnicos en función del relato, qué hay fuera del cine y dentro del gran mundo que les interese, les preocupe, o se les cante decir. Porque uno está siempre del lado de las libertades antes que de las prohibiciones o los mandatos en nombre del Orden del Saber, pero juro que a veces me dan ganas de declarar un bando que imponga a los alumnos de cine: a) abstenerse de ver videoclips por un mínimo de dos años; b) absoluta negativa de ingreso a salas donde exhiban films de *Wenders*, *Jarmusch*, *Cronenberg*, *Lynch*, *Cohen* y algunos nombres contemporáneos más (respetados y queridos en lo personal, vuelvo a aclarar); c) obligatoriedad absoluta de ver clásicos americanos y europeos, realizando luego una tarea escrita en el hogar de exhaustivo análisis que ignore el “supratema” y el “plot” pero dé cuenta de una visión de lenguaje en forma y contenido escrito de manera coherente; d) lectura obligatoria de filosofía clásica, así como de clásicos de la literatura universal con absoluta abstención de escritores contemporáneos contenidos entre el eje *Bukowski-Carver*; e) obligatoriedad de lecturas de un mínimo de dos diarios exceptuando la página de chistes y la sección de espectáculos; f) asistencia obligatoria a barrios desconocidos y ajenos a sus lugares de residencia; g) y otras más que se me ocurran (¿prohibición de escuchar rock?). A males extremos se me plantea la tentación de medidas extremas. A menos que un pequeño atisbo de pasión, de alma, de interés, empiece a surgir y la sopa se les desborde en un saludable accidente y tengan que aprender a cocinar otra cosa para no morir de inanición. Continuará... ■

Claves para el cine fantástico

Autores y tendencias • Historia y Estética • Mitologías

Un curso de Eduardo A. Russo. Solicitar entrevista al 824-2480.

La lectora

Selección de textos: Flavia de la Fuente

Anderson por Anderson

Lindsay Anderson nació en Bangalore, India, en 1923. Allí sólo vivió dos años. Creció en Inglaterra. Estudió en la Universidad de Oxford. Fue colaborador y director de una revista de cine editada por la universidad llamada Sequence. Director de cine, televisión y teatro, fue uno de los promotores del Free Cinema. Entre sus escasos largometrajes figuran El llanto del ídolo, If, Un hombre de suerte, Hospital Britannia, Las ballenas de agosto. Anderson murió el mes pasado. Reproducir sus palabras es el modesto homenaje que le hace La lectora.

Arte: Ningún arte vale la pena si no intenta cambiar el mundo. Por supuesto, ningún artista puede ser juzgado por su éxito o fracaso en cambiar el mundo, dado que ninguno de nosotros lo ha logrado. Lo único que podemos esperar es cambiar o influenciar espíritus o corazones bien dispuestos contándoles la verdad.

Artista: Un artista debe ser confiable y eso implica exponerse a hacer sentir incómoda a la gente. La gente es generalmente débil y uno siente a la vez pena por ellos y ganas de pegarlos. Es una cuestión de temperamento. En la mayoría de mis películas traté de pegarlos, lo cual no provoca una respuesta muy favorable. Es muy frustrante. Veo todo el desastre que es el mundo y digo: "Ahí tienen. Yo les avisé pero no me escucharon". La audiencia popular está absolutamente corrompida y la televisión ha acelerado el proceso. Tenemos un público que está totalmente deformado por el cine americano.

Amor a la humanidad: Si uno ama realmente a los seres humanos tiene que poder enojarse con ellos.

Brecht: Me gusta citar a Brecht: "el realismo no consiste en mostrar las cosas reales sino en mostrar las cosas como realmente son".

Cine inglés 1: Debería decir que todos mis films fueron fracasos en

lo que concierne a la industria de cine británica. No sé cómo hacer una película británica que los británicos quieran ver. Nunca me sentí parte de esta industria y no creo que alguna vez lo sea. Miren los libros de cine, es raro que yo figure.

Cine inglés 2: No existo como cineasta británico. Nunca tuve una nominación, no es que me importe mucho la British Film Academy. Está perfectamente bien porque yo sé que lo que hago no es del gusto inglés. Fuck'em!

Cine inglés 3: Una cosa que les falta a los films británicos es excitación. El cine inglés tiende a ser poco ambicioso en un sentido extraño. Hay un poco de ira, pero hay que juzgar la calidad de esa ira. Ken Loach se podría haber desarrollado como director de cine, pero se quedó pegado en las ideas trotskistas a medio cocinar de su entorno. La película de Frears *Sammy y Rosie van a la cama* tiene algo de disidente y ambicioso, pero de hecho es confusa y oportunista... Pienso lo mismo de *Ropa limpia, negocios sucios*. A ambas les falta convicción. Están cocinadas a medias. Son inteligentes, pero no hay nada positivo en ellas... Sólo dicen: "Las cosas son así". No hay confianza en el cambio. Son esencialmente convencionales. Stephen [Frears] es el ejemplo de alguien que es inteligente sin llegar a estar exactamente comprometido.

Compromiso: Luchar implica comprometerse, implica creer en lo que uno dice y decir lo que uno cree. También implica ser llamado sentimental, irresponsable, autocomplaciente, extremista y anacrónico por aquellos que equiparan madurez con escepticismo, arte con entretenimiento y responsabilidad con excesos románticos.

Crítica: Este libro [John Ford] está dirigido a los especialistas. Yo entiendo por especialistas a aquellos que se apasionan por el

cine, como otros se apasionan por la jardinería, la cocina, la arquitectura o los autos antiguos, sin excluir, por supuesto, a los universitarios y los críticos de cine. Desde hace algunos años, la crítica cinematográfica —no llamo crítica a la que aparece publicada en los diarios— ha llegado a perder casi todo su sentido. Bajo la influencia fatal de la sociología y de la estética, los expertos tienen cada vez más la tendencia a escribir como si la crítica fuera un fin en sí mismo, solamente accesible a los iniciados y solamente expresable en una jerga hermética. Por ejemplo, Peter Wollen escribió: "Es por la riqueza de las mutaciones en las relaciones entre ciertas antinomias que se puede detectar al gran artista en Ford...". Y precisando aun más su pensamiento: "En la práctica no existe simetría perfecta, aun cuando vimos que en Ford ciertas antinomias están completamente invertidas. De hecho, se asiste a un fenómeno de torsión en el interior de un grupo de permutación o de la matriz y a una forma de exploración de ciertas posibilidades, en el interior de las cuales las antinomias están puestas en primer plano, desestimadas e incluso invertidas, mientras que otras permanecen estables y constantes". Esta forma de crítica profesional no es más que una serpiente que se muerde la cola y sus especialistas no agradan a nadie más que a sí mismos o a sus comparsas deleitándose de su esnobismo intelectual en lugar de dirigirse a aquel que es realmente importante, el "vulgar lector", que ama el cine y que desea poder comprenderlo y apreciarlo cada vez más.

Respecto de este tema, no puedo dejar de pensar en algunas líneas que Charlotte Brontë escribió en el prefacio de *Cumbres borrascosas*, publicada luego de la muerte de su hermana Emily. El verdadero visionario (o crítico), dice Charlotte, es un hombre "que sabe leer con

exactitud el Mené, Teqel, Parsin' con un espíritu original (no importa cuán incompleta sea la madurez, cuán ineficaz sea la cultura, cuán parcial el desarrollo de este espíritu), un hombre que sepa decir con confianza: 'Esta es la interpretación'".

La función del crítico es aclarar y no oscurecer, interpretar y no juzgar.

Bette Davis: No le desearía a nadie el destino de tener que trabajar con Bette Davis. Tuve que usar todo mi instinto y mi astucia en *Las ballenas de agosto* para controlarla. Es totalmente egocéntrica y necesita ser, exige ser el centro de atención. Bette es una estrella y se piensa a sí misma como tal. Los actores son en general mejores, pero estas cosas ocurren.

Estilo y actitud: Una actitud implica un estilo; un estilo una actitud.

John Ford 1: Hay una profunda calidad humana en todo su trabajo. Me gusta su temperamento, que responde a una tradición, a una visión idealista del mundo y, al mismo tiempo, es marcadamente individual, incluso anarquista. En Ford hay tensiones entre tradición e independencia que yo reconozco en mí mismo.

John Ford 2: Esas sonrisas, esas lágrimas, esa energía revitalizadora, esa "frescura de la juventud del mundo", eso es lo que John Ford nos ha legado en sus films.

John Ford 3: Sean Aloysius O'Feeney nació en Portland, Maine, el 1º de febrero de 1895 y murió en Palm Desert, California, el 31 de agosto de 1973. Ford fue toda su vida un personaje lleno de contradicciones. Más de 30 años antes de su muerte, firmó su testamento con su verdadero nombre: "O'Feeney"; sin embargo, él fue siempre más conocido por su seudónimo: John Ford. Su padre y su madre eran ambos de origen irlandés, lo que explica tal

vez su carácter lleno de contrastes: huraño y desconfiado, amable e irascible, mezquino y generoso, audaz, intransigente, siempre inasible, podía mostrarse alternadamente bueno y cruel. Artista reconocido pero también gran profesional. Era individualista con obstinación sin dejar de tener un gran sentido de la familia, de la comunidad y de la patria. Era ferozmente anarquista. Muchas veces bebía demasiado, pero difícilmente mientras trabajaba. Fue sin duda el más grande director de cine americano, el mejor del mundo según se decía en una época.

John Ford 4: *Dos cabalgan juntos* está considerada una obra maestra y los films que lo siguieron —que para mí ilustran de una manera evidente la decadencia del talento de Ford— lo hicieron merecedor de un lugar en el panteón de los directores-autores. Esta actitud de rebajar a un artista como Ford al simple rango de autor, de someterlo a las exigencias de una cierta crítica, es probablemente lo que me ha determinado a publicar este libro [*John Ford*], con el fin de hacer un llamado al orden.

David Lean: David Lean es un director muy "inglés". Yo no puedo entender esta situación: aunque él haga films extremadamente buenos desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista de la "forma", yo no sé qué más tiene, no sé a qué se debe su reputación.

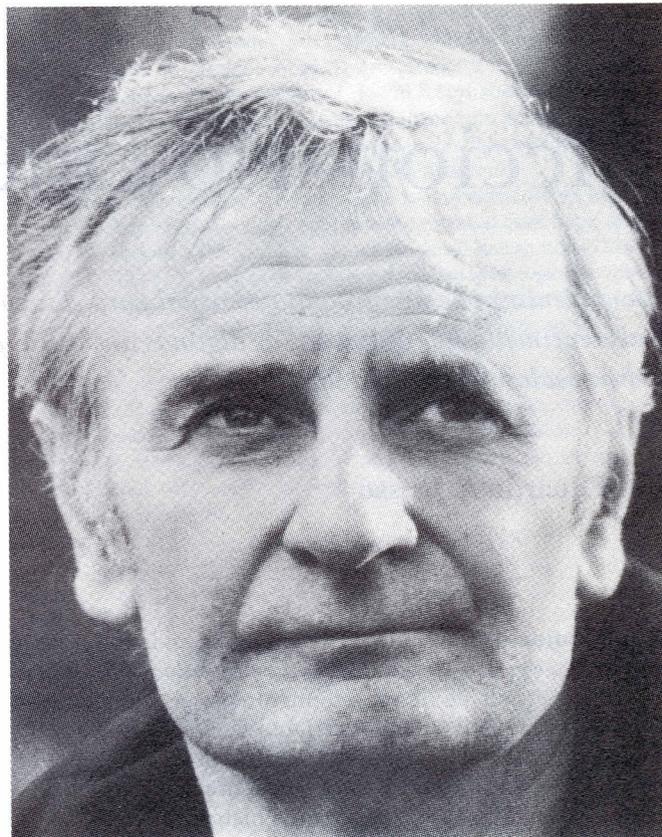
Manifiesto personal: Lo que parece haber en mi obra es una desconfianza en las instituciones, una desconfianza en la autoridad y una correspondiente creencia en una búsqueda del individualismo y de la responsabilidad individual. "Humanismo" es otra palabra que podría aparecer.

Obsesiones: Las tensiones básicas entre jerarquía y anarquía, independencia y tradición, libertad y ley que están siempre entre nosotros.

Televisión: Droga a la audiencia, la deja sin pensamiento. La

televisión realmente terminó con todo. Es un desastre.

Teoría del autor: Se trata de una expresión francesa nacida en París, donde, en los años cincuenta, se puso de moda llamar a algunos directores de cine "autores". Este término no debe entenderse en su sentido literario y no sugiere que los directores hayan escrito sus películas. Esta teoría quería llamar la atención sobre la coherencia de una obra que reflejara la personalidad, el estilo y los temas preferidos de ciertos realizadores que, hasta entonces, habían sido subestimados, ignorados o considerados sólo "buenos artesanos", en el caso de que a uno le gustaran sus films, y de "simples mercenarios" en caso contrario. Esta teoría fue escrupulosamente expuesta y enérgicamente defendida por un grupo de críticos jóvenes que escribían en los *Cahiers du cinéma*. La mayoría quería cambiar las tradiciones establecidas y tenía la ambición de convertirse en directores de cine. François Truffaut lanzó esta campaña en su artículo "La política de los autores", publicado en el número de *Cahiers* fechado en enero de 1954, uno o dos años antes de debutar como realizador. Como es habitual entre los intelectuales europeos, estos críticos franceses estaban fascinados por Estados Unidos. Su primera hazaña fue glorificar a directores con personalidades y valores tan disímiles como Preminger, Hitchcock, Hawks, Bud Boetticher y Raoul Walsh... A veces, como la mayoría de los teóricos, los partidarios de la teoría del autor eran ridículos: King Vidor era un autor, en consecuencia *Salomón y la reina de Saba* era una obra maestra. Salvo esas estupideces, este movimiento, en líneas generales, era bastante sano, pese a que no tuvo nada muy original... Estos críticos permitieron redescubrir a ciertos directores y la permanencia de ciertos valores e ideas que, hasta entonces, habían



estado ocultos tanto por la naturaleza "comercial" de sus obras como por el esnobismo tradicional de la crítica cinematográfica (Hitchcock y Hawks fueron los ejemplos más notables). Desafortunadamente, la detección de estos fenómenos recurrentes se convirtió en el principal objetivo de los *auteuristes* que se preocupaban más por identificar sus teorías familiares que por dar una apreciación sobre la calidad de las obras en cuestión. Un autor no se reconocía más por la excelencia de sus films sino por la permanencia de las marcas de su personalidad.

Los juicios de valor no tenían ya ningún valor.

Z o fin: Sería bueno hacer algo más y probablemente lo haré, pero hay algo así como una obra que ya está y cualquier otra cosa sería un agregado... Lo llaman edad. Puedo tratar, sobrevivir y hacer algo más, pero la idea de que uno puede cambiar el pensamiento de alguien ha desaparecido.

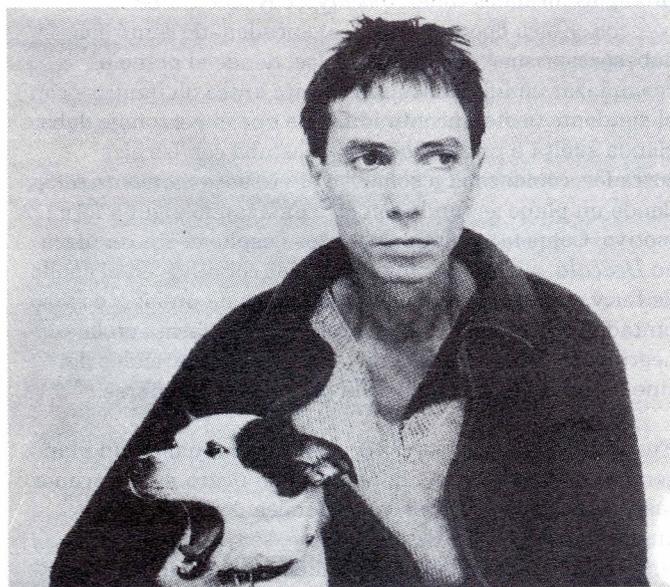
Textos extraídos de *Take 10, J. Hacker y D. Price, Oxford University Press, 1991, y John Ford, Lindsay Anderson, Hatier, 1985.* ■

Carax

Respecto del lugar de Carax en la genealogía del cine francés, hay que comenzar por revisar nuestros análisis. ¿Hijo de la *nouvelle vague*? Hum, no es tan seguro. ¿Se imaginan a Truffaut, Rohmer, Chabrol o Godard poniendo en peligro alguna de sus películas por excederse en el presupuesto? Impensable. De la *nouvelle vague*, Léos Carax ha heredado tal vez lo mejor, a saber, la arrogancia. Una manera un poco altanera de poner su deseo por encima de todo. Pero no parece querer o poder inspirarse de ese rigor moral (una cierta relación entre la economía y la estética, una manera de confrontar su propio deseo con el del otro: llamemos a este otro "productor") que fue un rasgo común de los autores de esta generación. Esperemos que no sea demasiado víctima de este gasto suntuoso que él mismo ha suscitado y al cual el cine francés no nos tiene para nada habituados.

