

EL AMANTE C I N E

Blanc

Kieslowski

Sharon Stone

Adiós a Tarruella

Guía de guías de cine

La cinefilia contraataca

El extraño mundo de Tim Burton

Dossier: ¿adónde va el video arte?

Los héroes posmodernos, ¿para qué viven?



Asesinos por naturaleza

Polémica Stone

John Rice kisses

May Irwin

and produces the first

demands for film

ensorship.

(The Kiss, 1896)



Desde 1876

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Queridos lectores:

La muerte de Rodrigo Tarruella, postrado por un cáncer de médula desde hacía un año, nos entristeció fuertemente. Tarruella escribió en *El Amante* desde el número 3 hasta el 16 y a él le dedicamos este número. En la página 16 lo recordamos y reproducimos algunos de sus viejos textos en los diarios.

Esta edición trata una variedad de temas y contiene una cantidad de tinta casi tan grande como la anterior. La familia Stone da que hablar en este número. Mientras Oliver, el mayorcito, despierta polémicas entre dos de los directores (pág. 2) con su última película, *Asesinos por naturaleza*, la más rubia Sharon provoca la admiración y la lascivia de Gustavo J. Castagna (pág. 32). Otros dos estrenos se destacan: *Blanc* de Krzysztof Kieslowski, comentado por Eduardo Russo (al que se agregan declaraciones del director) en la página 8, y *El extraño mundo de Jack*, de Tim Burton, analizado por nuestro nuevo colaborador y especialista en animación Sergio Eisen (pág. 6). Mientras tanto, Noriega reclama que los viejos héroes no nos abandonen en la página 20. La nueva Ley de Cine fue motivo para que el director del Instituto Nacional de Cinematografía (que ahora se llama distinto, pero no nos acordamos cómo), Antonio Ottone, nos hablara sobre sus proyectos y las nuevas reglas de juego para los cineastas locales (pág. 23). Raúl Beceyro prosigue su correspondencia unilateral desde Colastiné Norte, aportando una mirada inédita sobre *El Ciudadano* de Orson Welles en la página 30. El videoarte, una disciplina que se consolida y se hace más misteriosa al mismo tiempo, merece un minidossier que empieza en la página 40 e incluye una

revisión del Festival Francolatinoamericano y una reflexión en profundidad de Alejandro Ricagno, más los agregados de la esotérica escritura de Jorge Richard La Key Ferla Valdez y el aporte didáctico del diccionario cinéfilo de Eduardo Russo. Tras haber confesado su amor por Sharon Stone en las primeras páginas, Castagna se agranda y devuelve golpe por golpe las críticas a la cinefilia de David Oubiña en el número anterior (pág. 38). David no escribe en este número. Esto no es consecuencia de las heridas que le produjera la criminal agresión de una patota cinéfila y volverá en el próximo. Horacio Bernades proporciona un inestimable servicio a quienes quieran adquirir una guía de cine a partir de la página 34. El mejor sonidista del cine argentino, Ruidito Díaz, fue entrevistado (pág. 48) por Cecilia Szperling antes de partir para Londres (la que se fue a Londres fue Cecilia, no sabemos si Ruidito también). Finalmente se realizó el ciclo de Asta Nielsen en el Goethe y la Cinemateca: Ricagno tuvo la oportunidad de maravillarse y lo cuenta en la página 50.

Secciones fijas: Correo (pág. 24), Música de películas (pág. 52), Cine en TV, con un recuadro sobre Douglas Sirk y otro sobre los westerns, todo a cargo de Jorge García, que en los últimos tiempos recita de memoria la filmografía de 10.524 directores nacidos antes de 1910 con calificación de cada película (pág. 56), Libros (pág. 55), Video en cajitas (no confundir con videoarte) (pág. 60) y Mundo Cine (pág. 26), en la que usted puede encontrar todo lo que no está en las otras secciones.

Hasta la próxima.

Escribo para los sobrevivientes



Soy de la generación de los huérfanos. Esto es parte de mi diario de viajes hasta la fecha. (...) en este momento el cuerpo me pide levantarme y caminar. Son casi las 8 de la mañana. Extraño a mi mujer. No hay nada que suplante el no poder caminar y tener que quedarme acostado (dolorido) mirando el techo...

Rodrigo Tarruella, febrero/marzo de 1994

Agradecemos a las siguientes personas, quienes colaboraron con Rodrigo Tarruella durante su enfermedad: Guido Gabucci, Mercedes García Guevara, Gloria Bidegain, Marta González, María Julia Irizar, Adrián Muoyo, Sebastián Sánchez, Aldo De Felipe, Leonardo Mascaró, Sras. de Caritas de la Parroquia Santa Rosa de Lima, Luisa Goldenberg, Julian Cooper, Norma

Postel, Sergio Wolf, Marcelo di Marco, Juan Manuel Lima, Andrés Sosa, Edith Rodríguez, Juan Lima, Osvaldo Guerrica Echeverría, Víctor del Real, Fernando Soloeta, Amigos de la Esquina de las Flores, Sonia, Damián, Mara Ordaz, Tomás Abraham y sobre todo a Nené Díaz Colodrero y Haydée Thompson.

SUMARIO

Asesinos por naturaleza2
El extraño mundo de Jack6
Blanc8
 Kieslowski10
Tres formas de amar, El especialista, El amante de las películas mudas, Mac y sus hermanos, Guerreros y cautivas, Cumbres borrascosas, El monte de las viudas, La sombra12
 Rodrigo Tarruella16
 Héroes20
 Entrevista a Ottone23
 Correo24
 Mundo cine26
El ciudadano30
 Sharon Stone32
 Guía de guías34
 Cinefilia38
 Videoarte40
 Key Valdez44
 Diccionario cinéfilo46
 José Luis Díaz, sonidista48
 Asta Nielsen50
 Música52
 Libros55
 Cine en TV56
 Video60
 Tabla64

El papel habitual es carísimo y aumentó de precio. ¿Qué hacemos?

Directores: Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Santiago García, Horacio Bernades, Alejandro Ricagno, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, David Oubiña, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Matías Ball, Cecilia Szperling, Raúl Beceyro, Nicolás Trovato y Tino y Norma.
Canuto: Haydée Thompson
Cañete: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Avellaneda: Gustavo Querrenunciela Comisión Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Cadete peregrino: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira (una mujer pipi cucú)
Diagramación y composición: Carlos Almar (libre como un pájaro)
Tipea con guantes de box: Gustavo Zappa
Asesores diseño: Queique Maya y Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (impecable): *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

Asesinos por naturaleza

Asesinos por naturaleza, la excéntrica película de Oliver Stone, es motivo de dos enfoques que provienen de un tipo que disfrutó del film y de otro que lo odió. Felizmente, ninguno de los autores afirma que se trata de un valioso intento de poner freno a la violencia de la televisión. Ambos, en cambio, están preocupados por responder a la siguiente pregunta: ¿invitaría usted a cenar a Mickey y Mallory?



Mis criminales favoritos

por Quintín

La singularidad del cine es seguir siendo un maravilloso entretenimiento de feria. Rodrigo Tarruella

La ficción no tiene fronteras, ni ley ni reglas. Samuel Fuller

El exceso puede llevar a muchas cosas. Y ése es el tema que debe abrazarse en lugar de esconderse de él. Oliver Stone

1. En la misma semana en que vi *Asesinos por naturaleza*, personas muy importantes como el presidente Menem y el Chacho Alvarez participaron en los festejos de los mil programas de Tinelli. En la misma semana, los republicanos barrieron a los demócratas en las elecciones legislativas, prometiendo la pena de muerte, la eliminación del sistema de salud y la exclusión de los extranjeros. El futuro presidente de la Cámara de Representantes, Newt Gingrich —una mezcla de Terragno con el pastor Giménez—, promete un siglo XXI bendecido por la tecnología, la religión y los vendedores de armas.

2. Oliver Stone es un cineasta mersa. No es visualmente refinado y sus ideas, habitualmente confusas, no pasan de los suplementos dominicales. A nadie se le ocurre decir que es un artista. Incluso hay gente indignada porque su guión no respetó la historia original del joven genio Quentin Tarantino. Hasta es de buen tono despreciarlo. En la página 37 de esta revista, por ejemplo, Eduardo A. Russo lo carga llamándolo “insigne pensador de nuestro tiempo”. De todos modos, Stone tiene un pequeño mérito: sus películas se ocupan de un espacio público, plantean problemas actuales y se enfrentan con la historia y la política. Stone ha hecho películas espantosas —como *El cielo y la Tierra*— y otras mucho más consistentes —como *Salvador*—, pero en todas (excluyo *La mano*, que no vi) ha roto con un postulado que parece cada vez más firme en la industria del entretenimiento: que el cine quede arrinconado en el territorio de la fantasía mientras la televisión se ocupa de la “vida real”. Y en ese sentido, la obra de este artesano obsesivo, que domina como pocos el montaje y que es un excelente director de actores, resulta mucho más interesante que lo que en estos días se llama “arte” como, por ejemplo, esa prolija nulidad titulada *¿A quién ama Gilbert Grape?*

3. *Asesinos por naturaleza* tiene que ver con una cuestión central de esta época: el placer de la televisión. Alguna vez John Milius dijo que hacer películas contra la violencia era como hacer películas contra la lluvia. Algo parecido podría decirse de la televisión. Recientemente, *Kika*, de Almodóvar, intentó una crítica contra los reality shows basada en la buena conciencia. Resultó uno de sus films más vacíos, menos emotivos. Porque por más que uno haga

esfuerzos diarios por convencerse de que no pertenece a la categoría universal de televidente, una vez que tiene el control remoto en la mano, no puede evitar sucumbir a la simpatía de Tinelli, al sentimentalismo de *Grande Pa* ni a la curiosidad morbosa por la Guerra del Golfo. Ignorar esto, pretender que los que disfrutan son los otros, es caer en el rincón supuestamente serio de la propia televisión: Gronzona fascinado por *Kika* y entrevistando a Almodóvar por su película más fallida. El problema de la televisión no es que haya demasiada violencia ni que se explote el sufrimiento. El problema es que genera un tipo particular de ficción atemperada que todo lo iguala hasta hacer que los tipos más canallas resulten atractivos; no hay político que no resulte medianamente convincente ante las cámaras: he visto en estos días al citado Newt Gingrich —un extremista peligroso— lucir moderado y reflexivo.

4. *Asesinos por naturaleza* usa los materiales del videoclip: planos cortísimos, mezcla de formatos (16 mm, 8 mm, blanco y negro, dibujos animados), música de rock, ángulos de cámara aberrantes. También parodia los formatos televisivos del noticiero, el reality show y la comedia de situaciones. Sin embargo, es claramente una *ficción cinematográfica*. No sólo por su aspecto narrativo, sino porque está construida sobre una voluntad de exceso que desafía los códigos televisivos, empezando por la amabilidad y el tono medio. Dicho de otro modo: lo que la televisión oculta es que muy a menudo nos sorprenden ideas tales como que la única solución para tipos como Mauro Viale es matarlos. Aclaro por las dudas que esto no es una apología de esos métodos. Lo que digo es que ante un universo tan cerrado en sí mismo, de una autopromoción constante y abrumadora como es la que caracteriza al medio televisivo, sólo es posible poner en evidencia sus características desde afuera, es decir, desde la ficción.

5. Ante el argumento de que *Asesinos* es víctima del lenguaje que utiliza y elogia la violencia que pretende criticar, respondo que no es así. Lo que Stone intenta (y logra, a mi juicio) no es una crítica sino la liberación de un placer, es poner en evidencia la realidad de ese placer frente a un medio que lo explota haciendo que lo niega. La que dice: “qué barbaridad” frente a la violencia es la televisión y no la película de Stone. Por el contrario, *Asesinos por naturaleza* modifica radicalmente las condiciones de percepción de ese placer, nos habilita a participar plenamente de él, sin culpa ni hipocresía. No es poco: festejar los crímenes de una pareja de asesinos seriales como Mickey y Mallory no nos está permitido como televidentes y es allí donde queda expuesto el carácter represivo de la televisión. Mickey y Mallory matan en

nombre nuestro, como alegre expansión de nuestros deseos. Es cierto, los muchachos son carismáticos y divertidos como no creo que sean los asesinos seriales (no conozco ninguno). Pero la función del cine no es decirnos cómo son los asesinos, sino cómo somos nosotros. Y en esta época, es decirnos también que merecemos placeres más vitales que los que nos proporciona el zapping. En ese sentido, el supuesto realismo de *Henry* o la parodia de *Kika* están más cerca de la buena conciencia morbosa y culpable de nuestro costado televidente que la euforia desmesurada de *Asesinos*. Disfrutar de los excesos de la ficción es manifestar nuestras aspiraciones más legítimas como espectadores. Y no por nuestros bajos instintos u otras tonterías tales como que la naturaleza del hombre sea la violencia sino justamente porque la ficción es uno de nuestros instintos más altos.

6. Hace unos días vi un documental para TV que se llama *JFK. Asesinato* y que impone una comparación con el *JFK* de Oliver Stone, que también están pasando por cable. Los hechos narrados, que incluyen las declaraciones del verdadero fiscal Garrison, son prácticamente los mismos. Es curioso comprobar que Stone caracterizó a sus actores para que se parecieran muchísimo a los personajes reales, no sólo el idéntico Oswald de Gary Oldman sino también Clay Shaw (Tommy Lee Jones), la mujer de Garrison (Sissy Spacek), David Ferry (Joe Pesci). Esos parecidos son un trabajo inútil y no le agregan nada a la visión de la película. Por otra parte, en el telefilm están mejor explicados algunos hechos, como la bala que dobló la esquina y la famosa película casera del tal Zapruder. Hace un tiempo decíamos (ver *El Amante* N° 3) que los intentos de Stone de hacer que *JFK* pareciera un documental eran absolutamente vanos y el telefilm lo confirma. Pero felizmente *JFK* no es un documental y es su fuerza de ficción la que me hace quedarme pegado cada vez que la descubro durante el zapping. En cambio, nunca volveré a ver el documental aunque no es del todo malo. Creo que hay dos cosas relacionadas también con *Asesinos por naturaleza* que ayudan a esa fascinación. Una es el papel que lo real juega en ambos films. En el telefilm, como en un noticiero de televisión, "la realidad" ocupa todo el espacio y así es todo de chato. Es más, a cada rato se nos recuerda esa realidad con escenas del asesinato y fotos de Kennedy. En *JFK*, lo real, a pesar de las escenas documentales, está fuera de campo: lo que vemos es a Kevin Costner sugiriendo con elocuencia que Kennedy fue asesinado mediante una conspiración. Pensamos todo el tiempo que se está hablando de hechos que conocemos pero no olvidamos que estamos viendo una película. La tensión entre esos dos espacios mentales, una frontera que aparece y se borra continuamente es lo que sostiene la ficción. En televisión, en cambio, ese espacio está definitivamente

unificado y de allí proviene gran parte de la insatisfacción que genera ver TV. En *Asesinos por naturaleza* nos cuentan una fábula intensa y gratificante, que nos interesa por su propia lógica, pero que es permeable a una realidad que nos acecha. En mi caso, no puedo dejar de pensar en Tinelli y en Newt Gingrich ni de ver las sombras de la victoria republicana en las escenas del film.

7. El otro elemento que hace a la legitimidad de la ficción, tanto de *JFK* como de *Asesinos por naturaleza*, tiene que ver con los villanos. Hay un auténtico cariño de Stone por Oswald y por Ferry, un inteligente acercamiento al misterioso mundo del hampa homosexual de Nueva Orleans. En *Asesinos* ocurre lo mismo con el personaje de Wayne Gale (Robert Downey), el presentador televisivo que persigue a la pareja de asesinos y nos cuenta parte de su historia. Gale no es la unilateral Andrea Caracortada de *Kika*. Por el contrario, se va haciendo interesante a medida que transcurre la historia. Es casi tan simpático como Tinelli. Cuando finalmente lo liquidan, Mickey y Mallory declaran que lo van a extrañar pero que deben matarlo para mostrar que no son como él. Mickey dice que el asesinato del animador es "una declaración" aunque confiesa que no sabe muy bien qué es lo que declara. Y allí resume admirablemente la película: Gale es en el fondo un buen muchacho seducido por el rating y evoca la atracción que sentimos por la televisión. Al mismo tiempo, los protagonistas comprenden vagamente que para huir de ese mundo al que han codiciado, cuya estética ha modificado su percepción y cuyos valores han motivado su conducta, deben romper radicalmente con él. Hay una humanidad de la televisión y otra fuera de ella: ambas son incompatibles.

8. Stone recurre para fundamentar esa diferencia a elementos tan dudosos como una vulgarización del superhombre de Nietzsche o al Don Juan de Castaneda. Esto no lo convierte, ciertamente, en un pensador ilustre. Pero, una vez más, Stone ha hecho una película sobre las contradicciones de nuestra época. Ha mostrado el mundo desde el alucinado lenguaje de la televisión, sin negarle su potencia y su atractivo, y al sumergirse sin complejos en su exceso lo ha conectado con nuestro deseo y lo ha hecho real para nosotros. Si para salir de él debe recurrir a un verdadero exorcismo (matar al diablito que subliminalmente se superpone al personaje de Wayne Gale) no es porque ha elegido una solución simplista, sino porque el problema es insoluble. Y si en la escena final, cuando Mickey y Mallory han escapado, la imagen se hace más tranquila, el montaje se desacelera y los protagonistas sonríen con calma, es porque Stone sabe, como Fellini (el único cineasta que se tomó la televisión en serio), lo difícil que resulta conseguir un poco de silencio. ■

El sofista visual

por Gustavo Noriega

Hay una trampa esencial en *Asesinos por naturaleza* y es que para atraer utiliza los mismos mecanismos que, supuestamente, critica. La glamorización de una pareja de asesinos seriales es invalidada por el simple hecho de que la película —al mismo tiempo— trata de poner el índice sobre los reality shows que lucran con la morbosidad y la fascinación por la violencia por parte del público. Pero claro, una película con Mauro Viale a la cabeza no puede ser jamás atractiva, por lo cual no queda otro camino que dotar a la pareja de atractivos y lucrar de esa manera con la morbosidad y fascinación por la violencia por parte del público y así... pero, ¿no era eso acaso lo que se quería objetar?

Hace un par de décadas a algunas películas “serias” que se oponían a las de “entretenimiento”, se les daba vulgarmente el calificativo de “para pensar”. *Asesinos por naturaleza*, como *JFK*, es una película “para no pensar pero pensar que se ha pensado”. En la épica del fiscal Garrison los datos se nos presentaban de una forma tan vertiginosa y abigarrada que eran físicamente imposibles de ser procesados para incorporarlos a una discusión racional. Lo que nos quedaba, *lo que nos aplastaba*, era la sensación de que se había demostrado que a Kennedy lo mató una serie de grupos de poder que trascendían al pobre Oswald. Inútil resultaba que, a dos cuerdas del cine, fuéramos incapaces de suministrar algún dato concreto que *JFK* nos hubiera dado para aseverar esa hipótesis —que por otra parte es perfectamente creíble—. Lo que quedaba era como los recuerdos de la mañana siguiente de una fiesta pesada, una sensación generalizada y contundente, sin detalles ni particularidades precisas.

Con esta cabalgata de asesinatos de Mickey & Mallory pasa algo parecido. Bombardeados por una chorrera indescriptible de imágenes (la película parece *La tempestad* de Greenaway, en clave pop, reemplazando las pinturas holandesas del siglo XVIII por avisos de Coca-Cola), aturcidos, confundidos, nos quedamos con la sensación de que acabamos de presenciar un concluyente mazazo contra los reality shows. Disfrutamos de dos horas de violencia y, luego, despejamos nuestra conciencia poniendo toda la carne podrida del lado de los *media*. Algunos elementos aislados nos garantizan la irreprochabilidad de nuestro bando: Mallory sufrió abusos de su padre desde niña, los asesinos sólo se arrepienten de haber matado al indio —reserva espiritual de la nación contra el burdo materialismo de los metropolitanos—, los representantes del poder (policías, guardiacárceles y periodistas) son cínicos y falaces.

No hay nada impropio en que una película desarrolle nuestro gusto por la violencia. El cine lo viene haciendo desde hace mucho y con efectos notables: la violencia decadente de *La pandilla salvaje* o *Cuando cae la oscuridad*, la violencia contracultural de *Bonnie and Clyde*, la violencia rockera de *Calles de fuego*. Ninguna de estas

películas nos hizo peores: aprovechó algo que está en nosotros, nos hizo liberar nuestra furia tribal por un par de horas y, después, nos mandó de nuevo a la vida de siempre. Ninguna de ellas se avergonzó de esa característica y trató de vender una cosa por otra. *Asesinos por naturaleza*, en cambio, parece clasificar el apetito de destrucción en dos categorías: el que presenta la película misma y el que utilizan los reality shows, que por algún motivo que no llega a explicarse, es de calaña inferior. Con respecto a nuestros instintos más “bajos”, la película de Stone nos hace comer la torta e igual quedarnos con ella; por el precio de una sola entrada, aplaudimos asesinatos y abucheamos a quienes, como Stone, nos brindan esa comida barata. Al final de la película se ven imágenes de algunos casos con los cuales supuestamente deberíamos relacionar esta historia. Entre otros, están O. J. Simpson, el jugador de fútbol y actor que está acusado de matar a su mujer, y Tanya Harding, la patinadora que planeó asesinar a su rival para los Juegos Olímpicos. Lo notable de estos casos es que ambos eran famosos *antes* de sus tragedias personales; no hubo una construcción por parte de los medios de figuras hasta ese momento ignotas, como los protagonistas de *Asesinos por naturaleza*. Las formas en que los medios masivos encumbran, derriban o utilizan a las personas no tiene ninguna clarificación en el desarrollo de la película (cuando Mickey & Mallory aparecen en escena ya tienen un culto que no se parece a nada que haya sucedido alguna vez en la realidad): mucho menos en el amasijo de ejemplos disímiles que el director agrupa queriendo atar la película a la realidad. Es que una vez más, como en los documentales falsos de *JFK*, pegados a los reales, Oliver Stone —el sofista visual— concatena imágenes confiando en que su mera yuxtaposición sugiere relación y, por lo tanto, demostración.

Stone es un cineasta tan enérgico y vigoroso como falto de rigor. Todo es ligeramente arbitrario: desde la inconsistencia de la crítica —también llamada deshonestidad— hasta el formato hipermoderno (puedo entender la fragmentación de imágenes aunque me irrite, pero, ¿por qué la mitad de la película está filmada en un ángulo de 45°?). Es probable que Oswald no haya sido el único asesino de Kennedy y estoy dispuesto a suscribir cualquier crítica fundamentada de los reality show. Lo que no quiero es que alguien me grite en el oído argumentos falsos. ■

Natural Born Killers (*Asesinos por naturaleza*). EE.UU., 1994.
Dirección: Oliver Stone. **Producción:** Jane Hamsher, Don Murphy y Clayton Townsend. **Guión:** O. Stone, David Veloz y Richard Rutowski sobre una historia de Quentin Tarantino. **Fotografía:** Robert Richardson.
Música: Trent Reznor. **Montaje:** Hank Corwin y Brian Berdan.
Intérpretes: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tommy Lee Jones, Rodney Dangerfield, Tom Sizemore, Russell Means, Edie McClurg. ■

Las pesadillas de Tim Burton

por Sergio Eisen

Llegando al final de la carretera, entre el cementerio y el aeropuerto de Burbank, vivía un extraño y solitario joven con pelo enmarañado que amaba las fiestas de Halloween más que ninguna otra. Halloween era la noche en la que Tim podía disfrazarse de sí mismo mostrándose tal cual era. Había encontrado la forma para que esta celebración no durara una sola noche, encerrándose en la oscuridad de su cuarto y alimentándose electrónicamente con las películas en las que Vincent Price daba vida a los extraños y torturados personajes de Edgar Allan Poe.

En este mundo embrujado Tim era su propio rey. Pero al otro lado de la carretera, bajando por su propia calle, estaba el otro mundo donde su rey, Walt Disney, fabricaba las Navidades a través de sus dibujos animados para todos los chicos del mundo.

Tim soñaba con formar parte de ese reino poblándolo con las extrañas criaturas que dibujaba.

Pero lo que en un principio fue un sueño se transformó en una horrible pesadilla cuando al fin pudo entrar en él. El rey Disney había muerto y ya nadie recordaba que sus recetas incluían grandes dosis de miedo y tinta negra. De las manos de Tim sólo salían perros con cabezas de Frankenstein, murciélagos y esqueletos de calabaza. Los herederos de la Navidad, horrorizados por la febril y macabra imaginación de Tim y temerosos de perder la fascinación de los locos bajitos, se encerraron aun más en sus ideas y le encargaron la animación de un simpático "zorrito" para la producción navideña de esa temporada: *El zorro y el sabueso*.

Desnaturalizado y quebrado entre lo que dictaba su mente y lo que debían dibujar sus manos, Tim huyó despavorido de la gran fábrica de dibujos y regresó a su mundo de Halloween. Sintiendo nuevamente rey, juró nunca más abandonar su trono; jamás volvería a renunciar a ser lo que era. A partir de aquel día, Tim se convirtió en Tim Burton, y sus extraños seres, a diferencia de lo que todos suponían, conmovieron y conmueven por su inmensa humanidad.

Poder contar *El extraño mundo de Jack* a través de la vida de su creador nos habla de la genialidad de Tim Burton porque evidencia una capacidad que pocos directores tienen: la de ser capaces de hablar de sí mismos enmascarándose en sus personajes a través de nuevas historias que en el fondo son siempre las mismas; cada película suya es como un nuevo disfraz que nos da la posibilidad de entrever las pasiones de su creador.

Las espirales de Tim. En *El extraño mundo de Jack*, Burton teje su historia y despliega su representación escénica desde la interioridad de Jack, el rey de Halloween que, aburrido de ser el dueño del terror, se siente impulsado a buscar algo nuevo que llene el frío de su alma torturada. Esta "enmarañada tendencia del alma a torturarse a sí misma" de la que hablaba Poe está representada visualmente bajo la forma geométrica de una gran espiral: es la forma que tiene la colina en la que Jack juega con su cráneo a ser Hamlet, es el

movimiento que tiene la caída de Jack en el mundo de la Navidad. Está presente en cada detalle de los decorados y sobre todo en los recorridos circulares y concéntricos de la cámara.

Esta forma tiene que ver con el mundo interno, con el alma de sus personajes, por eso recuerda la espiral sobre la que giraban las pesadillas y obsesiones de James Stewart en *Vértigo* y también el camino amarillo de *El mago de Oz*, donde Judy Garland (Dorothy) descubre que su sueño en Technicolor es más terrorífico que su mundo real en blanco y negro.

En una escena clave de *El joven Manos de Tijeras*, Burton enlaza el mundo externo de Edward con su mundo interno a través de un fundido sobre esta forma: el movimiento concéntrico y circular que se produce al abrir una lata (objeto que, Warhol mediante, es emblemático de la sociedad de consumo) retrotrae a Edward al momento en que su creador muere, justo cuando va a ponerle las manos, perdiendo para siempre la posibilidad de ser como los demás.

Los movimientos circulares de la cámara en *El extraño mundo de Jack* tienen lugar en Halloween Town y crean una dimensión onírica, irracional, que contrasta con la forma estable y racional del mundo de la Navidad.

Este aspecto depresivo y nocturno de Jack lo acerca a la visión burtoniana de Batman, quizás el más torturado y ensimismado de sus personajes.

Los "Quasimodos" de Tim bajan de su catedral

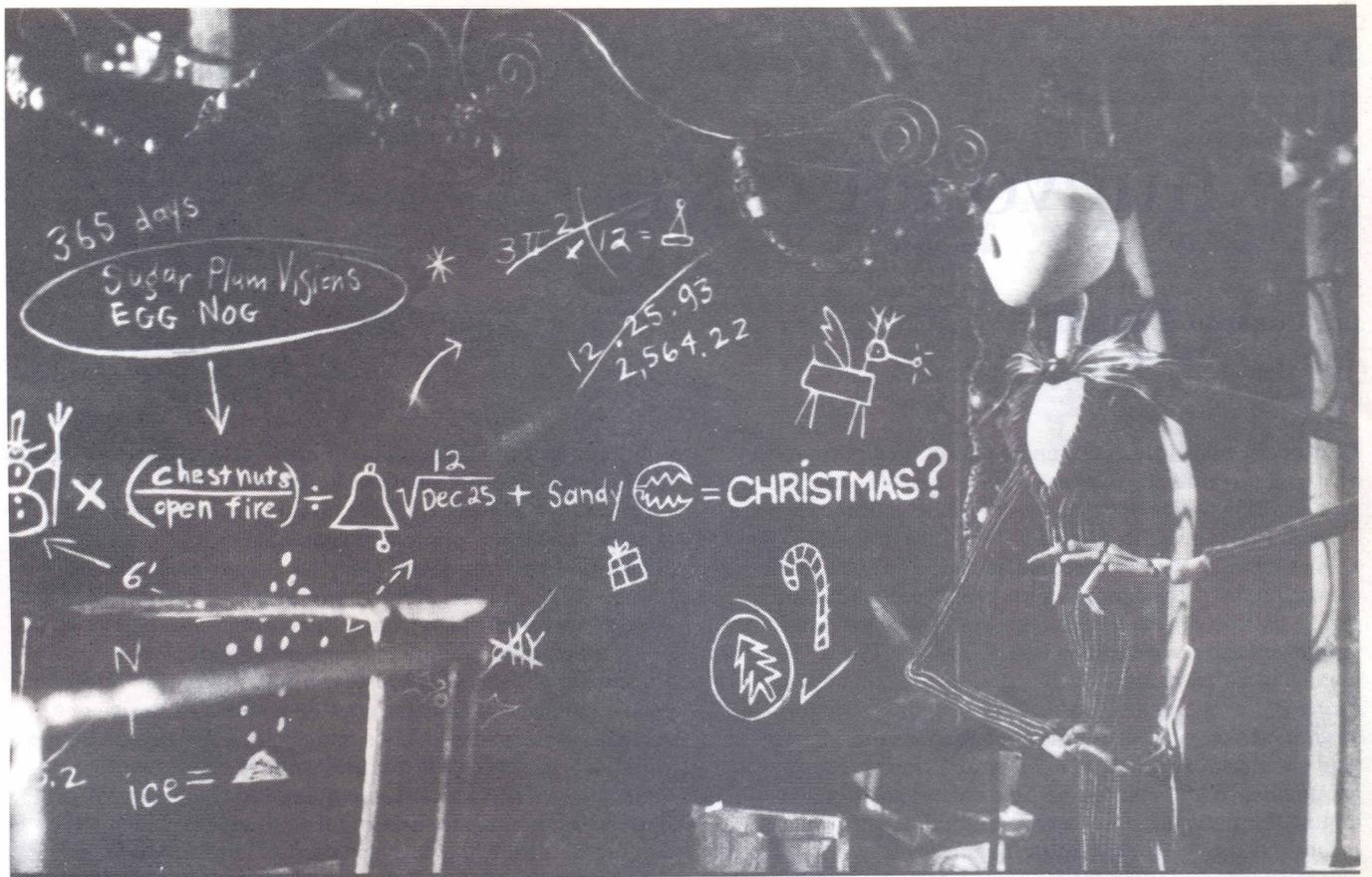
En las ciudades medievales las catedrales se erigían verticalmente sobre las bajas viviendas donde vivían sus habitantes. El reino del espíritu, de lo sobrenatural y eterno, se imponía sobre lo material y transitorio.

Alejado de todo sustrato religioso, Burton visualiza la relación de sus criaturas con el "afuera" dentro de esta geometría.

Jack baja de su colina de pensamientos y cae en el mundo horizontalizado y ordenado de la Navidad. Sintiendo tan deslumbrado como Edward al descender de su castillo al suburbio, decide adueñarse de la Navidad. En un mundo vertical (castillos, cuevas, altillos, la casa museo de Pee-Wee) viven casi todas las criaturas de Burton, ubicadas fuera del tiempo y del espacio real.

En el mundo horizontal (la Navidad, el suburbio de Edward), en cambio, la "normalidad" se despliega, presentada como lo equilibrado y diurno. Es el mundo de la materia y si bien nunca está fijado en el tiempo, está muy anclado en los objetos fetiches de una cultura: las casas prefabricadas, la Navidad blanca, los televisores, etc.

Pero este descenso resulta siempre peligroso, el afuera esconde las más terroríficas formas de incomprensión, discriminación y violencia. Es un mundo que no está preparado para comprender que existe la espiritualidad. Por eso el único momento de esta película que realmente asusta se da en el mundo de la Navidad y no en el de Halloween, como podría esperarse. Jack, en su equivocado pero inofensivo



intento de reemplazar a Santa Claus, es atacado por un mundo militarizado y por siniestros comunicadores de los mass-media mostrados intencionalmente sin sus cabezas. **El reino de la ambigüedad.** Mientras que en el cine de Disney (a partir de los cuentos de hadas) el bien y el mal aparecen absolutamente separados y enfrentados, en Burton estamos en el reino de la ambigüedad, donde lo horrible puede esconder lo bello y lo bello puede esconder el desorden y el mal. En el afuera lo aparentemente inofensivo encubre lo peligroso y destructivo, como los payasos asesinos en *Batman vuelve* o el Cadillac rosa manejado por un presidiario psicópata en *Pee-Wee*.

Si consideramos el mito de "la bella y la bestia" que tanto gusta a Burton, podríamos decir que en el afuera lo bestial se impone sobre lo bello mientras que en sus personajes lo bello se impone sobre su bestialidad. Ellos pueden ser distintos entre sí pero comparten una cualidad esencial: todos presentan una fuerte disociación entre su cuerpo y su alma:

- Pee-Wee es un chico en el cuerpo de un adulto.
- Los fantasmas frustrados de *Beetlejuice* necesitan encarnarse en un cuerpo para poder asustar.
- El civilizado Bruce Wayne se esconde en el cuerpo de un murciélaguo para poder liberar su incontenible agresión.
- Finalmente Edward como Jack son almas generosas y creativas pero están encerradas en un cuerpo que produce temor.

Todas estas criaturas pueden ser enfermas, monstruosas, pero nunca tanto como el mundo al que no pueden integrarse. Burton construye el afuera desde la interioridad, desde el alma de sus personajes, transformando, como los sueños, un ambiente reconocible en una atmósfera enrarecida y desconcertante. El paisaje externo a través de la concepción visual de sus películas está siempre relacionado con el paisaje interno de sus criaturas. La Ciudad Gótica oscura y asfixiante de *Batman* tiene que ver con un alma depresiva y paranoica, mientras que en *El extraño mundo de Jack* y *El joven Manos de Tijeras* el deseo y la imposibilidad de integrarse en el

afuera está planteado desde el contraste cromático. Esto nunca ocurriría en el cine de Spielberg, donde lo fantástico y los personajes (pensemos en *ET*, *Tiburón*) se recortan dentro de un escenario estrictamente real, como una intromisión de algo ajeno que irrumpe en la cotidianidad. En Burton el peso escénico visual se impone siempre sobre el narrativo porque Burton trata más sobre "estados anímicos" que sobre historias y situaciones. Y si en el cine alguien puede hacer algo por transmitir estados anímicos, ese alguien es el compositor de la partitura musical. Danny Elfman, colaborador inseparable de Tim Burton, es, a través de su música, la voz del alma de Edward, Pee-Wee, Beetlejuice, Batman y Jack. Su música transmite una dimensión sobrenatural, obsesiva y poética, que remite directamente al genial Bernard Herrmann. En *El extraño mundo de Jack* adopta un registro operístico más cercano a Kurt Weill que a la clásica concepción del musical hollywoodense.

Los "Quasimodos" de Tim vuelven a su catedral. Jack vuelve a su mundo de Halloween reconociendo que no resulta posible ni conveniente separarse de sus propios fantasmas y, sintiéndose nuevamente rey, se prepara para el próximo Halloween. En su propio mundo encuentra el amor de Sally y descubre que no hace falta ir tan lejos o desnaturalizarse para llenar su vacío. Pero solos o acompañados, los monstruos de Tim Burton nunca conseguirán integrarse en ese mundo del afuera que llegaron a conocer.

Jack a través de sus creaciones horribles, Edward fabricando la nieve y Tim Burton con sus películas, descubren que el arte se presenta como la única posibilidad de liberación, en la más absoluta separación con el mundo circundante, fuera del tiempo y del espacio, en una inmortalidad alucinante. ■

Nightmare Before Christmas (*El extraño mundo de Jack*), EE.UU., 1993. **Dirección:** Henry Selick. **Producción:** Tim Burton. **Guión:** Caroline Thompson. **Adaptación:** Michael McDowell, sobre la historia y los personajes de Tim Burton. **Canciones y música original:** Danny Elfman. **Dirección de arte:** Deane Taylor. **Supervisor de animación:** Eric Leighton. ■

De nuevo en casa

por Eduardo A. Russo

El otro, el mismo. En un medio donde *Bleu* permaneció en cartel durante cinco meses, puede que *Blanc* requiera una decidida defensa. Corrosiva y sombría, irónica y lírica —¿todo eso a la vez?, ahí está el film para probarlo—, deja a su espectador estupefacto. No aturrido aunque con la sensación de haber asistido a un mensaje de indubitable grandeza (caso de *Bleu*), sino atónito: de esa extrañeza de la que emerge no decanta metáfora alguna. Por su decurso ajeno a todo “mensaje” —incierto es la conexión entre *Blanc* y el pretexto de *igualdad* que originó su historia—, su clausura en suspenso y algunas razones que siguen, vale afirmarlo: es parte de lo mejor del cine de Kieslowski. En un ensayo anterior (cf. *El Amante* 29) postulamos algunas conjeturas sobre la continuidad de las etapas polaca y francesa de este autor. *Blanc* se eleva a manifiesto de esa congruencia; sin la exquisita fotografía de Slawomir Idziak (reemplazado por Edward Klosinski, iluminador y cámara del *Decálogo*, 2) y con Zbigniew Preisner reducido a pocos y precisos acordes, Kieslowski se apoyó aquí básicamente en su habitual coguionista Krzysztof Piesiewicz. Y de vuelta en casa, demuestra que nunca la había dejado.

La extraña jornada de Karol Karol. El protagonista de *Blanc* (Zbigniew Zamachowski) es propenso al acercamiento irónico desde su nombre, como el Humbert Humbert que alguna vez bautizó Nabokov. Peluquero y polaco en París, pierde a su amada Dominique (Julie Delpy) por no haber podido consumir su matrimonio. Se divorcia y cae en penosa situación de la que es rescatado por un connacional (Janusz Gajos) que —vía un peculiar contrato laboral— lo retorna a Varsovia como un bulto de equipaje. Karol vuelve a ser peluquero de barrio y por oscuros negocios se convierte en próspero empresario. Caída y ascenso inmediatos, sin vueltas, hasta que decide “morir” como intento de recuperar a Dominique. La reunión se produce mediante desconcertantes peripecias que incluyen un cadáver anónimo, policías, la cárcel y un proceso por asesinato al fondo del cual hay “una pequeña luz”. Como buen movimiento intermedio, a modo de *allegro* insólito, *Blanc* termina señalando que las cosas no acaban allí.

Introducción a lo kieszlowskiano. Para quienes vean *Blanc* como un brusco y repentino viraje de su autor, cabe recordar su cercanía con el clima de *El aficionado*, e incluso su mayor proximidad al *Decálogo*, 10, donde Zamachowski y Jerzy Stuhr (memorable protagonista de *Amator*) interpretaban, como aquí, a un par de hermanos. Pero hay más constantes. Cierta adjetivación coloquial —hasta en muchos que no han leído ni una sola línea de Kafka— consagra como *kafkianas* a situaciones enredadas, absurdas y tortuosas. Se oye el epíteto luego de cualquier trámite municipal o

tribunalicio. Pues bien, un buen modo de acercarse a *Blanc* implica considerarlo como *antikafkiano*.

Las ficciones de Kafka cierran en un todo coherente, cuya cifra no conocemos aunque se cierne sobre nosotros. En Kieslowski las tramas son abiertas. Lo que en Kafka es humor —opresivo, terminal, pero humor al fin— en Kieslowski es más bien ironía. Si en ambos se observa el apartamiento de cualquier “realismo”, los films de Kieslowski son descentrados y con una dimensión ausente: en su cine no se tejen relaciones de poder. Las posiciones son equívocas; padres e hijos, maridos y esposas, víctimas y victimarios (cf. *No matarás*) se equiparan ante la presencia de la que se llamó en cierta oportunidad como la gran igualadora: la muerte. En un universo en que la idea de destino cede ante el azar permanente, la extravagante epopeya de Karol en la Polonia actual se contrasta sólo con la muerte. Que sea en forma farsesca es lo que permite que *Blanc* pueda verse casi como una comedia.

Por otra parte, permanece la mirada obsesiva sobre los objetos; las imágenes de Klosinski los despojan de todo brillo esteticista. Casi no hay aquí color blanco, a no ser de modo banal, sarcástico u obvio. El blanco fantasmal de una boda casi imposible. El turbio blanco de la nieve sucia en Varsovia y, finalmente, el blanco luminoso de un sonoro orgasmo. Volviendo a los objetos: su cualidad de fetiche (sean una moneda de dos francos, un busto de alabastro o un peine) se expone por completo. El deseo tenaz de los objetos en Kieslowski se opone fieramente al impulso de consumo que deplora en la presente Polonia. Se trata de aferrar lo que persevera, lo que no cesa, como esas situaciones oscuras y repetitivas que en *Blanc* descartan —en forma opuesta a *Bleu*— el desvarío interpretativo, la exégesis que el primer movimiento de la trilogía parecía autorizar con su engañosa “profundidad”. ¿Podrá ser posible ya hablar de lo *kieszlowskiano*?

De los lazos humanos. Otra insistencia: Kieslowski juega con las relaciones inciertas entre personajes, manteniendo un punto de perturbación hasta en la unión carnal entre Karol y Dominique. Posibilitada por consumarse en Varsovia —como Karol cree—, de hecho lo está habiendo mediado su muerte (si bien simbólica). Desajuste primordial entre hombre y mujer que Kieslowski comprueba film tras film. En pleno coito la conexión es *con otro lado*. Seguramente suscribiría las célebres líneas de Antoine Tudal, en *Paris l'an 2000*.

Entre el hombre y el amor,
Hay la mujer
Entre el hombre y la mujer,
Hay un mundo
Entre el hombre y el mundo,
Hay un muro.

Ajeno a todo humanismo —nada aquí es reductible a las “relaciones humanas”, menos aun a la trivialización bajo la problemática de los “afectos”—, hay un contacto incomprensible entre un sujeto con otro, que elude tanto lo místico como lo psicológico. ¿Dónde termina cada uno? ¿Qué nos liga? Acaso sea en esta mirada ajena —que confunde a muchos al final de *Blanc*, entre la compasión y la ironía, la emoción y el distanciamiento— donde Kieslowski construya uno de sus bastiones. Como su paisano Gombrowicz, marca el contrasentido de la

“naturaleza humana”: la más aguda verdad del hombre está en su carácter de no-natural, antinatural; incómoda situación en la que viven sus criaturas y que a veces, como en *Blanc*, transmite a sus espectadores con rara eficacia. ■

Trois Couleurs: Blanc (*Blanc*), Francia-Polonia, 1993. **Dirección:** Krzysztof Kieslowski. **Producción:** Martin Karmitz. **Guión:** K. Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. **Fotografía:** Edward Klosinski. **Música:** Zbigniew Preisner. **Montaje:** Urszula Lesiak. **Intérpretes:** Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Nowak, Alexander Bardini, Cezary Pazura, Michel Lisowski. ■



Kieslowski por Kieslowski

Nombre: Krzysztof Kieslowski

Fecha de nacimiento: 27 de junio de 1941

Lugar: Varsovia, Polonia

Estudios: Escuela Superior de Cine de Lodz (1969)

Manía: Agrupar sus películas (decálogos, trilogías, etc.)

