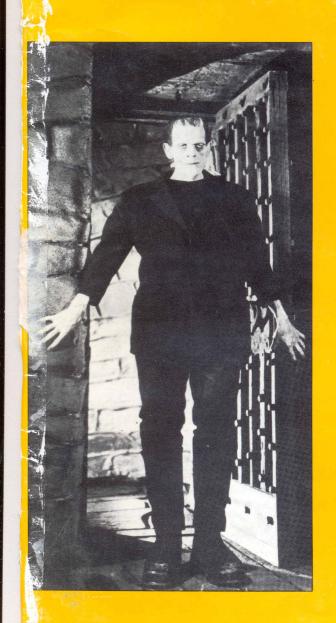
Los lectores y la redacción eligen:

Las 100 mejores películas

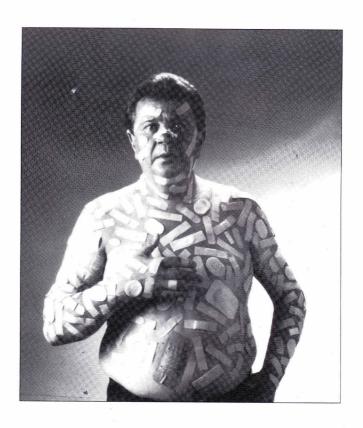


Especial Frankenstein

Entrevista a Juan José Saer

Video: Francia vs. Alemania

3 años de El Amante



¿No pensó en tener una buena protección médica?



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



Queridos lectores:

Mucho calor y pocos estrenos para los porteños en diciembre. Para compensar la falta de estos últimos mantuvimos a Silvia Schwarzböck hasta último momento haciendo guardia en la empresa distribuidora que había programado una función para la prensa de Entrevista con el vampiro. Edenor y/o Edesur la impidieron y nos perjudicaron igual que a los carniceros. Lo que sí vimos fue Frankenstein, dirigida por Kenneth Branagh y producción Coppola, una película lamentable que sirve de excusa para un dossier sobre el famoso monstruo sin nombre, al que el inconsciente colectivo ha bautizado correctamente con el apellido de su padre, el dudoso doctor Víctor (pág. 2). Sergio Eisen se encarga de La noche de las narices frías (la película se repuso, no es que lo hayamos mandado a Eisen por el túnel del tiempo) (pág. 8). Otras personas se ocupan de ocho estrenos más a partir de la pág. 10. Después empiezan las cosas raras. Gustavo J. Castagna descubre lo cinematográfico en el videoclip y lo videoclipero en el cine en la pág. 13. Quintín usa un libro sobre la comedia para hablar de cuarenta temas diferentes en la pág. 14. Entre las págs. 22 y 48 se establece la misteriosa conexión turca. Ricagno y Oubiña entrevistan al escritor Juan José Saer, mientras que Oubiña solo se ocupa de su amigo v adaptador, el cineasta Nicolás Sarquís. Otro adaptador y amigo de Saer, Raúl Becevro, continúa escribiendo cartas desde Santa Fe en la pág. 38. Esta vez se ocupa del libro de Roland Barthes sobre la fotografía, libro que aparece mencionado -en sentido francamente opuesto- en la entrevista de Alejandro Ricagno al videasta francés Robert Cahen (pág. 57). Cahen aparece a su vez contrapuesto a otra personalidad

del video, el alemán Micky Kwella, entrevistado por segunda vez en la revista por Flavia y Quintín (una grata obligación bienal) (pág. 54). Nuestro videasta residente Jorge La Ferla, en cambio, que acaba de presentar un libro y un video sobre su mentor Richard Key Valdez, lo abandona en este número para tratar los 1000 programas de Tinelli (pág. 50). Para evitar a este último, el lector puede ver una película recomendada en la sección de cine en TV de Jorge García que empieza en la pág. 44 o escuchar un disco de los que propone Guillermo Pintos en la pág. 52, o leer el libro de Vinicius de Moraes que María Fasce reseña en la pág. 40. O alquilar algún video de los que se habla en la pág. 60. Si no entiende algo en el transcurso de los actos anteriores, puede recurrir al diccionario cinéfilo de Eduardo Russo (pág. 42) o distraerse con Mundo Cine (pág. 27) o quejarse en la sección Correo (pág. 30). La opinión siempre bienvenida de los lectores se condensa también en los resultados de la encuesta sobre las mejores películas de la historia (pág. 32). Una vez más, ganó Elciudadano, pero los redactores organizamos una encuesta propia al solo efecto de que ganara otra película y lo logramos, ganó Vértigo. Si todos los que lean este número no podrán evitar aunque sea una ojeada sobre esas encuestas, serán pocos los que se atrevan (fuera de los interesados) a la nota de Ricagno sobre la muestra de los alumnos de la Universidad del Cine (pág. 31). Así es El Amante: entre lo multitudinario y lo exclusivo, sin centro en ninguna parte. Esta conclusión es seguramente a la que el lector llegará después de leer la nota de Gustavo Noriega, en la que se intenta describir el milagro que hace que este ejemplar llegue a sus manos (pág. 18). Ah, cumplimos tres años. Estamos muy orgullosos.

Hasta el próximo número.

SUMARIO

Estrenos:

| Especial Frankenstein |
|---|
| Frankenstein2 |
| La novela4 |
| Las películas6 |
| Lo frankensteiniano en el cine7 |
| La noche de las narices frías8 |
| Jardines colgantes, Phantasma, Pecado de amor, |
| El aroma de la papaya verde, Amistades |
| peligrosas, El color de la noche, Mask, Milagro |
| en la calle 3410 |
| |
| Videoclips13 |
| Revisitando la comedia14 |
| Tres años de El Amante18 |
| Entrevista a Saer |
| Mundo cine27 |
| Correo30 |
| FUC31 |
| Las mejores 100 películas32 |
| Barthes y la fotografía38 |
| Libros40 |
| Diccionario cinéfilo42 |
| Cine en TV44 |
| Nicolás Sarquís48 |
| La Ferla y Tinelli50 |
| Discos52 |
| Entrevistas a M. Kwella y R. Cahen54 |
| Video60 |
| Tabla64 |
| |

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega

Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo I. 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, María Fasce, Raúl Beceyro, Nicolás Trovato, Nené Díaz Colodrero y Tino y Norma Postel.

Católicas peladas:

Juana de Arco: Haydée Thompson Sinéad O'Connor: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en el Dupuytrén: Gustavo

Nopuedohaceresfuerzos Castagna

Corresponsal en París: Marcelo Mosenson

Cadete vuelve a casa: Gustavo Requena Johnson Corrección: Gabriela Ventureira (retiráte con Martina) Diagramación y composición: Carlos Almar (últimas

Tipea con los pies: Gustavo Zappa

Asesores diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina Imprenta: Impresora Americana, Lavardén 163 Fotomecánica (maestros): Proyección. Rivadavia 2134

Distribución: Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

Las tres caras de Frankenstein

por Gustavo J. Castagna

La primera escena nos informa sobre la llegada de un personaje. Un instante que remite a The Thing de John Carpenter deja ver, a lo lejos, una presencia todavía sin forma que se acerca a los exploradores polares. Una voz nos inquieta y creemos que se trata del monstruo. Pero no. Es el doctor Frankenstein (Kenneth Branagh, director de la película y, se verá con el correr de los minutos, el principal intérprete del film). Pasan las presentaciones y vuelve a escucharse un grito. Los perros son lanzados por los exploradores mientras continúa la cita subrayada a la película de Carpenter. Ahora, los gritos de dolor provienen de los perros y vemos una mano asomándose desde abajo del hielo. Sí, ése debe ser el monstruo. Y lo será, pero una hora más tarde y en la figura del cosido Robert De Niro, la bestia según el Actors Studio. De ahí en más el racconto y el relato del doctor sobre su historia. Chiste malo: De Niro debe tener los pies de plomo. Tarda casi dos horas en volverse a encontrar con su padre y creador. Ahora bien, ¿quién es el personaje principal? ¿El doctor o el monstruo? Las escenas siguientes muestran la mansión de Frankenstein y las tomas, las resoluciones de cámara y el montaje acelerado y cortante dejan asomar otras manos: uno imagina a Coppola, el productor, visitando más de una vez el estudio de filmación para aconsejarle al ¿director? Branagh y transmitirle la idea fija (suya, por supuesto) de concretar la película sobre Frankenstein. Demasiados rostros para un mismo personaje, excesivas ambiciones para una historia, diferentes miradas sobre el cine para una misma película, distintos criterios estéticos para contarnos la vida de uno de los monstruos más representativos del género. El resultado final: un híbrido.

El monstruo creído. Nunca fui un defensor de las películas de Kenneth Branagh. Es más, nunca me cayeron demasiado bien y mucho menos su voraz egocentrismo. En Frankenstein, por si fuera poco, quedan expuestas sus limitaciones como director. Confunde la locura por la creación de la criatura con un exhibicionismo gimnástico que, además, repite sin reparos en el momento de devolverle la vida a su mujer y posible novia del monstruo. Desaprovecha el romanticismo de la historia entre el creador y su pareja, contando una tonta historia de amor y filmando de la misma manera los tres encuentros íntimos entre los personajes. Reduce a instantes la presencia de un

personaje interesante como el jugado por John Cleese con tal de aparecer siempre en imágenes. Sí, Branagh es uno de los pocos intérpretes de hoy que roba cámara. Cuando la historia parece anclarse en el monstruo (y ya va más de una hora en la que pasa poco y nada), el montaje paralelo lo hace reaparecer. Branagh tiene la necesidad imperiosa de estar nuevamente en la historia.

Pero el problema más grave de *Frankenstein* es que se trata de una película desequilibrada, armada entre los momentos en que el primer plano (especialmente de Branagh, actor) aparece como única resolución formal y los momentos en que los personajes corren y caminan rápidamente como si estuvieran compitiendo en una maratón. Entre esa inercia de la cámara y el frenesí del movimiento surge la indecisión estilística del director. Ahora bien, ¿por qué parecen tan excitados los personajes de *Frankenstein* si en ningún momento se transmite su desesperación, salvo por la utilización de una banda de sonido que desprecia los tímpanos?

El monstruo repetido. De Niro es otro problema y bastante grave. Sin embargo, a él le pertenecen las pocas escenas bien resueltas de la película. Expulsado del pueblo a raíz de la peste —otro tema desaprovechado: la poca importancia del entorno—, llega a una cabaña donde vive una familia. Estas escenas parecen sacadas de un capítulo de *Heidi* por su carácter naïf, su cambio en la iluminación y su ritmo apacible luego de las anteriores proezas fisiculturistas. El inconveniente con De Niro, en cambio, es el mismo De Niro. A esta altura ya podemos tomarlo en broma. Un ejemplo al respecto es la escena final, cuando lo vemos sentado frente al cadáver de su creador —otro tema no explotado: la relación padre e hijo—, llorando y preguntándose por qué nunca tuvo un nombre. Pero si el problema menor es De Niro —también mostrado en excesivos primeros planos para que observemos detenidamente las costuras de su cara—, su actuación, como las de los últimos años, cae en la repetición de una fórmula gastada. La bella imagen del desenlace, con los dos personajes en el hielo, vale por sí sola, pero el recuerdo del Max Cady de *Cabo de miedo*, vuelto a explotar por el actor con sus reiterados tics y manías del Actors Studio, lleva a que su personaje sea el primer monstruo reflexivo de la historia. Es que la película, en todo caso, siempre queda



limitada por planos bien resueltos antes que por felices escenas o secuencias. Ian Holm bajando la escalera luego del malogrado parto, la conferencia médica con los concurrentes ubicados en forma diagonal y mostrando la asfixia del lugar, De Niro llorando en un árbol luego de ser echado de la cabaña, recorriendo un espacio abierto en busca de respuestas a su origen y soportando las agresiones del pueblo que lo cree el principal apestado. Son instantes breves, salpicados, fugaces y mínimos de una película inconsistente.

El monstruo omnipotente. Pero Coppola también tiene la culpa. Hace dos años conocimos Drácula, referente obligatorio para entender la historia del mito vampírico. Y las comparaciones surgen irremediablemente. Mientras Frankenstein elige un realismo exacerbado (el monstruo arrancando un corazón, el líquido amniótico como resbaladiza metáfora sobre el nacimiento, la histeria de los personajes y de la cámara que sin lograrlo intentan llegar a la tragedia), Drácula, por su parte, nos hacía ingresar en el territorio hipnótico, en la pesadilla inconclusa, en los momentos oníricos, en un carrusel de imágenes que no podíamos atrapar en la primera visión. Comparemos los prólogos de ambas películas: la elementalidad del inicio de Frankenstein y la compleja planificación del comienzo de Drácula. En Frankenstein, justamente, no hay segundos planos, no hay profundidad de campo: todo está ante nosotros. Recordemos el principio de Drácula: la tragedia que vive el personaje, las sombras chinescas en las paredes, la música que acompaña y nunca atomiza las imágenes, la sensación de que algo terrible va a suceder sin la necesidad de impactar con gratuidades formales. Pero ¿por qué razones Coppola tiene la culpa? Intuimos que Coppola —como antes dijimos—, un chupasangre que

contrata directores para invadirlos con sus ideas, anduvo por sus propios estudios vigilando la filmación. Un par de decisiones en el montaje que remiten a $Dr\'{a}cula$ corroborar\'an nuestra presunción. La cabeza que vuela por el aire en $Dr\'{a}cula$ montada con un pedazo de carne en el plato se parece bastante a las trabajos que realiza el doctor Frankenstein, cortando y tirando carne en su bañadera de experimentación. Lo que no pudo hacer Coppola-productor es salvar las carencias de su Frankenstein al transformarla en una película de una puesta que media entre el peplum histórico (por el estatismo de muchas escenas) y el lenguaje del videoclip (por la velocidad sin sustento de muchas imágenes).

Con dinero en las manos y con la seguridad de forzar la gestación de una película como productor, Coppola, se sabe, es un permanente riesgo. Ya lo había hecho en *Hammett* de Wenders y ahora le tocó a *Frankenstein*, una producción inacabada sobre un pálido monstruo de tres cabezas y tres caras.

Pero la cuestión más problemática de Frankenstein es el recuerdo que tendremos de él en el futuro. Dentro de un par de años nos volveremos a deleitar con las imágenes de Drácula. También rescataremos los mejores trabajos de Robert De Niro, especialmente con Scorsese y en El padrino II. Respecto de Kenneth Branagh, no sé, aún no tengo respuesta. En todo caso, intentaremos acordarnos de una película de imágenes emparchadas.

Mary Shelley's Frankenstein (Frankenstein de Mary Shelley). EE.UU., 1994. Dirección: Kenneth Branagh. Producción: Francis Ford Coppola. Guión: Steph Lady y Frank Darabont sobre la novela de Mary Shelley. Fotografía: Roger Pratt. Música: Patrick Doyle. Intérpretes: Robert De Niro, Kenneth Branagh, Helena Bonham Carter, Tom Hulce, Aidan Quinn, John Cleese, Ian Holm. ■

3

Estrenos

Querido monstruo

Las novelas del siglo XIX ejercen sobre Flavia una fascinación extraordinaria. Hace meses que se venía preparando para el estreno del Frankenstein de Branagh releyendo noche y día el libro de Mary Shelley. La desilusión fue mayúscula pero la llevó a escribir esta nota como acto de protesta.

por Flavia de la Fuente

En 1818, Mary Shelley terminó su maravillosa novela Frankenstein o el moderno Prometeo. Durante el verano de 1816, los Shelley estaban de visita en lo de lord Byron en su villa en Ginebra. El anfitrión, aburrido a causa del mal tiempo que se empecinaba en sumir en el tedio esas vacaciones, les propuso entonces a sus huéspedes —entre los que, además de los Shelley, se encontraban John Polidori y la hermana de Mary, Claire— el desafío de escribir historias de terror.

El juego resultó fructífero. Dos de esos cuentos pasaron a la historia: *The Vampyre* de Polidori y *Frankenstein*. Se dice que *Frankenstein* es una novela muy poco leída en relación con la fama que tiene. Es raro que alguien no sepa de qué se trata la historia de Frankenstein. Pero me animaría a decir que el 90% de los que la conocen lo hicieron a través del cine y no leyendo la novela de Shelley. Se hicieron decenas de adaptaciones. Se crearon nuevos Frankenstein, como, por ejemplo, el muy reciente *El joven Manos de Tijeras*. Pero ninguna de las supuestas adaptaciones que vi hasta el momento logró transmitir la complejidad de problemas y de sentimientos que tiene la novela original.

La novela

Para quienes no la leyeron, primero, les ordeno que lo hagan. En segundo lugar, previendo que no me van a hacer caso así nomás, voy a intentar entusiasmarlos. *Frankenstein* está escrita en un lenguaje sencillo y se devora de una sentada. Es lo que técnicamente se denomina una novela epistolar. Además, es una de las grandes historias y trata problemas filosóficos que aun hoy siguen vigentes.

¿Por qué me gusta tanto? Además de lo que voy a exponer más adelante siento una fuerte atracción por el monstruo: ese ser inteligente, ilustrado, que por el solo hecho de ser horrible es repudiado por su creador y abandonado por la sociedad en general (la novela está especialmente recomendada para los momentos en los que nos sentimos niños abandonados, lo que a mí me ocurre de tanto en tanto). Por eso, el monstruo de Mary Shelley es uno de los personajes más conmovedores de la literatura.

Algunos temas de la novela y su tratamiento en el cine El conocimiento científico: Mary Shelley parece tener sólidos conocimientos de epistemología. Frankenstein de niño siente un natural interés por conocer los secretos de la naturaleza. A los 13 años estudia la obra de Cornelius Agrippa, Paracelso y Alberto Magno sin saber que ese conocimiento ya era obsoleto para ese entonces: "Bajo la direccción de mis nuevos

maestros me lancé a la búsqueda de la piedra filosofal y del elixir de la vida". Cuando entra a la universidad toma contacto con los últimos conocimientos de las ciencias naturales y se da cuenta de que haciendo una síntesis de la ambición de sus antiguos maestros con los avances y métodos más recientes, él logrará más: "Seguiré las huellas y pronto abriré mi propio camino y utilizaré poderes desconocidos para revelar al mundo los más profundos secretos de la creación". O sea, Shelley entiende tanto la ciencia normal como las revoluciones científicas.

Esto nunca fue mostrado por el cine. Por ejemplo, en la película Mary Shelley's Frankenstein, Branagh cree que Frankenstein necesita de un científico antecesor que casi casi logra dar vida a un ser humano. De manera tal que el progreso científico a la Branagh se daría paso a paso, un poco vos, otro yo, y jamás por una reestructuración del conocimiento. El científico como artista que crea una teoría parecería imposible para el epistemólogo y cineasta Branagh. ¿Cómo explicar con la teoría del pasito la aparición de Einstein o Newton? Como para Branagh estos personajes no son verosímiles, modificó la historia original ¡para que no fuera tan poco creíble!

Otro acierto de Mrs. Shelley es la omisión del relato de la creación del monstruo. Su novela plantea problemas serios, describir la creación sería caer en lo burdo. Por el contrario, al cine lo que más le gusta es mostrar la génesis del monstruo. Las primeras son creaciones mecánicas que funcionan básicamente a electricidad. Las más recientes utilizan caprichosamente la metáfora del parto y requieren de la viscosidad del líquido amniótico.

El buen salvaje: Mary Shelley retoma el problema del buen salvaje de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau dice que el hombre es bueno por naturaleza. La novela Frankenstein apoya su tesis. El monstruo nace bueno. Está lleno de generosidad y alegría de vivir. Su único problema es que es de una fealdad absolutamente repulsiva para cualquier ser humano: "Ay, nadie podrá soportar el horror de dicha cara" —reflexiona Frankenstein antes de abandonar aterrorizado a su creación—. El monstruo se vuelve perverso sólo al entrar en contacto con la civilización.

En la novela el monstruo aprende a hablar, a leer y estudia obras como *El joven Werther* de Goethe, *Vidas* de Plutarco y *El paraíso perdido* de Milton. "Qué extraña naturaleza posee el saber", reflexiona el monstruo. El saber, más que felicidad, le proporciona conciencia de su desdicha.

En el cine, no pasa nada de esto. En las primeras versiones

de Frankenstein de la Universal el monstruo es absolutamente tonto. Es instintivamente bueno con quienes lo tratan bien (lo cual contradice la novela, según la cual ningún ser humano lo puede tolerar) o feroz con los que lo agreden. En la última versión, Mary Shelley's Frankenstein, el monstruo es inteligente, aprende a hablar y como máxima expresión de cultura toca la flauta dulce. ¿Por qué Branagh le habrá sacado el costado ilustrado al monstruo? ¿Le parece tan horrible que no tiene permitido leer a Goethe o a Milton? Branagh está tan identificado con Víctor Frankenstein que le cuesta —pese a su intención original como director de ser fiel a la novela de Shelley— mostrar las virtudes intelectuales y morales del monstruo.

La ausencia del padre: El monstruo se convierte en asesino cuando toma conciencia de que ha sido abandonado por su padre, de que está condenado para siempre a la soledad: "Yo era bueno y cariñoso. Los sufrimientos me han convertido en un demonio. Haz que sea feliz y volveré a ser virtuoso... Créeme, Frankenstein, yo era benévolo y mi alma resplandecía de amor y humanidad, pero estoy solo, miserablemente solo. Si tú, mi creador, me detestas, ¿qué puedo esperar de tus semejantes, que no me deben nada? Me aborrecen y me odian", le explica el monstruo a su creador.

En las primeras versiones cinematográficas —tanto las de la Universal como las de la Hammer— este tema ni se plantea. Frankenstein ama a su criatura por más fea que sea por el solo hecho de ser el objeto de su creación. Son padres que aman al hijo que les vino en suerte: feo, tonto o narigón. Un caso interesante es la película de Mel Brooks *El joven* Frankenstein. Este film parte de El hijo de Frankenstein y cita muchas cosas de Frankenstein y La novia de Frankenstein de James Whale. El monstruo de El joven Frankenstein también es idiota, pero una vuelta de tuerca hace que la tragedia se vuelva inevitablemente una farsa: Frankenstein, en lugar de abandonarlo, se hace cargo de la educación del monstruo. Y esto es inevitablemente ridículo. Es un buen papá que le enseña a hablar, a bailar y hasta le dona su cerebro para que pueda ser un hombre de bien. Mel Brooks entendió la novela: de la mezcla del reciclaje cinéfilo y la solución del conflicto planteado por Mary Shelley salió una comedia desopilante. El monstruo de Mel Brooks, más que un hijo abandonado, es un niño malcriado.

Recién en las últimas adaptaciones, un telefilm Frankenstein (1992) y Mary Shelley's Frankenstein (remake del anterior), el monstruo aparece como un ser inteligente que es consciente de su desgracia, pero ninguna logra transmitir la magnitud de la tragedia del monstruo. Todas están con Frankenstein. El final de la película de Branagh, con el monstruo llorando y diciendo "Era mi padre", resulta ridículo. Nunca el punto de vista del film hace sentir empatía por el niño/monstruo abandonado.

Frankenstein vs. el monstruo: ¿quién es más humano? Yo estoy decididamente con el monstruo. Ninguna película logró mostrar la desesperación del monstruo que justifique su maldad homicida. Ninguna muestra tampoco su reflexivo y sentido arrepentimiento. Víctor Frankenstein creó un ser humano de aspecto horrible al cual abandona sin la menor culpa: "Lo había anhelado con un ardor sin medida, pero había terminado, la belleza del sueño se había disipado y sólo la repulsión y el horror llenaban mi corazón". Luego, al reencontrarlo, lo vuelve a dejar pese a los ruegos descarnados de ayuda de la desgraciada criatura que sólo puede contar con él en el mundo. Víctor Frankenstein nunca se hace cargo de sus deberes paternales, del hecho de que él



Mary Shelley (1797-1851)

creó a la bestia y que sólo él lo puede ayudar. La compasión está prácticamente ausente de su corazón: no recurre nuevamente a su gigantesca inteligencia para resolver el nuevo problema que él mismo planteó. Obviamente, primero la angustia y la desesperación llenan el corazón del monstruo; luego la furia y el odio lo ciegan hasta que finalmente se arrepiente de los crímenes cometidos ante el cuerpo sin vida de Víctor Frankenstein: "Hubo un tiempo en que confiaba encontrar seres que perdonaran mi forma externa y me amaran por las excelentes cualidades que era capaz de manifestar. Me guiaban nobles sentimientos de honor y devoción. Pero el crimen me ha degradado por debajo de la alimaña más ruin. No existe ninguna culpa, ningún dolor, ninguna desdicha comparable con la mía... He arrastrado a la desdicha a mi creador, el hombre más digno de respeto y admiración. Lo he perseguido hasta esta ruina irremediable. Ahí yace, pálido y frío por la muerte. Tú me odias, pero tu odio no puede compararse con el que siento por mí mismo...", le dice al capitán Walton. El monstruo quiere morir. La muerte de Frankenstein lo condena a la soledad eterna y para colmo siente una culpa que le impide quererse a sí mismo. Se quedó absolutamente solo. Ni siquiera se tiene a sí mismo.

En síntesis, la novela se compadece de la figura del monstruo, del buen salvaje abandonado por su padre y repudiado por la sociedad. En el cine, en las versiones que intentan ser fieles a la novela, la víctima, el ser noble y puro es siempre Frankenstein. El monstruo es un ser horrible lleno de costuras que no parece tener ninguna virtud que lo eleve por encima de su creador.

Sigo esperando una buena adaptación del Frankenstein de Mary Shelley. \blacksquare