Extraído de "Le pari du Pont-Neuf" (editorial de *Cahiers* durante el rodaje de la película), Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* N° 434, 1990.

[Parece que las dudas se deben haber disipado en ocasión del estreno, porque *Cahiers* fue el organismo de prensa de *Los amantes de Pont-Neuf* al punto de editar un suplemento especial con fotos de la película.] ■



Diccionario cinéfilo (V)

En esta entrega de nuestra guía mensual para el incremento del acervo cinematográfico y la nutrición de la pulsión cinéfila nos ocupamos de algunas aventuras del ojo, la cámara y la proyección, desde los comienzos del cine a los interactivos 90.

por Eduardo A. Russo

Back projection. A menudo denominada en la industria americana con su casi sinónimo *rear projection* (proyección trasera), consiste en un procedimiento por el cual los actores desarrollan su acción delante de una pantalla traslúcida sobre la cual, desde atrás, un proyector emite la imagen de un ambiente. Ya era suficientemente usado en fotografía cuando —nos cuentan los historiadores— Norman O. Dravn decidió utilizarlo en un western ignoto denominado *The Drifter*, hacia 1913. El *back projecting* permaneció en gran parte inexplorado hasta la llegada del sonoro, que revolucionó más de lo que uno siempre tiende a creer las formas y el sentido en el cine. Allí, la necesidad de trabajar en estudio potenció este recurso. Su uso canónico, casi ritual, se produce en las incontables ocasiones en que los personajes van en auto —encuadrados de frente— y vemos calles, carreteras, etcétera, fugando hacia el fondo de la pantalla. Hubo quien lo juzgó demasiado artificioso (los espectadores aprendieron pronto a detectar este efecto especial destinado a ser invisible). Otros, como el maestro Hitchcock, supieron exprimirlo para construir un espacio paranoico, opresivo, casi alucinatorio, donde la proyección dentro de la proyección se revela como tal, y disuelve la consistencia de esa supuesta realidad que vivimos de este lado de la pantalla. Para verificarlo, vale la pena ver —o rever— esas apologías de la *back projection* que son *Ocho a la deriva* o *Tuyo es mi corazón*. Hace un par de años, el tan interesante como irritativo danés Lars von Trier llevó esta técnica a su paroxismo en *Europa*, juntando hasta siete capas de proyecciones sucesivas en el mismo plano.

Noche americana. Se trata de la simulación de la noche en escenas rodadas a pleno día, por medio de recursos que procuran aparentar que los hechos transcurren bajo la sutil iluminación del claro de luna o algunas fuentes artificiales. La noche como efecto especial: puede conseguirse por medio de filtros en la cámara, por baja exposición fotográfica del film, o en la post-producción. Los americanos la llaman *day for night* o simplemente *D/N*. Reinó en el cine blanco y negro desde los primeros años hasta los 50, donde algunos audaces —acompañados del mejoramiento de las emulsiones, los equipos livianos y el rodaje callejero— se animaron a filmar de noche. Un influyente ejemplo de *noche verdadera* ya puede verse en la bella *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1955) y comenzó a convertir a la otra en un recuerdo, lo que hizo que para la nueva ola francesa la noche americana tuviera

un valor esencialmente nostálgico, ligado a aquella Edad de Oro irreplicable. Así es como el efecto pudo llegar hacia 1972 al título de una memorable película de François Truffaut.

Encadenado. Conocido en la industria también como *dissolve*. Es una forma de articulación entre planos en la que la transición de uno a otro es gradual, de modo que durante cierto lapso ambos se sobreimprimen. El encadenado es una forma de fundido; puede ser breve o largo. Su uso reiterado lo convirtió —especialmente en los años 30 y 40— en una modalidad muy codificada de puntuación en la narración cinematográfica. Un encadenado breve podía sugerir un contraste dramático entre dos situaciones, o un rápido paso de tiempo. Ejecutado de forma más lenta, solía cobrar otros sentidos: la sucesión de imágenes en la memoria de un personaje, el resumen en breves fragmentos de un largo plazo de tiempo... El uso y abuso del encadenado llevó a este recurso a un largo eclipse en el que sólo el cine publicitario echaba mano de él con los fines más abyectos (sucesión de escenas felices en crepúsculos playeros, celebraciones familiares y otras postales ligadas al consumo dichoso de ciertos productos) casi en todos los 70. Con su napoleónica vocación, Francis Ford Coppola supo rehabilitarlo en prodigios formales como *Apocalypse Now* o *Golpe al corazón*. En su época gloriosa, el encadenado contó con subespecies como el *ripple dissolve*, donde el plano a reemplazar ondulaba acuáticamente antes de fundirse con el siguiente (señal inconfundible de que el personaje daba rienda suelta a un *flashback* o, si estaba con los ojos cerrados, comenzaba a soñar), o el virtuoso *match dissolve*, donde un plano se funde con otro enlazando alguna forma o motivo. Coppola —cuándo no— los despliega sin remilgos en *Drácula*, cuando las huellas de los colmillos en el cuello de Lucy se convierten en los rojizos ojos de un lobo, o el ojo pintado de la cola de un pavo real se transforma en la negra boca de un túnel ferroviario. Magias parciales del cine ante las cuales la cinefilia no cesa de inclinarse.

Fundido. Refiere al comienzo o al fin gradual de un plano, generalmente virando a la pantalla en negro. En el primer caso, es común encontrar la económica denominación anglosajona: *fade-in*. En el segundo, se trata de un *fade-out*. Tradicionalmente estos fundidos indicaban la

transición entre una secuencia y otra. Algo del tiempo de la historia, poco o mucho, se escurría entre ellos. Los fundidos tan abundantes en el cine clásico parecen imprimir cierto respiro a la ficción, con un efecto que luego muchos comenzaron a juzgar como defecto: la impresión de cierta lentitud. Hoy hay quien lo considera un anacronismo, y hasta lo liga a los códigos televisivos (donde un *fade-out* indica de modo inequívoco que el bloque de una serie termina y vamos a la tanda). Pero no faltan los exploradores. Rainer Fassbinder experimentó con los fundidos a blanco en su excepcional *Effie Briest* (1973), buscando un distanciamiento brechtiano respecto de los padecimientos de su protagonista. En *Stranger than Paradise*, el aún joven Jarmusch los usaba como única puntuación entre sus largos, inacabables planos. En *Cabo de miedo*, Scorsese supo dar curso a *fade-outs* expresionistas y multicolores como los fuegos artificiales que colorean alguna de sus secuencias más logradas. Un último avatar del fundido a negro lo tenemos a mano en la reciente *Bleu* kielowskiana, donde parece marcar cierto paso de dimensión de Juliette Binoche, tironeada entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos.

Iris. Se llama así al cierre circular centrado en cierta parte de la pantalla, mientras el resto permanece negra. Fue muy popular en el mudo, y algunos lo juzgan como principal precedente del primer plano, ya que se solía utilizar para destacar algún personaje en planos de conjunto, cerrándose sobre él. También se lo usaba para aislar algún objeto que requería de la atención del espectador. A lo largo de los años, el iris fue relegándose, hasta ser confinado en el arcón de los recuerdos. Cuando algún director contemporáneo lo usa, suele hacerlo para evocar aquel clima de los comienzos dando un tono cordial y nostálgico a su ficción, remedando los tiempos pioneros: así lo usan en distintos contextos Bogdanovich en *¿Qué pasa, director?* o Truffaut en *La piel dura*. De Palma el Maldito exacerbó su valor irónico en *Hermanas diabólicas*, mientras que Scorsese lo renueva de modo asombroso —lo deconstruye, aseguran los cinéfilos más leídos— en *Life Lessons*, su *New York Story*.

Máscara. No se trata del padecimiento producto de seis horas de maquillaje que debía soportar Karloff antes de cualquier jornada de rodaje en *Frankenstein*, ni de las malformaciones que acarreó estoicamente Eric Stoltz en *Máscara* y *La mosca II* (que debían haberlo hecho acreedor del Grand Prix Caras&Caretas de los 80). Se trata

simplemente de la cobertura parcial del lente de la cámara, que deja ver un recorte del campo visual, con fines diversos. En el mudo, se experimentaban así los más curiosos formatos de pantalla (en óvalo, rectángulos verticales, cuadrados, etcétera). Luego el uso fue cediendo, perdurando en todo caso las máscaras que aludían a puntos de vista inusuales, como el ojo de una cerradura, los inefables largavistas o miras telescópicas. En los 60 y 70, años de búsquedas renovadoras (y de buscas) en lo formal, las máscaras parecieron resucitar en el cine experimental y en algunos De Palma tempranos, con éxito diverso. Más recientemente, Kieslowski (junto al admirable fotógrafo Slawomir Idziak) incorporó toda una batería de máscaras semi-traslúcidas con los más perturbadores efectos en las secuencias iniciales de *No matarás*.

Split-screen. Literalmente, pantalla fragmentada. Se usa el término cuando se divide en dos el campo visual. Popularmente, el recurso tuvo especial éxito al encuadrar simultáneamente a las dos puntas de una charla telefónica, o cosas parecidas. Cuando el asunto se complica y la pantalla se fragmenta más, entramos en el terreno de la imagen múltiple (técnicamente, *multi-image*). Así asistimos a una pantalla compuesta de tres, cuatro o más zonas de formato variable, donde suceden cosas distintas. Si bien el procedimiento ya había sido usado por el fundador Griffith en *El nacimiento de una nación* (1915), encontró un promotor sistemático e irreplicable en Abel Gance, quien trató de erigirlo en una nueva forma de hacer y ver cine —con el nombre de *Polyvisión*— en su *Napoleón* (1927). La multi-imagen durmió durante largas décadas hasta que en los 60 el cine americano resolvió hacerse cargo de las innovaciones formales que supuestamente cambiarían la cara del cine. Y así es como encontramos, con distinta fortuna, un complejo ejemplo de muy recomendable visión: *El estrangulador de Boston* (1968) de Richard Fleischer, o el hoy muy avejentado *Rollerball* —Norman Jewison, 1975—. Brian De Palma supo elevarlo a esquizofrénico principio de composición en numerosos planos de *Carrie*, *Blow Out* y otras. Hay quienes no aprecian demasiado esta técnica, de indudables posibilidades expresivas. El veterano Allan Dwan (asistente —como Raoul Walsh— de Griffith, y luego legendario realizador de más de un centenar de películas) consultado por Bogdanovich ante el avance —o el retorno— de estos procedimientos hacia los revueltos 60, había sido concluyente: “¡Ah, sí! Se trata de todas aquellas cosas que dejamos de lado cuando empezamos a madurar”. ■



En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones lineales y no lineales, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores).
- Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multiviento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

En estudio:

- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farcys, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Trípode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

Talcahuano 638 3º E - Tel. 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475

por Guillermo Pintos

ROCK'N FREUD

COMPACT DISC

Películas para oír

CALLAO 1290 - 811-7057
(LOS GALGOS) - CAPITAL

ARENALES 3337 - 821-0574
(PASEO DEL SOL) - CAPITAL

STA. FE 2720 - 821-4611
CAPITAL

Mentiras verdaderas Brad Fiedel y varios intérpretes Epic

Tango. Bailar un tango. Era lo único que le faltaba al bueno de Arnoldo Schwarzenegger. Se decidió en *Mentiras verdaderas*, y en la pista se lo ve más duro y tan genial como al cieguito de Al Pacino en *Perfume de mujer*. Si hasta se arranca con Jamie Lee Curtis de la boca una rosa, igualito que Jack Lemmon en *Una Eva y dos Adanes* con su partenaire millonario, aquel que al descubrir el engaño acepta quedarse con Lemmon aunque no sea una chica, porque, total, "nadie es perfecto". A Arnoldo no le tocó nada mucho mejor. El tango en cuestión es "Por una cabeza", para los americanos ya un estereotipo. La versión, con el paso marcial de rigor y un acordeón a piano, es de The Tango Project (!), y viene en el CD junto a temas de Sade, Living Colour, Screaming Trees, Mother Tongue y los literalmente inmortales Bee Gees. Pero lo más interesante es el apronte jazzístico concebido por Brad Fiedel para la secuencia de lucha en un baño, que aún a dinamismo y énfasis dramático y sirve de maravillas a un casi clip coreográfico que resuelve la situación. Además, los chicos malos del Islam, los enemigos de Arnoldo, cantan una incomprensible versión de "El pueblo, unido, jamás será vencido". Y enseguida los vencen.

BackBeat Backbeat Band Polygram CDV 2729

Covers de los Beatles. Cosa aun mucho más riesgosa, si, como en este caso, quienes van a poner sus caras a esa música hacen las veces de John, Paul y George, además de Stuart Sutcliffe y Pete Best, que completaban el grupo en su prehistoria, período en que los retrata *BackBeat*, el film de Ian Softley. Entonces las comparaciones son inevitables.

El quinteto reunido para esta ocasión integra a Don Fleming en guitarra y voz, Dave Grohl en batería, Mike Mills en bajo y voz, Thurston Moore en guitarra, Dave

Pirner en voz —sólo en un tema— y a Greg Dulli, del grupo Afghan Whigs, como primera voz en casi toda la placa. Las versiones son buenisimas y nadie trata de calcar las originales. Pero, aun así, se puede pensar que los chicos de Liverpool sonaran, en vivo, un poco de esta manera, por aquellos tiempos. Es decir, más desprolijos o salvajes, rítmicamente más apurados, menos cuidadosos de los arreglos y con una guitarra más que no llegaba a aprovecharse gran cosa.

La mayor diferencia es cierto dramatismo o densidad de las voces en estas versiones, cuando el tono dominante de aquellos Beatles adolescentes era más liviano y alegre, más allá de alguna iracundia en los gritos de Lennon. La elección coincide, claro, con la mirada del film sobre el mito beatle, nada edulcorada según dicen. Algunos de los títulos —ninguno de Lennon y McCartney— son "Money", "Long Tall Sally", "Twist and Shout", "Please Mr. Postman", "Rock & Roll Music" y "Good Golly Miss Molly".

Posse Intérpretes varios Polygram 31454 0081 4

Típica, típica, típica... banda sonora que se vende en CD pero que en la película hay que buscarla con la lupa de escuchar. Así es la de *Posse*, el western negro de Mario Van Peebles que acaba de editarse, sólo en video. No importa. Es un compilado de música negra para morir de gusto. Ya desde el primer tema —el que acompaña a los títulos finales—, sólo el ostinato de dos notas en el teclado vale un disco entero. Por no hablar del ritmo, la voz del cantante y todo lo demás. Se trata del grupo Intelligent Hoodlum, en un rap que lleva el título del film. Tiene un clima a la vez oscuro y brillante, marcadamente dramático, una textura abigarrada que se repite a lo largo de casi todo el disco. Le sigue otra versión que podría definirse como rap, aunque toda la selección participa de esa natural mixtura de ritmos y estilos de la música negra norteamericana, donde el soul, el gospel, el

BANDAS DE SONIDO

rhythm & blues o el rock no se preocupan mucho por sus límites.

Los cantantes del grupo B.B.O.T.I. no se pueden creer; el hermano Melvin Van Peebles perpetra un atractivo experimento hablado; Top Choice Clique propone un arreglo tan indescifrable como atractivo; y Michel Colombier se aproxima en algún momento al clima folk característico del western. Sólo por un rato, porque enseguida se llena de ritmo negro y otras ideas, algo interesantísimo.

Después de dos baladas discretas e interpretadas con solvencia, por Vesta y Salli Richardson, otro tema con guitarras acústicas se aproxima al clima de vaqueros, y enseguida vuelve la negritud. Precisamente es el grupo The Sound of Blackness, en un experimento gospel nada desdeñable, al que sigue otra aparición de Vesta. El final es con los hermanos Neville —uno de ellos, Aaron, editado en Buenos Aires—, que son de esos morochos que parecen haber inventado ese asunto de cantar.

Claro, a la hora de ambientar la historia, Van Peebles necesitaba otra cosa —así aparecen las clásicas guitarras folk y algunas cuerdas—, pero el rap parece ser lo primero para los directores negros, y el formato de *flashback* periodístico con que cierra el film —alegato político de por medio— coincide con la inclusión de una música actual. Valió la pena. Este fue el western negro, no sé qué música traerá *Perseguidas*, el femenino, pero ahora sólo faltaría uno con canciones de Boy George: “¡Ay!, desenfunda... malo!”.