Primeros trabajos: Comienza haciendo documentales y luego realiza películas de ficción alternando el cine con la televisión.

Director preferido: Ingmar Bergman

Actriz preferida: Giulietta Masina en *La strada*

Actor preferido: Charlie Chaplin

10 películas preferidas (sin orden de importancia): *La strada* de Federico Fellini, 1954. *Kés* de Kenneth Loach, 1969. *Un condenado a muerte se escapa* de Robert Bresson, 1956. *El pecado sueco* (*Barnvagnen*) de Bo Widerberg, 1962. *Eclairage intime* (*Intimni osvetleni*) de Ivan Passer, 1965. *Los músicos del domingo* de Kazimierz Karabasz, 1958. *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovski, 1962. *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut, 1959. *El ciudadano* de Orson Welles, 1941. *El pibe* de Charles Chaplin, 1921.

Sobre la trilogía *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*

¿Por qué una trilogía? ¿Por qué no le resultó suficiente un solo film?

Porque todo se vuelve más interesante. Distintos puntos de vista son mucho más interesantes que uno solo. Ya que no tengo respuestas pero sí sé cómo hacer las preguntas, me resulta más apropiado dejar la puerta abierta a varias posibilidades. Me di cuenta de esto hace unos años. No quiero posar de relativista porque no lo soy. Pero debo admitir que hay algún elemento relativista en juego aquí.

¿No es el tema *Liberté-égalité-fraternité* un pretexto como lo eran los 10 mandamientos para el *Decálogo*?

Sí. Es exclusivamente eso. Pero, de todas maneras, pasé mucho tiempo pensando en esos temas.

¿Cómo concibió cada film en relación con los otros?

Los tres fueron concebidos de la misma manera: examinamos atentamente cómo funcionan en la vida cotidiana las tres ideas en juego, pero desde un punto de vista individual. Esas ideas son contradictorias con la naturaleza humana. Uno las ve como ideales pero cuando se las alcanza uno no sabe cómo vivir con ellas, pierden todo el valor. ¿La gente ama de verdad la libertad, la igualdad y la fraternidad? ¿No será sólo una manera de hablar? Por ejemplo, en *Bleu* el amor es contradictorio con respecto a la libertad. Si uno ama de ser libre. El tema del film es que la libertad es imposible. Yo no creo en la libertad absoluta. En la práctica es imposible, filosóficamente es inaceptable. Todos buscamos la libertad y nos damos cuenta de que no la podemos alcanzar. Gracias a Dios no la podemos alcanzar.

¿Los colaboradores son los mismos en los tres films?

Cambié los directores de fotografía. Los otros, por ejemplo, los del sonido, los decorados y la música son los mismos. Este esquema me sirvió en el *Decálogo* y lo preferí así.

¿Cómo se hizo la elección del director de fotografía?

Es una elección deliberada. Hay razones artísticas y humanas. Comencemos por el aspecto humano. Son tres personalidades muy diferentes. Yo no quería trabajar con Idziak tres veces. Idziak es un hombre que explota fácilmente. Además, es un artista eminente. A veces es histérico y sabiendo —por haber trabajado con él— que no sería nada fácil, luego de *Bleu* yo quería colaborar con alguien más calmo, que es el caso de Klosinski, muy organizado en su trabajo y muy responsable. Sobocinski es un joven iluminador que ya había fotografiado dos episodios del *Decálogo* y que es muy creativo. Más allá de sus capacidades como director de fotografía, Idziak tiene un espíritu literario y sus comentarios sobre los actores suelen ser muy apropiados y me ayudan mucho. Sobocinski trabaja magníficamente con la cámara y sobre todo con la luz —lo que hizo en *Rouge* para mí es excepcional—, pero no puedo esperar de él comentarios sobre la actuación o los textos. En cambio, es bueno para aconsejar sobre la construcción. Klosinski es muy preciso, muy profesional y cuenta la historia de *Blanc* con su cámara de manera muy calma. Para él, la foto no debe nunca dominar el film y es eso lo que yo deseaba para *Blanc*, porque lo que importa es que la anécdota sea legible y darle velocidad al relato. Y no había ninguna razón para que se le propusieran efectos visuales al espectador. Idziak trabaja mucho el color utilizando medios técnicos como filtros que coloca directamente sobre la cámara o las luces. Hace cosas que jamás se me ocurrirían, como poner filtros azules en el interior de la cámara. En general, eso no se hace porque teóricamente hablando se destruye el negativo. Pero él utilizó este medio técnico para crear un efecto dramático, esa luz azul que explota e irrumpe de manera violenta.

¿Cómo trabaja con su coguionista Krzysztof Piesiewicz?

Hacemos muchos chistes. Hablamos de autos, de mujeres. La conclusión a la que llegamos sobre la igualdad es que nadie la quiere. Karol, en *Blanc*, no quiere la igualdad, quiere ser *mejor* que los demás. Además, yo cambio mi guión muy seguido —las escenas, los diálogos o las situaciones— porque veo que la gente que está alrededor mío tiene mejores ideas, soluciones más inteligentes. No me molesta que sean ideas de otra gente. Una vez que las acepté y las elegí, se convierten en mías.

¿Qué le aportan los actores?

Evidentemente mucho. Hay algo fundamental, una diferencia entre la creación del actor y lo que yo llamaría “existir en la pantalla”. “Existir”, para mí, quiere decir que el actor es él mismo, no actúa el personaje: es, simplemente existe. Es importante que el actor se sienta cerca del personaje aunque no haya vivido las mismas experiencias. Siempre me pregunto cómo se produce esa cercanía y cada vez ocurre de una manera diferente. Por ejemplo, Juliette Binoche tiene una amiga a la

que le pasó lo mismo que sucede en *Bleu*. Pero yo me enteré de esto mucho después del rodaje. Tal vez la determinación que se ve en su actuación tiene que ver con la relación de Juliette con esa mujer. O sea que el actor les da a las películas sus sentimientos y su manera de vivir cada situación.

¿Alguno de los tres films le exigió más trabajo o creatividad en el montaje?

Creo que el montaje de *Rouge* fue el más simple. No había más que tres o cuatro decisiones que tomar y el film se acerca mucho al guión original. El montaje de *Blanc* fue el más complicado. No sabíamos cómo resolverlo en el plano de la construcción. Había muchas versiones y la distancia con el guión original es bastante importante.

¿Tuvo alguna presión para hacer las distintas partes de la trilogía en diferentes países?

No. Lo hice porque quería. Los temas que tratan las películas están profundamente arraigados en las tradiciones europeas. La compañía de producción nos ayudó a decidir en dónde rodar, pero nadie nos forzó.

Ud. tiene un fuerte sentido del humor, lo cual no se manifiesta en películas serias como *La doble vida de Verónica* o *Bleu*.

Es verdad que tengo un cierto sentido de la ironía. A veces uno se tiene que reír, pero pienso que es bueno tratar de ser serio de tanto en tanto. Es difícil ser las dos cosas al mismo tiempo, pero espero que *Blanc* toque la nota lírica. Por ejemplo, el personaje de Mikolaj, que quiere morir, es un tipo serio.

¿Qué canción canta Karol en el subte?

Una canción polaca de la preguerra. Todos los polacos la conocen. Es estúpida y sentimental; la cantamos cuando bebemos. Y dice: “Este es nuestro último domingo, mañana partimos para siempre...”. Nos volvemos muy sentimentales cuando bebemos.

Blanc ofrece un retrato de la Polonia poscomunista.

Sólo como fondo. Pero sí, así son las cosas ahora, desafortunadamente.

¿Cuál es su relación con el dinero en una producción?

Respeto a mi productor, al dinero y, sobre todo, a mi espectador. En mi opinión, la producción de una película —por cara que sea— tiene su propia moral. Y yo trato de obedecerla. Una taza de café puede costar un dólar y medio, puede costar 3 o 5 dólares, pero cuando cuesta 120 dólares, tomar ese café es inmoral. Ocurre lo mismo con la producción de películas.

¿Le interesa la audiencia?

No tengo millones de espectadores esperando a la entrada del cine pero preciso sentir que alguien me necesita para algo. Y pese a que hago películas —como todos mis colegas— para mí mismo, estoy todo el tiempo buscando a alguien que me diga, como aquella chica de 15 años en Francia: “Vi *La doble vida de Verónica*. Luego la quise ver varias veces más. Por primera vez en mi vida vi y sentí que había algo como el alma”. Si no me interesara la opinión de esta chica, no habría razón para sacar la cámara de su caja.

¿Ud. vive en Polonia?

Sí. Y lo veo todo con mucha amargura. No estoy en contra del empresariado polaco, pero la gente ahora no piensa más que en la plata. No sé que nos pasó.

¿La gente en Polonia se muestra resentida porque Ud. trabaja en el exterior?

Los patriotas, sí. La gente normal espero que no.

¿Quiénes son esos patriotas? ¿Tienen algún poder?

Nacionalistas, fascistas, llámelos como quiera. Son una minoría loca, pero que gritan lo suficientemente fuerte para ser escuchados. Tienen diarios y acceso a la televisión.

El año pasado, en Polonia, encontré un deseo de reconciliación con el pasado —por ejemplo, respecto del tratamiento de los judíos—. Sin embargo, los

resultados de las elecciones demostraron una nostalgia por la "seguridad" del período comunista...

Lo que Ud. dice es evidente pero no pienso que sea exacto. Para mí, no ganó la izquierda sino que perdió la derecha. No es lo mismo. No hay nostalgia por la izquierda. Luego de 45 años de aguantar que se dijera lo que estaba bien y lo que estaba mal. Los polacos están hartos de eso. No quieren que nadie les vuelva a contar la misma historia, incluso si los significados están invertidos. Lo que ocurrió es que se abrieron de la derecha y de la Iglesia.

¿Cómo ve el futuro de Polonia?

Pienso que primero nos tenemos que morir todos. Algún día vendrá gente con nuevas ideas. No se trata solamente de un cambio generacional. Se trata de cambiar una manera de pensar que nos ha sido inculcada por 45 años. No imagino que lleve menos de dos generaciones. Décadas de educación marxista han dejado a Polonia inhabilitada para pensar en términos humanos. Sólo podemos pensar en términos de izquierda y derecha.

¿Por qué quiere dejar de filmar?

Ya no tengo paciencia. No me daba cuenta, pero un día lo vi claramente: se me había acabado la paciencia. Y la paciencia es fundamental para este tipo de trabajo.

¿La situación en Polonia tiene algo que ver con esto?

No. Simplemente me volví viejo. Quiero vivir normalmente. No llevé una vida normal por más de 20 años y quiero recuperarla.

¿Es Ud. rico? ¿No necesita trabajar?

No soy muy rico pero no necesito demasiadas cosas. Tengo lo

suficiente para vivir... pacíficamente.

¿Cómo llenará sus días?

Hay tantos libros que no leí. O libros que leí cuatro veces y que quiero leer tres veces más.

Lo extrañaremos.

No se preocupe, alguien nuevo aparecerá.

Fuentes: *Sight & Sound*, junio 1994; *Sight & Sound*, N° 10 películas preferidas 1994; *Positif* N° 391, septiembre de 1993; *Positif* N° 400, junio de 1994 y *Positif* N° 403, septiembre de 1994; *Le cinéma polonais*, Jacek Fuksiewicz, Editions du Cerf, París, 1989; *Projections. A Forum for Filmmakers*, compilado por John Boorman y Walter Donohue, Faber and Faber, Londres, 1992.

Filmografía: *Personel (Personal, TV)*, 1975; *Spokój (La calma, TV)*, 1976; *Blizna (La cicatriz)*, 1976; *Amator (El aficionado)*, 1979; *Przypadek (Le hasard)*, 1981; *Bez konca (Sin fin)*, 1984; *Krótki film o zabijaniu (No matarás*)*, 1987; *Krótki film o miłości (Una película de amor*)*, 1988; *Dekalog (Decálogo)*, 1989; *La double vie de Véronique (La doble vida de Verónica)*, 1991; *City Life* (episodio de Varsovia), 1990; *Bleu*, 1993; *Blanc*, 1993; *Rouge*, 1994.

* Son las partes 5º y 6º respectivamente del *Decálogo*, una serie de 10 TV films. Estudio de Eduardo A. Russo en *El Amante* N° 29. ■

Selección de textos y traducción: Flavia de la Fuente



TRES FORMAS DE AMAR (*Threesome*), EE.UU., 1994, dirigida por Andrew Fleming, con Lara Flynn Boyle, Stephen Baldwin y Josh Charles.

Eddy es un joven estudiante aplicado, tímido e indeciso sexualmente. Stuart es un joven estudiante vago, narcisista y mujeriego. Alex es una joven estudiante pecosa, intelectualoide e histérica, que convive en la habitación con los primeros. Eddy gusta de Stuart. Stuart gusta de Alex. Alex gusta de Eddy. Los tres se hacen rogar. Que con vos sí, que con él no, que con vos sí pero mientras él no quiera, que con ella sí pero si estás vos, etc. Todo muy enredado y todo muy poco interesante. Durante los 90 interminables minutos, Eddy debuta con Alex, Eddy (ahora definido) intenta convencer a Stuart de su supuesta homosexualidad reprimida, Alex tiene un orgasmo cuando Eddy le lee en voz alta a Hawthorne o le dice palabras difíciles como "concupiscencia". El trío por fin alcanza una efímera felicidad cuando se anima a un *ménage à trois*. Además de insosteniblemente tediosa, la muy maldita película tenía que ser moralista. En una de las escenas finales, Stuart vomita por el asco que le produce lo pecaminoso de esta relación mientras habla con una imagen de Cristo impresa en una lata. FF

EL ESPECIALISTA (*The Specialist*), EE.UU., 1994, dirigida por Luis Llosa, con Sylvester Stallone y Sharon Stone

El especialista es la película ideal para preguntarse sobre el destino de la carrera de Stallone y también sobre los fines de este tipo de films del *mainstream* hollywoodense. En ambos casos la comparación es inevitable y el nombre de Schwarzenegger surge como el ideal para trazar las diferencias. Sly manejó mal su carrera, trabajó en un par de comedias desastrosas y ahora intenta recuperar el costado serio del héroe, en su caso un Rambo urbano que anda necesitando un entretejido capilar. Arnold, más inteligente, aparece en clips heavy, se ríe de sí mismo, participó en un par de comedias pasables y elige mejores directores para este tipo de películas (*Mentiras verdaderas*, *El último gran héroe*). Sly, en cambio, confió en Renny Harlin (*Riesgo total*) y ahora en el peruano Luis Llosa.

El especialista es la reiterada historia de un tipo con culpa, que pone bombas en Colombia y es contratado por una mujer para cumplir una venganza. Miami, la *ciudad de moda*, es el lugar adecuado. Un actor secundario como James Woods (prefiero no opinar sobre Eric Roberts), competente y profesional con su cara poceada, tomándose en broma lo que está haciendo, sirve como equilibrio al ajado Sly. Un acompañante como Rod Steiger, imitando al Brando de *Un novato en la mafia* y jugando a un capomafia grasa con una cruz en el pecho, causa risa y, por momentos, inspira lástima. Una figura como la de Sharon Stone (sus dotes se comentan en otra nota), en un papel de mujer cínica que recuerda al de *Bajos instintos*, nunca oculta los alcances éticos y estéticos del film. Con este paquete —*El especialista* es poco más que eso— se puede armar una película.

Como del film en sí hay poco que agregar, el único interés ronda sobre otras dos cuestiones. La primera es la acusación que algunas críticas dirigieron contra el argumento de *El especialista*: Quick, en lugar de matar a sangre fría con una ametralladora, es un experto en hacer volar gente por el aire. En esos comentarios se relacionan las actividades de Quick con la triste realidad que

vivimos en nuestro país meses atrás cuando una bomba voló la AMLA. La comparación me parece desafortunada. Por la facilidad con que se compara una película de valores nulos con hechos más dolorosos y por los cientos de films con locos tirabombas que pasan en cable y se editan en video. La otra cuestión se refiere a la escena en que Sly y Sharon Stone se bañan juntos. Alguien que nos muestra a Sly desnudo, de espaldas, con su cuerpo brillante y musculoso (postura que ya había tomado en *El demoleedor*), y reduce a la pobre Sharon, tapada por el atleta de látex, a perderse entre los vapores y el agua tibia, no debería filmar nunca más. ¿Llosa nunca vio *Bajos instintos*? GJC

EL AMANTE DE LAS PELICULAS MUDAS, Argentina, 1994, dirigida por Pablo Torre, con Alfredo Alcón y Carola Reyna.

El viejo Alcón, antigua gloria del cine mudo, se asoma por primera vez al sonoro de la mano de su joven musa; en la pantalla se ve y se escucha *La casa del ángel*, de un tal Leopoldo Torre Nilsson. Los rostros fascinados de la joven y su hijo contrastan con el aterrizado del viejo; éste, después de ver algunas escenas, se acerca al oído de su amante y susurra: "esto no es cine".

Uno puede pensar que esta película es un homenaje al cine mudo; o yendo más allá, a la manera como se filmaba en aquella época. Uno puede recordar también a aquel que decía que el buen cine es el que puede prescindir del sonido y continuar siendo inteligible. O imaginar un film en el que las imágenes predominan sobre la palabra, y que solas nos cuentan una simple historia. De paso, un despistado podría pensar que el director odia a Leopoldo Torre Nilsson.

Pero entonces nos enteramos de que el director se llama Pablo Torre, y que casualmente es hijo de Torre Nilsson; no sólo eso, sino que además afirma haber querido homenajear de esta forma a su padre. Curiosa manera de hacerlo. Y nos enteramos viendo la película que se llama *El amante de las películas mudas*, que llena su banda sonora con la omnipresente (y argentina) voz en off. Y en la cual su protagonista, aquel viejo actor mudo, gesticula como tal pero recita como Laurence Olivier; o para ser más preciso, como Alfredo Alcón. Cuesta imaginarse a Alcón sin trabajo en el sonoro por no poder hablar.

Uno se puede preguntar muchas cosas viendo *El amante de las películas mudas*, pero también puede entender otras. Por ejemplo, por qué tan poca gente fue a verla. Es que más allá de algún acierto (paradójicamente desde lo visual), es mortalmente aburrida. Y también porque parte de una premisa poco atractiva para el espectador no cinéfilo: la nostalgia por el cine mudo. Y, finalmente, porque se estrenó en el Atlas Recoleta y estuvo sólo una semana en cartel. Ningún film merece tanta indiferencia de los exhibidores, y menos uno argentino. Así, no hay ley del cine que alcance.

Matías Ball

MAC Y SUS HERMANOS (*Mac*), EE.UU., 1991, dirigida por John Turturro, con J. Turturro, Michael Badalucco, Carl Capotorto y Ellen Barkin.

¿Por qué gritaba como un perro John Turturro? ¿Por qué se sumía en esos largos silencios ensimismados, sordidos? Los atractivos personajes que sabía componer, generalmente alienados (*Barton Fink*), debían buena parte de su éxito al enigma que envolvía al narigón. Pero los actores juntan plata, alguna idea, se arman de un guión. El de *Mac* y sus hermanos está tan empapado de la

vida real de John Turturro que liquida de movida el placer de paladear su otrora misteriosa figurita. El film, narrado sobriamente en el lenguaje de los dramas clásicos norteamericanos, es una suerte de homenaje al padre de Turturro (Mac Vitelli, encarnado por John) y sus hermanos Vico (Michael Badalucco) y Bruno (Carl Capotorto). Son unos inmigrantes italianos que se establecen en Nueva York a mediados de los 50. Siempre en el gremio de la construcción, empiezan como soldados rasos hasta que fundan la empresita, que preside Mac con muchos bríos.

Mac cultiva una poderosa mística alrededor de su trabajo. Lo identifica con el alma de su creatividad, con la cohesión familiar, con el provecho ilimitado de la libre iniciativa individual, vale decir con su vida misma. Claro que el oficio de construir casas —incluso en ese sitio y en aquel momento histórico— involucra también una larga serie de ruindades socio-laborales, pero Mac, que ha comprado el sapo del *american dream*, no puede o no quiere verlas. Turturro tampoco.

A Mac, el desafío laboral le deparaba el paraíso de la libertad total, forjada con sus propias manos. Pero a poco de empezar se convierte en un energúmeno gritón, histérico trabajo-adicto de esos que suelen motivar largos artículos en los suplementos dominicales de los diarios. La película encuentra en él a su héroe inequívoco: los que lo siguen, bien (su mujer, una fregona interpretada por Katherine Borowitz —a la sazón esposa verdadera de Turturro—, aparece como digna escudera); los que lo abandonan (Vico y Bruno, que se abren del negocio hartos de sus gritos) son mostrados demasiado pusilánimes. En lugar de desmontar un mito, se le rinde culto apasionadamente.

Una cosa es comprar el sueño americano en la época de su vigencia plena y otra muy distinta hoy, a casi medio siglo. Mucho peor es que Turturro le haya hecho pito catalán a la gran veta temática que ofrecía una historia como ésta: el fetichismo del trabajo, que esclaviza a los que buscan la liberación en el trabajo mismo. Se podrá argüir que la genuina devoción filial lo excusa todo —decía Bioy Casares que al verdadero amor se le permite cualquier cursilería—, pero hubiera sido más genuino expresarla con una simple, íntima visita al cementerio para colocar la consabida flor. O un simbólico ladrillo.

Guillermo Ravaschino

GUERREROS Y CAUTIVAS, Argentina/Francia/Suiza, 1989, dirigida por Edgardo Cozarinsky, con Dominique Sanda, Federico Luppi, Leslie Caron, China Zorrilla y Gabriela Toscano.

El del argentino Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939) no es un nombre sin importancia en el campo de la crítica y la realización. Sus brillantes notas de los años 60, publicadas en diversos medios (*Tiempo de Cine*, *Primera Plana*, *Panorama*) son las de un intelectual que, como Borges treinta años antes, ha comprendido que el cine es un arte de masas, y no un espectáculo de feria, como el establishment crítico creía y sigue creyendo. Su carrera de realizador alterna films de ficción con otros en los que la frontera con el documental aparece voluntariamente diluida. Radicado en Francia desde 1974, *Guerreros y cautivas*, coproducción franco/suiza/argentina de 1989, es la primera película de Cozarinsky que se estrena en nuestro país, y parece guardar una vinculación precisa con sus escritos iniciales. Mientras en aquéllos reivindicaba fervorosamente el cine clásico norteamericano, en particular ciertos westerns, aquí recurre a ese género para estructurar su

ficción. Hacia 1880, el pueblito pampeano de Trapalco, última avanzada de la civilización, ha crecido alrededor de un pequeño cuartel. La campaña del desierto acaba de concluir, con la derrota del indio. Se "organiza" la nación, de la mano del progreso: los terratenientes se reparten las primeras tierras, se abre una escolita, llegan el tren y el telégrafo. Un paisaje, una época y una oposición (civilización vs. barbarie) habituales en el western, aunque al mismo tiempo esencialmente argentinos. Algunas referencias visuales (la silueta de los jinetes recortándose sobre una elevación), ciertos símiles (el ejército funcionando como una familia) y el motivo específico del intento de rescate de una cautiva citan claramente a John Ford, tanto como una galería de personajes que incluye a China Zorrilla como una curiosa versión femenina de los sargentos de Victor McLaglen en la trilogía de la caballería. El guión de *Guerreros y cautivas*, rico en ambiciones, cruza la historia con el mito, el western con el melodrama íntimo, el mundo del hombre con el de la mujer, y cruza a sus personajes, en base a una serie de simetrías y relaciones especulares. Una red tan compleja como la de los relatos de Henry James, el autor de *Otra vuelta de tuerca* y *Los bostonianos*, largamente admirado por Cozarinsky. Fusionar los mundos de John Ford y Henry James se revela, sin embargo, un proyecto tan imposible como el del coronel Garay (Federico Luppi), que sueña con "un país que atine la pujanza de los Estados Unidos con la cultura de Europa". Al elegir un tratamiento distanciado y aséptico, como si temiera contaminarse del salvajismo de ambiente y personajes, Cozarinsky adscribe, finalmente, a la misma idea de civilización que imaginaron los pensadores de la civilización del 80. Una civilización que se piensa a partir del exterminio del otro, del bárbaro. Un western —un *southern*, si se prefiere— civilizado es un imposible cinematográfico, una representación que se autofagocita. El momento en que la cautiva se embadurna la cara con la sangre de un soldado muerto, exhibiendo, brutal, su condición de *piel roja*, rematado por un movimiento de grúa que abandona con idéntica brutalidad a Dominique Sanda a la intemperie, deja ver la clase de película que *Guerreros y cautivas* pudo haber sido si Cozarinsky hubiera sido más fiel a sus propios modelos cinematográficos. Un único instante, bello y poderoso, en que lo salvaje se rebela, tardíamente.

Horacio Bernades

CUMBRES BORRASCOSAS (*Wuthering Heights*), EE.UU., 1992, dirigida por Peter Kosminsky, con Juliette Binoche, Ralph Fiennes, Janet McTeer y Sophie Ward.

La novela de Emily Brontë fue llevada al cine en cinco oportunidades si pasamos por alto una versión televisiva vernácula con Rodolfo Bebán jugando el papel de Heathcliff. La más conocida y representativa de un modelo de film *qualité* pertenece a William Wyler, con Laurence Olivier exhibiendo —como siempre— sus tics de actor teatral. Otras dos versiones proceden del telefilm inglés —de 1970 y dirigida por Robert Fuest— y, me imagino, de la recreación libre de 1985 de Jacques Rivette (¿cuánto durará?, ¿cinco horas?, ¿diez?, ¿un día entero?), Luis Buñuel en su etapa mejicana también adaptó la novela. La película se llamó *Abismo de pasión*, tuvo al tronco Jorge Mistral de protagonista y —como siempre— el viejo sorteó las limitaciones de tiempo y presupuesto a que lo obligaban los estudios charros. *Abismo de pasión* es una joya del melodrama, una película necrofílica, desesperada y con personajes que andan por el suelo y entran por

la ventana. Con *Tristán e Isolda* como motivo musical, con sutiles dosis de humor negro y con las clásicas obsesiones del maestro sordo. Como ejemplo —sobre una película que desde ya recomiendo y que está en video— valen la presentación y la primera escena. Un cartel anuncia las bondades y el valor literario del texto de Brontë y la intención de respetar una de las obras románticas más importantes del siglo XIX. Tras este mensaje vemos un plano-detalle de una mariposa —igual que en *Un perro andaluz*— y a un personaje investigando el insecto. Sí, Buñuel no se tomó demasiado en serio *Cumbres borrascosas*. Y por eso logró una versión libre, desprejuiciada, trágica y cómica al mismo tiempo y con personajes en estado de trance. Como hacía Hitchcock, Buñuel tiró el libro por la ventana.

En su primer film, Peter Kosminsky hizo lo contrario. Adaptó con la inseguridad de traicionar el original. Dividió el relato en dos partes, contando la relación de Cathy y Heathcliff y, posteriormente, la consecuencia de ese drama amoroso con la aparición de Catherine, la heredera en la trama. El problema de *Cumbres borrascosas* es que pasan demasiadas cosas y no pasa ninguna. No hay descansos, tampoco pasión, mucho menos desesperación. Todo se equilibra por el camino de corrección y el propósito de llegar a la última línea del texto. Kosminsky propone una versión sin audacias en lo formal, tediosa, sin escenas límites. Para un melodrama no hay decisión menos riesgosa que el anuncio previo, la previsibilidad de la historia. *Cumbres borrascosas* pierde su interés por culpa del respeto y la obediencia. La escena de la muerte de Cathy es un claro ejemplo de esta excesiva fidelidad a la novela original. Si a esto le sumamos la adición por los primeros planos —sin espacios abiertos la tragedia no existe—, la inapropiada banda de sonido de Ryuichi Sakamoto (que no se puede sacar de la cabeza al emperador Pu Yi) y la letanía del rostro de Juliette Binoche (cuarta aparición en el año, más el cameo de Blanc), lo mejor será acercarse a la versión de Buñuel, alegría y tristeza, desenfado y locura, libertad y *amour fou*. GJC

EL MONTE DE LAS VIUDAS (*Widows' Peak*), Gran Bretaña, 1993, dirigida por John Irvin, con Mia Farrow y Natasha Richardson.

A principios de este año, un director inglés (Stephen Frears) se asomó en *Esperando al bebé* con talento y cariño curioso al mundo de los irlandeses más simpáticos y humanos que dio el cine desde los tiempos de Ford. Ahora, otro director inglés (John Irvin) se descuelga —más bien se desbarranca— desde este *Monte de las viudas* para decirnos que Irlanda era, allá por los 30, un lugar lleno de hombres tontos, regidos por señoras realmente (cómo decirlo sin ofender) más jodidas que pisar un cardo y donde la única solidaridad surge alegremente para ahorcar inglesas. Para que esto no resulte ofensivo, la sangre no llega al río, todo tiene un espíritu burlesco; tanto que hasta la flemática Joan Plowright se pone a parodiar a una caricatura de China Zorrilla, reemplazando el acento cheto por uno *irish*. El guión es del tipo no-me-cuentas-el-final-que-es-una-sorpresa. A no asustarse, no hay nada contundente del tipo ni el tamaño de *El juego de las lágrimas*.

En realidad no hay nada interesante tampoco. Entre los paseos de postal campestre (¡qué verde era tu Irlanda!) está la presencia de Mia Farrow-ex de Allen como un ejemplo de madre abnegada, tazar y vindicadora. Lo que hace sospechar que no se trata de un film sino de una prueba legal en caso de nuevo juicio sobre la tenencia de su

múltiple prole. Como prueba, es más bien escasa. Como film, aun más. Ya lo dice un viejo proverbio campero que acabo de acuñar: "Cuando las viudas tiran pa'l monte, mejor quedarse en el llano". AR

LA SOMBRA (*The Shadow*), EE.UU., 1993, dirigida por Russell Mulcahy, con Alec Baldwin y John Lone.

Segundo film "by Russell Mulcahy" del año. Buenas y malas noticias. Las buenas: no está Kim Basinger y el director retorna a las historias de corte fantástico. Las malas: está el marido de Kim (Alec Baldwin) y la historia de corte fantástico no funciona.

¿Por qué falla, aun respetando todas las características del comic adaptado al cine? Es como en *La mosca* de David Cronenberg, donde el científico teletransportaba un pedazo de carne de un sitio a otro y aunque el trámite parecía un éxito, la carne era intragable. Eso es lo que pasa con *La sombra*, algo se perdió en el camino y el resultado provoca, en el mejor de los casos, indiferencia, salvo que uno vea la película y no esté dispuesto a soportar tanto desgano para hacer cine.

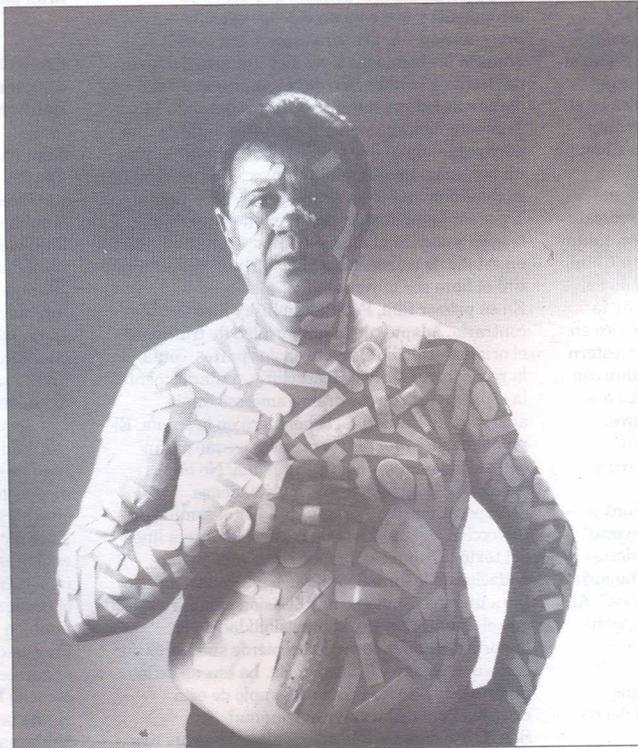
El comic en la pantalla merece un espacio que en esta ocasión no se ocupará debido a la poca importancia que tiene la película. Lo cierto es que el comic no sólo provee historias y personajes sino también imágenes concretas, encuadres y colores. En este caso, se suma además un radioteatro que al parecer era muy famoso. No leí el comic, no escuché la radio pero no lo necesito para saber que vi una película muy mala. El protagonista camina, habla, salta, besa y nada. Eso, y nada. No pasa nada. Para colmo, "la compañera" de aventuras está interpretada por Penelope Ann Miller que es mucho más actriz de lo que se merecen y sufre todo tipo de situaciones ridículas.

La sombra comienza con un prólogo que muestra el pasado malvado del que luego se transformará en héroe. Luego de esto, aparece un "intertítulo" explicativo que aún dudo si es parte del estilo del comic o una muestra de la poca capacidad que tienen para contar con imágenes. El mencionado lado oscuro del personaje se materializa en otro personaje (nada de sutilezas) y es llamativo que el trío protagonista posea poderes mentales de distinto grupo y factor en una variante que no es aprovechada para nada por la película. Al final, el bueno con lado malo y el malo sin lado bueno se enfrentan en una escena llena de espejos, con lo que cualquier absolución se hace imposible frente a Orson Welles que los mira desde algún lado. Pero la cita-homenaje-casualidad-plagio no llega a completarse porque Mulcahy saca a relucir su estilo haciendo explotar todos y cada uno de los malditos espejos.

No se puede hablar de policial negro o de expresionismo alemán porque para robar ideas no han ido tan lejos. Una lista rápida y obviamente incompleta de películas muy parecidas a *La sombra* (pero hechas antes) podría incluir: *Batman* (1989) y *Batman vuelve* (1992), ambas de Tim Burton; *Dick Tracy* (1990) de Warren Beatty; *Darkman* (1990) de Sam Raimi; *En busca del niño dorado* (1986) de Michael Ritchie; *Rocketeer* (1991) de Joe Johnston; *Rescate en el Barrio Chino* (1986) de John Carpenter y hasta *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola.

En *La sombra* apenas asoma la estructura del serial, pero más que nada como amenaza de próximas entregas que ojalá nunca se hagan aunque se cierne la sombra de la duda, como siempre.

Santiago García



¿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

Encuesta *El Amante 94*

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1993

(desde 25/12/93 al 24/12/94)

y la peor.

Nombre y apellido:

Edad:

Ocupación:

Tel.:

Dirección:

Localidad:

LISTADO NO EXHAUSTIVO Y MERAMENTE INDICATIVO (*)

¿A quién ama Gilbert Grape? (Lasse Hallström)
 Abracadabra (Kenny Ortega)
 Adiós mi concubina (Cheng Kaige)
 Amigomío (Jeanine Meerapfel/Alcides Chiesa)
 Angie (Martha Coolidge)
 Asesinos por naturaleza (Oliver Stone)
 Autopista del infierno (Deran Sarafian)
 El banquete de boda (Ang Lee)
 Baraka (Ron Fricke)
 Beethoven 2 (Rod Daniel)
 Blanc (Krzysztof Kieslowski)
 Bleu (Krzysztof Kieslowski)
 Búsqueda fatal (Deran Sarafian)
 Cambio de hábito 2 (Bill Duke)
 Carlito's Way (Brian De Palma)
 Cerca del paraíso (Nikita Mijalkov)
 Chaplin (Richard Attenborough)
 Ciudad de ángeles (Robert Altman)
 Como caídos del cielo (Ken Loach)
 Con honores (Alex Keshishian)
 ¿Con quién caso a mi mujer? (Anthony Mingella)
 Conspiración en Rusia (Deran Sarafian)
 Convivencia (Carlos Gallatin)
 Cortázar (Tristán Bauer)
 Cuando un hombre ama a una mujer (Luis Mandoki)
 Cuatro bodas y un funeral (Mike Newell)
 Cuerpos perdidos (Eduardo de Gregorio)
 Cumbres borrascosas (Peter Kosminsky)
 Daños corporales (Harold Becker)
 Después del sueño (Mario Camus)
 ¡Dispara! (Carlos Saura)
 Dispuesto a todo (James L. Brooks)
 Distracción fatal (Carl Reiner)
 Dos viejos gruñones (Donald Petrie)
 El amante de las películas mudas (Pablo Torre)
 El amor nunca muere (Ron Underwood)
 El ángel malvado (Joseph Ruben)
 El blanco perfecto (Luis Llosa)
 El cliente (Joel Schumacher)
 El club de la buena estrella (Wayne Wang)
 El diario (Ron Howard)
 El ejército de las tinieblas (Sam Raimi)
 El especialista (Luis Llosa)
 El extraño caso del Dr. Petiot (Christian de Chalonge)
 El extraño mundo de Jack (Henry Selick/Tim Burton)
 El guardaespaldas y la primera dama (Hugh Wilson)
 El hijo de la Pantera Rosa (Blake Edwards)
 El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner)
 El hombre sin rostro (Mel Gibson)
 El informe Pelicano (Alan J. Pakula)
 El jardín secreto (Agnieszka Holland)
 El mejor de los recuerdos (Terence Davies)
 El pequeño Buda (Bernardo Bertolucci)
 El rey león (Roger Aliers/Rob Minkoff)
 El telegrafista (Erik Gustavson)
 El último renegado (Geoff Murphy)
 En busca del oro perdido (Paul Weiland)
 En el nombre del padre (Jim Sheridan)
 Entre dos amores (Mark Rydell)
 Entre el cielo y la tierra (Oliver Stone)
 Equinox (Alan Rudolph)
 Escrito en el agua (John Sayles)
 Esperando al bebé (Stephen Frears)

Extasis (Michael Tolkin)
 Filadelfia (Jonathan Demme)
 Forrest Gump (Robert Zemeckis)
 Francesco (Liliana Cavani)
 Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea/Juan Carlos Tabío)
 Fuego gris (Pablo César)
 Gerónimo (Walter Hill)
 Golpes a mi puerta (Alejandro Saderman)
 Guerreros y cautivas (Edgardo Cozarinsky)
 Hay que zurrar a los pobres (Santiago San Miguel)
 Inmoralmente joven (André Téchiné)
 Jamaica bajo cero (Jon Turtelbaud)
 Juegos peligrosos (Abel Ferrara)
 Kafka (Steven Soderbergh)
 Kalifornia (Dominic Sena)
 Kika (Pedro Almodóvar)
 Krapatchouk, al Este del desdén (Enrique Lipschutz)
 La casa de los espíritus (Bille August)
 La crisis (Coline Serreau)
 La edad de la inocencia (Martin Scorsese)
 La fuga (Roger Donaldson)
 La lista de Schindler (Steven Spielberg)
 La lotería del amor (Andrew Bregman)
 La memoria del agua (Héctor Faver)
 La pistola desnuda 33 1/3 (Peter Segal)
 La sombra (Russell Mulcahy)
 La tienda de los deseos malignos (Frank Heston)
 La vida es una eterna ilusión (Jaco Van Dormael)
 Las chicas crecen (Steve Miner)
 Lecciones privadas 2 (Seiji Izumi)
 Lluvia de fuego (Stephen Hopkins)
 Lo que queda del día (James Ivory)
 Lobo (Mike Nichols)
 Los amantes de Pont-Neuf (Léos Carax)
 Los Beverly Ricos (Penelope Spheeris)
 Los campeones (Stephen Herek)
 Los Picapiedras (Brian Levant)
 M Butterfly (David Cronenberg)
 Mac y sus hermanos (John Turturro)
 Martes 13: la muerte de Jason
 Más allá del peligro (Russell Mulcahy)
 Maverick (Richard Donner)
 Max, el perro (John Lafia)
 Máxima velocidad (Jan De Bont)
 Me juego por tu amor (Nadia Tass)
 Mentiras verdaderas (James Cameron)
 Metropolitan (Whit Stillman)
 Mi primer beso 2 (Howard Zieff)
 Mi vida (Bruce Joel Rubin)
 Mi vida como hijo (Michael Caton Jones)
 Monkey, Monkey (Franco Amurri)
 Mr. Jones (Mike Figgis)
 Mucho ruido y pocas nueces (Kenneth Branagh)
 Nafta, comida, alojamiento (Alisson Anders)
 Nuevamente al acecho (John Badham)
 Nueve meses (Patrick Braoude)
 Olivier, Olivier (Agnieszka Holland)
 Papá por siempre (Chris Columbus)
 Peligro inminente (Phillip Noyce)
 Pentatlon (Bruce Malmuth)
 Perros de la calle (Quentin Tarantino)
 Perseguidas (Jonathan Kaplan)
 Pulgarcita (Don Bluth)
 Recuerdos (Randa Haines)
 Secuestradores de cuerpos (Abel Ferrara)
 Sin miedo a la vida (Peter Weir)

Sinfonía pasional (Andrzej Zulawski)
 Sueños de Arizona (Emir Kusturica)
 Tango, la maté porque era mía (Patrice Leconte)
 Te juro que te amo (Betty Thomas)
 Terreno salvaje (Steven Seagal)
 Testigo (Michael Apted)
 Tierra de sombras (Richard Attenborough)
 Timecop (Peter Hyams)
 Tom y Jerry —la película— (Phil Roman)
 Tombstone (George Pan Cosmatos)
 Traición perfecta (John Dahl)
 Tres formas de amar (Andrew Fleming)
 Un detective diferente (Tom Shadyac)
 Un detective suelto en Hollywood 3 (John Landis)
 Un mundo perfecto (Clint Eastwood)
 Una mujer peligrosa (Stephen Gyllenhaal)
 Una sombra ya pronto serás (Héctor Olivera)
 Una vez en la vida (Louis Malle)
 Una vida cada día (Tim Hunter)
 Uno contra el otro (Charles Shyer)
 Varsovia Año 5703 (Janusz Kijowski)
 Verdad y consecuencia (Robert Eisenman)
 Verdugos de la sociedad (Hughes Brothers)
 Viaje al gran desierto (Mikael Salomon)
 Wyatt Earp (Lawrence Kasdan)

* Estrenadas hasta el 17/11/94

SU VOTO Las mejores

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

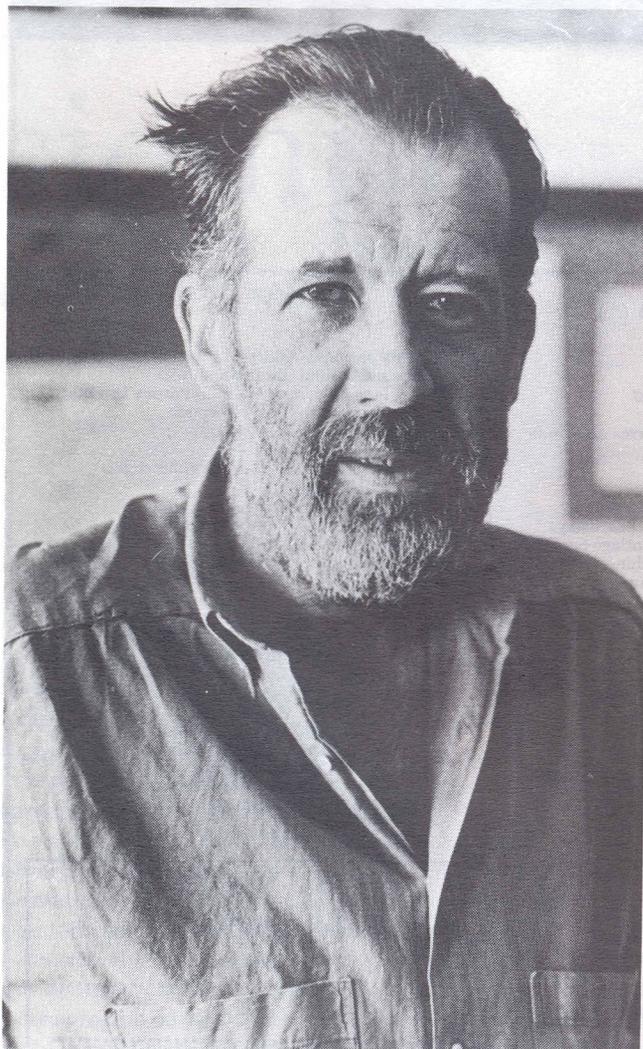
La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Capital.