| Titulo: Frankenstein (idem) | Titulo: La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein) | Título: La maldición de Frankenstein (The Curse of Frankenstein) | Título: El joven Frankenslein (Young Frankenslein) | Titulo: Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein) |
|--|--|---|---|--|
| | , | | | |
| Año: 1931 | Año: 1936 | Año: 1957 | Año: 1974 | Año: 1994 |
| Duración: 70 minutos | Duración: 70 minutos. | Duración: 80 minutos aprox. | Duración: 105 minutos | Duración: 128 mínutos (la mitad son los títulos de crédito) |
| Director: James Whele. Con aciertos pero discreto. Visualmente atrapa pero aún tiene mucho para dar. Vamos James, usted puede. | Director: James Whale. Después del éxito de la primera, esta segunda versión permite a Whale realizar un trabajo espectacular. Mucho más suelto y menos solemne. Visualmente muy avanzada para este tipo de películas. | Director, Terence Fisher, Gran representante de la Casa Hammer. Sin duda son los Frankenstein que más asustan. Esto se debe en gran parte a su trabajo. Buen montaje. | Director: Mel Brocks. Este es el vejo Mel Brocks. Así se parodia, viejo. Fiel al estilo de las películas de la Universal pero sin resignar el propio estilo. El mejor trabajo de Mel Brocks. | Director: Kenneth Branagh, Ooupa ese puesto dentro del proyecto pero no se trata de una obra personal. Su trabajo es bueno aunque un poco inquieto de cámara por momentos. No es genial pero al menos no puso a Emma Thompson. |
| Victor Frankenstein: Colin Clive. Maravilloso científico neurótico con guardapolvo de dentista. Como ocurre con los demás personajes, será un modelo a seguir. | Victor Frankenstein: Coin Clive ruevamente. En estas dos versiones Victor es llamado Henry porque ese nombre lo utiliza un personaje en el otro film (¿será por eso?). | Victor Frankenstein: Peter Cushing. Un cientifico frío y malvado sin medías tintas. Un ser racional con un proyecto científico que llevará a cabo arrasando con todo lo que se le cruce. No es un ser atormentado ni tiene remordimientos. El Victor más elaborado de todos. | Victor Frankenstein: Gene Wilder. Fredric es su nombre y es el dessenciente de una familia cuyo apellido niega ("Mi nombre es Fronkonsteen"). Aunque el papel no parezca como para él, su actuación es magnifica. Tampoco él superó este nivel. | Victor Frankenstein: Branagh de nuevo. No es mal actor pero el problema es que es demasiado alegre. Aun en los momentos trágicos tiene algo de candidez, el muy zoquete. |
| La criatura: Monumental Boris Karlotii. Su rostro será para siempre el de la criatura. Se lo merece. A diferencia de la novella, el monstruo no es un ser muy pensante. | La criatura: Boris Karloff. Más espacio para armar su personaje. Tiene diálogos. La escena con el diego es memorable. | La criatura: Christopher Lee, Hay un intento de asercarlo a la descripción de la notela pero el derebro está da fado como en casi todos los demás films. Su imponancia es secundaría, Lee cumple bien con su papel. Nacido para ser maio, no tiene un instante de bondad. | La criatura: Peter Boyle. Quedó en este papel por más carrera que haya realizado. Su cerebro le perámetes a un tal Ao Normal pero no le fatan habilidades. Viste como la criatura de Karloff pero el maguillaje es escaso. | La criatura: De Niro, Robert. El monstruo ha regresado. Es imprescindible para esta película. Su éxito duitá se deba a que no pudo pasarse seis meses estudiando junto a otros monstruos, toda una suerte. De Niro es la primera "superestrella" que interpreta el papel. |
| Elizabeth: Está pintada. Es la única que puede devolver a Henry a la normalidad. Por eso está pintada (Mae Clarke). | Elizabeth: Valerie Hobson. Más parecida a la novela. En la noche de bodas no muere y ayuda a Henry hasta el final. La novia del título se refiere, o al menos así quedó, a Elsa Lanchester, la criatura femenina que nace al final. | Elizabeth: Hazel Court. Es el típico personaje femenino de los Frankensien del periodo Hammer. Entorpece el trabajo de Victor, quien por supuesto la odra. Esta actitud hacia la mujer es comprensible si se piense que el protagonista sólo logra "dar a luz" monstruos. Envida, que le doen. | Elizabeth: Madeline Kahn. Aun cuando todos estén locos, su locura supera a la de los demás. Qué poco aprovechada ha sido Madeline por otros realizadores. | Elizabeth: Helena Bonham Carter. Tiene el físico para un personaje romántico. Al contrario de Branagh, su rostro expresa una permanente melancola. Es la Elizabeth más parecida a la de la novela hasta que en un momento |
| lgor: Su nombre es Fritz (Dwight Frye) pero su personaje de jorobado, rengo, feo, servil y tonto será imitado hasta el límite de lo aseptable adoptando en un momento el nombre de Igor. | Igor: Fritz se fue pero aparece el oscuro Dr. Pretorius, rarisimo personaje que encuentra a la oriatura y se asocia con Henry para la creación de la novia. | Igor: No creo que este Frankenstein hubiera soportado un ayudante torge. A Victor lo ayuda su amigo y futor de la juventud (Robert Urquhart), quien ve el proyecto de manera idealista. | lgor: Eye-Gore. Marty Feldman. No puedo explicarle a quien no heya visto la película lo que es este personaje. Joroba movible incluida y compilicidad con la cămara. Después de él no hubo más Igor serios. | igor: No existe este personaje. |
| Otros personajes: Nena al agua; Dr. Waldman, científico que ayuda a Henry (el viejo Edward Van Sloan); el papá de Frankenslein, un viejo oliganca y simpalicón; Victor Moritz, amigo de Henry. | Otros personajes: Minnie (Una O'Connor) no sé qué hace pero es genial, al comienzo de la pelioula descubre que Henry no munó y grita: ¡Está vivo! [Está vivo! Mary Shelley (Eisa Lanchester) contando a sus compañeros de velada cómo sigue "su novela" en el maravilloso prólogo del film. | Otros personajes: Jusíne, sirvienta y amante de Víctor, el profesor Bernstein, invitado a cenar, termina sin cerebro; el ciego muere asesinado de una, no hay encuentro. | Otros personajes: inga, ayudanle del doctor y su amante (Teri Garr); Frau Blucher, ama de llaves del castillo (Orist Leachman, los sotalelos se espantan al oir su nombre); el inspector Kemp (Kenneth Mars) con su tenoso brazo de madera y, por suquesto, el dego interpretado por Gene Hackman. | Otros personajes: Justine, criada de la familia, enamorada de Victor, Walton, capitán de un barco, es quien recibe la historia de la criatura, al comienzo y al final del film (¿cor que no quiseron a Adan Dulm como Victor y a Banagh como Waltorri), Waldenna, rordesor de agoda Vallory y lemina significi de Jesetro de la criatura ("Cohn Clessel; el padre de Victor (lan Holm); Clenal, amigo de Victor (Tom Hulce). |
| La creación: Aunque en la novela no se la describe, aqui comienza uno de los lugares comunes de las adaptaciones: mostrar la creación con lujo de detalles. De todas maneras la escenografía del laboratorio justifica su inclusión. | La creación: Es la de la novia de Frankenstein y está al final del film. Parecida a la primiera pero con una estética más depurada (en la criatura y en la puesta). | La creación: Respelda el aspecto científico de esta versión. La creación es más importante que la criatura. El laboratorio se asemeja a un estilo Julio Verne. Apenas nace, la criatura desea malar a Victor. | La creación: Inspirada en las películas de James Whale pero cómicas. Los aparatos del laboratorio son los mismos. | La creación: Pensada como el trabajo de un solo hombre. Es una serie de aparatos, cadenas y reles operados por Branagh de manera atlética. Hay una segunda oreación en la película mucho menos creible pero quizá por eso más acorde con la historia. "La cosida" en primer plano provoca desmayos. |
| Maquillaje: Jack Pierce inmortalizó el rostro de Karlóff. Todas las criaturas se basarán en su trabajo. A él se le debe que el monstruo sea reconocible a primera vista. | Maquillaje: Repite el mismo. Cuando Boris Karloff deje el personaje se notará que los mérios del maquillaje eran ayudados por su rostro. El pelnado de la novía es una joya. | Maquillaje: Trazo grueso. Aprovechamiento del color. | Maquillaje: Muy pcco. No esconde la calvide del actor. Tiene un cierre relámpago en el cuello. | Maquillaje: Esilo realista. Es deoir, da asco. No se asusten, De Niro se reconoce. |
| Un diálogo: ¡Está vivol ¡Está vivol —dice Henry—. Nadie pronuncia está frase como Colin Clive. | Un diálogo: ¡Está viva! ¡Está viva! (el femenino es invento mio). ¡Siéntatel, le dice la criatura al creador replifiendo un diálogo del anterior film pero al revés. | Un diálogo: ¡Está vivol, dice Victor para no perder la costumbre. | Un diálogo: ¡Mi nombre es Frankenstein!, admite eufórico Gene Wilder. También doe: ¡Está vivo! | Un diálogo: "Yo pondré fin a esto", dice Victor refiriéndose a la muerte de la gente. También dice: "Está vivo", pero no quise exagerar. |
| Una escena: Si la creación es importante, vista hoy no resulta memorable. Quizás el enfrentamiento entre el creador y la criatura sea más interesante. | Una escena: La creación de la novia, la forma en que se mueve y camina y el encuentro con "su novio". Una de las más famosas escenas de la historia del cine. | Una escena: El asesintao del profesor Bernstein. Resume el estilo del Nim. | Una escena: El encuentro de la criatura con el olego, inolvidable. La llegada de Elizabeth al castillo. | Una escena: Todas las rólculamente excesivas: el ahorcamiento de Justine, el baile con la nueva Elizabeth y todas las idas y venidas por esa maravillosa escalera en la casa de Frankenstein. |
| Relación con el mundo: Es el Frankenstein que logra mayor popularidad. No es el primero pero comienza con la fama del personaje en cine. Trata de sumarse al éxito de Drácula (¡qué poco ha cambiado el mundo del cine!). | Relación con el mundo: Segunda película de la Universal y referente obligado del género. Muchos la consideran una obra fundamental nunca igualada. | Relación con el mundo: Inicia el período Hammer. (Colo-o-o-oresi Está al final del período de la Universal y Rega hasta la decadencia del personaje. | Relación con el mundo: Paroda de las películas de la Universal protagonizadas por Kafoth. Contrario a lo que muchos creen, la que más influye es El nijo de Frankenstein, que ya era bastante graciosa; por supruesto también escenas y situaciones de las dos dirigidas por Whale. | Relación con el mundo: Otro de los nuevos acercamientos al género en la década del noventa. No es Orácula de Coppola pero es un buen Frankierstein que permite una nueva lectura de la historia. |
| Relación con la novela: ¡Buena pregunta! ¿Qué relación tendrá con la noela? Parte de una adaptación teatral. A través de los años se han tomado poqueños detalles de la novela pero nadie la adapta integra. Acá menos. | Relación con la novela: Completa algunas cosas que la primera versión pasa por alto. Pero igualmente no es nada fiel al libro de Shelley. La creación de la novila es uno de los inventos del cine. En la novela nunca se concreta. | Relación con la novela: No demasiadas coincidencias. Pero de todo el grupo Hammer e sla más fiel. Apunta al terror. El monstruo es Victor. | Relación con la novela: Aunque pareza estar muy alejada se trata de una variante inteligente de la historia original. La relación del creador y la criatura es, a pesar del humor, una de las más serias que se han hecho. | Relación con la novela: La más fel de las adaptaciones a nivel estructura general y personajes. Pero no se atreve a ser una adaptación totalmente fel. No la jugo por la novela pero si la llaman Frankenstein de May Shelley háganse cargo. |
| Final: Henry y la crátura en un molino que se prende fuego. Henry no muere y la crátura se supone que sí. | Final: Henry y Elizabeth se deshacen del trinomio fantástico (Pretorius, Criatura y Novia) y escapan. | Final: Frankenstein destruye a la criatura y es condenado a la guillotina (condenado no significa ejecutado). | Final: Feliz y musical, si se me permite el chiste. | Final: Cercano a la novela, transcurre en el polo, pero se le agrega el fuego que alguna vez Prometeo robó a los dioses. |
| Aportes a la humanidad: Damas y caballeros: éste es Frankenstein, Para bien o para malése es su aporte. La actuación de Karfoff. El maquillaje de Pierce. | Aportes a la humanidad: La pelicula en sí es un aporte. Terriblemente irónica. No fiene miedo de arriesgasse con el guión y las imágenes. | Aportes a la humanidad: Aparte del ya mencionado color, las películas de este periodo son fundamentales en la historia del cine de terror. La actuación de Peter Cushing es inclividable. | Aportes a la humanidad: Terminó con los Frankenstein que conociamos. Se resume un período y el terreno queda preparado para empezar de nuevo. Es una de las comedias más importantes de la historia del cine: | Aportes a la humanidad: Choca de frente contra el arquetipo del monstruo malo y torno. Replantes los personajes y deja el terreno listo para la adaptación definitiva de la novela. |
| Conclusión: Poco pese en esta película. La historia es muy pequeña. Sólo se trata de crear uno de los personajes más populares de la historia del cine. Osta mucho de ser una obra maestra. | Conclusión: Contrario a lo que parece, no soy fanático de esta gran película que considero un poquito sobrevalorada (sólo un poquito). Por lo menos contradios a la gliada al demostrar que segundas partes casi siémpre son mejores. | Conclusión: La maldición de Frankenstein tiene el mérito de no hacer concesiones con sus personajes principales, por lo que aun hoy loya transmitr miedo aunque las historias se hayan repelido. La venganza de Frankenstein y Frankenstein debe morir la superan. | Conclusión: En los últimos años se han puesto de moda las parodias que parasitan otras películas sin obtener nada. El joven Frankensien es lo contrario, no sólo ayuda a conocer y comprender las películas en las que basa su parodía, sino que además es el mejor Frankenstein de todos. | Conclusión: Crecerá a la sombra del Drácula de Coppola pero igualmente es una película a tener en cuenta. Mezcila de romanticismo con cuento de hadas, agrega a la historia nuevas lecturas. Gran espectábulo no exemb de defectos, vale la pena vería más de una vez. |
| L | | | | |

Más allá del monstruo

Una historia que tiene que ver con la ciencia, la procreación y el terror y un personaje vivo hecho de pedazos de muertos recorrieron la imaginación de este siglo. Esta nota sospecha que todo lo que nos rodea —y en particular el cine— es, de algún modo, Frankenstein.

por Eduardo A. Russo

Frankenstein y el cine: vidas paralelas. Frankenstein acompaña al cine desde sus inicios. Un film Edison adaptó en 1910 el relato a la pantalla, y desde allí no pudieron separarse; algo parece unirlos en sus vidas inquietantes. Frankenstein es en el cine un monstruo eléctrico: el momento culminante del rito frankensteiniano es el de la animación de su cuerpo. Ritual de arcos voltaicos, de tormentas, de científicos maníacos en busca de una vida que transgrediendo todo orden natural anuncia muertes inminentes. El monstruo se mueve, y allí la primera inquietud. Abre los ojos, y el temor aumenta. Camina hacia nosotros, y sentimos lo mismo que aquellos que saltaban de sus asientos ante la llegada de un tren a la estación de Lyon, en la primeras funciones Lumière.

Muchos se han devanado los sesos buscando fuentes del mito de Frankenstein. Mary Shelley dio el pie: su novela llevaba por título completo Frankenstein o el moderno Prometeo. La comparación del científico con aquel que robó el fuego de los dioses fue obvia, intencional; pero también lo llamó moderno. El instante revelador suele darse cuando -a la manera de un anti-Narciso- la criatura advierte su rostro reflejado o causando horror a alguien: es un monstruo para los otros. En ese momento de humanización se hace consciente, evidencia su destino y asume su papel de vengador, de rebelde mortífero, en fin, de monstruo moderno, al igual que ese invento llamado cine. El mito de Frankenstein personifica en él la mala conciencia de la Modernidad: es la pesadilla de la ciencia en carne viva. Un humano nacido como artificio, desnaturalizado, que implica el retorno —para colmo por partes— de los muertos. Por su parte el cine es -como alguna vez afirmó Edgar Morinresultado del sueño de la máquina. Si el sueño de la razón produce monstruos, el de la máquina produce cine.

¿Dónde está el monstruo? En La novia de Frankenstein converge, además de la pareja romántica que da título al film, cierto personaje bautizado siniestramente como Doctor Pretorius. El científico en cuestión es el desdoblamiento del lado oscuro de Frankenstein. Inequívocamente maligno—cuando F. es, a lo sumo, un imprudente bienintencionado, un aprendiz de brujo— Pretorius juega a sabiendas con la creación de la vida a través de la muerte. Autor de varios homúnculos (más Fausto que Frankenstein), quiere ir más lejos e impele al indeciso e inexperto Víctor; los resultados son conocidos.

De modo imprevisto, millones de espectadores apasionados por el monstruo lo bautizaron con el nombre de su creador; tomaron su nombre para denominar al invento, llevando así al punto culminante el designio de la Criatura, que pretende en su furia vengativa arrebatarle todo a su odiado creador: hasta su identidad. Pero si mencionar a Frankenstein, en la imaginería popular, remite indudablemente a la figura de cráneo chato y electrodos simétricos, el cine se permitió explorar mucho más del mito frankensteiniano. En los films donde Peter Cushing es el impío científico, el monstruo se hace intercambiable y hasta secundario. Allí el Doctor F., aunando su genialidad con su carácter maligno, multiplica sus experimentos infames película tras película.

El cine está lleno de científicos que desafían las leyes, divinas o naturales, con consecuencias catastróficas. La ciencia ficción supo abundar en esas personalidades cuyo conocimiento corre en contra de su sabiduría, intentando preservar viva la anomalía amenazante y terminando mal. Avatares recientes determinan que el científico de antaño, de rostro reconocible, adquiera desde hace un par de décadas un carácter impersonal, colectivo. El Dr. Frankenstein de hoy es la corporación informática que busca el secreto del Terminator, la empresa transplanetaria que intenta industrializar al Alien, o en formato ciudadano, la próspera compañía que diseña a Robocop y sus competidores en la agitada Detroit del futuro cercano.

Permanencia de Frankenstein. El cine ya ha otorgado vida a innúmeros Frankensteins. El hamletiano de Branagh no es, convengamos, uno de los mayores aciertos contemporáneos. Y no por ser más o menos fiel a sus fuente literaria; Claude Lévi-Strauss aclaró hace ya largas décadas: no hay "versión verdadera" de los mitos. Lo que sí requiere cada nuevo relato es su actualización. La posibilidad de que la Criatura aún se levante y camine, atravesando la pantalla o espiando por la ventana de nuestros insomnios. Puede hacerlo en forma onírica, como pura amenaza, sin ser menos terrible, como lo propuso Erice en El espíritu de la colmena (1973), o emerger con eficacia de montañas de gags salvajes en pleno gore, como en Re-animator (Stuart Gordon, 1985) o Bride of Re-animator (Brian Yuzna, 1990). ¿Será porque el cine es un invento frankensteiniano, que por la animación intenta desafíar a la muerte? En esa reflexión sobre el cine titulada La invención de Morel —que tanto por su gigantesco y mortífero invento animado por las mareas como por su excesivo inventor, se relaciona con el mito frankensteiniano—, parece creerlo así Bioy Casares. También lo pensaron de esa manera unos cuantos de sus pioneros, aquellos amables Dres. Frankenstein de las imágenes, cuando inventaban esos aparatos que prometían perturbadoras vistas animadas.

Estrenos 7

Perros de la casa

por Sergio Eisen

La noche de las narices frías arranca con una divertida inversión en los puntos de vista: Pongo, un perro dálmata, abre el relato refiriéndose a su amo como su mascota. La vida de los humanos desde la mirada de un animal ya había sido trabajada por Disney en La dama y el vagabundo y tenía en mente para la secuencia animada de Mary Poppins la audaz idea de representar un zoológico invertido donde las personas, encerradas en jaulas, eran visitadas por los animales que andaban sueltos, pero finalmente no se atrevió tanto y fue Hitchcock, desde su visión totalmente diferente, quien plasmó la idea en Los pájaros.

Desde su ventana Pongo descubre la simbiosis que existe entre perros y dueños (observación confirmable en este mundo) y así encuentra una elegante dálmata cuya dueña encaja perfectamente con la tipología de su amo, Roger. El casamiento de las parejas se consuma, y aparece en escena la verdadera estrella de la película: Cruella de Ville, la villana de turno y, por supuesto, el personaje más rico dramáticamente. Cruella es sofisticada e histriónica; sus movimientos y gestos son tan grandilocuentes y exagerados como sus intenciones: hacerse un tapado con piel de dálmata, instalando así la amenaza en el relato. Todo en Cruella es alargado y anguloso, desde sus facciones hasta su kilométrica boquilla eternamente encendida cuyo humo va dibujando, desde una excelente animación, los pensamientos macabros que anidan en su perversa alma: el retrato de los dálmatas, que cuelga en una pared, queda envuelto en un amenazante y diabólico anillo de humo cuando sugiere sus crueles intenciones. La escena del nacimiento de los cachorritos es uno de los momentos más disneyanos de la película: el peso dramático y valorativo del silencio impone su autoridad: sólo se escucha el sonido de la lluvia, el tic tac del péndulo y el taconeo nervioso de la criada que avuda en el alumbramiento. Disney nos hace compartir la dulce espera con Pongo y Roger, manteniendo en un riguroso fuera de campo la habitación donde suceden los acontecimientos. Disney maneja como pocos las posibilidades del sonido y del "no mostrar" aquello que quiere reforzar dramáticamente.

El fantasma de la muerte, tema constante en su obra, se hace presente cuando el último cachorrito parece estar muerto. Todos los sonidos son ahora eliminados, salvo el del reloj, mientras Roger masajea al animalito que está cubierto (de nuevo el "no mostrar") bajo una manta. El pequeño de a poco se reincorpora a la vida asomando su pequeña cabecita, pero el sonido de un relámpago anuncia la llegada de Cruella, cuya silueta se recorta en el vidrio de la puerta de entrada.

La noche de las narices frías introduce un avance técnico: a través de un proceso de fotocopiado (xerography) los bocetos hechos en lápices por los animadores son transferidos directamente al acetato (soporte sobre el que

se hacen los dibujos animados) evitando el laborioso trabajo de pasar en tinta los dibujos. La calidad lineal del dibujo, la espontaneidad y soltura de los trazos del lápiz, más blandos que la línea de tinta, se pueden apreciar por primera vez en una película. Pero el uso exagerado de este recurso gráfico atenta contra toda la ilusión de realismo propia de la narración de Disney. Los fondos y decorados realistas hasta el límite de lo posible, donde los volúmenes y los planos se definían por sus propias luces y sombras, son ahora esbozados con contundentes trazos lineales y pintados con colores planos, eliminando las transparencias y sombreados propios de la acuarela de la primera época como en *Blancanieves*.

Mientras el Londres de *Peter Pan* (1953) tiene la autenticidad y sugestión necesarias para que la fantasía resulte creíble, el Londres de *La noche...*, trazado con sintéticas líneas, hace que la película parezca más un "cartoon" que una narración propia de Disney. Tal vez esta forma visual no está en el fondo tan alejada del espíritu grotesco y caricaturesco que tienen básicamente esta historia y sus personajes.

El genio narrativo de Disney se percibe en la manera de armar situaciones a partir de los rasgos esenciales de los personajes: el blanco y negro propio de los dálmatas, con sus características manchas, sirven como eje para desarrollar interesantes asociaciones. Cruella, envuelta en su tapado blanco y luciendo una estridente cabellera mitad blanca y mitad negra, queda emparentada visualmente con sus presas. Los dálmatas y Cruella tienen los mismos colores ya que en tanto héroes y antagonistas se ubican en el mismo plano dramático y no pueden existir separados porque juntos constituyen el mecanismo propio de la trama. El recurso ayuda, además, a mantener despierta la amenaza y el interés de Cruella por la piel de los dálmatas al resaltar el rojo sangre de sus largos guantes. En el desenlace las manchas desencadenan la acción dramática: los perros se cubren con hollín para engañar a Cruella, pero unas gotas de deshielo caen sobre sus cuerpitos formando manchas blancas. El maquillaje y la trampa quedan así descubiertos.

Estas ideas visuales enriquecen los elementos dramáticos de la película.

La noche de las narices frías está muy enraizada en su época, y Disney aprovecha la anécdota para rendir un personal homenaje a la televisión en distintos momentos de la película (por ejemplo cuando muestra fragmentos de Flores y árboles, su primer corto en colores, constituyéndose en la primera autorreferencia dentro de su obra). La televisión a través de sus millonarios contratos con las grandes cadenas, permitió sanear la economía del estudio y conseguir créditos y préstamos para la construcción de Disneylandia, el sueño omnipotente de Disney, a través de un mundo hecho a su imagen y semejanza.

Saludamos a todos aquellos que nos acompañaron en 1994

Abel Larrosa Adart Producciones Adrián Batalla Adrián Magliocco Adrián Fernández Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Agustín Gutiérrez Alberto Imar Alejandra Trossero Alejandro Alventosa Alejandro Córdoba Alejandro Delgado Alejandro Funes Alejandro Gruz Alejandro Larriera Alejandro Pisani Alejandro Ros Alejandro Vanelli Alejandro Vayo Alfa Visión S.R.L. Alfredo Correas Alida Ismail Alpargatas S.A. Alvaro Pérez Esquivel Anahí Cáceres Andrés Alcaraz Andrés Capdevilla Andrés Carolo Andrés Di Tella Angelo Paolo Entrerriana Antonio Borrelo Antonio Tarragó Ros Ar Detroy Araceli Lizaslo Argentina Visión S.R.L. Armando Luchente Artear S.A. A.T.C. S.A. Atilio Spattafora Ayer Vazquez SA Axel Cordes Backstage Banco Francés B.M.B. Films Banco Hogar Pque. Patricios Banco Supervielle Société Générale Beldi, García & Asoc. Benetton Arg. S.A. Bocca-Patalano Artes y Espectáculos Bora Producciones Brain Storming Bruno Stagnaro Carlos Burgos Carlos Dulitzky Carlos Goldemberg Carlos González Carlos Herbojo Carlos Macie Carlos Nocetti Carlos Pugliese Carlos Pico Carlos Trilnick Cargill Divis. Product. Hogareños C.A.Y.C. C.B.C. Chino Collado Cinetown Citi Construcciones

Clara Suárez

Clarisa Decara Claudia Barragán

Claudio Devoto

Claudio Remedi Claudio Segretin Claudio Villarruel Claves Producciones S.A. Conasport S.A. Conindar San Luis Cooperat. Puntos de Vista Daefa S.A.C.I.F. Daniel Acosta Daniel Bon Daniel Burak Daniel Grimaldi Publicidad Daniel Jacubovich Data Vision David Ratto / BBDO David Silverstein De la Guarda Década Uno Comunicadores del Sur Del Cielito Records Demain Producciones S.A. Desplats Animadores Asoc. Dexel Iluminación D.G.A. Diego Broderson Dimar Cinematográfica Distribuidora Belgrano Norte Distrifilms S.A. Dr. Juan Romero Edi Pampin Editorial La Página S.A. Eduardo Borrello Eduardo Denucci Eduardo Durán Eduardo Cavanna Eduardo Husni Eduardo Scagnolari Eduardo Walger Eduardo Walger Jr. Edupas Elio Kapszuk Emiliana López Saavedra Emilio O. Rivera Encuadres S.R.L Enrique Cortés Esteban Gaggiano Esteban Sapir Estudios Nieto S.R.L. Fabián Laya Fabián Mosenson Fabio Guzmán Fabio Manes Federico Berisso Federico Serafin Felipe Yoli Fernando Blanc Fernando Czarny Fernando Enis Fernando Moyano Transp. Fernando Mussa Fernando Nigro Flehner Films S.A. Freddy Grumberg Fundación Naturaleza Gaby Kerpel Gabriela Krause Gabriela Schmid Gabriel Fullone Gabriel Matzkin Gonzalo Figueroa Gregorio Cramer Griselda Miguel Guadalune Farías Gómez Guillermo Clemente

Guillermo Fernández Bengolea

Guillermo Lerner

Gustavo Baraldo

Gustavo Errico Gustavo Gauvry Gustavo Mosquera Gustavo Rodero Guido FIlippi Heber Rodríguez Hernán Gaffet Horacio Cohen Horacio Magnaco Horacio Mazitelli I.C.I. Bs. As. Inser Coin S.R.L. International Action Iván Rey Javier Oudri José D'Amato José María Reyes Jorge Huertas Jorge Iraola Jorge Paviolo Jorge Pérez Esquivel José Glusman Juan C. Negro Juan Cebrian Juan Cruz Guillén Juan Luis Primon Juan Loschiavo Karina Barresi Leo Aramburu Leonardo Wunkhaus Light S.R.L. Liliana Daunes Lucas Marcheggiano Luces del Centro Lucía Cabral Luis Añez Luis Barros Luis Calegari Luis Campos Luis Fernando Salazar Luis Santos Lulú Brener Luz Zorraquin Marcela Borrello Marcelo laccarino Marcelo Antonelli Marcelo Bilezker Marcelo Milstein Marcelo Rissotti Marcelo Tinelli Marcelo Trotta Margarita Bali María Angeles Mira María de los Angeles Cotrina Marili Brea Mario Miranda Mario Videla Marisa Ceci Marlene Nascimento Martín Dorado Michael Vilcinskas & Asoc. Miguel Angel Guerrero Miguel Crespo MP&M Comunicación S.A. M.R.S. Multimedia S.R.L. Music 21
Néstor Panigazzi
New Age Showbiz S.R.L.
Nino Martin Non Stop Norberto Díaz Romero Norma Angeleri Norte Indumentaria S.A. Osvaldo Decurnex Osvaldo Hamer Osvaldo Mucciarelli

Pablo Martiña Pablo Perel Pablo Prada Pablo Ruiz Patricia Rodrero Paola Mateos Paula Acuña Peluca Pichon Baldinu
Pipo Reppetoubel
Popul Possible Productions Producción Fashion Producc. Las Cartas sobre la Mesa Producc. Videomatch Producc. Ritmo de la Noche Pampin Luces S.R.L Pragma FCB Presidencia de la Nación Pro Publicidad S.A.I.C.I. Puma Leguizamón Quique Šperoni R Films Radio Knock out Ramiro Aisenson Raúl Becerra Raúl J. Naya Producciones Raúl Oscar Miranda Ribamar Viegas Nunes Ricardo Flomembaun Roberto Badoza Roberto Butula Roberto Filgueira Roberto Rosaspini Reynolds Rodolfo Villanueva Rodrigo Campitelli Roma Producciones Rosita Lazo S.R.L. Ruestes S.R.L. Sabrina Fargi S.A.D.A.I.C Sebastián Margulis Sebastián Novacovsky Sergio Isgleas Shoshana Guilboa Silvina Orfali Skol S.R.L. Sony Music Entertainement Soundy Producciones SA Tango Films Tawa Cooperativa Telefónica de Argentina Telintar Terry Sanders Teatro Colón Bs. As. Telefé S.A. Telesport S.A. Teo Koffman TM Producciones Tomás klein Torneos Network S.A. Torneos y Competencias Triple Producciones Tulio Giani U.B.A. 21 U.S. 41 Vari-Lite luces Vesuvio S.A.C.I.F.I. Video Comunicación Videola Viditec S.A. Viviana D'Andrea Vivian Imar V.T.S. S.A. Walter Mozel Walter Kely Willi Campins



Talcahuano 638 3º E Tel. 49-5979 - 371-9506 - 476-0251/0256/0475

ESTRENOS

JARDINES COLGANTES, España, 1993, dirigida por Pablo Llorca, con Icíar Bollaín, Feodor Atkine y Luis Flete.

La presentación de Jardines colgantes es sintomática: un cartel negro contra el que se recorta, en austeras letras blancas, el título de la película. Después de eso, ningún otro título de crédito: ni nombre del director, ni de los actores, ni nada. Corte directo a las primeras imágenes, tan sombrías y lacónicas como el resto de la película. Una presentación brutal y cortante. Españolísima, en una palabra. Del estilo: "si no te agrada, te jodes". Jardines colgantes es la segunda película de Pablo Llorca, director y guionista de 30 años, y es perfectamente representativa de las tendencias de una generación que incluye también los nombres de los vascos Juanma Bajo Ulloa (el de Alas de mariposa y La madre muerta, ver nota de Ricagno en El Amante Nº 27) y Julio Medem (Vacas y La ardilla roja, de próximo estreno) y del protégé de Almodóvar, Alex de la Iglesia (Acción mutante). Como ellos, Pablo Llorca con Jardines colgantes patea el tablero de madera del naturalismo a la gallega, construyendo un mundo autónomo, de pura ficción, en el que nada es como en la vida, sino más bien como en los sueños. Sueños oscuros, mórbidos (característica común a la mayoría de estas películas) habitados por una perversidad hecha de rituales, de secretos, de visillos, de deseos inconfesados. Una claustrofobia muy claustrofílica. Sueños buñuelianos, con una pasión excluyente: la muerte. Jardines colgantes es como los trajes que diseña el protagonista, un sastre que rechaza todo adorno, hasta el más mínimo, en busca de un despojamiento radical, absoluto. Monacal. Más que austera, Jardines colgantes es brutalmente seca. Hasta el punto de que los personajes no tienen nombre siquiera, y hablar de decorados se vuelve una convención cuando lo que hay aquí es una serie de espacios desnudos, una severidad franciscana hecha apenas de claustros, muros, puertas y pasillos, fotografiados en una clave baja y mortecina. Un espacio abstracto, como en un mal sueño. Sueño gobernado por Feodor Atkine, un Sade de látigo, parche de cuero negro y estiletes retráctiles. Hay en Jardines colgantes una imaginería atávicamente hispana, en la que ciertos íconos provenientes del catolicismo más sufrido (estigmas y laceraciones) se fusionan con el fetiche sado/maso (ver Buñuel). Es tal el nivel de depuración de la puesta en escena, que el solo hecho de que Atkine vista una camisa roja es un signo de fatalidad, al confrontarse con un sastre que sólo confecciona vestiduras de color negro. Llorca cuenta su historia enteramente a través de los ojos del protagonista, llevando la apuesta al límite: el relato es obsesivo y enfermizamente moroso, impregnado del voyeurismo del sastre (digno colega del Michel Blanc de La noche es mi enemiga y del Aznavour de Los fantasmas del sombrerero, de Chabrol). Violencia que se acumula, larvada, hasta que al final estalla, en una breve serie de hechos de sangre. Pero aun ese estallido es sordo y helado, lejos de toda catarsis. Ha corrido la sangre, pero no ha purificado a

nadie: el sastre vuelve a casa en tren, del mismo modo como vino, y la puesta lo connota con una simetría implacable. A diferencia de todos y cada uno de los títulos de los prestigiosos carcamanes Vicente Aranda, Francisco Regueiro, José Luis Cuerda et al, ni Jardines colgantes ni Venecias (1989), opera prima de Llorca, se han estrenado en España. Acá sí se estrenó ésta, pero nadie le dio bola. Así estamos.

Horacio Bernades

PHANTASMA (*Phantasm III*), dirigida por Don Coscarelli, con Reggie Bannister, Michael Baldwin y Angus Scrimm.

Demostrando que, puestos a hacerlo, se puede hablar sobre cualquier cosa, *Phantasma* deja no una sino tres cuestiones para reflexionar. Una sobre el presente y el futuro del cine de terror, que sufre más que ninguno la falta de originalidad de guionistas y directores. Otra, sobre el criterio de los distribuidores argentinos para elegir qué películas se estrenan en nuestro país y cuáles no. Y finalmente, sobre la película misma. Como ésta es la menos interesante y se puede liquidar rápido, ahí va.

Phantasma se trata de un tipo pelado al que persiguen unos muertos vivos liderados por uno que no se sabe si lo es (que se llama, en un alarde de imaginación, "el Hombre Alto"), que se encuentra con un chico que dispara mejor que John Wayne y con una negra que se llama Rocky (!) y pelean contra unas pelotas de metal que a veces también son buenas, y no se sabe por qué pero no importa porque está en la I y en la II, y al final parece que se mueren todos pero seguro que no porque va a haber una cuarta. Todo esto con actores que son peores que los mejicanos de Buñuel y con yema de huevo en lugar de sangre. La dirige un tal Don Coscarelli, que es el mismo que dirigió las otras dos partes y que parece que todavía no aprendió. Pasemos a otro tema. El cine de terror, que siempre se burló de la seriedad y que hizo gala de los mayores caudales de imaginación en el cine de géneros, parece haber agotado su fuente. Las únicas propuestas pasan por las versiones

'respetables" de viejos clásicos (con diferentes resultados, Drácula, Frankenstein y Lobo son los más claros ejemplos), cuyo encanto no reside precisamente en el terror; o las series interminables de Martes 13, Freddy Pesadilla Krueger y esta Phantasma, entre otras yerbas similares. Cronenberg ya dejó el métier, Carpenter también y Argento parece que ya no asusta a nadie. En cuanto a Sam Raimi, después de El ejército de las tinieblas ya no sé si se lo puede tomar en serio. Frente a los decalitros de sangre y los miembros mutilados, uno se sigue estremeciendo con el Nosferatu de Max Schreck, la sombra de la "mujer pantera" o la silueta de la madre de Norman Bates a través de la cortina del baño.