Forrest Gump
Varios intérpretes
Sony 247-412

Una banda sonora que abre con “Hound Dog”, por Presley, ya está cumplida. Así es la de *Forrest Gump*, que arrasó en recaudaciones en USA relatando la historia de ese país desde los 50, gracias a la rara habilidad del personaje interpretado por Tom Hanks de encontrarse mezclado en situaciones históricas, desde su niñez hasta la actualidad. Y ese poder evocativo tiene la música elegida para el film, incluidos temas

siempre interesantes y otras reliquias no menos llamativas. Eso sí, Elvis, a pesar de los años y lo fechado del producto, canta con una fuerza y una frescura que parecen de anteaer. No pasa lo mismo con casi todo el resto.

“Agitador”, por Duane Eddy, parece una parodia de Les Luthiers; “No sé por qué lo hago”, por Clarence Henry, resulta maravilloso de tan antiguo; “Hijo afortunado” incluye uno de los peores solos de guitarra de todo Creedence y la voz siempre eficaz de Fogerty; lo de Aretha Franklin sigue teniendo lo suyo.

“Mujeres de días lluviosos” trae a Dylan imbuido de tal folklorismo que recuerda a aquella excelente parodia de baile tradicionalista imaginada en *Enigma en París*, de Peter Weir; “Irrumpe” nunca fue de lo mejor de los Doors; “California somnolienta” sigue siendo un clásico redondísimo, a mitad de camino entre Los Beatles y Simon y Garfunkel; y, ya que estamos, este dúo aporta su famosísimo y cinematográfico “Sra. Robinson”.

Por la desopilante ingenuidad de la época se destacan “Sr. Presidente (tenga piedad del trabajador)”, por Randy Newman; “Voluntarios”, un llamado revolucionario de Jefferson Airplane; “San Francisco (asegúrate de usar flores en tu cabello)”; o los vaticinios venturosos de “Acuario/Deja entrar el sol”. En fin.

No falta un tema del multimillonario y melifluido Burt Bacharach, ese titulado “Lo que el mundo necesita ahora es amor”; el clásico “Todos están hablando”, por Harry Nilson; un extraño “Tengo que usar la imaginación”, por Gladys Knight & The Pips; y versiones menos significativas a cargo de Lynyrd Skynyrd, The Doobie Brothers, The Beach Boys, Jackie de Shannon, Youngbloods, Bob Seger y Willie Nelson, un manual de historia. Dentro del film, su eficacia es inapelable.

Como dice Robert Zemeckis, director de *Forrest Gump*, “son veinticuatro canciones que ayudaron a definirnos, que sonaban cuando nos enamoramos por primera vez, cuando dejamos de amar, cuando el primer hombre caminó en la luna, cuando John Kennedy fue baleado, y cuando la guerra de Vietnam”. ■

CLEAR AND PRESENT DANGER

ES LA ULTIMA
PELICULA DE

HARRISON FORD

¿QUIEN
COMPUSO
LA MUSICA?

ENVIANOS TU RESPUESTA.
LOS PRIMEROS 10 MENSAJES
RECIBIRAN EL COMPACT
CON LA BANDA SONORA
ORIGINAL GRATIS.

EL AMANTE C I N E

ESMERALDA 779 / 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL


Milan Sur

Diario de Valdez X

por Jorge La Ferla

Fotos: Jorge La Ferla

Unbelievable Bolivia. *Dicen que Mozambique fue para Godard lo que Belice para Coppola y lo que Bolivia es para Valdez. Cada uno tenía e imaginó un proyecto de trabajo con el video y el cine en cada uno de esos lugares. Esta aparente incoherencia de Valdez es únicamente exceso de poder e impunidad. Uno de los dirigentes más poderosos en el manejo de las comunicaciones internacionales, como aparente salida de sus ataques maniaco-depresivos, se transfigura en un lumpen viajero que de vez en cuando parte a lugares inhóspitos para hacer extraños documentales que presenta con seudónimo en festivales internacionales de video y televisión alternativos. Es la prueba de esta decadente realidad finisecular multimediática. Aunque en verdad Bolivia siempre fue mucho más para el alma, la mente, el cuerpo y el pool de empresas de Valdez. Aquí va entonces otro capítulo de las Jornadas de Valdez antes del estreno clandestino en Buenos Aires de su último video, que se efectuará durante el mes de diciembre —función exclusiva a la que solamente podrán asistir los lectores asiduos de El Amante—. J. L. F.*



Cortés con su spotmeter y el monte Yacoraite de fondo cerca de Tilcara, Jujuy, estudiando las maneras de registrar en video lo imposible.



La antena parabólica de Tilcara, origen de todas las interferencias perturbadoras en la señal madre de CNN.

Valdez va a Pittsburgh, no sigue los legados mediterráneos de la sangre y conoce a una boliviana. Mucho antes que el Gordo Pescarmona con el núcleo de sus empresas o que Tito Capobianco, director de la Opera de Pittsburgh, Valdez —como sus émulos Pierre Menard y Eduardo Lozano— conoce por muchas razones la ciudad de Pittsburgh, en la que reside durante tres años. Ahí le ocurren cosas trascendentes, pues no se casa con su prima de origen libanés y nacida en el lugar, hace un *Master in Arts* en la universidad y conoce a la que sería su primera mujer, la doctora en literatura

Alba María Juana Mónica Soldán Unzueta, de La Paz, Bolivia.

Valdez casi roza el peligro y sabe que el Altiplano es el lugar. Y fueron los tres primeros viajes al Altiplano. El primero reiniciando los amorfios de manera clandestina con una excursión a Los Yungas, la región tropical cercana a La Paz, en que el jeep de los Soldán rompe la dirección y se queda clavado a 20 centímetros de un precipicio de 600 muertos. El segundo ya fue casi en plan de luna de miel y en periplo al valle de Cochabamba, y el tercero, el inicio de una dolorosa ruptura tras la cual Valdez se sintió más intensamente ligado a este país surrealista, en donde el 60 por ciento de la población habla lenguas indígenas y en donde el pasado prehispanico se mantiene con una fuerza atroz. Por destino kármico su superficie se encuentra en el lugar ideal junto a otros pocos espacios en el planeta, en donde confluyen variadas fuerzas que harán de una de las regiones del Altiplano uno de los centros de comunicaciones más importantes del planeta a principios del siglo XXI. Es así que la sociedad Turner and Valdez compra 500 hectáreas detrás del Monte Illimani en el Valle de las Animas en La Paz.

Valdez comienza su viaje y su video en enero del 93 en Tilcara, pero se da cuenta de que todo viene desde el Norte. Todo indicaba que la Guerra del Golfo se reiniciaría y desde hacía mucho tiempo Valdez había recibido varios informes que trataban de explicar la aparición de extrañas interferencias en las señales satelitales de CNN en todo el Cono Sur de América latina; particularmente eran las ondas de CNN las más afectadas, junto a las de ATC de Argentina y O Globo de Brasil, que confirmaban su teoría acerca de la confluencia de señales hertzianas en ciertas regiones de los Andes. Este

fenómeno resultaba de una combinación en la angulación con el centro de la Tierra, el movimiento de las mareas en un país que ya no tenía costas, la trayectoria de la luna y la mano de Dios. De acuerdo con un código encontrado en la Hillman Library de la Universidad de Pittsburgh, la primera pista estaba en la provincia de Jujuy. A los dos días Valdez sospecha que lo que parecía ser no era y que en vez de la antena de una radio trucha, FM Pirca, todo provenía del cerro Yacoraite a unos kilómetros de la ciudad de Tilcara.

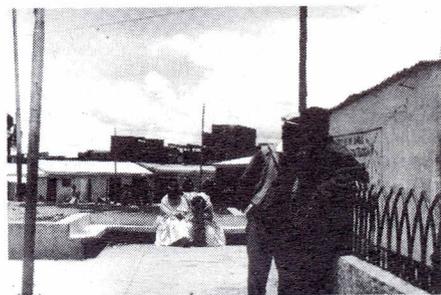
Valdez encuentra a Cortés en las 5 esquinas de Buenos Aires y le propone ir hacia el Norte. Asesor de la Valdez Entertainment desde hace varios años, Cortés es un caso atípico en lo que respecta a su persona y su trabajo. Básicamente un autodidacta, guitarrista y músico, director de fotografía de cine y de video, sonidista, físico, filósofo, electricista, mecánico y muchas cosas más. Todo lo hace con alto nivel pero además hace las veces de guardaespaldas de Valdez. Junto a todo su equipo nunca se despega de una valija verde en la que están todos los sistemas de defensa y protección de Valdez. Valdez quería hacer el viaje con poca gente para pasar inadvertido y decide no trasladarse con un equipo profesional de registro, por lo que antes de partir de Nueva York compra una pequeña cámara Hi 8 Sony, un estabilizador Steady Cam Jr, un grabador a cassette estéreo de alta performance y accesorios de todo tipo. Y para Cortés era exactamente lo mismo en cuanto a la seriedad para encarar el trabajo. Acompañó a Valdez munido de su fotómetro digital, su spotmeter y centenares de Prinox para hacer resbalar en la altura de la Puna sus penas existenciales.

Es en el cruce de caminos frente al cerro Yacoraite donde se dan cuenta de que la conexión venía de más arriba. Una madrugada, al pie del cerro Yacoraite junto al ilustre educador Ariel Mosca (establecido como decisión de vida en el Norte Argentino) perciben los extraños resplandores que provenían desde el Norte. Así el derrotero se continúa hacia la gran frontera. En esa entelequia llamada América latina, tres fronteras son las más pesadas y las más interesantes, San Diego-Tijuana, Leticia-Iquitos, Villazón-La Quiaca. Valdez besa el suelo apenas cruza la frontera de Bolivia, y Cortés, con los ojos húmedos, pronuncia unos extraños sonidos: *Jallala Bolivia*. Valdez tiene otra pérdida de conciencia, esta vez debido al mal de altura, y al día siguiente empiezan el viaje. Ninguno de los dos imaginaba la pasada que el destino les estaba jugando.

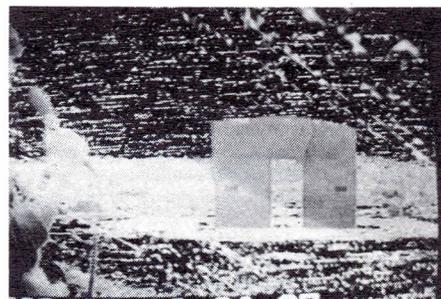
Cortés llora por segunda vez

cuando ve por primera vez el monte Illimani, pariente del Yacoraite y referencia fundamental de todo el mundo andino. La capital más alta del mundo, 4.000 metros de altura con grandes variaciones desde El Alto hasta Calacoto. Tráfico interminable que circula casi por una única avenida, estar en el lado oscuro de la luna debe ser menos extraño que deambular por La Paz. Las polleras de las cholitas, los bultos, las nubes y un cielo nunca visto. Cortés hace cálculos complicadísimos para trabajar la luz y pensar la relación con el iris de la cámara. Los rangos del contraste entre la luz y la sombra son interminables. Con mucha dificultad no se hacen entender y Valdez decide dejarse llevar por el tiempo del Altiplano, giran sin rumbo, sin direcciones ni referencias, y al tercer día encuentran la pista. El oficiante indígena Valentín Mejillones les dice que lo quiere acompañar al lago Titicaca porque desde hace tiempo están sucediendo extrañas cosas. Este nunca llega a la cita y deciden partir solos. **Tres días y tres noches Valdez y el Aparapita reporter navegan por el lago sagrado hasta encontrar reflejado el vestigio de las cosas.** ¿Qué te gusta más: mirar la realidad o mirar la televisión?, pregunta RKV. El pequeño de cinco años no duda. "La televisión", dice, señalando el lago. El teodolito digital inventado por Cortés marcaba una intensa carga magnética de un ínfimo espesor en la superficie del lago y en la madrugada de la segunda luna creyeron ver una resolana electrónica proveniente del Sur. En un acto audaz Valdez decide no seguir en dirección al Perú y calcula que el derrotero es el opuesto. El único lugar posible en esa nueva dirección era la ciudad sagrada de los aymaras, Tiahuanaco. Hacia allá se dirigió Valdez sin siquiera imaginar, en su constante fatalismo, que iba a llegar a ese lugar tan buscado. A medida que se acercaban a las ruinas se escuchaba una cadencia sorda y constante. Era difícil determinar si se trataba de un ruido o de una melodía. Con su receptor de ondas fractales Cortés registra ocho coordenadas fractales y nota que los decibeles coinciden con la frecuencia de las señales de video. Este era el lugar que marcaba la desviación centralizada de todas las ondas con una intensidad magnética similar a la de ambos polos. Llegados a las ruinas aymaras, tienen la sorpresa de encontrarse con centenares de personas alrededor de un inmenso fuego. Un sacerdote indígena oficiaba una ceremonia con dos ayudantes que Valdez conoció súbitamente. El 14 de enero de 1993 el Goni Sánchez de Losada, el Cavallo boliviano, junto al

educador de origen aymara en su momento ligado al movimiento armado Tupak Atari, Víctor Hugo Cárdenas, se constituían en la nueva fórmula presidencial. Ambos estaban invocando a los dioses para ganar las elecciones y para que Bolivia clasificara para el mundial de fútbol de los Estados Unidos. Valdez aprovecha y pide un tercer deseo, la licencia de las comunicaciones en Bolivia. Valdez y Cortés esperan el fin de la ceremonia y, una vez retirado todo el mundo, va al encuentro del chamán oficiante Carlos Mario Pérez (aymara-hablante), que en un principio se niega a hablar y finalmente anuncia el oráculo del pasado cíclico que se haría realidad en los albores del próximo curso. "Ah sí, poder de la televisión es natural. Una andina por allá. Digamos la altura. Capta esa anden por mediante antena. Como naturalmente pacto con eso tiene esa andena. Si no puede haber esa altura unos cerros elevados tenemos que construir muchas cosas. Hay cerros donde hay más altura, facilito esa antena, con esa andena hay comunicaciones, muchas cosas. Igualito la naturaleza se comunica mediante viento, calor, nubes, aguas también. Plantita, pasajeros somos." El viaje había terminado pero no la búsqueda, que seguramente no se iba a terminar en este paso por la vida de Valdez. ■



Valdez y Cortés en El Alto, en la ciudad más high del mundo. Quizás es la gran ventaja de Argentina el tener como país limítrofe a Bolivia, que es como colindar con China o con Nepal.



Valdez sumergido en el caso comunicacional en la puerta del sol, en la ciudad sagrada de Tiahuanaco, los dioses y las interferencias en una simbiosis del nuevo paisaje multimedia global.

El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Reflejos en tus ojos dorados (*Reflections in a Golden Eye*), 1967, dirigida por John Huston, con Marlon Brando y Elizabeth Taylor.

Si hay un director en cuya obra se dan cita lo bueno, lo regular y lo malo sin discriminación de etapas, ése es John Huston. Este film, sobre un relato de Carson McCullers, acerca de un oficial homosexual y su relación con quienes convive en un apartado fuerte sureño, tiene momentos excelentes y nos brinda una de las actuaciones más sutiles y profundas de Marlon Brando en el rol protagónico.
Space 16/10, 24 hs.

Por dinero casi todo (*The Fortune Cookie*), 1966, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon y Walter Matthau.

Es sabido que la cinica visión del mundo y las relaciones humanas de

Billy Wilder suele provocar escozores en algunos críticos y espectadores. En esta amarga comedia sobre un jugador de béisbol que sufre un accidente de juego y es instigado por su abogado amigo a lograr la mejor ventaja de ello, Wilder lleva al paroxismo esas características, logrando una de sus películas más corrosivas y en la que, por añadidura, está más misógino que de costumbre. Para no dejar pasar.
TNT 9/10, 21 hs.

Raquel, Raquel (*Rachel, Rachel*), 1968, dirigida por Paul Newman, con Joanne Woodward y Estelle Parsons.

Primera y, por lejos, la mejor película de Paul Newman como director, este sensible relato sobre una introvertida mujer madura que lucha contra su soledad y timidez tiene una gran calidez. La transparencia y el clasicismo de su

puesta en escena y las excelentes interpretaciones hacen del film una muy atractiva opera prima de un nivel que nunca volvería a alcanzar su realizador.
Space 7/10, 18 hs.

¡Silencio... se enreda! (*Noises Off*), 1992, dirigida por Peter Bogdanovich, con Michael Caine y Carol Burnett.

Peter Bogdanovich no ha tenido suerte en la distribución comercial de sus últimas y notables películas en nuestro país. En *¡Silencio... se enreda!*, partiendo de la representación teatral de una obra y las relaciones entre sus actores, logra un auténtico *tour de force* en el cual la puesta en escena teatral se ve cuestionada y derrotada por la puesta en escena cinematográfica. Una de las más curiosas e interesantes películas del director.
VCC 25 29/10, 22 y 24 hs.

El rey de Nueva York (*King of New York*), 1990, dirigida por Abel Ferrara, con Christopher Walken y David Caruso.