Se sortearán tres videos entre los participantes. Recepción de cartas hasta el 5/1/95.

Rodrigo Tarruella (1942-1994)



Cualquier fragmento de la escritura de Rodrigo Tarruella irradia profundidad, humor, originalidad y demuestra una visión única e irrepetible del cine y la cultura en general. Pero Tarruella no fue solamente un escritor singular, fue mejor porque fue más talentoso, más libre y más sabio. Desde un género tan ingrato como la crítica en diarios, se elevó sobre las convenciones y las vacías solemnidades al uso para producir una obra que brillaba y sorprendía en cada entrega. Es una redundancia decir que Rodrigo amó el cine. Y casi es falso. Lo que Rodrigo amó en el cine fue la posibilidad de encontrar un mundo digno de ser amado. Las crónicas que se reproducen a continuación provienen de su paso por Convicción y Tiempo Argentino. También colaboró entre otras publicaciones con Fierro, Cine en la Cultura, La Caja y El Amigo Americano. Su pasaje por El Amante es un motivo de orgullo para nuestra revista. La despedida que incluimos de algunos de sus amigos nos representa a todos.

Clásico del cine en lamentable versión
Me casé con una sombra naufraga en los mohínes de
Nathalie Baye

Me casé con una sombra (J'ai épousé une ombre, Francia, 1982).
Dirección: Robin Davis.

Pasan animales que parecen sombras
Del Viejo Pancho, cantada por Corsini

Las remakes vienen mal últimamente. Tras *King Kong* y *El cartero llama dos veces* (dos películas cuya autora bien podría ser Jessica Lange), tenemos aquí una "nueva versión", lamentable, de otro clásico del cine, practicada esta vez, a la inversa, por el cine francés sobre la obra de un norteamericano, inspirado a su vez en una novela de William Irish.

Irish, también conocido como Cornell Woolrich, ha sido objeto de variada suerte en sus diversas traslaciones a la pantalla, desde el argentino Christensen (por ejemplo, la notable *No abras nunca esa puerta*) al francés Truffaut (*La novia vestida de negro* y *La sirena del Mississippi*) pasando por el ignoto norteamericano Ted Tetzlaff (*La ventana*). *Me casé con una sombra* es una versión chata y aburrida de *La mentira candente* (*No Man of Her Own*, 1950), un admirable melodrama policial del gran Mitchell Leisen en el cual la trama creada por Irish describía los sufrimientos de Barbara Stanwyck encarnando a una mujer que suplanta a otra, muerta en un accidente de tren, tratando de integrarse en una familia que no la conoce, mientras hace lo posible por eludir la presencia de su ex amante que quiere chantajearla.

El director Robin Davis, tras diez primeros minutos prometedores, hace naufragar totalmente la empresa, quitándole toda lucha interior y toda ambigüedad al personaje protagonista, y demostrando que el melo requiere una convicción y una fuerza que sólo unos pocos cineastas tienen hoy día. Así todo, el film se convierte en un mero vehículo para que la ascendente Nathalie Baye despliegue sus mohínes cameleros que la convertirán probablemente en la sucesora de Annie Girardot, si es que no retorna a la calma suiza de la provincia Goretta. No hay nada que hacer, los franceses siguen insistiendo en hacer cine a la norteamericana. Melville lo rozó bastante, Truffaut tuvo que dejarlo; Godard, sabiamente, sólo lo citaba. Para Davis es mejor quedarse con Miles.

Realización naïf inspirada en una amistad de Neruda
Se vio Ardiente paciencia

Ardiente paciencia (1983). Dirección: Antonio Skármeta.

Intentar un film sobre los pequeños y grandes instantes de un gran escritor suele no dar muy buenos resultados. Ford es el único que se acercó un poco al tratar la vida de Sean O'Casey como un personaje de ficción, pero tuvo un infarto en medio del rodaje y el terminado corrió por cuenta del mediocre Jack Cardiff, siendo así el conjunto muy desparejo y no precisamente de lo mejor. En cuanto al atentado perpetrado contra D. H. Lawrence (*El sacerdote del amor*), está aún demasiado cerca. Antonio Skármeta, novelista y cuentista (*Novios y solitarios*), chileno exiliado en Alemania Federal, una especie de Kerouac de los Andes *de gauche*, emprende la búsqueda de su ídolo: Pablo Neruda. La anécdota cuenta otro seguimiento, el de un cartero, una especie de Jerry Lewis preocupado por la poesía del maestro y por una lozana mesera a quien persigue enamorándola con fragmentos escogidos de las obras completas del bardo. Neruda está interpretado por un clon de Nefalí, un viejito bonachón, un simpático jubilado que pasea junto al mar, un Cecil Kellaway que recorre Chile (Portugal) en una camioneta. Nadie puede imaginar dónde quedó el Neruda trágico, aluvional, suicida. *Ardiente paciencia* (título inspirado en Rimbaud) es un film naïf, hecho de estampas. Un film de presencias prosaicas, un cine de suplantación en donde la poesía es citada e Isla Negra está también ausente. Triple ausencia —de país, de poeta y de

poesía— en donde el exilio sólo puede imaginar estos territorios ingenuamente. Imagen oficial de una jubilación —y por lo que sabemos los poetas no se jubilan como tales—, esta obra de Skármeta pareciera destinada al consumo del mercado de los países llamados comunistas.

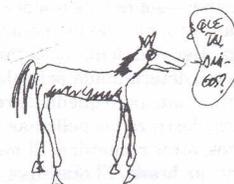
Acotaciones: 1) Buñuel fue un cineasta en el exilio. Hitchcock, Lang, Murnau, Lubitsch, Renoir, también. 2) Jean Vigo y Godard siempre estuvieron en el exilio. 3) Marcela Orosio es una maravilla. 4) El mar es siempre hermoso, sea en Valparaíso o en playas portuguesas. 5) ¿Filmar algo sobre Hemingway en el momento de un safari o pescando atunes o pulseando con marineros? (ya se hizo. Así salió). ¿Filmar "trozos de vida" de Poe derrumbándose en los callejones de Baltimore? ¿Filmar a Whitman en su taller de tipógrafo o atendiendo a los heridos? Como decía don Pablo: "¿El hombre, dónde estaba?"

Un espléndido febrero nos promete la Cinemateca

El 17 hacen su entrada los naufragos de la calle de la Providencia, o sea *El ángel exterminador* (1962), conducidos por don Luis (el aragonés Buñuel), que entre fracs y corderos, amantes suicidándose en un armario, frases hechas, cellos destrozados para hacer leña (como en los ejemplos zen con las estatuillas de Buda), una Iglesia y unos sacerdotes que no pueden ya ayudar a sus feligreses y ante quienes pasan libremente los corderos de la Gracia, mientras en las calles (como en *Ese oscuro objeto del deseo*) se desencadena la subversión total, el caos absoluto, hace más que evidente la gran fusión del catolicismo y del surrealismo, dando así un capítulo más de su obra plena de paradojas sobre la libertad y la represión. Atacado por las derechas y las izquierdas (ambas se necesitan mutuamente), don Luis es, como Murnau, Mizoguchi, Bresson, Lang, Hitchcock, uno de esos hombres sabios que ha dado el cine en su corta y larga historia.

El 22, otro hombre sabio, Ford, vuelve a Eire llevando a John Wayne para que corteje a Maureen O'Hara, se pelee con McLaglen (*la* pelea de la historia del cine, en un film dramático), beba, cante, rememore culpas pasadas en technicolor y para la Republic, en uno de los films más alegres y más tristes que hayan sido filmados, más triste cuanto más festivo es, en el que Sean Thornton (Wayne) se encuentra con Mary Kate Danaher (O'Hara) en un cementerio en el que comienza a llover (quizás el cementerio más bello del cine). Allí Wayne arrastra a Maureen a una casona en la cual entran mientras un viento impulsa todas las hojas del universo. Cierra la puerta, hace girar en el aire a Maureen y la besa. Esta secuencia (la mejor del film) es comparable al final de *Más corazón que odio*, la escena de las botas en *Alas de águila* o la despedida de Henry Fonda y Claudette Colbert en *Tambores de guerra*. Son algunos de los muchos instantes de éxtasis (y gloria) que este O'Fearná legó, hablando poco, bebiendo y filmando mucho. Y tras el parche negro de su ojo, veía su Arcadia: "un mundo perdido es un mundo que nos llama a lugares inéditos: ninguna blancura / (perdida) es tan blanca / como la memoria de la blancura", como dicen los versos de William Carlos Williams. Finalmente, justo el 28, aparece una de las cumbres fellinianas: *Il Bidone*, de 1955, con Flaiano en el guión, Nino Rotta, interpretado como nunca por Broderick Crawford (el papel de su vida), Giulietta Massina y Richard Basehart en un pintor "rayado" al que apodan "Picasso". La secuencia final, con Crawford, el estafador, ascendiendo, literal y metafóricamente, hacia la gracia, en esa carretera, en ese blanco y negro engañosamente "neorrealista" de Otello Martelli es infinitamente más conmovedor que muchas de sus posteriores hordas de caricaturas vivientes, geniales pero demasiado reiteradas. ■

Textos y dibujo:
Rodrigo Tarruella



Travis

El día que lo conocí en un bar de Corrientes, en pleno enero, hacía treinta y cinco grados a la sombra. Yo empezaba a trabajar en *Cine en la Cultura* y la charla en la mesa rondaba sobre el perfil del número siguiente. Se sentó, pidió una coca y miró a todos como preguntándose de dónde sacábamos fuerzas para hablar sobre cine cuando al asfalto de la calle le salía humo.

Recuerdo las cinco horas de café hablando de *La ley de la calle*. Las casi dos veces seguidas que vimos y nos reímos con *La vaquilla* en video. Aquella oportunidad, allá por el 85, en que me dijo que había visto una película que se llamaba *El horóscopo del sexo*. A mí me dio vergüenza decirle que la había padecido el día del estreno. Al día siguiente —sábado— leí su crítica en el diario y me reía solo. Y, mucho más tarde, en el 60 diferencial, también me

reía. Y después seguí riéndome en el viaje que emprendí a la isla Martín García. Con Rodrigo uno se reía y escuchaba lo que decía. Con Tarruella el tiempo no se ganaba ni se perdía. Se suspendía; uno ni sabía dónde estaba.

Refiriéndome a la gente que invertía el tiempo y las ganas en cuestiones ajenas a nosotros, un día se me ocurrió una *boutade* que Rodrigo repetía constantemente: "mucho tiempo libre". ¿Qué hacíamos cuando escuchábamos al Tata Cedrón, tomábamos vino chileno, recordábamos viejas películas, citas de films e intercambiábamos textos de Ginsberg y Dylan Thomas? Yo, por lo menos, la pasaba bien. No perdía el tiempo. Aprendía.

Me hacía acordar al Travis de Harry Dean Stanton en *París, Texas*. Buscando algo, cumpliendo una misión y yéndose por el desierto. En un momento de mi vida debí

desprenderme de las influencias que tuve en esto de escribir o hablar sobre cine. Hoy, cuando lo necesito, vuelvo a leer sus notas, a divertirme, a reflexionar sobre ellas. En una mesa redonda sobre Marco Ferreri y *El futuro es mujer* que compartimos en el San Martín, Rodrigo fue el último en tomar el micrófono. Dijo: "A mí me sigue gustando el primer Ferreri, el de ahora me gusta menos. Debe ser un problema personal". La manera en que encaró la charla (él hubiera detestado los términos *debate*, *conferencia* o *ponencia*), el humor que transmitió en cada minuto y la forma en que comunicaba sus conocimientos sobre el gordo tano nos hicieron reír tanto que en un momento creí que me hacía pis encima. Chau, Travis. ■

Gustavo J. Castagna

Las ventanas de Rodrigo

Tarruella era demasiado. Demasiado genial para caber dentro de un diario o revista. Demasiado "poco periodístico", en el mejor sentido de la palabra (en el de la palabra "poco", quiero decir; no en el de la palabra "periodístico"). Sin embargo, alguna clase de milagro se habrá producido, o de desajuste, vaya a saber, y Tarruella, que era, en sí mismo, un desajuste (no había manera de ajustarlo, de meterlo en categorías previas o preconcebidas), apareció o brotó de pronto en las páginas de *Convicción*, primero, hacia 1978, y más tarde en *Tiempo Argentino*, finalmente en *El Amante*. Tarruella era así: brotaba, se caía de pronto en cualquier parte cuando uno menos lo esperaba. Sin previo aviso. Como sus ideas u ocurrencias, que brotaban, uno no sabía cómo ni de dónde, y caían, en forma aparentemente inconexa, discontinua, caprichosa. "Todo tiene que ver

con todo", solía repetir, y después salía con alguna parábola zen inventada sobre la marcha o una serie de perplejidades que le transmitía, generoso, al interlocutor de turno. Rodrigo transmitía perplejidades, inventaba mucho, abría ventanas, estimulaba a pensar, a mirar distinto. Y siempre con alegría, con una especie de alegría maravillada ante las cosas cotidianas que se parecían tanto a la alegría de los chicos, con tanto mundo para descubrir. Las ideas de Rodrigo no eran oscuras. Eran luminosas y nuevas y vitales y se desanudaban en ráfagas, como las notas de un solo de jazz, que no le deben nada a nadie, sólo a la melodía y al swing y a las infinitas variaciones y a una rara armonía que se va armando sola pero que es absolutamente necesaria, que es lo que es y no podría ser ninguna cosa distinta ni mejor ni más pura de lo que es. A Rodrigo le gustaba el jazz, Charlie Parker, Davis, Thelonious. Pero tampoco a eso

se ataba, como no se ataba a nada, y de pronto salía con Ypanqui o John Cage o Cedrón o Di Sarli o cualquier otra cosa. Nunca se sabía, con Rodrigo. Y a Rodrigo mismo le gustaba *no saber*. Nada más lejos de él que los saberes cristalizados, cerrados, blindados, esas formas del machismo y del fachismo tan habituales entre la gente del pensamiento. Cada vez que pensaba, pensaba otra cosa distinta. Cada vez que miraba, veía una película distinta. Y si en este recuerdo no hablé de cine será porque no estoy recordando a un crítico, sino a una persona. Una persona que amó el cine como pocos, pero que siempre supo que además del cine había otras cosas y que esas cosas eran, al fin y al cabo, más, y más grandes que el cine. Gracias a Dios. Por eso lo recordamos. Por eso nunca te olvidaremos, Rodrigo. ■

Horacio Bernades

Tarruellología

Para mí los films tienen poca importancia. Las personas son más importantes.
John Cassavetes, citado por Rodrigo

La vida cotidiana de cada uno de nosotros es más importante que cualquier film, que todas las cinematecas.

Se escribe y se filma —todo es escritura— para los sobrevivientes si los hay. Aunque en realidad podemos filmar sin imprimir, escribir sin publicar o aun sin tocar la máquina o los papeles.

Los poetas cinematográficos trabajan sobre la vida: contradicciones, paradojas. Hablar y escribir sobre cine es confrontar las creencias de uno con las de cada autor, o cada película. Hablar y escribir sobre cine es también trabajar conviviendo con paradojas y contradicciones.

Escribir —sobre cine o sobre cualquier otra cosa— depende del momento en que uno lo haga. Generalmente pasa tanto tiempo entre que veo determinada película y el instante de escribir, que poco queda de recuerdo. La vida diaria destroza las películas y produce otros textos, otros recuerdos. El mejor ícono es el ícono quebrado. El que sirve para hacer fuego.

Algunos de los mejores hallazgos se producen con la digresión y el "irse por las ramas". Toda escritura es provisional.

Como esto es periodismo y hay que ser breve, tiro sólo unas puntas.

Reflexiones de prosa licuada por la ecuación espacio-tiempo. Algún día me darán más espacio & tiempo. O no. Mientras tanto el lector-espectador-medio, ese opa enteléquico que los Jefes de Redacción y otros ordenadores guardan en un altílo para la aprobación de cada texto, sigue haciendo estragos. No importa. La eterna lucha de todas las épocas (fatal, biológica) es entre *creación* (ruptura, parto) y la *sacralización oficial* de escrituras locas, informes, nuevas.

Escribir es escribir cartas a nadie. Con tinta invisible y con el cuarto a oscuras. Trazar como Cassavetes con sus films jazzísticos una carta de navegación o ruta de los fantasmas del amor. De esto y otras cuestiones seguiremos otra vuelta."

(Texto-collage armado con diversas frases de diversas notas de Rodrigo Tarruella, publicadas en *El Amante* y *La Caja*. Armado con irreverente cariño por Alejandro Ricagno, el Magno, como él solía decir.)

Ejercicio para el lector: leer o reeler cada

crítica de Rodrigo como una novela por entregas. Como un Cuento Moral de Rohmer. Como un extenso poema. UN TEXTO UNICO que es su literatura. Por eso nunca se autodenominó crítico —aunque fuera uno brillante, original, capaz de las relaciones más inesperadas, que eran siempre relaciones de lenguaje—, sino escritor. En cada nota suya entraba toda la cultura que consideraba viva y en peligro de extinción. No era un exhibicionista enciclopédico: la ponía ahí al alcance de todos. Corrijo, no de todos, de los que se sintieran capaces de resguardarla en la memoria, ni más acá ni más allá de la vida. Allí estaban su buen humor, su malhumor, amores & odios. La necesidad de recordar nombres fuera del ejercicio nostálgico tanático (¿qué tall!, Rodrigo ésta no me la perdona). Como resistencia a la aplanadora consumista. No sé si fue el último, pero seguro que es un beatnik de verdad. Un monje anarquista. Un ecologista con parisiennes. Un ácrata-zen. Un chico en cuerpo grande. Un Hacedor de grafías. Un cine-biblio-historietó-filo. Bah, en otras palabras (y en éstas): poeta. Y por sobre todo, un tipo entrañablemente bueno y honesto hasta el caracal que voy extrañar mucho; al que ya extraño, tá que lo parió. ■

alejandro ricagno

**El miércoles 14 de diciembre, a las siete de la tarde,
en el I.C.I. de Buenos Aires - Centro Cultural,
Eduardo Antín, director de la revista El Amante
y Jorge La Ferla, presentarán el libro**

**Crónicas de Valdez I: Video en la Puna
de la Colección de VideoCuadernos, Nueva Librería.**

CRÓNICAS DE VALDEZ I: VIDEO EN LA PUNTA



*Se exhibirá también, en carácter de estreno,
Video en la Puna I: El Viaje de Valdez,
trabajo realizado por Jorge La Ferla
con el aporte del Fondo de Creación Audiovisual
del Instituto de Cooperación Iberoamericana '91
y de Infinito Producciones*

**Instituto de
Cooperación
Iberoamericana**
Florida 943- Bs. As.

El triunfo de la kriptonita roja

Como a Miguelito, el personaje de Mafalda, a Gustavo Noriega se le da por pensar en los objetos más triviales para llegar a conclusiones inverosímiles. En este caso, parte desde Mentiras verdaderas y llega hasta el monte Olimpo desde el que sus detractores intentan bajarlo de un hondazo.

por Gustavo Noriega

Me gustan los héroes. Es probable que ya no tenga edad para eso pero no puedo evitarlo. Me gustan ganen o pierdan —eso es lo de menos—, no soy exitista. Me gustan porque tienen una posición clara que elude todo tipo de cinismo o de ambigüedades: los tipos están del lado del bien y en contra del mal. ¿Es ingenuo? No sé ni me interesa. Creo que uno todos los días se enfrenta ante situaciones en las cuales puede obrar bien u obrar mal. No me parece un problema trivial ni caduco.

No digo que yo tome las decisiones correctas todo el tiempo. Ni que no tome la incorrecta a sabiendas de que lo estoy haciendo. Y por más que canturree conformista *I did it my way*, un escozor me recorre el cuerpo. *Un héroe no hubiera hecho eso*. Los héroes son malditamente molestos al respecto.

Superman tenía dos características que lo podían convertir en un héroe extremadamente aburrido: era invulnerable y estaba definitivamente del lado del Bien (que dentro del paradigma de la historieta se identificaba con la bandera de los EE.UU.). Pues bien, para evitar ese aburrimiento se inventó la kriptonita: material de su planeta natal que lo afectaba. De acuerdo con los colores, los efectos eran distintos: la verde, la más común, le quitaba los poderes, lo debilitaba y no podía volar. La roja, en cambio, le modificaba la conducta. En presencia de ese peligroso mineral, Superman actuaba de forma errática e impredecible. Con la kriptonita roja, hasta podía no estar del lado del Bien.

Los héroes han sufrido, a menudo, las consecuencias de ese tipo de kriptonita. Su comportamiento ocasionalmente —o en algún lugar del pasado, sugerido pero no relatado— se desviaba de la línea recta. Pero hacia el fin de la película, el equilibrio siempre se restablecía. En el balance final ninguna inmoralidad podría pasar como una gracia que los más fuertes se pueden permitir. Cuando actúan, los héroes tienen en claro que las consecuencias de sus actos son una de las variables a tener en cuenta; el problema moral es, para ellos, un problema, aunque temporariamente violen alguna regla o sus motivaciones sean oscuras.

Los héroes pueden aparentar ser absolutamente reticentes —Rick Blaine, el dueño de un café llamado Casablanca— pero por h o por b terminan involucrados hasta el caracú. Algunos tienen un interior más oscuro que otros (creo que si miramos dentro de Batman lo que alcanzaremos a ver serán densos nubarrones negros). Todos tienen un pasado o una debilidad.

En ocasiones, se sacrifican por nosotros. Es sabido que un Terminator modelo T-800 entregó su vida para destruir un chip insertado en su cuerpo y salvar así a la humanidad del Armagedón. Dentro de algunos milenios, la teniente Ripley se inmolará en el fuego para acabar con la bestia que iba a nacer de su cuerpo. Hay que tener respeto por esta gente.

El personaje. El T-800 del que hablaba recién es un modelo de robot a ser inventado en el futuro y que fue representado en la pantalla por Arnold Schwarzenegger en *Terminator 2*. Luego de ser quintuple campeón mundial de fisiculturismo, Arnold irrumpió en las pantallas con su primer protagónico en *Conan, el bárbaro* (1982). Conan —ilustrado por una masa muscular que no se veía desde los viejos *peplum* de la década del 60— planteaba una ética alternativa. Antes de una batalla le oraba a su dios, Crom: “Nadie, ni siquiera tú, recordará si éramos hombres buenos o malos, porque habremos combatido y estaremos muertos. No, lo que cuenta es que somos dos combatiendo contra muchos. Eso es lo importante. Tú admiras el coraje, Crom, así que escucha mi único pedido: hazme vencer. Y si no me escuchas, ¡vete al infierno!”. Las nociones de correcto e incorrecto no se relacionaban con el buen obrar sino con el coraje físico. El Dios que respalda esta ética no distingue la bondad de la maldad y, de forma consecuente, es alcanzado por la bravura y arrogancia del propio devoto.

La figura de Schwarzenegger —con héroes con una ética más tradicional pero no menos violenta— creció de manera tal que, habiendo desempeñado el papel de villano en la primera *Terminator*, debió cambiar de bando en su secuela para ponerse del lado de la humanidad frente a la insensibilidad de las máquinas. Schwarzenegger se fue convirtiendo en un

ícono de las películas de acción; su figura —además de su notable desarrollo actoral que lo convirtió en un estupendo comediante— representa por sí misma al género y, en sus dos últimas películas —*El último gran héroe* y *Mentiras verdaderas*—, de forma cada vez más autoconsciente. Las críticas que *Mentiras verdaderas* recibió por su contenido ideológico —maltrato de su mujer, muertes masivas de villanos árabes— parten de la idea errónea de que, en una película, una mujer es la Mujer y su maltrato es una declaración de principios o que un árabe de cartón es un enunciado sobre los árabes en general. Sin embargo, en *Mentiras verdaderas*, estas cuestiones se jugaban en el imaginario de las películas de acción, cuya conexión con la realidad es escasa o secundaria. En realidad, lo que la película ponía en cuestión a través de la figura de Schwarzenegger —arquetipo del género— era el imaginario mismo.

La película. *Mentiras verdaderas* parte de una idea fenomenal: un espía —personaje tradicionalmente solitario y mujeriego— tiene una familia normal, sólo que su esposa ignora cuál es su verdadero trabajo. Aburrida, la mujer está a punto de engañarlo: el espía se entera y, devastado, despliega toda la tecnología de que dispone para pescarla *in fraganti*. Todo esto en el marco de una película frenética en la cual se parodian los usos habituales de las películas de acción: por ejemplo, la clásica persecución es, en este caso, entre Schwarzenegger a caballo y el villano en moto, atravesando hoteles y saltando por los techos de un edificio a otro. En el sentido en que lleva a un extremo paroxístico sus constantes, *Mentiras verdaderas* es la película de acción.

Vuelta de tuerca: Schwarzenegger utiliza sus recursos para humillar a su mujer y al zopenco que la quería seducir. Su mujer reacciona y resiste este acto, y en la resistencia —rompe el vidrio de un sillazo— se dignifica. El zopenco —al que se le hace creer que morirá—, en cambio, se hace pis encima y declara que su problema es que tiene el pito chico. Hacia el final de la película, el matrimonio Jamie Lee Curtis-Schwarzenegger se reúne en un nuevo nivel: ahora son felices mediante la repetición en conjunto de las mismas prácticas denigratorias; nuevamente la víctima es el petiso de pito chico que termina otra vez con los pantalones mojados. El final feliz toma el alegre marco de una tortura psicológica.

Estas escenas de sadismo son inaceptables, no porque se menoscabe a alguna minoría —de hecho quien las sufre es un machista mentiroso y chanta, blanco y anglosajón— sino porque afectan en forma directa a las películas del género. La víctima es, en realidad, quien las ejecuta y celebra y encuentra en ellas una forma de recuperar a su mujer; quien se muestra en la acción como un hijo de puta negando, entonces, la esencia de su ser. La víctima —a quien *Mentiras verdaderas* le clavó el primer clavo del ataúd— es nuestro viejo amigo, el héroe.

Intermedio. Hay una escena en *Arma mortal 3* que parece de algún modo el germen de la psicopateada en cuestión. El sargento Riggs (Mel Gibson) y el sargento Murtaugh (Danny Glover) increpan a un transeúnte que cruza la calle fuera de la zona peatonal. Murtaugh pregunta: “¿pido refuerzos?”, mientras Riggs crece en cólera y amenaza con sacar su pistola. Finalmente el peatón sale corriendo,



aterrado, y los policías estallan en carcajadas. En los 341 minutos que dura la saga de las tres *Arma mortal*, es la única posible demostración de abuso de poder que ejercen los sargentos y se da en un contexto singular. Por una chabonada que se muestra al comienzo de la película, el dúo había sido castigado a volver a patrullar las calles en uniforme. Se ven ridículos con los trajes azules que hace años que no usan —y que en el caso de Glover no alcanza a cerrar por su aumento de peso—. El juego con el peatón es lo que hace dos años (*El Amante* N° 7) Quintín llamaba una *travesura*, una explosión de alegría que en nada se parece a una tortura. No hay un personaje humillado: al peatón apenas se lo ve y su susto es razonable; todo parece ser una cargada que los sargentos degradados se hacen a sí mismos y a su nueva condición.

Junto a James Bond, *Arma mortal* es el referente más directo que tiene *Mentiras verdaderas*. La pirotecnia generalizada, el trabajo en pareja y la rutina de la oficina —cuando no están en una misión— las emparenta. Pero el giro sádico del personaje de Schwarzenegger no está prefigurado en los alegres sargentos de la policía de Los Angeles. Y no podría estarlo porque, en las películas de acción, matar a una persona es una cosa y humillarla otra. Mucho más grave.

Crímenes y pecados. Hay una objeción obvia que se puede hacer y es la siguiente: ¿qué problema hay en que una persona se haga pis un par de veces en una película en la que muere tanta gente como en la Primera Guerra Mundial? La respuesta está en que, en una película de acción, la muerte —cuando no la sufre un personaje identificable— ha perdido toda fuerza dramática; es parte de los códigos del género, como el paisaje en los westerns o las sombras en los policiales negros. No hay una identidad entre la muerte de decenas de personas en un tiroteo filmado y esa oscura relación personal que uno, infructuosamente, trata de forjar a lo largo de la vida. La trivialización de la muerte se hace evidente cuando explícitamente el realizador le quita ese carácter mecánico y la rejerarquiza, poniendo todo su horror nuevamente en primer plano, como lo hiciera Clint Eastwood en *Los imperdonables*.

La humillación personal a través del abuso de poder, en cambio, no está inscrita en el entramado habitual de las películas de acción. Y es que la humillación tiene otra relación con la vida real: un acto denigratorio tiene la textura de la vida misma; es reconocible y, lo que es peor, *posible*. Si la banalización de la violencia se dio a través de la saturación, ¿no puede suceder lo mismo con el sadismo y cambiar de esta manera su relación de intrusión dentro del género? Sólo hay dos posibilidades: o su peculiaridad chocante —y su alarmante potencialidad cotidiana— la transforma en un sapo imposible de tragar, convirtiéndose en un elemento piantapúblico (y por lo tanto sus días están contados) o, por el contrario, toma la jerarquía estandarizada de una persecución de autos o una balacera en cámara lenta dando vida a una nueva Santísima Trinidad: el héroe posmoderno, mezcla rara de villano y de psicópata.

Héroes y tumbas. Es imposible justificar algún tipo de superioridad de las películas de acción en donde el héroe respeta ciertas pautas de comportamiento sobre aquellas en las que actúa como un verdadero turro: es un problema de decisión personal no dirimible racionalmente. Tampoco es posible plantear algún argumento utilitarista en el sentido de que *Mentiras verdaderas* es un “mal modelo” que hay que evitar por sus resultados, variante santurrona del viejochotismo “adónde iremos a parar”. Lo que sí puedo decir

claramente, una vez expresada mi arbitraria preferencia, es que impugno rabiosamente que la inversa sea cierta. Que el cinismo sea un valor agregado y que cualquier moraleja del tipo “todo es una mierda” —tan simplista como un final feliz, pero sin sus complejidades— tenga algún valor de “verdad” incorporado. Es como si la peor pesadilla se hubiera cumplido: que Robert Altman se hubiera hecho dueño de un territorio que no le pertenece, propagando su crueldad y desdén en un género donde la fantasía y la idealización juegan un papel *per se*. *Mentiras verdaderas* podría haber ilustrado las dificultades del matrimonio moderno en forma aun más eficaz si Schwarzenegger se hubiera comportado con la incorruptible obediencia al deber del sargento Murtaugh. Habría entrado de esa manera en la categoría de películas fantásticas en las que, como *El campo de los sueños* o *Qué bello es vivir*, se muestra la imposibilidad de ciertos sueños, realizándolos. Poner personajes de los cuales uno espera cierta conducta a realizar bajezas no le agrega un gramo de “realidad” —estamos hablando de una película en la que un caballo y una moto se persiguen por los techos—, sino que crea una nueva realidad para el héroe; una realidad que si bien no respeta la tradición la pone más a tono con la época, no muy propensa a juzgar a la gente por su conducta sino por su éxito. Y quizás, entonces, me esté enojando con el termómetro y no con la fiebre. Pero si el aparato marca 41,035, el primer comentario que me sale no es: “¡Que precisión!”, sino “¡Este chico está enfermo!”. En la celebración del termómetro está la resignación por la fiebre.

Puede que toda una era esté a punto de finalizar. Si es así, hasta la vista, héroes. Fue bueno mientras duró. ■



Salió la nueva ley



¿Se puede hablar del futuro del cine argentino?

Con la ley y el cumplimiento de la ley se abre una tercera etapa, que llamaría una etapa industrial cinematográfica. Se conjugan una serie de cosas que en las anteriores no estuvieron y que van a hacer que exista una producción audiovisual, ya no solamente cinematográfica. Vamos a tener una serie de facilidades y oportunidades de difusión mejores que en otras etapas. Y, además, una serie de acuerdos y relaciones en el plano internacional para la comercialización de nuestro cine. Hay cuatro mercados importantes, a los cuales a lo sumo un productor llevó su película individualmente. En este momento, en los cuatro mercados vamos a tener un stand argentino promocionando nuestras películas.

¿Nos hablabas de tres etapas, ¿podrías definir las?

Pienso que hasta el 33 no hubo industria sino que hubo gente que quiso hacer alguna película de alguna manera, de forma artesanal y como pudo. El retroceso del cine americano en el 33 a causa del sonoro hizo que surgieran varias cinematografías nacionales, entre ellas la argentina. Que surge porque Buenos Aires en ese momento era un punto de desarrollo tecnológico y cultural importante, que permitía la construcción de una industria cinematográfica de producción para abastecer el mercado hispanoparlante americano. Esto funcionó hasta el 57, pero por una serie de medidas tomadas nos fuimos quedando con el mercado argentino. El mercado argentino no es suficiente para cubrir el costo promedio industrial de una película. En el 57 se hicieron 6 películas, igual que en el 33. Entonces dijeron: vamos a crear el INC para cubrir esa banda de costo que no puede cubrir el mercado interno.

Y bueno, con distintas variables y con distintas máscaras, ésa era la función fundamental del Instituto y funcionó desde el 57 hasta ahora. Desde hace 8 o 9 años —sobre todo en la década del 80, cuando aparece la explosión de los medios electrónicos— hay un desplazamiento de la comercialización del film de la sala de cine a los medios electrónicos y entonces se ven cuatro o cinco veces más películas que antes pero en otros soportes que no pagan el 10%; por lo tanto, el sistema se viene abajo ya que el fondo de fomento del Instituto que apoyaba la producción provenía del 10% que se sacaba a la entrada de cine. Y —cosa que no fue prevista hace siete u ocho años en el INC— esta situación se fue agravando hasta llegar a una situación terminal. Este año volvíamos a las 6 películas del 57 y a las 6 películas del 33. Este año era un año terminal.

La etapa de industria apoyada por el Instituto Nacional de Cinematografía necesitaba una corrección legal para que nuevamente pudiera contarse con esos fondos, que es lo que ocurre con esta ley. Entonces estamos en otra etapa, pero no volvemos a la situación anterior del 57, porque hay una serie de cambios estructurales tremenda. Cuando en el 57 surge esa ley había 2400 salas, ahora hay 300. Pero en esa época prácticamente ni se comercializaba ni se veía material en medios electrónicos, o muy pocos, había tres o cuatro canales abiertos y nada más. Hoy en día se han multiplicado tremendamente los medios electrónicos. En aquella época los medios electrónicos no aportaban a la producción. Nosotros en este momento, a causa de toda esa dificultad, hemos abierto esta situación, y lo hicimos hace una semana con Canal 13 y vamos a coproducir con todos los canales de aire y de cable. Se incorporan capitales de producción de todos los medios electrónicos para la producción de cine. Entonces la situación es totalmente distinta.

De la etapa terminal de 6 películas, ¿adónde estamos apuntando?

Yo estoy apuntando a entre doce y catorce largometrajes para el año que viene. Y entre veinte y veinticinco telefilms, que son películas filmadas en 16 mm de 80 a 90 minutos y terminadas en video, con la posibilidad de que las cuatro o cinco mejores de ésas las tome el Instituto para ampliarlas a 35. Y después unas tres o cuatro series de seis capítulos de 50 minutos, otro tanto de series de cuatro capítulos de 50 minutos y unos 20 unitarios de cincuenta minutos. Todo en video. A esto es a lo que tendemos, no puedo asegurar que va a ser así porque está en construcción, quizás a mediados de diciembre tengamos la seguridad de eso.

¿Este número de 12 o 14 películas no es poco?

Yo pienso que no en este momento, porque nosotros estábamos en

veintitantas películas y cuando hacíamos 30 películas considerábamos que era un año exitoso. Pero resulta que nos quedan menos de 300 salas. Hablábamos de 30 películas cuando teníamos 1100 salas. Vamos a hablar de 12 películas cuando tenemos 260 o 270 salas. Pero con una enorme diferencia. Ahora el Instituto no es solamente instituto de cine sino de cine y artes audiovisuales. Entonces tenemos que considerar al espectador de cine como un espectador que no es sólo de cine sino que es un sujeto inmerso en lo audiovisual, en donde hay algo de cine y hay algo de medios electrónicos.

Acá hay una categoría, la de telefilm. En la Argentina se han hecho muy pocos. La mayoría se filman en Estados Unidos y acá hay poca experiencia. ¿En qué sentido se articulan con el largometraje?, ¿qué diferencia habría entre un telefilm y una película de bajo presupuesto hecha para cine?

Diríamos que tienen bastantes semejanzas. Yo no me voy a meter en el plano estético, estoy hablando de lo comercial. Son películas filmadas en 16 mm, terminadas en video, para explotación en los medios electrónicos, pero que tienen una serie de características y semejanzas con el largometraje común. Duran entre 80 y 90 minutos, tienen menor costo, la iluminación no es iluminación de televisión sino que es de cine, el material responde de manera muy distinta, sobre todo en contraluz, etc. Además tienen un riesgo menor por su bajo costo, nos permiten mayor ensayo, mayor experimentación, menos riesgo económico y, por lo tanto, mayor libertad. Y una vez evaluado el producto ya terminado, podemos decidir si algunas de ellas vale la pena ampliarlas.

¿A quién está destinada esta convocatoria para presentación de proyectos?

A todo aquel que presente un proyecto que valga la pena y que tenga por lo menos algún material previamente hecho, un cortometraje, un programa de televisión o alguna cosa. Es decir, hasta hace un tiempo atrás estabas obligado a hacer el salto de algún cortito que podías narrar en diez, quince minutos (que no es lo mismo que narrar en 90 minutos) o un clip y de golpe te presentabas con un proyecto de largometraje. Podías tener un buen guión y por culpa del buen guión el Estado te otorgaba la facilidad económica para poder producirlo aunque no tenías ninguna experiencia de puesta en escena. Eso era irremediable, porque no había medios electrónicos ni otra forma de probar. Prácticamente todos los directores surgieron así, algunos la pegaban y hacían una obra prima excelente que se ganaba todo, y la mayoría se iban al tacho y después les costaba muchísimo recuperarse. Ahora tenemos otras posibilidades, podemos practicar, aprender, autoaprender nosotros mismos trabajando, más allá del trabajo de la Escuela. Podés presentarte para un telefilm, que es casi lo mismo que un largometraje, pero con un costo muy inferior, entonces el riesgo es mucho mejor. Después podés presentarte para el largometraje. Lo que pasa es que, dado el costo y el riesgo comercial que implica un largometraje para el Instituto, vamos a exigir que por lo menos se tenga una hora narrada previamente. Si la persona no lo hizo, que lo haga, se demorará un año más pero no va a andar ensayando con 35 mm y con un millón de dólares, va a ensayar con 150 o 200 mil dólares, que también es mucha plata pero no es esa levantada a tanto nivel.

Hay gente que anda diciendo que al público no le interesan las películas argentinas salvo muy raras excepciones. ¿Cómo pensás que va a evolucionar?

Pienso que una película que ha sido seleccionada por el Instituto o que puede ser seleccionada, se la puede pautar como una película con ciertos valores y cierta calidad. Guste a grandes mayorías o a grandes minorías, buena calidad tiene. Por lo tanto no es cualquier cosa, es algo con cierto valor. Esa película con cierto valor, o sea que ha sido seleccionada, entendida y qué sé yo, puede fracasar en una forma de comercialización. Pero aun así, yo te puedo asegurar que la película que ha sido seleccionada, o sea que tiene bajo valor comercial en salas cinematográficas, en un año la ven más de un millón y medio de espectadores al menos en los medios electrónicos. Entonces, si tiene cierto valor cultural y la ven más de un millón y medio de espectadores, hay que considerarla. ■

Entrevista: Gustavo Noriega y Quintín. Foto: Nicolás Trovato

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Gente de *El Amante*:

Una excusa, participar enunciando mi lista de las mejores 20 películas, me permite escribirles por primera vez.

Muchas gracias por lo de River Phoenix, qué más puedo agregar.

Ustedes trajeron mi sentimiento y el de mucha gente, nunca es fácil perder a un amigo.

La revista me parece muy buena, no cae en el defecto de la pseudointelectualidad ni en el hermetismo elitista, tiene un motor vital: la pasión, en este caso la pasión por el cine y por charlar con los lectores (¿o acaso los artículos no expresan esa idea?).

Me gusta Gustavo Noriega, aunque no sé si se lo presentaría a mi hermana; salvado esto, me identifico con él más que con otros, sus notas y los conceptos de películas generalmente coinciden con los míos, lo cual puede demostrar cuán de acuerdo pueden estar dos personas, pero bueno: ¡Gustavo, defendamos nuestros ideales!

Por último y para terminar, *El telegrafista* no me gustó, G. Castagna dice que la película fluye sin demasiadas pretensiones, yo creo que con ninguna, se nota cierta incapacidad y pereza (fiaca, bah) para hacer sentir al espectador que los personajes sean creíbles; en fin, no me voy a extender, no quiero que la policía me identifique como el que intentó reingresar al cine con un bidón de nafta para hacer justicia. Sin más y con abrazos para todos, me retiro. Sigán así.

Carlos Atie

PD: Si llego a ganar el concurso, ¿puedo cambiar los premios por una cena íntima con Michelle Pfeiffer? ¿Les dan los costos? Si no, no importa, los perdono y seguiré queriéndolos. Chau.

Sres. de *El Amante*:

Después de la lectura completa de las dos últimas revistas sentí el deseo de comunicarme con Uds. y expresarles algunas ideas respecto de la publicación y de cosas relacionadas con el cine en general. Aunque la lectura de sólo dos ediciones no me da derecho a un juicio definitivo, mi impresión puede resumirse en la frase popular: "una de cal y una de arena". Cosas muy buenas y otras tantas no mucho.

Entre lo bueno, lo mejor que encontré en la publicación N° 31 fue la brillante carta publicada en "Dispáren sobre *El Amante*" referida a *Bleu* de Kieslowski en particular y al cine y por qué no al arte en general. Sin duda quien la escribió tiene un finísimo sentido de la poesía y por ello un gran respeto por el misterio. Su paralelo entre el cine y la vida me llevó a pensar en un "gran cine del mundo" (parafraseando a Calderón), no tiene desperdicio. Muy aguda me pareció su idea de conexión conceptual fuera de campo, lo mismo que su imagen respecto de que el director de cine igual que el de la historia no arrojan las piezas al azar. Y "sentarse a armar el puzzle hace de la vida un juego apasionante y nos libra de los manuales de filosofía". A la autora, gracias por esa carta.