Por otro lado, ¿para qué se estrena *Phantasma* en Argentina? El problema no es que sea mala (es pésima), sino que además no se entiende, porque sin ver las otras dos partes es imposible, y nadie se acuerda si se estrenaron aquí (la primera es de 1979), y no tiene actores

conocidos. Por supuesto que esto no molestaría si no supiéramos que está ocupando el lugar de alguna otra película que seguramente sería más interesante. Pienso en la cantidad de films europeos que nunca conocemos o los que se estrenan directamente en video y que hubieran andado bastante bien en cine, por ejemplo cualquiera de los de Bogdanovich. No sé, digo, en una de ésas *Phantasma* es el taquillazo del año.

Matías Ball

PECADO DE AMOR (Voyager), Alemania/Francia, 1991, dirigida por Volker Schlöndorff, con Sam Shepard, Julie Delpy, Barbara Sukowa y Dieter Kirchlechner.

Cuatro o cinco años mayor que Wenders, Herzog y Fassbinder, Volker Schlöndorff nunca fue, a diferencia de sus compañeros de generación, un autor de films con un mundo y un estilo propios, sino más bien un puestista, con una marcada predilección por las adaptaciones literarias. Adaptaciones de grandes nombres o de grandes obras: Robert Musil, von Kleist, Heinrich Böll, Marguerite Yourcenar, Günther Grass (El tambor, 1979, su título más conocido aunque no el mejor), Marcel Proust (El gran amor de Swann, 1984), y ahora esta Pecado de amor, basada en Homo Faber, del suizo-austríaco Max Frisch, que nos llega con tres años de retraso. Frisch está considerado algo así como un representante centroeuropeo y tardío (la novela es de fines de los 50) del existencialismo francés de posguerra, y $Homo\ Faber$ es, en este sentido, claramente programática. En ella, un hombre que intenta hacer de la extranjería su condición se verá forzado por las circunstancias a una elección inevitable, y ésta lo conducirá a la angustia y a la tragedia, y a una muerte que no por ajena lo tocará menos. El existencialismo es una filosofía de lo material, de lo existente, del acto y la contingencia, de las relaciones entre el hombre y el mundo. De allí que, en su novela, Frisch se detenga en largas descripciones de las cosas que rodean al protagonista, de sus circunstancias. Aprovechando las posibilidades del cine, Schlöndorff no pierde tiempo en describir, sólo presenta, hace presentes los lugares, las personas y las cosas. Trabaja cada plano como una unidad sensorial, dándole a su película una cualidad física que el cine no alcanza con frecuencia. Hay un verdadero peso de lo real en Pecado de amor, una sensualidad del mundo. Se estrella el avión en el que viaja Walter Faber, el protagonista (rodeado de desierto, Sam Shepard le da a su personaje la sequedad y la mudez de un cactus), y podemos percibir, oler casi, el calor calcinante del desierto mejicano, el polvo y la roca. Más tarde, las callejuelas del pueblo, las riñas de gallos y los ómnibus desvencijados nos harán sentir que estamos ahí, que somos Faber, y con él nos iremos hundiendo en una tragedia que parece armarse de modo accidental. Es sin duda un enorme mérito de la novela, que el film reproduce, que esta historia se vaya convirtiendo en tragedia a medida que se acerca a Grecia, como si los agonistas viajaran

ESTRENOS

también hacia atrás en la historia de la cultura occidental. Hacia el atavismo, hacia el mito. Edipo llamándolos, desde Tebas. No parecen tan afortunadas las citas literales a Camus y a Sartre, como si el relato mismo no los estuviera citando ya. Menos afortunados aun son los flashbacks en los que Faber recuerda su pasado, que resultan no sólo redundantes e innecesariamente explicativos, sino que --peor aun— interrumpen ese fluir de los acontecimientos, ese presente físico y palpable que le da cuerpo al film. Una lástima: en sus mejores momentos, $Pecado\ de\ amor$ nos trae el mundo, con una intensidad y una vividez que el mundo no suele tener, ni tampoco las películas. La presencia de Julie Delpy. extraordinaria actriz de cine, capaz de todos los matices, es una de las formas de esa intensidad.

Horacio Bernades

EL AROMA DE LA PAPAYA VERDE (L' odeur de la papaye verte), Francia, 1993, dirigida por Tran Anh Hung, con Tran Nu Yen-Ke, Lu Man San y Truong Thi Loc.

El cine oriental sigue avanzando. Primero fueron los japoneses, después siguieron los chinos y ahora son los vietnamitas faltan los uruguayos- las nuevas cinemastars de los festivales internacionales, léase europeos. A esta altura cualquier revista de cine de cualquier lugar del planeta que se precie no puede evitar caer en la tentación del "amarillismo". En estas páginas les hemos dado cabida con creciente curiosidad y bastante placer en no pocos casos a las más recientes (y benéficas, en balance general) cinematografías del lado de allá, que parece estar pegando fuerte contra el alicaído panorama del cine contemporáneo de acá. Convengamos en que siempre hay obras antes que autores, y autores antes que entelequias llamadas, por ejemplo, Nuevo Cine Curuzúcuatiense. Pero en el caso de los "cines orientales" (haciendo las necesarias diferencias entre países y costumbres), tal vez, como buenos y malos occidentales y etnocentristas que somos, nos acercamos a cualquiera de estos films de "lejanos y exóticos parajes" esperando encontrar otra mirada, otro mundo, con el mismo espíritu aventurero de Marco Polo. Y como aquel viajero, tomamos nota de las diferencias o nos sorprendemos por las coincidencias. El aroma de la papaya verde sorprende en más de un sentido (no sólo el del olfato) y este viajero no puede evitar hacer algunas recomendaciones para facilitar la estadía. Como el aroma que emana del título (algo difícil de filmar, por cierto) éste es ante todo un film de sensaciones o de sensorialidades que apenas pueden captarse por una mirada. Su anécdota es mínima y el tratamiento la excede por completo, pero es ese excedente lo que lo constituye y paradójicamente también lo limita. No estamos diciendo que sea un mal film ni nada que se parezca, pero hay en él una apuesta estética que pareciera resumir los mejores estereotipos que un espectador occidental puede esperar de una cuidada propuesta oriental con toques de exotismo, apenas

folklóricos. Hay una morosidad obligada que por momentos, sobre todo en su primera mitad, parece algo exterior a un relato. Hay toda una gama de ceremonias culinarias y de hábitos hogareños y un minucioso trabajo de dirección artística en el que cabe destacar el intenso uso del color. Y finalmente hay una historia de familia v de amores v desencantos a través de los años vistos desde los ojos de una niña vietnamita pobre que va a trabajar a la casa de una familia acomodada y que luego se convertirá en una adolescente vietnamita enamorada. Este argumento, que podía dar para una telenovela o un melo tramposo a lo Como agua para chocolate —recetarios incluidos-, recibe, como se ha dicho, un tratamiento estético riguroso (pocas películas de este año pueden gozar de tan perfecta prolijidad que a la vez es de una belleza sincera) que prioriza con imágenes conectadas con la naturaleza (plantas, insectos, lluvias, objetos) los distintos sentimientos que las protagonistas apenas pueden verbalizar (cuando lo hacen). La papaya es un fruto extraño, su cáscara es un alimento y debe ser cocido antes de que esté maduro; en su interior esconde semillas tan seductoras como letales Algo de eso sucede en el film, también extraño a su manera; su parsimoniosa envoltura, que es también su espíritu, a veces parece demasiado cocida, y uno, espectador occidental al fin y al cabo, teme que alguna semilla se haya colado, o que sobre o falte algún ingrediente. Es un temor antes que una certeza, pero ya se sabe, con los platos nuevos, uno debe ir acostumbrando con cierta cautela el paladar. El sabor final (o su recuerdo) tal vez mejora una vez paladeado totalmente. Consejo: corran riesgos, con las reservas del caso. Después de todo, choripanes apurados hay en todas las esquinas. Además podrán ver una película con vietnamitas en que la única arma empuñada es una sartén (o como se llame ese cuenco lleno de hojas verdes y amarillas).

Alejandro Ricagno

AMISTADES PELIGROSAS (Three of Hearts), EE.UU., 1992, dirigida por Yurek Bogayevicz, con William Baldwin, Kelly Lynch, Sherilynn Fenn

Joe (William Baldwin) es un prostituto muy bien parecido y dulce que recuerda en su candidez a aquella putilla virgen que tuviera la cara de Julia Roberts. Connie (Kelly Lynch) es una lesbiana simpática que acaba de ser abandonada por su novia, Ellen (Sherilyn Fenn). Invitada que es a una boda, Connie decide contratar a Joe para que la acompañe. Primera incongruencia. El casorio es de lo más rata y la lesbiana no es nada hipócrita: ¿para qué entrar en semejante gasto? Sólo para que al libretista Adam Greenman —que basó el guión en su propio pasado ramero (y al que a juzgar por los resultados guionísticos deberá retornar)— le cierre el paquete, porque no se le ocurrió otra manera de relacionar a los protagonistas

Pero el paquete cierra muy mal y esto recién empieza. Hete que a Connie le viene la extraña idea de reconquistar el amor perdido del siguiente modo: Joe, como si fuera un trabajo más, seducirá a Ellen para después dejarla y ésta, en su despecho, habrá de volver a los brazos consoladores de su ex amada. Ay, Greenman.

Hace muchísimo tiempo el cine inventó las elipsis. Pero Yurek Bogayevicz, el polaco que dirigió esto, no se enteró. Son tantos los tiempos muertos que no se puede evitar el completo olvido de la trama al menos un par de veces. Entonces, cual recortados contra un fondo abstracto, destacan aun más la bella cara de Baldwin (que se la pasa haciendo ojitos), las pocas dotes de Lynch (que cuando llora parece reír), la donosura de la petisa (Sherilyn es más linda que Baldwin, si cabe, y no por nada tuvo un desnudo en la página desplegable de *Playboy*). ■

Guillermo Ravaschino

EL COLOR DE LA NOCHE (Color of Night), EE.UU., 1994, dirigida por Richard Rush, con Bruce Willis, Jane March y Rubén Blades.

Bruce Willis sabe que la repetición de roles y gestos tiene sus límites (salvo para unos pocos, claro, pero él también sabe que no es de esos pocos). Por eso no la pifió al aceptar el papel de Bill Capa, un psicoanalista que no empuña un arma de fuego en todo lo que dura este trámite. La proyección arranca muy bien de la mano de ciertas sutilezas de Richard Rush (el veterano de *Profesionales del peligro*, que no filmo desde acuel 1080)

filma desde aquel 1980). Resulta que Capa, frustrado por el suicidio de una de sus pacientes, deja Manhattan y se establece en Los Angeles, donde visita a su colega Bob Moore y comparte una de sus sesiones grupales. Allí se topa con una galería que te la voglio: una divorciada madura y fiebreuterínica, un abogado hipermeticuloso, un cincuentón misterioso y torvo (impecable Lance Henriksen, algún día te sabrán ponderar), un pintor nerviosísimo, un infante que parece la versión púber de David Bowie, pero más maquillado y tétrico. Por el lado actoral, este conjunto ensambló muy bien y supo sacar partido de las improvisaciones. Rush, entretanto, montó los diálogos de tal manera que a bocadillos triviales corresponden miradas de sospecha o resentimiento. Antes que nada pase, te va metiendo en el asunto como quien no quiere la cosa -- no hay mejor modo de entrar en un asunto- e instala un suspenso que se parece al que armaba Hitchcock. Poco después Moore aparece muerto. Nuestro héroe, que se anima a ocupar su lugar, sospecha que el asesino está entre esos neuróticos. Con la llegada de Rose (Jane March, la diosa que brilló en El amante) el abanico se abre, y también la sección erótica que, hay que reconocerlo, es un poco menos mojigata que las habituales. El miembro viril de Bruce, inclusive, puede verse dos veces, bien que el plano detalle sugiere que lo doblaron (a Bruce, no al otro). Pero si lo que aporta March es atractivo - amén de sus buenas tetas ostenta una presencia enigmática—, la pesquisa detectivesca empieza a aburrir. Y no termina, ya que se torna cada vez más televisiva, con ese índice acusador saltando de

ESTRENOS

un lado a otro, con el más vano azar reemplazando a la ambigüedad en la tarea — ahora sucia— de trabajar la psicología del público. Y eso que íbamos bien.

Guillermo Ravaschino

ME LAS VAS A PAGAR, PAPA (Getting Even with Dad), EE.UU., 1994, dirigida por Howard Deutch, con Macaulay Culkin, Ted Danson y Glenne Heandly.

¡Alegría, alegría! Otra película protagonizada por Macaulay Culkin. Me las vas a pagar, papá (título que anticipa la respuesta de los niños a sus progenitores al salir del cine) demuestra que los chicos crecen y aun cuando las estrellas también nacen pequeñas, su tiempo de fama puede durar poco. Aquel simpático niñito que sabía jugar con gracia los papeles que le tocaban le cayó bien a mucha gente y, pobre angelito, se hizo descontroladamente famoso. Ahora bien Macaulay creció y toda la empresa peligra. La búsqueda de nuevos rumbos puede llevar a malformaciones del tipo El ángel malvado, inolvidable desastre dirigido por Joseph Reuben. Después de tal error es mejor volver al viejo rumbo que tanto placer le provocó al bolsillo de varias personas y adaptar el personaje a la edad del niño.

Once años tiene éste y el genial guión es así: un ex convicto y sus dos secuaces (todos más o menos simpáticos) planean el robo de unas monedas pero a último momento el hijo del ladrón sin destino aparecerá para quedarse unos días con su padre viudo. El robo igual se realiza pero el pequeño diablillo les afana el botín y los chantajea de manera muy particular: exige que su padre pase junto a él toda una semana de variadas diversiones (¡qué ternura!).

Esta película forma parte del subgénero comedia dramática, variante niño listo, sección melosa, capítulo final feliz, doblen a la izquierda y huyan lo más lejos posible que la vida es corta y *Me las vas a pagar, papá* está muy lejos de justificar la pérdida de tiempo que lleva su visión. ■

Santiago García

MASK/LA MASCARA (*The Mask*), EE.UU., 1994, dirigida por Charles Russell, con Jim Carrey, Cameron Díaz y el perrito Max.

La historia de *Mask* es sencilla e historietística (de hecho, la película se basa en un comic): el hallazgo de un talismán de poderes mágicos—más precisamente una máscara antigua—dota a quien lo utilice de superpoderes, y éstos le permitirán llevar a cabo sus deseos. El viejo truco de la doble personalidad del superhéroe, en una palabra. Superman, Batman, el Avispón Verde y siguen las firmas. Si el esquema es el mismo para todos los superhéroes, lo que marca la diferencia son los deseos de cada uno: Superman quiere salvar al planeta a toda costa, y Batman, redimir un trauma de su infancia, por ejemplo. Stanley Ipkiss, protagonista de *Mask*, quiere dejar de

ser un perdedor al que su jefe verduguea, su compañerita más fea deja pagando y una propietaria repelente trata como a una cucaracha. Ipkiss quiere pasar a ganador, quedarse con la más linda del baile, tener un supersport y vengarse de la manera más cruel posible de todos los que le hicieron la vida imposible. Ipkiss ve el mundo con los ojos de un comercial de TV, como puede notarse, y Mask comparte su punto de vista, como toda película de superhéroes. The Mask: el primer superhéroe con mentalidad de pequeño burgués. ¿Cómo simpatizar con un tipejo como éste? Para peor, Chuck Russell, cuyo antecedente más "destacado" es haber dirigido la tercera parte de Pesadilla, parece no haberse dado cuenta de las diferencias entre The Mask y Freddy: la película, que se supone una comedia para adolescentes en plan "delirante", es, en el mejor de los casos, rutinaria. En el peor, rezuma violencia innecesaria, transmitiendo una visión del mundo más bien repulsiva: el "héroe" goza aterrando a una pandillita callejera incapaz de matar a una mosca, y cuando se propone seducir a la chica, echa mano de una serie de procacidades dignas de Jorge Corona. The Mask está llena de presuntos "chistes" que dan vergüenza ajena y un sentido del humor basado en eructos y pedos. Pesadilla 7: Freddy visita Porky's. No sé si será por el desagrado generalizado, pero disfruté infinitamente menos de la música de lo que disfruté leyendo la nota sobre la banda de sonido escrita por Guillermo Pintos en el número anterior de ElAmante. Es más, en lugar de leer esta nota, les recomiendo que lean ésa. Con respecto a los efectos especiales, que son sin duda la vedette de la película, bueno, eso: sí, son la vedette de la película. Cualquiera que haya gozado hasta el delirio con los dibujos animados del genial Tex Avery o con los no menos extraordinarios de Chuck Jones para la Warner (El correcaminos, por ejemplo) no podrá dejar de celebrar que un actor se convierta, como el velocípedo de la Warner, en un torbellino humano o en una vara de goma, o que ante un caliente número musical de la rubia Cameron Díaz su mandíbula se caiga, sus ojos se salgan de las órbitas y se convierta en un lobo aullador, reacción lógica por otra parte. Efectos especiales sorprendentes, sin duda, pero, como se ve, nada originales: se limitan a copiar lo que Avery y Jones inventaron hace casi medio siglo. El "factor humano" lo aporta Milo, el perrito del protagonista -- homenaje a su homónimo de Tintín—, lo único noble, simpático y heroico de esta película fea en todo sentido.

Horacio Bernades

MILAGRO EN LA CALLE 34 (Miracle on 34th Street), EE.UU., 1994, dirigida por Les Mayfield, con Richard Attenborough, Elizabeth Perkins y Mara Wilson.

Esta remake del clásico navideño *De ilusión también se vive* encierra una enorme contradicción al tratar de equiparar y de poner en un mismo nivel dos conflictos absolutamente diferentes: por un lado la crisis

económica que sufre una tradicional tienda de la calle 34 al borde del colapso y por otro lado la crisis sentimental de una familia disuelta a causa del abandono paterno. En medio de ambos conflictos un viejo que cree ser Santa Claus repara con su honestidad y carisma la economía de la tienda y devuelve a la familia Walker la confianza y la posibilidad de volver a creer en los afectos.

La confusión se hace mayor cuando las carencias afectivas y la crisis de fe parecen resolverse por la vía más materialista: los consumidores de Nueva York "creen" en este Santa Claus de la tienda Cole's simplemente porque les informa dónde se pueden comprar los regalos navideños a un menor precio violando las leyes de la guerra comercial. En el tribunal donde el viejo es juzgado, la sentencia encuentra su respuesta en el billete de un dólar donde la declaración "In God we trust" ("En Dios confiamos") aclara la cuestión afirmando que si una sociedad fue constituida a partir de la fe y la creencia en Dios no merece que se le niegue la posibilidad de creer en este Santa Claus aunque no sea verdadero. La resolución no puede ser más tramposa y ante el slogan: "I believe" ("Yo creo") que propone Cole's y la película como producto en sí, uno se pregunta: ¿en qué hay qué creer?, ¿en Dios?, ¿en Santa Claus?, ¿en el dólar?, ¿en los shoppings?, o en las limusinas, los anillos Cartier o los botones de oro de este Santa Claus que brillan a lo largo de toda la película.

Lo que quizá pueda verse detrás de este gigantesco embrollo de ideas, objetos y contradicciones, es el grado de dependencia que existe entre un modelo social a través de la institución familiar y un modelo económico sustentado en la idea de consumo como forma de vida. Pareciera que cuando la posibilidad de consumo se ve amenazada (léase Cole's) la familia corre también el riesgo de perderse a sí misma como les sucede a los Walker. El espíritu navideño de *Milagro...* se pierde totalmente porque intenta rescatar el sentido de la fe y de los afectos dejándolos absolutamente de lado.

Resulta muy triste la forma en que esta versión describe a los otros Santa Claus, para dar credibilidad y resaltar la figura del propio. Ellos son pobres y borrachos, se reúnen en bares de mala muerte ubicados al otro lado del Central Park, tienen las costuras descosidas son sucios y se dejan sobornar por dinero. Esta subestimación de la pobreza está en las antípodas del Frank Capra de Qué bello es vivir, tan enraizada con la obra de Dickens donde los avaros, los egoístas y codiciosos eran los que atentaban contra la idea de Navidad. Entre tantos descuidos quizá se pueda rescatar desde la fotografía el intento de simular la textura mágica de lo Technicolor de los 40, con sus tonos irreales y saturados.

Otra idea que se insinúa es la de atemporalizar la historia a través del vestuario y los decorados, pero la abrupta presencia de equipos de video, los monitores y las latas de 7up echan a perder esta rescatable intención. De lo único que se acordó el director (¿tiene director este milagro?) es de guardar la nieve para el final. ¡Felices ventas!, perdón: ¡Feliz Navidad!

La mirada alterada

por Gustavo I. Castagna

Much Music, MTV y Music 21, por nombrar solamente los tres canales de Cablevisión, emiten videoclips durante las veinticuatro horas. Con la intención de llegar a la franja horaria entre película y película, otros espacios emiten clips a manera de relleno. Programas de la RAI y de TVE, por su parte, aglutinan imágenes y temas musicales con el objetivo de dar a conocer "lo que más se escucha". Horas y horas de clips, con presentadores excitados y jóvenes que parecen haber puesto el dedo en el enchufe. ¿Cómo abarcar semejante información? ¿Desde dónde definir una posible estética del clip? ¿De qué manera podemos ordenar una historia que en diez minutos junta la concepción precaria de Chica virgen con Madonna y la realidad virtual de Kiss That Frog con Peter Gabriel, dos clips realizados con diez años de diferencia? ¿Cómo hacer para olvidarnos de las preferencias musicales y entender que un clip, entre otras cuestiones, vale más por sus imágenes que por un tema musical determinado?

Ordenemos un poco este lío. Un clip tiene su propia música y, en la mayoría de los casos, sus propios intérpretes en las mismas imágenes. También su propia estética, caracterizada por el corte inmediato, tajante y que destruye cualquier tratamiento normal del espacio y el tiempo. Pero también, en muchos ejemplos, posee una narrativa proveniente del cine, al trabajar con un material destinado a contarnos una historia en pocos minutos. Hacia este último punto nos dirigiremos en esta nota con el propósito de aclarar ciertas confusiones que provocan un par de películas de los últimos años: The Wall (1982) de Alan Parker y

Calles de fuego (1984) de Walter Hill.

No hay nada menos ingenioso que decir que uno o varios videoclips (según la capacidad de resistencia del observador) pueden verse en un bar mientras tomamos un café o haciendo zapping frente al televisor. La identidad de un clip, al respecto, se sustenta en su propia independencia, en su principio y en su fin. El audiovisual de Parker, por lo tanto, muestra escenas separadas, desconectadas de las anteriores o posteriores. Si un clip gobierna desde su carácter autónomo, cualquier fragmento de The Wall puede verse, disfrutarse o padecerse (según la opinión de los interesados) fuera de la propia historia que se nos cuenta.

Hoy el cine vampiriza con asiduidad al clip. Un fragmento desprendido de un centro narrativo, apoyado por un tema musical, atomizado por su inútil característica y destinado a proponer una ligereza y un descanso dentro de la historia que se narra. Claro, debemos reconocer que The Wall —junto a los antecedentes pirotécnicos de Ken Russell en los 70— resultó pionero de una estética del fragmento y del corte como única fundamentación estilística. También es cierto que la película se transformó con los años en un film de culto. Sin embargo, desafío al lector a mezclar cinco minutos unitarios de $The\ Wall$ con algunos videoclips y verá que Parker, conscientemente, estaba creando un territorio bastante ajeno al lenguaje cinematográfico.

Por su parte, Calles de fuego es una película que se presta a la confusión. Los primeros quince minutos, entre otras cosas, nos muestran la primera parte de un recital, la llegada de un grupo de motociclistas que secuestra a la cantante, el arribo del héroe, la presentación de la hermana del héroe, escenas violentas (con claras reminiscencias de la historieta), congelados continuos de

la imagen y, por si fuera poco, los títulos de presentación del film. Si bien los cortes utilizados por Hill (adicto, como siempre, a los barridos de la imagen) llevan a la película a la cornisa entre el gigante videoclip y una revista de historietas, Calles de fuego anula estas posibles desviaciones por medio del montaje paralelo y la continuidad de su narración. Cuando Diane Lane canta (con una voz ajena) desde el escenario, su bella figura está mostrada alternadamente con la llegada de "Los Bombarderos" al lugar. Paralelamente, habíamos visto a la hermana del héroe -que aparecerá minutos más tarde—, al tonto representante de la cantante y a los fanáticos en el recital, mostrados por Hill con los brazos en alto a la manera de una coreografía rockera. Mientras la música sigue sonando, el rostro de Willem Dafoe tarda en reconocerse, primero entre penumbras y después, una vez terminada la canción, iluminado y con una palidez sobre la que resaltan sus labios pintados de rojo. No hay nada más alejado del clip que este fragmento de Calles de fuego; primero, por la alternancia de distintos puntos de interés; segundo, porque el relato está por encima de la música, y tercero, porque la historia, simplemente, debe seguir contándose. Como propusiera antes con The Wall, el lector puede permitirse volver a cualquiera de las imágenes de Calles de fuego con la seguridad de que resultará imposible independizar alguna del núcleo de su relato.

Lo que se viene. Aunque esta primera nota sobre los videoclips parezca una crítica al montón de imágenes con que nos invade la televisión, el propósito único será marcar las distintas tendencias estéticas que surgen de esos pocos minutos disfrazados por un tema musical y un intérprete. Por ahora, entre otros clips que reiteradamente se emiten, me permito recomendar Black Hole Sun (Soundgarden), Mary Jane's Last Dance (Tom Petty), November Rain (Guns N' Roses), Love is Strong (Rolling Stones), Man on the Moon (REM), Disconnected (Rollins Band), Erotica (Madonna), Cavando en la suciedad (Peter Gabriel) y Road to Nowhere (Talking Heads). Y, desde ya, ver Beavis & Butt-head, esos dos amigos que todas las noches y sin saberlo fragmentan la ya de por sí fragmentada estética del

Nos volvemos a clipear el mes que viene.

A los Amantes de Cine

Informamos:

Abierta la Inscripción 1995

CARRERA DE DIRECCION

- Duración 3 años -

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Integrado por profesionales egresados del Instituto Nacional de Cine

Zapata 366 (Alt. Cabildo 300) Tel: 553-3473 / 477-9552

Bienvenido Mr. Cavell

Hace tres números, el autor de esta nota publicó una serie de exabruptos bajo el título de "¡Abajo la comedia!". Arrepentido y más tranquilo, resuelve darle al género (o a una parte de él) una nueva oportunidad. La ocasión llega de la mano de un libro sorprendente de Stanley Cavell.

por Quintín



Stanley Cavell nació en 1926. Profesor de filosofía en Harvard, en 1972 publicó su primer libro sobre cine, *The World Viewed*. En ese entonces, no había leído el famoso ensayo "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin. Lo hizo más tarde y lamenta la demora en el epílogo de *Pursuits of Happiness*, publicado en 1980 y que nos ha llegado en su edición francesa de 1993 (*A la*

recherche du bonheur, ed. Cahiers du Cinéma). Cavell reconoce en Benjamin a un antecesor en el señalamiento de una idea (que, de hecho, es apenas un paréntesis de ese ensayo): la necesidad de reformular el concepto de arte a partir del desarrollo del cine. El libro de Cavell, cuyo título completo sería algo así como "Búsquedas de la felicidad: la comedia hollywoodense del rematrimonio", es único en la literatura cinematográfica. Es imposible (e inútil) discernir si se trata de una obra de filosofía o de crítica. Más bien es un intento deslumbrante de fundar un nuevo territorio de investigación, o más bien de redefinir el modo en el que se habla sobre cine y, al mismo tiempo, de situar el cine en el centro de las discusiones filosóficas y sociales. La ambición de Cavell es decididamente radical: hablando del lugar del cine en los programas universitarios, le parece absurda la idea de agregar cursos de la especialidad en el currículum existente. Lo que pretende es sencillamente que la totalidad de las carreras de humanidades se modifiquen a partir del reconocimiento de la legitimidad del cine.

La escritura de Cavell está lejos de dos cosas esperables a partir del párrafo anterior. No se trata de una crítica erudita, poblada de citas de otras áreas, ni de la ilustración, por medio de escenas del cine, de conceptos filosóficos. Lo que Cavell pretende no es tampoco una

suerte de interdisciplina fabricada a partir de la superposición de dos discursos. Es cierto que habla de cine y de filosofía pero lo hace de tal manera que logra en todo momento transmitir la sensación de que ambos son una sola cosa. El descubrimiento de Cavell es que hay una conversación que atraviesa la historia de la filosofía y prosigue a ambos lados de la pantalla de cine. Ciertamente, Cavell es un wittgensteiniano, dispuesto a hacer filosofía de lo inmediato más que a construir sistemas o a discurrir sobre la vida de los conceptos. Las palabras más difíciles que uno puede encontrar en el libro son libertad, matrimonio, felicidad. Esto no impide que el alcance de esos términos sea objeto de una especulación sofisticada que se sostiene —al borde del abismo— en el movimiento de la lectura. "Me gustaría decir que lo que aquí nace no dura más que el tiempo en el que contemplo al objeto de un modo particular", cita Cavell a Wittgenstein y advierte al lector sobre la fulgurante inasibilidad de este modo de discurrir. Acostumbrado a otro tipo de enfoques, uno no termina de asimilar que Cavell esté hablando con esa seriedad de los dos leopardos de La adorable revoltosa o de las ventajas del estilo de comicidad de Leo McCarey sobre los de Chaplin y Keaton.

El tema manifiesto de *Pursuits of Happiness* es el análisis de siete comedias americanas filmadas entre 1934 y 1949. Se trata de *Lo que sucedió aquella noche* de Capra, *Las tres caras de Eva* de Preston Sturges, *La adorable revoltosa* y *Ayuno de amor* de Hawks, *Historia de Filadelfia y La costilla de Adán* de Cukor y *The Awful Truth* de Leo McCarey. Para Cavell, estas películas constituyen el núcleo de un género, entendiendo por género un conjunto mucho más preciso y restringido que el western o la comedia musical, un conjunto estructurado alrededor del desarrollo de un concepto filosófico y en el que cada caso particular actúa como una nueva revisión de un mito. Se trata de algo así como una forma musical que, según

nuestro autor, posee una lógica interna o una biología. Lo que une a estas películas es un aire de familia (una noción de Wittgenstein que alude al hecho de que el parecido familiar es indiscutible pero no se reduce a un rasgo determinado: no todos los narigones integran una determinada familia de narigones; recíprocamente, es posible que haya algún pariente de nariz chica que, sin embargo, es claramente un miembro de la familia). Estas películas comparten un escenario común: una pareja (que creció junta, que no tiene hijos y en la que por lo menos uno de ellos es rico, entre otras particularidades) se embarca en una aventura que se inicia en el divorcio y culmina en una nueva unión (de allí el término rematrimonio del título) que se lleva a cabo en un territorio en el que puede florecer la felicidad conyugal (increíblemente, ese territorio es, en varias de estas películas, el Estado de Connecticut). Durante ese proceso, el matrimonio —que antes era sólo una unión formal será legitimado mediante el nacimiento de una mujer nueva —una mujer que reconoce su autonomía, su identidad sexual y su deseo- y los cónyuges se reconocerán mutuamente en una igualdad tan estimulante como provisoria. (Cavell explica que los rasgos de cada película que no encajan en este esquema —por ejemplo, en el comienzo de La adorable revoltosa los protagonistas no están casados y ni siquiera se conocen— son sustituidos por uno equivalente a los efectos de la familiaridad genérica.) Uno de los aspectos más originales del libro es la idea de que este estado matrimonial más profundo o avanzado es simultáneo con un esclarecimiento del sentido del matrimonio y se alcanza mediante una conversación que toma estado público y en la que intervienen tanto pensadores (como Lutero, Nietzsche, Thoreau o Freud) como el director, los críticos y los espectadores. Esa conversación está asociada con el hecho de que los propios protagonistas de los films hablen entre ellos sobre el matrimonio. La alegría de esas comedias reside en su desarrollo y no en un crecimiento dramático que necesita de un final feliz. Su ritmo es veloz y constante y su tono ligera o medianamente disparatado (lo que en inglés se llama madcap o screwball comedy, que no llega a la locura de los Hnos. Marx), no hay puntos de gran concentración cómica, ni gags espectaculares (como en las comedias mudas). Estos rasgos recuerdan justamente a una distendida y juguetona intimidad matrimonial. En estas misteriosas coincidencias y duplicaciones —que las películas que permiten reabrir la conversación sobre el matrimonio requieran que los cónyuges hablen de él en la ficción o, dicho de otro modo, que la conversación (seria, filosófica, social) sobre el matrimonio requiera de la conversación en el matrimonio (burlona, cotidiana, informal)— reside lo evanescente del estilo de Cavell.