Si bien Abel Ferrara en los últimos tiempos parece haber sido *descubierto* a nivel mundial, desde hace más de diez años desarrolla una de las obras más personales y coherentes del cine norteamericano, de la cual es buena muestra la excelente *Juegos peligrosos*, recientemente estrenada en cine. En este violento thriller urbano sobre el ascenso y caída de un rey de la droga, aparecen expuestas todas sus constantes visuales y temáticas. Para ver sin reservas.
Space 29/10, 22 hs.

Un tiro en la noche (*The Man Who Shot Liberty Valance*), 1962, dirigida por John Ford, con John Wayne y James Stewart.

Cuando Stewart llega al velorio de

Jacques Tourneur: una estética de la ambigüedad

El camino del gaucho (*Way of the Gaucho*), 1952, con Gene Tierney y Rory Calhoun. **Space, 2/10, 16 hs.**

Dioses de la guerra y el abismo (*War Gods of the Deep*), 1965, con Vincent Price y Tab Hunter. **Canal 365, 30/10, 14 hs.; 31/10, 4 hs.**

Así como a algunos directores, aun en ocasiones tardíamente, les ha llegado un reconocimiento generalizado, hay otros que continúan siendo figuras "de culto" sólo para ciertos círculos de críticos y/o cinéfilos. Es el caso de Jacques Tourneur (1904-1977), hijo de Maurice, prolífico realizador, sobre todo en la etapa muda del cine norteamericano. Tourneur había dirigido tres películas en Francia antes de recalar en la Metro, donde realizó algunos films hoy inhallables. Pero su carrera puede decirse que comienza en 1943, tras su asociación con el mítico productor Val Lewton, con quien realizaría tres películas consecutivas: *La mujer pantera*, *Yo caminé con un zombi* y *El hombre leopardo*, que, en particular las dos primeras, son auténticas joyas y de lo mejor de su obra. (Sobre este período, consultar notas aparecidas en *El Amante* N° 6 y N° 30.) Tourneur transitó durante tres décadas por los más diversos géneros (western, cine negro, fantástico, films de aventuras), a los que siempre impregnó de su particular estilo; un estilo que, es bueno señalarlo, influyó incluso en realizadores tan notables como Alfred Hitchcock y Fritz Lang.

Si algo distingue al universo de Tourneur es su carácter onírico, elusivo y de valores precarios; maestro de la elipsis y de la utilización del "fuera de campo", su constante escamoteo de la información y su capacidad para sugerir antes que mostrar, eludiendo toda explicación definitiva y tranquilizadora, crean en el espectador un sentimiento de inseguridad en el que la duda es la única certeza. En sus películas, cada mirada, cada objeto del decorado y cada movimiento de cámara sirven para crear una atmósfera inquietante y ambigua en la que la iluminación juega un rol fundamental; un mundo de luces y sombras en el que estas últimas pueden adquirir un carácter tan real como el de un personaje. Hasta el relato "en off" puede tener un carácter decididamente intemporal, como ocurre en *Yo caminé con un zombi*, donde el film comienza de esa manera, sin retornar nunca al momento inicial. Las características señaladas se hacen extensivas a sus protagonistas solitarios, llenos de vacilaciones y con un pasado turbio y difuso, que cuando toman una decisión es sólo para ser

fieles consigo mismos. Como ocurre con Robert Stack en *Un gran día a la mañana*, que una vez declarada la guerra civil en Estados Unidos, optará por no alinearse con ninguno de los dos bandos, como una manera de mantener su individualismo.

Si bien podría pensarse que los rasgos señalados anteriormente son sólo aplicables a sus films *fantásticos*, también en sus incursiones en otros géneros aparecen muchos de ellos. Así ocurre con sus personalísimos westerns, como el citado *Un gran día a la mañana*, *Tierra de audaces* o *Wichita*, curiosa aproximación al personaje de Wyatt Earp, en los que la ausencia de escenas espectaculares o épicas y la no resolución de los conflictos son elementos distintivos. Tal vez la película que mejor resume el universo de Tourneur sea *Retorno al pasado*, obra maestra del cine negro y del cine a secas, que acaso con el tiempo llegue a estar considerada, como se merece, una de las mejores películas de la historia del cine. Film inasible en su totalidad, de una increíble complejidad, en el que diversas historias se entrecruzan sin nunca resolverse definitivamente y al que la extraordinaria iluminación de Nick Musuraca otorga —como en *La mujer pantera*— un carácter netamente onírico y pesadillesco, en el que Jane Greer da cuerpo y rostro a la más fatal de las mujeres fatales, es una de esas obras inagotables que requieren permanente revisión.

El camino del gaucho es una auténtica rareza en la filmografía de Tourneur. Variación sobre *Martín Fierro*, filmada en 1952 en nuestro país, tiene una excepcional utilización del espacio y paisaje que proporcionan nuestras pampas y un gran uso del color. Más allá del pintoresquismo de sus escenas iniciales, que incluye —entre otras— una antológica interpretación de una "Huella" en inglés por Everett Sloane, tiene una fuerza y una autenticidad que muy pocas veces fue lograda en esa temática por directores argentinos.

Dioses de la guerra y el abismo es la última película de Tourneur, sobre aventuras en una ciudad submarina. Si bien no está entre los mejores trabajos del director, algunos buenos momentos en los que aparece su mano justifican su visión. La existencia en video o la exhibición regular en cable de casi todas las películas aquí mencionadas, más alguna otra como *Berlín Express*, permiten tomar contacto con un director todavía a descubrir. Hoy, que el cine se debate mayoritariamente entre películas para leer subtítulos, narraciones con tautológicos relatos en off y, en fin, toneladas de efectos especiales, las películas de Jacques Tourneur, sugerentes, ambiguas, poéticas y, por sobre todas las cosas, eminentemente visuales, son una cantera inagotable para todo amante del cine. ■

Jorge García

John Wayne, no sólo va a enterrar a un amigo sino a toda una forma de vida y a un género. De esta melancólica reflexión del maestro John Ford, en estas pocas líneas, sólo puedo decir que es una de las más grandes películas de todos los tiempos y una de las que sin duda me llevaría a la famosa *isla desierta*. Obra maestra absoluta. **Cine Canal 5/10, 8.30 hs.**

El graduado (*The Graduate*), 1967, dirigida por Mike Nichols, con Dustin Hoffman y Anne Bancroft.

Confieso con orgullo que hace más de veinte años que no veo una película de Mike Nichols; ésta en particular —furibundo éxito en su momento y para el inefable Leonard Maltin merecedora de la máxima calificación— siempre me pareció detestable y de nefasta influencia. De todos modos puede ser interesante, para quien tenga ganas, verla hoy y considerar esta afirmación. **TNT 23/10, 23.25 hs.**

Kramer vs. Kramer, 1979, dirigida por Robert Benton, con Dustin Hoffman y Meryl Streep.

Robert Benton, que sobre todo con su primera película *Mala compañía* había despertado algunas expectativas, se convirtió con este film en un director prestigioso y multipremiado. Mediocre melodrama familiar, injustificadamente inflado por la crítica y enorme éxito de público, es otro caso de película para ver hoy y establecer hasta qué punto sostiene una revisión. **Space 16/10, 18 hs.**

Alas de mariposa (1991), dirigida por Juanma Bajo Ulloa, con Silvia Munt y Fernando Valverde.

Este primer largometraje del vasco Bajo Ulloa y el segundo, *La madre muerta*, no estrenado aun comercialmente, muestran a un realizador con un universo innegablemente propio. La película, dividida en dos partes, en su primera mitad nos brinda una de las visiones más crueles y poéticas del mundo infantil que el cine haya dado; por cierto que en su segunda parte, con el personaje ya adolescente, el relato se debilita notoriamente pero igual queda como una muy interesante opera prima de un realizador a seguir. **Space 14/10, 18 hs.**

El fuego y la palabra (*Elmer Gantry*), 1960, dirigida por Richard Brooks, con Burt Lancaster y Jean Simmons.

Richard Brooks pertenece a esa clase de realizadores que se encuentran más cómodos en el rol de guionista que en el de director. Sin embargo, en algunos de sus films, como el caso de *Elmer Gantry*, sobre un falso predicador y engañador de multitudes, basado en una novela de Sinclair Lewis, por momentos logra transmitir, más allá de algún estiramiento innecesario, una muy crítica visión de aspectos del *American way of life*. **CV 5 15/10, 11 y 15 hs.**

Mikey y Nicky (*Mikey and Nicky*), 1976, dirigida por Elaine May, con John Cassavetes y Peter Falk.

Dados los antecedentes de la

directora Elaine May y vistos los resultados del film, se hace difícil establecer las razones por las cuales no está firmado por John Cassavetes. Lo cierto es que esta historia de dos antiguos compañeros de colegio, ahora enfrentados, tiene todas las constantes estilísticas cassavetianas. Pasen, vean y evalúen. **CV 5 3/10, 11, 13 y 16 hs.**

Mamá sangrienta (*Bloody Mama*), 1970, dirigida por Roger Corman, con Shelley Winters y Robert De Niro.

Esencialmente, Roger Corman es conocido como paradigma de director de películas de clase B —son míticas sus filmaciones en tiempo récord, alguna de ellas en dos días— o por sus curiosas adaptaciones de relatos de Edgar Allan Poe. Este sórdido y violento relato sobre el recorrido delictivo de una familia de personajes límites está narrado por el realizador con un estilo seco y conciso que lo convierten en una de sus mejores películas. El cast es imperdible. **Canal 365 24/10, 14 hs.; 25/10, 4 hs.**

Los guerreros (*The Warriors*), 1979, dirigida por Walter Hill, con Michael Beck y James Remar.

A esta altura, no me quedan dudas de que al mejor y más personal Walter Hill hay que rastrearlo en sus películas iniciales —y me refiero específicamente a las tres primeras— con la saludable excepción posterior de *Oro y cenizas*, editada directamente en video. Este relato sobre el

enfrentamiento entre pandillas juveniles, con un notable uso de la luz, el color y el sonido, tiene un vigor y una frescura que luego muy esporádicamente aparecerán en la obra del director. **I-SAT 28/10, 22.45 hs.**

La venganza del muerto (*High Plains Drifter*), 1973, dirigida por Clint Eastwood, con C. Eastwood y Verna Bloom.

Segunda película dirigida por Clint Eastwood, este western con toques *metafísicos* ya muestra varios de los elementos distintivos que llegarán a su culminación en *Los imperdonables*. Oscilando permanentemente entre la tragedia y la ironía, resulta una de las películas más personales del actor y director. **Cine Canal 2/10, 9.15 hs.; 3/10, 2 hs.; 11/10, 7 y 16.15 hs.**

Umberto D, 1952, dirigida por Vittorio De Sica, con Carlo Battisti y Maria Pia Casilio.

La discusión sobre si el neorealismo es una corriente estética vigente o una referencia histórica para ser archivada en los museos es un *clásico* de las reuniones cinéfilas. Lo cierto es que esta película del tándem De Sica-Zavattini es, para quien esto escribe, una de las contadas obras maestras que diera la citada escuela. Desolada reflexión sobre la soledad de la vejez y cruda mirada sin estridencias sobre la Italia de posguerra, *Umberto D* mantiene hoy intactas las virtudes que lo hicieron perdurable. **VCC 24 24/10, 21, 23 y 1 hs.**

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

*Para publicitar en
El Amante
el Departamento de
Publicidad atenderá
de lunes a viernes en el
horario de 13 a 19 hs. en:*

**Esmeralda 779 6º A
Teléfono y Fax: 322-7518**



Lo importante es vencer (*The Last American Hero*), 1973, dirigida por Lamont Johnson, con Jeff Bridges y Valerie Perrine.

El prolífico Lamont Johnson realizó, sobre todo en los 70, varios films estimables. *Lo importante es vencer*, sobre un destilador ilegal de bebidas y fanático de las carreras de automóviles, es uno de ellos. Film pequeño en apariencias pero cargado de detalles que lo transforman en un agudo retrato sobre la sociedad norteamericana, su visión es muy recomendable. **Cine Canal 6/10, 11.45 y 17 hs.; 17/10, 7 y 16.30 hs.; 28/10, 10.30 hs.**

Fahrenheit 451, 1967, dirigida por François Truffaut, con Julie Christie y Oskar Werner.

Unico film de Truffaut en inglés, basado en el relato de Ray Bradbury sobre un hipotético futuro en el que todos los libros serán quemados, tiene una frialdad emocional infrecuente en la obra del autor. A pesar de ello, algunos momentos demuestran que los grandes directores, aun en sus títulos más débiles, merecen ser siempre revisados. **Cine Canal 23/10, 9.15 hs.; 24/10, 1.30 hs.; 29/10, 8.30 hs.**

Dos amores en conflicto (*Sunday, Bloody Sunday*), 1971, dirigida por John Schlesinger, con Peter Finch y Glenda Jackson.

Si algo hay que destacar en el director inglés John Schlesinger es la impersonalidad de su estilo. En *Dos amores en conflicto*, sin embargo, a partir de un excelente guión y el gran trabajo de sus intérpretes, logra insuflarle vida a este relato sobre un triángulo que no sigue los cauces habituales. Tal vez la mejor película del realizador. **I-SAT 24/10, 4 hs.**

Amore (1948), dirigida por Roberto Rossellini, con Anna Magnani y Federico Fellini.

No conviene desaprovechar la oportunidad de ver este poco conocido film de Roberto Rossellini que consta de dos medietrajés. El primero, *El milagro*, con guión e interpretación de Federico Fellini, es un relato de religiosidad primitiva en un ambiente campesino. El segundo, *La voz humana*, sobre el transitado texto de Jean Cocteau, nos da la posibilidad de ver un *tour de force* unipersonal de la inimitable e irreplicable Anna Magnani. **VCC 24 31/10, 21, 23 y 1 hs.**