En otro orden de cosas menos sabrosas, pero no por ello poco importantes, quiero hacerlos participar de algunas dudas que tengo respecto de la ley nacional de cine (se trata de dudas no de afirmaciones). Antes de ser promulgada la ley ya me encontraba en plenas cavilaciones, me preguntaba si era justo destinar dinero público para subvencionar el cine argentino. En qué medida afecta o mejor dicho beneficia al bien común el fortalecimiento de un cine nacional y si es el Estado quien debe apuntalarlo. Sabía que no podía analizar el problema desde el exclusivo punto de vista económico (o sea ideológico) si el Estado debe o no subvencionar cualquier tipo de empresa. Pues, a mi entender, en este caso no se trata de una empresa económica a secas sino de una forma de arte que como tal acrecienta la cultura y con ella el bien común (aunque muchos miopes no lo vean así). Creo que el problema se encuentra en el costo de esta actividad, lo que hace difícil un juicio respecto de su necesidad. Repito lo que dije: tengo interrogantes y no respuestas. Sí puedo afirmar que dos semanas después de que se constituye la ley de cine fui a alquilar un video y me encontré con un aumento del 15%. Entonces le dije al dueño del negocio: ojalá este plus que pago tenga un buen destino. Y me fui a ver a casa la película argentina y subvencionada por el Instituto Nacional de Cinematografía: *Convivencia*. Me pareció un bodrio con todas las letras. No me molestaría pagar 50 centavos más por película mientras lo recaudado no se destine a obras como ésta. La ley ya fue promulgada y no por ello desaparecen mis preguntas. Ahora sólo queda que los muchos millones

de dólares destinados a la producción de cine tengan un destino feliz. A los responsables de la distribución de esos fondos les pido se desempeñen con el máximo de cuidado su función. Dejen de lado el lobby y los amiguismos de los que tengo entendido no estuvieron exentos en el pasado, y tan propios de otros sectores de poder. La ética también es otra forma de enriquecer la cultura y quizá la más importante.

Por último y dirigido a los responsables y críticos de *El Amante*, como futuro lector fiel les pido que mediten una y varias veces las excelentes reflexiones de Anderson acerca de la crítica de cine (*El Amante* N° 31). Especialmente aquello de que la crítica "no es un fin en sí mismo". Aquello otro de "dirigirse a aquel que es realmente importante: el vulgar lector que ama el cine y desea poder comprenderlo y apreciarlo cada vez más". Y especialmente aquello de que "el verdadero visionario es un hombre que sabe leer con exactitud... con un espíritu original... un hombre que sepa decir con confianza 'Esta es la interpretación'". Esperanzado de que puedo esperar esto de Uds., los saludo hasta cualquier otro momento.

Martín Bidau

Amantes:

En este país hay más cocaína que arte. Hacer cine parece ser cada vez más difícil y el tema de los subsidios no sirve. De todas maneras la persona que quiera filmar lo conseguirá esquivando todo tipo de presiones e impedimentos. Interesante la nota de Ricagno sobre los estudiantes de cine, yo estudio por mi cuenta, no me gustan las escuelas, y para tranquilidad de Ricagno no soy como los que describe. Eso sí: tomo mucha cerveza.

Aprovecho para decirles feliz cumpleaños y contarles que hace tres años que estoy con ustedes, todos los meses. Y a pesar de que me molestaron los palos hacia la última de Carax los voy a seguir leyendo. Por supuesto prefiero *L'Atalante* de Vigo pero *Les amants* es una buena película, podría haber sido mejor pero ya está hecha. La que no me gustó fue *Juegos peligrosos* de Ferrara, un personaje que lo único de gran valor que hizo en cine fue *Un maldito policía*. Ferrara es un ejemplo de cineasta agrandado hasta la ridiculez, cuando un día creó algo interesante, valioso y prestó demasiada atención a los halagos de los críticos. Hay otros que se agrandan sin haber hecho nada interesante como Robert Altman, o la mayoría de nuestros queridos directores argentinos. Por qué dejó de existir ese cine de la crueldad del que hablaba Bazin no lo sé. Y si algún cineasta argentino está leyendo esto me gustaría preguntarle: ¿haría cine solamente por placer o hace cine para comer?

No sé si corresponde pedirles que publiquen el siguiente aviso, ustedes deciden. Necesito el material para estudiar y para completar colecciones. A los lectores: Compró o acepto ejemplares de *Cahiers du Cinéma*, *Tiempo y Gente de Cine*, *Cinéma*, *L'Ecran Français*, *Nuestro Cine*, *Positif*, *Télé-Ciné*, *La Revue du Cinéma*, *Casablanca*, *Visions*, *Sight and Sound*, *Film Culture*, *Cine-Club* (francesa), *Film* (uruguayana), *Heraldo del Cine*, programas de Núcleo, etc. Voy a domicilio. Tel (021) 712115. Por favor, defensores de Altman, no llamen. Este lector de 17 años se despide de ustedes. Felicidades por los tres años.

Mauro Pereira, de La Plata

Revista *El Amante*:

Tengo 18 años. Poco para ustedes, demasiado para mí. Cada vez que termino de ver una película, se produce una transformación en mi ser que tiene que ver con ella hasta que otra ocupa su lugar. Algunas películas producen mayores efectos que otras. Hace poco salí del cine luego de haber visto *Lobo*. Era un día lluvioso, pero llegué a Plaza Miserere en un santiamén, como si hubiera estado saltando desde Lavalle al 700. Cuando me miré al espejo en el baño de la estación, descubrí que tenía los ojos extrañamente verdes. Decidí que, cuando *Lobo* saliera en video, debería verla dos horas antes de ir a bailar (los sábados a la noche).

Cuando *Harry conoció a Sally* me hizo tener muchas amigas de repente. Será que guardaba alguna esperanza secreta. Tenía doce años cuando vi *Freddy 3: Los guerreros del sueño*. Esa noche me costó mucho dormirme. Cuando lo logré, soñé con él. Sobreviví (o todavía estoy dentro del sueño).

Recuerdo que en mis cumpleaños de la niñez se traía a casa un proyector en el que, año tras año, se pasaba una película llamada *El globo rojo*.

¿Pueden decirme qué, de quién, sobre qué era?

Y muchas otras cosas que, al igual que las mujeres y los viajes, o aun más que ellas y ellos, dividían períodos, marcaban secciones en un antes y un después, estructuraban mi adolescencia para que la recordara tal cual lo hago ahora.

En fin, sigan así, no me obliguen a abandonarlos, ¡y que no vuelva a pasar lo del papel en el número 31! (me vino con las páginas de *Mentiras verdaderas* y otras más en blanco).

**Pablo Martín Podhorzer
Ituzaingó**

Sres. de *El Amante*:

No hace mucho, cierta enciclopedia de datos inútiles me reprochó no mencionar a todos los directores de pornofilms en una nota que pretendía cualquier cosa menos erigirse en catálogo. Luego fue un universitario con título de profesor, jactante de ver no sé cuántas películas al año, que salía en defensa de una de las cinematografías nacionales más vergonzantes de los últimos tiempos, la española, y de sus exponentes más ruines. Ahora es esta Virginia que se me ensaña con virulencia en el Correo último y me insta a relajarme y dejarme volar, como si todo se redujera a un oficio de mariposas. No la indisponen las taras que arrastro, claro está, y sí unas pocas verdades que tratan de abrirse paso sacrificadamente. A ellas defenderé.

Se hace cine para decir, no para mostrar, dije en el N° 9, y quien sugiera que aludí a "decir con palabras" peca de insidia profunda porque toda la nota aquella apuntaba en sentido contrario. Lo que no dije, entonces, se me refuta con que "una imagen dice más que mil palabras" —cliché confuso en el fondo, pues sólo vale para las palabras que describen linealmente una imagen—, tras lo cual se me explica que el cine no debe ser siempre realista y otras obviedades ya ni se sabe a santo de qué. De taquito, pude saber que "criticar la actividad de otros no deja de ser una tarea fácil", cosa que sólo puede entenderse a título de confesión.

Finalmente, aunque quizá debí empezar por acá, se aplaude la presunta coherencia de ser decadente en una época decadente, en alusión al último film de Carax. Maldita coherencia aquélla, que absuelve a todos los atorrantes en ejercicio. Si este mundo es en general una mierda, y lo es, saludar esa cualidad a nivel personal —o autoral— desautoriza

cualquier reivindicación de los sentimientos. El romance entre dos linyeras, en cambio, puede ser algo maravilloso —como lo fue la maravillosa danza de los linyeras en el más grande film de Buñuel—, salvo que un oscuro prejuicio lo tilde de antemano de "nada gratificante ni prometedor". Lo mismo sucede con cualquier otra cosa: hay que posar el ojo en la letra chica, lo que supone *sentir* antes que nada. Pero mal que les pese, Virginias, la magia del arte encierra el misterio de la sabiduría y no el de la estupidez.

Guillermo Ravaschino

PD: Entre todos los "artículos" que te tomaste "el trabajo" de leer para concluir que sólo recomendé *Hechizo del tiempo*, casualmente olvidaste las notas que elogiaban a *El rey de la colina* y *Jugando en los campos del Señor*. Para tomarte el trabajo así, Virginia, mejor te tomabas una ginebra.

Amigos de *El Amante* y en especial Ricagno:

Ambientación: Domingo a la tarde, canal de la palomita, prenda ping-pong, una voz indagadora que escupe preguntas elementales, un eco de respuestas por demás desconcertantes.

—¿Quién prometió sangre, sudor y lágrimas?

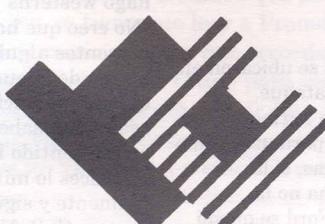
—Paso...

Alejandro, erróneamente autotitulado un ex joven, concuerdo con vos (nótese que no digo Ud., ni Sr. Ricagno). No comprendo cómo el cine pueda ser tomado sin pasión, sin un móvil de curiosidad, sin nervios, sin búsquedas, con frialdad y suficiencia intelectualoide.

Adhiero totalmente a tu nota publicada en EA 31 titulada "¿Qué ves cuando los ves?". Yo puedo darte la respuesta: un cine vacío, ajeno, distante, desamparado, estático, indiferente, en fin, un cine muerto. No sos un ex joven, Alejandro, no lo sos. Te indigna igual que a mí esa falta de ímpetu, de frenesí. Te indignan esas voluntades inertes, esos rechazos paralizantes. En esa furia demostrás tu juventud. Te lo dice un joven de 22 años. Con estas actitudes por parte de algunos estudiantes, a nosotros, los espectadores, a quienes el cine nos conmueve, a quienes nos permite vivir otras vidas, sólo nos quedará la posibilidad de ofrecer lágrimas, o de imponernos un sacrificio tal para ver sus films, digno de sangre y sudor.

Un abrazo.

**Christian Cirilli
Capital Federal**



banco
credicoop
Cooperativo Ltda. 

C A L I D A D H U M A N A

Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

PROXIMAMENTE EN ESTA SALA (I)

- Vuelve a dirigir Billy Crystal, entonado por la calurosa recepción que *El Amante* hizo de su opera prima, *El cómico de la familia*. El título de la nueva obra es *Forget Paris* y coprotagonizan el director y Debra Winger (me gusta esa pareja). Acompañan Joe Mantegna, Cathy Moriarty (lindo tipo de mujer) y Julie Kavner.
- Siguiendo con la Ciudad Luz, Lawrence Kasdan dirige *Paris Match* con Kevin Kline y Meg Ryan (linda pareja y lindo tipo de mujer también). El guión no es de Kasdan sino de Adam Brooks.
- Mel Gibson vuelve a dirigir, esta vez una película de acción y aventuras llamada *Braveheart*, que coprotagoniza con Sophie Marceau.
- El ascendente Bill Pullman va a filmar una nueva versión de *Superman*. El título tentativo es *Superpullman*.
- Johnny Depp ya actuó con Tim Burton, Emir Kusturica y John Waters. ¿Con qué director cool le falta trabajar? Si contestó "Jarmusch", se ganó una heladera. Lo están haciendo en un drama llamado *The Dead Man* y junto a Depp aparece Gabriel Byrne.
- En noviembre comenzó el rodaje de *Four Rooms*, una película con cuatro directores (todos amigos entre ellos): Allison Anders, Alexander Rockwell, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino. Allison Anders es la directora de *Nafta, comida y alojamiento*, una película que promete estar en el top ten de 1994 de varios redactores de *El Amante*. En este momento está en cartel en EE.UU. su segunda película, *Mi vida loca* (en español en el título original). Robert Rodríguez está terminando de filmar la segunda parte de *El Mariachi*, que se iba a llamar *Desperado* y tomó el definitivo e imaginativo título de *Return of the Mariachi*. De Rockwell se acaba de editar entre nosotros su primera película, *Hay una película en mi sopa*, elogiada por Ricagno en el N° 31. Tarantino está teniendo un gran éxito con la ganadora en Cannes, *Pulp Fiction*. El guión de *Four Rooms* pertenece a los cuatro alegres camaradas. Vamos a ver cómo evitamos una nota titulada "El nuevo cine americano".
- Wes Craven acaba de estrenar *Wes Craven's New Nightmare* (la nueva pesadilla de Wes Craven) con el inmortal Freddy a la cabeza. En noviembre, Craven comenzó la filmación de *Vampire in Brooklyn* con Eddie Murphy y Angela Bassett. ■

Recogidos (los datos) por Gustavo Noriega

MUNDO CINE

ANECDOTAS. HOY: JOHN FORD

- Ford detestaba a los productores. Una vez le preguntaron de qué trabajaba su hijo y contestó: "Toca el piano en un burdel". Cuando la mirada atónita de su interlocutor se convirtió en una interrogación, agregó: "¿Qué quiere, que le confiese que es un productor?".
- Cuando un productor le dijo que estaban retrasados en la filmación, arrancó diez páginas del guión y replicó: "ahora estamos tres días adelantados".
- En una ocasión el productor asociado de *The Informer* fue al set de filmación y comentó que las escenas del día anterior habían estado magníficas. "Algo debe estar mal entonces", comentó Ford y durante los dos días siguientes volvió a filmar las mismas escenas con un costo adicional de 25.000 dólares.
- El mismo productor había entrado al set el primer día de filmación. Ford le agarró la cara y llamando a los técnicos reunidos, les dijo: "Esto es un productor asociado. Mírenlo bien porque no volverán a verlo en el set".
- En 1933 —en medio de una gran crisis financiera que hizo reducir los salarios en Hollywood— hubo un terremoto en Los Angeles. Frank Capra estaba entre quienes miraban oscilar la torre del Hollywood Athletic Club. Se refugió aterrado en el interior del club, en el baño turco, donde descubrió a un hombre desnudo con un parche en un ojo leyendo el diario. Era su ídolo, John Ford. Cuando Capra murmuró algo acerca del terremoto, Ford mantuvo su ojo bueno en el diario y preguntó "¿Qué terremoto?". Cuando Capra intentó hablar sobre la reducción en los pagos, Ford continuó leyendo y dijo "Pura mierda". Capra lo dejó con su diario.
- Cuando se estrenó *La diligencia*, los críticos le preguntaban por qué, en el ataque de los apaches, éstos no disparaban contra los caballos para frenar al coche. Ford siempre respondía: "Si lo hubieran hecho, habría sido el final de la película, ¿no?". Lo cierto es que Ford sabía (aunque no lo decía) que los indios estaban más interesados en los caballos que en los pasajeros de la diligencia.
- Durante la Segunda Guerra fue enviado por el ejército a cubrir la invasión a Argelia. Allí se encontró con Darryl Zanuck, con quien había trabajado en la Fox. "¿No me puedo despegar de ti?", le preguntó Ford. "Apuesto un dólar contra una rosca que si llevo a ir al cielo, me esperarás en la puerta bajo un cartel que diga 'Producido por Darryl Zanuck'".
- Ford y Zanuck se ubicaron en la avanzada del ataque. Encontraron una hermosa iglesia, perfecta para usar como fondo en las tomas, si la artillería alemana no la destruía antes. Ford se quedó sin cigarrillos y le pidió a Zanuck que compartiera el último con él. "No soy católico", dijo Zanuck, "pero tú sí. ¿Y qué mejor placer para un católico que ser muerto en una iglesia?". Cuando Ford se encaminó hacia la iglesia con una cámara, una bomba cayó cerca de él. La cámara quedó destruida y Ford y Zanuck maltrechos. Una vez repuestos, Ford preguntó: "¿El cigarrillo está bien?".
- Durante el macartismo, Cecil B. De Mille —furioso anticomunista— quería que todos los directores firmaran un juramento de lealtad y que dieran información acerca de las convicciones políticas de los actores y técnicos que ellos conocían. Quería además sacar a Mankiewicz —el director de *La malvada*— de su cargo de presidente de la Unión de Guionistas. Se realizó una reunión con los directores que fue muy acalorada. Durante las cuatro horas que duró el debate, Ford no abrió la boca. Finalmente, pidió la palabra. Se generó un silencio expectante. "Soy John Ford, hago westerns", se presentó. "No creo que haya entre los presentes alguien que sepa más acerca de lo que el público quiere que Cecil B. De Mille, y realmente sabe cómo dárselo y en ese sentido lo admiro." Entonces lo miró a De Mille fijamente y siguió: "Pero no me gustas, C. B. No me gusta tu posición y no me gusta lo que has estado diciendo esta noche." Pidió que De Mille se disculpara ante Mankiewicz y no lo logró. Entonces pidió que De Mille y sus hombres renunciaran a la directiva y que se le diera un voto de agradecimiento a Mankiewicz. Ambas propuestas fueron rápidamente votadas por el resto de los directores y la reunión terminó. ■

Tomado de *John Ford, a Biography*, de Andrew Sinclair.

Selección y traducción: Gustavo Noriega

PROXIMAMENTE EN ESTA SALA (II)

• Insólitamente para los tiempos que corren, un realizador de primera línea de la industria completó una película en... ¡3 (tres) días!, con elenco multiestelar y con un guión improvisado sobre la marcha, trabajando no por su cuenta sino bajo el ala de una major, Miramax (subsidiaria de la Disney). El autor de la hazaña es nuestro conocido Wayne Wang, el chino de *El club de la buena estrella*. La película se llama *Blue in the Face*, y cuenta en su reparto con Harvey Keitel, Michael J. Fox, Lili Tomlin y John Lurie, entre otros. Todos venían de actuar en la película anterior de Wang, *Smoke*, de producción "regular", y según parece, "se coparon con la idea". ¡Hijos de Corman!

• Uno de los tantos proyectos que Fellini nunca pudo llevar a cabo acaba de ser resucitado, y será filmado por el mejicano errante Alejandro Jodorowsky, realizador de películas de culto bizarras y sanguinolentas, como *El topo* y *Santa sangre*. De

producción italiana (el productor, Claudio Argentó, algún parentesco debe tener con el no menos sanguíneo Dario), el título es *Viaggio a Tulum*. Cuenta de la búsqueda de Don Juan, el brujo yaqui inmortalizado por los libros de Carlos Castañeda, best sellers del hippismo (variante mágico-ocultista) de comienzos de los 70 que acá se consumieron hasta reventar, en baratas ediciones del Fondo de Cultura Económica. Es de prever que, durante el rodaje, se agoten las provisiones de peyote del Yucatán.

• Los cinéfilos del mundo entero se están calzando las espuelas, desde que corrió la voz de que en septiembre pasado daba comienzo, en España, el rodaje de un western que volverá a poner las cosas en su lugar, luego de tantos *Tombstone* y *Perseguidas*. Se trata de *A Horse for Mr. Barnum*, que marcará el regreso nada menos que de Budd Boetticher, uno de los nombres mayores del género,

ausente de las lides desde comienzos de los 60. Mr. Boetticher cuenta con 78 añitos recién cumplidos, y lo último que se había sabido de él era que había cruzado a Méjico — medio siglo atrás— para dedicarse al toreo y la tequila, dos de sus grandes pasiones. La cosa viene en serio, ya que el guión es de Burt Kennedy, su guionista de toda la vida. En el elenco, al lado de Bruce Boxleitner y Assumpta Serna, se anuncian dos debuts: James Coburn y... sí, él... Robert Mitchum. Perdón, ¿cuánto dijo que faltaba para el estreno?

• Según parece, los sesentas están de vuelta, nomás. Casi al mismo tiempo que se confirmaba el rodaje de la vida de James Dean, con Leonardo *Arnie Grape* Di Caprio soplándole finalmente los jeans de James a Johnny *Gilbert Grape* Depp, Coppola anunciaba su versión cinematográfica de *En el camino* de Jack Kerouac, Biblia beatnik si las hubo o las hay. Ya sabemos que Dean murió en 1955 y que *En el camino* también fue escrita en esos años, pero ¿hay algo más

"sesentas" que ambos íconos? Al fin y al cabo, va a haber que terminar reconociendo que *Tango feroz* inauguró una tendencia mundial...

• Primicia para los lectores de *El Amante*: no conformes con haber coproducido *The Addiction*, la nueva película de Abel Ferrara, que ya terminó su fase de rodaje (ver "Mundo cine" del número pasado), la empresa de cable Imagen Satelital, propietarios de los canales Space e ISAT, estarían por cerrar un nuevo acuerdo de producción. No se andan con chiquitas: esta vez se trata de la próxima de Polanski, que al cierre de este número aún no tenía título ni elenco. Pero sí historia: tratará sobre Pablo Escobar Gaviria, el "capo" del Cartel de Medellín liquidado poco tiempo atrás por fuerzas de la policía, el ejército y la DEA. Como en el caso de la película de Ferrara, el acuerdo incluye la exclusividad de Imagen Satelital para la emisión de la película por TV en el Cono Sur. ■

Horacio Bernades

MUNDO CINE

DINERO DEL CIELO

La revista-libro *Projections*, que dirige John Boorman y se propone como "un foro para cineastas", aparece anualmente desde 1992. En el primer número hay un curioso artículo titulado "La pregunta candente: ¿libertad absoluta?". En la introducción se cita a Milos Forman, que diferencia la vida de un director en el ex bloque comunista y en Estados Unidos. Decía Forman: "Europa del Este es como el zoológico: te mantienen en una jaula pero te dan casa y comida. EE.UU. es como la selva: sos libre para ir a donde quieras, pero todo el mundo está tratando de matarte". Luego de esta cita extraída de "El oso" de Moris, la revista le pregunta a 24 directores de todo el mundo (o 25, porque los hermanos Taviani son dos pero mandan una sola respuesta) qué harían si tuvieran un presupuesto ilimitado para hacer una película y ninguna obligación de recuperar la inversión.

Las respuestas —que varían entre una línea y una página— se pueden agrupar fácilmente en cuatro categorías. La primera (7 respuestas) es la de los que están obsesionados con una idea cara y no tienen plata para filmarla. En este grupo figuran Samuel Fuller, que quiere hacer una comedia de acción; Francesco Rosi, que se inclina por *Orlando el furioso*, y Zhang Yimou, que sueña con una saga sobre la gente que vive a la vera del río Amarillo y agrega: "sería tan larga como el río Amarillo" que en chino se llama Huang Ho y mide 4.845 km. Un segundo grupo (2 respuestas y media) es el de los que se lo tomarían con calma. "Podría filmar de nuevo lo que no me gusta", dice Louis Malle. "Haría muchas películas como las que hago siempre", dice Scola. Los Taviani (que también aparecen en el grupo siguiente, por algo son dos) dicen que harían como su maestro Chaplin y contratarían a todos los

técnicos y actores por dos años para poder pensar bien todos los detalles. Lo más sorprendente es que el grupo mayoritario (11 respuestas y media) coincide en declarar que tener un presupuesto ilimitado no es nada deseable. En este grupo figuran directores tan distintos como Arthur Penn, Costa-Gavras, Kieslowski, Sydney Pollack, Gus Van Sant, David Byrne, Terry Gilliam y Paul Verhoeven. Aunque las respuestas varían entre el escéptico "¿Cuánto arte podemos aguantar?" de Verhoeven al rotundo "No creo en la libertad absoluta. Es imposible en la práctica e indeseable filosóficamente" de Kieslowski, hay una coincidencia generalizada en que la posibilidad de concretar una obra está ligada a la existencia de restricciones que hay que vencer. "Estoy convencido de que siempre fue la falta de dinero lo que me salvó de la mediocridad", dice Gilliam. "La libertad absoluta paraliza la habilidad de elegir", dicen los Taviani. "Necesito límites y restricciones.

No puedo soportar la libertad" (Penn). "Las restricciones son esenciales al proceso creativo" (Byrne). "Cuanto menos dinero tengo, más creativo me vuelvo" (Van Sant). "Aunque hago películas de gran presupuesto, son los límites los que me ayudan a elegir el camino" (Pollack). "En esas condiciones no podría elegir un tema ni dirigir una película" (Costa-Gavras). Kieslowski resume diciendo: "La producción de una película tiene su propia moral". Quedan para el final dos casos que dejan deslizar un interés muy escaso por el cine. Jane Campion dice que se dedicaría a explorar los retratos empezando por el suyo propio y luego adaptaría *Retrato de una dama* pero primero la pondría en teatro. Denys Arcand hace una detallada lista de los lujos y placeres que se daría con el dinero de la producción en lugar de filmar. Con tal de que Arcand no filme, proponemos iniciar ya una colecta. ■

Quintín

OBITUARIAS

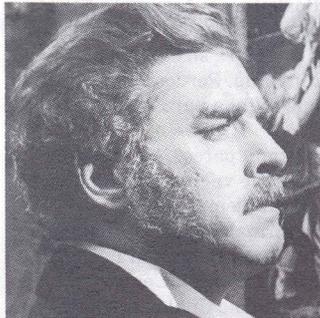


Daniel Tinayre (1914-1994). Con Tinayre desaparece un director preocupado por la puesta antes que las historias y los argumentos y, con él, su obsesión estética por la perfección del encuadre y la composición del plano. También las maniobras comerciales para vender sus películas, con actores taquilleros y ciertos temas que anticiparon formas de producción (*La cigarra no es un bicho*). Tinayre fue el responsable de la gran etapa del policial en nuestro cine (1940-1955), con films como *Pasaporte a Río*, *La vendedora de fantasías*, *Tren internacional*, *A sangre fría*, *Danza del fuego*, *El rufián*, además de incursiones en otros géneros, como el melodrama barrial con *La Mary*. Tinayre hizo algunos grandes films del cine de los estudios, tuvo un estilo propio y una visión del mundo absolutamente personal. Fue además el marido de Mirtha Legrand (una estupenda actriz bajo sus órdenes), director teatral, empresario televisivo y un

excesivo amante del éxito.

Filmografía: 1935, *Bajo la Santa Federación*; 1935, *Sombras porteñas*; 1936, *Una porteña optimista*; 1937, *Mateo*; 1941, *La hora de las sorpresas*; 1941, *Vidas marcadas*; 1945, *Camino del infierno* (con Luis Saslavsky); 1947, *A sangre fría*; 1948, *Pasaporte a Río*; 1949, *Danza del Fuego*; 1950, *La vendedora de fantasías*; 1952, *Deshonra*; 1954, *Tren internacional*; 1954, *La bestia humana*; 1959, *En la ardiente oscuridad*; 1960, *La patota*; 1961, *El rufián*; 1962, *Bajo un mismo rostro*; 1963, *La cigarra no es bicho*; 1964, *Extraña ternura*; 1969, *Kuma-Ching*; 1974, *La Mary*. ■

G. J. C.



Burt Lancaster (1913-1994) Algunos lo preferirán joven, recio y simpático, con las sonrisas bien dentadas de *Veracruz*, colgando de un amoroso *Trapezio* peligroso o aventurero de flecha, con mirada de halcón. Tal vez también recuerden con envidia que anduvo asesinando a la Stanwyck, besando a la Magnani, seduciendo a la Hepburn y, ya madurito, bailando con la Cardinale y franeleando a la Sarandon. Para otros, Burt Lancaster será siempre un alter ego de Visconti, un aristócrata diciendo adiós a su tiempo en un baile infinito o inventándose una última familia para la hora final. Alguna vez también crió pajaritos en un celda olvidada. Gangster,

bandolero, noble, presidiario, asesino, galán, chanta, joven o viejo, el siempre exacto Burt se fue tranquilo sabiendo que hizo lo necesario, a través de 83 películas, para que nunca podamos olvidarlo.

Filmografía: 1946, *The Killers*; 1947, *Brute Force*; 1947, *Desert Fury*; 1947, *I Walk Alone*; 1947, *Variety Girl*; 1948, *All My Sons*; 1948, *Kiss the Blood Off My Hands*; 1948, *Sorry, Wrong Number*; 1949, *Criss Cross*; 1949, *Rope of Sand*; 1950, *The Flame and the Arrow*; 1950, *Mister 880*; 1951, *Jim Thorpe, All American*; 1951, *Ten Tall Men*; 1951, *Vengeance Valley*; 1952, *Come Back, Little Sheba*; 1952, *The Crimson Pirate*; 1952, *The First Time*; 1953, *From Here to Eternity*; 1953, *His Majesty O'Keefe*; 1953, *South Sea Woman*; 1954, *Apache*; 1954, *Vera Cruz*; 1955, *The Kentuckian*; 1955, *The Rose Tattoo*; 1956, *The Rainmaker*; 1956, *Trapeze*; 1957, *Gunfight at the O.K. Corral*; 1957, *Sweet Smell of Success*; 1958, *Run Silent, Run Deep*; 1958, *Separate Tables*; 1959, *The Devil's Disciple*; 1960, *Elmer Gantry*; 1960, *The Unforgiven*; 1961, *Judgment at Nuremberg*; 1961, *The Young Savages*; 1962, *Birdman of Alcatraz*; 1963, *A Child Is Waiting*; 1963, *The Leopard/Il Gattopardo*; 1963, *The List of Adrian Messenger*; 1964, *Seven Days in May*; 1965, *The Hallelujah Trail*; 1965, *The Train*; 1966, *The Professionals*; 1968, *The Scalp Hunters*; 1968, *The Swimmer*; 1969, *Castle Keep*; 1969, *The Gypsy Moths*; 1970, *Airport*; 1970, *King: A Filmed Record*; 1970, *Montgomery to Memphis*; 1971, *Lawman*; 1971, *Valdez Is Coming*; 1972, *Ulzana's Raid*; 1973, *Executive Action*; 1973, *Scorpio*; 1974, *The Midnight Man*; 1975, *Ali the Man: Ali the Fighter*; 1976, *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*; 1976, *Victory at Entebbe*; 1977, *1900/Novocento*; 1977, *The Cassandra Crossing*; 1977, *Conversation Piece/Gruppo di Famiglia in un Interno*; 1977, *The Island of Dr. Moreau*; 1977, *Twilight's Last Gleaming*; 1978, *Go Tell the Spartans*; 1979, *Arthur Miller on Home Ground*; 1979, *Zulu Dawn*; 1980, *Atlantic City*; 1980, *Cattle Annie and Little Britches*; 1981, *La Pelle*; 1983, *Local Hero*; 1983, *The Osterman Weekend*; 1985, *Little Treasure*; 1986, *Tough Guys*; 1987, *Il Giorno Prima*; 1988, *Dawn's Early Light*; 1988, *Ralph McGill and the Segregated South*; 1988, *Rocket Gibraltar*; 1989, *Field of Dreams*; 1989, *La Boutique de l'orfevre*.

A. R.

Anuncie en El Amante

322-7518

JUNTUS INTERRUPTUS

Si usted tiene los jueves a la noche libres haga cualquier cosa menos ver Telefé. Hace un par de meses uno podía en ese horario programarse *La marca del deseo*, que apuntaba para bodrio pero con promesa de tetas. Los señores decidieron levantarlo. Entonces uno se entusiasma con su reemplazo, la serie *Departamento de policía* (de la que hablamos en esta sección en el número pasado). Luego de cuatro o cinco emisiones (cuando uno ya se enganchó con los personajes y las diversas tramas), los señores decidieron levantarla. Sin avisos, ni explicaciones ni pedidos de disculpas. Telefé machaca insistentemente con la consigna "Juntos". Conmigo no cuenten más. ■

G. N.

MUNDO CINE

ERRATAS

En el último número pusimos que David Cronenberg había nacido en 1943 cuando en realidad el año de nacimiento del canadiense loco es 1948. Si usted piensa que esto no le interesa a nadie, tendría que escuchar a Flavia de la Fuente repitiendo: "Hay que corregir la fecha de David". Si usted piensa que Flavia se enojó con alguien por el error, está equivocado. La señora amante (señora de Quintín y amante de Cronenberg) fue la que cometió la errata. Cumplido, vieja. ■

VIVA LA PEPA

Hay que decirlo de una buena vez: la revista *Viva*, edición de los domingos de *Clarín*, es un desastre. Más allá del hecho de que es una revista de "desinterés general", un par de casos puntuales muestran que su edición es más descuidada que muchas revistas de menores recursos. Una vez publicaron un artículo sobre Haití: fotos desgarradoras de niños desnutridos con moscas revoloteándoles en su cabeza iban en la misma página de los avisos con regímenes para adelgazar. A la vuelta de página de la nota comenzaba la siguiente: "La cocina de Blanca

Cotta". Acá somos pocos y pobres pero, mal que mal, nos fijamos dónde ubicamos las notas y los avisos. Hace unas semanas *Viva* le dedicó la nota central a Jorge Amado. Como no podía ser de otra manera, se le dedicó un recuadro a Sonia Braga (risas). El recuadro destacaba algunas informaciones muy relacionadas con el escritor bahiano. Por ejemplo, que Sonia Braga era la estrella de *El novato*, la película de Clint Eastwood. *El novato* era caracterizada como "la primera película de acción dirigida por el director" (risas). Hay muchos equívocos respecto de Clint Eastwood, el más persistente de

los cuales es que es sólo un director de películas de acción. Lo que nunca había leído era que *nunca* había hecho películas de acción. ¿Lo habrán confundido con Bergman o pensarán que *Sonata otoñal* es la primera reflexión psicológica del director sueco? El recuadro terminaba con una información jugosísima —siempre dentro del contexto de una nota dedicada a uno de los más importantes escritores latinoamericanos—: que Sonia Braga iba a protagonizar una nueva película de Eastwood, titulada *The Rookie*, que, como todo el mundo sabe, quiere decir *El novato*. ■

G. N.

MARILYN VA DE COMPRAS



La agresividad de los avisos de institutos para adelgazar es insoportable. Se acerca el verano y la campaña de intimidación para que nadie disfrute de las olas y el viento a menos que posea un físico privilegiado no tiene límites. "¿No le da vergüenza ir con esos rollos a la piletá", leí en algún anuncio.



El aviso que terminó por enfurecerme dice: "Testealo. Preguntále a tu media naranja cuál de estos dos cuerpos se llevaría una noche a la cama. Si eligió el de la izquierda [la gordita que apenas tiene un par de kilos de más], te miente. Vení ya mismo a XXXX y en 23 días no va a tener más motivos para mentirte". La violencia de este anuncio que se mete en las camas ajenas me resultó increíble. La maldad del

planteo paradójico que impide cualquier respuesta reconfortante por parte de "la media naranja" me dio ganas de engordar 20 kilos y lucirlos feliz este año en las playas de San Clemente. Miren a Marilyn en bikini: ¿se la llevaría un hombre a la cama?, ¿o también hay que adelgazarla? Y ni qué hablar de Anita Ekberg, Kim Novak, Sofia Loren o Jayne Mansfield.

Parece que últimamente en la vida está prohibido disfrutar. Ya sé que me estoy peleando contra los usos y costumbres de nuestro tiempo, que los patrones estéticos han cambiado, pero todo esto me tiene verdaderamente harta. La presión de la moda es agobiante. Los negocios de onda son para flacas que después aparecen en la tele y se declaran nada menos que anoréxicas, pequeño problema comparado con el temido tejido adiposo. Y de nuevo: ¿dónde podría hoy comprarse ropa glamorosa la sexy y regordeta Marilyn?

Como repudio cinematográfico a las pautas estéticas de nuestro tiempo recomiendo ver *Hairspray* de John Waters, donde las que tienen glamour son gordas, gordísimas y una de

ellas es incluso un travesti. Tal vez, también sea una buena idea comercial abrir tiendas como las que hay en esa película: todo exclusivamente para las gorditas.

Otra. "Me quiero casar. Mido uno ochenta, peso 100 kilos... Y no pienso cambiar nada", dice John Goodman en *True Stories* del flaco David Byrne, otra película que va contra la corriente. Es gordo pero no tiene vergüenza de serlo: es tan sexy que logra hacer salir de su cama a la mujer perezosa. Y para terminar, mi gordo favorito —después del ex flaco Quintín—: Gérard Depardieu, quien en *Matrimonio por conveniencia* muestra con convicción cuán seductor se puede ser con unos cuantos kilos de más. Vuelvo a decir con insistencia en estas páginas: ¡muera las dietas y la obsesión por la gimnasia! Y a disfrutar sin complejos del único cuerpo que mamá nos dio. Y ahora, los tengo que dejar, no por razones de espacio sino porque se me enfrían los fideos.

PD: Si los hombres no se sintieron aún presionados por esta campaña dietética, les advierto que ya les llegó la hora. Otro aviso de la serie dice: "Ahora le toca al cerdito de mi marido". [dice la ex gordita.] ■

Flavia de la Fuente



AGENDA

Sala Leopoldo Lugones

Grandes clásicos del cine japonés

Sábado 26, domingo 27: *Derzu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa
Lunes 28: *El arco iris perenne* (1958) de Keisuke Kinoshita
Martes 29: *Trono de sangre* (1957) de Akira Kurosawa

Festival del cine maldito

Miércoles 30: *Como caídos del cielo* (1992) de Ken Loach; jueves 1: *El mejor de los recuerdos* (1992) de Terence Davies; viernes 2, sábado 3, domingo 4: *Nouvelle vague* (1990) de Jean-Luc Godard; lunes 5: *5% de riesgo* (1980) de Jean Pourtalé; martes 6: *La prisión de la violencia* (1976) de Michael Miller; miércoles 7: *La tercera parte de la noche* (1971) de Andrzej Zulawski. Jueves 8: *Malina* (1990) de Werner Schroeter; viernes 9: *Paisaje después de la batalla* (1970) de Andrzej Wajda; sábado 10, domingo 11: *El hombre que perdió su sombra* (1991) de Alain Tanner.

Semana del nuevo cine finlandés

Cinco largometrajes y cuatro cortos, en especial, de los hermanos Aki y Mika Kaurismaki. Del 12 al 16 de diciembre.

Festival del cortometraje argentino

Cortos de producción reciente para la fiesta de fin de temporada del TGSM: sábado 17 y domingo 18 de diciembre.

Cine Club Nocturna

Montevideo 252. Tel 382-3569
Programación Diciembre

2/12 Variedades: *El Pato Saturnino*
El amo del mundo (1961), largometraje interpretado por Vincent Price
9/12 Variedades: Primer corto del Pájaro Loco.
Primer corto del Super Ratón.
Drácula, Príncipe de las Tinieblas (1960), largometraje interpretado por Christopher Lee.

16/12 Función despedida año 1994
Variedades: Festival de los hermanos Fleischer, incluyendo dibujos de la Edad de Piedra (inéditos)
Los amos del tiempo (1981) largometraje de dibujos animados de ciencia ficción, íntegramente diseñados por Moebius.
Las funciones se realizan los viernes a las 22.00 hs. En todas las funciones se obsequiarán programas ilustrativos, además de sorteos de comics y videos. ■

El ciudadano y el punto de vista

por Raúl Beceyro

André Bazin afirmó que la importancia de *El ciudadano* no podrá nunca ser sobrestimada; Truffaut dijo que *El ciudadano* es la película que ha despertado más vocaciones de cineasta, y en 1985, cuando murió Welles, Godard dijo: "Todos, siempre, le deberán todo". Esta especie de deuda que los cineastas tienen con Orson Welles se debe a que, aun hoy, el cine está marcado por la huella que dejó *El ciudadano* en la evolución del lenguaje cinematográfico. El cine que tomó Welles fue profundamente modificado por la obra de Welles, y esta modificación es, aun hoy, perceptible.

¿En qué aspectos operó Welles estas modificaciones sustanciales? Me parece que planteó (y resolvió) dos cuestiones que constituyen ejes de toda narración cinematográfica: la estructuración de la anécdota y la cuestión del punto de vista. La "solución" que *El ciudadano* dio a estos dos problemas es al mismo tiempo una meta inalcanzable y, paradójicamente —y esto quizás explica la cuestión de las vocaciones que ha despertado—, aparece como abriendo las puertas de un dominio que incita a recorrer. Desplegando estos problemas centrales de la narración en el cine, *El ciudadano* al mismo tiempo agota una de las soluciones posibles y despeja el camino para que otros propongan las suyas. Lo que "dice" *El ciudadano* es que los problemas que debe plantearse el cine son estos problemas; quizá no sean lo únicos, pero son los más importantes. Como dijo Bazin en su libro sobre Welles: "[lo que plantea la obra de Welles] no es sólo otra forma de puesta en escena, sino un cuestionamiento a la propia naturaleza de la historia... En efecto aquí no es solamente el diálogo, la claridad descriptiva y el comportamiento de los personajes, sino el estilo impreso al lenguaje, lo que crea el sentido".

La estructuración de la anécdota. Dos rasgos caracterizan la manera en que *El ciudadano* organiza su anécdota, en que despliega la historia que cuenta. El primero es Rosebud. El film comienza con la muerte de Kane: su última palabra es Rosebud. Inmediatamente después viene el noticiero y luego el periodista Thompson recibe de su jefe el encargo de averiguar el significado de la palabra Rosebud, para lo cual le aconseja ir a visitar a los que conocieron a Kane. Rosebud constituye el hilo de toda la narración. Al entrevistar a cada uno de los testigos, Thompson le pregunta sobre el enigma Rosebud, que vuelve así cada tanto a lo largo de todo el film. Rosebud es la primera palabra que se escucha en el film y es una de las últimas palabras que leemos en el film. El espectador sabrá lo que Thompson no pudo averiguar: Rosebud es el nombre escrito en el trineo de la infancia de Kane. Y en el medio del film, en el primer encuentro entre Kane y Susan, Kane le cuenta que estaba yendo a un depósito donde se encontraban viejos recuerdos de su juventud. Puede suponerse que en ese depósito estaba el trineo Rosebud.

Desde Colastiné Norte, localidad mítica que suponemos habitada solamente por su familia, Raúl Beceyro nos envía la segunda de una serie de notas que replantea algunos problemas del cine. En este caso se trata de un punto de vista totalmente original sobre el punto de vista en *El ciudadano*. Faltaría agregar que Beceyro es asiduo colaborador de la revista Punto de Vista, pero no haremos ese chiste.

Rosebud es un disparador, el elemento que pone en funcionamiento la anécdota del film. Tiene, en cierto sentido, la arbitrariedad de una artimaña mecánica; carácter mecánico que está acentuado por el hecho de que el periodista-investigador Thompson no tiene rostro (nunca le vemos la cara), no tiene características personales, no es *nadie*. Es simplemente el instrumento para que la anécdota del film se ponga en movimiento.

Pero además el hecho de que al morir Kane se haya acordado de un trineo con el que jugaba en su infancia no es la clave que ordena retrospectivamente todo lo que se ha visto. No pasa lo que sucede con el enigma develado de una narración policial: conocer el nombre del asesino hace entender algunas situaciones que antes parecían inexplicables e ilumina de una manera nueva hechos, situaciones, personajes.

Con Rosebud no pasa lo mismo; que Kane se haya acordado del trineo es simplemente un rasgo de su carácter y no la explicación de todos los acontecimientos. Nada de lo que hemos visto cambia cuando nosotros sabemos lo que quiere decir Rosebud.

Si creyéramos que Rosebud es la clave que explica todo el film, no podríamos evitar sentirnos un poco molestos, como si hubiéramos sido víctimas de una broma. Pasar por cada uno de los momentos de una narración complicada, asistir dos veces a un mismo acontecimiento, vernos obligados a atar cabos, llenar huecos, ordenar cronológicamente los hechos, para en el último momento saber que el trineo de la infancia tiene escrito la palabra Rosebud, es una exageración, como si para ir a la casa de un vecino diéramos la vuelta al mundo y llegáramos a su patio por el otro lado.