Para Cavell, una de las prioridades internas de la cultura americana es el derecho de sus habitantes a buscar la felicidad individual. Dentro de esa concepción, enlazada con el protestantismo fundador, el matrimonio no tiene una función social específica: no es la idea católica de familia la que lo legitima ni los hijos, mientras que la ley reconoce la posibilidad del divorcio como prosecución aceptable del camino hacia esa felicidad. La legitimidad del matrimonio no proviene, por lo tanto, de la Iglesia ni de la investidura social. Requiere, por así decirlo, de su propia legitimación. Pero, al mismo tiempo, es una de las instituciones más importantes construidas por esa sociedad. Desde un puritanismo entendido como la inadmisibilidad de toda hipocresía (el lugar de la verdad en



La adorable revoltosa (Bringing Up Baby) de Howard Hawks, 1938

el cine americano que incluye el rechazo a la infidelidad testimonia la fuerza de esa moral, con las comedias de Lubitsch como alternativa) si la infelicidad fuera el destino inevitable del matrimonio, terminaría cuestionando la propia legitimidad de esa sociedad ya que ésta sería responsable de proponerles a sus ciudadanos instituciones insatisfactorias. Por eso, el debate sobre el matrimonio es, prácticamente, una cuestión de Estado, un tema que reclama ser analizado y esclarecido. Tal esclarecimiento alcanza para Cavell su punto más alto en el cine. Estas películas no deben ser leídas como un síntoma de la ideología dominante ni como un estudio de la fisiología matrimonial, sino como la creación de un espacio en el que los directores de esos films intervienen para reabrir la discusión del problema mediante la puesta en escena de una frase de Milton: "Una conversación variada y dichosa es el fin principal y más noble del matrimonio". (No es raro que esa sed de conversación haga de estas películas unas de las más charladas en la historia del cine americano.) Cavell ve en estos films una continuación del problema que plantea el último acto de Casa de muñecas de Ibsen y muestra cómo ese problema —aparentemente mohoso y clausurado— vuelve a florecer enriquecido en estas historias. Al reconocer ese lugar para los realizadores, Cavell les asigna tanto una elevada competencia técnica (competencia que es capaz de describir como el más recalcitrante de los cinéfilos) como la inteligencia suficiente como para estar a la altura de un debate que tiene como precursores a Kant o a Nietzsche. Cavell cree que Hawks, por ejemplo, es "un espíritu cultivado y brillante aunque un poco brutal y, sin dudas, un artista" y rastrea las huellas de esas características en sus películas. Ante la brillantez de estas exposiciones, los académicos deberían entender que "no se trata de aplicar nuestra brillante inteligencia a cualquier cosa, sino de advertir la

inteligencia ya aplicada por las películas en su realización". La función del cine en los estudios universitarios no debería pasar por la decisión entre "enseñar Kant o analizar films de Capra", sino por el reconocimiento de que obras tales como estas comedias son parte del campo intelectual. Agrega Cavell que Kant no figura en el bagaje cultural de los intelectuales americanos. Obviamente, tampoco figuran Capra ni McCarey. La modificación de la enseñanza universitaria que Cavell propone tiene que ver con la posibilidad de ampliar ese bagaje y hacer estallar el escándalo de la filosofía, que "intenta cuestionar los fundamentos de nuestra vida para ofrecer como compensación apenas la filosofía misma".

El interés y, al mismo tiempo, la dificultad de Pursuits of Happiness radica en que su análisis de la sociedad, el matrimonio, los autores, las películas, los espectadores, la crítica y la teoría implica un desvío simultáneo de la perspectiva habitual para mirar cada uno de esos elementos. Así, por ejemplo, las comedias del rematrimonio aparecen en un contexto determinado, pero son también el emergente oculto de una corriente que puede rastrearse en algunas obras de Shakespeare, lo que el autor llama "comedias novelescas", que incluyen La tempestad y Sueño de invierno. En esas piezas, Cavell descubre una posibilidad para el teatro que fue abandonada por la escena inglesa, que habría elegido el costumbrismo de Ben Jonson como matriz de su futura evolución. Esa forma teatral, a la que hay que sumarle el teatro de vaudeville francés representado por Feydeau, fue la dominante en el campo del entretenimiento popular. Su importancia negativa es haber sacado la felicidad, la magia y la libertad de lo novelesco shakespeariano del escenario para sustituirlas por la mera risa. Pero la premisa contenida en esas formas dominantes desde el siglo XVII, en las que se sobreentiende que el matrimonio es el fin de lo novelesco, es impugnada por el cine americano de los años 40 con el género del rematrimonio que reniega de todo costumbrismo y sostiene la idea del matrimonio como aventura. Esta idea de Cavell —una idea que venimos persiguiendo un poco a ciegas en estas páginas— permite apuntalar una alternativa crítica frente a la estética sórdida del espectáculo burgués, un mundo que incluye desde Greenaway a Benny Hill pasando por Darío Vittori, Robert Altman y la casi totalidad del cine argentino. (Más allá de las disputas por el poder en el cine francés, la campaña de Truffaut como crítico de la qualité francesa estaba apoyada en premisas semejantes.) El terrorismo común a todas estas manifestaciones está en las antípodas de lo utópico y novelesco en la comedia y es radicalmente incompatible con las películas del rematrimonio, un género que Cavell hace llegar hasta Sonrisas de una noche de verano de Bergman y en el que, lateralmente, podríamos incluir Hechizo del tiempo o Mentiras verdaderas. Pero esa alternativa —sigue innovando Cavell— no es meramente una diferenciación estética sino que requiere de un espectador diferente. "El espíritu cómico de estos films depende de nuestra disposición a adherir a la posibilidad de un mundo en el que los sueños agradables se realicen." Cavell se arriesga incluso a postular que en el cine los actores tienen un ascendiente sobre sus personajes desconocido en el teatro y redescubre algo que los espectadores de su tiempo no ignoraban: que el placer de estos films se incrementa enormemente si estamos dispuestos a admirar a priori las actuaciones de gente como Cary Grant. En uno de los párrafos más insólitos del libro, Cavell cita una crítica de The Awful Truth (a la que

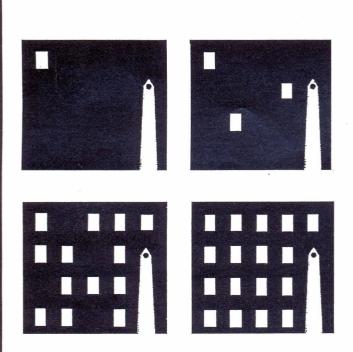
señala como la mejor película de las siete) firmada por Pauline Kael en la que ésta critica la actuación de Irene Dunne. Cavell concluye que "cualesquiera sean las razones de esta extraña reacción, ésta es suficiente para anular todo lo que diga Pauline Kael como espectadora de *The Awful Truth*".

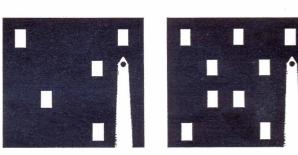
Estas películas sugieren también un nuevo lugar para la crítica, esa institución que parece a veces construida a partir de la negación del deseo y la subjetividad que la fundan. Para Cavell, la crítica debe ser una prolongación natural de esa famosa conversación, una manera de interesarse en la propia experiencia del crítico. "Una teoría de la crítica", dice, "está forzosamente ligada a una teoría de la afección personal (incluida una teoría de nuestra afección por la teoría, de nuestro encanto por el pensamiento)". Un crítico de las comedias del rematrimonio no puede sustraerse a dos obligaciones: hablar del matrimonio por un lado y autoexaminarse "como manera de retribuir la experiencia que se le ofrece" por el otro. Si la crítica de cine tiene algún futuro, éste pasa por entender que un crítico no puede —como la protagonista de La rosa púrpura de El Cairo— soñar con un mundo dorado que empieza detrás de la pantalla mientras padece en silencio las sombras del propio. Debe, en cambio, ser él mismo el puente entre esos dos mundos para evitar que, llegado el momento, las figuras del celuloide abusen de su inocencia como le ocurría a aquella chica. El cine, como dice Cavell, no es un escapismo sino un recreo que permite pensar.

El lenguaje que usa Cavell, la falta de ciertos términos o de ciertos tópicos hace sospechar a lo largo de la lectura del libro que puede estar pecando de cierta ingenuidad o de cierto conservadurismo. En todo caso, se trata de una ingenuidad y un conservadurismo muy especiales, tanto que sospechamos también que no son tales. Fiel a su tenor filosófico, el libro muestra que esclarecer el sentido de lo común es oponerse al sentido común. Cavell enuncia que las comedias del rematrimonio son, en el seno de la privacidad, un desafío a la estructura social. Amparados en el ocio y la independencia que provee la riqueza, una riqueza que admiramos siguiendo a Thoreau (sigo citando a Cavell sin comillas) porque "proporciona la libertad, el poder y la gracia que sentimos propios de nosotros mismos", los protagonistas advierten "el carácter mentiroso del rostro del mundo", mientras que nos permiten a los espectadores conectarnos "con nuestro deseo insaciable de felicidad". Al insinuar que sólo los que están casados pueden casarse verdaderamente, esas comedias sugieren que "el único escándalo social es el amor sincero", un sentimiento que nos iguala en nuestra pretensión aristocrática de espectadores de cine. Completa Cavell: "Frente a nuestro propio interés y al del mundo por que permanezcamos estúpidos, la dificultad pero también el poder específico de la filosofía es recibir la inspiración necesaria para extraer el pensamiento de las condiciones mismas que se oponen a él".

La comedia —como bien sabemos— es un asunto peligroso. Casi tan peligroso como el matrimonio. El peligro común a ambos es que dan las cosas por sentadas prometiendo felicidades continuas o definitivas: la risa permanente, la satisfacción sexual eterna. *Pursuits of Happiness* pone la banalidad de esas promesas en cuestión y sugiere a cambio posibilidades menos seguras pero más atractivas. Queda como ejercicio rever las comedias del rematrimonio para ver si el profesor Cavell no nos ha estado engañando. ■

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.





El Amante y yo: apuntes

El año pasado, cuando cumplimos dos años, les pedimos a algunos amigos famosos que opinaran sobre nosotros. Algunos de ellos se tomaron el atrevimiento de criticarnos. Para que no nos pase lo mismo este año, decidimos opinar nosotros sobre nosotros mismos. Le adelantamos las conclusiones: somos bárbaros.

por Gustavo Noriega

Hace poco más de tres años mi vida era totalmente distinta. Mi hermano vivía. Rodrigo Tarruella vivía, pero yo no lo conocía. Faltaba un año para que mi mujer y yo decidiéramos tener un hijo, dos años para que naciera. Por cábala no me imaginaba mi futuro pero si lo hubiera hecho jamás se me habría ocurrido que iba a dirigir una revista de cine.

Amigos. Conozco a Quintín y Flavia desde hace una punta de años aunque somos amigos desde hace relativamente poco y socios, algo menos. Nos une una serie ridícula de casualidades, algunas de las cuales son tan sorprendentes como carentes de trascendencia. Mi papá era amigo íntimo y compañero de Ricardo Antin, el padre de Quintín (tocaban juntos en una banda de jazz). Mi hermano se llamó Ricardo en homenaje a esa amistad. De esto hace medio siglo; décadas después mi hermano y Quintín se encontraron en la Facultad cursando la no muy popular carrera de Matemática. Mientras tanto, Flavia militaba en el mismo partido que yo (esto fue en el siglo...). Nos veíamos erráticamente. Recuerdo en 1982 en la cancha de Vélez (soy hincha de River pero al Beto Alonso lo seguí a todas partes, menos a Mónaco) verlo a Quintín ser linesman del partido preliminar —pantalón corto y banderín solferino, un espectáculo— y a Flavia en la platea. El 24 de abril de 1987, de pura casualidad, Flavia, Quintín y yo nos casamos en el registro civil de la calle Uruguay. Ellos dos entre sí y yo con Verónica Tozzi, una bonita y pendenciera profesora de filosofía. Más vueltas de

hablábamos siempre era de fútbol y de cine. Al principio hicimos el catálogo de un videoclub. Pero queríamos algo más y se nos ocurrió un libro de recomendaciones de videos. Empezamos a reunirnos para leer y discutir. Estaríamos todavía discutiendo un libro fantasma si no nos hubieran presentado a dos jóvenes que querían sacar una revista de cine. El nombre correcto es irresponsabilidad, el elegante es audacia; lo cierto es que el ímpetu de estos muchachos (Sergio Olguín y Pedro B. Rey) nos sacó de la madriguera y nos lanzó a cubrir un espacio limitado de una revista que se iba a llamar *El Amante*. Editamos 1650 ejemplares del primer número pensando dónde ubicar los 1500 que iban a sobrar. La edición íntegra se agotó en quince días. Segunda edición de 1500, también agotada. Nuestro espacio —el de nosotros tres— creció; no sólo en cuanto a notas escritas sino a trabajo: composición, utilización de las máquinas y oficinas de Quintín y Flavia. Con el Nº 7 estalló una crisis: paramos durante dos meses y el resultado final fue que del grupo original sólo quedamos Quintín, Flavia y yo, organización a partir de ese momento autodenominada "Los directores". La revista se profesionalizó aun más y desde ese momento salió todos los meses ininterrumpidamente.

la vida después nos reunió la computación. Pero de lo que

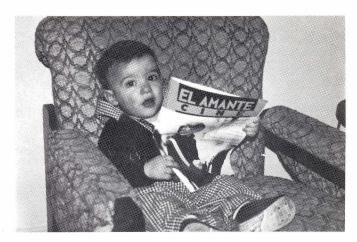
El resto es historia: hoy soy multimillonario, cubrimos varias ramas del negocio periodístico y estamos decididos a candidatearnos a senadores por el partido que nos ofrezca más garantías de crecimiento personal. *Rosebud*. Eh..., bueno, no es tan así.

PPP (primerísima primera persona). En el Nº 2 Quintín comenzaba una nota sobre Thelma y Louise de la siguiente manera: "Tengo un sueño recurrente. Escribo sobre una película protagonizada por negros. Me encuentro con Spike Lee que me golpea el pecho con el dedo índice y me dice 'esto no es para ti, blanquito'". En el Nº 4, notas laudatorias de El joven Manos de Tijeras y El silencio de los inocentes (firmadas por Flavia y por mí respectivamente) tenían la misma característica. Lo que estas tres notas tienen en común es que fueron escritas en primera persona. No es que hayamos descubierto la pólvora ni que estemos planteando un postulado periodístico que se reduce a la conjugación de los verbos. Desprovistos por ignorancia o por decisión de un esquema teórico en el cual refugiarnos, hartos de leer en diarios y revistas críticas que a pesar de las distintas firmas podrían ser de la misma persona o directamente de ninguna, lo que nos quedaba era enfrentarnos a las películas de la misma forma en que Bonavena describía el box ("cuando suena la campana, te sacan el banquito y te quedás solo en el medio del ring"): en forma personal y con los únicos requisitos de la honestidad y libertad de pensamiento. Nos planteamos una relación de uno a uno entre una persona y la película: la crítica es lo que resulta de esa interacción en la que tiene tanta importancia quien mira como el objeto a mirar. El uso de la primera persona, entonces, fue una consecuencia pero no una necesidad; uno podría reescribir El Amante, ponerlo todo en tercera persona y no sería una revista menos personal. Sin embargo, sería una restricción arbitraria que ya no tiene razón de ser.

El colmo de esta expresión de honestidad, libertad y primera persona —por el cual todavía recibimos críticas, pero que marcó un rumbo irreversible— se dio en el N° 5 en una nota firmada por Quintín contando en forma de diario un encuentro con Eliseo Subiela. Al quinto renglón afirma: "No vi ninguna película de Subiela". Diez renglones y un par de días después retoma: "Vi $Hombre\ mirando\ al\ Sudeste$, no me gustó ni medio". La imagen del crítico como un ente que dispone de toda la información posible, desguaza la película en componentes objetivos y hace a un lado todo gusto personal quedaba hecha pedazos. En $El\ Amante$ se comenzó a hablar de las películas desde uno mismo, tratando luego de justificar —con mayor o menor fortuna— todo el subjetivismo aparentemente arbitrario que poníamos en juego.

El tiempo pasó y el damnificado de aquella primera explosión subjetiva no volvió a dirigirnos la palabra. Quizá por la falta de costumbre a tanta sinceridad, o porque declaramos públicamente que *Un lugar en el mundo* era infinitamente superior a *El lado oscuro del corazón* y que no haberla propuesto para el Oscar por la Argentina había sido una burrada (mientras los demás medios investigaban la uruguayidad de la película de Aristarain), lo cierto es que Subiela aprovechó varios reportajes para hablar pestes de nosotros.

Controversias. Cuando se estrenó *Gatica*, hubo una rara coincidencia: a todos nos pareció una obra maestra. Sin embargo generó una polémica feroz, que se expresaba con una violencia inaudita. Cada tanto me preguntan si estamos arrepentidos de haberla publicado (nos costó varios enojos y la pérdida de algunos lectores) y la respuesta es que la pregunta es un poco tramposa. Tomar una decisión sabiendo de antemano sus consecuencias es muy lindo pero no es lo que sucede. De nuevo puestos en la misma situación obraríamos de la misma manera ya que "la misma situación" incluye la ignorancia acerca de las



Francisco Noriega, el lector más joven de El Amante



Primera fila de izquierda a derecha: Guillermo Pintos, Nicolás Trovato, Quintín, Gustavo R. Johnson (Chuqui) y Castagna. De pie: David Oubiña, Guillermo Ravaschino, Jorge García, Gustavo Zappa, Silvia Schwarzböck, Flavia de la Fuente, Alejandro Ricagno, Horacio Bernades, Gustavo Noriega, Francisco Noriega, C. Adrián Muoyo, Santiago García y Haydée Thompson. Faltan: Gabriela Ventureira (parecida a Marilyn pero morocha y gorda), Carlos Almar (igualito a Pablo Rago pero más chinchudo), Eduardo A. Russo (parecido al profesor distraído pero distraído), Jorge La Ferla (igualito a Richard Key Valdez).

consecuencias de nuestros actos. El método es que, en términos generales, uno duda y ante la duda —que era lo que nos dominaba al respecto— lo mejor es apostar por la transparencia. Si lo que había adentro de la revista era esa violencia, no quedaba más remedio que reflejarla. A mediados de 1993, cuando la revista llevaba casi un año y medio de existencia, mi papá me preguntó qué ideas políticas tenían los redactores. Descubrí sorprendido que no tenía la menor idea. Sabía de qué equipo era cada uno de los que les gustaba el fútbol pero me resultaba un enigma, por ejemplo, por quién habían votado los colaboradores en las últimas elecciones.

Pero más allá de las simpatías —o, más comúnmente, antipatías— personales por algún partido, alguna consecuencia política se deriva de la forma de hacer la revista. Esa misma libertad que desde la dirección de la revista reclamamos y exigimos para pensar a pesar de las tradiciones o del saber establecido es extensible a otros campos. Cada persona es libre de pensar como quiera y, más aun, en su privacidad, es libre de hacer de sí misma lo que quiera aunque en lo que se convierta no sea del agrado de nadie. Esto parece una trivialidad libertaria; sin embargo, en la Argentina, un juez es libre de examinar la orina de jugadores de fútbol para ver si consumen cocaína

-no para verificar el intento de sacar una ventaja deportiva porque para eso está el control antidóping— sin que ninguna de las organizaciones que se reclaman progresistas o de derechos humanos levante su voz. Toda persona que se animó a criticar los procedimientos del caso Gimnasia-Platense se basó en la desprolijidad de la toma de muestras o en el hecho de que se dieron a trascender algunos nombres sin pruebas, cuando lo escandaloso es que algún ciudadano argentino haya tenido que mostrar su orina (no se me ocurre nada más privado) por demanda judicial para mostrar qué se metió dentro del cuerpo (nuevamente, no se me ocurre nada más privado). O, para dar un caso más frívolo, que para representar al país futbolísticamente, los jugadores deban llevar el pelo corto. El Amante es una revista de cine, es cierto, pero en cuanto mira el cine atravesando o atravesado por la vida y demanda pensar ambos (vida y cine) con independencia, no puede menos que chocarse con esas prácticas orwellianas.

Un día en la vida. Llego a la redacción después de las 5 de la tarde. Veo con desesperación que hay muchísima gente aunque no puedo precisar el número ni quiénes son ya que la mitad está fumando y el humo me deja ver sólo contornos. Me sale al paso Haydée y me dice con parejo entusiasmo que se vendió un ejemplar del número 13, llegó una carta de Chivilcoy felicitándonos y que vendimos un aviso de un millón de dólares. Como al pasar me menciona que todos los cheques que depositamos rebotaron y que la cuenta está en rojo en dos millones. Resolutivo como un yuppie murmuro: "Ajá, después vemos". Me cruza Bernades para decirme si la pastilla de una columna que debía escribir no podría convertirse en un dossier de 12 páginas. Le digo que no creo que haya espacio, que la haga de una columna, y me contesta que ya la escribió y que en realidad tiene 14 páginas y le cuesta cortarla. Resolutivo como un yuppie murmuro: "Ajá, después vemos". Reconozco parte de la silueta de Castagna. Lo saludo pero es el póster de Clint Eastwood y no me contesta. Aparece Castagna por detrás y me pregunta por qué hablo con los afiches. "Ajá, después vemos", le digo, le doy un beso y sigo avanzando. Entro en una habitación donde está Flavia hablando por teléfono con Gabriela Ventureira. Le pregunto dónde está Quintín. "En la otra habitación reunido con alguien desde hace tres horas", me contesta. Pienso que puede ser el mecenas que tanto esperamos y voy a ver. Abro la otra puerta y veo a Quintín con Jorge García comentando las incidencias del fútbol europeo. A modo de saludo me preguntan: "¿Viste Barcelona contra el Strutfart?". Cierro la puerta desilusionado y vuelvo con Flavia que sigue hablando con Gabriela. Se escucha un trueno que hace vibrar las ventanas. "Llegó Ricagno y está afónico", digo. "¿En día bueno o día malo?", pregunta Flavia. Escuchamos unos chupones que hacen vibrar nuevamente los vidrios —Ricagno tiene labios del tamaño de mis pantorrillas—. "Cagamos, día bueno", decimos al unísono. Entra Ricagno, nos besa, nos lee algo que acaba de escribir y se va. Nos levantamos del piso, mareados, y comentamos el sumario del próximo número. "Falta algo con gancho, algo que le interese a la gente." Justo entra Oubiña y propone un dossier sobre Satyajit Ray. Me da vergüenza no saber de quién está hablando y argumento vaguedades sobre que no es el momento. Flavia decide seguir hablando por teléfono con Gabriela. Salgo de la habitación y me encuentro con Santiago García que me ofrece una nota sobre Harrison Ford, John Ford y el Ford Fairlane. "Ajá, después vemos." Me saluda nuestro cadete, el Chuqui: "¿Has visto la película de esta mañana,

Gustavo?", me pregunta con su dulce tonada boliviana. "Veía películas cuando no tenía una revista de cine, Chuqui", le digo descorazonado pensando que si hubiera visto la mitad de las películas que él vio este año, escribiría un libro. Salgo afuera a tomar aire y veo la revista en un kiosco. Me agarra una mezcla de orgullo y extrañeza: "¿cómo es que salimos todos los meses?".

Colaboradores. La relación con los colaboradores es uno de los temas más difíciles de manejar. Dadas las características de la revista, la relación entre colaboradores y directores tiene que ser algo parecido a la amistad pero no serlo. Por un lado, uno necesita un grado de solidaridad y algunos supuestos que exceden las normas periodísticas habituales. Por el otro, algo similar a la relación tradicional entre empleador y empleado se inmiscuye: pagamos por las notas, las encargamos, eventualmente las rechazamos o exigimos su reescritura. Nada de esto es fácil porque lo que está en juego, más que unos pocos dineros —que todos necesitan—, es algo tan inmanejable como el ego. Publicar una buena nota, cubrir un estreno importante, lograr un poco más de espacio, son todas aspiraciones de un crítico que se precie. Pero El Amante exige la petite différence, algo que nos diferencie constantemente de las publicaciones tradicionales pero que es muy difícil de definir y, por lo tanto, de pedir o comprender que se ha pedido. El equilibrio es muy fino y se mantiene quebrándolo constantemente: eso hace que nos amemos y nos odiemos con fervor y periodicidad. De este equilibrio roto salieron páginas de las que estamos orgullosos y que sabemos que nunca podrían haber salido en otra publicación: el diccionario cinéfilo de Russo, el minucioso trabajo de Bernades sobre las guías de cine (o anteriormente sobre los libros de Billy Wilder), la percepción aguda de Ricagno de los estudiantes de cine, la fineza estilística y conceptual de Oubiña, el conocimiento casi enciclopédico de Jorge García o el dominio absoluto que Castagna tiene sobre el cine argentino. Todas producciones originales, únicas, que han ayudado a ElAmante a ser distinguida aun más.

A esta camada de viejos zorros que se incorporaron a la revista desde el primer año de su existencia, se suma ahora otra de gente más joven y que tiene una característica diferencial: en su propia formación —Dios nos libre— figura la lectura de la revista misma. Silvia Schwarzböck, Santiago García, Sergio Eisen, simplemente lectores en un principio, son hoy colaboradores sin más. Algunos de sus peores defectos son culpa nuestra.

Debes y haberes. Nunca falta gente que cree que nos estamos llenando de plata. Permítaseme librar una sonora carcajada. Las cuentas de El Amante son extremadamente precarias, más de lo que su presentación sugiere. A partir del Nº 8 debimos elevar su precio a \$ 7.50 lo cual nos parece muy alto -sabemos que mucha más gente la compraría si fuera más barata— pero menos de lo que los números indican que debería salir. Nuestra masa de lectores —perdón por llamarlos masa— es extremadamente fiel y la revista no ha mermado sus ventas ni aun en la época más siniestra para la edición de revistas, es decir, ésta. Pero esto cubre sólo una parte de nuestro modesto presupuesto mensual; el resto debería provenir de una publicidad que se muestra esquiva o de un apoyo empresarial a la cultura que ni qué hablar. Las soluciones han sido generalmente malas pero únicas: el trabajo nuestro sin cobrar durante demasiado tiempo, la generosa paciencia de nuestros colaboradores y las

oscilaciones en la calidad del papel. El caso del papel es sintomático: bajamos su calidad un mes porque faltaba stock y salimos con uno más barato; cuando volvimos a conseguir el papel más caro, nos resultaba difícil pagarlo; hoy volvemos a él pero no porque estemos en una situación de bonanza; simplemente sucedió que el papel barato aumentó y ya no nos hace diferencia sacrificar su calidad. De todas maneras nuestras cuentas están pobres pero honradas: mantenemos una estructura mensual con cierta dignidad y sin mayores deudas. Si los lectores nos siguen acompañando hay amantes para rato; si además los señores tienen alguna idea acerca de cómo convertir una revista cultural en un éxito comercial, los escuchamos.

Autobombo importado. Para terminar, unas palabras sumamente elogiosas que aparecieron en dos revistas de cine extranjeras. La primera es una nota aparecida en la excelente revista peruana, La gran ilusión (ver página 41), firmada por su director, Isaac León Frías: "En Argentina la actividad revisteril se ha visto animada en estos dos últimos años por El Amante Cine o, simplemente ElAmante (...) El Amante tiene de sobra el trabajo de equipo, la unidad de criterios de visión y estilo crítico, con todas las divergencias que caben, a veces incluso brutales. Con enorme entusiasmo cinéfilo y con una elaboración crítica bastante diferenciada, es la revista más estimulante y polémica que se publica en la región (Latinoamérica). Cierto, la revista se excede con frecuencia en la provocación y en el tono presuntuoso. Pero, a veces, respira sentido del humor, desenfado, antisolemnidad, para nada contradictorios con el empeño de desarrollar una escritura propia y una metodología (abierta y flexible) de acercamiento al cine. El Amante hace sentir saludable y vivo el objeto del que se ocupa, pese a que uno pueda no compartir los juicios que se emiten y muchas veces discrepar con el modo incluso arbitrario en que se fundamentan algunos de esos juicios. Pero una buena revista de cine no es otra cosa que un espacio de incitación al acuerdo o al desacuerdo y cuando en ello se pone inteligencia, humor y pasión por el cine, bienvenidos sean, aunque no todos, los posibles excesos."

La revista austríaca Blimp, por su parte, publicó un dossier sobre revistas de cine, que nos incluía, con estas palabras de Víctor Herrera:

"El Amante desea informar y deleitar. En cuanto a la falta de profundidad, es importante saber que los latinoamericanos a menudo acusan a los argentinos de tener dos vicios de origen francés: una cierta sofistería y pedantería intelectualoide y una proverbial debilidad por el psicoanálisis. Afortunadamente, El Amante evita ambos "vicios" elegantemente y sigue siendo una revista para un público educado más que para especialistas. Sin embargo, éstos apreciarán indudablemente su estilo ni artificial ni superficial. El Amante da información profesional sobre temas esenciales sin darle la espalda a sus lectores. ¡Cuántos críticos olvidan ambas cosas en el templo celestial de su sabiduría! Dos o tres soberbios escritores (Gustavo J. Castagna, Flavia de la Fuente y Eduardo Antin) son el eje de la revista, que saben combinar firmeza crítica con un estilo brillante, a menudo humorístico. Mi viaje a través de la revista me ha dejado con la sensación de haber visitado una banda de amigos cinéfilos".

Me convencieron, dejo de escribir y me voy a leer esa maravilla. ¿Cómo era que se llamaba? ■

Foto Popito: Nené Díaz Colodrero Foto Redacción: Nicolás Trovato



















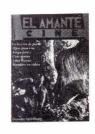












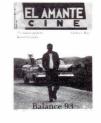












Glosa a la hora de la siesta

(Hardcore en tres actos)

No le gusta John Ford, dice que Marilyn es fea y prefiere el hardcore a las películas de amor. (Y después nos dicen salvajes unitarios a nosotros.) Santafecino nativo y por opción, Juan José Saer es uno de los más importantes escritores contemporáneos: ha escrito Responso (1964), Cicatrices (1969), El limonero real (1974), El entenado (1983), Glosa (1985), La ocasión (1988) y La pesquisa (1994), entre otros textos. Fue profesor de Historia del cine y de Crítica y estética cinematográfica en la vieja Universidad Nacional del Litoral, ha sido guionista de Hugo Santiago en Las veredas de Saturno y dos de sus narraciones fueron adaptadas por Nicolás Sarquís y Raúl Beceyro. Actualmente, Rafael Filippelli y Alberto Fischerman están rodando un viaje culinario sobre el hombre y sus apetitos. En esta entrevista (que incluye un entremés a cargo de Nicolás Sarquís), Saer escandaliza a El Amante y a sus lectores. Enójense, diviértanse y buen provecho.

por Alejandro Ricagno y David Oubiña

ACTO I

(Casa de Nicolás Sarquís. Es la tardecita. Si uno no supiera que afuera se extiende Buenos Aires, podría pensar que se halla en algún pueblo tranquilo del interior. JUAN JOSE SAER, el entrevistado, recibe a los entrevistadores, AMANTE 1 y AMANTE 2, en un amplio living donde las persianas entrecerradas disimulan un poco el incipiente calor de noviembre. La penumbra y el silencio despliegan una modorra que invita a la siesta más que a la charla. El entrevistado — que para facilitar la tarea de los entrevistadores, se resistirá a los brazos de Morfeo y permanecerá despierto durante toda la charla— solicita que se le conceda, al menos, la gracia de descalzarse.)