Tabla de cine en televisión

			Q	AR	GN	FF	JG	GJC	HB	ER	SG
Alas de mariposa	Juanma Bajo Ulloa	Space		8			7		7	7	
Almas en subasta	Jack Clayton	VCC 24		7			7				
Almuerzo desnudo	David Cronenberg	VCC 19	8	8	6	7	7	9	8	9	10
Amore	Roberto Rossellini	VCC 24		7			6	7	7		
Angeles salvajes	Roger Corman	Canal 365					6				
Bajo el peso de la ley	Jim Jarmusch	VCC 19	8	8	7	7	5	8	8	8	8
Candilejas	Charles Chaplin	VCC 24	4	5			4	3	4	3	
Carmen	Carlos Saura	CV 5		9	9	10	7	10	9	8	9
Ciudadano bajo vigilancia	Claude Miller	Space		10			9	9	10	9	
Corrientes de amor	John Cassavetes	I-SAT		10			8	10	10	10	9
De la misma sangre	Sean Penn	HBO	9	9	9	9	7	8	9	8	
Desesperación	Alfred Hitchcock	VCC 24	6	6	7	7	6	7	7	8	
Dos amores en conflicto	John Schlesinger	I-SAT		8			7		6		7
Duro de matar	John McTiernan	Space	8	8	9	9	7	9	9	9	9
El amor brujo	Carlos Saura	CV 5		6			6	5			
El banquete de bodas	Ang Lee	CV 30	4	7		8	4	7	7		6
El cameraman	Edward Sedgwick	TNT	10	10			9	10	10	10	10
El camino del gaucho	Jacques Tourneur	Space			8	9	8	8	8	8	
El detective barato	Robert Moore	CV 5	3	6			6	5	4	6	
El doble	Richard Rush	I-SAT	8			7	7	6	6		7
El evangelio según San...	Pier Paolo Pasolini	VCC 24		9	5		5	7	7	9	7
El exorcista	William Friedkin	Space	8	9	10		8	10	10	10	9
El fin del día	Julien Duvivier	VCC 24	7	8			7				
El fugitivo	Clint Eastwood	I-SAT		7	9	8	6		8	7	8
El futuro es mujer	Marco Ferreri	Space	8	8		9	4	9	8	8	10
El graduado	Mike Nichols	TNT	7	6	8		2	3	2	3	6
El hombre elefante	David Lynch	Network-USA	5	9	8	8	6	8	6	8	9
El inquilino	Roman Polanski	Space	6	9	7		7	9	8	6	8
El rey de Nueva York	Abel Ferrara	Space	9	8	9	8	9	10	9	8	8
El toro salvaje	Martin Scorsese	CV 30	7	8	9	7	10	10	10	10	10
Elmer Gantry	Richard Brooks	CV 5					7				9
Elvis	John Carpenter	CV 30					8	9	8	8	
Esplendor en la hierba	Elia Kazan	Space	8	8		8	7	6	6	5	
Extraña pareja	Gene Saks	Cine Canal		7	8	8	7	8	7	7	8
Fahrenheit 451	François Truffaut	Cine Canal		6		7	6	7	6	8	7
Hermanas diabólicas	Brian De Palma	Canal 365	8	8	7		7	8	8	9	8
Hombre sin rumbo	King Vidor	TNT	8		7	7	8	7	6		
Indiana Jones y la última...	Steven Spielberg	I-SAT	8	8	9	8	4	7	5	6	10
Juan Moreira	Leonardo Favio	VCC 23		8		8	4	8	8	8	9
Kramer vs. Kramer	Robert Benton	Space	3	3	7		3	2	5	6	1
La calle 42	Lloyd Bacon	VCC 24				7	7				
La Cenicienta en París	Stanley Donen	Cine Canal	8	9	9	8	8	8	6		
La cruz de hierro	Sam Peckinpah	CV 30	7	6	8		6	7	6	5	7
La diligencia	Gordon Douglas	HBO					6			6	
La General	Buster Keaton	VCC 24	8	9	8		10	10	10	10	10
La ley de la calle	F. Ford Coppola	Canal 365	4	9	5	5	10	10	9	6	9
La ley del deseo	Pedro Almodóvar	CV 5	8	9		8	8	9	9	6	8
La mujer en llamas	Robert von Ackeren	VCC 19	8	9			7	7			
La venganza del muerto	Clint Eastwood	Cine Canal	8	7	8	8	7	8		7	
Llora nena	John Waters	Cine Canal	7	10	8	7	4	6	9	6	
Lo importante es vencer	Lamont Johnson	Cine Canal					7				
Los blancos no la saben...	Ron Shelton	HBO	8				6	6	8		
Los dioses de la guerra...	Jacques Tourneur	Canal 365					6	6		8	
Los guerreros	Walter Hill	I-SAT	4		9		8	9	9	9	7
Los imperdonables	Clint Eastwood	HBO	9		9	9	9	9	9	9	10
Los monstruos	Dino Risi	VCC 24			8	6	6	8	7	8	
Lulú	G. W. Pabst	VCC 24					8	10	8	10	8
M, el vampiro negro	Fritz Lang	VCC 24	9		9	10	9	9	10	10	9
Mamá sangrienta	Roger Corman	Canal 365					8	8	8	8	
Matador	Pedro Almodóvar	CV 5	8			8	8	9	8	5	8
Me casé con una bruja	René Clair	VCC 24	4				6	5			
Mi pie izquierdo	Jim Sheridan	VCC 23	7		8	8	6	7	8	6	7
Mi querido intruso	Lasse Hallstrom	Cine Canal			5		6		7	7	7
Mi tío	Jacques Tati	VCC 24			9		8	7	9	7	
Mikey y Nicky	Elaine May	CV 5					8	7			
Obsesión mortal	Clint Eastwood	Network-USA	8		8	9	6	7	7	7	7
Pacto de amor	David Cronenberg	VCC 24	9		9	9	9	10	10	10	10
Pacto de sangre	Billy Wilder	Canal 365	10		10		10	10	8	9	9
Para atrapar al ladrón	Alfred Hitchcock	VCC 24	9		9	10	6	6	8	6	9
Por dinero casi todo	Billy Wilder	TNT					9				
Raquel, Raquel	Paul Newman	Space					7				
Reflejos en tus ojos dorados	John Huston	Space					7		7		
Siempre	Steven Spielberg	Network-USA	7		7	7					9
¡Silencio... se enreda!	Peter Bogdanovich	VCC 25	9		9	9	9	9	9	10	
Sonidos de muerte	Hugo Santiago	VCC 23					6	7	7	8	
Thelma y Louise	Ridley Scott	Cine Canal	4		6	4	4	3	5	3	10
Tiempo de gitanos	Emir Kusturica	VCC 24	7		8		7	8	8	7	7
Umberto D	Vittorio De Sica	VCC 24					10	6		8	
Un ángel en mi mesa	Jane Campion	VCC 25	8		8	9		7	7	5	10
Un equipo muy especial	Penny Marshall	HBO	6		8	7			6		10
Un tipo genial	Bill Forsyth	CV 30	8		9	8	6	6	7	7	
Un tiro en la noche	John Ford	Cine Canal	10		10	10	10	10	10	10	10
Yankee Doodle Dandy	Michael Curtiz	TNT	7		9	7	7	6		7	6

Películas para ver en octubre

Sábado 1	<i>Sweet Charity</i> (Bob Fosse) Space, 19.30 hs. <i>Taxi Driver</i> (M. Scorsese) HBO, 23.45 hs.	Lunes 17	<i>El inquilino</i> (R. Polanski) Space, 20 hs. <i>Destino de gloria</i> (P. Schrader) I-SAT, 21 hs.
Domingo 2	<i>Tiempo de gitanos</i> (Emir Kusturica) VCC 24, 22 y 24 hs. <i>Las cosas del querer</i> (Jaime Chavarri) CV 5, 23.45 hs.	Martes 18	<i>La diligencia</i> (Gordon Douglas) HBO, 22 hs. <i>Mi pie izquierdo</i> (Jim Sheridan) VCC 23, 22 y 2 hs.
Lunes 3	<i>Un ángel en mi mesa</i> (Jane Campion) VCC 25, 22 y 1 hs. <i>El futuro es mujer</i> (Marco Ferreri) Space, 24 hs.	Miércoles 19	<i>Un tipo genial</i> (Bill Forsyth) CV 30, 13.10 hs. <i>Almas en subasta</i> (Jack Clayton) VCC 24, 21, 23 y 1 hs.
Martes 4	<i>El detective barato</i> (Robert Moore) CV 5; 11, 13 y 16 hs. <i>Lulú</i> (George W. Pabst) VCC 24, 21, 23 y 1 hs.	Jueves 20	<i>Matador</i> (Pedro Almodóvar) CV 5, 22 hs. <i>Últimos días de la víctima</i> (A. Aristarain) Space, 24 hs.
Miércoles 5	<i>La doble vida de Verónica</i> (K. Kieslowski) VCC 19, 22 y 24 hs. <i>El puente sobre el río Kwai</i> (David Lean) Space, 24 hs.	Viernes 21	<i>Almuerzo desnudo</i> (D. Cronenberg) VCC 19, 22 hs. <i>La ley de la calle</i> (Francis Coppola) Network USA, 21 hs.
Jueves 6	<i>La patrulla infernal</i> (S. Kubrick) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>La ley del deseo</i> (Pedro Almodóvar) CV 5, 23 hs.	Sábado 22	<i>Mentes que brillan</i> (Jodie Foster) HBO, 15.15 hs. <i>El fin del día</i> (Julien Duvivier) VCC 24, 22 y 2 hs.
Viernes 7	<i>Carmen</i> (Carlos Saura) CV 5, 23.45 hs. <i>El exorcista</i> (W. Friedkin) Space, 24 hs.	Domingo 23	<i>Hermanas diabólicas</i> (Brian De Palma) Canal 365, 14 hs. <i>El amor brujo</i> (Carlos Saura) CV 5, 23.45 hs.
Sábado 8	<i>El evangelio según San Mateo</i> (P. P. Pasolini) VCC 24, 22 y 2 hs. <i>La mansión de los espectros</i> (R. Wise) TNT, 1 hs.	Lunes 24	<i>Alta sierra</i> (Raoul Walsh) Space, 16 hs. <i>Feos, sucios y malos</i> (E. Scola) CV 30, 22 hs.
Domingo 9	<i>Los blancos no la saben meter</i> (R. Shelton) HBO, 14.45 hs. <i>Días de gloria</i> (Terrence Malik) I-SAT, 19.15 hs.	Martes 25	<i>Juan Moreira</i> (Leonardo Favio) VCC 23, 24 hs. <i>Indiana Jones y la última cruzada</i> (S. Spielberg) I-SAT, 0.30 hs.
Lunes 10	<i>Noches de Oriente</i> (James Ivory) I-SAT, 21 hs. <i>Livia</i> (Luchino Visconti) VCC 24, 21, 23 y 1 hs.	Miércoles 26	<i>Pistolero sin destino</i> (Peter Fonda) Cine Canal, 19.05 hs. <i>Obsesión mortal</i> (Clint Eastwood) Network USA, 21 hs.
Martes 11	<i>Me casé con una bruja</i> (René Clair) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Bajo la misma sangre</i> (Sean Penn) HBO, 23.45 hs.	Jueves 27	<i>Mogambo</i> (John Ford) VCC 24, 17 y 19 hs. <i>El pirata hidalgo</i> (Robert Siodmak) Space, 20 hs.
Miércoles 12	<i>El doble</i> (Richard Rush) I-SAT, 19.15 hs. <i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme) Space, 21 hs.	Viernes 28	<i>La hoguera de las vanidades</i> (B. De Palma) Space, 22 hs. <i>Qué pasa Pussycat</i> (Clive Donner) Cine Canal, 9.45 hs.
Jueves 13	<i>La General</i> (Buster Keaton) VCC 24, 17 y 19 hs. <i>Thelma y Louise</i> (Ridley Scott) Cine Canal, 19.45 y 1.30 hs.	Sábado 29	<i>Candilejas</i> (C. Chaplin) VCC 24, 15, 17 y 19 hs. <i>Hammett</i> (Wim Wenders) I-SAT, 19.15 hs.
Viernes 14	<i>Elvis</i> (John Carpenter) CV 30, 11.40 hs. <i>El hombre elefante</i> (David Lynch) Network USA, 22.45 hs.	Domingo 30	<i>Diario de un hombre invisible</i> (J. Carpenter) HBO, 20.30 hs. <i>Siempre</i> (Steven Spielberg) Network USA, 22 hs.
Sábado 15	<i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) Canal 365, 22 hs. <i>La calle 42</i> (Lloyd Bacon) VCC 24, 22 y 1 hs.	Lunes 31	<i>Duro de matar</i> (John McTiernan) Space, 20 hs. <i>Toro salvaje</i> (M. Scorsese) CV 30, 22 hs.
Domingo 16	<i>Por unos dólares más</i> (S. Leone) Cine Canal, 11.30 hs. <i>Mi tío</i> (Jacques Tati) VCC 24, 15, 17 y 19 hs.	Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 48 a 50	

Menú de cine en TV

Sed de mal

por Quintín

Asesinato por venganza (*The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom*), EE.UU., 1993, dirigida por Michael Ritchie, con Holly Hunter, Beau Bridges, Swoosie Kurt.

Ultima seducción (*Last Seduction*), EE.UU., 1993, dirigida por John Dahl, con Linda Fiorentino, Peter Berg, Bill Pullman y J. T. Walsh.

Vicente Molina Foix, *El cine estilográfico*, Anagrama, Barcelona, 1993, 442 páginas.

En *El cine estilográfico*, un libro reciente del español Vicente Molina Foix, se puede leer esta frase: "Para mí no existe mejor logro en un artista que ser capaz de hablar de todo y por boca de muchos, pero con la voz elidida del nostálgico irónico descreído". El lector puede llegar a pensar en Jean Renoir por los dos primeros adjetivos, en Lubitsch por los dos últimos o en Keaton por los de las puntas. Lamentablemente, Molina está hablando de Alan Rudolph. (En cuanto a hablar de todo y por boca de muchos parece más bien oficio de charlatanes.) Pero lo que resulta raro es que el director americano actual más interesante para Molina sea David Lynch, que no arrima en ninguna de las tres categorías: Lynch es demasiado conservador para ser nostálgico, demasiado solemne para saber lo que es la ironía y trata de creer en lo que hay y en lo que no hay. Molina Foix escribe bastante bien, pero estoy casi seguro de que piensa mal. Ultimamente, su interés crítico parece centrarse en algo que él denomina "el Mal como programa narrativo", frase utilizada a propósito de *El silencio de los inocentes* y que se refuerza con el uso constante y entusiasta de la palabra "perverso", hasta llegar al superlativo "maravillosamente perverso" que contrasta con el repudiable "cine para enfermeras y otras almas benéficas".

Asesinato por venganza es un telefilm que se ocupa de la mujer que mandó matar a la rival de su hija en un concurso para ser porrista de la escuela secundaria (antecedente de la patinadora que intentó eliminar a su rival en los juegos olímpicos con métodos parecidos). Basta con leer el título original ("Las positivamente verdaderas aventuras de la supuesta madre asesina de porristas de Texas"), comprobar que al final se canta una canción que se llama "Por qué tiene que haber una canción al final" y que el último plano es un cartel que dice "durante la filmación de esta película no se mató a ninguna araña ni a ninguna porrista" para saber que estamos ante un representante del género "los chicos inteligentes de la tele hacen falsos documentales", que empezó con *This Is Spinal Tap* de Rob Reiner y que también se practicó en nuestro medio. Efectivamente, la película ironiza sobre la competencia, la educación, los medios, los telefilms, la religión, los juicios y, más en general, sobre la

rapacidad de los habitantes del planeta. Beau Bridges se supera en énfasis y también Holly Hunter, que interpreta a una mujer vulgar nacida en Texas y nos convence de que es una mujer vulgar nacida en otra parte.

Asesinato por venganza, con todo el ingenio malgastado de la guionista Jane Anderson, se podría inscribir en esa visión distante y polifónica del estilo Altman-Rudolph. Es más, el último plano, en el que una mujer hace ensayar a su hija en el estadio vacío, podría ser una síntesis de la obra de Altman. El problema es que (como también ocurre con la mayoría de los films de ese estilo) todo se reduce a una colección de guiños que necesitan multiplicarse hasta el infinito para entretener. Sin embargo, hay por lo menos dos escenas que escapan a la norma, a la infinita previsibilidad de las acciones. En una de ellas, la protagonista mira televisión acompañada por su hijo y un amiguito adolescente de éste. Desde un sillón inicia una maniobra de seducción sobre el chico que se agota en un par de miradas mientras se habla de otra cosa. Sabemos que se trata de una arribista, de una intrigante y hasta de una potencial asesina, pero nos sorprende que intente provocar al chico. En la otra escena, Beau Bridges debe grabar el momento en que su ex cuñada le encarga explícitamente el asesinato para que la policía la escuche y poder eliminar cualquier sospecha sobre su persona. Bridges, que hasta aquí era un típico tonto de pueblo, despliega una astucia sorprendente y se dedica a la tarea con una fruición que revela un evidente placer en su papel de informante policial. Son las escenas más sugestivas, más interesantes del film porque muestran aristas de la situación que no son esenciales para el argumento, pero que le dan un relieve completamente ajeno a las convenciones televisivas. El mal surge aquí de las imágenes y no de un programa como el que requiere Molina Foix. En *Corazón salvaje*, en *Los perros de la calle*, en *Henry*, *retrato de un asesino*, en cambio, el mal es efectivamente programático. Es un mal proclamado y aun declamado: es el Mal con mayúsculas, que, paradójicamente, coloca a esas películas del lado del Bien artístico, vistiéndolas con aires audaces y contestatarios, defendiéndolas de cualquier acusación de satisfacer a las almas benéficas. Sin embargo, ese mal y su estética son banales, mientras que el mal que no dice su nombre resulta más interesante.

Last Seduction de John Dahl, en cambio, podría inscribirse directamente en este programa del mal de Molina Foix, intentando "sacudir el foso de reptiles en letargo que todos llevamos adentro" o aun estar a tono con una "inescapable modernidad artística" que "tiene como objetivo el rebasamiento de los límites y la violación sin miedo de las fronteras de lo decible" (citas de MF). Las dos películas anteriores de Dahl —*La muerte golpea dos veces* y *Traición*

perfecta— eran también thrillers negros que giraban alrededor de una mujer fatal. En esta película, Dahl ha llevado su apuesta más lejos de la mano de Linda Fiorentino, muy superior a las impávidas Lara Flynn Boyle y Joanne Whalley Kilmer. El personaje de Fiorentino es realmente el de una mujer muy atractiva, muy inteligente y terriblemente mala. Que las ideas expresadas por Foix le rondan a Dahl y a su guionista Steve Barancik se demuestra por las palabras que ponen en la boca de Fiorentino: “¡Esto es divertido, violar las reglas, jugar con la mente de los demás!”. No es que Dahl llegue a violar muchas reglas, pero digamos que se aparta efectivamente de algunas convenciones, especialmente la que aconseja el castigo a los culpables. La malvada se sale con la suya y los no tan malos son castigados horriblemente. No es frecuente que esto ocurra en el cine y, cuando pasa, suele haber algún atenuante que disculpa al personaje. La astucia llega al exhibicionismo cuando, amagando imitar una convención clásica del cine policial, a último momento aparece una prueba que se descarta en el plano final. Lo que me molesta de la película no es tanto que el culpable escape al castigo, sino que éste recaiga en el inocente tras un desenlace arbitrario y truculento. Esta molestia me coloca en un lugar incómodo: si soy el único en padecer el sadismo de Dahl, la frase anterior no tiene ningún valor como crítica y se trata de un problema personal, de una tara. Por el contrario, si les ocurre a muchos, se trata de un triunfo del director, que ha logrado jugar diabólicamente con la mente de esos espectadores. Creo que Dahl da un paso al que no se animó en sus películas anteriores, que terminaban más ortodoxamente. A esta transgresión hay que unirle otra, la de la franqueza con que la protagonista encara el sexo. Fiorentino va al grano, usa un lenguaje subido, toma la iniciativa y hasta da órdenes a sus parejas. No terminan allí las transgresiones. Los encuentros de la protagonista con sus amantes/víctimas se resuelven en conversaciones sobre el tamaño de sus penes, un tema insólito como abordaje que recuerda a las conversaciones de *La ley del más fuerte* en el bar de homosexuales. La pasada homosexualidad del protagonista masculino aparece también sorpresivamente al final, para hacer su situación todavía más humillante y, tal vez, para molestar un poco más al espectador heterosexual. En el mismo sentido, que a lo largo del film se insista en que los que no viven en Nueva York difícilmente logren un buen coito podría ser una molestia para los habitantes del suburbio, a los que se acusa, a la pasada, de uniformemente racistas.