El segundo elemento que organiza la anécdota del film es el noticiero. A los 10 minutos de comenzado el film, y gracias al noticiero, el espectador de *El ciudadano* conoce todo lo que la película va a contar en la hora y cincuenta siguiente. Curioso estatuto el de la anécdota de un film cuando rápidamente sabemos lo que ese film va a contarnos. En cierta medida Welles *despacha* toda la anécdota rápidamente y así tiene las manos limpias para poder encargarse de lo que le interesa, que no es lo que el film cuenta, sino la manera de organizar la narración. Tomemos un ejemplo: la breve secuencia que describe el deterioro de la relación de Kane con su primera mujer. En una media docena de tomas los vemos en el momento del desayuno, en situaciones escalonadas a lo largo de años, desde el enamoramiento inicial hasta la indiferencia final. Las razones de esa paulatina separación están enunciadas: hay diferencias sociales, culturales, políticas entre Emily y Kane (y algunos de sus amigos). Incluso puede haber diferencias raciales: Bernstein, el administrador de Kane, ha regalado al hijo de ambos un regalo de mal gusto, una "atrocidad" que Kane obliga a su mujer a conservar en el cuarto del chico, porque a veces Bernstein pasa a verlo.

Es muy evidente la desproporción entre la complicada, elaborada

estructura de la secuencia y la "información" nueva que esa secuencia proporciona al espectador; prácticamente ya sabemos (sobre todo gracias al noticiero) todo lo que esa secuencia nos dice, ya sabemos que se van a separar, ya sabemos quién será su segunda mujer, ya sabemos que Emily y su hijo morirán en un accidente después de la separación. El espectador ya conoce todos los avatares de la anécdota. En consecuencia es "otra cosa" lo que esa secuencia realmente nos cuenta; o al menos es esa información ya conocida, pero materializada de una nueva manera por Welles. Con Bazin podemos decir entonces que el sentido de esa secuencia ha sido creado por el estilo impreso al lenguaje.

Los testigos. *El ciudadano* narra fragmentos de la vida de Kane a través del relato de cinco personas: el banquero Thatcher, que fue el administrador inicial de los bienes de Kane; Bernstein, el segundo administrador; Leland, su mejor amigo; Susan Alexander, su segunda mujer, y Raymond, el mayordomo en el momento de su muerte. Cada uno de los testigos ha conocido a Kane en momentos precisos de su vida y cuenta lo que sabe, que corresponde al período que conoce. Esos períodos son consecutivos y el relato se organiza bastante ordenadamente, desde el punto de vista cronológico. No sucede lo mismo con el noticiero, que mezcla cronologías y que perturba el desarrollo de lo que se cuenta, a causa de su organización particular, como veremos más adelante. Por un lado el noticiero es caótico y el relato de los testigos es ordenado y por otro lado se producen repeticiones entre lo que el noticiero cuenta (tapa del diario contando el escándalo amoroso del candidato Kane) y lo que los testigos cuentan (la misma tapa del diario). La única repetición en lo que cuentan los testigos se produce con el debut de Susan en la ópera, que es contado primero por Leland y luego por la propia Susan. Si bien hay planos idénticos en los dos debuts de Susan, el momento en que sube el telón marca la diferencia de testigo: Leland lo cuenta y la cámara está del lado del telón, del lado en que está ubicado el testigo (Leland está sentado en la sala) y cuando es Susan la que cuenta, cuando sube el telón la cámara está en el fondo del escenario y vemos la sala y las luces tal como Susan, el testigo, las ve.

Thompson va a comenzar su investigación yendo a ver a Susan, la segunda mujer de Kane. Pero Susan no podía de ninguna manera comenzar el relato de los testigos porque lo que ella conoce se ubica en la narración mucho más adelante. Así que, por suerte para la película, Susan se niega a hablar con Thompson; de esa manera el periodista irá a escuchar lo que Thatcher puede decir sobre el primer período de la vida de Kane y de esa manera el relato puede, ordenadamente, comenzar. Susan será nuevamente entrevistada y entonces sí va a hablar, en el momento que le corresponde, hacia el final, inmediatamente antes de Raymond, el testigo de la muerte de Kane.

Thatcher, el primero de los cinco testigos, en realidad no será interrogado personalmente por el periodista. Thompson leerá las memorias inéditas del banquero en las lúgubres salas de la Fundación Thatcher. En ese fragmento del film está la célebre elipsis de "Merry Christmas and happy new year": Thatcher le habla a Kane, quien no tiene más de diez años, le entrega un trineo de regalo y le dice "Merry Christmas...". Kane contesta "Merry Christmas". Corte a Thatcher visiblemente más viejo, que dice "...and happy new year" y continúa el dictado de la carta en la que comunica a Kane que, habiendo cumplido los veinticinco años, entra en posesión de todos sus bienes. Entre una y otra toma han pasado quince años. Pero esos quince años que han sido omitidos por la elipsis son prácticamente omitidos por la película; de ese período de la vida de Kane no sabremos casi nada, salvo alguna alusión circunstancial: Kane ha sido expulsado, junto con Leland, de varios colegios y universidades. Bernstein, el segundo de los testigos, recibe al periodista en su enorme despacho y le cuenta el período de la vida de Kane que comienza cuando se hace cargo de su primer diario. Leland, el

testigo siguiente, empezará el relato con la relación de Kane con su primera mujer y lo terminará con la relación de Kane con su segunda mujer. En ese momento hablará del debut de Susan en la ópera, situación que será contada también por Susan, el cuarto testigo. El testigo quinto será Raymond, el mayordomo, que contará la vida de Kane desde el momento en que Susan se va hasta su muerte. Raymond retoma el relato prácticamente en el mismo instante en que lo abandona Susan: cuando ella se va. En realidad, como hemos visto, el espectador de *El ciudadano* ha podido escuchar la versión de un sexto testigo. Es el relato de la vida íntegra de Kane narrada por *News on the March*, el noticiero. Este testigo tiene características particulares, que lo hacen diferir del resto. En los relatos de los cinco testigos, si bien cada uno de ellos introduce la acción, el film toma a su cargo la narración, y sólo así puede comprenderse el carácter uniforme de todo el relato, sea cual fuere el testigo que cuenta cada momento. La visión que se contempla no es la de cada uno de los testigos, sino la del cineasta. El testigo forma parte de la organización de la anécdota, no de la estructura formal, y si bien determina lo que se cuenta, no controla la narración. No es Leland quien pone la cámara baja en la oficina desolada del derrotado candidato a la gobernación ni es Susan quien ordena en una cascada de imágenes su carrera breve y desgraciada que culmina con un intento de suicidio. Por el contrario, en la secuencia del noticiero es el realizador de ese noticiero quien toma la palabra, organiza las imágenes, su orden y su duración. Ahí Welles ha parodiado el género documental, cuya caricatura es el noticiero, y ha filmado "a la manera de". Como en los noticieros "de verdad", se ven tomas del Kane ya viejo, en Xanadú, filmado a través de las rejas, a la distancia, de manera dificultosa.

La voz del noticiero es estandarizada y banal: tomas cortas, montaje efectista, comentarios superficiales, idas y vueltas en la cronología, titulares supuestamente ingeniosos. El ejercicio de la ironía al que se libra Welles cuando parodia el estilo de los noticieros, los ridiculiza. *El ciudadano* es todo lo que el noticiero que incluye no puede ser. A causa de su carácter estandarizado e impersonal, ese noticiero está condenado a permanecer en la superficie de las cosas, a resbalar sobre las apariencias. En ese sentido es sintomático que la investigación de Thompson, que puede ser considerada la continuación del noticiero, fracase y que el periodista no sepa el significado de Rosebud. Por el contrario, el espectador de *El ciudadano* conoce ese significado, y de esa manera se manifiesta la superioridad del film con respecto al noticiero.

Pero *El ciudadano* no es solamente el relato de esos "seis" testigos. Antes de esos relatos hay una secuencia inicial y después de ellos un epílogo. En el prólogo se narran los últimos momentos en la vida de Kane; la lenta, trabajosa ascensión, superando las rejas, cruzando los enormes jardines de Xanadú, hasta llegar al dormitorio de Kane, quien pronuncia la palabra Rosebud y muere, dejando escapar de su mano una bola de vidrio con un paisaje nevado.

El epílogo comienza cuando Thompson abandona la investigación y la cámara, abandonándolo, recorre el enorme lugar y se detiene ante el trineo, que es llevado al horno para ser quemado. Allí, mientras va desapareciendo consumida por el fuego, leemos la palabra Rosebud. Luego nos alejamos hasta el imponente cartel que ordena no pasar.

En ambos casos, en la secuencia inicial y la final, es el cineasta quien toma la palabra y organiza la anécdota. Ni el prólogo ni el epílogo están justificados por ninguna razón "externa". Cuando Thompson entrevista a un testigo, es lógico que ese testigo cuente el fragmento de la vida de Kane que conocía, que había compartido con Kane; entonces el relato podía desarrollar los hechos pertenecientes a esa época. No existe una justificación semejante para el comienzo y el final de *El ciudadano*, que están allí sin ninguna explicación, por una decisión del narrador. La séptima voz que se escucha en *El ciudadano* es, entonces, la del narrador. ■



10 La mujer perfecta

por Gustavo J. Castagna (dispuesto a interrogarla)

Las actrices (y los actores) de cine quedan en el recuerdo no sólo por una interpretación puntual o por una serie de trabajos sino también por un momento, una escena, una línea de diálogo, un fragmento memorable. Lauren Bacall pidiéndole fuego a Bogart en *Tener o no tener*, Bette Davis disparándole a su amante en el comienzo de *La carta*, Gloria Swanson bajando la escalera en el final de *El ocaso de una vida*, Rita Hayworth sacándose los guantes en *Gilda*, Marilyn y su pollera blanca en *La comezón del séptimo año*, Kim Novak con el vestido verde en *Vértigo* ante los ojos azorados de James Stewart. No es necesario que nos vayamos tan atrás: Sissy Spacek manchada de sangre en *Carrie*, Kathleen Turner seduciendo a William Hurt, dispuesto a romper la ventana en *Cuerpos ardientes*; Glenn Close en el baño de hombres de *El diario*, Michelle Pfeiffer acariciando con la lengua al Batman negro de Michael Keaton, Sigourney Weaver inmolándose con el alien en el final de la saga. Me olvido de muchas pero quiero ir al grano. A los 13 minutos y algunos segundos de *Bajos instintos*, Sharon Stone, tomada de espaldas y mirando el mar, recibe con disgusto la visita de dos detectives. Se da vuelta y los mira a ambos. Nos mira. Percibimos que es muy linda. A los 21 minutos y algo, Sharon entra en la comisaría para ser interrogada por un asesinato. Otra vez de espaldas, vuelve a mirar, ahora, a quienes rodean su figura. Los estudia, les responde, les sonríe y se sienta. Esperamos, la escuchamos y vemos. La vemos. Descubrimos una fuerte personalidad, una buena actriz y que es muy linda. A los 23 minutos y ya perdí la cuenta, ella se acomoda mejor en su asiento, cruza las piernas y sigue contestando las preguntas. Sí, no tiene bombacha. En esta escena... sí, está muy bien. En las otras, también.

Antecedentes. Sería muy grosero decir que Sharon Stone empieza a ser conocida a partir de un abrir y cerrar de piernas. Pero es así. Sharon nació en 1958 en Meadville (Pensilvania), ganó varios concursos de belleza (lógicamente), obtuvo una beca para escritora en el Edinboro College (una chica muy inteligente) y fue contratada como modelo por Eileen Ford en Nueva York para representar a Clairol, Diet Coke y Revlon (seguramente, arrasó con las demás competidoras en el grupo). Debutó en *Recuerdos*, uno de los peores Woody Allen; trabajó, entre otros, bajo las órdenes de John Frankenheimer (*Year of the Gun*) y Charles Shyer (*Irreconciliables diferencias*); anduvo en *Los unos y los otros* de Lelouch (si alguien la descubrió que me avise); transitó en las dos horribles resurrecciones del aventurero Quatermain junto a Richard Chamberlain; tuvo su etapa con los duros Steven Seagal (*Nico*) y Carl Weathers (*Action Jackson*); recreó a la amante del torero en una pésima versión de *Sangre y arena* y paseó un rato por alguna locademia de policía. Hasta 1990 Sharon Stone interpretó 13

Saliendo de su legendaria circunspección, Gustavo Castagna nos sorprende con sus confesiones sexuales. Hizo falta Sharon Stone para despertar las clandestinas hormonas del muchacho. De paso, una primicia: éste es el primer medio del mundo en el que se afirma que Sharon ¡es una gran actriz! Ahora que llegó el destape, atájense.

papeles. Y llega *El vengador del futuro* (Paul Verhoeven), jugando de mujer de Schwarzenegger durante escasos 62 minutos. El holandés crea el touch Stone: atractiva, ambigua, de mirada penetrante, poco confiable, digna de temer. En *El vengador del futuro* su trabajo tiene una particularidad: en la carrera de Schwarzenegger es el único personaje que le pega tres patadas en los testículos al pobre Arnold, quien, cansado de esta mujer de los sueños, decide eliminarla con un tiro en la cabeza. De ahí en más la película no será la misma.

Todos somos Michael Douglas. Catherine Tremell, hasta ahora, es su mejor personaje y *Bajos instintos* su mejor película. *Bajos instintos* es el monumento a la trampa, al relato sacacorchos, a lo que se denomina thriller erótico y que nadie sabe bien qué es. Pero funciona en todo su desarrollo. Catherine sedujo y seduce a hombres y mujeres y su rostro enigmático siempre expresa mucho más que las palabras. Escritora, como Sharon, más inteligente que los demás, como Stone, y muy buena intérprete y con una presencia difícil de encontrar en muchas actrices de hoy. La escena del interrogatorio ya es un clásico del cine de los 90. Suda el gordito de gafas, Douglas y Dzundza se inquietan, todos se incomodan. Los momentos eróticos son más interesantes que los de Madonna en *El cuerpo del delito* y nunca un picahielos tuvo mejor destino que sus manos. Sharon Stone, señoras y señores.

Más cerca. Me gustaría saber quién es el que maneja la carrera de Sharon. Cuál es su nombre y si lo hace a propósito. Veinticinco películas descartables con las únicas excepciones de *Bajos instintos* y la hora de *El vengador del futuro*. Sorprendiendo a todos, jugó de esposa de Richard Gere en *Entre dos amores*, una película insignificante de Mark Rydell. En *Sliver*, en el rol de mujer perseguida, tocó fondo en cuanto a la elección de la historia y el director. Sin embargo, al ver la película en una función de trasnoche, descubrí que hay varios fanas de Sharon. Al principio, cuando apareció su nombre en los títulos, surgieron ovaciones, gritos y elogios hasta la afonía entre los espectadores. Cuando le tocó el turno a William Baldwin, provocó una serie de insultos. Merecido. Ahora bien, ¿quién maneja la agenda de Sharon? En *El especialista*, justamente, vuelve a pasear su belleza y nada más. Eso sí, no encontré esa marquita que algunos dicen tiene en el cuello. No pude concentrarme.

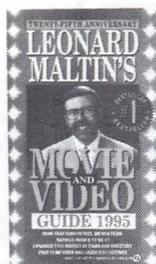
El futuro. Dos películas para el año que viene. El western *The Quick and the Dead*, junto a Gene Hackman, y *Casino* de Martin Scorsese, con De Niro y Pesci. La última noticia para este boletín fanático, voyeurístico y nada analítico: hará la remake de *Belle de jour* con Polanski en la dirección. Ahí estaremos, Sharon. Catherine Deneuve perdió antes de la primera toma. ■

Guía de guías

Usted es profesional, estudiante, cinéfilo, televidente o un aspirante a alguna de las categorías anteriores. Ha decidido que necesita un libro de referencia que lo oriente frente a la cantidad de películas con las que se topa a diario. Hay varios candidatos para ello, empezando por la famosa guía Maltin. El autor de este informe le cuenta todo lo que usted necesita y hace todo lo posible para que no malgaste su dinero. Maltin y la guía de la revista inglesa Time Out se tratan por separado. El resto aparece en un alucinante cuadro sinóptico junto a un ejemplo (Casablanca). El Amante, siempre en defensa del consumidor.

por Horacio Bernades

Maltin: para el bolsillo (del sobretodo) del caballero



La tapa es desesperante: una marioneta que bien podría ser Chuky, el muñeco diabólico, nos mira a los ojos, desafiante, y sonríe, con una sonrisa más grande que la cara. Un par de lentes y esa barbita bien recortada nos están indicando, sin embargo, que la marioneta de la tapa no es Chuky

sino Leonard Maltin. Leonard Maltin es el editor de esta guía de cine que viene a ser algo así como de consulta indispensable para críticos, gente del negocio y hasta —según dicen— para los seres humanos normales. La guía es tan conocida —y, en algunos casos, usada— que se estila referirse a ella como “El Maltin”, a secas, como quien dice “La Biblia”. El Maltin es La Biblia de la era del cine, o, más precisamente, la televisión, ya que, en sus orígenes al menos, surgió como libro de consulta rápida para todo hijo de vecino que tuviera un aparato y quisiera orientarse mínimamente en medio del flujo caótico de las programaciones de películas, contando para ello con el tiempo libre que va de una hamburguesa a otra. El hombre la pegó. Vaya si la pegó: el libro es uno de los *pocket books* más vendidos (“Bestseller # 1”, se ufana un sello de color rojo estampado en la portada) y este año cumple su vigesimoquinto aniversario, según nos recuerda un listón amarillo. Sale a la venta en septiembre, cambia de color todos los años y llega acá casi al toque. A la sombra de su éxito aparecieron, con posterioridad, otras guías similares (ver nota adjunta), pero todas quedaron ahí: a la sombra. En este caso, lo de *pocket book* (libro de bolsillo) no es más que una convención: me gustaría ver quién es capaz de meter en su bolsillo semejante zocotroco. A menos que se

refieran al bolsillo del sobretodo o del piloto. Para peor, este libraco sufre de una bulimia muy típica de la época, que lo lleva a aumentar de tamaño año a año. La nueva edición suma 1580 páginas, 19000 entradas en total, ordenadas de la A a la Z. Cada entrada corresponde a un título de película o telefilm (no incluye miniserias). Cada año se agrega un promedio de 300 títulos nuevos, los estrenados durante el período anterior. Otra convención, o trampita: ansioso, o vivo, don LM se adelanta siempre unos meses, titulando a su guía en base al año siguiente, lo que puede generar no pocas confusiones en el lector poco avisado. La edición actual, por ejemplo, no es la de 1994, sino la de 1995. Los títulos de las películas figuran en inglés en todos los casos, aunque provengan de un país no anglosajón. Esto tiene una razón obvia: en el Maltin figuran sólo las películas estrenadas en Estados Unidos. Los siete *samurais* acá son *The Seven Samurais*, *La regla del juego* es *Rules of the Game*, y así. En algunos pocos casos, se conserva el título original: *La terra trema* es *La Terra Trema* (los yanquis “mayusculizan”, en los títulos de películas o libros, todo lo que no sean artículos o preposiciones). Sin embargo, no siempre la cosa es tan sencilla: esa película de Visconti no hay que buscarla en la letra “T” (de *terra*) sino en la “L”, de *La*. Otro factor de confusión proviene del criterio alfabético del autor, que lo lleva a darle prioridad a la letra sobre la palabra. Me explico: entre una película llamada *The Gentle Gunman* y otra llamada *The Gentle Rain* se interpone una media docena de títulos que comienzan con *The Gentleman...*, criterio que se da de patadas con la lógica de nuestro idioma. Al hojear por primera vez “el Maltin”, está comprobado, nueve de cada diez argentinos que se precien irán en busca de *Camila*, *Miss Mary*, *La historia oficial* (*The Official Story*) o *Hombre mirando al*

sudeste (*Man Facing Southeast*), y al encontrarlas pegarán pequeños grititos de regocijo y risitas, como si fueran Beavis & Buttthead encontrando las palabras “pedo” o “culo” en el diccionario de papá. A propósito, un par de curiosidades: en el Maltin figuran *The Stranger*, la película que en 1987 filmó Aristarain para la Columbia, y *Eversmile New Jersey* (Sorín, 1989), ninguna de las cuales se estrenó aquí. Los datos suelen estar bien al día: en la nueva edición aparecen películas tan recientes como *El extraño mundo de Jack*, ¿A quién ama Gilbert Grape?, *Wyatt Earp* o *M Butterfly*, e incluso muchas todavía no estrenadas en Argentina, como *The Hudsucker Proxy* de los hermanos Coen, *Even Cowgirls Meet the Blues* —la nueva de Gus Van Sant—, la última de Wenders o *Serial Mom* de John Waters.

Bueno, muy bien, pero al fin y al cabo, ¿cuál es el chiste de todo esto? La información, sobre todo. En cada entrada nos encontramos, de movida, con el año de producción, país de origen y duración original, además de si la peli es b&n o colorizada. El dato del director y elenco (tres actores como mínimo) es de rigor, así como las distintas variantes de scope, en caso de que la película haya sido rodada en alguno de esos formatos. Los Oscars obtenidos figuran siempre. La calificación por edades también, para aquellos obsesivos (que los hay, los hay) que quieran tomarse el trabajo de comparar con nuestras “apta para todo público”, “sólo para mayores de 16”, etcétera. Quienes cuenten con el suficiente dinero como para andar comprando videos en el exterior se enterarán, mediante un bonito triángulo patas arriba, de cuáles son los títulos que han sido editados en USA. Los ricachones más exquisitos cuentan con un circuitito negro para identificar los títulos editados en láser disc. El resto de la

información es variable, y figura, o no, de acuerdo con la importancia. En el caso de *La muerte le sienta bien*, por ejemplo, hay constancia de un cameo —no acreditado— de Sidney Pollack. En el de *La posada maldita* (la de Hitchcock, no la de Radio Cultura), de que está basada en una novela de Daphne Du Maurier. En el de *Susurros en tus oídos*, que el guión es de Alan Bennett. En el de *Nace una estrella* (versión Cukor), que su duración original era de 181 minutos y que luego fue cortada a 154 minutos, pero que en 1983 se hizo, a partir del original, un remontaje que la estira a 170 minutos. Parece casi milagroso que en 5 o 10 líneas se pueda meter tanta información, y esto es lo que convierte al Maltin en la Biblia que es. Ahora bien, don Leo, crítico de cine al fin y al cabo, no se limita a la información. Cada entrada incluye un juicio crítico (del propio Maltin o de alguno de sus colaboradores, eso no está acreditado), expresado a su vez mediante un sistema calificadorio en base a estrellitas, de una y media (*1/2) a cuatro

(****), incluyendo estaciones intermedias: el standard, por ejemplo, es **1/2, equivalente a 6/7 puntos del Sistema Métrico *El Amante*. Famoso es el tronante BOMB, estrictamente reservado a los bodrios hechos y derechos. O a lo que el bueno de Maltin considera como tales: BOMB es, por ejemplo, *Juegos peligrosos* de Ferrara. Las anheladas **** —non plus ultra del Olimpo maltiniano— anteceden al comentario de algunas “cantadas” para el puesto, como *El ciudadano* o *Potemkin*, a otras un poco más “jugadas”, como *Más corazón que odio* o *Vértigo*, pero también a *Atrapado sin salida* o *El juicio de Nuremberg*. Crítico de cine en televisión, recordemos: el gusto del hombre se parece asombrosamente al del “espectador americano medio”, ése al que le gusta divertirse pero sin dejar de ser “políticamente correcto”. Como demuestran los ejemplos de más arriba, Maltin suele rendirse ante ciertos demonios: el cine del *mainstream* (la corriente mayoritaria hollywoodense), el falso prestigio y la

“buena conciencia”. Aconsejamos tomarlo con pinzas. Seguramente como consecuencia del apuro del cierre, esta edición 1995 tiene sus desprolijidades. Mientras que *La lista de Schindler* o *Esperando al bebé* no figuran en las respectivas filmografías de Spielberg y Stephen Frears (desde hace un par de años, la guía incluye un par de apéndices, útiles aunque escuetos, con filmografías de un puñado de actores y de otro puñado, más pequeño aun, de realizadores), las películas respectivas sí están incluidas en el cuerpo principal de la guía. Más grave es, claro, atribuirle *La peste* (en inglés *The Plague*) al “director y los principales actores de *El beso de la mujer araña*” (sic). Un ¡buh! para Lenny, desde Buenos Aires, capital de Río de Janeiro.

Leonard Maltin's Movie and Video Guide 1995. Signet Reference, Penguin Books, New York. 1580 páginas, u\$s 7.99 (entre \$ 16 y \$ 24 en el mercado local).

Time Out: de Inglaterra con sabor



En 1968, Londres hervía. Beatles y Stones daban lo mejor de sí con el álbum blanco y *Beggars Banquet*, mientras Piccadilly Circus era un bullicio de pantalones pata de elefante, sustancias de todo tipo, capelinas y mucho, pero mucho descontrol. En medio de

ese caldo se cocinaba un semanario de espectáculos que se incorporaría definitivamente al paisaje de la ciudad. Al día de hoy, nadie deja de consultarlo a la hora de ir a un pub, a un concierto o a una exposición, y, por supuesto, al cine. *Time Out* es el nombre de la publicación en cuyas páginas figura cuanta exhibición cinematográfica o televisiva tenga lugar en la ciudad, ya se trate de la programación del Channel Four, del último megaproducto norteamericano o de cualquier olvidado título de la India o de la China. En 1989 *Time Out* tuvo un hijo: *The Time Out Film Guide*, guía de películas de la A a la Z y ya va por su tercera edición. El editor a cargo es Tom Milne, prestigioso crítico que dirigiera, en su momento, las revistas especializadas *Monthly Film Bulletin* y *Sight and Sound*, al frente de un compacto grupo de colaboradores. Con alrededor de 10.000 entradas, cada una dobla o triplica en tamaño a las de las demás guías: un promedio de unas veinte líneas en total, a veces menos, a veces más. El mayor espacio permite, por lógica, mayor exhaustividad, no sólo en la sinopsis sino en el análisis. Como la revista en la que se basa (de hecho, las reseñas de la guía son las mismas que la revista publica semana a semana, con las adaptaciones del caso), la guía de *Time Out* toma posición fuertemente, reviente quien reviente (¿será por eso que es nuestra guía favorita?), y lo hace con una justa combinación de inteligencia, criterio y espíritu combativo, sin perder el buen humor. A sus redactores

no les tiembla el pulso a la hora de calificar, por ejemplo, a la sobrevaloradísima *La naranja mecánica* de “película asexual e inhumana”, así como de sugerir, con respecto a *Umberto D*, la posibilidad de que la “D” del título corresponda a *Deep Depression* (“depresión profunda”). Pueden atreverse a decir que *El acorazado Potemkin* “se ha convertido, irónicamente, en un clásico de la cultura burguesa”, sin por eso dejar de señalar que es “un gran espectáculo”. Mientras que no dudan en considerar a *El rata*, de Sam Fuller, como una “obra maestra desesperada”. Esta es la gran cualidad de esta guía y lo que marca la diferencia con respecto a las otras: sus redactores “no se comen ninguna”, para decirlo en buen criollo. Para ellos no hay películas menores ni nombres intocables. “Una película excitante de un director-B como Joseph H. Lewis, Roger Corman o Abel Ferrara puede ser recibida con vigoroso entusiasmo, mientras que un film inferior de Kurosawa, Satyajit Ray o Wenders quedará expuesto sin piedad, incluso aunque hayamos reconocido abiertamente sus logros anteriores”, se señala en la introducción. Por supuesto que uno puede disentir y hasta pelearse con ellos (no se llevan nada bien con Bogdanovich, y sus opiniones sobre *El padrino*, por ejemplo, dan ganas de mandarles a Sonny Corleone para que les haga “una oferta que no puedan rechazar”), pero lo estimulante, lo vivificante, es que siempre se puede dialogar con sus reseñas, que jamás, pero jamás, son agüita con azúcar.

Otra ventaja de la *Time Out Film Guide* tiene que ver con su lugar de procedencia. Al ser inglesa, la cobertura de títulos de origen europeo es, lógicamente, más extensiva que cualquier guía norteamericana (éste es uno de los grandes déficit de las publicaciones de ese origen). Acá uno puede encontrar, además de, por supuesto, el grueso de la producción británica, la obra completa del francés Claude Miller, además de los italianos Gianni Amelio o Maurizio

Nicchetti, o 7 (¡siete!) títulos del cineasta experimental alemán Hans Jürgen Syberberg. Esta inclusión revela a las claras que esta guía no se limita ni con mucho al cine de exhibición “regular”, sino que incluye una abundante cantidad de documentales y distintas variantes de cine no-comercial. Pero la apertura no se detiene en las fronteras de Europa, lanzándose decididamente hacia los países periféricos. Pueden hallarse aquí los nombres del taiwanés Hou Hsiao Hsieng, el chileno Raúl Ruiz (una decena de entradas) o el africano Souleymane Cissé, nacido en Mali, además de realizadores egipcios, de Costa de Marfil ¡y hasta de Burkina Faso! Si para esta gente no hay películas pequeñas, tampoco hay países pequeños, lo cual es toda una toma de posición, más que cinematográfica. La cosa se completa con varios apéndices. Entre éstos, un índice por actores y otro por realizadores, bastante completito, y finalmente un índice temático realmente curioso. En éste hay entradas para personajes de comics, por ejemplo, para películas sobre estafadores o enterrados vivos (!), para cine camp y trash (los fanáticos de John Waters y Russ Meyer vomitarán de placer), para películas basadas en relatos de Joyce, Conrad y (¡Argentina! ¡Argentina!) Georgie Borges. Ya que estamos en el sector argento de la cuestión, no está de más apuntar la existencia de un apartado titulado “películas sobre argentinos radicados en Inglaterra” (¿la tenían ésa?). Para finalizar, una adivinanza para lectores muy, pero muy avivados. Quienes descubran los títulos originales de las películas siguientes, incluidas en la guía, se llevarán un Cóndor de plastilina: a) *The Girlfriend*, b) *Funny Dirty Little War*, c) *Last Images of the Shipwreck*, d) *I, the Worst of All*. Las soluciones, en el recuadro. ■

Soluciones a la adivinanza: a) *La amiga*, b) *No habrá más penas ni olvido*, c) *Ullimas*, d) *Imágenes del naufragio*, e) *Yo, la peor de todas*

Autor/Compilador	John Walker	Mick Martin & Marsha Porter	Carlos Aguilar	James Monaco y los editores de <i>Baseline</i>	Equipo periodístico revista <i>Video para usted</i>
Título	<i>Halliwel's Film Guide</i>	<i>Video Movie Guide</i>	<i>Guía del Video-Cine</i>	<i>The Movie Guide</i>	<i>Video Catálogo</i>
Editorial	Harper Collins Publishers	Ballantine Books	Cátedra (Colección Signo e Imagen)	Baseline Editions/Putnam Publishing Group	Vértice
Origen	Gran Bretaña (se edita simultáneamente en EE.UU.)	EE.UU.	Galicia, Perón: España	Gran Bretaña (se edita simultáneamente en EE.UU.)	¡Argentina! ¡Argentina!
Última edición / Páginas	9ª ed. 1994 / 1312	1995 (publicada en septiembre 1994) / 1600	4ª ed. 1992 / 1337	2ª ed. 1994 / 1152	- 1994 (editado en septiembre 1993) / 479
Precio en origen (u\$s) / Precio local aprox. (\$))	20 (rústica) - 50 (tapa dura) / 40 y 100 respectivamente	7.99 / alrededor de 20	35 / 59	24.95 / 50	— / 35
Cantidad de entradas (aprox.)	18.500	14.000	18.500	3000	13.000
Características básicas	Películas de distribución internacional, con hincapié en la producción norteamericana y europea, pero sin descuidar el cine de la periferia. No incluye telefilms, pero sí ediciones directas en video. Entradas breves, de extensiones variables, de acuerdo a la importancia atribuida a cada título. Incluye sistema calificadorio por estrellas (mínimo ninguna, máximo *****). Las películas extranjeras suelen tener dos entradas: por título original y por el título con que se conocieron en los países angloparlantes.	Similar al Maltin, con las siguientes diferencias: las películas están agrupadas por géneros (Acción, Drama, Comedia, etc.). Figuran más películas extranjeras y documentales. Los índices por actores y realizadores son exhaustivos. El máximo puntaje son 5 estrellas, y los bodrios aparecen representados por la figura de un pavo (turkey, la designación familiar para esos productos en inglés).	Películas en circulación en EE.UU. y Europa fundamentalmente, con amplia inclusión de cinematografías hispanoparlantes. Sin sistema calificadorio (ni estrellitas, ni deditos, ni nada, tío). Incluye índice por títulos originales.	De todas las guías conocidas es la que tiene menor cantidad de entradas (ver ítem anterior), pero, a su vez, cada entrada —unas 30 líneas, promedio— es mayor que la de cualquiera de las otras guías. Según se aclara en la introducción, sólo se incluyen los títulos de particular importancia (a criterio de los editores, por supuesto) en la historia del cine. Con esa seguridad, el esquema básico es similar al de la guía de <i>Halliwel</i> (ver columna respectiva). Sistema calificadorio por estrellas (de ninguna a 5)	Películas, telefilms y documentales de cualquier origen editados en Argentina. Entradas supersintéticas (menos de 10 líneas en la mayoría de los casos). Sin sistema calificadorio. Incluye tres índices: por actores, directores y títulos originales, y dos apéndices/listados, de dibujos animados y "condicionadas" (porno, semporno, hardcore, softcore y toda la pelota).
Datos fijos por entrada	País de origen, año de estreno, duración, B&N o proceso de color (Technicolor, Eastmancolor, Trucolor, etc.). Compañía productora y productor. Brevisima sinopsis argumental (en la mayoría de los casos una sola frase) y comentario. Guionista, argumento original, director (en ese orden), fotografía, música, dirección de arte, montaje. Elenco. Oscars ganados y nominaciones, si los hubiera. En algunos casos se transcriben algunas líneas de diálogo de la película en cuestión, además de datos adicionales. Suelen reproducirse extractos de comentarios de distintos medios especializados o de críticos de renombre, y a veces —curiosidad de curiosidades— el slogan publicitario con que se promocionó la película en su momento.	Igual que los del Maltin menos: país de origen, colorización, formato y edición en video.	Título de exhibición en España, título original, país de origen, año, duración, director, elenco (tres nombres promedio). Breve opinión del autor, más que un comentario en regla. La sinopsis argumental suele brillar por su ausencia o insuficiencia.	Sinopsis argumental de unas 15 líneas, y comentario y datos varios de otras 15 líneas, aproximadamente (en ambos casos a dos columnas, mientras que el resto de las guías suelen ser a una sola columna). Los datos incluidos en la ficha técnica son similares a los del <i>Halliwel</i> , con un agregado: el del nombre del personaje representado por cada actor. No incluye comentarios de otros medios o de otros críticos.	Título de edición (si la misma película se editó con varios títulos diferentes, se aclara), título original, director, género, año de estreno, duración, elenco, autor de la música, país de origen, traducción (subtitulada o doblada), calificación por edades y editora (si circulan varias ediciones se mencionan todas). Sinopsis/comentario ultrabreve, a veces de estilo impresionista
Ventajas	Completísimas fichas técnicas y, en general, abundancia de datos útiles. Cobertura del "off-Hollywood". La inclusión de comentarios de otros críticos que no son los editores (no siempre coincidentes con las opiniones de éstos) abre un abanico interesante y hasta necesario, teniendo en cuenta que...	Con respecto al Maltin (con el que compete), una mayor presencia de películas extranjeras y de documentales. Algunos títulos menores que en el Maltin no figuran, aquí sí aparecen. Los completísimos índices por actores y directores permiten entrar a la guía si sólo se cuenta con esos datos, cosa que en el caso del Maltin es mucho más limitada.	Ninguna, más allá de poder pescar algún título perdido de Jesús Franco o Chicho Ibáñez Serrador. Aunque, pensándolo mejor, su peso y tamaño lo hacen ideal como arma arrojadiza en todo tipo de manifestación opositora, práctica que lamentablemente se ha perdido.	El contenido se acerca tal vez como ninguna otra guía (la de <i>Time Out</i> es otra cosa) a lo que uno espera de un libro de consulta de este tipo: los datos son completos y confiables, y los comentarios saben ser, si no brillantes, mesurados y criteriosos. Lástima que ...	Muy sencillo: ésta es la única guía de su estilo publicada en nuestro país, lo cual la convierte en indispensable para quien quiera saber qué películas podrá encontrar en el video de a la vuelta, y cuáles no (siempre y cuando en el video de a la vuelta tengan todo lo que se editó, cosa difícil). Por otra parte, al no existir una guía similar de películas estrenadas en Argentina, si usted quiere chequear con qué título se estrenó o qué calificación le correspondió, por ejemplo, ésta es la única fuente posible. Claro que no siempre el título de edición en video es el mismo que tuvo la película al momento de su estreno ... En fin, que si usted no entiende ni jota de inglés, le quedan dos alternativas: la de Aguilar (ver columna respectiva) o ésta ...
Desventajas	... a pesar de su fama de "seria" y "confiable", las opiniones de esta guía son tan autorizadas como las de mi tía Porola: "una reminiscencia nuevaolera de <i>El muelle de las brumas</i> , de Marcel Carné" (sobre <i>Sin aliento</i> , de Godard); "inconexa y vistosa" (<i>Más corazón que odio</i> , de John Ford); "insanamente larga" (<i>Una mujer bajo influencia</i> , de Cassavetes); "mauditamente tediosa, difícilmente tenga algo que decir sobre la vida a aquellos que tengan la paciencia de quedarse hasta el final" (<i>En el transcurso del tiempo</i> , de Wenders).	El ordenamiento por géneros complica muchísimo las cosas. Para dar con <i>El padrino</i> , uno puede llegar a pasearse de "Acción" a "Policiales", hasta encontrarla en drama (por suerte la guía no incluye los géneros "películas de gangsters" o "de matía"). Hay muchas omisiones (un 20 % menos de entradas que el Maltin). Las reseñas suelen ser pava y carentes de un perfil definido. Los gustos de los editores son más bien leos: a <i>Amadeus</i> , <i>Ben-Hur</i> (versión Wyler) o <i>Te amaré en silencio</i> se les asigna el máximo puntaje, mientras que <i>Rabia</i> es recomendable sólo para fans de Cronenberg, <i>Imitación de la vida</i> (Douglas Sirk), "apenas tolerable", y ¡oh!, "la primera hora (de <i>Vértigo</i>) es lenta, efecista y artificial"... Para peor, los datos son tan confiables como algunos funcionarios del gobierno argentino (ver sinopsis de <i>Casablanca</i> ; <i>Debajo del mundo</i> , de Stagnaro y Docampo Feijoo, acá adopta la nacionalidad española).	Todas. Por ejemplo, la entrada de <i>Casablanca</i> demuestra: a) que para poder entender mínimamente lo que el autor quiere decir se hace necesario tener a mano un diccionario español/castellano; b) que resulta imposible enterarse de si <i>Casablanca</i> transcurre en <i>Casablanca</i> , Casapueblo o Casa tomada; durante la Segunda Guerra, la Guerra de los Cien Años o la de los Seis Días; c) que el autor debe ser el último periodista cinematográfico sobre la tierra que sigue creyendo que la película contiene un diálogo que no contiene ("Tócala otra vez, Sam"). Que el señor Aguilar opine, además, a propósito de "¿Qué bello es vivir!", que "sólo gracias a la labor de Capra y magnífica del reparto se salva un tema tan endeble", o que <i>Los pájaros</i> "parece una mera alegoría psicoanalítica", o que se preocupe en señalar que <i>Vivir su vida</i> está "inspirada en un caso verídico", revelan la urgente necesidad de fundar un Comité Internacional de Calidad Bibliográfica, con plenos poderes para detener esta clase de engendros antes de que lleguen ya no a las librerías, sino al taller de edición.	... incluya tan pocos títulos (ver ítem respectivo). ¿Para qué quiere uno un libro de consulta que no sea abarcativo?	Las principales se desprenden del punto anterior: ésta es, en principio, una guía pensada no para cinefilos, sino para consumidores de video. Por otra parte, aquí y allá puede faltar algún dato, y (ver ejemplo) las sinopsis parecen estar más "pa' cumplir" que para aportar un mínimo de información.
Comentario de la casa	El punto anterior debería bastar para expulsar con deshonores a don Halliwel del paraíso del buen cinefilo, si no fuera por esas fichas técnicas tan completas...	Esta sería la peor guía del mundo si no fuera por esos dos índices por actores y directores, aspecto en el que es la mejor guía del mundo.	¡Joder, coño!	Mezcle los dos ítems anteriores (<i>Ventajas</i> y <i>Desventajas</i>), bata y decida. Después aconséjeme, porque yo mismo no sé si vale la pena comprarla o no.	Es gauchita y argentina, canejo.

Casablanca vista por las guías

Maltin

Está todo bien en este clásico sobre la Segunda Guerra Mundial en una Casablanca en guerra, con Rick (Bogart), evasivo propietario de un night club que se reencuentra con su viejo amor (Bergman) y con el marido de ésta, Henreid, líder de la resistencia, como si se tratara de esqueletos en el placard. Rains está maravilloso como el elegante jefe de policía, y nadie canta *As Time Goes By* como Dooley Wilson. Tres Oscars, a la película, al director y al guión (de Julius & Philip Epstein y Howard Koch). Nuestra candidata a mejor película de Hollywood de todos los tiempos. Se exhibe también en versión colorizada.

Halliwell's

Cine por excelencia: un melodrama de estudio de Hollywood que luego de distintas alternativas vino a dar impecablemente uno de los más sobresalientes entretenimientos de la historia del cine, con romance, intriga, emoción, suspenso y humor hábilmente despliega dos gracias a técnicos magistrales y un *cast* perfecto. [Luego del comentario se incluyen cinco fragmentos de otros medios o críticos, además de la transcripción del diálogo final entre Rick

y Louis y un par de frases publicitarias: "¡Una película tan grande y actual como usted nunca ha visto! ¡Sólo por el elenco puede asegurarse que es importante, impactante, grande!"]

Martin & Porter

Un beso puede ser sólo un beso, y un suspiro nada más que un suspiro, pero hay sólo una *Casablanca*. Algunas almas confundidas intentaron rehacer este clásico en 1980 con el título de *Caboblanco*, pero los cinéfilos están bien avisados de no aceptar sustitutas. El festín original de romance e intriga (sic) a la Segunda Guerra es todavía la mejor. Actuaciones superiores de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, de Paul Henreid, Claude Rains, Peter Lorre y Sydney Greenstreet, y la fluida dirección de Michael Curtiz se combinan para hacer de ella un clásico de todos los tiempos.

Aguilar

Todo un mito, no ya de la historia del cine sino incluso de la cultura occidental del siglo XX, repentinamente alabado por los círculos más dispares, incluso ajenos al cine. Lo más curioso del caso es que esta bellísima historia de amor contrariado por unas circunstancias adversas se rodó de la

manera menos imaginable del mundo, en la certeza de que el público iba a rechazarla de pleno, sobre todo por parte de Bogart y Bergman, convencidos de que su carrera iba a darse al diablo. Finalmente, sólo destacar la rara sensibilidad de los diálogos (el legendario "Tócala otra vez, Sam") (sic), la música, la fotografía.

James Monaco

La película más amada de Estados Unidos, *Casablanca* tiene todos los ingredientes que hacen un gran film. Grandes actuaciones a todos los niveles, un guión inspirado, dirección impecable, y técnicas de producción superlativas. Desde su estreno en noviembre de 1942, ha sido la película que mezcla perfectamente una turbulenta historia de amor con atrapante intriga, personajes heroicos y un tono sentimental que la hace más placentera ante cada visión. Incluso cuando fue estrenado, el film provocó una nostalgia inmediata por el mundo que existía entre las dos guerras, una época civilizada, urbana, cuyos valores no podían coexistir con el ascenso del fascismo.