¿Cómo llegás al cine?

Siempre me gustó el cine. Creo que hasta 1960 debo haber visto todas las películas. He cruzado todo París para ver, por ejemplo, Peeping Tom de Michael Powell. Pero ya no quedan muchas películas que no haya visto y que me gustaría ver. Los films que más me han impresionado en los últimos tiempos son los de Tarkovski, aun cuando no comparto su visión del mundo que me resulta un poco oscurantista. Pero creo que El sacrificio y Nostalgia son, sin duda, dos de las grandes obras maestras de la historia del cine.

¿Cómo fue el trabajo con Hugo Santiago en *Las veredas* de Saturno?

Antes de conocerlo, había visto una sola película suya y no sabía quién era Hugo Santiago. Era el año 1969 y yo acababa de llegar a París. Había ido a ver una película que finalmente no pude ver porque llegué tarde y justo pasé por un cine en

donde daban *Invasión*. Me impresionó mucho, un film excelente. Años después, un amigo común, que sabía que Hugo estaba buscando alguien para trabajar en un guión, nos presentó y nos pusimos a trabajar en *Las veredas de Saturno*. Cuando empezamos, no había nada. Yo tenía la idea de escribir algo acerca de un profesor de literatura; en realidad se trataba de Pichón Garay, uno de mis personajes, que aparece en la novela que acabo de publicar (no es para hacerle publicidad a *La pesquisa*, que, por otra parte, se encuentra en todas las casas del ramo al módico precio de trece pesos). Hugo tenía una idea parecida pero quería hacerlo con un bandoneonista. Finalmente decidimos que se trataría de seguir a un personaje trasplantado, un poco a pesar suyo, con una sensibilidad particular para el bandoneón y que hace una música que no es natural al medio en que se encuentra.

¿Qué opinás de la película?

Me parece que *Las veredas de Saturno* es una excelente película y creo que Hugo Santiago es, sin duda, uno de los grandes cineastas argentinos. Tiene un gran talento. La captación de *Electra* es más que una mera adaptación teatral, es un film magnífico. Lo mismo que *Galileo Galilei*.

Santiago, igual que Sarquís, acostumbra trabajar con escritores. ¿Cómo manejás la relación entre el guionista y el literato cuando escribís para cine?

El guionista debe estar a las órdenes del realizador. Cuando trabajo en guiones cinematográficos nunca pienso que estoy haciendo una obra literaria. Para mí el guión *no* es un género literario. Es una curiosidad, un recuerdo, pero nunca un texto en el sentido literario. Si un guión es interesante como texto

no lo es por su calidad de guión sino porque hay una escritura que se independiza. El guión no tiene existencia autónoma. Está incorporado al film como un elemento más de su construcción, como la fotografía o las actuaciones.

¿Cuál es tu interés, entonces, cuando escribís un guión? Escribo guiones cuando me interesa colaborar con un cineasta, para ver cómo da después el trabajo en la pantalla. Y también por dinero, por supuesto, como todos los guionistas.

¿Asistís a los rodajes?

No. Fui un par de veces al rodaje de Hugo por cortesía. Las filmaciones son muy aburridas para los que no tienen un interés particular o no tienen un poder de decisión o no cumplen algún trabajo en el set. La escena de un film tiene una significación en la cabeza del realizador y eso, generalmente, no se traduce en lo que está pasando en el momento del rodaje. Más bien sucede lo contrario: el realizador trata de adecuar eso que está pasando a la imagen del film que tiene en la cabeza. Pero si uno no tiene el contexto, esa imagen no tiene sentido. Sobre todo cuando observa la escena desde afuera de manera que ni siquiera puede darse cuenta exactamente de cuál es el encuadre.

¿Qué pasa con respecto a los guiones que escribís como adaptación de textos ya dados?

Yo he hecho guiones originales, he hecho adaptaciones de textos míos y he hecho adaptaciones de textos de otros. La adaptación de mis textos es el trabajo más aburrido y absurdo. En cambio, la adaptación de textos de otros puede resultar interesante; no desde un punto de vista artístico porque la adaptación nunca será un producto acabado, pero para alguien que es lector y que le interesa la literatura, esa adaptación es un tipo de lectura. Es evidente que si uno adapta Don Quijote, está leyéndolo de una manera particular. Dado que en el guión no se puede poner todo lo que está en el texto, cuando uno empieza a seleccionar está haciendo un tipo de lectura. Sin embargo, generalmente las adaptaciones de grandes obras literarias dan por resultado films bastante mediocres, sobre todo para el que ha leído el texto original. Hay algunas excepciones a esta regla, como El proceso de Orson Welles sobre la novela de Kafka, que es un film extremadamente interesante, y sobre todo Las amigas de Michelangelo Antonioni sobre la novela de Cesare Pavese, que es un modelo de adaptación cinematográfica. Hay muchas cosas que están implícitas en el libro de Pavese y que están desarrolladas en el film; Antonioni ha desplegado una serie de ideas que estaban entre líneas. De todos modos, es más común el caso opuesto: los malos libros que dan excelentes films. Por ejemplo, Sed de mal, también de Welles. Ese film fue una de las experiencias más extraordinarias de mi vida como espectador cinematográfico. Lo vi un domingo a la mañana en el cineclub de Santa Fe (todo lo que se ha hecho en el mundo, se ha hecho antes en Santa Fe; recuerden esto como un axioma: todo se ha hecho antes en Santa Fe). Las funciones del cineclub se daban en el cine Ideal, que en aquella época era el mejor cine de Santa Fe. Ahora por supuesto ya no existe más, no hay nada, ni siquiera un supermercado. Ese día tenían que dar una de esas raras películas que dan siempre en los cineclubs y Edgardo Palero, que era el presidente del cineclub, dijo que la película no había llegado pero que, en cambio, tenía la última de Welles, que no se había dado en ningún lado. El film era tan extraordinario que lo recuerdo como si lo hubiera visto esta mañana; del libro, en cambio, no vale la pena acordarse.

¿Por qué se da esta relación inversamente proporcional entre la calidad del texto original y la del film que se saca de ahí?

Porque el libro sólo puede dar una línea argumental. Es evidente que si alguien quiere adaptar Shakespeare, tiene que cortar y, bueno, cortar Shakespeare es un problema porque



difícilmente sea mejor que lo que ya hizo Shakespeare. Es mucho más fácil mejorar lo que ha escrito uno de esos malos autores de novelas policiales.

¿Te gusta el género policial en el cine?

Sí. Mucho. Pero debo decir que hay muy pocos cineastas que yo podría llamar artistas en sentido absoluto: Antonioni, Tarkovski, Ozu, Satyajit Ray, Bergman por supuesto, Robert Bresson, Cassavetes (otra vez: nosotros, en Santa Fe, ya admirábamos a Cassavetes desde 1960. Habíamos visto Shadows y después veríamos Faces, Minnie and Moskowitz y *Torrentes de amor, quizá su mejor film). También me gusta Rainer Fassbinder porque no es alguien que ha hecho alguna buena película, es un cineasta total a pesar, incluso, de los desastres que puede haber filmado. Por ejemplo: La tercera generación. Sus películas más clásicas, como El matrimonio de Maria Braun o Lili Marleen, están bien pero me gustan menos que El frutero de las cuatro estaciones o La angustia corroe el alma. Es un cineasta integral. Como Godard, claro. Del cine mudo el realizador que más me gusta es von Stroheim y, tal vez, King Vidor. Esos son los cineastas imprescindibles. Después hay algunos directores interesantes que han hecho películas importantes y que también me gustan mucho. En Estados Unidos, después de la muerte de Cassavetes, hoy quedan sólo dos o tres interesantes: Peter Bogdanovich, Bob Rafelson y Hal Hartley. Todos rieron y ¿Qué pasa, doctor? de Bogdanovich me parecen dos comedias maravillosas y The King of Marvin Gardens de Rafelson es extraordinaria. De Jarmusch me gustaron mucho las dos primeras, sobre todo Stranger Than Paradise. En general se trata de realizadores que hacen un cine digno, que quiere ser honesto, que posee momentos logrados, aunque en un tono menor. Y, finalmente, está todo el cine de género, el cine industrial, donde ya no es posible salvar mucho. Dentro de todo, los westerns me agradan bastante y me parece que Eastwood es un cineasta comercial interesante, que ha ido mejorando: Los imperdonables es un film excelente y Bronco Billy, que no tiene nada que ver con esos films sangrientos que él hace, es realmente pop. Me gusta también el género policial pero, de todas maneras, no creo que, por ejemplo, Laura merezca ser un film de culto. Toda esa mitología que hay alrededor de la industria me molesta un poco, me parece que forma parte de la irracionalidad de nuestra época, de esa especie de incapacidad para juzgar una obra de arte en relación con una visión del lenguaje o de la forma y, más ampliamente, con una visión del mundo. Quiero decir: me parece que Marilyn Monroe es gorda y fea. Quiero decir: no me gusta John Ford.

¿No te gusta John Ford?

No. Ya sé que no se debe. Pero no me gusta. Un cineasta en cuyos westerns hay sistemáticamente una pelea en el saloon y en donde todos empiezan a darse trompadas por pura diversión, me parece que es alguien que banaliza hasta tal

punto la violencia que resulta casi peligroso. Por supuesto que le tengo simpatía y todo eso, pero si vamos a hablar en serio, bueno, un cineasta que hace un film sobre West Point... De todas maneras hay algunos cineastas americanos que me gustan mucho dentro de lo que son: algunos westerns de Hathaway, en donde hay una especie de poesía de la naturaleza; Billy Wilder, porque tiene una actitud crítica muy corrosiva, y algunos films de Howard Hawks como *La patrulla del alba* (que es una joyita) o *Monkey Business*. Me gustan también algunas películas de Hitchcock, no todas, no creo que sea el gran genio del cine. Me parece que la mejor es *La ventana indiscreta*, porque ahí hay un procedimiento que se mantiene con coherencia del principio hasta el final: el del punto de vista. En este sentido es muy superior a la proeza formal de *La soga*.

¿Y qué te parece Vértigo?

Vértigo me gusta mucho, pero tiene algunas debilidades

O sea que te definirías en contra de "la política de autor" de los *Cahiers*, dado que oponés permanentemente géneros y autores.

Ah, sí. Por supuesto. Pero me parece que Godard mismo no puede creer en eso, porque su cine está probando que él no lo cree. Los *Cahiers* tenían un objetivo: acabar con el "cine de qualité". Hace poco he vuelto a ver algunos films negros franceses de ese período y son maravillosos. Quiero decir: no eran ni mejores ni peores que los films americanos que los *Cahiers* exaltaban. Era un tipo de industria que había permitido muchas más desviaciones respecto de las normas industriales que las que Hollywood se podía permitir.

Digamos que el cine americano funcionaba, para *Cahiers*, como una categoría de oposición.

Efectivamente. Y a muchos cineastas les arruinaron la carrera. Al final, hasta esos mismos críticos se sintieron un poco arrepentidos. Por eso es que los parricidas a veces tienen que tener un poco de cuidado.

¿Pero no es necesario, a veces, ser un poco parricida? Por supuesto. Además el problema no es que sea necesario o innecesario. Se es siempre, inevitablemente, parricida. Está en la propia naturaleza, como dice Welles en la fábula de la rana y el escorpión de *Mr. Arkadin*.

¿Influyen en tu escritura los realizadores que admirás? Sí. Menos Tarkovski, porque es un descubrimiento más reciente. Pero Bergman y Antonioni, sin duda.

Hay, en *Glosa*, cierta arquitectura antonioniana. Y no solamente ahí. En mi primera novela, *La vuelta completa*, hay elementos probablemente sacados de algunos films de Antonioni.

¿Qué opinás de la versión cinematográfica de Nadie nada nunca que realizó Raúl Beceyro? Hay en ese film un tratamiento muy interesante de los tiempos muertos. Me gusta que Beceyro haya llevado la película hacia su lado y que no haya intentado ser fiel a la novela. Me hace pensar en La casa de al lado, un muy buen cortometraje suyo. Hay, en la novela, toda una parte erótica muy importante que no aparece en la película. Pero la idea de Beceyro estaba centrada en la otra zona del texto y creo que ha logrado momentos muy lindos en el film.

Hay uno muy intenso, cuando los personajes se refugian durante la lluvia bajo un alero, que recuerda al final de *Palo y hueso*.

Sí, eso es efectivamente una cita del film de Sarquís. Hay una

suspensión del tiempo que es muy interesante. A pesar de que el manejo temporal en el film es diferente del de mis novelas (el tiempo del film es un tiempo lineal), hay allí una problemática de los tiempos muertos que el cine argentino —demasiado eficiente, demasiado expeditivo— jamás se plantea, salvo en *El ausente*, de Rafael Filippelli, sobre todo en la última parte, durante el encierro.

¿Qué opinás de Palo y hueso, de Nicolás Sarquís?

Creo que es excelente y que se ha mantenido a pesar de los años. Fue una aventura muy interesante. Era la primera película de Nicolás y él hizo una versión muy fiel al cuento pero, al mismo tiempo, muy personal.

(Como si hubiera sido mágicamente convocado por la mención de su nombre, hace su aparición Nicolás Sarquís, a la sazón dueño de casa.)

ACTO II

(El mismo decorado, un poco más tarde. Los nombrados más NICOLAS SARQUIS.)

Saer: Justamente aquí llega Sarquís. ¡Nicolás! Estábamos hablando de Palo y hueso. Los chicos de la revista El Amante me preguntaban por vos.

Sarquís: Ah sí, pero nunca leo La Maga. Amante 1 y Amante 2: No, no: El Amante.

Sarquís: Ah, pero tampoco la leo.

Saer (convertido momentáneamente en entrevistador): ¿De quién fue la idea de filmar Palo y hueso? ¿Fue tuya o mía? Sarquís: Creo que mía. (Irónico) Ahora es fácil filmar a Saer, pero en aquel momento... Fue una experiencia que me marcó para todo el viaje. La primera película orgánica que salió de la Escuela de Cine del Litoral, después de Los inundados de Birri. Era verano. Hicimos construir un rancho en Rincón, junto al río, con las paredes móviles para poder filmar sin limitaciones de espacio. Pero lo que no habíamos calculado eran los mosquitos: tuvimos que filmar a los manotazos. Los tres actores tuvieron una entrega total. Miguel Ligero, incluso, tenía que volver a Buenos Aires y consiguió quedarse unos días más. Para la la última escena que hicimos con él, no nos quedaban más que sesenta metros de película. Era el monólogo en donde el viejo Arce le miente al hijo sobre la compra de la chica. La toma consistía en un zoom muy lento sobre el viejo, sentado en una silla, hasta llegar a un primer plano. Era un momento fundamental de la película pero teníamos que jugarnos: si fallaba la toma, teníamos que eliminar el monólogo. Por suerte todo pareció salir bien pero, como Miguel tuvo que volverse a la capital apenas terminamos la toma, recién pudimos respirar aliviados cuando vimos el material revelado y comprobamos que realmente estaba bien. Fue una película filmada al borde del abismo. Pero a veces no está mal hacer eso, porque muchos hallazgos surgen de las limitaciones. Las limitaciones me excitan.

Saer: Bueno, hace un rato hablábamos de esas películas americanas que lo tienen todo y sin embargo son un desastre. Dicho esto para escandalizar: ¿cuál es la peor película que he visto en los últimos tiempos? $Blade\ Runner$.

Amante 1 y Amante 2: ¿Cuál de las dos versiones? Saer: Cualquiera de las dos. O, por ejemplo, Perros de la calle: no me gusta nada, es una película de una violencia gratuita, exacerbada. En cambio, me gustan las primeras películas de Ferrara y las primeras de los Coen. Simplemente sangre es una película excelente, Miller's Crossing me gustó menos y Barton Fink ya no me gustó nada, salvo la escena final en la playa. Además hay ahí una acusación infame contra Faulkner, un disparate. De Ferrara me gustó mucho El rey de Nueva York. Un maldito policía, en cambio, tiene una primera media hora extraordinaria pero después, cuando empieza con la

teología, ya me aburre. Eso, para no hablar de Oliver Stone, que es un oportunista.

Sarquís: Arthur Penn dice que este "cine rojo", como él lo llama, está destruyendo al cine americano.

Saer: Pero es que yo creo que ésa es la tendencia central del cine americano. Por ejemplo, Scorsese: él sostiene que es un artista y dice que Taxi Driver está basada en Memorias del subsuelo, pero yo sostengo que la sacó de El taximetrista de Dino Minnitti (Amante 1 y Amante 2 disimulan su asombro ante el nombre que desconocen, aunque sospechan a dúo que se trata de un santafecino). Y después anda diciendo: "Johnny Cassavetes siempre me decía: debes hacerla, Marty, debes hacerla". Mentira. Cassavetes se murió. Scorsese se jacta de saber dónde está el arte pero cuando filma no parece recordarlo. Y Coppola, directamente es un desastre. Apocalypse Now distorsiona totalmente la novela de Conrad. En definitiva esa película está diciendo: "Hay dos maneras de hacer la guerra: una buena y una mala".

Sarquís (mirando la hora en su reloj): Bueno, disculpen pero me tengo que ir. Tengo que ir a hacer un reportaje conmigo mismo. Saer: He aquí un hombre ocupado.

(Sarquís saluda y hace mutis por el foro.)

ACTO III

(El mismo decorado, un poco más tarde aun. El entrevistado vuelve a quedar solo con los dos entrevistadores.)

¿Te gustan las películas de amor?

Depende. Me gustan más las películas pornográficas. El hardcore. Hace poco vi una que se llamaba *Secrets* que estaba

bastante bien. No es que haya visto muchas, pero puestos a elegir entre las películas de amor y las hardcore, prefiero éstas. Porque todas las películas de amor hablan de eso sin hablar de eso; en las pornográficas, por lo menos, se habla de eso directamente. Sin pacatería. El problema del porno es que se vuelve aburrido: uno no puede ver muchas porno y tampoco puede ver una porno muchas veces. Pero es muy lindo verlas con el brouillage: en Francia las dan en el canal Plus y, como yo no tengo el decodificador, sólo puedo adivinarlas detrás de esa confusión que la interferencia produce en la pantalla. Dado que uno no ve bien, puede dedicarse a imaginar; no se está obligado a presenciar la fealdad de los personajes y entonces las mujeres son mucho más bellas que en la realidad. Porque otra cosa que tiene el hardcore es que resulta muy irreal: la eyaculación, por ejemplo, siempre tiene que verse, lo cual es totalmente falso.

¿Hay alguna estrella del hardcore que recuerdes con cariño?

Hay una chica francesa muy linda pero muy tonta. Había ganado una especie de Oscar a la mejor felación o algo así y entonces decidió retirarse y dedicarse a un arte menos explícito: se hizo consejera erótica radial. Se puso a dar consejos moralistas y los oyentes se sublevaron. Después está Rocco Sifredi, que es una especie de tenor, nada más que en lugar de tener buenas cuerdas vocales tiene el sexo grande. El dice que filmó como ochocientas películas pero yo creo que exagera un poco porque debe tener veintisiete o veintiocho años. Es el Alejandro Dumas del sexo. Lo vi hace poco en una entrevista donde el tipo decía: "el sexo está bien para las películas, pero el amor es otra cosa. Mi novia no se parece en nada a las mujeres de las películas. Eso no tiene nada que ver



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

con el amor". Y es cierto. Yo creo que para cualquiera que tenga una mentalidad de voyeur —es decir, cualquiera de los aquí presentes y ausentes— es mejor espiar un acto sexual en la pantalla que en la realidad. En los 70 fui a ver un "live show" en Copenhague: primero una señorita que era estudiante de teosofía hacía un strip tease, después venía otro acto en donde la striptiseuse se sentaba en la falda de alguno de los espectadores de la primera fila (yo estaba en la segunda, desgraciadamente, o quizás afortunadamente, porque no sé qué hubiese hecho en aquella época en que todavía tenía los ímpetus de la juventud) y, finalmente, el show culminaba con un coito en vivo sobre un escenario que tenía la forma de una cama. El show no estaba mal, pero de todos modos, me siento más cómodo viendo películas. Yo diría que hay dos formas de ver películas porno: para excitarse o porque ya se está excitado. Eso divide el tipo de espectador. Ver una película para excitarse resulta un poco melancólico; en cambio, cuando uno ya está excitado, es como cuando se tiene hambre y se piden varios platos a la vez. En cuanto a las películas de amor, evidentemente las mejores son aquellas de amores contrariados. Por ejemplo, Algo para recordar de Leo McCarey, o bien Obsesión de Visconti. Hay allí algo más que el mero noviazgo. Pero, para mí, La aventura de Antonioni y El demonio nos gobierna de Bergman son las mejores películas de amor que haya visto.

En varios de tus relatos hay una conexión muy fuerte con el juego. ¿Te gustan las películas de timba? Sí. Las que más me gustan son *California Split* de Altman y *The Cincinnati Kid* de Jewison. La diferencia es que *The Cincinnati Kid* es una especie de fábula, con todos sus estereotipos; en cambio *California Split* es un film realista

sobre el juego: ahí hay dos personajes con una conducta de jugadores que yo conozco porque he sido muy jugador. Reconozco en ese film una pintura realista del sentimiento de hartazgo que tiene todo jugador y que no aparece en el film de Jewison. Gane o pierda, en un determinado momento el jugador se siente frustrado porque el juego es el símbolo de otra actividad. Hay también un film muy interesante de Fielder Cook, A Big Hand for the Little Lady, con Henry Fonda y Joanne Woodward, sobre una partida de póker que, finalmente, se revela como una gran estafa. Evidentemente la idea de El golpe viene de ahí. Y está, por supuesto, ese film extraordinario de Robert Rossen, The Hustler, que para mí es una obra maestra.

¿Querés agregar algún mensaje para la humanidad cinéfila?

Lo que dice Fabián Cortés en *Las veredas de Saturno*: "Francia es un gran film francés que se llama *Francia* y en donde Francia entera hace de Francia". Todos estamos actuando en una superproducción que es tan mala y tan conformista como las grandes producciones de Hollywood. Pero por suerte hay, también, otras películas más interesantes.

(Afuera se adivina un mayor movimiento. Se trata, indudablemente, de Buenos Aires. El entrevistado se ha quedado pensativo y los entrevistadores no saben qué otra cosa preguntar. Resignado ya a perder la siesta, el escritor vuelve a ponerse los zapatos. Acompaña a los entrevistadores hasta la puerta y se despiden. Luego los acompaña hasta el ascensor y vuelven a despedirse. Finalmente los acompaña hasta la puerta de calle y siguen despidiéndose aun después de despedirse, mientras bajan las luces y cae el TELON.) ■

Hay que verlo



Todos los días

de 14 a 17 hs. de 01 a 04 hs. Canal 15

Canal 33

Cable Visión

MUNDO CINE

Carta de una leona a otro



Buenos Aires, 10 de diciembre de 1994

Estimados lectores:

Pese a los 35 grados de temperatura que hacen a las 19 hs. de este sábado aciago en el que el único tema que me da vueltas en la cabeza es la temperatura, me veo en obligación de transmitirles que, a raíz de la nota escrita por Gustavo J. Castagna en el Nº 33 de El Amante, hemos recibido la siguiente carta de Sharon Stone:

Los Angeles, 30 de noviembre de 1994

Querido Gustavo:

Me encantó la nota que me dedicaste en el último número de *El Amante*. Me dieron ganas de revelarte algunos secretos de mi vida que no conocías. Ya sé que no te gustó *Recuerdos* pero trabajar con Woody Allen en esa película fue una

experiencia maravillosa. Comparable, en materia de sexo, a la pérdida de la virginidad.

Antes de que algún lector se me adelante, te contesto qué papel hacía en *Los unos y los otros* de Claude Lelouch. Yo era la última de las amantes de un James Caan envejecido y postrado. Una especie de puta que está siempre en camisón, masca chicle y mira la televisión sin preocuparse por él. Lelouch fue muy amable conmigo. Rodamos la escena en una hora y nunca vi el film.

Me alegro de que no te hayas metido con mi turbulenta vida sentimental como hacen todos Como sabrás, durante el año que siguió a mi divorcio estuve muy deprimida. Estaba tan mal que aceptaba todo lo que me proponían. Así es como filmé Sangre y arena (1989). No vi el film hasta mucho después del estreno. Agarré el cassette de video y lo destrocé a martillazos. Para que no me idealices tanto te vov a confesar que durante el rodaje me la pasaba borracha. Tomaba vino tinto desde las 10 de la mañana. en las cenas unos buenos joints y mi voz se volvió ronca por el haschich. Fue el peor momento de mi carrera y tuve que tomar un descanso antes de filmar Total Recall.

Vos te preguntás en tu nota quién maneja mi carrera. Respuesta: el hambre. Filmando tantas mierdas simplemente para sobrevivir, había terminado por degradarme totalmente como artista. Incluso había dejado de pensar en este oficio en términos de creatividad. Paul Verhoeven me sacó de esto. Siempre me dio una gran libertad y su respeto por mi persona era tan grande que terminé respetándome a mí misma.

Te cuento otra cosa que no sabías: mi único maestro, del

cual aprendí todo lo que sé de este oficio, fue Roy London, el director de *Hitman*. Fue el único capaz de enseñarme a actuar y a comprender el sentido de la vida al mismo tiempo. Otra cosa que no percibiste es que la comedia es el registro en el que me siento más cómoda. Es el género que me resulta más fácil y el que me gusta más. Estoy persuadida de que a la larga el aspecto sex-symbol (que tanto decís que te gusta) va a

predominar.
Coincido con tu crítica de *El*especialista. No hay ninguna
sutileza en el film. Los críticos
que intentan analizarlo en
forma seria me dan risa. ¡Por

desaparecer y que lo cómico va a



favor! Mi opinión es: cómprese un paquete de popcorn y distiéndase unos minutos. Con respecto al año próximo, te cuento que además de actuar en la película The Quick and the Dead de Sam Raimi, invertí 125.000 dólares de mi bolsillo en el film para contratar a Leonardo Di Caprio (Castagna, no te pongas celoso). Lo peor es que una vez terminado el rodaje hicieron como si yo no existiera. Me puse furiosa. Pero me sirvió de lección. Desde entonces tengo una cláusula en mi contrato especificando mis prerrogativas en el caso en el que sea también

productora.

También estoy de acuerdo con vos respecto de Sliver. Tanto es así que ni siquiera vi el film. Y, como te sigo y te sé scorsesiano, te cuento algo de Casino de Martin Scorsese. Imagináte el film más delirante que puedas. Scorsese, Robert De Niro, vestuario de época, pelucas y maquillajes hilarantes, porque la acción se desarrolla a comienzos de los años 70. Yo hago de una call-girl bailarina de revista que se casa con un tipo importante de Las Vegas, interpretado por De Niro.

Y, por último, gracias por recordar que también soy escritora. Ya llevo escritos como 15 cuentos. La escritura me permite reencontrar una sensación de libertad. Pero necesito estar de mal humor para hacerlo. Me calma los nervios. Mi historia favorita se llama I Should Have Killed Him.

Espero algún día, si viajo a Buenos Aires, tener el placer de conocerte.

Un beso enorme,

Sharon

Bueno, como verán, en El Amante a todos se nos van cumpliendo los sueños. Noriega conoció a su amada Jennifer Connelly, yo a mi ídolo David Byrne y el profesor Castagna recibe cartas de Sharon Stone. Una frase de Sharon —"estoy persuadida"— me hizo acordar a una propuesta del ex presidente Alfonsín que antes me ponía furiosa y que hoy apoyaría a los gritos: ¡mudemos la capital a Viedma! Evacuemos esta ciudad tropical. Feliz Año Nuevo,

Flavia

Fuentes: Première, "Sharon Stone fait son auto-critique", diciembre de 1994.

Selección de textos y traducción: Flavia de la Fuente.

SI USTED NECESITA

SABER
PROPONER
COMUNICARSE
PUBLICITAR

DE, A, CON, EN

El Amante

LLAMENOS AL 322-7518 O PASE POR ESMERALDA 779 6º A

Errata de errata y errata

A último momento, en medio de un febril cierre, Noriega intentó corregir un error que cometí con la fecha de nacimiento del señor David Cronenberg. ¿Qué hizo el voluntarioso Noriega que estaba ya harto de escuchar mis pedidos reiterados de ser precisa con la edad de Cronenberg? Escribió una simpática errata y con su gracia y astucia habitual volvió a incurrir en la misma equivocación, lo que técnicamente se conoce como una "noriegada". Ahora, la verdad de Cronenberg: nació el 15 de mayo 1943 (Ojo, el primer error viene de Halliwell's Filmgoers Companion 10th

Edition) en Toronto, Canadá, y no en 1948 como dice en el copete de la nota "Cronenberg por Cronenberg" en El Amante Nº 32. Esta vez, finalmente, creo que está bien.

Flavia de la Fuente

Era inevitable: tantos datos había en la nota sobre las guías de cine que publicamos en el número anterior de *El Amante*, que alguno se nos tenía que escapar. Resultó doblemente damnificada la *Time Out Film Guide*. Por un lado, nos comimos la respectiva ficha técnica. A

saber: The Time Out Film Guide, compilada por Tom Milne, Penguin Books, Gran Bretaña (se publica simultáneamente en Estados Unidos), 3ª edición, 1993, 949 páginas, u\$s 20 (aprox. \$40 en nuestro país). Por otra parte, nos tragamos el comentario de Casablanca, que debió haberse incluido en el recuadro respectivo. Dice la guía: "Una vez que una película resulta tan adulada como Casablanca, se hace difícil saber cómo empezar a acercársele, salvo diciendo que por lo menos el 70 por ciento de su reputación de culto es merecida. Significó el mejor papel de carácter para Bogart. Todo el asunto posee una intensa nostalgia de los

tiempos de guerra, hasta el punto de tentarnos a describirla como una sofisticada versión norteamericana de la naïveté británica de Breve encuentro. Con la salvedad de que ha quedado mucho menos envejecida que la película de Lean, además de que es una muestra de cine mucho más lograda. Ostenta grandes actuaciones en los papeles secundarios, y buena parte del diálogo ya es historia". Esperamos que la falta de información no haya impedido a nuestros lectores alquilar el video respectivo. ¡Lo que te devoraste, Amante!