Frente al uniforme conservadurismo del cine actual de

Hollywood, frente a su montón de convenciones, la idea del mal aparece como una novedad y hasta como una esperanza, algo así como un camino alternativo. La idea de un cine que sacuda al espectador, que lo incomode, resulta por lo menos tentadora. *Last Seduction*, con sus diálogos elaborados y su narración prolijamente calculada, es una película diferente. Pero el problema es que el mal

—entendido como proyecto— es una forma de la monotonía. En un folletín como éste, cualquier sentimiento noble, cualquier acto de generosidad destruiría el horizonte del relato, desintegraría la consistencia de la trama. El bien, entendido en el sentido de las “películas para enfermeras”, no tiene ese problema, porque puede tentarse con el mal o sufrir la sombra de su presencia. El mal, en cambio, no puede tentarse con el bien y termina siendo mecánico o caricaturesco. Es una de las ventajas de *Nazarín* sobre *Los olvidados*. Y por qué no, de la fluida *Pacto siniestro* sobre la forzada *Ultima seducción*.

En cuanto a Molina Foix y su libro, esta idea de depositar el futuro del cine en una fórmula se me ocurre ligada con otra que aparece en la página 63. Allí se dice que el cine sigue siendo de las artes la séptima y se lo enuncia como juicio de valor. ¿Por qué alguien habría de practicar la crítica de cine si considera que su objeto es inferior al de otras seis disciplinas? Molina, cuyo estilo se parece un poco al del prologuista del libro, Guillermo Cabrera Infante, no lo hace mal. Es capaz, entre otras frases ingeniosas y brillantes, de inventar para Fuller la caracterización de “realista visionario”. Pero alguien que en este siglo es capaz de calificarse a sí mismo como “esteticista de la moral”, tiene que ser necesariamente un frívolo si previamente —como es el caso— ha demostrado que no es un imbécil. De tal frivolidad está hecha la decisión de dedicarse a lo que uno no cree importante, pero también un coqueteo con el mal que recuerda, en el fondo, al personaje de John Goodman en *Aracnofobia*, que, tras matar una inofensiva arañita, sopla con sonrisa satisfecha el caño de su aparato lanzainsecticida y con voz aguardentosa exclama: “¡Soy maaalo!”.

Epílogo. Aprovechando las lecturas de La lectora, le robo una frase de Lindsay Anderson sobre John Ford: “Un ideal implica una moralidad; el don poético de Ford era sobre todo moral y en él se implicaba de cuerpo y alma. En esto era un artista comprometido. Sus películas van en contra de la idea preconcebida de que el mal es mucho más interesante que el bien”. ■



ENTELEQUIA

CINE - COMICS

ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

Talcahuano 470. Capital -
Tel.: 40-0886
y también en Belgrano
Juramento 2584. Capital -
Tel.: 788-5421

Hay una película en mi sopa (*In the Soup*), EE.UU., 1992, dirigida por Alexandre Rockwell, con Steve Buscemi, Seymour Cassel, Jennifer Beals, Jim Jarmusch. (Transmundo)

Uno de esos pequeños milagros que ocurren de vez en cuando: la aparición en video de esta joyita del director Alexandre Rockwell. ¿Cómo? ¿No saben quién es? Hasta ayer yo tampoco, pero después de ver *In the Soup*, dan ganas de saber algo más de él. Datos disponibles: es de Nueva York, amigo de Jarmusch, está casado con Jennifer Beals (musa inspiradora en el film y en la vida), tiene tres films anteriores, tenía 36 años cuando filmó éste y acaba de presentar el quinto en la reciente Mostra de Venecia con bastante éxito. Esto no importa mucho, lo importante es la felicidad que causa la existencia de películas como ésta. La vitalidad, la calidez y el buen humor que Rockwell regala en esta especie de aparente (¿auto?) biografía de un joven cineasta independiente que busca dinero para realizar su pretenciosa opera prima son carencias del cine actual. Seguramente mucho del propio Rockwell debe haber en el centro de este caldo. Se nota que sabe de qué habla en la mirada cariñosamente burlona con que trata al personaje de joven-director-con ideas no convencionales, interpretado por Steve Buscemi. Y se evidencia, además, que puede incorporar en su puesta algunos apuntes de lo mejor de la movida independiente americana actual (la breve presencia de Jarmusch oficia como algo más que un guiño), acercándola a la de décadas pasadas, sobre todo al espíritu guía de Cassavetes, invocado por la magistral y arrolladora performance de Seymour Cassel. Su exuberante alegría en el rol de delincuente disfrazado de productor que —no casualmente— oficia de maestro de vida, por lo tanto de maestro de cine, inunda todo el film. Porque *In the Soup* —que rabie Asís, me resisto a la banal traducción castellana— habla de recuperar un cine vital que dé cuenta de cosas tales como la gente, el amor, el saludable riesgo de vivir, y de contar a partir de lo que se vive. El film de Rockwell es hedónico en el mejor de los sentidos. No descarta por ello, de a ratos, una cierta melancolía mezclada con graciosas irrupciones de absurdo, de negrura, momentos de película casera, de cine policial, de aprendizaje romántico, de comic, de guiños que son más amistosos que cinéfilos. Exhibe una firme convicción

de que aún hoy el relato es posible, que la reflexión sobre el mismo no tiene por qué congelarlo, destruirlo o restarle fluidez y legibilidad. El cine, parece decir Rockwell, es tan importante como la vida, sólo si hacemos de la vida algo importante, si nos arriesgamos en ella. En otra nota de este número (ver página 38) me refería a ese bloqueo/imposibilidad de los futuros realizadores para mirarse a sí mismos y dar algo de sí agradeciendo filiaciones sin mimetizarse. En la sopa de Rockwell encontrarán ese sabroso sabor personal que se hace con algo más que con la suma de ingredientes prestados de otras recetas. Para ser más claro: Rockwell vio algunos elementos en Jarmusch que le sirvieron (el empleo de los fundidos a negro, por ejemplo), pero no fundó su tradición solamente en el uso exterior de una práctica característica del director albino; buscó para cada secuencia la estética que convenía a la narración (inolvidable la escena de la fiesta de Navidad o el *home movie* de la terraza), habló desde su tiempo y su lugar, mezcló, condimentó con insólitos personajes y situaciones, sin olvidar que el plato era para compartir. En ese sentido el film de Rockwell exhala una infrecuente honestidad, y hasta me atrevería a decir que es saludablemente didáctico. Pero de aquel didactismo que impide la imitación y enseña a buscar caminos propios. Sin ser pretencioso, ni tampoco perfecto, como una buena borrachera que celebra la camaradería mientras se hace como al pasar una reflexión sobre el cine, la amistad, la ética y el amor. Y, por si fuera poco, sin olvidarse de ser entretenidísimo. ¿Quedó claro que hay que verlo, aunque más no sea por una cuestión del más puro placer? ■

Alejandro Ricagno

***Super Mario Bros.*, EE.UU., 1992, dirigida por Rocky Morton & Annabel Jankel, con Bob Hoskins, John Leguizamo y Dennis Hopper. (Gativideo)**

Super Mario Bros. es una de esas películas a las que le cabe perfectamente el nombre de "producto": a medida que avanza la proyección, en lugar de olvidarnos que estamos en el cine, empezamos a encontrar las "marcas de fábrica". Pero la revelación de las reglas que sigue el film no es parte del entretenimiento (como en *El mundo según Wayne*, por ejemplo), sino su negación. Lo que pasa es que las reglas que

descubrimos no son las del director, sino las de los productores. Nos damos cuenta de cómo se piensa un film como negocio, como inversión: un personaje de un videogame exitoso (Super Mario, la estrella de la firma japonesa Nintendo) + una pareja de directores de probada eficacia en el rubro "ciencia ficción" (los creadores de *Max Headroom*) + diseño de un mundo paralelo (una réplica del Brooklyn neoyorquino poblado por descendientes de los dinosaurios) + un villano caricaturesco interpretado por un actor de culto (Koopo/Dennis Hooper) + tecnología "alternativa" (una máquina de desevolucionar, que le permite a Koopa mantenerse en el poder) + una historia de amor... Calificarlo de "entretenimiento" sería un elogio excesivo: el entretenimiento es un efecto que produce en el espectador una buena película y para llegar a serlo a *Super Mario Bros.* le haría falta un guión menos esquemático y previsible, actuaciones más convincentes y diálogos menos absurdos. Hacer una buena película a partir de un videojuego es un desafío mayor que hacer un videojuego a partir de una buena película (como ocurrió con *Batman*, *Jurassic Park*, *Terminator* y tantas otras). Evidentemente, los productores que creen que "el mundo del video interactivo y el cine están a un paso de la síntesis" piensan equivocadamente que los términos son reversibles. ■

Silvia Schwarzböck

Una rubia caída del cielo (*Switch*), EE.UU., 1991, dirigida por Blake Edwards, con Ellen Barkin, Jimmy Smits, Lorraine Bracco, Perry King. (AVH)

Steve (Perry King) es un publicista, mujeriego y misógino. Tres ex amantes resentidas lo matan y su alma va al purgatorio. Allí Dios le dice que sólo va a poder acceder al cielo si vuelve a la Tierra y encuentra alguna mujer que lo ame. Para hacerle las cosas aun más difíciles, lo ponen en el cuerpo de una rubia explosiva (Ellen Barkin).

La película es muy graciosa. No es tan redonda como *Victor, Victoria* y promete más de lo que finalmente da, pero es muy divertida. Podría haber sido mejor. Podría haber sido peor. Lo que le salió a Edwards esta vez es una comedia chiquita e interesante. Lo que la salva de haber sido peor es Ellen Barkin (Amanda). Barkin está atractiva y simpatiquísima como

siempre pero, a la vez, como hombre que es en la ficción, no deja de estar incómoda en el cuerpo de minón que le tocó habitar. No cesa de asombrarse al mirarse en el espejo, se toca las tetas como si fueran de otra, no aprende a andar en tacos altos, se sienta con las piernas abiertas y se le ve la bombacha. Todo este grotesco le queda bien a Ellen. Ella nunca es una damisela pacata y ultrafemenina. Más bien es una hermosa mujer de modales unisex, hasta medio machona pero irresistiblemente sexy e inteligente.

Propaganda: aunque sea para ver esta actuación de Ellen Barkin, no se pierdan *Una rubia caída del cielo*.

Una vez más Edwards se mete con el tema de cambio de identidades sexuales. El mundo de las mujeres visto por los hombres. El mundo de los hombres sufrido por un hombre-mujer. En estos aspectos la película es absolutamente esquemática y previsible. Los hombres sólo piensan en acostarse con las mujeres y éstas se sienten simples objetos sexuales que los detestan y desean a la vez. La película es

decididamente machista: mira con demasiada complacencia cierto mundo masculino, mira con demasiado desdén el mundo femenino. Las mujeres quedan reducidas a zorras con ropa interior negra o agrías histéricas solteronas.

La única relación interesante, la única que podría haberse escapado de los clisés, es la que establece Amanda con una millonaria lesbiana que se enamora perdidamente de ella. Llegado a este punto es cuando uno piensa que la película podría haber sido mejor. Edwards nos habría podido sorprender con una salida más audaz: que Amanda/Steve venza su homofobia, se permita sentirse atraído por la mujer que tiene enfrente aunque sea gay y logre así que por fin una mujer lo/la ame y consiga su objetivo, que es poder descansar en paz en el cielo.

**** ¡Peligro! Estoy por comentar el final.

Si no la vio todavía, corra hacia el video, alquilela y sólo después de verla continúe con la lectura, si es que no le vinieron ganas de matarme por la sugerencia.

Pero desgraciadamente pasa lo que no tenía

que ocurrir. Amanda/Steve no puede vencer su homofobia, desprecia a las lesbianas y termina quedando embarazado/a de su amigo íntimo, mientras duerme después de una noche de borrachera. El final es conservador, retrógrado, burgués y reaccionario: Steve consigue el cielo porque Amanda da a luz a una nena. Moraleja: la maternidad basta para ganarse el cielo. Sea uno quien sea, asesino, rey de bastos, violador o estafador, si procrea y no aborta se le perdonan todos los pecados. Alguien podría objetar, sin embargo, que la aceptación del embarazo homosexual es una muestra de tolerancia, de superación de la homofobia por parte de Steve/Amanda. Lamentablemente no es así. Una vez más se impone la mirada masculina sobre la mujer y es ésta y sólo ésta la que establece la ley: Amanda/Steve decide tener el bebé, porque para Steve/los hombres, ésa es la misión de las hembras en este mundo, la condición suficiente para llegar al paraíso. ■

Flavia de la Fuente

REPASO

Jurassic Park, dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

¿Qué se puede decir de una película que ya vio casi todo el mundo, y el que no la vio es porque no lo hará jamás? Acá gustó desde "algo" hasta "mucho". Haga lo que quiera, amigo.

Comentario en *El Amante* N° 17.

Bleu, dirigida por K. Kieslowski. (Transeuropa)

En un gesto de tilinguería, el título no fue traducido como *Azul*.

Primera parte de una trilogía que incluye las inminentes *Blanco y Rojo*. En *El Amante* N° 27 se afirma que hay dos Kieslowski. Uno que filma con brillante sensualidad los momentos cotidianos y otro que tiene una inexplicable confusión en la cabeza. Ambos están en la película. Más sobre Kieslowski (el *Decálogo*) en el N° 29.

Tierra de sombras (Shadowlands), dirigida por R. Attenborough. (AVH) / **Lo que queda del día (The Remains of the Day)**, dirigida por James Ivory. (AVH)

Dos películas con Anthony Hopkins analizadas en *El Amante* N° 28 y 25. En ambas Hopkins interpreta al consabido personaje inglés al que le cuesta expresar sus emociones. En la primera, Debra Winger logra derretir el hielo con cáncer incluido, no así Emma Thompson en la otra. Por algo será. En la primera, es lo único que pasa (ya es bastante para Attenborough). En la segunda, el contexto social y político de la aristocracia inglesa de mediados de siglo se expone al estilo Ivory.

Los amantes de Pont-Neuf (Les amants du Pont-Neuf), dirigida por Léos Carax. (Transmundo)

En ciertos círculos fue una película que generó más expectativa que *Lo que el viento se llevó* en Hollywood. El resultado es un film con la producción de una película de la industria y las pretensiones del cine alternativo. Desgraciadamente sólo ofrece lo peor de cada mundo: desmesurada, cursi y ridícula. Comentarios a favor y en contra en *EA* N° 30.

Juegos peligrosos (Dangerous Game), dirigida por Abel Ferrara. (Transmundo)

Un director de cine (Keitel) filma una película con Madonna que se parece a su propia vida. Largamente defendido por *El Amante*, Ferrara se encuentra con que en el N° 30 alguien le dice que se supera cada día y otro alguien afirma que la película es, lisa y llanamente, una chantada.

Esperando al bebé (The Snapper), dirigida por Stephen Frears. (Transeuropa)

La vuelta de Stephen Frears a Gran Bretaña para contar una historia chiquita de irlandeses —joven embarazada por quién-sabe-quién— y hacer una gran película. Este —por supuesto— es un cine posible para la Argentina. Pero éste es, lamentablemente, un cine que, en la Argentina, no se consigue. Comentario en *EA* N° 30. ■



¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961- 8188

Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882

Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477

Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amantes:

Es una mañana soleada y fría de invierno. Viajo a bordo de un 124 varado en el mar del tránsito pesado de la calle Corrientes, los pasajeros se amontonan resignados y ausentes en el pasillo a mi costado, reclino la cabeza contra la ventanilla y cierro el N° 29 de *El Amante*. Acabo de leer las "Proposiciones sobre Kieslowski" escritas por Eduardo Russo y de detenerme en la conclusión de esas proposiciones, donde Eduardo aventura la idea, a propósito de Kieslowski, de que los momentos más brillantes del cine contemporáneo estén signados por la desconexión con lo conceptual y ofrezcan al espectador extasiado la proyección de un simulacro de ideas. Recuerdo, en *Bleu*, un terrón de azúcar invadido lentamente por el café; la luz de la mañana acariciando los ojos cerrados de una mujer que se ha quedado sola; las manos de esa mujer acariciando los cristales azules de la lámpara que es el único objeto del pasado que ha elegido llevarse en su exilio del mundo; el cuerpo de esa mujer emergiendo súbitamente del agua, atormentado por el filo impiadoso de la memoria. Recuerdo también que un flautista callejero conocía inexplicablemente, en *Bleu*, los compases de la pieza musical que una mujer guardaba en secreto y que, en un rincón inadvertido del departamento mudo e inmóvil de esa mujer, semejante a una zona congelada de destierro, las ratas, implacables y victoriosas, instalaban el terror y la procreación.