Video para usted

El dueño de un bar francés en Casablanca, un viejo amor, la Resistencia, los nazis y el horror... Clásico entre los clásicos. ■

Hay que verlo



Todos los días

de 14 a 17 hs.

de 01 a 04 hs.

Canal 15

Canal 33

¿La pasión de los fuertes o la pasión de los débiles?

En el número anterior, David Oubiña arremetió duramente contra la cinefilia. La réplica no se hizo esperar. Uno de los afectados responde en nombre de la minoría perseguida y da su versión personal de los verdaderos alcances de la pasión y el placer cinéfilos.

por Gustavo J. Castagna

A los cinéfilos se nos ha acusado de miles de cosas: consumidores desafortunados de películas, voyeuristas, nenes de mamá y papá, acumuladores de datos, recitadores de filmografías, memoriosos de las anécdotas, personajes solitarios, tristes, peligrosos, introvertidos, temibles, maleducados, gritones de café, insoportables, estúpidos, miserables, reaccionarios, casi patéticos. Bien. En el número anterior David Oubiña analiza la cinefilia con una serie de detalles pero, por momentos, masifica a un grupo de personas sin darse cuenta de que la generalización siempre implica un riesgo. No voy a negar que los términos citados en la primera frase de esta nota tengan relación con la tipología global del cinéfilo. Pero no todos somos así ni cargamos con esas cuestiones. Y tampoco le rehuimos a la crítica. Pertenece, existimos y creo, de acuerdo a las calificaciones vertidas, que para algunos merecemos la hoguera por integrar una especie condenable. A pesar de la extinción.

Creo que David se equivoca cuando identifica el fanatismo cinéfilo con la nula —según él— pasión por el cine. La cinefilia es un viaje inicial, un estado de ánimo y un descubrimiento permanente. Cuando tuve oportunidad de acercarme al cine de Ingmar Bergman, allá a mediados de los 70, y cuando vi *La diligencia*, el primer Ford que me volvió loco, allá por esos mismos años, me di cuenta de que estaba perdiendo la cabeza. Pero seguí viendo cine —como hasta hoy— a la manera de un viaje. El traslado hacia otro lugar. La travesía y el riesgo. “¿Cómo será un cineclub?”, me preguntaba en aquellos días. “¿Habría debate?” “Dan una con Wayne en Canal 11.” “¿Será de Hawks?” “Pucha, ¿cuándo veré *Sed de mal*?” “Mañana voy a un cine de Floresta a ver *Peeping Tom*.” Estas frases me venían una y otra vez cuando miraba películas por televisión en blanco y negro o cuando iba al cine en mi adolescencia, a cualquiera, al del barrio, al SHA, al cineclub tal, y si me tenía que sentar en el suelo, no importaba, daba lo mismo. La cuestión era ver la película. Viajar y ver. Irse, escaparse de algo, por qué no. ¿Acaso esto no es pasión? Del fútbol al cine y de ahí a bailar. Y encarar a una chica preguntándole si había visto la película que uno acababa de ver. Pasión o tontería. Para el cinéfilo el cine gobernó sin piedad durante la infancia y la adolescencia. Y ahí empezaron los datos, las informaciones y las reuniones. Ahora bien, ¿la cinefilia sólo es una pasión adolescente?

¿Implica una acumulación de videos reservados para más adelante? No, para nada. La cinefilia es voraz, incomprensible, totalitaria, casi sectaria. Pero también representa el goce, la emoción, la lágrima, la creencia de que todavía el cine es un reflejo de la vida. ¿Acaso hay algo condenable en esto? Y representa también el análisis —peculiar— de las películas, un análisis no contaminado por las otras artes, centrado en el film en sí mismo y que deja de lado toda lectura durante la visión de la película. Las lecturas vinieron antes o vienen después.

Todavía se tiene la idea de que el cinéfilo no se emociona cuando ve un film. Aún se dice que el cinéfilo es un robot que cumple una misión de acumular en su memoria las películas que vio en su vida. A mí, y lo confieso, me daría temor revelar la cantidad de películas que vi (y las tengo anotadas, por supuesto). Pero soy consciente de que muchas de ellas me sirvieron para aprender, más tarde para escribir y luego dar para clases sobre cine. El cinéfilo no violenta las películas. Las ama y las detesta. Las alaba y las destroza. Justifica siempre, aun cuando pueda equivocarse, con su propio análisis. Tiene sus directores preferidos y odiados, sus sueños realizados y sus sueños inconclusos. Su saber clasificatorio, como todos. ¿O acaso quienes aplican diversas teorías sobre el cine a determinadas películas no suelen forzar la interpretación de un film para incluirlo en un casillero muy parecido a un nicho de un panteón?

Entiendo que David no ataca la cinefilia analítica sino el saber cinéfilo que junta de los tachos de basura la periferia de un film, el antes y el después de la película. La tontería de ponernos tristes porque todavía no vimos la primera versión de *Sublime obsesión* de John Stahl. O la primera película de Ford. O algún Walsh de los 30. David critica la obsesión del cinéfilo, acaso su costado más débil y permeable a la ironía. Pero el cinéfilo desea ver (por lo menos quien esto escribe) *El sargento negro* de Ford, las rarezas de Godard o aquella lata con un rollo que puede aparecer mañana firmada por Orson Welles. ¿O acaso hay algo malo en esto?

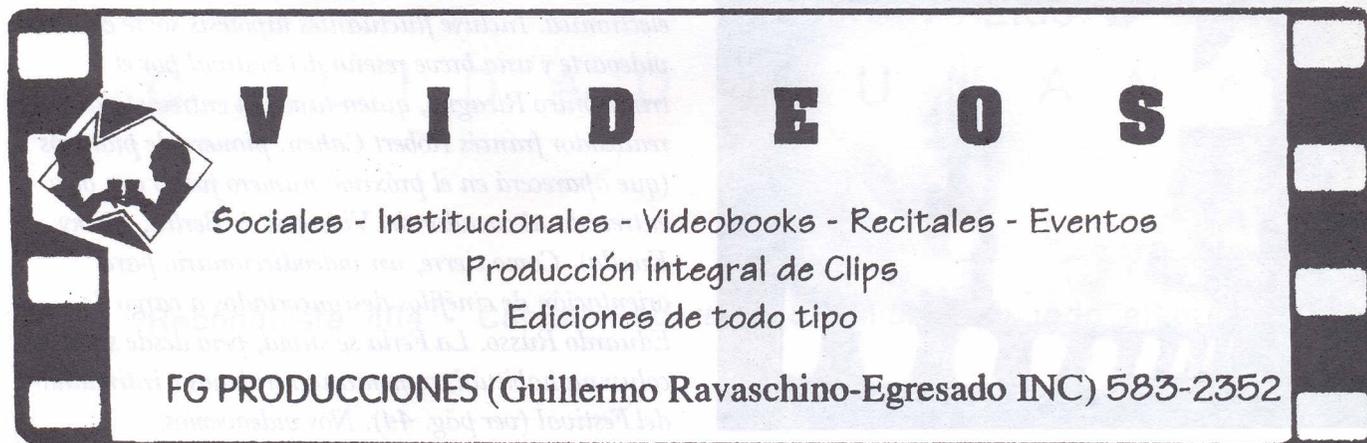
La voracidad del cinéfilo hoy no tiene límites. Además del cine, contamos con la posibilidad de ver películas en cable y en video. David, quien escribe esta nota es un cinéfilo que está contento con el cable y el video porque tendrá acceso —hoy, mañana o dentro de diez años— a aquellas películas sobre las cuales leyó mucho y que siempre deseó ver.

¡Bendito seas formato chico! En un futuro arrasará con las referencias de los textos para dejarle paso a la apropiación personal de los films. En cuanto al cine el cinéfilo es una persona extremadamente individualista.

¡**Vean películas, che! (un cinéfilo de barrio).** Otro de los puntos en que discrepo con la nota de David se relaciona con la perniciosa categoría de “experto” y “especialista” que tendría el cinéfilo. Tema riesgoso como pocos. El cinéfilo es un consumidor de películas, un especialista con su propia visión y un estudioso. Me da pena cuando algunos despabilados proponen cursos sobre Peter Greenaway por haber visto las películas y por saber bastante de artes plásticas. Me daba bronca cuando se armaban mesas redondas para buscarle los doscientos cincuenta simbolismos a una película de Bergman o para analizar las influencias del psicoanálisis en el cine de Buñuel. Me irrita cuando se habla de la interacción entre una puesta teatral y una puesta cinematográfica y se considera el cine, por lo tanto, como un arte menor. Me sublevan algunos cruces entre la literatura y el cine en los que todavía se antepone la importancia del escritor a la visión del director sobre el texto (y no me refiero a la adaptación fiel o la traición del original). Me parece, en todo caso, que la cinefilia combate con mayor o menor fortuna este tipo de invasiones. Invasores que desconocen el placer de ver una película o que son incapaces de analizarla. Desafortunados personajes que llevan el cine al territorio que más les conviene. Y no hablo de eliminar la reflexión. Todo lo contrario. Analicemos la película desde el tema, la puesta, las actuaciones (sin adjetivar demasiado), seamos creativos, innovadores. Tomemos la película, desmenucémosla y, más adelante y si vale la pena, hagamos todas las interpretaciones y todos los comentarios periféricos que se puedan hacer. Pero primero está la película, elogiada o condenada por lo que sea. Especialmente por los motivos que a uno lo condujeron al amor o al repudio. Pero no nos creamos que para ver *El gran amor de Swann* se tiene que leer a Proust o que para escribir sobre *Convivencia* se tiene que recordar la última versión que uno vio en el teatro. O que para ver films de Buñuel hay que leer *La interpretación de los sueños* o que para padecer algún Greenaway hay que saber en dónde aparecen las obras de Vermeer. La cinefilia está en contra de la casualidad. Orson Welles, quien opinaba que el cine ocupaba el quinto lugar entre las demás artes, es un personaje interesante para analizar desde la posición del cinéfilo. En las clases que doy y en las que tengo la suerte de ser escuchado, siempre muestro, entre otros fragmentos

de Welles, los últimos minutos de *La dama de Shangai* para explicar las influencias del expresionismo alemán en la puesta de la película y los inconvenientes de clasificar al realizador dentro de algún registro genérico. Más allá de sus irónicos comentarios sobre el cine, creo entender, según las propias películas, que Orson Welles en alguna etapa de su vida vio bastantes films. En una de éstas comete un error, un apresuramiento, una definición sin fundamento. Pero creo que la cinefilia analítica protege al cine de las constantes desviaciones que sufre la autonomía de su lenguaje y confía más en las películas que en las opiniones de los directores sobre éstas. Por supuesto que la cinefilia pasiva tal vez sea la peor. Pero la cinefilia activa, expuesta siempre a las críticas, posibilita la vitalidad y la supervivencia del cine, aporta comentarios sobre un director desconocido para la mayoría y permite la búsqueda de un placer individualista que, a pesar de sus características, tiene sus propios valores. La cinefilia, por lo tanto, compone un agradable mensaje didáctico. En el mejor sentido de la palabra. Eso sí, no conozco el ombligo de ningún cinéfilo —aunque me los imagino como el mío—, pero puedo asegurar que no hay nada más lejos de los tubos de un fisiculturista que el cuerpo de un fanático y apasionado del cine.

Final abierto. Los placeres del cinéfilo en el cine, por lo tanto, serían los siguientes: ver doscientas veces el comienzo y el final de *Más corazón que odio* de Ford antes que cualquier manifiesto de Foucault; descubrir, como si fuera la primera vez, la planificación de la escena de la ducha de *Psicosis* —además de compararla con *Vestida para matar*— y el primer ataque de *Los pájaros* a Tippi Hedren antes que leer la novela; seguir analizando el travelling por la calle de Jean Seberg y Belmondo en *Sin aliento*; emocionarse y llorar sin pudor con Antoine Doinel mirando a cámara en el final de *Los cuatrocientos golpes*; temblar y preguntarse cómo se resolvió el final de *El dependiente* de Favio; espiar las caderas de Marilyn en el andén del tren en *Una Eva y dos Adanes*; pelearse con los demás para resolver si *Calles de fuego* de Walter Hill es un videoclip de una hora y media; interrogarse por los misterios que encierran los objetos de *Las veredas de Saturno* de Hugo Santiago; analizar el trabajo con el sonido en *El toro salvaje* de Scorsese; inmolar y ver seguidos los tres *Padrinos* de Coppola —algunos cinéfilos ya lo hicieron— para averiguar si se trata de una trilogía uniforme. Hay muchos, muchísimos placeres cinematográficos más. Pero los cinéfilos vemos cientos de películas para bien o para mal de la salud de uno y del cine. Por último: David, podés pedirme los videos que tengas ganas de ver. No tienen olor a naftalina. ■



V I D E O S

Sociales - Institucionales - Videobooks - Recitales - Eventos

Producción Integral de Clips

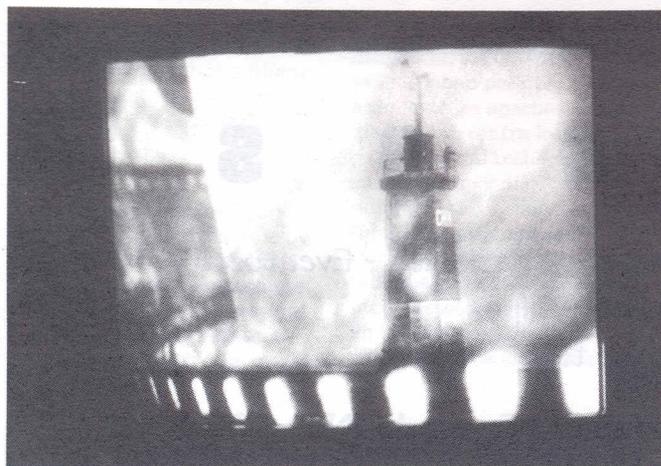
Ediciones de todo tipo

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

Adónde

va el

video arte



Durante estos tres años El Amante ha venido dando cuenta de un fenómeno que, en principio, nos parecía relacionarse mejor con otras disciplinas más o menos lejanas al cine y del que desconfiábamos un poco. A través de las "Crónicas catódicas" del estudioso Jorge La Ferla y los diarios de su doble, Key Valdez, comenzamos a interesarnos por el trabajo en video. Algunos videastas valientes nos acercaron sus obras. Empezamos a opinar en la sorpresiva sección intermitente "Otro cine", hicimos reportajes a algunos realizadores y teóricos. Este dossier —que no se pretende definitivo, ni mucho menos definitorio— toma como excusa el reciente Tercer Festival Francolatinoamericano de videoarte —celebrado en Bs. As. el mes pasado— para hacerse algunas preguntas acerca del estado de las cosas de la imagen electrónica. Incluye fluctuantes hipótesis sobre el videoarte y una breve reseña del Festival por el trinitrónico Ricagno, quien también entrevista al realizador francés Robert Cahen, pionero de pioneros (que aparecerá en el próximo número junto con otra entrevista al curador del Videofest de Berlín, Micky Kwella). Como cierre, un videodictionary para orientación de cinéfilos desconcertados a cargo de Eduardo Russo. La Ferla se suma, pero desde su columna habitual, comentando trabajos e intimidades del Festival (ver pág. 44). Nos videovemos.

Llegó la hora de ver videos

por Alejandro Ricagno

Dos pequeños problemas son los que se le plantean al espectador neófito con respecto al videoarte, aun antes de llegar a las obras. El primero es el de la definición; el segundo, dónde y cómo ver los trabajos. A estos problemas tampoco son ajenos los videastas, ¿o videoartistas?, ¿o videocreadores?, ¿o realizadores *en o de* video?

En la pregunta por el nombre se juega un lugar de aproximación a la imagen-video, una toma de posiciones. En la misma historia del videoarte, hasta hoy, su nomenclatura no sólo no significa lo mismo para quienes lo hacen sino que en ocasiones los enfrenta. Hay quien impugna el término diciendo que ninguna disciplina creativa se autotitula artística a priori. No hay "pintura-arte", "danza-arte", o "teatro-arte". Son disciplinas que se saben artísticas sin anunciarlo a los cuatro vientos. Hasta la acepción de cine-arte, opuesto a cine-entretenimiento, está en franca decadencia en la actualidad —como gran parte del cine de hoy en día—. Esto estaría marcando un territorio aparte por el cual el videoarte se propondría diferenciarse tanto de su lugar de origen (el famoso fluido catódico de la TV) como del cine en su nivel más elemental constitutivo y en el más conceptual, el de una narración fijada en ciertas tradiciones, aun cuando éstas pueden ser transgredidas en la búsqueda de la experimentación visual, tan vieja como el mismo cine (para una historia del videoarte en la Argentina, recomendamos el excelente trabajo de Graciela Taquini, recogido en el *Catálogo Buenos Aires Video 1993*, publicado por el ICI, comentado en *El Amante* N° 24 y al que esta nota debe bastante. También recomendamos leer atentamente la nota de La Ferla "Hacia un nuevo catecismo de la imagen electrónica", publicada en *El Amante* N° 16).

Desde los 80 hasta ahora se ha ampliado la producción, búsqueda y recepción del video: las videocámaras son un electrodoméstico más, las escuelas de cine enseñan video, la televisión ha confirmado la aldea global de McLuhan (pero en versión siniestra), los jóvenes consumen constantemente videoclips, hay festivales de video, revistas técnicas sobre video, etc. Pero si bien el espacio de consumo ha crecido, la pregunta por su destinatario prevalece como la de su especificidad (eterno problema de los realizadores: los "de paso" vs. los "puros", los "no narrativos" vs. los "narrativos", los "sociales" vs. los "esteticistas"). La Ferla diría que hoy la creación en video va más allá de los límites de su definición y que lo define sólo su soporte y la calidad y variedad de las obras. Allí entraría el reciclaje de lo televisivo en función crítica o paródica, lo político-social (un fax: el video *Después de la siesta*, sobre el levantamiento popular de Santiago del Estero, acaba de ganar en un festival de Italia), la animación, la narración clásica cercana al cine tradicional, trabajos de una estética asimilable al medio televisivo o los que eligen texturas antes que historias, propuestas más cercanas a la plástica.

Y aquí el dilema: ¿son estas últimas acaso la esencia plena del videoarte?, ¿todo lo que se hace en video es videoarte? Hay quien defiende la "pureza" del videoarte, al que propone como lugar de resistencia, contra el medio televisivo. Otros, en cambio, quieren llegar a la TV para cambiar el uso de la imagen. Otros se mueven en la tensión intermedia (¿el videoclip?) o ven el video como un sustituto barato del cine, ya que hoy en la Argentina se hace casi imposible filmar en super 8, o en 16, lugar tradicional de lo experimental que lamentablemente tiende a desaparecer. O tal vez no. Cahen habla de una nostalgia del filmico en video y propone las técnicas digitales computadas como sustituto recreativo de una imagen "más cargada de sentido". Por otro lado muchos cineastas de todo el mundo han dado *otro* sentido a las técnicas de video eligiéndolas como medio expresivo alternativo o han incorporado la imagen de video a sus films. La imagen virtual es hoy el centro de atracciones de la gran mayoría de las películas industriales (que hagan con eso una estética banal o no, es otro cantar). Pero hablar de videoarte no es hablar sólo de una técnica, sino del producto de una práctica que desde su indefinición plantea problemas desde todo punto de vista (y que esta aproximación no podrá resolver). De hecho, la producción argentina hecha en video en los últimos tiempos (de todo tipo: narrativa, a-narrativa, documental, etc.) es de lejos mucho más interesante y de mejor calidad que todos los estrenos nacionales de este último año (excepción de *Cuerpos perdidos*, de de Gregorio, que es del 85).

¿Qué dan hoy en el videocine, cariño? ¿Existe un espectador de video en Argentina? A juzgar por la cantidad de gente que hace videos y la que llena las salas del ICI, el Rojas, el Goethe o el espacio Giesso, algunos de los sitios habituales de exhibición, sí. Pero tengo la impresión de que sucede lo mismo que con la poesía: los poetas hoy día se leen (y escriben) más que nada entre ellos. El problema de la difusión es central. ¿Pantalla ampliada o televisores? ¿Será posible en Bs. As. la creación de una sala exclusiva y estable, con programación coherente y variada, diversidad horaria y repetición de programas? Sólo así sería posible ampliar el espectro de espectadores. También si los canales de cable entendieran que hay en el país muchos videastas reconocidos y premiados internacionalmente, y otros que no, pero igualmente talentosos, que forzosamente necesitan difusión, más allá de los festivales o muestras ocasionales, para su propio crecimiento, Y aquellos que no quieran entrar en el flujo televisivo también deberían tener su lugar de exposición permanente en videotecas de galerías o museos. ¿Para cuándo un sello de videoarte, ya que en el saturado mercado de video con films que pasan en cable, a lo mejor una buena antología de videocreaciones de diversa índole puede ser una alternativa para mucha gente que no ha tenido oportunidad de acercarse

a esta expresión. Habrá bodrios, a qué negarlo, pero también obras mucho más valiosas que el 90 % de la producción de telefilms (que es lo que las empresas editoras encajan en los paquetes de venta a los videoclubs). Imaginemos un espectador de video que habitualmente consume cine viendo esta supuesta antología. Ante todo se encontraría con piezas múltiples, generalmente de corta duración. Como frente a toda forma nueva, necesita un tiempo de acomodación. Un estado de receptividad curiosa, pero no pasiva. Algunas obras le proponen una línea fácilmente asimilable, no muy lejana a la de cierta experiencia zappinguera, otras reflexivas le hacen recordar climas de Ozu, otras eligen el choque de lo sonoro-visual casi como un film de acción. Unas son abstractas, otras desarrollan una mínima intriga. Varias le provocan irritación y desconcierto, no pocas asombro y un creciente interés, sensaciones diversas y hasta legítima emoción. (Tal vez esto sea más difícil de hallar pero no imposible. *Saint-ex* y *El pibe*, exhibidas en el Festival, pueden confirmarlo.) Lo cierto es que ver videoarte exige tan sólo la práctica de ver videoarte. Ni más ni menos. No es necesario ser un teórico. Y así se puede ir construyendo otra manera de ver esa otra manera de narrar.

Del Festival

¡Argentinos, a las camcorders!

por Alejandro Ricagno

Los videastas argentinos consagrados rondan los 20 y 30 y pico, no pocos tienen una formación cinéfila a la que agregan una alta preparación técnica. Ya se están viendo diferencias entre generaciones. (Punta a investigar en otra oportunidad.) Ahora, ¿qué cuentan? A partir de lo visto en el Festival vemos una diferencia temática de los trabajos provenientes de Brasil, Chile o Colombia. El video argentino en general parece despreocuparse por la actualidad, tal vez abrumado por aquellas simbólicas obras de barricada de los festivales de paso reducido de otrora, tal vez porque es imposible competir con la ficcionalización que explota día a día la TV. El nivel técnico es alto y se nota una creciente hibridación de géneros (si es que puede hablarse de ellos en video). Hay poco abuso de chiche estético. Como el tema es amplio y el espacio exiguo, extracto brevemente algunos comentarios míos mezclados con otros del catálogo escrito por Russo.

Saint-ex, de Diego Lascano: "Ejercicio melancólico. El recurso del álbum fotográfico de Saint-Exupéry destila una historia de (los últimos momentos posibles de) una vida, a partir de la célebre leyenda del desfile de imágenes que pasan frente a uno el momento previo de su muerte. Fragmentos de sus escritos pueblan morosamente *Saint-ex*, y se alternan con su foto-video-biografía, la meditan poéticamente y alcanzan una emoción infrecuente en el discurso video".

Boleto multa, de Luis Campos: un hecho policial, la violación de un colectivero, recreado como una película de cine mudo y que parodia a los *reality shows* tipo Mauro Viale. Hecho en

Inclusive para mejorar la labor de los videastas.

Cambiándose los anteojos. Las impugnaciones que generalmente les hacen los cinéfilos a los videocreadores (prefiero llamarlos así) pasa generalmente por pedirle al video una relación directa (casi como un calco) con el cine que están acostumbrados a ver. Si en un principio el videoarte se asociaba con la actividad plástica por otro medio, hoy en día (y a través de las sucesivas muestras que se han exhibido estos últimos años en Bs. As.) ya no es posible sostener tan categóricamente esa afirmación. El campo videístico ha venido a tomar el relevo de zonas exploradas antiguamente por el cine experimental. Y desde ese lugar también ha iniciado una voluntad que va más allá de lo contemplativo. Como señala Russo en el catálogo del Festival, el video argentino parece querer empezar a contar, "a combinar el goce de los sentidos por la inquietud del sentido [...] sería tan inadecuado creer que el traspaso del umbral de lo narrativo lo llevaría a la mansión del cine o lo literario, como que el rehusarlo lo mantendría en una pureza incontaminada". Ese lugar de cruce de formas, estéticas e ideas es lo que hace a la videocreación interesante. ■

fílmico y pasado en post-producción al video. Russo encuentra reminiscencias eisensteinianas en su estructura, entre otras muchas conexiones con el cine. Duro, irónico y contundente. *El pibe*, de Pablo R. Jáuregui: trabajo de animación computada comentado ampliamente por Castagna en *El Amante* N° 26. Comic nostálgico, negro y poético. Sólo agregó que debería ser un ejemplo narrativo en las escuelas de cine. *Argumento*, de Carlos Trilnick: recreación *diferente en imágenes* de una performance del grupo teatral la Organización Negra. Cuerpos desnudos que chocan y se agreden en forma de ritual. "Trilnick contrasta la violencia de lo representado con la suavidad de la representación." Russo dixit.

Heliografía, de C. Caldini, el ganador: hemos publicado un extenso trabajo sobre Caldini —que también nos prometió escribir— en *El Amante* N° 28. Caldini sigue haciendo cine experimental que luego pasa a video, un cine de sensaciones, un paseo al sol en bicicleta y un profundo placer que lamentablemente dura sólo 5'.

Se vieron también en el festival obras francesas impresionantes como una retrospectiva de Cahen, *Después del naufragio* de Alain Escalle, *En pire* de Patrick de Geetere. Más un trabajo de Godard para Telecom y el fabuloso *Video Void* del inglés David Larcher. En alguna oportunidad, La Ferla o algunos de nosotros nos ocuparemos de ellos. Lo merecen. Señal de ajuste. Y no lo olviden: más vale videocreado que ciento volando. ■

Antes de elegir
"PROTAGONISTAS"
usted quizás
se acostaba temprano



Ahora,
es demasiado tarde...

**Un programa hecho de igual
a igual, con la gente.
Donde usted nos ubicó:
primeros en audiencia.**

conducen:

Eduardo Aliverti,
Ricardo Horvath.

producción periodística:
Alejandro Morales,
David Zanazzi.

Lunes a Viernes. 23 a 24.

PROTAGONISTAS

Una marca de radio

AM 910

La Red

Una radio en todo sentido



Diario de Valdez XI

por Jorge La Ferla

Por poco dinero Valdez cerró el trato de la transmisión, desde pleno desierto, de la firma del acuerdo de paz entre Jordania e Israel que se celebraría durante el mes de octubre. Todo contrato para la CNN que tuviera la actuación de Clinton era 50 y 50, así que a pesar de la exigüidad del contrato estaba satisfecho pues implicaba algo de dinero chico de caja. Finalmente y debido a problemas de seguridad, a la arenilla insoportable de la región y al calor, sugería volver al viejo truco de la gran transmisión televisiva del primer viaje a la luna. Entonces todo se armó en un estupendo decorado en un estudio de la Burbank en California, pues Valdez sabía que el vivo y el directo ya no era negocio, y además porque participaba en la producción del evento. Hasta se dio el lujo de hacer un homenaje a 50 extras retirados que estaban en los archivos de la agencia y que habían trabajado en Lawrence de Arabia. Al día siguiente Valdez aterriza en Buenos Aires en su Key Jet llevando un cassette con el video producido por France Telecom y secretamente por la RKV Entertainment realizado por su amigo Jean-Luc Godard. Nuevamente muchos se refirieron durante el Tercer Festival Francolatinoamericano de Videoarte que se desarrolló en varios países de América Latina a la aparente paradoja de que uno de los dirigentes más poderosos del nuevo orden internacional de los medios se interesó por el videoarte, estos incrédulos seguían sin entender que era parte de la misma amplitud del poder de Valdez sobre los medios de comunicación. Es sabido cómo Valdez convenció a Roberto Marinho, el megapatrón del emporio O Globo, para que contraten a su amiga la videoartista brasileña Sandra Kogut para que dirija el área creativa de GloboGraph en Río de Janeiro. Tras presenciar el Festival Francolatinoamericano de Videoarte en Buenos Aires, Valdez viaja llevando al gran videasta francés Robert Cahen a Colombia. Las crónicas que siguen son historia verídica del periplo realizado por Valdez en el mes de octubre pasado en Latin America. JLF

Nota. Ante la inminencia, el día 14 de diciembre de 1994 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, del estreno de un video y un libro contando su último periplo por Bolivia, R. K. V. desmiente por el momento su presencia el día de la

presentación por no autorizar ambas versiones de su viaje. Esta actitud responde no tanto al contenido de las obras sino debido a que el monto estipulado con los autores y productores por los derechos nunca fue cumplido. En caso de reiniciar las tratativas y de llegarse a un acuerdo económico, Valdez departirá con el público lector de la revista *El Amante* y firmará autógrafos en hojas con el membrete original R. K. V. por sólo u\$s 20, en ejemplares rotograbados de la revista *El Amante*, por u\$s 42,50 sin contar el precio de tapa, y en los mismos *Videocadernos*, en edición numerada, por u\$s 100 sin tampoco contar el precio de venta al público. Los fondos serán destinados a la RKV Foundation for the Endowment of the Media.

Mientras sobrevolaban la línea del Ecuador en un non stop Buenos Aires-Leticia-Bogotá, Valdez le comentaba a Cahen, mientras ponía el piloto automático en su Key Jet, que cuando salió la noticia del estreno del video de Godard en varios periódicos de Buenos Aires, se comentó la ruptura con el género de video institucional que éste producía al no presentar las bondades de una empresa y referirse más elípticamente al tema de la comunicación. En ese momento varios funcionarios de la empresa Telecom Argentina se dan cita en una función privada en el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Buenos Aires para evaluar qué imagen de la institución daba *Puissance de la parole*, el video de Godard que se pasaba por primera vez en el país. Aflojándose las corbatas tras la exhibición, efectivamente comprobaron que su tarea de control se trataba de una entelequia incomensurable y respiraron tranquilos viendo que sólo quedaba la otra imagen, que es la que puede tener formada el usuario argentino de la compañía. De ahí su idea de pedir a cinco videoartistas argentinos que se ocupen del tema.

King Larcher. Otro acontecimiento en la historia del audiovisual que se produjo en el mencionado festival fue la exhibición de *Video Vacío*, obra límite del realizador inglés David Larcher, autor de *EETC* que, como gusta decir de esta última su actual productor, el director del

Centro Internacional de Video Creación de Montbéliard, es equivalente en su envergadura a *Ulises* de Joyce. Esta obra mezclaba la fotografía con el cine y el video reformulando una historia antológica y ontológica de la misma representación pasando por ambos soportes. Y salvadas las distancias y las especificidades de los medios y sus hibridaciones, Bongiovanni tenía bastante razón. Es tan importante también *Video Vacío* que prometemos dedicarle más espacio en uno de nuestros próximos números pues esta obra inaugura una posibilidad increíble —o tal vez la cierra definitivamente— de pensar las posibilidades de creación con imágenes y sonidos virtuales, es decir, generadas por una computadora. La revolución de *Video Void* es que, utilizando toda la parafernalia de las máquinas digitales, Larcher continúa con la búsqueda discursiva de sus obras anteriores produciendo un trabajo de un espesor temático profundo, cosa rara de ver en obras hechas con máquinas digitales y que sólo provocan masajeo retiniano carente de todo interés cerebral o medular. Continuará.

La RKV Foundation for the Media. Valdez fue uno de los impulsores de esta fundación que tiene como objetivo propulsar la producción creativa de jóvenes artistas audiovisuales de América Latina. Ver *El Amante* N° 22 de diciembre de 1993. Además de tener una considerable reducción en el monto de los impuestos de su empresa, Valdez quiere crear un centro, de incipiente construcción en la selva colombiana, que sería reunión de artistas de todo el mundo latinoamericano, los que en residencia permanente, en períodos de seis meses, tendrían todas sus necesidades materiales y sensuales cubiertas para librarse al peligroso juego de la creación. Tras el deceso en Colombia, hace un año, de uno de los principales impulsores del proyecto, otro grupo de amigos e intelectuales continuaron con la tarea de concretar este sueño latinoamericano de Valdez.

La estrategia del Caracol. Numerosas versiones daban cuenta del interés de siempre de la RKV Entertainment y de la Turner Corporation en comprar la Cadena Caracol, un pool inmenso de

radio y televisión que domina la escena mediática colombiana. Junto a Televisa en Méjico, a O Globo en el Brasil y al pool Clarín-Página 12-Canal 13 en Argentina, ya habría una homogeneidad satelital en el continente. A Valdez siempre le había llamado la atención la diferencia que marcaba Colombia con el resto del continente, un caso único por la fuerza y el predominio que mantenía aún la radio con respecto a la televisión en todo el país. Bromeaba Valdez en una recepción en Bogotá en medio de sus vahos químicos y de alcohol y explicaba la situación de confluencia entre un país realmente *hot*, y ahí discursaba de oído sobre la categoría de medio caliente de McLuhan y la frialdad cadavérica de los USA. Presente en la reunión estaba un personaje mítico del éter en Colombia, Bernardo Hoyos, que por dos veces entrevistaría a Valdez. Ante la sorpresa de muchos y con la intermediación de su encargada local de prensa, Marta Vélez, Valdez había aceptado tales entrevistas pues estaba fascinado con el don de gentes, el manejo de micrófono y la amplia cultura de este caballero de la radio y la televisión de Colombia. Valdez en el fondo y a pesar de todo mantenía su mente y espíritu de principiante y estaba siempre dispuesto a aprehender algo nuevo de quien fuera, obviamente para utilizarlo luego en provecho propio. Y en este caso recibió dos clases magistrales sobre entrevista y don de gentes.

La producción de video de Colombia desde hace varios años está surgiendo como una de las más originales del continente, habiendo cada vez más realizadores en todo el país. Para este Festival se presentaron a selección más de 60 trabajos de los cuales una decena fueron retenidos por la realizadora argentina Gabriela Habisch a cargo de la selección. José Alejandro Restrepo, Harold Trompetero, Santiago Echeverry, la mencionada realizadora argentina residente en Colombia son algunos de los autores más interesantes que están trabajando seriamente con el medio. Uno de los pioneros es Gilles Charalambos, sutil artista de larga trayectoria que está en una de las zonas más avanzadas en la búsqueda simbólica y expresiva con el medio. Valdez, intoxicadas sus retinas y cuentas bancarias con tanta televisión, se automedica con video independiente y el año pasado pasó momentos de solaz con *Cálculos extáticos* y este año con *Fábulas de la autenticidad y toxicomanías III*, las dos últimas obras de Charalambos. Esta última era firme candidata al premio mayor junto a otra obra notable, el video argentino *Heliografía* —ver *El Amante* N° 28—, de Claudio Caldini, que finalmente ganó el premio. De todas maneras, más allá de los avatares que puede deparar un premio, quedó para la deteriorada memoria de Valdez la sutileza y el vuelo de este *palimpsesto que líquida la fijeza de la banalidad de la imagen video*, según un R. K. V. borracho. Por otro lado era importante diferenciar frente a las actuales tendencias de un videoarte argentino un poco separado de la realidad

del país y produciendo obras de más búsqueda personal descontextualizada de un entorno local espacio-temporal, como hay en algunos trabajos de video que comentan de diferentes maneras un real de país con respecto a la complicada Colombia y que dan una idea de país muy certera enraizada en la problemática del lugar que busca al mismo tiempo una transfiguración de ese clásico verosímil realista constituyéndose fundamentalmente en obras elaboradas.

Taxi Driver. Por el trajín y el ritmo por momentos frenético de sus actividades, Robert Cahen se ponía nervioso y su primer recurso era la protesta. Una noche por la circunvalar de Bogotá en un raudito taxi, Valdez y Cahen se dirigían con retardo a una recepción en la casa de la consejera cultural de la Embajada Francesa y Cahen recomenzaba con la letanía en francés del alto volumen de la radio, de la inseguridad y la velocidad del vehículo. Valdez, que se sentía más tranquilo que en cualquier y segura limusina neoyorquina o taxi parisino, le comenta en voz baja: "Mirá, Robert, cortála porque si el señor que maneja te llega a entender saca el revólver y te vacía el cargador en el tórax". Cahen, entendió y se dedicó a contemplar las luces a lo lejos de la ciudad. Ante el repentino silencio de Cahen, el chofer dejó de acariciar la cachá derecha de su 38 corto.

Reunión cumbre. Para *le jeune Valdez*, estudiante parisino de fines de los 70, sus visitas a la ciudad de Lyon implicaban un paréntesis del ajeteo entre su duro trajinar por los claustros galos y sus frecuentes visitas a su padre residente en la ciudad de Génova. Los encuentros con su mentor del momento, Guillermo Valencia, paisano de la ciudad de Chinchina cercana a Manizales, estudiante de psicología y antropología, eran la oportunidad de discutir profundamente las teorías de la revolución sexual de Wilhelm Reich, la identidad del continente, las maneras y las formas de seducir a las huestes femeninas. A través de debates transcurridos entre borracheras y comilonas y con la compañía incomparable del ingeniero de sistemas bogotano Leonardo Ramírez, eran estos encuentros un discurrir añorado que se convirtió en un rito imprescindible durante largos años. Después de 15 años en La Calera, en la periferia de Bogotá se vuelven a reunir los tres ex lúmpenes durante toda la tarde del sábado 22 de octubre. Una botella de Johnny Walker, tabaco y muchas palabras desagotaron tres lustros de historias en un aquelarre discursivo que todavía perdura en las neuronas y endorfinas de Valdez. Richard Key es invitado por la carrera de Artes de la Universidad de Los Andes, prestigiosa institución del continente, para producir disquisiciones sobre los medios de comunicación y con admiración Valdez se entera del pionero trabajo desarrollado en toda la vertiente multimedia por todo el equipo que dirige

la profesora María Teresa Guerrero y se entusiasma una vez más con todas las posibilidades creativas y de merchandising de elaborar narraciones en el ordenador. Por convencimiento decide establecer un acuerdo de cooperación y convenios entre la universidad y la RKV Entertainment para la elaboración de software con programas para la creación de obras virtuales para consumo en carreras de arte en los USA y en América Latina. Desde hace tiempo el video está renovando diferentes posibilidades narrativas y expresivas en el género documental con implicaciones inmensas en posibles derivaciones filmicas y televisivas. Valdez mismo está produciendo una serie denominada *Los viajes de Valdez*, de profunda decadencia conceptual e ideológica. Consciente de su embriaguez megalómana, demuestra un interés, para muchos falso, en discutir las implicancias de la visión de un autor abordando este género de documentales fuertemente autorreferenciales. Ejemplo de esto son los *Diarios de viaje* desde hace mucho tiempo cultivados por realizadores chilenos y franceses. José Alejandro Restrepo le planteaba una noche algunas cuestiones en relación con esta manera de viajar de algunos realizadores del primer mundo. *Siempre me queda una pregunta, bueno, esto es lo que ven pero qué es lo que No ven. Por supuesto no es solamente un problema de miradas y de instrumento, también me molesta con algunos autores esa especie de éxtasis posmoderno, sin ninguna distancia crítica, esa embriaguez tecnológica —positivismo puro— que a la postre no es sino un nuevo formalismo que excluye todo cuestionamiento. Ahora que dicen que ya no hay ideologías —lo que es falso, la derecha sigue afianzada y tomando nuevas, perspicaces y violentas formas— muchos artistas están celebrando su confort dentro de este nuevo orden, dentro de la cómoda aldea universal. París, N. Y., Tokio...* Restrepo dicit. Valdez miró para otro lado, encendió un Dunhill, apuró otro ron y siguió grabando desde la ventana el atardecer bogotano. El último día de su estadía en Bogotá, Valdez dio una vuelta con su cámara por el barrio El Cartucho, lugar pesado e interesante de la ciudad, lugar de reunión de indigentes, automarginados, con un sistema de organización comunitaria que sorprendía a Valdez y que le hacía considerar iguales imágenes del Bronx y de Harlem desprovistas de toda posibilidad de autonomía organizativa entre la gente. La vivacidad y fuerza de esta gente conmovía los últimos vestigios de conciencia social de Valdez que con lágrimas en los ojos se dirigió al aeropuerto esperando volver a este país candela. Entre Colombia y Bolivia, Valdez ya tenía una base de apoyo para cuando decidiese retirarse de la joda en que estaba metido, se ocupara a tiempo completo de los placeres de la contemplación y comenzara a dedicarse a la escritura de sus memorias: *Valdez y el Universo*. ■

Diccionario cinéfilo VII

En esta entrega nuestro diccionario incursiona en una región limítrofe que la cinefilia tradicional observa con una compleja actitud que suele mezclar el desconcierto, la reserva, la sospecha y el entusiasmo: la tele, el video y zonas aledañas. Como suelen exclamar algunos... “¿qué tiene esto que ver con el cine?”. Veamos.

por Eduardo A. Russo

Edición. Es al video lo que el montaje al cine. Se trata de la articulación entre planos, elaborada —en su variedad más frecuente— a partir del proceso de copias parciales de una a otra cinta. Nada hay aquí del clásico “cortar y pegar” del montaje cinematográfico, donde los trozos de film inundan el lugar de trabajo del montajista; la edición en video es una combinatoria electrónica. Como la imagen en video no posee la existencia inmóvil, examinable, palpable de un fotograma, la edición consiste en monitorear y manipular la información existente en una cinta magnética, pasándola a otra: curioso proceso que en lugar del corte y empalme del cine implica una reproducción y una segunda grabación. Los primeros tiempos del *video tape* no permitían la edición luego del rodaje; sólo era posible efectuarla en cámara, durante el registro. Luego se intentó —con resultados irrisorios— cortar la cinta y al fin se pasó a la modalidad ya mencionada. Desde los 80, la revolución de las imágenes digitales comenzó a alterar profundamente el panorama. El montaje del cine y la edición del video comenzaron a acercarse. Ya a comienzos de la década, Francis Coppola editaba en video una primera versión de *Golpe al corazón* antes de que volvieran del laboratorio los rollos filmados de la película. Ensayos como éste pronto comenzaron a ser pioneros en la progresiva incidencia del video y la imagen informática en la postproducción. En 1990, Bertolucci grababa en video de alta definición *Refugio para el amor*, y luego suplicaba por una copia filmica para poder entenderse con los trozos de película durante el montaje, aunque todas las tomas rodadas estaban disponibles para su más rápida y precisa edición digital. En el presente, el clásico montaje filmico en mesa —inclusive en sus variantes más sofisticadas— parece ceder irreversiblemente ante la edición digital, ya no copiando de una a otra cinta magnética, sino procesando las imágenes en computadora, lo que Jean-Pierre Beauviala llama *montaje virtual*. La razón del cambio es evidente: mientras el montaje estándar de un largometraje puede insumir de cuatro a seis semanas, su edición digital —sea rodado en cualquier soporte, filmico o magnético— reduce los tiempos a un cuarto, a lo sumo, del plazo citado; y es más barato. Los productores, felices.