Horacio Bernades

MUNDO CINE

PIS Y CACA EN EL CINE

- En 1912 una compañía húngara llamada Hunnia hizo un film llamado *Hunyadi* Janós (Amargo amor) cuya trama giraba en torno de un aperitivo que tenía un efecto extraordinariamente estimulante sobre los intestinos. La bebida se llamaba "Amargo amor".
- El mundo marcha (The Crowd) dirigida por King Vidor en 1928 fue la primera película hollywoodense en mostrar un baño y, dentro de él, un inodoro.
- En 1930, Luis Buñuel realizó *L'Age d'or* donde también aparece un inodoro, pero también una mujer sentada sobre él.
- La primera película de la historia donde aparece gente haciendo pipí es un film de 1930 de Alexander Divzhenko, Tierra. Es una película sobre tractoristas que, en un determinado momento, se quedan sin agua en el radiador y la reemplazan con orina. La primera película soviética en mostrar un desnudo frontal es de 1990. Esta prioridad estética de las necesidades naturales versus el sexo explicarían la caída del régimen.
- Orson Welles es famoso por su uso pionero del foco profundo. También fue uno de los primeros en aparecer en Hollywood sentado "en este

- lugar sagrado". Se lo vio en el inodoro en *Trampa 22* (1970), de Mike Nichols.
- Alberto Sordi —y no Laurence Olivier, como algunos creen— fue el protagonista de una película italiana llamada *Il petatore* donde un hombre se gana la vida dando conciertos a los pedos. Créase o no, esta película está basada en un hecho real.
- En el transcurso del tiempo (Im Lauf der Zeit) de Wim Wenders de 1976 es probablemente la única película no underground que muestra una deposición completa en tiempo real y sin ocultamientos. La posición adoptada por el camionero interpretado por Hanns Zischler es de cuclillas en un arenal. La película es estupenda.
- El director de Baltimore, John Waters, en su período más transgresor, filmó *Pink Flamingos* con su actor/actriz fetiche, el tranvestido Divine. En la última escena el gordo come ante la cámara, sin trucos, caca de perro. Muy transgresor.
- Tengo más datos pero me van a tener que disculpar que estoy apurado... ■

Gustavo Noriega Algunos datos sacados de The Guinness Book of Movie Facts & Feats

Proximamente en esta sala

- Alguien tuvo una gran idea en Hollywood: "¿Y si juntamos a Walter Matthau y Jack Lemmon?". ¡Atiza, cómo no se me ocurrió a mí! Los dos viejos gruñones filman ahora *The Grass Harp* junto a Piper Laurie, Roddy MacDowell y Sissy Spacek que, claramente, hace de "la pendeja". Dirige Charles Matthau que, como todos saben, es el hijo de Jack Lemmon.
- Elenco femenino para The Gas Addition (La cuenta del gas, buen título): Demi Moore, Melanie Griffith, Rosie O'Donnell, Rita Wilson, Gaby Hoffmann (las tres últimas de Sintonía de amor), Christina Ricci (la nena de Los locos Addams) y Cloris Leachman. Produce Demi Moore con otra naifa y hay mujeres en todos los rubros técnicos. Dirige Lesli Glatter que se supone lo mismo. Que la comente Santiago García, director de Feminism Today.
- Se está filmando *Halloween VI.* ¿Y?
- Esta es para mí: John Sayles está haciendo una película que cuenta el rapto de un niño por unos duendos gaélicos. El título: *The Secret of Roan Inish*. No trabaja nadie conocido.
- Sección dibujos animados. Disney está produciendo su éxito anual de animación. Ahora le toca a *El jorobado de*

Nôtre Dame. Como se hizo costumbre, pondrán sus voces actores famosos: Demi Moore, Kevin Cline y Tom Hulce. A propósito: Robin Williams está haciendo lío a Disney porque la compañía basó la propaganda de Aladdin, contra lo convenido, en su participación. Williams había cobrado 75 mil dólares por ponerle la voz al genio. Paralelamente comenzó la filmación, tambien en Disney, de James and the Giant Peach (James v la habichuela gigante). Uno de los productores ejecutivos es nada menos que Tim Burton.

• Otra de animación: se está filmando (o dibujando) una versión de *Cats*, la exitosísima obra musical de Londres y Broadway con música de Andrew Lloyd Weber y poemas de T. S. Eliot. Produce el propio Weber. ■

G. N.

Anuncie en El Amante 322-7518

OBITUARIAS

Lionel Stander (1908-1994). Lionel Stander fue el último representante de una estirpe nobilísima, la del secundario hollywoodense. Su nombre es mucho menos conocido que su figura, en la que todo tendía a agigantarse. De casi un metro noventa de altura y con unas espaldas tan anchas como la Séptima Avenida, este neoyorquino gargantuesco terminaba en unas manazas a lo Edmundo Rivero. Como Rivero, el hombrón lucía una carota de rasgos brutales, coronada por unas mandíbulas de tiburón. Como Rivero, Stander fue sobre todo una voz. Más que una voz, un rugido. El rugido de Lionel retumbaba como si se tratara de una manada de leones al mediodía. Quizá como consecuencia de tanto oírse a sí mismo, había adoptado esa expresión agotada, esos movimientos cansados, de león herbívoro y en el fondo buenazo. El león Stander, que debutó en el cine hacia 1935, se vio obligado a un involuntario destierro a comienzos de los 50, cuando una rata peligrosa llamada

Joseph McCarthy empezó a delirar comunistas debajo de la cama. Antes había aparecido, entre otras, en Los verdugos también mueren, de Fritz Lang. Más tarde, Polanski le daría su papel quizá más conocido, el de matón que le hacía la vida imposible a Donald Pleasence en Cul de sac, y enseguida otro Leone llamado Sergio lo llamaba para servirle unos tragos a la Cardinale en medio del desierto en Erase una vez en el Oeste. Scorsese, que no se lo podía perder, lo puso al lado de De Niro en New York, New York. Los leones también mueren, un 1º de diciembre. cansados pero majestuosos.

Filmografía básica: 1935, The Gay Deception; 1936, Mr. Deeds Goes to Town; 1937, A Star is Born; 1938, The Crowd Roars; 1941, The Bride Wore Crutches; 1943, Hangmen Also Die; 1946, In Old Sacramento; 1948, Unfaithfully Yours; 1951, Two Gals and a Guy; 1963, The Moving Finger; 1966, Cul de sac; 1966, Promise Her Anything; 1968, A Dandy in Aspic; 1969, Once Upon a Time in the West; 1971, Per Grazia Ricevuta; 1972, The Treasure Island; 1977, The Cassandra Crossing; 1977, New York, New York; 1979, 1941 (Soielberg); Hart (TV); 1989, Cookie; 1989, The Wicked Stepmother. ■

н. в.

LINDA LINDA



Las revistas relacionadas con la industria en Hollywood están poniendo sus ojos en Linda Fiorentino a raíz de su actuación en Ultima seducción. Esta película de John Dahl que apareció en video en la Argentina antes de que se estrenara en EE.UU. v fue comentada en el Nº 31apenas recaudó 250 mil dólares en sus primeras dos semanas de exhibición. Sin embargo, todos repararon en la extraordinaria presencia de Linda (que es, de una forma poco habitual, linda) en un

personaje hipermalvado. La actriz viene trabajando desde hace tiempo —fue la extravagante Kiki de Después de hora y la espía checa de Gotcha!— pero no logró hasta ahora construir una carrera consistente. Ni que le importe: rechazó acompañar a Tom Cruise en Top Gun, a Robert De Niro en No somos ángeles (le dijo que la película era una mierda) y reclamó para *El* vengador del futuro el papel que finalmente hizo Sharon Stone. Verhoeven la rechazó con la siguiente fineza: "Imagináte, Linda, con todas esas escenas de sexo y desnudos y nada que cuelgue" (las tetas de Linda son mínimas). Linda rechazó el otro papel y se ganó fama de conflictiva. Ahora está filmando Jade bajo las órdenes de William Friedkin v con guión de Joe Esterhas. Se acaba de editar en video Recuerdos que matan, de L. Ferguson, donde acompaña (y hace sombra) a Martin Sheen.

G. N.

MUNDO CINE

ASALTAN A EL AMANTE EN PLENA AVENIDA CORRIENTES!

Un luctuoso episodio de características delictivas, en el que se han visto involucrados conocidos representantes del periodismo local, se registró el pasado lunes 28 de noviembre en el predio conocido como "Paseo La Plaza", sito en Corrientes 1660 de esta capital. Ese día, minutos después de las 20 hora local, dio comienzo el acto convocado por las instituciones autodenominadas "TEA" y "DeporTEA" (asociaciones ilícitas cuya vinculación se investiga) en la sala Pablo Neruda del paseo mencionado más arriba. Según trascendidos, el motivo del acto habría sido la entrega de unos así llamados "Premios Estímulo 1994 al Periodismo Joven", en cuya categoría "Revistas" habría estado ternado Alejandro Ricagno (a) Ricky, (a) Reñaca, (a) Rey Caño, conocido marginal difícilmente joven que

suele figurar como colaborador o redactor (el cargo no es preciso, como tampoco el origen de sus bienes, que se investiga) en El Amante (sic), publicación de carácter porno-anarcocinematográfico. frecuentemente inmiscuida en escándalos y diversos actos de vandalismo. El susodicho Ricagno cuenta a la fecha con varios procesos abiertos por apología del delito (ver artículo "Drogas y cine" en El Amante Nº 14) y atentados contra la autoridad, que le han valido querellas, como la promovida en su contra por la asociación que agrupa a los estudiantes de cine, así como ciertos anónimos y amenazas de muerte, entre ellos los cursados por los "Steadycam Fans", grupo de choque de movimientos amplios e incesantes. En medios relacionados con la actividad periodística -actividad, se

sabe, de carácter eminentemente delictivo-se descontaba que el mencionado Ricagno, o Ricky, o Reñaca, o Rey Caño, se alzaría con el premio respectivo. Sin embargo, y tras una votación sospechada de fraudulenta, ese premio le fue arrebatado, yendo a parar a un tal Lacanna. Marcelo, que ejercería la actividad en la publicación Humor. Maldito sentido del humor, el de los jurados, y muy escaso en el caso de Lacanna, quien se excusó de agradecer alegando "no tener ningún discurso preparado" (sic), retirándose a continuación del estrado. Lacanna (perdón, la Policía Federal) fue notificada de inmediato del luctuoso episodio, iniciando las actuaciones correspondientes. La causa se instruve en el juzgado del doctor Pretorius, de esta capital, y a los respectivos

folios se ha sumado otra denuncia. La misma deja constancia de un procedimiento doloso que habría dejado también sin el respectivo galardón (correspondiente al rubro "Tarea Periodística en Radio") a la señorita Elizabeth Vernaci (a) La Negra, Diosa y Reina de la FM local. Los citados Ricagno y Vernacci se habrían dado cita, a posteriori del episodio, en el local del bar Astral, de Corrientes 1651 de esta capital, donde se habrían entregado a toda clase de libaciones y otras marranadas, en compañía de otros de su calaña, entre ellos un tal Berni (a) Ber-nabo, (a) El Hijo de Cuca. Comuníquese, archívese y olvídese.

 $\begin{array}{c} \textbf{H.\,B.}\\ \text{(suboficial de Guardia,}\\ \text{seccional } 7^{\underline{a}}) \end{array}$



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amigos:

Les envío estas notas rápidas sobre *Asesinos por naturaleza* para lo que mejor les sirva. Me pareció la película del año y, sin saber la opinión de *los amantes*, descuento que la hallarán, al menos, importante.

Apunte sobre Natural Born Killers de Oliver Stone

Asesinos por naturaleza, Natural Born Killers, de Oliver Stone, película collage:

- I Love Lucy + Monster Family, genial mezcla con descollante actuación de Juliette Lewis como "Monster Lucy".
- Road movie, como Corazón salvaje (Wild at Heart), incluso con las hadas nocturnas que allá eran de El mago de Oz. Hasta la violencia del ex Nam Perú (Willem Dafoe), y la de los padres de Laura y del medio juvenil de ambos, con la caricatura de Harry Dean Stanton como gangster del corazón. La relación extremadamente romántica y marginal de Mickey y Mallory como la de Nicholas Cage y Laura Dern. El amor como única salida y antídoto.
- Película "comic". En la línea de los Rambo y de los Schwarzenegger, hasta la reciente True Lies (Mentiras verdaderas). Extrema diferencia con el comic "a propósito" de Dick Tracy (Warren Beatty/Madonna).
- La violencia del cartoon como en The Wall, con personajes parecidos. En la raíz, las guerras y, en especial, la segunda mundial.
- Los bandidos carismáticos y la violencia del bisturí de Bonnie & Clyde (otra vez Warren Beatty pero ¡¡¡Faye Dunaway!!!). Sin el ascetismo de Arthur Penn y con la parafernalia tecnotrónica de Coppola.
- El indio y el tema del Conejo/Serpiente de Jim Morrison (The Doors, otro Stone). Ojo: coproduce una compañía Ixtlán, como en el Don Juan de Castaneda.
- Otra vez Vietnam, en la figura del hijo del chamán muerto en la guerra.
- Woody Harrelson con la plácida demencia y la filosofía y el aspecto y el desprecio de Brando en Apocalypse Now, otro Coppola.
- Algo del toque Coppola de One from the Heart, en las ciudades de decorado y la filmación en video, y Harry Dean Stanton. La magia de Drácula.
- Protagonismo de "los medios": Network (otra vez Faye Dunaway), la CNN, la Guerra del Golfo, O. J. Simpson, Lorena Bobbitt, Tanya Harding y Sins of the Mother. Los medios como fuente y ámbito de corrupción. Las únicas drogas que se ven son las del hombre de American Maniacs —una versión USA de Tinelli— y las del chamán, que son religiosas.
- Escenas repetidas de la TV desde sus inicios, en el doloroso recuerdo infantil de todos pero en particular de Mickey, Mallory y el detective Scagnetti.
- Dramática visión del sistema penal y carcelario. Tommy Lee Jones como el director del penal caricaturiza aun más su papel del fiscal de The Client.
- Escena inicial de camino y de bar. Miles de escenas parecidas (al azar recuerdo Paris, Texas, pero también Thelma y Louise), por sobre todo las Motel Chronicles de Sam Shepard. (Otra al toque, Un mundo perfecto de Eastwood-Costner en Austin, Tx.). Imagen perdurable de Harry Dean Stanton-Travis.
- Camino de la redención a través de la violencia. En el símbolo, M&M
 "matan" a los medios y gana la libertad en un road movie abierto hacia
 adelante, con la esperanza de los hijos y la vida compartida. M&M son más
 violentos que el medio para ganar el pasaporte a la paz: "sólo matan a los
 muertos".
- Poesía nocturna: Nastassia Kinski en el parque de diversiones de One from the Heart (Nastassia es también París, Texas).
- Algo del toque de Kubrick de La naranja mecánica, pero más aun de Full Metal Jacket.

NBK se inscribe en la tradición del cine americano, con su ideal romántico del Last Action Hero. ¿A qué fueron los yanquis a Vietnam? No el gobierno, sino los millones de la tierra, los hijos del Post-War Dream, los padres de la Generación X, los "baby-boomers".

La guerra permite y retribuye el ejercicio de la violencia individual, reservado en tiempos de paz sólo al "individuo" del Estado y, a lo sumo, a las formaciones especiales (fuerzas armadas y de seguridad). Los gobiernos van a la guerra "por la derecha", los individuos van a la guerra "por la izquierda". Cuando la guerra cesa, comienza a operar una bomba social que aspira en ese vacío que se produce. La nación entra en "guerra" con sus hijos y la violencia antes arrojada al extranjero, al outsider, estalla en sus propias calles: los tiroteos de los "mass-killers", los "riots" de LA... (escenas del Fisher King de Robin Williams, y toda la filmografía post-Vietnam: El silencio de los inocentes, Corazón salvaje, Apocalypse Now, El francotirador, Nacido el 4 de julio, Pelotón, Regreso sin gloria, etc.).

Mesianismo: parentesco temático con *The Wall* y *Tommy*, por el trasfondo de la guerra (allí WW2) y por el intento desesperado de Pink y de Tommy de

escapar de la maldición a través de la violencia y la creación de una nueva religión propia, de un nuevo mito del Chivo Expiatorio. Lo que allí era "pop", en *NBK* es una mezcla de comic y kitsch, más acorde con la muerte del pacifismo, del hippismo, y con la elevación del ruido de fondo. En este punto, Stone encarna la visión "liberal" (en el sentido yanqui), que siempre ve el crimen de la violencia y clama por el pacifismo, sin poder relacionarlos con la forma "sana" del American Way of Life.

Violencia: en este tema NBK retoma la línea de lo más clásico del cine yanqui. De los cowboys y los sheriffs a M&M, lo que se perdió es el sentido de la "justicia" social, que ya no se puede sustentar como lo hacían Gary Cooper y John Wayne. Los outsiders ya no son pieles rojas, negros, cuatreros, alemanes o japoneses, sino los mismos hijos narcotizados de la TV y de la trivialidad. Sexo: adorna los contornos de la historia pero no es central salvo asociado con el amor de M&M. Fuera de esto, es una forma más del desprecio y de la violencia, con picos puestos en la historia familiar de Mallory y en el policía latin-lover.

En estos días es imposible soslayar la referencia a Forrest Gump. Allí está el padre de Mickey, el evadido del sueño de los 60, rural y cándido. Sólo un débil mental puede atravesar los precipicios "haciendo historia". Es la imagen de la "mayoría silenciosa", que volvió a votar contra lo "liberal" en las últimas elecciones.

F. G. parece decir: deja que la cosa vaya, ten tu corazón en paz, y confía en tu Señor. No faltarán la salvación mesiánica ("milagro de los peces"), ni la trascendencia de la gimnástica-aerobic, ni la protección contra el sida, ni un hijo puesto a tu lado por la mujer que amas aunque no sea la tuya. Si sos como F. G., podés atravesar el infierno, salir indemne, ayudar a los otros condenados y dejar todo el job en manos del Señor: no tenés que salir a componer el mundo, a emerger como responsable, a sustituir el rol de tu Señor con la espada de la justa violencia.

F. G. es un instrumento "noble" de la Providencia, y conmueve. M&M son instrumentos "viles" de la Providencia, y sólo con la hiperviolencia pueden ganarse el derecho de ser, ellos también, Forrest, Forrest Gump.

Luis V. Sbertoli

El Amante:

La "cierta enciclopedia de datos inútiles" a que alude el Sr. Ravaschino soy yo. Y todo nació por haber intentado una vez disentir con su nota, a través de una carta que envié a $El\ Amante$ (ver "Disparen sobre $El\ Amante$ " del Nº 18), haciendo algunos comentarios sobre una nota publicada en $El\ Amante$ Nº 17 llamada "Dossier porno". Al Sr. Ravaschino le quiero decir:

- 1) Gracias por lo de "enciclopedia" aunque le recuerdo que también soy una persona. En una época no muy lejana enciclopedia significaba modernidad, progreso, conocimiento. En definitiva, racionalidad. O como diría Umberto Eco, un enciclopedista sería un curioso de la verdad, un "razonadicto". Pero claro, después, los fragmentadores de la realidad detestaron aquello y crearon la posmodernidad y el conocimiento global pasó a ser mala palabra.
- 2) En ningún momento reproché "no mencionar a todos los directores de pornofilms". Solamente recordé a los más importantes que, en la nota, no aparecían. Y si la nota se promociona como "dossier", de ella se espera un informe bastante completo sobre el tema a tratar.
- 3) Yo no pretendía ningún catálogo del cine porno. Si hubiera querido uno hubiese recurrido a *Cinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them* de Kenneth Turan y Stephan Zito, o los videos de la *Historia del cine porno* (7 vols.) de Jim Hollyday. No, Ravaschino, en ningún momento pretendí que Ud. pudiera presentar un catálogo como los nombrados (y hay más)
- 4) Creo que si leyese la carta con mayor detenimiento y bastante menos ofuscación podrá comprender, ¿podrá?, que lo criticable —desde mi punto de vista— es que el informe podría haber sido más serio y completo desde lo temático. Y que no lo fue.

Para la gente de *El Amante*: es una lástima que no contesten las cartas como lo hacían antes. Tal vez si lo hubieran hecho ante las críticas o dudas que yo marqué en la mía, el Sr. Ravaschino hubiera podido ver que la confrontación no fue como la entendió, y yo me hubiese sentido satisfecho con una respuesta. Al menos para saber si estaba equivocado o no con mis razonamientos. Más aun si la publicación se convirtió —como dicen— en una tribuna de debate sobre el cine. Los saluda

Ariel Testori

N. de la R.: El Amante tiene como política no responder las cartas dejando al correo como el espacio propio del lector. Para poder responder a unas críticas que consideró injustas, Ravaschino debió someterse al mismo preedimiento que cualquier lector: mandó una carta a la redacción y esperó que la edición de la sección la publicara.

¡FUC! Los estudiantes de cine atacan, again

por Alejandro Ricagno

La Fundación Universidad del Cine, más conocida como La FUC (sin K final, por favor), organizó una muestra de fin de año. Un total de 27 cortos fruto de los años lectivos 91, 92 y 93 fueron exhibidos durante tres días, en tres bloques de horarios rotativos, de manera que uno podía verlos sin marearse por el exceso. Generalmente, el amontonamiento sucesivo de los trabajos provoca un paulatino olvido a la altura del 5º corto, que abarca los anteriores, la escuela, el país, el planeta, el propio nombre, etc. La distribución horaria permitía una "dosis" de diez al día y sin sacar, o la elección de la maratón completa. En mi caso me vi obligado a esta última. Ignoro si los alumnos de la FUC leveron mi nota sobre los estudiantes de cine publicada en El Amante Nº 31. (De paso les aviso que la biblioteca de esa institución la recibe mensualmente. De nada.) Y aprovecho la ocasión para agradecer las misivas de "apoyo" a los lectores Mauro Pereira y Christian Cirilli, así como la disidente del joven Claudio A. Moya, que tendrá su contestación en el próximo número. La polémica sigue abierta.) Por si acaso, reitero: no pretendo "genialidades" de ningún tipo, ni "cinemensaje", ni un cine "puro", magnífico y acabado cuando voy a ver muestras de estudiantes. Sí algo personal de cualquier tipo de estética y propuesta a las que apunten las nuevas generaciones de futuros realizadores. Qué tienen para contar y cómo lo dicen. Algunas escuelas muestran ejercicios de video hechos a partir de consignas determinadas, que dependen un 80% de las limitaciones impuestas, junto a la aplicación de lo enseñado en cada curso. No es lo mismo entonces hablar de trabajos de un primer año —como ocurrió cuando vi la muestra del CIC- que escribir sobre esta muestra de la FUC, en la que la mayoría de los cortos presentan una factura de producción digna de un largo, con castings que incluyen nombres de actores y actrices de trayectoria como Villanueva Cosse, Cristina Banegas, Franklin Caicedo, Mónica Galán y otros. Además, están todos realizados en 16 mm, con la inclusión de tres en 35 mm. Estos datos hacen que excedan la calificación de "simples ejercicios prácticos". La muestra era competitiva: los cortos ganadores y algunos otros, Ley de cine mediante, tendrán exhibición en salas comerciales. En líneas generales confirmé, en parte, lo afirmado en aquella nota: la prolijidad, lo primero; lo que se narra, en segundo plano. ¿Habrá que hacer una escuela exclusivamente para guionistas? Tomas difíciles, gran laburo de producción, iluminación entendida como "decorativa" o "artística", olvidando su funcionalidad con respecto al relato (tendencia general a la calidez "ocre"), poca bola a las posibilidades por el lado del sonido y, en la mayoría, ausencia de historias interesantes. No encontré tendencias formales a lo Jarmusch o Wenders, aunque sí un formalista lyncheano: Iván Entel con Beautiful, ejercicio-homenaje-parodia en onda muy muy posmo con referencias a Terciopelo azul, a El hombre elefante y a Máscara, de Bogdanovich, con Gastón Pauls, Carola Reyna y ¡Cecilia Dopazo y Chico Novarro! en el elenco. Sorpresivamente la estética videoclip parece haberse agotado para ir al otro extremo: tomas larguísimas y un ritmo morosamente tarkovskiano, pero sin mística, teñían a títulos como El perro negro, de Fernando Priego Ruiz, o el extenso Solo en un cuarto, de Carolina Scaglione. Otros mostraban personajes en conflicto con su pasado, como Legolas el payaso, Aquel mago ocre, Otoño porteño y Huellas. Si en la vida estas cuentas pendientes no se solucionan fácilmente, mucho menos en un corto. El aire imperante era de una gravedad extrema. De los "sombríos", el más jugado formalmente es Amurao de Fernando Arca, una interesante, aunque oscura, historia de ribetes trágicos ¿e incestuosos?, estructurada a base de elipsis y repeticiones. Hubo favoritos del público: Hoy de Verónica Pascual, Gustavo Erramouspe, Lucía Leschinsky y Mariano Bellver, una reflexión risueño-cinéfila sobre el fin y la resistencia del rito del cine de pueblo, contada a modo de fábula provinciana con algunos gags logrados, se estiraba bastante —tal vez para darle tiempo a filmar a todos sus directores— y apela demasiado al chiste del remate. Pero sacó el segundo puesto. Otro fue Mar de mala muerte de Guillermo Grillo Ciocchini, cuentito humorístico-fantástico con resonancias del teatro de Cossa. Lo que sorprende de su realización es que un guión en donde se mezclan fantasmas reencarnados de músicos como Beethoven (Ulises Dumont), Mozart, Bach y hasta el Mudo, pueda resultar divertido sin ser pomposo —aunque casi— ni caer en el ridículo. Efectiva, liviana y bien hecha, ganó la simpatía de la platea y el primer premio. Y finalmente mi favorita, que sacó un injusto tercer puesto y que merecía el primero: Macedonia de Juan Taratuto, única obrita que llegó a conmoverme con ganas. La peleada historia de amor entre el burrero y su novia con "proyectos" tiene lo que le faltó a la gran mayoría: calidez, humanidad, frescura, humor sin efectismo, diálogos jugosos donde los personajes discuten uno sobre el otro, con amor, pasión y a los gritos. Ningún aire pretensioso lo sofoca temática o formalmente, ayudado por la muy buena fotografía en blanco y negro y color sin saltos ni sobresaltos. Además los actores -excelentes— no eran de gran renombre, lo que hacía mucho más creíbles sus personajes. Desde aquí, se lo propongo a los directores de esta revista para ser exhibido en La taberna del irlandés. Y le doy a Macedonia el "Ricagno de Platino a Mejor Corto Estudiantil" (de La FUC), premio que acabo de instituir ahora. El "R" de Oro va para Supositorios de LSD (ampliamente incomprendido según lo escuchado en la sala), un film "negativo" de Gregorio Anchou, que, pese a su nombre, no era una cagada psicodélica, sino un fresco ejercicio de cine experimental (el único en la muestra), pasado enteramente en negativo filmico y terminado en video, de una gracia inusual para su delirio sixtie. El "Ricagno de Plata" se lo doy a Bar de mala muerte. La mención, "el Rickito", compartida entre ¿Le molestaría que le haga una pregunta? de Alejandro Brodersohn, la paradoja de Zenón en ascensor, y La piel de la gallina de Nicolás Saad. La votación de la FUC, en cambio, se la otorgó a Nosotros, de Rodrigo Moreno, mezcla de El acompañamiento y Buscavidas, cuya efectividad se basa en el histrionismo de Caicedo y Bidonde.

Destaco el gran despliegue de producción en general (hubo uno con ¡75! cruces prendidas a lo Mississippi en llamas, otro con caro decorado almodovariano), la dirección de arte, los escenarios; a veces la iluminación, pero que resultaban injustificados para la pobreza de las historias. Una rareza: comprobar que en más de uno, el montaje estuvo a cargo de profesores de la FUC como nuestra amiga Anita Poliak. ¿Qué pasa?, ¿nadie quiere estudiar montaje? Cada elemento técnico que constituye el cine es valioso no por separado, sino cuando puede integrarse orgánicamente en un film. Filmar no es fácil, escribir sobre cine —aunque lo parezca—tampoco. En ambos casos se trata de dos premisas básicas: honestidad, jugarse a fondo sin miedo y querer decir algo propio, a riesgo de equivocarse. Las muestras de cortos sirven para sacarse vicios de encima. Nos vemos el año que viene, si Welles quiere. (Y los estudiantes no me matan.) Felicidades. ■

Las 100 mejores películas de la historia

La experiencia de leer más de 140 cartas no puede dejar indiferente a nadie. Muchos se limitaron a enviar su correspondiente lista pero otros tantos se tomaron algunas líneas para expresar algo parecido al amor o a la solidaridad. No existe forma alguna de que yo les transmita lo que significa para nosotros que desde puntos muy alejados del país (Neuquén, Viedma, Cutral-Có, un pueblo tucumano llamado Yerba Buena, o las más predecibles Rosario y Buenos Aires) nos lleguen voces de aliento y cariño. Cada una de las cartas que llega es recibida en la redacción con una alegría un poco infantil, como si luego de tres años nos siguiéramos sorprendiendo porque haya alguien que se interese en lo que estamos haciendo. Muchas veces recibimos preguntas o pedidos; a veces quedan sin contestar por falta de tiempo, espacio o, más simplemente, organización. Pero ninguna de las comunicaciones nos ha dejado indiferentes. Igualmente nos provoca una cierta desazón cuando un lector que escribe periódicamente desaparece en algún momento de la sintonía (¿dónde estás Cristina Figueredo?). Siempre vi con desconfianza cuando un cantante de rock extranjero se para delante del estadio y chapucea en un mal castellano: "ustedes son un público maravilloso". Ahora dejé de pensar que es necesariamente demagogia y creo que ese sentimiento puede ser sincero. Ustedes son unos lectores maravillosos.

El día 15 de diciembre, en la emisión de *La taberna del irlandés*, sorteamos las tres cartas ganadoras. Pero como metimos la gamba y para que nadie nos acuse de tramposos, decidimos premiar a cuatro. Los afortunados fueron: Daniel Cirimele, de Rosario; Fausto Molina, de Capital; Claudio Chiarillo, de Capital, y Carlos Tordini, de Capital.

Ahora a los resultados. A veces creo que hicimos una revista de cine para hacer este concurso y que no gane *El ciudadano*. Pero el viejo Orson lo ha hecho de nuevo. Cerca del 50 % de los votantes incluyeron la mítica investigación sobre un tal Kane, lo que es bastante impresionante si se

considera que el universo de respuestas posibles era enorme. De hecho, más de 700 películas distintas fueron mencionadas al menos una vez, hecho que el responsable de los cómputos —yo— no deja de reprocharles. Ni la picardía de decir "20 es muy poco, yo mando 100" que amenazó con crispar mis nervios más de dos veces. El resto de la lista muestra un lector (en realidad la suma de 140, lo que no quiere decir nada) de gustos clásicos tan influenciado por la prédica de la revista como rebelde ante ella. No puedo menos que alegrarme ante la presencia de El joven Manos de Tijeras en un puesto tan alto y en compañía de películas extremadamente prestigiosas. De la misma forma no puedo dejar pasar por alto la herejía de ubicar dos (¡dos!) películas de Stanley Kubrick en tan alta posición. Kubrick es un director que no goza de nuestras simpatías pero sus acercamientos a la ciencia ficción han tenido una gran aceptación entre nuestros lectores (¿las volvieron a ver últimamente? Perdón, son libres de que les guste lo que quieran. De nada).

Otra cosa que nos llamó la atención es la cantidad de películas de Coppola que aparecen (siete en la lista total y cuatro entre las trece primeras). Esto nos ha dado el impulso que necesitábamos para terminar en el verano el libro dedicado al director que venimos debiendo a nuestros lectores y que muchos reclamaron en sus cartas. Imposible dejar de mencionar algunos casos especiales. Mis favoritos fueron dos: uno que votó en primer lugar una película llamada —según él— *Reditus at Roma* y que pide datos sobre ella. Lo mismo digo. Y otro que votó en el puesto 20 "una película mejicana en blanco y negro que tiene un colectivo". Fue el único voto que logró esa película. Creo.