Pienso que, de pie en el centro de las instancias vitales y armados de nuestras pobres posesiones, despeinados y estremecidos o melancólicos y a la deriva sobre esta horrible-hermosa tierra, sólo somos capaces de intuir, en el mejor de los casos y en el caso de que ésta exista, la lógica prolija de cada acontecimiento. Me cuesta mucho interpretar lo que vivo en el exacto instante en que lo estoy viviendo; en ese instante, desguarnecida y a la intemperie, sólo sé presentir. Luego, saldré a la caza del concepto y, si tengo suerte, conseguiré atrapar el borde de sus pantalones. Al ver *Bleu*, sólo pude intuir; con el correr de los días, *Bleu* sedimentó en mí, sus imágenes fueron enhebrándose como las cuentas dispersas de un collar y terminaron por constituir mi puzzle personal de la historia. Gracias a Dios o a quien sea el responsable, los auténticos puzzles están fatalmente condenados a quedar inconclusos por ausencia de una única pieza, lo que nos garantiza la maravilla del misterio y nos obliga a seguir buscando, aunque sepamos de antemano que la búsqueda de la pieza negada es una causa perdida. No siento en Kieslowski (como tampoco siento en Tarkovski, o Fellini) una desconexión conceptual, sino una conexión conceptual fuera de campo, que opera por detrás de la potencia de la imagen y cuyo contenido es tan variable como la mirada del espectador en la que esa imagen se derrama. Pienso que es precisamente ese fuera de campo del concepto latente en cada secuencia de nuestra propia vida lo que nos desespera y nos seduce. Percibir el aliento del significado y la impotencia simultánea de no poder aprehenderlo en su integridad, perdidos como estamos en las visiones hipnóticas del significante. En definitiva, quedarse pagando ante los movimientos sísmicos de la existencia.

Dudo que Kieslowski arroje imágenes arbitrarias al azar o distribuya sofisticadas fotocopias de los conceptos; supongo que abre la puerta, deja sobre la mesa las piezas del puzzle (todas menos una, como todo manipulador que se precie) y se retira tan silenciosamente como ha llegado. Que tengamos que sentarnos a armar el puzzle después de que nos tiraron las piezas a la cara es lo que convierte la vida en un juego apasionante y la rescata del tedio de los manuales de filosofía. Los dioses, en el mundo, descargan las imágenes sobre nosotros, mueven los hilos a su antojo y nos invitan a descifrar las líneas de sus manos, guardándose en el bolsillo la última carta. ¿Qué diferencia hay con lo que hacen con nosotros ciertos hombres, en la penumbra mágica de los cines? Si pese a todo nos quedamos en el mundo, y en el cine, será porque en esencia no somos refinados teólogos sino ingenuos amantes; si decidimos irnos por voluntad propia, será porque la película se nos ha vuelto insoportable; si el acomodador

viene a buscarnos, será que la función ha terminado. En todo caso, no me importa cuál haya sido la intención última de Kieslowski cuando yo también, tan lejos de esa pálida sobreviviente en París, me dejo cautivar por la metamorfosis del terrón de azúcar que se empapa en café, no puedo prescindir de ciertas señales materiales del pasado y soy atacada a traición por puñales de los que pretendí escapar, mientras creo flotar serenamente boca arriba y a salvo. Y desde el Sur del mapa presiento que un desconocido, en quién sabe qué cruce de coordenadas geográficas, está al tanto de mi secreto y quizá lo ignora; y corro a buscar un gato que libre mi precaria nada de la irrupción desconcertante de las ratas, como una manifestación en crudo de la perseverancia aterradora y fascinante de la vida.

Los viajes matinales en el 124 serían muy distintos sin ustedes. Agradezco a Eduardo (perdón por la confianza, pero nombrar a la gente por sus apellidos me trae reminiscencias militares y de formulario de dependencia pública) la calidad de todos sus artículos, inclusive el de sus proposiciones sobre Kieslowski; a Flavia, su escritura diáfana y directa, y la abierta confesión de los miedos que la llevan a refugiarse en las comedias; y a Quintín, esa lucidez letal de la que ni siquiera en las comedias se encuentra refugio. Soy infiel a la crítica complaciente y biodegradable con *El Amante* (desde el N° 1) y no pienso privarme del profundo placer que esa infidelidad me provoca.

Mariel Manrique
Devoto - Capital

El Amante:

Esta carta es para agradecer a todos en especial, y a alguien en particular, a Alejandro Ricagno; cómo explicar lo que sentí cuando leí "Vida y muerte de River Phoenix" en *El Amante* N° 28, podría citar miles de frases que me hicieron emocionar, y creo que me siento menos sola, sabiendo que no voy a ser la única (por lo menos en este país) que lo extrañe, y sé que cualquiera que ame el cine también lo hará.

También disfruté del comentario de *My Own Private Idaho* en "Nuevos directores" en *El Amante* N° 9 (11/92) junto con el perfil del mes, Gus Van Sant, por Eduardo Russo, en la misma revista. Aunque no comparto la breve opinión que refiere Quintín sobre River P. diciendo: "pudo haber sido un gran actor. Murió siendo una estrella", sacado de "Estrenos en video" en la parte de "Dossier Bogdanovich", en *El Amante* N° 27. Quizá no pueda ser muy objetiva, pero si el "Sr. Phoenix" no era un excelente actor, uno muy comprometido, no entiendo qué haya podido ser. Me gustaría que me respondan esta carta, contándome qué revistas, artículos, o no sé de dónde consiguieron tanto material, sobre todo lo del guión *Away from Montana* y si llegara al país *Silent Tongue*, de Sam Shepard, o lo que quieran informarme sobre River, yo se los agradecería mucho, no saben cuánto. Gracias *El Amante* y Alejandro Ricagno.

Lorena Censi
Capital

Flavia, Quintín, Profesor:

Los empezamos a escuchar cuando los encontramos hace más de un año, al principio porque amamos el cine, pero pronto descubrimos que lo que nos interesaba era escucharlos a Uds. hablando de lo que fuese.

Esperábamos ansiosos su opinión sobre las películas no porque los creyéramos infalibles —aunque son muy conocedores del tema— sino porque se trataba de críticas hechas con sinceridad, honestamente y respetando la condición humana. Y allí precisamente está lo insólito: en estos tiempos de decadencia y adocenamiento, Uds. son una honrosa excepción. Se nota que no se venden ni se alquilan.

Forman un trío perfecto. Flavia con su dulzura, Quintín, "el malo de la película", y el Profesor que no esconde —al contrario— lo mucho que sabe. Distintos, pero todos durante el ciclo demostraron cariño por lo que hacían y por los oyentes. Como dicen algunos comunicadores —y esta vez es cierto—, es un sentimiento de ida y vuelta.

Somos fieles lectores de *El Amante*, que conocimos por una gentileza de Uds., de manera que buscaremos en sus páginas el anuncio del fin de este intervalo y así sabremos cuándo se reanuda nuestro mágico encuentro.

Hasta entonces, con muchísimo afecto.

María Elida y Alejandro Edgardo Jara
Capital Federal

Película preferida: *La regla del juego* (J. Renoir)

Queridos amigos:

Gracias por el N° 30 que me acaba de llegar. Ya le batieron el record a *Tiempo de Cine* y van camino de hacerlo también con *Gente de...*

Yo caminé con un zombie se estrenó aquí (lo vi en el Sena, San Martín y Trelles) como *Yo dormí con un fantasma*.

Bienvenido, gran acierto, felicitaciones por la selección "Menú del mes".

Gracias y abrazos.

José A. Martínez Suárez

Señores y señoras de *El Amante*:

El hecho de que esta carta llegue a sus manos significa dos cosas. Una es que aprendí a usar el fax, y la otra es que dejé de lado mi habitual pereza.

Me llamo Diego y tengo escasos diecisiete años (y no, no lo voy a votar a Menem aunque haya abolido la colimba). Siempre me gustaron las películas, aunque me volví cinéfilo hace poco, más precisamente desde que vi la mejor película de todos los tiempos, *Buenos muchachos*. Pero no mando esto para que conozcan mis gustos, sino para contarles un secreto.

Tengo un defecto. Un gran defecto. Pero es un defecto que, al leer *El Amante*, se convierte en virtud. No me inmuta que un crítico o seudocrítico o críticoide le dé con un caño a una película de mi agrado, pero me enfurece sobremedida cuando ocurre lo opuesto, es decir, cuando un crítico o seudocrítico o críticoide alaba una película que NO fue de mi agrado. Y eso se subsana, obviamente, leyendo *El Amante*.

No puedo explicar mi gozo cuando compré por primera vez un ejemplar de esta revista (el de enero de 1994), la abrí en la página que comentaba el trabajo de Neil Jordan en 1993 y leí esta frase sobre *El juego de las lágrimas*: "Sí, por momentos, dieron ganas de llorar". ¡En ninguna revista (ni siquiera en las que yo considero confiables, como *Humor*, por ejemplo) le habían dado con un palo a esta "película"!

¿Cómo puedo explicar mi contento al ver la escueta crítica a *Kalifornia*? ¿Y el palo a *Mi vida*? Mi éxtasis llegó a su punto máximo, cuando Santiago García dijo en la nota de las remakes: "Para hacerla completa Al Pacino resulta finalmente ganador del Oscar otorgado por los miembros de la Academia en una muestra de ceguera que supera a la del personaje". Y a cambio de esos momentos de alegría, les puedo perdonar el desliz de alabar a *Filadelfia*.

Pero como dije antes, no me inmuta ante su repudio contra *En nombre del padre*, *La casa de los espíritus* y *Ciudad de ángeles*. Por ahora nada más, sólo quería que me conozcan. Sigán así que van por el buen camino.

Diego Papic
Capital Federal

P. D.: Para hacerla completa, necesito saber si les gustó *La sociedad de los poetas muertos*. Si no les gustó, los amaré eternamente.

Sres. Revista *El Amante*:

He leído con vivo interés la nota "Listomanía", de Gustavo Noriega, aparecida en el número 30, en donde se apuntan algunos conceptos acerca de las ventajas de confeccionar clasificaciones y asignar calificaciones.

Escribí una larga lista de comentarios sobre esa nota pero, antes de que pudiera remitirla a la redacción, se me perdió entre el gentío del supermercado mientras circulaba indeciso entre las cajas, intentando evaluar torpemente cuál era la cola más corta. Otra vez será. Un abrazo,

David Oubiña

El hombre que no podía gozar

Qué más decadente que escribir en una revista de cine de un país que produce a duras penas diez películas al año y cuyos directores, a veces, ni consiguen que se las proyecten en una sala comercial y tienen que buscar productores en el exterior porque no hay acá quién financie sus películas.

Qué más decadente que un país donde se cierran cines y teatros porque la cultura y el entretenimiento no son prioridad, porque hay gente que se muere de hambre y de otras cosas y porque no hay un mango para poder ver lo que se quiere y las salas están semivacías. Qué más decadente que el mundo en que vivimos y cuando digo mundo me refiero a todo el planeta en su conjunto. Y dentro de este marco de decadencia total aparece el Sr. Guillermo Ravaschino y dice que Léos Carax es un realizador en franca decadencia (o sea, que es coherente con la realidad que lo rodea). Claro, el tema de la película es decadente, ya que un romance entre dos linyeras no es muy gratificante ni prometedor y está lejos de ser el sueño americano; pero qué tal si G. R. se sienta en la butaca del cine, se relaja y goza. Y se olvida de buscar los guiños falsos como hace con todas las malditas películas que comenta y entonces ve y siente la película sin pensar en palabras como "posmodernismo", "folletín", "estilización consciente y programada", "barniz pretensioso", etc., etc., etc.

Si logra hacer eso, cosa que dudo, y tuvo la suerte en la vida de compartir historias subterráneas, pasiones oscuras y sucias, y amores locos con personas no muy convencionales, tal vez se vuelva humano y pueda sentir que no podría vivir sin recordar o repetir esos momentos y, como Bernades, sea capaz de sentir "un deseo imposible y por eso tanto más bello".

Yo sé que G. R. cree que "No se hace cine para mostrar, sino para decir" (*El Amante* N° 9), pero para decir cosas mejor dejar a la radio, que el cine tiene imágenes para que nos regocijemos que dicen más que mil palabras. El cine no tiene obligación de mostrar la vida en su forma más realista y convencional, no tiene que ser creíble para todos, es una búsqueda que no tiene que estar reglada (y menos por los críticos que, en muchos casos, no son capaces de hacer nada salvo criticar la actividad de otros, que no deja de ser una tarea fácil).

Me tomé el trabajo de leer todos sus artículos anteriores y de todas las películas que comentó, que son muchas, la única que recomendó fue *Hechizo del tiempo*, que por supuesto jamás iría a ver.

Muchachos de *El Amante*, manden a este hombre rápidamente a ver alguna comedia boluda antes de que se suicide o le deje de gustar el cine. G. R.: no hay nada personal.

Virginia G. López

P. D.: Perdón por las faltas de ortografía, pero mi corrector está de vacaciones.

Estimado editor:

En *El Amante* 28, se publica un comentario de Flavia de la Fuente sobre la película *Tierra de sombras* y lo primero que sorprendió es que su autora suponga que entre los lectores de la revista no haya aficionados al cine, por lo que tenga que "soplar" el nombre del director del film.

Richard Attenborough se inició como actor, realizando su primer trabajo en *In Which We Serve* (Noel Coward, 1942) y dentro de una intensa actividad en ese aspecto, algunos entendidos consideran que *10 Rillington Place* fue su trabajo más interesante (Richard Fleischer, 1971).

Asimismo fue un director prominente, siendo la primera película que —creo— despertó el entusiasmo de los aficionados argentinos *Guns at Batasi* (1964), que ganó el premio de la Academia Británica de Cine y que recuerdo haberla visto en el cine Hindú. Pero mi favorita ha sido *Oh, What a Lovely War!* (1969), que me parece que vi en el Coliseo.

Sin embargo, el bueno de Richard tuvo un inconveniente: su graciosa majestad británica lo agració después de *Gandhi* (1982) con el título de *baronet* y una vez convertido en Sir Richard

Attenborough se sintió tentado a filmar productos que interesaran al gran público y de paso resultaran taquilleros. Entre ellos *Shadowlands* (1993), que tanto agradara a la Sra. de la Fuente. Creo que ella en su entusiasmo, en vez de reproducir aforismos del profesor C. S. Lewis que a los fines evaluativos de la película son irrelevantes, debió más bien reflexionar sobre las cualidades de su guión y de su dirección artística. En el primer aspecto el guión es desprolijo, concediéndoles prioridad a los aspectos más sentimentaloides del asunto en detrimento de un estudio más profundo de los problemas existenciales de los personajes principales (la mujer, su hijo, el profesor, el marido ausente que nunca aparece). En cuanto a la dirección artística, ésta privilegia el pintoresquismo de tarjeta postal de la ciudad de Oxford y de los ciudadanos de su universidad, siendo dejado de lado un adecuado asesoramiento técnico (indispensable en este caso dadas sus connotaciones médicas). Así pudo verse una sala hospitalaria de la década del cincuenta coexistiendo con instrumental de radiología de última generación de la década del noventa y contemplarse el aspecto rozagante de la talentosa Debra Winger, que está lejos de mostrar el deterioro físico que traen aparejado las enfermedades neoplásicas y —por supuesto— del que presentaba en *The Sheltering Sky* (Bernardo Bertolucci, 1989) gracias a la habilidad de los maquilladores y a la maniática prolijidad de ese director italiano. En *Shadowlands* el paso del tiempo la muestra un tanto jamona, lo que no condice con su pronóstico de supervivencia de moribunda ejemplar (?).

En cuanto al principal intérprete masculino, Anthony Hopkins, éste también recibió el título de *baronet*, lo que lo autorizó a hacer lo mismo que algunos actores británicos que accedieron a similar distinción (Guy Standing, Cedric Hardwicke o el interminable John Gielgud), es decir, a interpretarse a sí mismos. A ello se deben las confusiones de Flavia de la Fuente sobre la identidad de Lewis o la de Stevens. Lo que pasa es que Sir Anthony trabaja de Sir Anthony y puede ocurrir que nunca más se despegue de este tic actoral.