Interactividad. Promesa o realidad incipiente que convierten al cine o al video en un viaje de permanente ida y vuelta. Las producciones interactivas intentan poner al alcance del cinéfilo el sueño de la película a su medida, el film que responde a sus deseos. Desde algunos tímidos ensayos de algunos años atrás (por ejemplo, el *bi-telefilm* emitido en 1991 por un cable holandés, que simultáneamente exponía en dos canales una historia desde puntos de vista

diferentes, y el espectador decidía con el *zapping* cómo seguir sus vericuetos) a las salas interactivas que hoy proliferan en Londres o Nueva York. Allí, uno puede decidir —por simple mayoría, sin ballottage— cómo va a seguir la historia en momentos críticos, pulsando uno de tres botones en el brazo de su butaca. El fenómeno está más cerca de una sala de bingo que de una cinematográfica. Invariablemente, los energúmenos presentes se precipitan hacia los asientos vacíos para apretar los botoncitos que asegurarán el triunfo de su opción (democracia mal entendida y otra contribución, aseguran los críticos culturales, del cine en pro de la idiotización popular). La cosa se pone más interesante —aunque lo interactivo esté en pañales; se asegura que hoy estamos en su prehistoria— con los videos en CD-ROM. Este año se lanzó en Inglaterra uno titulado *Voyeur*, lejanamente basado en *La ventana indiscreta*. Aunque está más cerca del videojuego que del cine, el espectador allí se permite asistir al sórdido asesinato de una mujer perpetrado por un senador (Robert Culp, quien aquí pasa de espía a espiado). Usted es testigo: puede elegir denunciar al criminal, extorsionarlo o simplemente seguir figoneando por su propia cuenta y riesgo. Las alternativas son inmensas y tortuosas; no es difícil imaginarse la multitud de variantes que vienen en la senda de *Voyeur*. Todos tenemos un Jimmy Stewart en un rincón de la retina.

Tubo de rayos catódicos. Es esa ventana incrustada en una caja que ya tiende a abundar en cada habitación de la casa. La versión actual posee su precursor más temprano en el *iconoscopio* desarrollado en los 20 para la RCA por el ruso exiliado Wladimir Zworykin. La televisión es hija de la radio tanto como el cine lo es de la fotografía. La cuestión de aquel entonces radicaba en encontrar el mejor medio de analizar electrónicamente una imagen y transmitir a distancia esas señales para que, convenientemente recompuestas en otra imagen, fueran percibidas por los espectadores. He allí la esencia de lo televisivo, que ya entonces se concebía con los sonidos correspondientes, como una radio ilustrada. El ruso Zworykin patentó su invento en 1923. Dos décadas más tarde los tubos de rayos catódicos (término vagamente siniestro, medio ciencia-ficcional) comienzan a poblar el espacio cotidiano. Otros, más secretos, radican en el interior de cada cámara de TV y se perfeccionan bajo los esotéricos nombres de *orthicón* o *plumbicon*. Si bien en la última década estos últimos fueron reemplazados por los más livianos y versátiles CCD, chips de registro de imágenes que hoy usa toda cámara de TV y video, el tubo sigue siendo la opción más favorable en el campo de la recepción. De su formato original, casi un ojo de buey en los televisores de la

posguerra, a los planos y cuadrados actuales, la evolución de los TRC parece dirigirse a la convergencia con el formato de la pantalla de cine. Los cinéfilos malevolentes suelen citar la declaración, acaso apócrifa, de un anciano Zworykin en los 60 y sin antena televisiva en su retiro campestre: "si hubiera sabido en qué iba a terminar esto, no inventaba nada".

Televisión de alta definición. Se trata en realidad de diversos sistemas hoy en competencia, que encuentran su más lejano antecedente en el desarrollado por la NHK-Sony, desde comienzos de los 80. Hoy cuenta con un serio competidor —que acaso lo aventaja— en el sistema *Eureka* diseñado por la Comunidad Económica Europea. Estas nuevas modalidades de TV implican una reformulación a fondo de todo el espectro que va desde la tecnología de las emisoras hasta los televisores que tenemos en casa. El formato de pantalla, en lugar del actual (3 medidas de alto por 4 de ancho) pasa a ser de 9 x 16. La imagen de los monitores adquiere así una proporción similar a la de la mayor parte de los films producidos hoy día. Pero no sólo el tamaño cambia: en lugar de la imagen que hoy tenemos en la tele, formada por 625 líneas horizontales (en el sistema PAL) *Eureka* cuenta con el doble: 1250, lo que da una definición comparable a una más que aceptable proyección cinematográfica, a la vez que reduce al mínimo el típico centelleo de la imagen televisiva, esas hormiguitas luminosas que hasta hoy no dejan de pulular en la pantalla. La tele de alta definición parecería consumir el deseo cinéfilo del cine en casa (de hecho, las niñas mimadas de este sistema son las películas en cinemascopio y similares). Pero no sólo eso: ciertos pronósticos anticipan que los cines pronto se van a reconvertir en salas dotadas de enormes pantallas sobre las que se proyectarán imágenes de alta definición, provenientes de la bajada satelital de emisiones especiales emanadas de las productoras. Las *majors* hoy están seriamente interesadas en esta alternativa, que reduciría costos y facilitaría la distribución planetaria de sus producciones: una era post-lata. El de los proyectoristas pasaría a ser otro gremio en extinción, y uno iría al cine para enfrentarse con un aparato que tendría menos semejanzas con aquel inventado por los Lumière, que el de los célebres hermanos con la linterna mágica del padre Kircher.

Video arte. Polémico término que intenta dar cuenta de toda una corriente de la actual producción en el video como medio de expresión. En los primeros tiempos de la grabación de imágenes en cinta magnética, la función de *registro*, de testimonio, pareció predominar por un lado; de allí las cercanías y un posible linaje del nuevo medio (postulada en los hechos por J.-L. Godard y secuaces nucleados en una

célula de significativo título: grupo Dziga Vertov) a partir de aquellos *kinoks* de la efervescencia soviética de los 20. El video como máquina para ver más allá de los ojos, para descubrir lo más oculto de la realidad, para despertar conciencias. A la vez, la imperfección técnica de la imagen video (su inestabilidad, su proclividad a la deformación, su tendencia a la *mancha*) despertó en otros la atención a la forma, en sintonía con la exploración de lo abstracto —el problema clave de la plástica en este siglo—. Y en cuanto al cambio permanente de esa imagen formada por el recorrido vertiginoso de un único punto móvil en la pantalla, la proximidad con la música se hizo evidente. Así nació, en forma múltiple, plural, cierto espacio que comenzó a definirse bajo el rótulo de "Video", y que comenzó a expandirse principalmente en los circuitos ligados al arte contemporáneo. Hacia fines de los 70 parecía establecerse una incipiente clasificación en géneros: los *video-objetos*, donde se exploraba y exponía el aparato tecnológico, la percepción de la imagen electrónica enrarecida por marcos desusados; las *video-instalaciones*, donde los circuitos de cámaras, grabadoras y monitores alteraban un entorno en el que los espectadores-habitantes se sumergían; y los *video-tapes*, donde la atención se centraba en lo que se inscribía en la cinta magnética. En el presente, esta última modalidad es la que brinda mayores perspectivas, desarrollando una suerte de poesía narrativa que propone algunos de los mayores desafíos a la mirada en los 90. Hoy el combate es otro: el mismo término *Video arte* es su escenario. Hay razones poderosas para postular en su reemplazo la denominación de *video de creación*, que no será perfecta, pero tiene a su favor el intento de superar cierta peligrosa y ya firmemente establecida tendencia del medio a circular dentro del ámbito del museo, del centro cultural, del cenáculo de exquisitos. Los cinéfilos recalcitrantes todavía imaginan que la razón de existir de la tele es la de pasar películas a medianoche o los sábados por la tarde, y que el video se justifica por ser el soporte más accesible para grabar y almacenar la filмотeca privada. Otros, aunque circunspectos, se aproximan al video de creación y notan con sorpresa que el contacto posible está muy lejos de la contaminación de una peste. No son pocos los que hoy sospechan que despegado de esta pátina "artística", al video de creación puede caberle una tarea crucial: la de plantear la *pregunta por la imagen y su sentido* en una época en que la mayor parte del cine como de la TV —en su metralla de estímulos estereotipados— parecen apostar a la ceguera por saturación (ver, si no, dos horas seguidas de clips en MTV o —lo que es casi lo mismo— *Asesinos por naturaleza*, de ese insigne pensador de nuestro tiempo que responde al nombre de Oliver Stone). ■



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 multivento 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, larcys, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y 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

Sordos ruidos

Dicen que a José Luis Díaz le dicen "Ruidito" porque es capaz de detectar la menor perturbación sonora en un rodaje. Dicen, además, que se trata del mejor sonidista argentino, un oficio tradicionalmente descuidado en nuestro medio. Cecilia Szperling lo entrevistó para El Amante.

por Cecilia Szperling

Nombre: José Luis Díaz
Alias: Ruidito
Año de nacimiento: 1953
Oficio: Sonidista

Horas de trabajo diarias: De doce no baja. Sábados y domingos normalmente libres, pero un mes en donde no haya sábados ni domingos libres es muy común.

Películas en las que trabajó: *Perdido por perdido*, de Alberto Lecchi; *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain; *De amor y de sombras*, norteamericana, basada en el libro de Isabel Allende; *Naked Tango*, no muy buena pero una movida muy gorda; *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamín; *Esperando la carroza*, de Alejandro Doria. Entre mi socio (Carlos Abate) y yo, hicimos más de treinta.

Cortos comerciales: Alrededor de 100 por año.

Clips: *Ciudad de pobres corazones*, de Fito Páez. Fue un largometraje porque cada tema tenía su videoclip.



¿Cuál fue la primera película que viste que decidió tu vocación?

Doctor Zhivago, la vi cuando estaba en el secundario. Es una película que abre un espacio de 40 o 60 años. Me dije: "no puede ser que hayan filmado primero un invierno, después una primavera, después otro invierno y así sucesivamente. Tuvieron que haber ordenado de una manera más lógica desde el punto de vista de la producción. Entonces habrán filmado en un invierno todos los inviernos, en una primavera todas las primaveras y así sucesivamente. ¿Cómo harán para mantener la continuidad y la coherencia de la narración?". Fue la primera película que me hizo prestar atención a lo cinematográfico como algo que proponía dificultades de producción y me hizo ver el cine como algo desafiante.

¿Qué es el sonido en el cine?

Es el 50% del relato. En la medida en que un relato está balanceado entre los dos campos (sonido e imagen), hay un relato que va a ser polifónico en todo el sentido de la palabra.

¿Qué elementos aporta el sonido al relato cinematográfico?

Hay un espacio que no se ve: el off. En el off puede estar la réplica del actor, pero también está el llanto del bebé que despierta a la madre que está allí. En una guerra podés ver unos soldados que corren, el fuego, fogonazos, una humareda, pero llegás a oír "¡Jorge! ¿Dónde estás?" y pasa a ser corpóreo, pasan a ser personas.



¿En qué películas está bien utilizado el sonido?

La última ola, de Peter Weir; es muy, muy expresivo. *Alien*. Sin esa banda, sin ese ambiente, sin esa música, sería radicalmente distinta. Los ambientes son totalmente fantásticos, no había antecedentes, inventaron muchas cosas: a veces son ritmos mecánicos; otras, zumbidos electrónicos; hay lejanas, muy lejanas cadenas o portazos que te preguntás: "¿Quién los cerró?".

¿Por qué suenan mal la mayoría de los diálogos en las películas argentinas?

Hay un listado de razones.

a) El doblaje. A los actores les cuesta recrear la situación en una habitación a oscuras y a la vez hacerla en sincro con la imagen y, como se filma poco, no tienen entrenamiento. En vez de gritar ¡Socooooorro!, simulan que están gritando y sale un ¡Socooooorro! artificial, débil, pero no gritan de verdad.

b) Los planos. En general se tiende a que el plano sonoro sea siempre el mismo y da un sonido de laboratorio, como si los actores en el cine estuvieran vestidos todo el tiempo con camisas planchadas y perfectos aunque se trate de gauchos. Si se trata de gauchos tienen que estar sucios y todo lo demás. En el sonido es lo mismo, hay que recrear las imperfecciones, los distintos planos de sonido, las rugosidades, las texturas.

c) Especialización. En una película norteamericana trabajan desde 12 profesionales hasta 50, en el área de sonido. Cada uno es especialista en algún área dentro del sonido, trabajan ininterrumpidamente y dentro de la misma área. Nosotros, por el contrario, no sólo hacemos sonorización, sino que también controlamos el doblaje, hacemos el sonido directo, editamos y, como si esto fuera poco, lo mezclamos. Yo desde *Un lugar en el mundo* que no hago sonido directo y eso hace que no pueda enriquecer la experiencia que adquiriré.

d) Inversión. En las películas americanas los aparatos los paga la productora. Aquí tenemos que ponerlos nosotros mismos. Casi todos los sonidistas son propietarios de sus propios equipos, nos ocupamos de mantenerlos y mejorarlos.

¿Por qué se recurre al doblaje en el cine nacional?

Aquí se hacen la mitad de las películas en doblaje. A mí me han tocado en su mayoría con sonido directo. Carlos Abate (mi socio) ha hecho buenos trabajos usando doblaje como en las películas de Subiela.

¿Qué es el sonido directo?

Es registrar los diálogos, ambientes, las tomas, lo que la cámara capta y el sonido que está sucediendo, esa captura de ese sonido es sonido directo.

¿Qué hay que tener en cuenta para que el sonido salga bien?

Si es sonido directo, lo más importante es la elección de los decorados. Que sean silenciosos, con la menor reverberancia posible. Comprobar la reverberancia. Todo

esto tiene que ver con la inteligibilidad, es muy importante entender cada cosa que se diga. En segundo lugar que los actores hablen claro. Hay actores que tienen deficiencias fonológicas y no se entiende lo que dicen. También la cámara debe ser silenciosa y hay una sola cámara que está bien en la argentina.

¿Para qué sirve una pizarra?

Como el sonido y la imagen van por caminos separados, es necesario que exista una marca común, "clac", a ambos soportes. El sonido de la claqueta, que es registrado en el grabador, sirve para sincronizar.

¿Qué películas nos recomendás en cuanto al tratamiento del sonido?

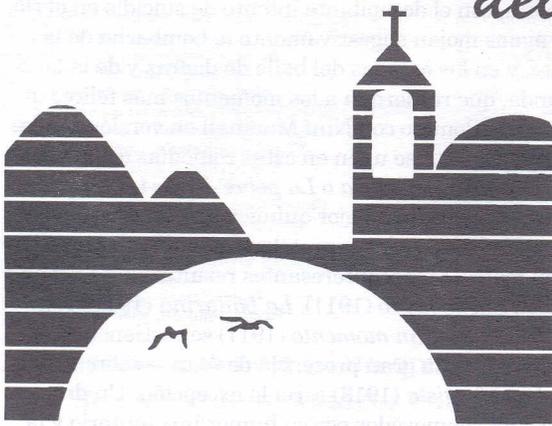
Las de Martin Scorsese son muy interesantes. En *El toro salvaje* es impresionante la mancomunidad que hubo entre el sonido y la compaginación, la relación dialéctica que hay, cómo uno modifica al otro. Dentro de la casa del boxeador, donde está charlando con su mujer, se escuchan peleas de otros vecinos a los que les responden y a la vez escuchás que los de abajo les piden silencio. Te transmite la sensación de vecindario donde no hay intimidad, el Bronx. Aunque es un estudio, no es un decorado real. En otra secuencia un vecino está escuchando un rock and roll. En la mezcla hicieron que en un corte esa banda musical, que estaba de ambiente, suba a primer plano. De este modo facilitaron el corte de la secuencia: con los dos últimos redobles del rock and roll pasaron a la próxima. Es decir, la relación de los cortes con sus músicas más la interacción de ambientes y de efectos hace que sea película mayúscula. *Apocalipsis Now* es también una película que todos veneramos.

¿Qué es el sonido?

Muchos profesionales del cine le dan a ese ítem una atención mínima, sin embargo son los ambientes los que nos meten de una manera subconsciente, nos zambullen en ese ámbito que es lo que hace que resulte creíble la película. Es algo a lo que la gente no le presta atención y que para mí es muy importante. Pero, como contara Truffaut, durante la filmación de una de sus películas le pidió a cada actor que contara de qué se trataba el argumento. Cada uno tejió la historia alrededor del personaje que le tocaba interpretar. Y como yo soy sonidista te voy a decir que el sonido es muy, muy importante. ■

Fotos: Nicolás Trovato

*Para hacer propios momentos inolvidables
del cine de todos los tiempos*



Venta Directa - Video club
Envíos a cualquier punto del país

VIDEO CORDOBA

Belgrano 70, Centro - Cordoba
Tel./Fax (051) 22-8782

Asta siempre

por Alejandro Ricagno

Contradiva. Es fácil imaginar la conmoción que Asta Nielsen causó tras su debut en el film de Urban Gad, *Abismos* (*Afgrunden*, 1911).

Quienes, en 1994, asistimos a la primera función de este excelente ciclo nos quedamos anonadados frente a tal despliegue de descontrolada sensualidad y ante la modernidad de sus performances. El ciclo entero abarcó desde el drama a la comedia —incluyendo un documental—, lo que permitió tener una idea de su grandeza, comparable a la de Garbo, Dietrich o Swanson. Nielsen, sin embargo, a contrapelo de la imagen que estas divas crearon en pantalla, se preocupó por demostrar una capacidad actoral descomunal antes que construirse como presencia unívoca y lejana. Su carnalidad no era de otro mundo, sino de éste. Sus personajes no existen en una dimensión de ensueño, de encantamiento filmico: la cualidad principal de sus heroínas es su principio de realidad. La perturbadora presencia de Asta Nielsen está asentada sobre su talento interpretativo, sus técnicas de actuación absolutamente cinematográficas y una rara belleza que aparecía y se desvanecía según sus personajes.

Consagrada a partir del desparramo de su primer film, Asta evita la repetición: delicadas señoras burguesas alternan con proletarias reas y simpáticas, prostitutas, asesinas, gitanas, actrices. Verlas hoy, una tras otra, sorprende tanto por la capacidad como por la audacia para personificar mujeres de diferentes tratos y extractos sociales. Su intensidad para el registro dramático, construido a partir de pequeños gestos (a veces de espaldas a la cámara) junto a precisas muestras de histrionismo exacerbado cuando la escena lo requiere, es comparable a sus irresistibles dotes de comediante. (Esta es otra gran diferencia con las divas, ya que sólo algunas, y recién en el sonoro, se atrevieron a jugar roles cómicos.)

La pregunta que surge entonces es ¿por qué Asta Nielsen no ha logrado a través del tiempo ese paraíso de eternidad en el imaginario del público como lo han hecho aquellas divas?

Aunque muchos de sus films se han perdido durante la Segunda Guerra, esa sola causa no llegaría a explicarlo. Tampoco el que sólo haya actuado en un film sonoro para luego retirarse de la pantalla. Una hipótesis: no todos los films conservados tienen una calidad cinematográfica que los coloque en el lugar de obras maestras, aunque muchos de ellos bastarían para ubicarla en el Olimpo de inolvidables. Otra hipótesis: su camaleónica personalidad impide apresarla en un prototipo femenino. Su rostro, su cuerpo, su gestualidad

Gabriela Massuh se acercó a la redacción de El Amante, con los ojos pintados de negro, un sombrero descomunal, un vestido largo y paso provocador, acompañada de una extraña música de piano que surgía a su andar. Nos entregó una nota adelanto, con motivo del ciclo de revisión de los films de Asta Nielsen —organizado por el Instituto Goethe y la Sala Lugones del Teatro San Martín—, que publicamos en el número anterior. Ante tamaño fervor, fuimos al ciclo para comprobar que Massuh tenía razón: la Nielsen nos dejó mudos.

variaban bruscamente de film en film. El glamour de las divas —su permanencia— siempre se ha basado en la repetición de un instante, de un mismo gesto. Y Asta, ese pájaro extraño, es la variación incesante.

Urban, el primitivo. Once de los films exhibidos fueron realizados por el “descubridor” de Nielsen, Urban Gad (ver *El Amante* Nº 31). Viéndolos uno comprende que Gad no tenga un lugar preferencial en la historia del cine. Su mayor mérito ha sido lanzar a Asta y darle la posibilidad de desarrollar una amplia gama de personajes. Es evidente que su interés estaba en poner las películas al servicio de su estrella sin experimentar expresivamente con la imagen, manteniéndose en un nivel de primitivismo cinematográfico. Sin embargo, si bien no había en varios de sus films exhibidos una gran variedad de planos (cámara fija en la mayoría), existe en ellos un cuidado en la composición del cuadro. Sobre todo en aquellos que tienen abundantes escenas en exteriores. *Pájaro extraño* (1911) —melodrama de amores cruzados a la vera del río— supera esa limitación, a fuerza de buscar ángulos que permiten, además del lucimiento de la actriz, crear un clima melancólico que prenuncia la tragedia que se avecina. Asimismo en la escena erótica de *Abismos*, que sucede durante una representación teatral, coloca la cámara entre bastidores y crea un espacio distinto acentuando el voyeurismo del espectador, que mira desde un lugar privilegiado a la Nielsen refregarse literalmente contra el cuerpo de su amante gitano (Sharon Stone muere de envidia). Otros logros se encuentran en las comedias *Angelito* (1914) (uno de sus mayores éxitos) y *La escalera de servicio* (1915). En la primera, con el desopilante intento de suicidio en el río, donde las aguas mojan sugestivamente la bombacha de la adolescente, y en las escenas del baile de disfraz y de la feria de la segunda, que recuerdan a los momentos más felices de las comedias de Romero con Niní Marshall en versión muda. Cuando Urban y Asta se unen en estas comedias o en melos como *La muchacha sin patria* o *La pobre Jenny* (ambas de 1912) es cuando logran la mejor química que atraviesa los tiempos y los balbuceos de un protolenguaje visual que quiere alejarse del teatro. Menos interesantes resultaron los dramas “encerrados”. *Sueño negro* (1911), *La bailarina* (1911), *Rosas blancas* (1917) y *El gran momento* (1911) se sostienen casi exclusivamente por la gran presencia de Asta —sobre todo la última—. *La sufragista* (1913) sería la excepción. Un drama que hoy resulta conmovedor por su humor involuntario y la

crítica feroz a las feministas radicalizadas. (Asta va a atentar con una bomba casera contra un político que se opone al voto femenino. Pero al fin gana el amor y la explosión será demográfica. Al final, aparece rodeada de hijitos del político con quien termina casándose.) Lamentablemente de *La primadona* se conservó nada más que un fragmento. Se trataba, nada menos, que del cine dentro del cine (¡en 1913!). Vemos a la primera actriz discutiendo los guiones, proponiendo a los actores e inclusive ¡mirando las tomas en la sala de montaje! Toda una autoconfesión del método Asta-Urban.

Los dramas de la calle. Dos films posteriores al período Gad perfilan otro tipo de búsquedas estéticas en las propuestas de sus directores y también en el plano interpretativo. *La calle sin alegría* (*Die freudlose Gasse*, 1925) de W. Pabst y *La tragedia de la calle* (*Dirnentragödie*, 1927) de Bruno Rahn se mueven en el malestar urbano de posguerra. En la vertiente social del expresionismo alemán, son la muestra de un cine que ha alcanzado ya un alto grado de madurez expresiva. Ambas se encuentran con otra Asta Nielsen, de una figura menos estilizada, con más años encima y absolutamente consciente de ello. En ambas, protagoniza a mujeres que por desesperación, hambre y amor, se prostituyen y llegan al crimen. Su actuación en el film de Pabst corre con la desventaja de competir con la “etereidad” de la Garbo, y allí uno puede comprobar lo que la palabra “fotogenia” significa. Cada vez que Garbo aparece, el resto del elenco, inclusive la magnificencia de Nielsen, se evapora. Pabst lo aprovecha dándole más importancia al personaje de “la Divina” (segunda en cartel pero plena de primeros planos) que a Nielsen, quien de todos modos “brilla” en la oscura escena de la confesión.

En un clima semejante al de los dibujos del alemán Grosz, el film de Rahn, en cambio, subraya la figura engrosada y poco juvenil de Nielsen, convirtiéndola en eje del drama, que (además de su costado social) pinta una amarga visión de la tragedia de la edad. Ninguna diva que basara su seducción en la belleza de sus años juveniles hubiera aceptado el papel. Una madura prostituta que muestra descarnadamente el paso del tiempo sobre su cuerpo desde la primera toma. Hasta la vemos teñirse las canas y remarcar más de una vez que tiene 43 años. (Asta tenía entonces apenas 38.)

Entre los muchos logros formales de esta obra mayor se destacan una secuencia onírica a base de sobreimpresiones y el uso de las sombras en la ominosa secuencia final.

El aut documental. En 1968 Nielsen acepta ser el centro de un documental-reportaje, sólo si puede manejar el material. Resultado: termina dirigiéndolo, elaborando un guión previo con cada una de las preguntas y las respuestas. Son 26 minutos de una naturalidad “actuada”: un diálogo entre Asta y Poul Reumert, coprotagonista de *Abismos*. Cena danesa de cálidos viejitos, en la que se mezclan recuerdos con escenas de films esenciales. Hay elogios sobre la inteligencia de Lubitsch y una condescendencia simpática acerca de Gad. Se ven imágenes de la versión de *Lulú* de Jessner de 1923, anterior a la versión de Pabst, donde descubrimos que el “Lulú-look” no era patrimonio exclusivo de Louise Brooks. El final del doc es seco y sombrío. Nielsen apaga las velas de su departamento, se sienta en un sillón, bajo una luz cruda, para confesar que lo peor de la vejez es “quedarnos cada vez más solos”. Un lento y mortuorio fundido a negro reflejaba la tristeza de la actriz frente al reciente suicidio de su única hija —no mencionado en el film—, ocurrido unos meses antes del rodaje. Soledad que revirtió al año siguiente gracias a un último gran amor que la acompañará hasta el otro fundido final. Como en un happy end de Gad.

Hamlet travesti. El travestismo —que era uno de los puntos



más seductores de su actuación en la comedia *El ABC del amor* (Magnus Stifter, 1916)— llega a un grado sublime en el *Hamlet* (1921) del sueco Sven Gade que Nielsen produjo para su extraordinario lucimiento. Este Hamlet no surge dubitativo o vengador desde las páginas de Shakespeare, sino de la original leyenda danesa en que Willy se basó. La principal diferencia con aquél —aunque no la única— es que aquí se sostiene que Hamlet era una mujer que debió ocultar su sexo por razones de Estado. La historia se convierte en una sucesión de amores cruzados e imposibles. Asta-Hamlet ama a Horacio, quien a su vez ama a Ofelia, quien es rechazada por Hamlet, que además tiene los mismos pequeños dramas familiares que en la obra inglesa. Horacio no comprende los ataques de celos de Hamlet cuando aquél suspira por Ofelia. Esta situación de vodevil permite algunos momentos de humor —cuando Asta “actúa” la locura de Hamlet para sacarse a Ofelia de encima—, sin embargo, su trágico romanticismo tiene tal fuerza que evita el ridículo. La puesta se preocupa por la profundidad de campo, pero lo que sorprende es la libertad que se juega con la ambigüedad sexual. Fueron más de dos horas deliciosas, con apenas unos escuetos subtítulos, en las que el ángel de la Nielsen logra su triunfo mayor: ser y no ser mujer, hamletianamente.

Regalitos del ciclo. Las copias restauradas como corresponde, la traducción del subtítulo en alemán, leído con distanciamiento brechtiano en el Goethe y con una entonación arrabalera a lo Merello en las películas “sociales” de la Lugones; perfecto pianito en vivo, sin red ni partitura en la mayoría de las funciones —¡bravo, Luis Sirimarco!—, agregando el clima justo (excepto en *Hamlet*, donde pifió la selección musical) y finalmente las inolvidables presentaciones de Gabriela Massuh. ¡Lo que se perdieron Gad y Pabst! ■

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

The Mask
Intérpretes varios
Sony 66207

¡Esta sí que es buena, viejo! La mejor en mucho tiempo, la banda sonora de *The Mask*, el film de Chuck Russell a estrenarse en Navidades (pero ¿cuánto tiempo es mucho?). Es de las que dan ganas de ver el film, de tan coherente que es la selección y de tan abigarrada sustancia dramática, visual y/o sensual que despliega apenas se dispara el play.

La música tiene tantos colores, tanto movimiento, variedad, texturas o ritmo como la historieta de origen o como, presumiblemente, tenga la película, si es verdad todo lo que se dice. Y tanto humor. De paso, el toque retro que envuelve a la historia y sus personajes hace pensar en la continuidad, derivación y metamorfosis de los estilos y los géneros musicales, algo mucho más sutil y complejo que el desplazamiento del jazz a manos del rock and roll que cierta academia norteamericana aún sigue rumiando desde los 50 y que bien retrata Zemeckis en *Volver al futuro*. Allí el chiste es doble, porque cuando los viejos de la época se asustan ante una banda que experimenta el naciente r&r, Michael Fox se une a ésta con su eléctrica y cierta furia punk que deja boquiabiertos a los jóvenes innovadores. Todo cambia. Pero, en resumen, lo que la selección de *The Mask* hace evidente es la

supervivencia de un espíritu New Orleans, esa dinámica brillante, imparable, exultante, fresca y sencilla del primer jazz, que se encuentra, a veces, en corrientes del rap y adyacencias.

Vamos por temas. El primero es "Cuban Pete", un aire de jazz cubano precastrista, lleno de ritmo y humor, con distintas voces y un tono contagioso de opereta spanish, muy teatral, muy music-hall. Quien canta es Jim Carrey, protagonista del film. La mezcla de estilos incluye aquí un sampleado de cierta grabación de la época, igual que en el tema siguiente, por XSCAPE, que tiene algunos compases tomados de Quincy Jones. Este es un prodigio de swing, con arreglos vocales ululantes a la manera de las irresistibles Star Sisters de los 40 pero sobre un paso como de discoteca actual, una maravilla. El tercero es Domino, en una canción de jazz de andar pesado, con buenas partes de piano y bronces, y el cuarto es Tony Toni Toné, en una letanía que sólo a este cronista le recuerda a los Pet Shop Boys. El quinto es el blanco joven Harry Connick Jr., un tradicionalista convencido y talentoso, que aquí sobresale especialmente por un arreglo de tiempos que se estiran y contraen como "La Yumba".

El sexto es una balada lenta y medio moderna en la voz de Vanessa Williams, y el séptimo es la séptima maravilla. Se trata de K7, en "Hi De Ho", un tema que, saltando los años, trae entre sus firmantes

BANDAS DE SONIDO

al viejo Cab Calloway y es capaz de estremecer a una vaca. Solo, vale un CD o un film. Las voces increíbles de los morochos, los coros de llamada y respuesta, la trompeta con sordina que se vuela a cielos o infiernos, un bajo que altera el pulso, el melodismo de ondular judeo-islámico, los tambores que parecen animales vivos, todo junto, en tres minutos, lo vuelven a uno religioso. O hereje fanático. O lo que sea.

El ocho, a cargo de Fishbone, queda bien parado frente a su antecesor, a fuerza de esa rara cualidad afro que hace del caos y el orden la misma cosa, entre síncopas y otros vértigos de jazz o rhythm and blues que, de alguna manera, comparte con el nueve y el diez, por The Brian Setzer Orchestra y Royal Crown Revue, respectivamente.

El once, por Susan Boyd, suma su remanso de balada-jazz muy lenta al propuesto por Williams en el seis, que si no son mejores son mujeres. O manjares. No, en serio, la Boyd canta realmente bien. El doce cierra con otra versión del arrebato cubano. Y ya que la placa —imperdible— se editará en Buenos Aires, después de tantos elogios, el firmante se ve en la conveniencia de declarar que no percibió por ellos comisión ninguna.

Sin miedo a la vida Maurice Jarre

Los Gipsy Kings, sí, al fin en la gran pantalla internacional. De la mano de quién si no del chico Peter Weir. Cada cual tiene sus trucos, y el australiano siempre trae lo suyo en la marsupia. Es decir, músicas, culturas, prejuicios, ideas y otras pulsiones en conflicto, en una pugna que no siempre es tan clara o simple como parece, de allí su mérito.

En *Enigma en París*, a una musiquita tonta y reaccionariamente tradicionalista se oponía, simétricamente, la supuesta rebelión de los metaleros, mientras el protagonista salía corriendo, rehuyendo ambas. También Weir se burlaba allí de los violines lustrosos de la publicidad.

En *Picnic en las rocas colgantes* una flauta

de pan como de fauno se abría romántico y salvaje paso incontenible a través del mismo académico cuarteto de cuerdas que después incluso se vería en *Gallipoli*. En *La última ola*, claro, se trata de la ominosa música de los rituales primitivos horadando las certezas occidentales; en *El plomero* son las canciones ingenuas y francas del protagonista frente a su clienta-verdugo; y en *El año en que vivimos en peligro* se percibe una ambigua y sabia musicalidad oriental. En *Testigo en peligro*, como bien recuerda S. García en *El Amante 31*, uno de los más bellos momentos de todo el cine de Weir es aquel en el que Ford repara su auto en el granero de los Amish. Es de noche, la mayor luminosidad es la linterna del auto, y cuando en el radio de éste pasan su canción favorita, el policía enciende su corazón de alegría e invita a la chica a bailar y a conocer a quien realmente habita debajo de lo que ella y su pacifismo simplista llaman un vapuleador de la ciudad. Impagable.

En *La Costa Mosquito* y *La sociedad de los poetas muertos* no me acuerdo de qué va la música, pero en *Matrimonio por conveniencia*, además de los tambores que aporrea el negrito del principio, toda una clave, es memorable la escena donde todos esperan que Depardieu toque algo muy civilizado —nadie en la platea sabe bien si sabe tocar o no— emprende un salvaje aporreo de teclas que deja a todos más mudos que los incipientes rockeros de *Volver al futuro*. Después, sobre un fondo muy meloso, desliza interesadamente los horribles versos de un ecologismo que él mismo desvaloriza, sólo porque con ello conseguirá algo que hará feliz a su novia. Un fin que justifica medios, o medios que sirven a distintos fines, siempre lo relativo, aquello que es de una manera y puede, a la vez, ser de otra. O llevar otra adentro. Como la vertiginosa carrera de Jeff Bridges después del accidente aéreo, cuando corre por la ruta de *Sin miedo a la vida* con los Gipsy a todo volumen, y ello no lo conduce a un solo lugar, sino a uno que está mutando. Después de esa escena, la música serena y prolija —y también muy inspirada, ojo— del viejo Maurice Jarre ya no será la misma. ■

HENRY IV
DE MARCO BELLOCCHIO

**EL EXILIO
DE GARDEL**
DE PINO SOLANAS

**¿QUIEN COMPUSO SUS
BANDAS SONORAS?**

ENVIANOS TU RESPUESTA.

LOS PRIMEROS 10 MENSAJES

RECIBIRAN EL COMPACT

CON LAS BANDAS SONORAS

DE HENRY IV Y

EL EXILIO DE GARDEL

GRATIS.

EL AMANTE
C I N E

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

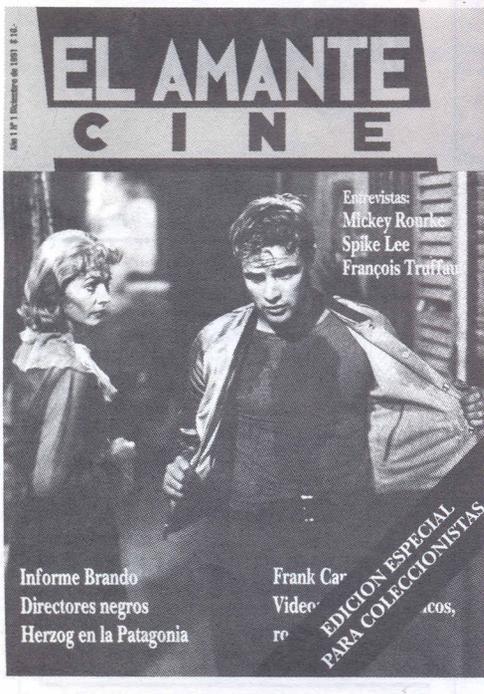

Milan Sur

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

A pedido del público

TERCERA EDICION DEL N° 1

NUMEROS LIMITADOS



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*

24

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

29

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

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: las 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*

25

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

30

- Todo sobre David Byrne
- Cine chino
- James Cagney
- *Lobo*
- *Wyatt Earp*

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

26

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

31

- Cine argentino
- 100 años de cine
- *Kika*
- *Mentiras verdaderas*
- *Fresa y chocolate*

22

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

27

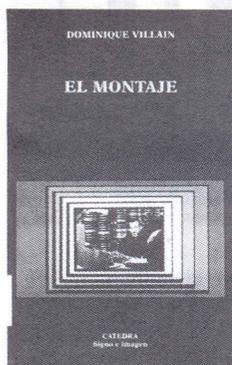
- Dossier: Bogdanovich
- Altman x Carver
- *Body Snatchers*
- *Una sombra ya pronto serás*

23

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

28

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



El montaje
 Dominique Villain
 Cátedra, Madrid, 1994, 160 pp.

Este breve libro publicado originalmente en Francia bajo una colección dirigida por los *Cahiers du cinéma* presenta rasgos que lo diferencian, por una parte, de los manuales sobre montaje en el cine —de los que sería un paradigma el siempre utilizado clásico de Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*—. A la vez, se sitúa a buena distancia de aquellos

producidos por el testimonio de especialistas, como el muy interesante *La práctica del montaje*, de Albert Jurgenson (comentado oportunamente en *El Amante* N° 12). Igualmente distante, entonces, del compendio abarcativo como de la colección de experiencias personales, *El montaje* se ubica en la perspectiva seductora de la incursión en una aventura. A lo largo de su centenar y medio de páginas desfilan entremezcladas operaciones técnicas, conceptos teóricos, consideraciones de montajistas y directores, en un vistazo que abarca desde los orígenes del cine hasta la edición digital. El libro de Villain no intenta ser exhaustivo —pretensión difícil de cumplimentar en los 90, al menos en un solo tomo—; reemplaza esta tentación de *decirlo todo* sobre el montaje por un recorrido que convoca a la *iniciación* del lector, al que supone inquieto espectador de cine.

Tres etapas posee el recorrido de Dominique Villain; cada una abarca prolijamente un tercio del volumen. En la primera se sumerge en ese lugar de rituales secretos, esa nueva versión de los misterios de Eleusis que es la sala de montaje. Interroga a las maniobras técnicas de realizadores y montajistas, las formas de cortar, de empalmar, los usos de algunos nombres célebres y otros que no lo son tanto, pero a cuyo talento se deben ciertas proezas formales de unos cuantos films. Entre moviola y mesas *Steenbeck*, Villain no se priva de citar personas y películas a cada página. Los ejemplos abundan, y el tono cordial, cómplice, de su escritura convoca a la corroboración ante la pantalla. Es sabido, hay dos formas de citar películas. Una consiste en tirarle la filmoteca por la cabeza al lector, insinuándole de paso que si no está al tanto de todas y cada una de las referencias es un ignorante que merece quedarse afuera. La otra reside en la ejemplificación, la *puesta en obra* de las ideas desarrolladas que, en ese mismo movimiento, apuntan a compartir una pasión. No es preciso aclarar que Dominique Villain, citadora empedernida, adhiere al segundo orden.

En la siguiente parte del libro se extiende un cierto *saber sobre el montaje*, destilado a partir del testimonio y del análisis de films y autores escogidos. En lugar de recurrir al aparentemente obligado repaso de las reglas de continuidad (dibujitos incluidos) o hipótesis eisensteinianas más o menos simplificadas en una versión introductoria, se eligen algunos casos ejemplares junto a situaciones típicas y sus resoluciones diferentes por parte de distintos directores y especialistas, prestando especial atención a los realizadores —no son pocos— que consideran al montaje como el momento esencial en la construcción de un film.

En la tercera parte del libro —bajo el título de “Flash Back”— se despliega una verdadera historia del montaje en el cine desde los tiempos de los Lumière y las tempranas invenciones de los ingleses de Brighton, hasta las innovaciones del montaje virtual. En el medio refulgen nombres que conforman, a lo largo de todo el libro, algo así como el Olimpo del montaje para Dominique Villain: Jean Rouch, Orson Welles, Jean-Luc Godard. Estos dos últimos cuentan con el análisis de dos films particulares. Del Gran Orson se comenta su legendaria *Fake* (1971) —lamentablemente invisible en nuestro medio— y de Godard, *Sin aliento*. Casos extremos: si el primero es definido en el libro como “un tratado sobre el montaje”, la segunda se caracteriza como “película inmontable”.

Notable impresión deja *El montaje* en el lector —inclusive en aquel con experiencia en el tema—: la de enterarse de algo valioso en cada página. Acaso no sea muy sistemático (el listado de los puntos de cada parte no oculta su condición fragmentaria y hasta diversa) pero esto lleva un costado positivo: queda desde allí claro que no hay recetas únicas, que sería imposible formar una Academia del Montaje. Por lo contrario, el libro postula lo inverso: la del montaje es una aventura que se renueva en cada película, que resiste en su singularidad toda generalización. Entre las abundantes fotos del volumen se destacan las de grandes directores con sus montajistas, o ante las máquinas de edición. No sólo se hacen memorables por su valor de fetiche; los documentos dejan traslucir que allí *pasaba algo*. Von Stroheim intentando controlar prusianamente una moviola; Dziga Vertov experimentando con el montaje sonoro; Glauber Rocha absorto, a punto de cortar con los dientes un pedazo de película; el viejo Jean Renoir abrazando paternalmente a su montajista Renée Lichtig; Griffith dando indicaciones a Rose Smith... Unidas a la serie de historias que cuenta con inculcable placer Villain, hacen del libro un atractivo objeto con el que se aprende, pero en el que además se evidencia y contagia una pasión. ■

Eduardo A. Russo



ENLEQUIA

CINE - COMICS
 ROCK - JAZZ

LIBROS Y
 REVISTAS

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

El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Grupo de familia (*Gruppo di famiglia in uno interno*), 1975, dirigida por Luchino Visconti, con Burt Lancaster y Silvana Mangano.

El viejo profesor vive encerrado en su mansión y se niega a tomar contacto con el mundo exterior, pero cuando menos lo esperaba, se ve invadido por una madre, sus dos hijos y el joven amante de aquélla. Pesimista visión de Visconti sobre la juventud y el mundo contemporáneo, filmada con su habitual refinamiento, puede considerarse su auténtico testamento a pesar de tratarse de su penúltima película.
CV 30 25/12, 23.50 hs.

La piel del zorro (*The Fox*), 1968, dirigida por Mark Rydell, con Sandy Dennis y Anne Heywood.

Esta primera película del canadiense Mark Rydell abría

expectativas sobre su obra que luego no se vieron confirmadas. Versión de una novela de D. H. Lawrence sobre dos amigas lesbianas, entre las cuales se interponía un hombre, tenía una intensidad y una audacia para su época que sería interesante ver si hoy se mantiene. Para ver y evaluar.
Space 28/12, 22 hs.

Una cabaña en el cielo (*A Cabin in the Sky*), 1943, dirigida por Vincente Minnelli, con Eddie Anderson y Lena Horne.

La predilección de Minnelli por el musical ya se ve desde ésta, su primera película, realizada con un reparto totalmente negro. Más allá de la ingenuidad de su planteo argumental, sobre la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, sus brillantes números musicales, con la presencia de varias estrellas del

jazz, convierten al film en una temprana muestra del talento del autor.
CV 5 4/12, 19 hs.