Diviértanse ahora examinando la lista. Alégrense por las coincidencias o enójense por algunas inclusiones. Esta vez la culpa es de ustedes.

Escriban por las películas del 94. Los premios no son gran cosa pero lo importante es competir. ■

Gustavo Noriega (centro de cómputos)

La ganadora:

El ciudadano

(Citizen Kane), Orson Welles, 1941, 60 votos.





2. El padrino (The Godfather) Francis Coppola, 1972, 42 votos



3. Psicosis (Psycho) Alfred Hitchcock, 1962, 38 votos



4. Blade Runner Ridley Scott, 1982, 36 votos



5. Casablanca Michael Curtiz, 1942, 32 votos



5. Vértigo (Vertigo) Alfred Hitchcock, 1958, 32 votos



7. Apocalipsis Now Francis Coppola, 1979, 30 votos



7. El acorazado Potemkin (Bronensets Potyomkin) Serguei Eisenstein, 1925, 30 votos



7. Tiempos modernos (Modern Times) Charles Chaplin, 1935, 30 votos



10. Drácula (Bram Stoker's Dracula) Francis Coppola, 1992, 29 votos

56 El padrino III Francis Coppola 10 Las 90 que siguen 56 Lo que el viento se llevó Victor Fleming 10 10 56 Manhattan Woody Allen 56 Metrópolis Fritz Lang 56 The Wall Alan Parker 10 11 Amarcord Federico Fellini 27 62 Cantando bajo la lluvia Donen y Kelly 9 12 La strada Federico Fellini 25 Martin Scorsese 62 Después de hora Francis Coppola 13 El padrino II 9 Luis Buñuel 62 El 24 13 El toro salvaje Martin Scorsese 9 62 La pasión de Juana de... Carl Dreyer 15 La ventana indiscreta Alfred Hitchcock 9 62 Muerte en Venecia Luchino Visconti 16 Taxi Driver Martin Scorsese 9 62 Pacto de amor David Cronenberg 17 Ladrones de bicicletas Vittorio De Sica 62 Retorno al pasado Jacques Tourneur 9 18 2001, odisea del espacio Stanley Kubrick 9 Robert Bresson 62 Un condenado a muerte... 19 El joven Manos de Tijeras Tim Burton 19 9 62 Viridiana Luis Buñuel 19 Qué bello es vivir Frank Capra 19 8 71 El ocaso de una vida Billy Wilder 21 Fanny & Alexander Ingmar Bergman Andrei Tarkovski 8 71 El sacrificio 21 Más corazón que odio John Ford 17 8 71 Erase una vez en América Sergio Leone 23 Ocho y medio Federico Fellini 16 71 L'Atalante Jean Vigo 8 23 Alien Ridley Scott 16 8 George Lucas 71 La guerra de las galaxias 23 La naranja mecánica Stanley Kubrick 16 Luchino Visconti 8 71 Rocco y sus hermanos 26 Brazil Terry Gilliam 71 Volver al futuro 8 7 7 7 7 Robert Zemeckis 26 E. T. Steven Spielberg 15 78 Disparen sobre el pianista François Truffaut 26 Los 400 golpesFrançois Truffaut 15 78 Historia de Tokio Yasujiro Ozu 26 Los pájaros Alfred Hitchcock 78 La sociedad de los poetas... Peter Weir 30 Cuando Harry conoció... Rob Reiner 14 78 Los cazadores del arca... Steven Spielberg 30 Cuando huye el día Ingmar Bergman 14 78 Perdidos en la noche John Schlesinger 30 Hannah y sus hermanas Woody Allen 14 7 78 Relaciones peligrosas Stephen Frears 30 La diligencia John Ford 14 Adolfo Aristarain 78 Un lugar en el mundo 30 La ley de la calle Francis Coppola 7 78 Zelig Woody Allen Wim Wenders 30 Las alas del deseo 14 6 86 A la hora señalada Fred Zinnemann 30 Terminator James Cameron 14 86 Alma negra Raoul Walsh 6 Billy Wilder 30 Una Eva y dos Adanes Andrei Tarkovski 6 86 Andrei Rubliov 38 Cinema Paradiso Giuseppe Tornatore 13 86 Cyrano de Bergerac Jean-Paul Rappeneau 6 38 Crímenes y pecados Woody Allen 13 86 El hombre elefante David Lynch 6 38 Los imperdonables Clint Eastwood 13 86 El joven Frankenstein Mel Brooks 6 38 Los siete samurais Akira Kurosawa 13 David Cronenberg 86 Festín desnudo 38 Un maldito policía Abel Ferrara Tod Browning 6 86 Freaks 12 43 Atrapado sin salida Milos Forman 86 Gatica, el Mono Leonardo Favio 6 43 Buenos muchachos Martin Scorsese 12 86 Hiroshima mon amour Alain Resnais 43 El séptimo sello Ingmar Bergman 12 6 86 La gran ilusión Jean Renoir 12 43 El silencio de los inocentes Jonathan Demme David Lean 6 86 Lawrence de Arabia 43 Intriga internacional Alfred Hitchcock 12 Fritz Lang 6 43 La dolce vita Federico Fellini 12 6 86 Pasión de los fuertes John Ford 43 París, Texas Wim Wenders 12 86 Rashomon Akira Kurosawa 6 John Ford 43 Un tiro en la noche 86 Roma, ciudad abierta Roberto Rossellini 6 51 Delicatessen Caro y Junot 11 86 Sin aliento Jean-Luc Godard 6 51 La noche del cazador Charles Laughton 11 86 Testigo en peligro Peter Weir 6 51 Mi mundo privado Gus Van Sant 11 Steven Spielberg 6 86 Tiburón Billy Wilder 51 Pacto de sangre 11 86 Un mundo perfecto Clint Eastwood 51 Perros de la calle Quentin Tarantino 11 56 La General Buster Keaton 10

Los participantes

Africano, Leandro; Agopian, Adolfo; Alberino, Graciela; Alvarez, Roberto; Alvarez, Roberto E.; Anchorena, Juan; Angulo, Ernesto; Arcodia, Eduardo; Bagnaroli, Valeria; Baigorria, Luis; Ball, Matías; Barberena, Martín; Barneda, Carlos; Barrientos, Antonio; Bazán, Claudio; Bazzo, Rodolfo; Becerra, Carolina; Berdiñas, Dolores; Bevilacqua, Víctor; Bidau, Martín; Blank, Federico; Bogado, Daniela; Bogado, Marcela; Bravo, Diego; Broglio, Esther; Broglio (McGuffin), Andrés; Broquel, Eduardo; Cabot, Gabriel; Cabrera, Silvia y Miguel; Cambiasso, Rogelio J.; Carena, Fulvia; Carino, H. P.; Carranza, Miguel A.; Carro, Angel R.; Cenglaio, Ma. Cecilia; Cerisola, Ana M.; Cerisola, María A.; Chiarillo, Claudio; Cirimele, Daniel; Córdoba, Leonardo; Corengia, Fabio; Corengia, Norberto; Damiano, Patricia; Dark, Henry; De Colle, Andrea; de Lugano, Marcelo; Defelipe, Aldo; Di Fiori, Liliana; Di Gioia, Marcelo; Di Gioia, Marcelo; Di Mauro, Miguel; Diez Olea, Diego; Donadio, Mariano N.; Duprat, Andrés; Eslava, Celina; Fernández, Norberto; Finos, Sergio; Fittipaldi, Luis M.; Flores, Silvana; Freire, Anselmo M.; Freire, Sebastián; Friedlander, Alfredo; Ghezzi, A.

E.; Gómez, Silvia; Grijalba, Leonardo; Grilanc, Alberto; Herrera, Daniel A.; Iammarino, Silvia; Keller Sarmiento, María E.; Klenicki, Gabriel: Kochi, Pablo: Kulkin, Valeria: Labriola, Gustavo: Lavanchy, Rubén; Lerda, Guillermo; Lettieri, Pablo; Linares, Hugo; Litardo, Ignacio; Lombardozzo, Néstor; López, Gustavo; Lorenzutti, Esteban; Manassero, Neldo; Martin, Pablo; Martínez, Blas E.; Mascaró, Leonardo; Menegazzi, Diego G.; Menéndez, Marcelo; Merle, Alejandro; Merle, Mónica; Merolia, Daniel; Miconi, Cecilia; Miranda, G.; Molina, Fausto J.; Molina, María I.; Montaldo, María I.; Montes, Karina; Obarrio, David; Olid, Cristina; Olivari, Adrián; Ortega, F.; Ortega, Fernando; Pace, Rodolfo; Pastorino, Javier; Pedroso, Pablo; Penz, Enrique; Pérez, Atilio H.; Persky, Oscar; Porta Fouz, Betina; Porta Fouz, Javier; Portillo, Mercedes; Prieto, Pablo; Ratti, Ana M.; Ribeiro, Patricia; Ricardi, Eduardo; Ricardi, Matías; Rocatagliata, Amílcar; Rosso, Sebastián; Ruarte, Guillermo; Ruiz de Pedroso, Silvia; Scala, Juan M.; Scheines, Horacio; Spotti, Fernando; Stupía, Eduardo; Suárez, Karina; Taboada, Raúl; Tagliabue, Héctor; Tancovich, Ernesto; Testori, Ariel; Tordini, Carlos; Torrens, Valeria; Urbani, Víctor; Varela, Ernesto; Veizaga, Raúl; Ventura, Pablo E.; Villa, Juan P.; Visconti, José L.; Zamudio, Bertha; Zaniboni, Carina. ■

Nuestras listas

Cada uno de nosotros eligió las que consideraba las 50 mejores películas de la historia. Las más votadas fueron: Vértigo (12 votos), Un tiro en la noche (10), Historia de Tokio (9), El padrino (8) y El, El ciudadano, El joven Manos de Tijeras, El ocaso de una vida, Más corazón que odio, Sed de mal y Viridiana (7).

Quintín

Un tiro en la noche (Ford), El hombre quieto (Ford), Alma negra (Walsh), Decepción (Rossen), Garras de ambición (Walsh), Tener y no tener (Hawks), Vértigo (Hitchcock), Sed de mal (Welles), Imitación de la vida (Sirk), La mujer codiciada (Ray), Qué bello es vivir (Capra), Las tres noches de Eva (Sturges), El diablo dijo no (Lubitsch), El padrino II (Coppola), Un rey en Nueva York (Chaplin), El cameraman (Sedgwick y Keaton), Amanecer (Murnau), Intolerancia (Griffith), Los (Chapin), El cameraman (Sedgwick y Keaton), Amanecer (Murnau), Intolerancia (Griffith), Los 400 golpes (Truffaut), Vivir su vida (Godard), Senso (Visconti), El río (Renoir), Historia de Tokio (Ozu), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), Los siete (Ozu), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), Los siete samurais (Kurosawa), Carta de una enamorada (Ophuls), El joven Manos de Tijeras (Burton), La invasión de los body snatchers (Siegel), El fotógrafo del pánico (Powell), Fenómenos (Browning), Intervista (Fellini), El (Buñuel), Gatica, el Mono (Favio), El último vals (Scorsese), La mujer del aviador (Rohmer), La belle noiseuse (Rivette), Los canibales (de Oliveira), Alicia en las ciudades (Wenders), El imperio de los sentidos (Oshima), El frutero de las cuatro estaciones (Fassbinder), Retorno al pasado (Tourneur), Shock Corridor (Fuller), Faces (Cassavetes), Cazador blanco, corazón negro (Eastwood), Halloween (Carpenter), Saint Jack (Bogdanovich), Playtime (Tati), Paisà (Rossellini), Grisbi (Becker), La condesa descalza (Mankiewicz)

Castagna

Vértigo (Hitchcock), Sin aliento (Godard), Los 400 golpes (Truffaut), Más corazón que odio (Ford), Sólo los ángeles tienen alas (Hawks), Sed de mal (Welles), La regla del juego (Renoir), Ocho y medio (Fellini), Gritos y susurros (Bergman), El (Buñuel), La última película (Bogdanovich), Un tiro en la noche (Ford), Vivir su vida (Godard), Alphaville (Godard), La mujer de la próxima puerta (Truffaut), El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut), El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut), Psicosis (Hitchcock), La adorable revoltosa (Hawks), Calles de fuego (Hill), El ocaso de una vida (Wilder), Una Eva y dos Adanes (Wilder), El padrino II (Coppola), El toro salvaje (Scorsese), El rey de Nueva York (Ferrara), Carta de una enamorada (Ophuls), Amanecer (Murnau), Halloween (Carpenter), Terciopelo azul (Lynch), Dios y el diablo en la tierra del sol (Rocha), La fiesta inolvidable (Edwards), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), El dependiente (Favio), Héroes olvidados (Walsh), El ciudadano (Welles), Dios sabe cuánto amé (Minnelli), El padre de la novia (Minnelli), Viridiana (Buñuel), El ángel exterminador (Buñuel), El rata (Fuller), La noche del cazador (Laughton), El samurai (Melville), El conformista (Bertolucci), Torrentes de amor conformista (Bertolucci), Torrentes de amor (Cassavetes), El profesor chiflado (Lewis), Plácido (Berlanga), El cameraman (Sedgwick y Keaton), El bebé de Rosemary (Polanski), La pandilla salvaje (Peckinpah), Terminator (Cameron), Paulina en la playa (Rohmer) ■

Flavia

Trono de sangre (Kurosawa), Tuyo es mi corazón (Hitchcock), Para atrapar al ladrón (Hitchcock), Una Eva y dos Adanes (Wilder), Un rey en Nueva York (Chaplin), La noche del cazador (Laughton), Pimpollos rotos (Griffith), Historias verdaderas (Byrne), La mosca (Cronenberg), Imitación de la vida (Sirk), Amanecer (Murnau), La strada (Ellisi), La collo para (Trefish) One hello ca (Fellini), Los 400 golpes (Truffaut), Qué bello es vivir (Capra), Sólo se vive una vez (Lang), vivir (capra), 5010 se vive una vez (Lang), Cantando bajo la lluvia (Kelly y Donen), Río Rojo (Hawks), Tener y no tener (Hawks), Cuando huye el día (Bergman), Los paraguas de Cherburgo (Demy), La belle noiseuse (Rivette), Las vacaciones (Demy), La belle noiseuse (Rivette), Las vacaciones del señor Hulot (Tati), La bella y la bestia (Cocteau), La gran ilusión (Renoir), El desprecio (Godard), El profesor chiflado (Lewis), Más corazón que odio (Ford), Un tiro en la noche (Ford), El hombre quieto (Ford), Hairspray (Waters), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), Senso (Visconti), Ensavo de un crimen (Buñuel), Reina Cristina (Mamoulian), Madame de... (Ophuls), El fotógrafo del pánico (Powell), La rodilla de Clara (Rohmer), Sed de mal (Welles), Texasville (Bogdanovich), Los viajes de Sullivan (Sturges), Sólo quiero que me amen (Fassbinder), Alma negra (Walsh), Alemania año cero (Rossellini), El joven Manos de Tijeras (Burton), Fenómenos (Browning), Brindis al amor (Minnelli), Fitzcarraldo (Herzog), Alicia en las ciudades (Wenders), Hannah y sus hermanas (Allen), Historia de Tokio (Ozu) ■

Ricagno

Tabú (Murnau y Flaherty), Pierrot el loco (Godard), Muerte en Venecia (Visconti), Teorema (Pasolini), Ocho y medio (Fellini), La luna (Pasolini), Ocho y medio (Fellini), La luna (Bertolucci), Torrentes de amor (Cassavetes), Nostalgia (Tarkovski), Vértigo (Hitchcock), Vivir su vida (Godard), Ultimo tango en París (Bertolucci), Desde ahora y para siempre (Huston), La pasión de Juana de Arco (Dreyer), El cameraman (Sedgwick y Keaton), Invasión (Santiago), Las noches de Cabiria (Fellini), Pajarracos y pajaritos (Pasolini), Palomita roja (Moretti), Hiroshima, mon amour (Resnais), La angustia corroe el alma (Fassbinder), El desencanto (Chávarri), Las vacaciones del señor Hulot (Tati), Lawrence de Arabia (Lean), Faces (Cassavetes), La belle noiseuse (Rivette), Erase una vez en América (Leone), Entreacto (Clair), El ocaso de una vida (Wilder), Historia de Tokio (Ozu), Jules et Jim (Truffaut), La rodilla de Clara ocaso de una vinda (winder), filstoina de Tokio (Ozu), Jules et Jim (Truffaut), La rodilla de Clara (Rohmer), Une partie de campagne (Renoir), El Sur (Erice), Ese oscuro objeto del deseo (Buñuel), Gritos y susurros (Bergman), Un tiro en la noche (Ford), En el transcurso del tiempo (Wenders), La Jetée (Marker), Antonio das Mortes (Rocha), Sed de maj (Welles), El juga Frankenstein (Brocks), El de mal (Welles), El joven Frankenstein (Brooks), El dependiente (Favio), El deseo de Veronika Voss (Fassbinder), La fiesta inolvidable (Edwards), Kaos (Paolo y Vittorio Taviani), El silencio (Bergman), Diario de un cura rural (Bresson), India Song (Duras), Piso de soltero (Wilder) ■

Russo

Sherlock Jr. (Keaton), King Kong (Schoedsack y Cooper), Héroes olvidados (Walsh), Historia de Tokio (Ozu), Los intítiles (Fellini), La palabra (Dreyer), Vértigo (Hitchcock), Un tiro en la noche (Ford), El Dorado (Hawks), Andrei Rubliov (Tarkovski), Las dos tormentas (Griffith), El paragenta (Koston), Amangera (Murpan), El gato (Tarkovski), Las dos tormentas (Griffith), El navegante (Keaton), Amanecer (Murnau), El gato negro (Ulmer), La novia de Frankenstein (Whale), La regla del juego (Renoir), Sólo los ángeles tienen alas (Hawks), La mujer pantera (Tourneur), Paisà (Rossellini), Alma negra (Walsh), Winchester 73 (Mann), El río (Renoir), El hombre quieto (Ford), El rata (Fuller), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), Vivir (Kurosawa), Bésame mortalmente (Aldrich), La rache del cazader (Laurhan), Rob la Flambeur Vivir (Kurosawa), Bésame mortalmente (Aldrich), La noche del cazador (Laughton), Bob le Flambeur (Melville), El (Buñuel), Senso (Visconti), Sed de mal (Welles), Pickpocket (Bresson), Los sobornados (Lang), Psicosis (Hitchcock), Tiempo de vivir, tiempo de morir (Sirk), El fotógrafo del pánico (Powell), Viridiana (Buñuel), El profesor chiflado (Lewis), Sólo quiero que me amen (Fassbinder), La rodilla de Clara (Rohmer), El conformista (Bartolucci), Solaris (Tarkoyski), El nadrino II rodina de Ciara (Rohmer), El conformista (Bertolucci), Solaris (Tarkovski), El padrino II (Coppola), En el transcurso del tiempo (Wenders), El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut), Apocalipsis Now (Coppola), El toro salvaje (Scorsese), Fitzcarraldo (Herzog), Torrentes de amor (Cassavetes) ■

Noriega

Más corazón que odio (Ford), Un tiro en la noche (Ford), Pacto de sangre (Wilder), Qué bello es vivir (Capra), Tuyo es mi corazón (Hitchcock), Sólo los ángeles tienen alas (Hawks), Los viajes de Sullivan (Sturges), El hombre que amaba a las mujeres (Sturges), El nombre que amaba a las mujeres (Truffaut), La noche de los muertos vivos (Romero), Qué verde era mi valle (Ford), La ventana indiscreta (Hitchcock), Sopa de ganso (McCarey), Mientras la ciudad duerme (Huston), El hombre que sería rey (Hitchcock), Sopa de ganso (McCarey), Mientras la ciudad duerme (Huston), El hombre que sería rey (Huston), Alicia en las ciudades (Wenders), Historia de Tokio (Ozu), Erase una vez en América (Leone), El padrino (Coppola), Tres hijos del diablo (Ford), El hombre quieto (Ford), Resplandece el sol (Ford), Vértigo (Hitchcock), El amargo té del general Yen (Capra), Hail the Conquering Hero (Sturges), Los 400 golpes (Truffaut), Besos robados (Truffaut), La gran ilusión (Renoir), Río Rojo (Hawks), El ocaso de una vida (Wilder), Carnaval de las almas (Harvey), Quisiera ser grande (Marshall), Amarcord (Fellini), Tiburón (Spielberg), Cenizas y diamantes (Wajda), El (Buñuel), Nazarín (Buñuel), Blade Runner (Scott), Saint Jack (Bogdanovich), Vampyr (Dreyer), Terminator 1 y 2 (Cameron), Alien 1, 2, 3 (Scott, Cameron y Fincher), Lo que no fue (Lean), Cuando cae la oscuridad (Bigelow), El joven Manos de Tijeras (Burton), La malvada (Mankiewicz), Fenómenos (Browning), Casablanca (Curtiz), La noche del cazador (Laughton), Hannah y sus hermanas (Allen), Amanecer (Murnau) ■

Bernades

Wértigo (Hitchcock), El hombre quieto (Ford), Hatari (Hawks), El río (Renoir), Lola Montes (Ophuls), Historia de Tokio (Ozu), Dies Irae (Dreyer), Casablanca (Curtiz), El cameraman (Sedgwick y Keaton), Qué bello es vivir (Capra), La ventana indiscreta (Hitchcock), Los pájaros (Hitchcock), Más corazón que odio (Ford), Pasión de los fuertes (Ford), Un tiro en la noche (Ford), Carta de una enamorada (Ophuls), Una tarde de otoño (Ozu), Ugetsu Monogatari (Mizoguchi), Capricho imperial (Sternberg), Paisà (Rossellini), Alemania año cero (Rossellini), El sacrificio (Tarkovski), Jules et Jim (Truffaut), El deseo de Veronika Voss (Fassbinder), Maridos (Cassavetes), Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Amor en la tarde (Wilder), Historia de Filadelfia (Cukor), La General (Keaton), El navegante (Keaton), Tabú (Flaherty y Murnau), Terminator (Cameron), Más allá del olvido (Del Carril), El romance del Aniceto y la Francisca (Favio), La belle noiseuse (Rivette), Lawrence de Arabia (Lean), Accatone (Pasolini), Las noches de Cabiria (Fellini), El ángel exterminador (Buñuel), Ensayo de un crimen (Buñuel), Sólo los ángeles tienen alas (Hawks), El Dorado (Hawks), Yo caminé con un zombie (Tourneur), El toro salvaje (Scorsese), Calles peligrosas (Scorsese), Plácido (Berlanga), El ocaso de una vida (Wilder), Fedora (Wilder), El fotógrafo del pánico (Powell), El increfible hombre menguante (Arnold) ■ Vértigo (Hitchcock), El hombre quieto (Ford), menguante (Arnold) ■

David Oubiña

Campanadas a medianoche (Welles), Historia de Tokio (Ozu), El silencio (Bergman), Pierrot el loco (Godard), Faces (Cassavetes), Sin aliento (Godard), Hace un año en Marienbad (Resnais), Playtime (Tati), Monsieur Verdoux (Chaplin), Las veredas de Saturno (Santiago), El sacrificio (Tarkovski), Nostalgia (Tarkovski), En el transcurso del tiempo (Wenders), Desde ahora y para siempre (Huston), El delator (Ford), El ocaso de una vida (Wilder), El cameraman (Sedgwick y Keaton), Sopa de ganso (McCarey), Aguirre (Herzog), Bolwieser (Fassbinder), El frutero de las cuatro estaciones (Fassbinder), El dependiente (Favio), La pasión de (Passinder), El dependiente (Pavio), La pasion de Juana de Arco (Dreyer), Cenizas y diamantes (Wajda), Rebelión (Kobayashi), Kaos (Taviani), Apocalipsis Now (Coppola), Y la nave va (Fellini), Pather Panchali (Ray), La regla del juego (Renoir), De paseo con la muerte (Coen), Ese oscuro objeto del deseo (Buñuel), Viridiana (Buñuel), Kagemusha (Kurosawa), Cero en conducta (Vigo), Codicia (von Strabeiro Luca decarda con la companya de la conducta (Vigo), Codicia (von Strabeiro Luca decarda con la companya de la conducta (Vigo), Codicia (von Strabeiro Luca decarda con la companya de la conducta (Vigo), Codicia (von Strabeiro Luca decarda con la companya de la com (Rurosawa), Cero en conducta (Vigo), Codicia (W Stroheim), Un condenado a muerte se escapa (Bresson), M (Lang), El rayo verde (Rohmer), Muerte en Venecia (Visconti), El Sur (Erice), La belle noiscuse (Rivette), Cul de sac (Polanski), bene hoiseuse (rivette), cui de sac (roianski), Antonio das Mortes (Rocha), Roma, ciudad abierta (Rossellini), El samurai (Melville), Alma negra (Walsh), El árbol de los zuecos (Olmi), Mi mundo privado (Van Sant), Extraños en el paraíso (Jarmusch)

Guillermo Ravaschino

Guillermo Ravaschino

Solaris (Tarkovski), Viridiana (Buñuel), La dolce vita (Fellini), Stalker, la zona (Tarkovski), El ciudadano (Welles), Iván el terrible II, la conjura de los boyardos (Eisenstein), El enigma de Kaspar Hauser (Herzog), Aguirre (Herzog), Vértigo (Hitchcock), Los imperdonables (Eastwood), La mosca (Cronenberg), Cabalgata infernal (Hill), El cuentero (Fellini), El té del harem de Arquímedes (Charef), Festín diabólico (Hitchcock), El padrino (Coppola), Cruising (Friedkin), Busco mi destino (Hopper), La fuente de la doncella (Bergman), Alien, el octavo pasajero (Scott), Hechizo del tiempo (Ramis), Terminator II (Cameron), Bilbao (Luna), Apocalipsis Now (Coppola), El abismo (Cameron), El cuchillo bajo el agua (Polanski), Psicosis (Hitchcock), Repulsión (Polanski), Nosferatu (Murnau), Tabú (Murnau y Flaherty), Charles, vivo o muerto (Tanner), Los 400 golpes (Truffaut), Los guerreros (Hill), Cara a cara (Bergman), Tener y no tener (Hawks), El sheik blanco (Fellini), La ley de la calle (Coppola), La ilusión viaja en tranvía (Buñuel), Peligro en la oscuridad (Davis), La naranja mecánica (Kubrick), I como Icaro (Verneuil), Barry Lyndon (Kubrick), Haz lo correcto (Lee), La conversación (Coppola), La chinoise (Godard), Basta de sermones (Moretti), Rosaura a las 10 (Soffici), Atame! (Almodóvar), Cuando cae la oscuridad (Bigelow), Doble de cuerpo (De Palma) ■

Silvia Schwarzböck

Berlín Alexanderplatz (Fassbinder), Casablanca (Curtiz), Cautivos del mal (Minnelli), Cazador blanco, corazón negro (Eastwood), Después de hora blanco, corazón negro (Eastwood), Después de hora (Scorsese), El (Buñuel), El bebé de Rosemary (Polanski), El ciudadano (Welles), El dependiente (Favio), El diablo dijo no (Lubitsch), El joven Manos de Tijeras (Burton), El padrino (Coppola), El padrino (I (Coppola), El rey de la comedia (Scorsese), Ensayo de un crimen (Buñuel), Fenómenos (Browning), Héroes olvidados (Walsh), Historia de Tokio (Ozu), Inferno (Argento), La cosa (Nyby), La dama de Shangai (Welles), La jusysión Historia de Tokio (Ozu), Inferno (Argento), La cosa (Nyby), La dama de Shangai (Welles), La invasión de los body snatchers (Siegel), La mosca (Cronenberg), La noche del cazador (Laughton), La noche de los muertos vivos (Romero), La reina africana (Huston), La ventana indiscreta (Hitchcock), Los magníficos Ambersons (Welles), Los pájaros (Hitchcock), Más corazón que odio (Ford), Mientras la ciudad duerme (Huston), Monsieur Verdoux (Chaplin), Nace una estrella (Cukor), Narciso negro (Powell y Pressburger), Pacto de amor (Cronenberg), Pacto de sangre (Wilder), Palabras al viento (Sirk), El fotógrafo del pánico (Powell), Qué bello es vivir (Capra), Sed de mal (Welles), Siete mujeres (Ford), Soñar, soñar panico (Towell, Que belio es With (Capia), sed de mal (Welles), Siete mujeres (Ford), Soñar, soñar (Favio), Taxi Driver (Scorsese), The Revolt of Mamie Stover (Walsh), Tener y no tener (Hawks), Terminator (Cameron), Un tiro en la noche (Ford), Vértigo (Hitchcock), Viridiana (Buñuel) ■

Jorge García

La regla del juego (Renoir), El ciudadano (Welles), Más corazón que odio (Ford), Vértigo (Hitchcock), Ocho y medio (Fellini), Héroes olvidados (Walsh), Ser o no ser (Lubitsch), Retorno al pasado (Tourneur), Dios sabe cuánto amé (Minnelli), (Tourneur), Dios sabe cuánto amé (Minnelli), Pierrot el loco (Godard), Persona (Bergman), Estación comanche (Boetticher), La historia se hace de noche (Borzage), Zelig (Allen), El (Buñuel), Tristana (Buñuel) (versión española), Vacaciones (Cukor), El rata (Fuller), Amanecer (Murnau), La adorable revoltosa (Hawks), Río Rojo (Hawks), La genebra de una dud (Withkeed). Truce acceptad de van dud (Withkeed). sombra de una duda (Hitchcock), Tuyo es mi corazón (Hitchcock), El navegante (Keaton), La noche del cazador (Laughton), La mentira candente (Leisen), El diablo dijo no (Lubitsch), Hombre del Oeste (Mann), El padre de la novia (Minnelli), Carta de una enamorada (Ophuls), La supre redicieda (Rep.), Les asceipes (Sidmel) mujer codiciada (Ray), Los asesinos (Siodmak), Diablos del aire (Sirk), Palabras al viento (Sirk), La mujer pantera (Tourneur), Su única salida (Walsh), Sed de mal (Welles), Un tiro en la noche (Ford), Bésame mortalmente (Aldrich), La última película (Bogdanovich), Río Grande (Ford), La pena y la piedad (Marcel Ophuls), Se alquila una modelo (Demy), Vivir su vida (Godard), La mujer de la próxima puerta (Truffaut), Jules et Jim (Truffaut), El samurai (Melville), Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Fassbinder), La mujer infiel (Chabrol), En el transcurso del tiempo (Wenders) ■

Guillermo Pintos

El padrino (Coppola), El ciudadano (Welles), Los siete samurais (Kurosawa), Fanny y Alexander (Bergman), Amarcord (Fellini), El sacrificio (Tarkovski), Navigator (Ward), El toro salvaje (Larkovski), Navigator (Ward), El toro salvaje (Scorsese), Testigo en peligro (Weir), El espíritu de la colmena (Erice), El padrino II (Coppola), El padrino III (Coppola), Blade Runner (Scott), El silencio de los inocentes (Demme), Solaris (Tarkovski), La strada (Fellini), El imperio de los sentidos (Oshima), E. T. (Spielberg), Amadeus (Forman), Un mundo perfecto (Eastwood), Kaos (Taviani), Terminator (Cameron), La familia (Isola), Pacto de amor (Cronenberg), Una mujer poseída (Zulawski), Mi mundo privado (Van Sant), El enigma de Kaspar Hauser (Herzog), El amigo americano (Wenders), Perros de la calle americano (Wenders), Perros de la calle (Tarantino), 2001, odisea del espacio (Kubrick), Sin aliento (Godard), Viridiana (Buñuel), Gritos y susurros (Bergman), Rashomon (Kurosawa), El acorazado Potemkin (Eisenstein), Jules et Jim (Truffaut), Cenizas y diamantes (Wajda), Tiempo de gitanos (Kusturica), La diligencia (Ford), La regla del juego (Renoir), Psicosis (Hitchcock), La aventura (Antonioni), Apocalipsis Now (Coppola), El ángel exterminador (Buñuel), El fuego (Sjoman), El Sur (Erice), Gatica, el Mono (Favio), Henry, retrato de un asesino (McNaughton), La noche de los muertos vivos (Romero), Historia de Tokio (Ozu) ■