Pero la parte culminante del novelón vino al final, cuando Anthony decidió mostrar su *pièce de résistance* para la digestión de las señoras gordas que presenciaban la película: empezó a berrear en compañía de un chico de una manera parecida a lo que hace mi nieta menor (18 meses) cuando no le dan pronto la papa. Esto me provocó tal ataque de hilaridad que me costó los chistidos furibundos de la dama que ocupaba la butaca de al lado y que iba ya por el quinto pañuelo. Pienso que Flavia de la Fuente no habrá podido detener un lagrimón ante las tribulaciones de la desdichada Joy Gresham.

Fausto J. Molina
Capital Federal

Amigos:

El pasado sábado, cuando Gustavo me comunicó que los que venían eran los dos últimos programas de *La posada maldita*, le dije que era muy probable que me hiciera presente en el estudio el jueves, para vivir junto a ustedes la última emisión de lo que fue el ciclo de radio más importante de mi vida.

Afortunadamente, una efemérides familiar me impide estar allí. Digo afortunadamente porque tal vez mi inútil presencia hubiese cargado la emisión de un tinte sensiblero que intuyo a ustedes no les agrada demasiado y a mí me resulta por lo menos incómodo. Entonces digo, y para hacerla corta, que durante ciento setenta y pico de mediodías yo (me perdí sólo cuatro programas: tres estando en Mar del Plata y otro cuando nació mi hijo Bruno) y una punta de gente sublimamos nuestro amor por el cine escuchando a

tres tipos que, concordando o no con nuestros juicios, demostraron amar tanto como nosotros a esa "cosa grande" que es el cine.

Por último, y para no abrumar, querría encargarles una misión a los oyentes que no los conocen a ustedes. Ni personalmente ni por haberlos visto en la tele. El mandado es éste: si algún día ven, ya sea en el cine o por la calle, a un tipo altísimo de poco pelo y larga barba, que da mucho más el tipo del matemático que es que el del referí que fue, acompañado de una pequeña dama, mezcla de Rosanna Arquette con Nastassia Kinski, de cabello rubio irremediamente corto y sonrisa permanente, y de una especie de Pavarotti bastante más flaco cargando una eterna mochila negra, muchacho que estará consumiendo, invariablemente, un cigarrillo o una pastilla, sepan que esa versión mixta y mejorada de Los Tres Chiflados son Quintín, Flavia y Castagna. Entonces, acuérdense que, por ellos, vivimos más de ciento setenta horas a 24 cuadros por segundo, párenlos y déñles las gracias por la luz. Un abrazo,

Marcelo de Lugano

P. D.: El programa salió con fritas.

Sres. de *El Amante*:

Tengo todos los números que han publicado. Voy a seguir comprándolos porque me parece interesante la existencia de una revista de cine. Cada vez me gusta menos, porque creo que están poniendo vuestras críticas en una posición en la que lo que menos interesa es el film. Sus peleas oligofrénicas internas no se pueden concebir en la crítica cinematográfica que se espera de una revista supuestamente seria y no grotesca.

Les recomiendo un gran libro, *Las películas de mi vida* de F. Truffaut.

Al margen de nuestra disparidad, espero que continúen sacando adelante la revista en épocas tan difíciles para sostener una publicación de cine.

¡Buena suerte!

Guillermo Peirano
Rosario

Estimados Sres. de *El Amante* Especialmente Sr. Eduardo A. Russo:

Sin el más mínimo ánimo de cortarles el rostro y mucho menos querer subvalorar el trabajo que mes a mes despliegan en esa magna publicación, les digo que la filmografía de James Cagney que publicaron en el número 30, en la nota de Russo "Canto al cuerpo eléctrico", está llena de pifiadas grosas y errores imposibles. Por ello y con el ánimo de ser útil, les acompaño una filmografía de Jimmy, del que soy fanático (vi todas las películas) con todos los títulos de los films con sus correspondientes fechas de estreno en Bs. As. y versión porteña.

Un detalle, Sr. Russo: el título de *A Lion in the Street*, film no estrenado en cines de Buenos Aires... ¿de dónde lo sacó? ¿Puede haber sido de alguna exhibición por TV o cable? Si es así, le ruego que me aclare ese dato para consignarlo en mi filmografía. Si quieren armar alguna filmografía o necesitan algún dato, no duden en llamarme. Tengo un archivo propio de films estrenados en Bs. As., con fecha de estreno cierta y título con que se conocieron en Bs. As., desde 1916 a la fecha. Incluye films de TV y films de cine estrenados en TV, *anche* editados en video. Los saluda cordialmente.

Luis Di Sarli

Videorrealizaciones

Sociales - Musicales - Publicitarios - Empresariales - Eventos - Realización integral de CLIPS
Ediciones de todo tipo

FG PRODUCCIONES (Guillermo Ravaschino - Egresado INC) 583-2352

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



9!

Tomás Abraham: **Contra el terror.**
Jünger y Char: **poetas y pensadores.**
Músicos: **Bola de Nieve, Tom Waits,**
Cuchi Leguizamón.

PIDALA
EN SU
KIOSCO

CURSO INTENSIVO DE REALIZACION RADIAL

Organizado por TAO y el foro Gandhi, desde el 14 de julio, se comenzará a desarrollar un curso intensivo de realización radial que será dictado por Jorge Dorio. El curso tendrá una duración de tres meses. La frecuencia será de seis horas semanales y las clases se dividirán en teórico-prácticas. Para mayores informes dirigirse a Gandhi, Corrientes 1551, de lunes a viernes de 18:30 a 20 horas, o a los teléfonos: 981-8459 - 374-7105

GUIA DE TRABAJO:

LA RADIO COMO GENERO: Sonido como elemento específico - Hacia una gramática radial - Narración con sonido
TRABAJOS CON RESIDUOS MASSMEDIATICOS: Diseño de archivo sonoro - Selección y recopilación de material
COMPOSICION DE PROGRAMAS: La radio como hecho artístico - Radio de autor

TAO CAMINOS DE COMUNICACIÓN

Viamonte 1526 - (1055) Cap. Fed. - Tel. 375-0100 / 981-8459

El FOTÓGRAFO De El AMANTE

ENSEÑA A LOS LECTORES de El AmANTE



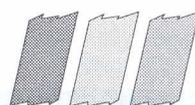
Nicolas Trovato
Cursos de fotografía
Tel.: 342-8310

88.1 FM
DE LA CALLE

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55 - ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

 **AWD Video**

No le asegura la mejor imagen...
La crea para Ud. todos los días.

Realización Integral: Filmaciones en S-VHS / Hi 8 / U-Matic - Ediciones - Animación Computada.
Filmación de Eventos: Sociales - Seminarios - Conferencias - Deportivos - Publicidad - Demos - Video Clips
Asesoramiento Técnico en General: Alquileres - Instalaciones

EQUIPOS DE ULTIMA GENERACION

205-5041 (teléfono y contestador)

Nuestro amigo Rodrigo Tarruella está enfermo y necesita ayuda

Comunicarse con Haydée en la redacción de El Amante al 322-7518

TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

40

1954 - 1994

- Pre-estrenos y clásicos
- Documentación filmográfica
- Cinemateca propia

Este año, por nuestro 40º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657).
Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



CINECLUB NUCLEO

Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada N° 41 - 1994

Secretaría e Informes:

Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!

- Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.
- Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

VIDEO PRIVADO

CONDUCCION: **Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klix** • EN TEATRO: **Mario Ceretti** • COLABORA: **Eduardo Graillat**

Ahora sí que nos damos el gusto de cubrir íntegro todo el país. Porque desde febrero estamos en la onda del canal 12x24 S.A. Satelital, incluyendo Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, a través del satélite Nahuel I

Sábados de 12 a 13 hs. en LS1 Radio Municipal 710 AM

Este es otro programa de:

Asociados en medios de comunicación

Ayacucho 467 - 6º P. Of. 4 (1026) Bs. As. - República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

CORRECCION DE PRUEBAS Y DE ESTILO TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



VIDEO CLUBS

PRESTRENE VIDEOTECA

ALDRICH ALEA ALMOGVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUJUEL
CASSAVETES COLLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELDMAN FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEYSER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY KERSHNER HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMIN JARMUSCH
KAZAN KEATON MOROSOFF LANG LEE LITVIN LUMIERE LYNCH MILES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDOVKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI
SANTIAGO SAURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SURINA MARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMANOWSKI Y MUCHOS MAS.

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

La familia de los Sueños



El primer video club especializado en
terror, ciencia ficción, fantasía y la
basura más grande del universo

Sarmiento 1249, Corrientes 1248 - Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

La mejor película en su casa

MATIAS RICCARDI

Videofilmaciones / S-VHS

*Eventos sociales y deportivos
También edición y grabaciones*

801-6188

814-0665

Studio A

UN ESPACIO PARA LA CREATIVIDAD Y EL MOVIMIENTO

**EXPRESION CORPORAL
ESTIRAMIENTO
YOGA**

833-3329

Canning y Gorriti

Palermo

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

■ *Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■
Osvaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amor va bene:
Tinto Brass o la sarna con gusto ■ La función social de
los "socialeros" y de cuando la magia se esfuma en favor de
sedientas billeteras ■ Eduardo Grossman escribe sobre el
fotoperiodismo y la edición gráfica ■ Investigación:
La recepción, ese oscuro objeto del deseo ■*

Informe especial:

*Nuevas Tecnologías & Comunicación: Modificación de
pautas de producción y de pensamiento en los distintos
campos laborales.*

■ **Dossier Software & Hardware:**

Los más utilizados para la comunicación.

■ **Dossier Libros & Revistas:** *Reseñas,
actualidad y novedades.*

■ **Concursos, eventos y congresos internacionales** ■

YA ESTA EN LOS KIOSKOS EL N° 19

El Amante en la tele

LA TABERNA DEL IRLANDES



Conducción: Gustavo J. Castagna, Quintín,
Gustavo Noriega y Flavia de la Fuente

Producción: Gustavo Palacios

Canal 15: Jueves de 14 a 17 hs.

Canal 32: Viernes de 0 a 3 hs.

Arte Canal - Cable Visión

Fotografía

Mónica Fessel

Tel. 433-2265

51-1946

Cine Club en el Teatro IFT

Boulogne Sur Mer 547 ☎ 962-9420

Todos los martes a las 20 hs.: preestrenos
Todos los miércoles a las 20 hs.: ciclos de revisión

- Martes 4 *Forrest Gump*
- Resto del mes *¿A quién ama Gilbert Grape?, Quédate conmigo* y 3 films mejicanos inéditos dirigidos por mujeres
- 8 películas de la filmografía de F. Truffaut en copias nuevas de 35 mm.

Abono mensual \$20.

Con *El Amante* en mano descuento del 20%.

agenda

Cine Club Nocturna. Librería Planeta Comic. Montevideo 252 (382-3569).

Viernes 21.30 hs. Con sorteos de libros y videos en todas las funciones y programas alusivos cada viernes.

7/10: Festival Betty Boop. Series de los 60: *La hora macabra* (con Bruce Cabot) y *Boris Karloff presenta*.

14/10: *El pato Saturnino*. 1º capítulo de *Tarzán* (con Ron Ely). *Los vengadores*.

21/10: 1º capítulo del *Agente 86*. *Alfred Hitchcock presenta. Furioso planeta rojo* (largometraje).

28/10: *El expreso del tiempo* (con Vincent Price). *La fuerza del mal* (1972), telefilm dirigido por Steven Spielberg.

Sala Leopoldo Lugones

Roger Corman: sus primeros films

Viernes 30: *La tigresa de Oklahoma* (1955)

Sábado 1: *Lo que conquistó al mundo* (1956)

Domingo 2: *La mujer avispa* (1959)

Lunes 3: *Hasta que salga el sol* (1956)

Martes 4: *Angustia mortal* (1957)

Miércoles 5: *El cavernario* (1958)

Jueves 6: *El falso escultor* (1959)

Viernes 7: *La criatura del mar encantado* (1960)

Sábado 8: *El foso y el péndulo* (1961)

Domingo 9: *El intruso* (1962)

El Centro Cultural Ricardo Rojas informa que los días 6, 7, 8 y 9 de octubre tendrán lugar las Jornadas de Circo organizadas por la Escuela de Circo Criollo y el Rojas.

En el marco de estas jornadas se proyectará el día 7 *La historia en la arena*, una película de Hugo Alfredo Lescano que trata sobre el origen del Teatro Nacional a través del Circo Criollo, narrada por Beatriz Seibel y China Zorrilla.

La historia en la arena es un film de colección que cuenta con las participaciones especiales de Héctor Alterio, Pepe Soriano y Alfredo Alcón, la voz de Ivonne Fournery y las actuaciones de Héctor Veronese, Ricardo Alanis, Isaac Eisen, los niños María Tucci, Arturito Videla y Leonardo Areco, y los actores circenses Mario Holmer y Alejandra Del Valle.

La inauguración será el 6 de octubre, fecha en la que se celebra el día del Circo, a las 19 hs.

Teléfonos: 953-0390/0698 951-6060/6743

XII Concurso Nacional de Video Independiente

Cipolletti, Río Negro

27, 28 y 29 de octubre de 1994

Condiciones para participar: se aceptarán materiales realizados en VHS, sistemas PAL o NTSC que no hayan participado de nuestros concursos anteriores y cuya duración no supere los 45'. Los participantes deberán confeccionar una ficha técnica donde figuren los datos personales del realizador, el título, duración, fecha de realización, género, sistema y un resumen del contenido y enviarla junto con el video antes del 23 de octubre de 1994. La participación autoriza a los organizadores a difundir los materiales a través de la programación de Canal 5 TV Comunitaria sin fines de lucro. En el caso de que exista interés por copias, el canal se pondrá en contacto con el realizador para establecer los valores que correspondan. Premios: Gran Premio, Premio al mejor video patagónico (para realizadores con residencia al Sur del Río Colorado). Trofeos a: mejor documental; mejor argumental; mejor animación; mejor experimental; mejor video clip y menciones que el jurado considere oportuno otorgar. Envíos deben dirigirse a Concurso Nacional de Video. Biblioteca Popular B. Rivadavia, Mengelle 560 (8324) Cipolletti, Río Negro, teléfono: 099 7-139.

Organizan: Grupo de cine super 8, Canal 5 TV Comunitaria / Biblioteca Popular B. Rivadavia.

Auspicia: Dirección de Cultura de la Municipalidad.

5º Festival Cinematográfico Internacional de Asunción

6 al 16 de octubre de 1994 en el Centro Paraguayo-Japonés. ■



Ahora encontrar
lo que Ud. busca en cine y video
no es *una misión imposible*

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.

Partituras de las comedias musicales de Broadway

... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

Atención especial a los lectores de El Amante: presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.

**Envíos contra reembolso
al interior del país
Corrientes 1383/85
Tel./FAX: 799-3251**

Las buenas, las malas y las feas

			Q	GN	FF	JG	GJC	HB	AR	ER
Bleu	K. Kieslowski	Transeuropa	5		5	6	6	6	6	7
El jardín secreto	A. Holland	AVH					4			
Esperando al bebé	S. Frears	Transeuropa	9	8	9	5	7	8	9	
Hay una película en mi ...	A. Rockwell	Transmundo								8
Juegos peligrosos	A. Ferrara	Transmundo	3	7	5	9	9	8	8	9
Jurassic Park	S. Spielberg	AVH	7	9	7		6	8	7	
Lo que queda del día	J. Ivory	AVH	7	8	8	7	7	7	8	8
Los amantes de Pont-Neuf	L. Carax	Transmundo	4	2	1	6	3	8	7	
Muerte en pequeñas dosis	S. Locke	Plus								6
Posse	Van Peebles	Transeuropa	6	8	5					
Tierra de sombras	Attenborough	AVH	7		7					

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



* alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.

* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, Of. 1006

Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, L. a V. de 11 a 19 hs.



la luna
V I D E O

LO MEJOR DEL CINE EN VIDEO

5000 películas, 500 clásicos y la colección completa de National Geographic

Lunes a Domingo de 10 a 23 hs.
Sábados hasta las 24 hs.

Mansilla 2688 (1425) Capital Federal
Teléfonos: 961-5704 / 963-8825

Video
del
Angel



Las películas sobre las que usted lee en *El Amante* Y muchas más

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 821-6077

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta, 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutras, negros ricos y verdaderos.



BANELCO SALE AL MUNDO



Ahora salga al mundo con Banelco para operar sus cuentas bancarias y obtener dinero en efectivo en los Cajeros de la Red Internacional PLUS-VISA.



LE BANELQUIZA LA VIDA

Consulte en su banco la forma de acceder con su tarjeta Banelco a los 160.000 cajeros de la Red PLUS VISA, en 64 países.