El juego del poder (*Ecoute voir...*), 1978, dirigida por Hugo Santiago, con Catherine Deneuve y Samy Frey.

Hugo Santiago es uno de los más talentosos directores argentinos pero su carrera la desarrolló sobre todo en Francia. Si bien esta parodia-homenaje a los films "negros", con Catherine Deneuve con sombrero y piloto durante toda la película, resulta muy fría y cerebral, no se pueden negar el rigor y la precisión de su puesta en escena. Además, nos da la posibilidad de ver en versión integral un film que acá fue estrenado en una copia pésima y mutilada.
Space 14/12, 24 hs.

El hombre inolvidable (*The Jolson Story*), 1946, dirigida por Alfred Green, con Larry Parks y Evelyn Keyes.

Primera parte y la mejor de la biografía de Al Jolson, uno de los grandes mitos de la canción norteamericana. Realizada por uno de los tantos artesanos hollywoodenses que tenían muy claro cómo se debía contar una historia, el film es una vívida y dinámica evocación del personaje y, aparte de la notable banda de sonido, cuenta con una memorable caracterización de Larry Parks en el rol protagónico.
CV 30 5/12, 23.45 hs.

El triunfador (*Champion*), 1949, dirigida por Mark Robson, con Kirk Douglas y Marilyn Maxwell.

Mark Robson es otro ejemplo de un director que tras algunos títulos

Douglas Sirk: la apoteosis del melodrama

Si existe en el cine un género popular y de aceptación masiva entre los espectadores, éste es el melodrama y casi no ha habido director importante que en algún momento de su carrera no lo abordara. Pero si a alguien se lo puede identificar de manera concluyente con el citado género es a Douglas Sirk. Director casi desconocido por las nuevas generaciones, normalmente subestimado, cuando no ridiculizado por gran parte de la crítica y sólo parcialmente reivindicado en su momento (¿cuándo no!) por los Cahiers y reconocido en los últimos años a partir de la aceptación crítica de R. W. Fassbinder, otro especialista en el género y fervoroso admirador de su obra. Hans Dietlef Sirk nació en Hamburgo en 1900 y tuvo una amplia formación que incluyó estudios de derecho, filosofía e historia del arte. Sus primeros trabajos estuvieron relacionados con el teatro, medio en el que trabajó hasta 1933 y al que volverá en la última etapa de su vida. En 1934 fue contratado por la UFA, realizando en Alemania varios films, de los cuales el único conocido es *La habanera*, con la estrella del cine nazi Zarah Leander, y que junto a *Sublime obsesión* es lo único del autor disponible en video. Hombre de ideas progresistas y decidido opositor del nazismo, abandonó Alemania en 1937. En 1940 comenzó su carrera en Estados Unidos, donde hizo en esos años varios films, algunos —según referencias— de gran interés, hasta que en 1950 ingresa en la Universal, donde dirigirá durante esa década 21 títulos, varios de ellos obras maestras absolutas y que forman el cuerpo principal de su obra. Partiendo muchas veces de guiones imposibles —alguna vez declaró en un reportaje que las historias irrelevantes eran, siempre que se tuviera control sobre ellas, el mejor material cinematográfico—, Sirk construye un universo personal en el que todas las reglas de la lógica y la racionalidad quedan sometidas a su estilo delirante. Llevando hasta las últimas consecuencias las debilidades y situaciones ridículas de muchos de sus guiones, Sirk logra dotar a sus películas de un tono *más allá de lo real*, que es uno de los rasgos definitorios de su estilo. Desde las resonancias expresionistas de la iluminación, el uso del color y los decorados —donde los espejos son fundamentales— hasta la utilización de la música y los refinados movimientos de cámara, todo confluye en el carácter antinaturalista y casi onírico de la puesta en escena de muchas de sus películas. Sólo a partir de esa puesta en escena pueden resultar verosímiles

secuencias como el paseo nocturno de Rock Hudson con su amada ciega en *Sublime obsesión* o el final feliz de *Imitación de la vida* en medio de una pomposa ceremonia fúnebre: un cine dirigido a los sentidos antes que a la racionalidad.

Además, Sirk realizó películas basadas en relatos de escritores importantes como Faulkner o famosos como Erich Maria Remarque. Sobre *Pylon* del primero, sin renunciar un ápice a su visión logró con *Diablos del aire* una de sus mejores películas en riguroso blanco y negro. En *Tiempo de vivir, tiempo de morir* convirtió el novelón político de Remarque en una delirante historia de amor entre las ruinas de la guerra. Por otra parte, hay en sus películas lo que quizás es la más corrosiva visión de los Estados Unidos de los años 50 que nos haya brindado el cine norteamericano. *Palabras al viento*, 1956, construida como un gran flashback, es una de las películas que mejor muestra el aspecto antes señalado. *Gran melo* sobre una familia de magnates petroleros, se dan cita aquí las frustraciones sexuales, el alcoholismo, la soledad y hasta un latente y ambiguo homosexualismo, con personajes moviéndose como marionetas, impotentes ante el Destino y la Fatalidad. La escena cumbre es la de Dorothy Malone bailando la rumba a un ritmo cada vez más creciente, mientras, en montaje paralelo, su padre sube trabajosamente las escaleras hasta que cae muerto al llegar al rellano. Memorable. *Imitación de la vida*, 1958, es la última película dirigida por Sirk antes de retirarse para realizar teatro en Alemania. Remake de una película de John Stahl de 1934 y con Lana Turner, que en ese momento estaba envuelta en un juicio escandaloso, ya que su hija menor había matado a un gangster y amante de su madre, es un típico exponente de las películas en que Sirk trabajaba *contra* el guión logrando una obra maestra. Aquí los problemas raciales son el pretexto —hija que reniega de su madre negra porque quiere ser blanca— para un crescendo que llega a su clímax en la secuencia final del gran funeral con Mahalia Jackson incluida. La exhibición regular en cable de estas dos películas y también de *Sublime obsesión* nos da la posibilidad de disfrutar de tres obras maestras de uno de los más grandes y subvalorados artistas de la historia del cine. Estén atentos y preparen los pañuelos. ■



Jorge García

promisorios se perdió para siempre en la chatura y el conformismo. Esta dura visión sobre el mundo del boxeo —de lo mejor que se haya hecho sobre el tema junto a *El luchador y Cuerpo y alma*— es una de sus mejores películas. *El triunfador* tiene claras influencias del mejor cine “negro” que se hacía en esos años y es uno de los mejores trabajos de la carrera de Kirk Douglas. **VCC 24 6/12, 17, 19, 21 y 23 hs.**

Lo que no se perdona (*The Unforgiven*), 1960, dirigida por John Huston, con Burt Lancaster y Audrey Hepburn.

Dentro de la carrera plagada de altibajos de John Huston, éste es uno de sus films más sorprendentes. Western que narra la rivalidad entre dos familias en el marco de la lucha contra los indios, sin embargo está lejos de las pautas habituales del género con su galería de insólitos personajes que incluye a Audrey Hepburn haciendo de india y a Lillian Gish tocando Mozart en un piano plantado en medio del desierto. **CV 53 14/12, 16 hs.; 15/12, 14 hs.**

La batalla de Argelia (*La battaglia di Algeri*), 1965, dirigida por Gillo Pontecorvo, con Maceo Saldi y Jean Martin.

El italiano Gillo Pontecorvo orientó su cine dentro del campo de la denuncia política no siempre con buenos resultados. No obstante, este film, sin dudas su película más importante, sobre el enfrentamiento entre argelinos y franceses durante la ocupación del país africano es, con su asombroso

trabajo de reconstrucción documental y la fuerza y autenticidad de sus imágenes, un verdadero clásico en ese terreno. **VCC 24 24/12, 22 y 2 hs.**

La calle sin retorno (*Street of No Return*), 1989, dirigida por Samuel Fuller, con Keith Carradine y Bill Duke.

Sólo Samuel Fuller puede comenzar una película con un primer plano de un rostro recibiendo un martillazo. Esto ocurre en *La calle sin retorno*, hasta ahora su último film, adaptación de una sórdida novela de David Goodis, en la que se dan cita todas sus constantes estilísticas y temáticas y que muestra a un director que, con más de ochenta años, ofrece en su obra un vigor y una juventud que no se dan con frecuencia en el cine de nuestros días. Imperdible. **VCC 31 17/12, 23 y 1 hs.**

La regla del juego (*La règle du jeu*), 1939, dirigida por Jean Renoir, con Marcel Dalio y Nora Gregor.

Así como no tengo dudas de que la obra de Jean Renoir tiene, a través de los años, una gran coherencia estilística y temática que lo convierten en un auténtico autor, también tengo la certeza de que *La regla del juego* es su mejor película y una de las más grandes de todos los tiempos. Con una aparente estructura de comedia costumbrista sobre las relaciones amorosas entre aristócratas y sirvientes, su inasible oscilación entre la frivolidad y el drama, expresada a través de una puesta en escena de asombrosa modernidad, la convierten en un

Hombres mirando al Oeste

No es muy frecuente que a los amantes del western se nos brinde la posibilidad de acceder a veintidós películas del género, emitidas todas dentro del mes y en un mismo horario. Pues bien, ésta es la propuesta del **Canal 5 de Cablevisión** en su ciclo *Pistolas y vaqueros* a exhibirse durante diciembre de lunes a viernes a las 19 horas. Desde ya que no se trata de una sucesión ininterrumpida de obras maestras, pero hay la suficiente cantidad de títulos interesantes como para prestarle atención. Es inevitable empezar por la indiscutible *La diligencia* (19/12) del maestro John Ford y el cautivante *Johnny Guitar* (23/12) de Nicholas Ray, tal vez el único western en el que el duelo final se da entre dos mujeres. Por cierto que también son imperdibles dos títulos de Raoul Walsh, *Garras de ambición* (12/12) y *Hermanos enemigos* (13/12), que, en particular el primero, nos ofrecen una aproximación al género lírica y reflexiva, características de la última etapa del realizador, y otros dos de Delmer Daves —en

algún momento le dedicaré un “recuadro”— como *Cowboy* (15/12), excelente film de aprendizaje, y *El tren de las 3.10 a Yuma* (16/12), un notable ejercicio de suspenso en riguroso h&n. Tampoco conviene dejar pasar el *Jesse James* (20/12) de Henry King, romántico acercamiento al mítico personaje, ni la poco conocida *El pistolero invencible* (2/12) de Russell Rouse con un memorable villano interpretado por Broderick Crawford.

La vertiente *qualité* está representada en el ciclo por *El desconocido* (9/12) de George Stevens y por *A la hora señalada* (20/12) de Fred Zinnemann, dos de los westerns preferidos, en mi opinión, por quienes odian el género, y en el rubro curiosidades se puede mencionar *Condenado a morir* (30/12) del ignoto Robert Sparr con Vincent Price como protagonista. Quedan otros títulos de dispar calidad pero éstos son, creo, los más representativos de un ciclo lo suficientemente amplio y variado más allá de los gustos personales, y que puede ser disfrutado tanto por los antiguos seguidores del género como por los que quieran acercarse a él por primera vez. ■

inolvidable tratado sobre la condición humana expuesto en términos cinematográficos. Obra maestra absoluta. **VCC 24 31/12, 22 y 2 hs.**

El carterista (*Pickpocket*), 1959, dirigida por Robert Bresson, con Martin Casalla y Marika Green.

El universo moral de Robert

Bresson es uno de los más austeros y rigurosos de la historia del cine. Este film sobre la caída y redención de un pequeño ladrón resulta una obra maestra de un ascetismo ejemplar y una perfecta síntesis de su estilo en el que cada plano logra una dimensión absolutamente esencial. Para apreciar otra mirada sobre un personaje similar ver *El rata*, esa joya de Samuel Fuller. **VCC 24 8/12, 17, 19, 21 y 23 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 6° A
Teléfono y Fax: 322-7518

El sueño de mi mamá (*Garbo Talks*), 1984, dirigida por Sidney Lumet, con Anne Bancroft y Ron Silver.

Hay dos películas en la carrera de Sidney Lumet alejadas de la mediocidad general de su obra; una es *Al filo del vacío* y la otra, *El sueño de mi mamá*, editada en video como *Los caprichos de Stella*. Ante el último deseo de su madre moribunda el hijo trata de conseguir que Greta Garbo la vea antes de morir. Conmovedor ejemplo de comedia dramática, el film tiene una calidez y una emoción infrecuentes en la carrera del director, con excepción del otro caso antes señalado.

Cine Canal 3/12, 10.45 hs.; 15/12, 16.45 hs.

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*), 1946, dirigida por John Ford, con Henry Fonda y Victor Mature.

Probablemente no haya en la historia del cine ningún director que haya hecho tantas obras maestras como John Ford. *Pasión de los fuertes*, una de las tantas versiones sobre el duelo en el O. K. Corral entre Wyatt Earp y su amigo Doc Holliday contra los Clanton, es una de ellas y nos muestra al director en la plenitud de su creatividad. Por si fuera poco, logra el milagro de convertir a Victor Mature en un buen actor.

VCC 24 17/12, 15, 17 y 19 hs.

El suplicio de una madre (*Mildred Pierce*), 1945, dirigida por Michael Curtiz, con Joan Crawford y Anne Blyth.

Alguna vez señalé que la carrera de Michael Curtiz anterior a 1950 era prolífica en títulos de interés y *El suplicio de una madre* es uno de ellos. Excelente adaptación de un relato de James M. Cain, transmite el inestable y ambiguo mundo del escritor a través de las constantes narrativas del cine "negro" con Joan Crawford en una espléndida madurez interpretativa.

TNT 21/12, 11 hs.

Mi querido intruso (*Once Around*), 1991, dirigida por Lasse Hallström, con Richard Dreyfuss y Holly Hunter.

El sueco Lasse Hallström, que ya había sorprendido con su descarnada y poética visión del mundo de la infancia en *El año del arco iris*, confirma su talento en ésta, su primera incursión en el cine norteamericano. La típica historia del extraño que llega al seno de una familia para conmovir sus estructuras, es transformada por el director sueco en un original relato que pasa de la comedia costumbrista al melodrama con un reparto notable en el que Danny Aiello está sencillamente genial.

Cine Canal 23/12, 22 hs. ■

Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG	HB	SG	AR
A la hora señalada	Fred Zinnemann	CV 5	7	8	8	5	6	6	9	6
Adiós mi concubina	Chen Kaige	CV 30	5	6		5	4	7	5	7
Al filo de la sospecha	Richard Marquand	CV 30	5		6		6		7	4
Almas perdidas	Otto Preminger	HBO	9	8	8	8	7	8		7
Amarcord	Federico Fellini	Space	7	8	10	10	10	9	8	10
American Gigoló	Paul Schrader	Space	6	7	8	7	6	5	8	6
Bajo el peso de la ley	Jim Jarmusch	VCC 23	7	7	7	8	5	8	9	9
Carrera contra el destino	Richard Sarafian	HBO	8			8	6			
Carrie	Brian De Palma	CV 5			9	8	5	10	8	10
Confía en mí	Hal Hartley	CV 30	6	7	7	5	5	7	7	8
Coronel Redl	István Szabó	VCC 24			5	8	8			8
Cowboy	Delmer Daves	CV 5					8			
Cuentos de terror	Roger Corman	CV 53			5	7	6	8		8
Cuerpos invadidos	David Cronenberg	TNT	8	8	8	7	5	8	8	8
Danza con lobos	Kevin Costner	CV 30	8	8	8	7	6	7	8	
De aquí a la eternidad	Fred Zinnemann	CV 30	7	8	8	6	5		8	8
Desfile de candilejas	Lloyd Bacon	CV 5					7			
Díle que la amo	Claude Miller	CV 5				6	8	9		9
Dos extraños amantes	Woody Allen	CV 5	7	8	9	7	7	7	9	9
Drácula, príncipe de las...	Terence Fisher	Space	6		5	7	7	7	8	
El año del arco iris	Lasse Hallström	CV 30	8	8	8	7	8	8		
El bazar de las sorpresas	Ernst Lubitsch	TNT			8		8			
El carterista	Robert Bresson	VCC 24				10	10	9		10
El entierro prematuro	Roger Corman	CV 53				7	6	8		9
El exilio de Gardel	Fernando Solanas	VCC 23	6	6	3	5	7	5	6	4
El hombre inolvidable	Alfred Green	CV 5	8	8		8	7			
El hombre que sería rey	John Huston	VCC 23	8	9	10		7	9	8	8
El juego del poder	Hugo Santiago	Space				7	7	6		8
El mariachi	Robert Rodríguez	HBO	4	5		3	3	5	5	5
El mundo en sus brazos	Raoul Walsh	TNT	10	10			10	10		
El precio del dinero	Robert Rossen	Space	7	7		10	10	10		10
El socio del silencio	Daryl Duke	Space	8		8	8	7	7	8	6
El sueño de mi mamá	Sidney Lumet	Cine Canal		8	4		8			
El suplicio de una madre	Michael Curtiz	TNT	8	10			8			
El tren de las 3.10 a Yuma	Delmer Daves	CV 5	8	9	8		8			
El triunfador	Mark Robson	VCC 24			7		7			
Finnegan, comienza otra vez	Joan Micklin Silver	CV 30	8	8			8			
Frankenstein	James Whale	CV 5	7	6	7	7	7	7	7	9
Frankenstein contra el hombre...	Roy William Neil	CV 5					8	8		
Furia maldita	Robert Parrish	TNT	7			7	7			
Garras de ambición	Raoul Walsh	CV 5	10	10			8			
Ginger y Fred	Federico Fellini	CV 5	9	9		8	5	10	9	10
Grito de piedra	Werner Herzog	VCC 24	9	9	6	5		3	7	6
Grupo de familia	Luchino Visconti	CV 30	7		7	8	8	9		9
Hannah y sus hermanas	Woody Allen	CV 5	8	9	10	10	8	10	10	9
Hechizo del tiempo	Harold Ramis	HBO	4	7	9	7	6	7	8	8
Hermanos enemigos	Raoul Walsh	CV 5	8			7	7			
Hombre de otro planeta	John Sayles	I-SAT			6		6	6		
Imágenes	Robert Altman	HBO				6	3	3		8
Jean de Florette	Claude Berri	VCC 19		8		8	7		7	
Jesse James	Henry King	CV 5					7	7	8	
Johnny Guitar	Nicholas Ray	CV 5	7	7	6	9	9	8		10
Kagemusha	Akira Kurosawa	Cine Canal	9			10	9	10		10
La batalla de Argelia	Gillo Pontecorvo	VCC 24	8		10	9	9	10		8
La calle sin retorno	Samuel Fuller	VCC 31	8	8	6	9	9	6		5
La Costa Mosquito	Peter Weir	VCC 23	7	9	6	7	7	7	10	6
La extraña pasajera	Irving Rapper	VCC 24	8	10		7	6			
La momia	Karl Freund	CV 5				8	8		8	7
La mujer pantera	Jacques Tourneur	CV 5	10	10	10	10	10	10	10	10
La mujer que quiso pecar	Stanley Donen	CV 53					7	6		
La novia de Frankenstein	James Whale	CV 5	8	8	8	10	10	8	9	10
La piel del zorro	Mark Rydell	Space					7			
La rosa púrpura de El Cairo	Woody Allen	CV 5	4	5	7	6	6	5	8	6
La semilla del diablo	Donald Cammell	CV 53					7			
La regla del juego	Jean Renoir	VCC 24	10	10	10	10	10	10		10
Lo que no se perdona	John Huston	CV 53				4	7	7	6	
Manón del manantial	Claude Berri	VCC 19		5		7	7		9	
Más allá de la gloria	Samuel Fuller	HBO	9	9	9	8	9	9	9	8
Mi querido intruso	Lasse Hallström	Cine Canal			6		8	8	7	9
Miami Blues	George Armitage	CV 30	6	7	7	7	8			
Noches de rosa	Martha Coolidge	HBO	5	5	7		4	4	8	6
Orlando	Sally Potter	CV 5	7	7	7	4	6	7	7	8
Pánico en el parque	Jerzy Schatzberg	CV 5					6			6
Preparen los pañuelos	Bertrand Blier	VCC 11	8	9	7	9	8	9		9
Problemas de alcoba	Michael Gordon	Network-USA	6	9	8	7	7			
Romeo y Julieta	Franco Zeffirelli	CV 5			7	3	4		5	7
Shane, el desconocido	George Stevens	CV 5	6	6	8	7	6	6	10	7
Sur	Fernando Solanas	VCC 23		6		6	6	5	5	2
Testigo en peligro	Peter Weir	VCC 29	8	9	9	10	8	9	10	8
Tres palabrillas	Richard Thorpe	TNT					7			
Un condenado a muerte...	Robert Bresson	VCC 24	8	8		8	8	9	9	9
Una cabaña en el cielo	Vicente Minnelli	CV 5					7	7		
Vi lo que hiciste	William Castle	I-SAT			7		6	8		
Viridiana	Luis Buñuel	VCC 24	9	9	7	10	10	10	8	10

Películas para ver en diciembre

Jueves 1	<i>Un condenado a muerte se escapa</i> (R. Bresson) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. <i>Dos extraños amantes</i> (W. Allen) CV 5, 22 hs.	Sábado 17	<i>Manon de manantial</i> (C. Berri) VCC 19, 22 y 1.30 hs. <i>Miami Blues</i> (G. Armitage) CV 30, 1.20 hs.
Viernes 2	<i>Mentes que brillan</i> (J. Foster) HBO, 20.15 hs. <i>La costa Mosquito</i> (P. Weir) VCC 23, 22 y 2 hs.	Domingo 18	<i>Una Eva y dos Adanes</i> (B. Wilder) CV 30, 18.20 hs. <i>Texasville</i> (P. Bogdanovich) HBO, 17.15 hs.
Sábado 3	<i>Sin miedo y sin tacha</i> (A. Mann) TNT, 21.05 hs. <i>Viridiana</i> (L. Buñuel) VCC 24, 22 y 2 hs.	Lunes 19	<i>Bajo el peso de la ley</i> (J. Jarmusch) VCC 23, 22 y 2 hs. <i>Bird</i> (C. Eastwood) CV 5, 23.45 hs.
Domingo 4	<i>Relaciones peligrosas</i> (S. Frears) CV 5, 22 hs. <i>Un amor en Alemania</i> (A. Wajda) VCC 24, 22 y 2 hs.	Martes 20	<i>Yo solo me basto</i> (B. Haskin) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. <i>Cabo de miedo</i> (M. Scorsese) Cine Canal, 22 hs.
Lunes 5	<i>Frankenstein</i> (J. Whale) CV 5, 11, 13 y 16 hs. <i>Los marginados</i> (F. F. Coppola) VCC 25, 22 y 2 hs.	Miércoles 21	<i>La venganza del muerto</i> (C. Eastwood) Cine Canal, 15.45 hs. <i>Pánico en el parque</i> (J. Schatzberg) CV 5, 23.40 hs.
Martes 6	<i>La novia de Frankenstein</i> (J. Whale) CV 5, 11, 13 y 16 hs. <i>Preparen los pañuelos</i> (B. Blier) VCC 11, 22 hs.	Jueves 22	<i>Tres palabritas</i> (R. Thorpe) TNT, 17.15 hs. <i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen) CV 5, 23.45 hs.
Miércoles 7	<i>Almas perdidas</i> (O. Preminger) HBO, 22 hs. <i>El exilio de Gardel</i> (P. Solanas) VCC 23, 22 y 2 hs.	Viernes 23	<i>El bazar de las sorpresas</i> (E. Lubitsch) TNT, 11 hs. <i>La fiesta inolvidable</i> (B. Edwards) CV 5, 11, 13 y 16 hs.
Jueves 8	<i>La marca de la pantera</i> (J. Tourneur) CV 5, 11, 13 y 16 hs. <i>Cuando Harry conoció a Sally...</i> (R. Reiner) Space, 20 hs.	Sábado 24	<i>Cuentos de terror</i> (R. Corman) CV 53, 14 hs. <i>Los tres hijos del diablo</i> (J. Ford) TNT, 21 hs.
Viernes 9	<i>Carrie</i> (B. De Palma) CV 5, 23.40 hs. <i>Coronel Redl</i> (I. Szabó) VCC 24, 23 y 1.30 hs.	Domingo 25	<i>Orlando</i> (S. Potter) CV 5, 23.45 hs. <i>Noches de Rosa</i> (M. Coolidge) HBO, 23.45 hs.
Sábado 10	<i>El entierro prematuro</i> (R. Corman) CV 53, 16 hs. <i>El hombre que sería rey</i> (J. Huston) VCC 23, 16 hs.	Lunes 26	<i>Hechizo del tiempo</i> (H. Ramis) HBO, 19.30 hs. <i>Confía en mí</i> (H. Hartley) CV 30, 22 hs.
Domingo 11	<i>Siempre hay un día feliz</i> (S. Donen) TNT, 11 hs. <i>Testigo en peligro</i> (P. Weir) VCC 29, 16 y 22 hs.	Martes 27	<i>American gigoló</i> (P. Schrader) Space, 22 hs. <i>Sueños en Arizona</i> (E. Kusturica) CV 30, 23.45 hs.
Lunes 12	<i>Los optimistas</i> (A. Simmons) CV 53, 16 hs. <i>Golpe al corazón</i> (F. F. Coppola) I-SAT, 21 hs.	Miércoles 28	<i>El mundo en sus brazos</i> (R. Walsh) TNT, 13 hs. <i>Performance</i> (D. Cammell y N. Roeg) HBO, 22 hs.
Martes 13	<i>La extraña pasajera</i> (I. Rapper) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. <i>Carmen</i> (C. Saura) Space, 18 hs.	Jueves 29	<i>Kagemusha</i> (A. Kurosawa) Cine Canal, 17 hs. <i>Hannah y sus hermanas</i> (W. Allen) CV 5, 23.45 hs.
Miércoles 14	<i>Con las mejores intenciones</i> (B. August) Space, 22 hs. <i>Sur</i> (P. Solanas) VCC 23, 22 y 2 hs.	Viernes 30	<i>Willie Boy</i> (A. Polonski) Network-USA, 14 hs. <i>Charley Varrick</i> (D. Siegel) Network-USA, 16 hs.
Jueves 15	<i>Alta sierra</i> (R. Walsh) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. <i>Carrera contra el destino</i> (R. Sarafian) HBO, 20 hs.	Sábado 31	<i>La legión invencible</i> (J. Ford) CV 53, 16 hs. <i>Río Grande</i> (J. Ford) VCC 24, 15, 17 y 19 hs.
Viernes 16	<i>Finnegan comienza de nuevo</i> (J. Micklin Silver) CV 30, 18.20 hs. <i>Jean de Florette</i> (C. Berri) VCC 19, 22 y 1.30 hs.		

Recomendaciones especiales, comentadas
en las páginas 56 a 58

Menú de cine en TV

Blue chips, EE.UU., 1994, dirigida por William Friedkin, con Nick Nolte, Mary McDonnell, Shaquille O'Neal.

El guión es de Ron Shelton, que escribió y dirigió dos de las grandes películas de deportes de la década, *La bella y el campeón* y *Los blancos no la saben meter*. Shelton fue, además, un destacado jugador de básquet universitario, medio en el que transcurre el film. Su especialidad son los héroes paradójicos, las pequeñas épicas, los personajes que exceden su circunstancia y trazan su propio camino. Friedkin (*Contacto en Francia, El exorcista, Cruising*) es mucho más solemne y su interés en este caso debe haber sido denunciar la hipocresía que reina en el deporte universitario norteamericano. El resultado del encuentro entre ambos es un desastre chato, discursivo y redundante, en el que el humor de Shelton sólo aparece cuando interviene el talentoso gigante Shaquille O'Neal. Insoportable Nick Nolte. ■

Quintín

Testigo (Blink), EE.UU., 1994, dirigida por Michael Apted, con Madeleine Stowe y Aidan Quinn.

De una vieja asociación mental con John Ford provendría, no lo sé, el cariño que yo siento por los irlandeses. Lo que sí sé es que *Testigo* comienza con una banda de ellos (una banda de música, aclaremos) y se gana un punto en mi corazón. En esa banda toca una mujer ciega (Madeleine Stowe) el violín y sigo interesándome en la película. Pero mejor aun, entre el público hay un hombre algo pasado de copas (Aidan Quinn) que ignorando que la mujer no puede verlo hace un show visual para conquistarla, lo bueno es que no resulta una escena estúpida. Tres cosas a favor, y el film recién empieza. La mujer recibe una donación para poder recuperar la vista y como dice el refrán, "Ojos que sí ven, testigo en peligro", una vez en líos el encargado del caso será... sí, correcto, el hombre del bar. El suspenso está dado porque M. Stowe resulta una testigo poco creíble, ya que su vista registra cosas que llegan al cerebro más tarde (es como si se sentara a ver un partido pero gritara los goles un día más tarde), por lo que las imágenes aparecen en cualquier momento y de manera violenta (subrayado musical incluido), sumándose a la de por sí deficiente visión de la protagonista. Y sobre esa visión que se recupera lentamente es muy destacable el uso de las subjetivas, que parecen cuadros de Francis Bacon pero en filmico. Parecen, pero no lo son. No hay que desarrollar mucho más. Los

personajes son muy interesantes por ser simpáticos pero no chatos, queribles pero no mansos. El suspenso llega a estar bastante logrado y, como dato anecdótico, actúa Laurie Metcalf como la amiga de Stowe. Todo esto hace de *Testigo* algo muy simple: una pequeña gran película con pocas pretensiones pero efectiva. Muy por encima de la mayoría de los thrillers de la industria. Un producto decente y muy aceptable. De esos que creen en la confianza entre las personas aunque parezcan amenazantes, valga el chiste, a primera vista. ■

Santiago G. García

Ser humanos (Being Human), Gran Bretaña/EE.UU., 1994, dirigida por Bill Forsyth, con Robin Williams, John Turturro, Anna Galiena, Vincent D'Onofrio, Héctor Elizondo, Lorraine Bracco y Lindsay Crouse.

Imagínese una película con título de libro de autoayuda. Imagínese una *idea* de libro de autoayuda: que el hombre, a través de todas las épocas, ha sufrido los mismos padecimientos, ha librado parecidas batallas por la supervivencia; que siempre ha sido un ser pequeño y limitado. Ahora convierta esa idea banal en guión. ¿Cómo meter toda la historia de la humanidad en un par de horas? Muy sencillo: a través de una serie de episodios —cinco, digamos— que transcurran en distintas épocas. En los albores de la humanidad, durante el Imperio Romano, en la Edad Media, durante la época de la conquista de América y, por supuesto, en el presente, tanto como para que la cosa no pierda actualidad. ¿Cómo transmitir la noción de que el hombre es siempre el mismo, a través de las eras? Mucho más sencillo aun: con un actor que sea siempre el mismo y que además —por las dudas que no haya quedado suficientemente claro— lleve el mismo nombre. Héctor, pongámosle (pronúnciese "Jector"). Ahora imagínese a Robin Williams: 1) de barba y arpiller, viviendo en una cueva con esposa e hijos; 2) de esclavo romano, con toga y cortecito de pelo a lo Brando en *Julio César*; 3) de ayudante de un místico medieval errante; 4) de conquistador español (o portugués, no se sabe bien) extraviado en la costa Norte de África; 5) de yuppie neoyorquino que se reencuentra con sus hijos luego de haberlos abandonado y, claro, se redime. Agréguele una narradora en off a cargo de una narradora inidentificada, estilo *La edad de la inocencia* pero con la voz de Theresa Russell en lugar de la de Joanne Woodward, cuestión de "coser" un episodio con otro, dándole al mismo tiempo un

toquecito de "relato autorreferente". Ponga a la Warner de por medio, 20 millones de dólares, varias estrellas (John Turturro, Lorraine Bracco, Lindsay Crouse, Héctor Elizondo y la exultante Anna Galiena, la de *La mujer del peluquero*, tanta mujer para tan poca cosa) y un look de megaproducto tímido (trajes, pelucas y exteriores en Escocia, Marruecos y California, pero todo "en chiquito", como para que no se note). Ahora, dígame: ¿usted cree que puede salir algo bueno de todo esto? Acertó: *Ser humanos* es la clase de película que puede hundir, por sí sola, las carreras de una megaestrella que parece estar haciendo todo lo necesario para hundir su carrera (Robin Williams después de *Hook* y *Toys*) y de un realizador interesante pero dubitativo (el escocés Bill Forsyth, de *Local Hero/Un tipo genial* y, sobre todo, *Housekeeping*, su mejor logro hasta la fecha). La película se sucede como un trámite anónimo, automático, que todo el mundo (realizador, actores, técnicos y espectadores) está ejecutando, sin el mínimo interés, para cumplir vaya a saber con qué compromiso. Una película cuya única meta es llegar a puerto, completarse, no importa cómo, como una salchicha que se mete en una máquina y sale por la otra punta al cabo de dos horas, derecha, brillante y con un inconfundible gusto a nada. ■

Horacio Bernades

El mundo según Wayne 2 (Wayne's World 2), EE.UU., 1993, dirigida por Stephen Surjik, con Mike Myers, Dana Carvey, Christopher Walken y Tia Carrere.

Aunque su título sugiera una continuación, *El mundo según Wayne 2* es en realidad una mala remake de la primera. No es "más de lo mismo", sino lo mismo, pero mal. A primera vista se nota que los productores creyeron haber entendido por qué la película había "pegado" en el público adolescente, pero nunca supieron (o quisieron saber) por qué al mismo tiempo era buena. La interpretación más simplista era pensar que habían encontrado la fórmula perfecta para hacer reír a la generación *slacker*: asimilando la máxima trash de que todo lo muy malo puede volverse bueno, se podía buscar la complicitad de los espectadores telecinéfilos (ninguno iba a creer que estaba viendo una mala película porque se apropiara de lo peor de lo peor) y, a la vez, mantener la distancia necesaria para que puedan darse cuenta de que esa máxima es falsa. Reírse de algo que no fue pensado para reír es el único pasatiempo intelectual de los adolescentes —deben

Dario Argento

La sangre de los otros

Suelen pronunciarse elogios desmedidos y reprobaciones sin fundamentos a la hora de comentar el cine tan especial, terrorífico, gratuito, asqueroso, esteticista y macabro del signore Argento. Los desvaríos empezaron a mediados de los 70, cuando algunas críticas apresuradas lo elevaron a la categoría de maestro del thriller y lo calificaron de "Hitchcock italiano". Por esos años, Argento (Roma, 1940) armó tres rompecabezas sobre asesinos de guantes negros a los que recién podemos descubrir en el último segundo de la película. *El pájaro de las plumas de cristal* (1969), *El gato de las nueve colas* (1970) y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris* (1971) marcaron el acercamiento del cine italiano hacia los géneros, como antes lo había hecho —a su manera— el llamado spaghetti western. Argento siguió filmando, cortando cuerpos con objetos punzantes y respetando su particular código sobre la mirada, la nuestra y la de sus personajes: ver o no ver las escenas de su cine es la clave y el desafío que propone cada uno de sus films. Soportar los padecimientos de sus jóvenes protagonistas. Asustarse hasta límites insoportables. Sentir rechazo, repulsión, malestar. O gozar con lo que uno observa en las imágenes. En *Rojo profundo* (1975), *Suspiria* (1977) e *Infierno* (1979) abandona las marcas del policial de investigación de sus antecesoras para sumergirse en los artificios de la puesta en escena, en los colores intensos, en la sangre como elemento decorativo y artístico y transmitir la inquietante sensación de no saber en dónde transcurren determinadas escenas. En esta trilogía —acaso lo más rescatable de su carrera— Argento nos introduce en pesadillas sin salida posible, que no necesitan concretarse en un espacio físico real y alejadas de toda verosimilitud. Como ejemplo basta recordar la escena de *Infierno* en que Sacha Pitoeff, ayudado por sus muletas, lleva unos gatos en una bolsa para destrozarlos en un estanque donde dan vueltas cientos de ratas. Este momento, revulsivo y onírico, agobiante y creativo al mismo tiempo, se remata con Pitoeff pidiendo clemencia ante el avance de los roedores. Mientras grita y suplica

que alguien lo salve, vemos (o creemos ver) a otro personaje que no se sabe de dónde viene y que empieza a correr con un cuchillo en la mano.

En *Tinieblas* (1982), uno de sus títulos menos interesantes, vuelve al policial de los comienzos; en *Creepers* (1984) retoma los excesivos baldazos de sangre y en *Terror en la ópera* (1987) cruza citas y homenajes a Kubrick (*La naranja mecánica*) y a Hitchcock (*Los pájaros*) con un elemental regocijo en el uso de la steadycam. En estos tres casos se descubren las limitaciones del cine de Argento, que tiende a basarse en una simple fórmula. Con el paso de los años interesa más la manera en que matan los asesinos que las historias mismas.

El problema de los films de Argento —agravado en *Trauma* (1993), editada por Gativideo— es que están contados a partir de los efectos y las sensaciones físicas de los personajes (incluyendo las formas en que mueren) y carecen de una mínima historia. Argento, por supuesto, no es Godard relativizando las historias a su modo ni tampoco Wenders preguntándose hasta dónde es necesario que se cuente algo. Argento no sabe contar y sus últimas películas no hablan de una supuesta crisis de la narración sino de su falta de capacidad para encontrar un centro argumental. Cuando en *Rojo*, *Suspiria* e *Infierno* nos sumergía en la fórmula catártica de la pesadilla + los climas + el miedo de ver lo que ocurre en las imágenes, Argento conseguía sus fines. Al volver en *Trauma* al relato detectivesco y repetir los temas y el estilo visual, quedan expuestas sus carencias. Por un lado, *Trauma* acumula personajes sin sentido, relatos que se cruzan sin sustento dramático y raccontos primitivos y necesarios al final de la película para explicar lo inexplicable. Por el otro, litros de hemoglobina, respiraciones agitadas, momentos filmados con cámara en mano y música apabullante y disonante para acompañar ciertos climas. La historia... ¿hay historia? ¿Interesa? No. Piper Laurie repite el papel de *Carrie* (la madre) y la protagonista es la hija de Argento (Asia), anoréxica y maltratada por los personajes y por la cámara del viejo. El final de la película, espeluznante y atroz, revela los *rayes* de mamá Piper y reduce el racconto de *Sisters*, de De Palma, a la categoría de un bloque de un canal infantil de cable. Dario querido, perdiste la chaveta. ■

Gustavo J. Castagna

haber pensado—. Pero lo que había hecho Penelope Spheeris era disimular la inteligencia del film: usaba su conocimiento de los códigos rockeros para mantener la complicidad juvenil mientras atentaba constantemente contra la verosimilitud del relato. Su intención rocker y no su apariencia trash hizo que se ganara el fervor adolescente. Esta vez, lo que hace Surjik es invertir esos términos, confiando en la supuesta intuición de los productores: apariencia rocker e intención trash por excelencia. Spheeris rescataba cierta autoironía que el buen rock siempre supo tener. Como respuesta a la neutralización de su rebeldía, los rockeros han sido los primeros escépticos acerca del poder del rock dentro del show business (la actuación de Alice Cooper o de Meat Loaf es prueba suficiente). La burla se dirigía más que

nada al fetichismo rockero, compartiendo un tipo de crítica que coincide con las intenciones originales del rock. Surjik, en cambio, se ocupa de ridiculizar "desde afuera" algunas de las peores costumbres del rock: la necrofilia y su necesidad de reciclar cada tanto a sus "momias" para evocar los viejos tiempos. Así, malogra una buena idea: la de hacer una película sobre las películas de culto entre los rockeros. Ojalá esto fuera todo. Dijimos que *El mundo según Wayne 2* es una mala remake y ella misma se ocupa de demostrarlo: no disimula en ningún momento su intención de ¿contar? de nuevo lo mismo con mínimas variaciones. Mantener la semejanza le sirve para recordar que cada gag ocupa el lugar de otro que en la versión anterior cumplía una determinada función, aunque ninguna hiciera progresar la trama. La sensación es la misma que cuando vemos un programa

humorístico por televisión: es el mismo sketch de la semana pasada con una variante. Lo importante es que el público pueda anticiparse, disfrute de saber de antemano todo lo que va a pasar y se ría antes de que pase. El placer está en el hecho de verlo de nuevo. Lo mismo que ocurrió en la Argentina con un fenómeno como Olmedo parece suceder esta vez (allá, obvio) con Mike Myers (o, si se quiere, con la dupla Myers-Carvey), que es un cómico excepcional. El guión no importa, porque el cómico hacer reír fuera de él. Si improvisa, si se sale constantemente del libreto, mejor. El problema es que en el cine se pierde este efecto de lo "instantáneo" de la TV. Lo único que se salva son un par de gags, justamente los que —en un gesto insólito de autoironía— insinúan que estamos ante una película "de robo". ■

Silvia Schwarzböck

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



10

La última entrevista de Michel Foucault
La leyenda de Sleepy John Estes
El blanco y negro de Annemarie Heinrich

PIDALA
EN SU
KIOSCO

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

El FOTÓGRAFO De El AMANTE

ENSEÑA A LOS LECTORES de El AMANTE



Nicolas Trovato
Cursos de fotografía
Tel.: 342-8310

CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



¡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

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

TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

El Amante quiere volver a la radio

Necesitamos espacios, auspiciantes o ideas

Comuníquense con nosotros al 322-7518 o vengan a visitarnos a la redacción, Esmeralda 779 6º A. Gracias.



PELICULAS SUBTITULADO Y DOBLAJE

- ✓ Traducción de películas y documentales
- ✓ Cursos y talleres sobre técnicas de traducción de películas (en ambos sentidos)

Instituto Paddington

Amenábar 1424 - Capital Federal
Informes: (01) 784-1397



“Ecos de la cultura”

*Un espacio radial
que difunde netamente el acontecer cultural
domingo a domingo de 9 a 11 hs.
por FM Acuario 106.9, Córdoba*

Conducción: María Ana Pérez
Produce: Virginia Dubois

El Amante en la tele

LA TABERNA DEL IRLANDES



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

Canal 15: Jueves de 14 a 17 hs.
Canal 33: Viernes de 1 a 4 hs.
Arte Canal - Cable Visión

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION CONSIGNAS MEDIOS & COMUNICACION

- Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■
- Oswaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amore 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



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
Abono mensual \$20.

Las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	JG	HB	SG	AR
Blue Chips	W. Friedkin	AVH	3	5						
Cuando un hombre ama ...	L. Mandoki	Gativideo							8	
Cuerpos perdidos	E. de Gregorio	Emerald				8	8	8	6	8
Dos viejos gruñones	D. Petrie	AVH		7						
El día después	N. Meyer	Buena Onda				4				
Fatherland	C. Meanau	AVH								7
La vida es una eterna ilusión	J. Van Dormael	Transeuropa				7	7	5	8	7
Los Picapiedras	B. Levant	AVH			2				3	
Maverick	R. Donner	AVH				4			8	
Metropolitan	W. Stillman	Transmundo				2	1	3		
Misión explosiva	D. Hopper	AVH			6					
Perros de la calle	Q. Tarantino	Gativideo	4		8	4	3	7	5	6
Ser humanos	B. Forsyth	AVH		1				1		
Testigo	M. Apted	Transeuropa								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. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUNUEL
CASSAVETES COPPOLA HAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO SENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELLS FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEYSER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMIN JARMUSCH
KAZAN KEATON ROSA LANGLEE LITTIN LUMIERE LYNCH MINNIES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDOVKIN RENOUIR REONNAIS ROSSELLINI
SANTIAGO SAURA SCOTT SESSOFFICCI SOLANAS SURINA MARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMELAWSKI Y MUCHOS MAS.

Handwritten notes:
- cine de autor
- clásicos
- cine argentino
- cine de vanguardia
- cine de los 60s
- cine de los 70s
- cine de los 80s
- cine de los 90s
- cine de los 2000s



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

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 neutrales, 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.