C. Adrián Muoyo

Apocalipsis Now (Coppola), La máquina del tiempo (Pal), Drácula (Coppola), 2001, odisea del espacio (Kubrick), El acorazado Potemkin (Eisenstein), Codicia (von Stroheim), Psicosis (Hitchcock), El último (F. W. Murnau), Ben-Hur (Wyler), Tiempos modernos (Chaplin), Cayo Largo (Huston), Los imperdonables (Eastwood), Intolerancia (Griffith), El toro salvaje (Scorsese), Río Rojo (Hawks), Por uno dólares más (Leone), La naranja mecánica (Kubrick), Ladrón de bicicletas (De Sica), Tiburón (Spielberg) El ciudadano (Welles), Kagemusha (Kurosawa), El joven Manos de Tijeras (Burton), Waterloo (Bondarchuck), M (Lang), Vértigo (Hitchcock), El padrino I, II y III (Coppola), Lejos del mundanal ruido (Schlesinger), Los duelistas (Scott), Tres hijos del diablo (Ford), El hombre que sería rey (Huston), Indiana Jones (la trilogía) (Spielberg), Nosferatu (Murnau), Bird (Eastwood), Entreacto (Clair), Frenesi (Hitchcock), El planeta de los simios (Schaffner), Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Casablanca (Curtiz), Gloria (Cassavetes), Cinema Paradiso (Tornatore), El beso amargo (Fuller), La sombra de una duda (Hitchcock), El foso y el péndulo (Corman), Lo bueno, lo malo y lo feo (Leone), Arsénico y encaje antiguo (Capra), Alejandro Nevski (Eisenstein), Taxi Driver (Scorsese), El Dorado (Hawks), Erase una vez en América (Leone), Ménilmontant (Dimitri Kirsanoff) ■

Santiago García

Testigo en peligro (Weir), Drácula (Coppola), La guerra de las galaxias (Lucas), El terror de las chicas (Lewis), Más corazón que odio (Ford), La última tentación de Cristo (Scorsese), Pacto de amor (Cronenberg), Indiana Jones y la última cruzada (Spielberg), Apocalipsis Now (Coppola), Los tres mosqueteros (Sidney), La dama desaparece tres mosqueteros (Sianey), La dama desaparece (Hitchcock), El ocaso de una vida (Wilder), El imperio contraataca (Kershner), Robin y Marian (Lester), El ocaso de un pistolero (Siegel), Río Rojo (Hawks), El color púrpura (Spielberg), El rey de la comedia (Scorsese), El proceso (Welles), Mentes que brillan (Foster), Lawrence de Arabia (Lean), Un tiro colo segos (Ford). Les insequences de Maria (Lean) en la noche (Ford), Los inadaptados (Huston), Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Intriga Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Intriga internacional (Hitchcock), Un tropiezo llamado amor (Kasdan), E. T. (Spielberg), Las tres edades (Keaton), Besos robados (Truffaut), Blade Runner (Scott), El padrino (Coppola), Sólo los ángeles tienen alas (Hawks), Vivir su vida (Godard), Thelma y Louise (Scott), El profesor chiflado (Lewis), Ser o no ser (Lubitsch), El joven Manos de Tijeras (Burton), El bebé de Rosemary (Polanski), Los imperdonables (Eastwood), La pasión de Juana de Arco (Dreyer), La sirenita (Musker y Clemens), Pecados de guerra (De Palma), Hannah y sus hermanas (Allen), Pecadora equivocada (Cukor), Tiburón (Spielberg), Vitaminas para el amor (Hawks), De paseo con la muerte (Coen), Caballero sin espada (Capra), Cazador blanco, corazón negro (Eastwood), Festín desnudo (Cronenberg) ■

Jorge La Ferla

Rashomon (Kurosawa), El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut), Dios y el diablo en la tierra del sol (Rocha), Nick's Movie (Ray y Wenders), Vértigo (Hitchcock), La conversación (Coppola), La chinoise (Godard), La regla del juego (Renoir), Ocho y medio (Godard), La regla del juego (Renoir), Ocho y medio (Fellini), El ciudadano (Welles), La salamandra (Tanner), El aficionado (Kieslowski), Sin anestesia (Wajda), El coraje del pueblo (Sanjinés), La hora de los hornos (Solanas), El séptimo sello (Bergman), De la vida de las marionetas (Bergman), Cuando buras el dis (Pargran). El impario de los cartidos controles de la cartidos esparidos el controles de la cartidos esparidos el cartidos el cartido huye el día (Bergman), El imperio de los sentidos (Oshima), La mamá y la puta (Eustache), La novia vestida de negro (Truffaut), Las tres coronas del marinero (Ruiz), Ese oscuro objeto del deseo (Buñuel), Viridiana (Buñuel), Había una vez un merlo cantor (Otar Iosselani), El amigo americano (Utar Iosselani), El amigo americano (Uta merlo cantor (Otar Iosselani), El amigo americano (Wenders), Tout va bien (Godard), Festín diabólico (Hitchcock), Rebeca (Hitchcock), Los pájaros (Hitchcock), Loulou (Pialat), Salve quien pueda —la vida— (Godard), El rey de la comedia (Scorsese), El padrino (Coppola), Drácula (Coppola), Pajarracos y pajaritos (Pasolini), El sacrificio (Tarkovski), Boy Meets Girl (Carax), Andrei Rubliov (Tarkovski), Cero en conducta (Vigo), Berlín Alexanderplatz (Fassbinder), O Thiassos (Angelopoulos), El hombre de la cámara (Vertov), El acorazado Potemkin (Eisenstein), El diablo en el cuerpo (Bellochio), El de la camara (Vertov), El acorazado Potemkin (Eisenstein), El diablo en el cuerpo (Bellochio), El pasajero (Antonioni), El evangelio según San Mateo (Pasolini), El espíritu de la colmena (Erice), Rocco y sus hermanos (Visconti) ■

Sergio Eisen

Qué bello es vivir (Capra), Vértigo (Hitchcock), La ventana indiscreta (Hitchcock), Psicosis (Hitchcock), La diligencia (Ford), Qué verde era mi valle (Ford), Fenómenos (Browning), El joven Manos de Tijeras (Burton), Amarcord (Fellini), Lo que no fue (Lean), Pinocho (Sharpsteen y Luske), La hija de Ryan (Lean), La mujer pantera (Tourneur), Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Sublime obsesión (Sirk), El ocaso de una vida (Wilder), Pacto de sangre (Wilder), La noche del cazador (Laughton), El rata (Fuller), Cautivos del mal (Minnelli), Un lugar en el mundo (Aristarain), Amor sin barrerras (Wise), Belle époque (Trueba), M (Lang), El padrino (Coppola), Erase una vez en America (Leone), La dama de Shangai (Welles), Muerte en Venecia (Visconti), Grupo de familia (Visconti), Dersu Urzala (Kurosawa), Un tranvia llamado deseo (Kazan), El padre de la novia (Minnelli) ■ Qué bello es vivir (Capra), Vértigo (Hitchcock), La

Roland Barthes y la fotografía

Además de cineasta, docente y santafecino, Raúl Beceyro es fotógrafo. En su nueva epístola-diskette, se ocupa de ajustarle las cuentas a un prestigioso texto de Roland Barthes, como parte de su campaña de esclarecimiento sobre los fundamentos del cine.

por Raúl Beceyro



El primer ensayo de André Bazin incluido en su libro *Qué es el cine* se llama "Ontología de la imagen fotográfica" (es el texto que termina con la frase-parágrafo "Por otra parte el cine es un lenguaje"). En ese artículo Bazin empieza hablando de la fotografía y luego se desliza al cine, dado que "el cine aparece en el tiempo como la culminación de la objetividad fotográfica". Las consideraciones que efectúa Bazin sobre la fotografía son ejemplos de la manera

en que la teoria cinematográfica encara la fotografía y, sobre todo, la relación entre cine y fotografía. El cine comparte con esta última algunos rasgos (por ejemplo su carácter analógico: la foto y la toma son parecidas a lo real), pero sin embargo el cine parece liberarse más fácilmente que la fotografía de la carga de ser simple copia, simple duplicación de lo real; como "por otra parte el cine es un lenguaje", Bazin puede entonces evitar la encerrona de la analogía y empezar a hablar de lo que en el cine es, usando una palabra utilizada por Bazin y que va a ser retomada por Barthes, estilo, es decir, la forma, la manera en que en el cine (¿y por qué no también en la fotografía?) las cosas, objetos, personas, acontecimientos, nos son mostrados.

35 años después del momento en que Bazin escribía su ensayo, la revista Cahiers du cinéma comenzó la publicación de una colección de libros sobre cine. El primero es La cámara lúcida de Roland Barthes, cuyo tema no es el cine sino la fotografía (en esa colección es el único libro sobre fotografía). Al parecer para hablar de cine (la recopilación de ensayos de Bazin, la colección de libros de Cahiers du cinéma) es necesario comenzar hablando de fotografía. Y en el campo de la fotografía la reflexión de Roland Barthes es la más seria, profunda y útil. Esta utilidad se debe a que Barthes despliega no sólo los resultados de la reflexión sino sus avatares: lo que quiere hacer (su programa), las carencias que quiere resolver, los problemas que enfrenta, sus éxitos y sus fracasos. En ese sentido Barthes "humaniza" la reflexión al hacerla el resultado del trabajo de un hombre. Y quizá nos incita a que nosotros, sus lectores, nos pongamos, a su vez, a pensar.

Antes de La cámara lúcida

La aparición en francés, en febrero de 1980, de *La cámara lúcida*, en el momento en que Roland Barthes sufría el accidente de tránsito que provocaría su muerte un mes después, puede ser considerada un verdadero acontecimiento en el campo de la reflexión sobre la fotografía. Pero este hecho no debe conducirnos a malinterpretar *La cámara lúcida*.

En primer lugar uno debe constatar la contradicción, la fractura

(el propio Barthes habla de *palinodia*, es decir, de retractación) entre la primera y la segunda parte del libro. Debemos evitar la ilusión de creer que nos encontramos ante un discurso unitario, homogéneo.

Además creo que hay que evitar una especie de sacralización del método de Barthes. En principio porque ¿de qué método estamos hablando: el de la dupla *studium-punctum* que Barthes intenta poner en marcha en la primera parte frente a fotografías que le gustan, o que al menos le interesan, o el método del "esto-hasido" que despliega en su enfrentamiento con fotos "privadas" como la de su madre en el invernadero, en la segunda parte del libro? Además la sacralización de la reflexión de Barthes iría, me parece, contra su carácter básico, producto de un enfoque particular, de una perspectiva personal, no normativa y que no pretende establecer ninguna doctrina.

Finalmente no hay que hacer como si en *La cámara lúcida* Barthes hablara por primera vez de la fotografía. Desde hacía por lo menos 20 años Barthes había desarrollado una reflexión constante, coherente sobre la fotografía. *La cámara lúcida* es así al mismo tiempo una "novedad" absoluta y la culminación (paradójica, contradictoria, ambigua) de un discurso. En 1961 el número uno de la revista *Communications* publica el ensayo de Barthes "El mensaje fotográfico". Ahí Barthes fija el programa que, aún hoy, debe tener toda reflexión cuyo objeto sea

Para él "sean cuales fueran el origen y el destino del mensaje, la fotografía no es solamente un producto o una vía, es también un objeto, dotado de autonomía estructural; sin pretender de ninguna manera separar este objeto de su uso, es necesario prever aquí un método particular, anterior al propio análisis sociológico, y que no puede ser sino el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía".

Uno puede preguntarse en qué medida el propio Barthes ha logrado cumplir el programa que tan claramente había planteado y hasta dónde ese "análisis inmanente" queda, todavía hoy, por hacerse.

Barthes se pregunta: "¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotográfia? Por definición la escena misma, lo real literal... Por supuesto la imagen no es lo real, pero al menos es su *analogon* perfecto".

La fotografía es, para Barthes, "un mensaje sin código". Pero mientras los otros mensajes sin código, las otras "reproducciones analógicas de la realidad" como la pintura, el cine, el teatro, el dibujo, además de su contenido analógico desarrollan un mensaje suplementario, un sentido segundo, que les permite escapar de la analogía y poder así existir de manera autónoma, independiente del objeto que se supone reproducen, por el contrario, según Barthes, "en principio, para la fotografía, nada de eso".

la fotografía.

La fotografía es así condenada a ser una simple "copia" de lo real. Pese a eso Barthes dice que "hay una fuerte probabilidad de que el mensaje fotográfico sea también connotado" y que "la connotación, es decir, la imposición de un sentido segundo, se elabora en los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, puesta en página)". Barthes traducirá estos procedimientos "en términos estructurales": serán "trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis". Resulta curioso, e inquietante, que durante su traducción estructural Barthes haga desaparecer el encuadre, que es uno de los elementos centrales en la conformación del "estilo", es decir, de la manera o la forma en que, en una fotografía, los objetos nos son mostrados. El encuadre es determinante dado que establece qué objetos se ven (hay otros que quedan fuera de campo) y cómo se los ve: desde qué lugar, organizados de qué manera.

Lo que sucede es que en "El mensaje fotográfico" hay una indecisión respecto de su objeto. La primera frase es: "La fotografía periodística es un mensaje". Todo el ensayo oscila entre la fotografía a secas y una de sus utilizaciones particulares: la fotografía periodística, lo que por momentos lo lleva a dar una importancia excesiva a ciertos elementos que la tienen solamente en el marco (estrecho, particular) de la foto periodística: títulos, leyendas, comentarios.

Más aun, la fotografía periodística es un objeto ambiguo, que queda sin ser definido con precisión. ¿Es simplemente una fotografía destinada a ser utilizada en un periódico, y en esto toda foto puede ser periodística, o hay algo en ella que la caracteriza, la define, más allá de su uso eventual en un periódico?

Esta imprecisión lo lleva a contradecirse. Cuando habla de la posibilidad de que los mensajes sin código (dibujo, pintura, cine, etc.) sean, también ellos, connotados, dice: "ahora bien, en principio, para fotografía, nada de eso, en todo caso para la fotografía periodística". Luego, en la misma página, afirma: "hay una fuerte probabilidad de que el mensaje fotográfico (al menos el mensaje periodístico) sea también connotado".

De esa manera la fotografía periodística pasa, en 20 líneas, de ser nada más que pura denotación, a ser "muy probablemente" connotada.

En "El mensaje fotográfico" Barthes sabe adónde quiere ir (quiere establecer las bases del análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía) pero, a causa de esa oscilación alrededor de la fotografía periodística, se pierde en el camino

En 1964 Roland Barthes habla, nuevamente, de la fotografía. El número 4 de la revista *Communications* incluye su ensayo "La retórica de la imagen", cuyo objeto es la fotografía publicitaria. (Ahí Barthes habla de la publicidad de los fideos Panzani.) En este caso, y tomando otra vez un tipo particular de fotografía, que se presta más al "análisis sociológico" que al análisis inmanente, como es la foto publicitaria, Barthes, esta vez de entrada y a causa de la elección inicial del objeto sobre el cual se centra la reflexión, se aparta del programa que había fijado cuatro años antes.

Aun cuando "La retórica de la imagen" muestra una especie de embrión de lo que será la teoría del "esto-ha-sido", que Barthes va a desarrollar en La c'amara l'acida, es un texto que no contribuye demasiado a lo que Barthes se había propuesto. Vamos a tener que esperar hasta 1980 para que Barthes intente, por última vez, en La c'amara l'acida, resolver el enigma de la fotografía.

La cámara lúcida

La cámara lúcida, que según Barthes iba a decepcionar a los fotógrafos porque "no es una sociología, ni una estética, ni una historia de la fotografía", es un libro de unas 180 páginas, dividido en dos partes, cada una compuesta de 24 capítulos, ilustrado por 25 fotografías, la primera en color.

Barthes empieza constatando "con irritación" que sólo hay dos discursos admitidos en lo que concierne a la fotografía. "Uno es técnico, y para ver el significante fotográfico está obligado a situarse muy cerca." El otro discurso es histórico o sociológico y para observar el fenómeno global de la fotografía está obligado a situarse muy lejos. Estos dos discursos son inadecuados para enfrentar fotos que a uno le gustan, que "interesan", que dan "placer o emoción". Barthes toma un cierto número de fotos y trata de ver precisamente lo que en ellas le interesa, lo que le produce placer o emoción. Frente a la mayor parte de las fotos experimenta un interés difuso, vago, general, de carácter cultural, que él llama studium. Por el contrario frente a algunas (pocas) fotografías percibe un detalle que lo "apunta", que llama violentamente su atención. Llama a este detalle punctum. La dupla *studium-punctum* es el instrumento utilizado por Barthes en la primera parte de su libro, frente a fotos "que le gustan". Barthes analiza esas fotos, a veces de manera muy sucinta, otra veces más largamente. Frente a una foto de James Van der Zee, que muestra a una familia americana de raza negra, se interesa al comienzo "con simpatía" en esta "buena foto".

De repente surge el *punctum* y un detalle lo atrae: los zapatos con tiras de uno de los personajes. Pero diez páginas después vuelve a hablar de esa foto y se retracta. El "verdadero punctum" era en verdad no los zapatos con tiras, sino un collar que le hacía pensar en otro collar que llevaba "alguien de la familia". A través de este ejemplo el *punctum* aparece como un utensilio poco fiable, muy aleatorio, que no permite ir mucho más allá de la constatación de su existencia. El *punctum* es un instrumento poco seguro.

El propio Barthes emite dudas sobre su método. Todo lo que se puede decir frente a una foto es que "el objeto habla e induce, vagamente, a pensar". Para él una foto "es siempre invisible"; lo que se ve es el Referente. "Por naturaleza la Fotografía tiene algo tautológico: una pipa en ella es siempre una pipa, irreversiblemente." ¿Qué se puede entonces decir de una fotografía? El análisis confiesa su impotencia, y entonces Barthes abandona su tentativa, efectúa su palinodia y comienza la segunda parte del libro.

"Entonces una tarde de noviembre, poco después de la muerte de mi madre, estaba acomodando unas fotos... Estaba solo en el departamento donde ella acababa de morir, mirando a la luz de la lámpara, una a una, las fotos de mi madre... Y de pronto la vi "

La foto del invernadero, donde se ve a la madre de Barthes, a los 5 años, acompañada del hermano mayor, y de la cual Barthes habla extensamente, es paradójicamente una foto que Barthes no muestra. "No puedo mostrar la foto del invernadero. Sólo existe para mí. Para ustedes no sería otra cosa que una foto indiferente."

Es sin embargo gracias a la foto de su madre que Barthes va a encontrar finalmente el noema, la esencia, "el rasgo inimitable de la fotografía": el "esto-ha-sido". Para Barthes toda fotografía certifica la existencia real, en el pasado, de su referente. Y puede pensarse que Barthes cae prisionero de su descubrimiento. Afirmando de esta manera radical la primacía del objeto, del referente, el análisis debe detenerse, porque no hay más nada que decir. Barthes lo dice: "es precisamente en esta detención de la interpretación que está la certeza de la foto". Porque en la medida en que el referente es considerado central, tanto el fotógrafo como el espectador no tienen nada que hacer. Cuando la primacía del objeto se afirma, ese objeto, tomado de cualquier manera, porque la forma en que es fotografiado no tiene entonces ninguna importancia, relega a la insignificancia todo "trabajo" del fotógrafo y toda "lectura" del espectador. El descubrimiento de Barthes, el "esto-ha-sido" concluye al mismo tiempo su libro y todo análisis posible. El territorio de la fotografía está reservado a partir de ahora, al objeto, al referente. Frente a él, el hombre (el fotógrafo, pero también el espectador) se borra, desaparece.

Barthes 39



O cinema de meus olhos

Vinicius de Moraes Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, San Pablo, 1991, 314 páginas.

"La poesía y el cine revelan sin expresar", afirma Vinicius, y *O cinema de meus olhos* es un homenaje apasionado, fervoroso e imperfecto, como no podría ser de otro modo tratándose del autor de *Para vivir un gran amor*, de *Garota de Ipanema* e *Insensatez*. Vinicius de Moraes se entrega al cine como a la música, la poesía o las mujeres: mística e

impulsivamente.

Su contacto con el cine comienza en 1936, cuando reemplaza a Prudente Moraes como representante del Ministerio de Educación en la censura cinematográfica. Desde 1941 es el responsable de la columna de cine del suplemento literario de A $Manh\grave{a}$, desde allí comienza la paciente "educación estética" de sus lectores. Su repertorio teórico se basa fundamentalmente en la $T\'{e}cnica$ del film de Pudovkin, pero Vinicius sabe suplir con pasión sus carencias informativas. Allí comienza también su cruzada en favor del cine mudo. Será sólo ante la evidencia de Orson Welles que se verá obligado a hacer una concesión: el mérito de Citizen Kane consistía en haber logrado, en el cine sonoro, el ideal del cine mudo.

En 1944 publica crónicas en el suplemento literario de O Jornal, en 1949 participa en la fundación de la efímera revista Filme y es columnista cinematográfico de Ultima Hora hasta 1952. Carlos Augusto Calil, amigo y admirador de Vinicius, recopiló esos artículos y supo organizarlos según un criterio temático. "Orson Welles, ciudadano brasileño", "Cosas de Hollywood", "Algunas mujeres, ayer amadas", "Lo macabro en el cine sonoro", son algunas de las secciones en que está dividido el libro. Vinicius posee esa virtud —rarísima en los críticos— de perdurar en la memoria del lector, incluso cuando las pelícutas en cuestión se desconocen o se han olvidado. Es el caso de su tipología de "el buen y el mal espectador", su teoría sobre la "visualización" en el cine y en el arte en general, sus trágicos enamoramientos de las divas de Hollywood y esas anécdotas tan de novela de Manuel Puig, o la "meta-reseña" en la que critica una mala película elogiando la gotera del cine en una tarde agobiante, o aquella en la que justifica su "abstención de cine" Extremista y subjetivo como buen poeta, Vinicius es amante de las polémicas, no sólo cine mudo vs. cine sonoro, también Marlene Dietrich vs. Greta Garbo, y Greta Garbo vs. Paulette Godard. Sus artículos hablan de su fascinación por películas y directores tan disímiles como Jeanne d'Arc de Dreyer, Pacto

siniestro, Hiroshima mon amour, Hawks, Vidor, Tiempos modernos y El acorazado Potemkin. Sus gustos eran igualmente eclécticos en materia de actrices: Falconetti, Vivian Leigh, Ginger Rogers, Silvana Mangano y, por encima de todas, Marlene Dietrich. Shirley Temple (la encarnación del aceite de ricino que le obligaban a ingerir en la infancia), Myrna Loy y Jane Powell quedaban excluidas de su mítico harén. Vinicius de Moraes cumple en este libro con la regla que, en El ejercicio de la crítica, confiesa haber aprendido de los ingleses: "ser leve, nunca vago; íntimo, nunca intimista; claro y preciso, nunca pesimista". (Desde esta nota solicitamos su difusión entre guionistas, directores y críticos de cine.) ■

María Fasce

El buen y el mal espectador por Vinicius de Moraes

Ser buen espectador no sólo es gustar de ir al cine. Es preciso también saber ir al cine. Por ejemplo, el sujeto que se sienta muy lejos de la pantalla tiene para mí el estigma del mal espectador. A no ser en casos de fuerza mayor, esos que se sientan en el fondo me dan la impresión de que vinieran para hacer espionaje. Hay casos increíbles. Primero se instalan para tener una visión panorámica. Poco a poco van saltando, como salmones, intentando excusas, junto a solitarias nereidas, hasta llegar a las filas de adelante. Ahora bien, el rasgo distintivo del mal espectador es hablar en el cine. El individuo, o "individua", que habla durante la proyección merece la horca. Y los hay de variadas especies. Están los que leen en voz alta los subtítulos (ésos son la peste). Están los sonámbulos, que murmuran contra el villano, alientan al héroe, le avisan del peligro que lo acecha, mascullan pequeñas frases a propósito de determinadas actitudes de la heroína. Son espectadores idiotas, de tan inoportunos hasta causan gracia. Sin embargo, el más irritante es el que susurra historias que nada tienen que ver con lo que está pasando en la pantalla. Es una especialidad de las mujeres, que van con amigas al cine para pasar el tiempo. "Porque fulanita dice, patatín-patatán, y tenía un vestido, querida, ¡un amorr!" Ahí la gente gira la cabeza, mira con odio a la charlatana, gruñe y vuelve a la posición normal. El cotorreo amaina, pero por poco tiempo. Otro mal espectador de importancia considerable es el que s sienta en las filas de la izquierda o de la derecha, quedando en dirección oblicua con respecto a la pantalla. Son sujetos con vocación para el sacrificio. El consumidor de caramelos es otro. Y choc, choc, choc en el oído de la gente, como si estuviese caminando en el barro o algo así. El espectador cuidadoso para desenvolver caramelos tampoco acierta. El ruido del papel cuando se desprende despacio es mucho más irritante que cuando se desenvuelve el caramelo rápidamente y se acabó el asunto. Y las parejas de enamorados, qué desgracia: "¿Y yo te gusto?". "Si." "¿Pero te gusto igual que antes?" "Igual." "¿Mucho?" "Mucho." "Jurámelo." "Te lo juro." Después, los suspiros profundos como los cariocas en el último partido con los paulistas. Y otra vez: "¿Pero te sigo gustando igual que antes?... etc.".

La fauna es grande. Podría citar muchos otros casos. Pero de pronto me di cuenta de que nada de eso tiene la menor importancia frente a esta luna que está en el cielo. Soy un buen espectador de cine, pero mucho mejor de la luna. Necesito apagar la luz, quedarme quieto mirando la luna. Hoy está llena y ausente, indiferente. Me olvidaría de todo, mirando la luna.

Extraído de Vinicius de Moraes, *O cinema de meus olhos*, Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, San Pablo, 1991. Traducción: María Fasce.



ENTELEQUIA

CINE - COMICS ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

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



La gran ilusión

Publicación semestral de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, editada por CICOSUL.

Tradiciones peruanas

Hasta hace poco, *La gran ilusión* era una gran película de Jean Renoir. Ahora es también una revista de cine editada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. (Me viene a la memoria que,

desgraciadamente, *El Amante* es también una película de Jean-Jacques Annaud.) Aparece semestralmente y su número 2 tiene nada menos que 196 páginas. Algunos de sus redactores escribieron alguna vez en *Hablemos de Cine*, que según ciertos cinéfilos fue la mejor revista de la especialidad que se editó en Latinoamérica. Esta nueva, a juzgar por la edición que recibimos, es —entre las que conocemos— la revista más balanceada, más completa y más seria de las que se publican hoy en el mundo.

Sin duda, un sumario que incluye un Dossier Fellini (con reseñas de cada una de sus películas), un dossier sobre cine peruano (con un diccionario de realizadores peruanos, una entrevista a Francisco Lombardi —el director más importante de esa nacionalidad—, un artículo sobre Sendero Luminoso en el cine), un extenso elogio a la obra de Christian Metz, un repudio a la obra de Cantinflas, una revisión de Desde ahora y para siempre de Huston, una nota sobre las películas de Hollywood previas al código Hays, otra sobre las revistas de cine en Latinoamérica, una entrevista al presidente de la corporación de exhibidores peruanos, un artículo sobre animación por computadora, otro sobre video, otro más sobre Ed Wood, un enésimo sobre el cine en Brasil y en Ecuador y una sección de crítica de estrenos (que lleva el oportuno nombre de Los cuatrocientos golpes) ¡de 50 páginas! demuestra la riqueza y variedad del material tratado y su valor informativo.

Pero las mayores virtudes de La gran ilusión están en la escritura y el contenido. Mencionemos, en primer lugar, algunas propiedades que la revista no posee. a) No es pesada. A pesar del tamaño, se lee con facilidad e interés. Lo que es más notable, cada una de las notas es amena, atractiva y trata de despertar interés en el lector. Es evidente el trabajo que sostiene cada artículo. b) No es complaciente. Tanto en las críticas, como en el resto de las páginas, los redactores no vacilan en pegarle a quien corresponda. Hay un artículo muy divertido en el que se le responde al director peruano Luis Llosa (*El especialista*), que se queja porque las críticas de su país lo han maltratado y afirma que en el resto del mundo su obra está bien considerada (parece que en el Perú también hay de ésos). El redactor se toma el trabajo de recopilar críticas del mundo entero que señalan su incompetencia. c) No es académica. A pesar de que está editada por una universidad, a pesar de que puede tratar temas difíciles o especializados, en ningún momento se tiene la impresión de que el cine es un saber abstruso o incomunicable. La revista apuesta a la claridad y a la calidad de la escritura en un castellano preciso y exento de jerga. d) No es autoritaria. En una época en la que el más novato de los redactores de un diario no vacila en desgranar impunemente sus imprecisiones estéticas o ideológicas, los que hacen La gran ilusión apelan, en general, a una prudente sabiduría. (En la reseña sobre La strada Emilio Bustamante —un gran crítico, por otra parte— dice: "Alguna feminista fósil puede ver machismo en todo esto. Que

se pudra" y al hacerlo rompe innecesariamente con la serena ecuanimidad frente al mundo que la revista exhibe.) e) No es sectaria. No toma partido previo por los films que analiza, ni recurre a categorías cinematográficas de ocasión. No celebra el cine por su éxito comercial pero tampoco habla de "la basura hollywoodense". Es respetuosa con todos los tipos de cine, pero distingue constantemente entre las películas malas y las buenas.

La gran ilusión es una revista cinéfila. Su pareja consistencia revela un acuerdo generalizado sobre la madurez artística del cine y la autonomía de la crítica, entendida ésta como actividad central de la escritura sobre cine y cuya pertinencia reside en la exposición y evaluación de las propuestas estéticas y de los recursos formales y expresivos de los directores dentro de un universo específico. Algunos párrafos (casi al azar) pueden ilustrar la calidad de las críticas de la revista. Rafaela García Sanabria sobre Una vez en la vida: "Se contradice cuando en el primer encuentro amoroso se hace gala de un apresuramiento (que tampoco se justifica en el desabrido e inocuo conocimiento que lo precede) para después, en el quizá más emblemático y publicitado de sus 'arrebatos', cambiar abruptamente de tono. Entonces lo presenta en un acto que semeja más a una demostración de habilidades para la danza o a una escultura cinética que a un coito". Isaac León Frías sobre Filadelfia: "En esas escenas, Jonathan Demme incluye algunos recursos que había utilizado previamente en ${\it El}$ silencio de los inocentes. En la primera, la posición de la cámara y la iluminación rojiza. En la segunda, las inclinaciones del encuadre, creando un efecto de desequilibrio e inestabilidad. El segundo procedimiento no logra aquí la impresión de enrarecimiento que se producía en la cinta precedente. Tampoco, Filadelfia alcanza el nivel expresivo de El silencio de los inocentes, pero está bien y no es poco". Emilio Bustamante, sobre Como agua para chocolate: "La película no evoca necesariamente a Rulfo o a García Márquez sino a las telenovelas brasileña y mejicana. [...] Llama la atención que en una película donde se supone que la comida es el eje, la cocina el espacio culinario por excelencia y el arte culinario (tan ligado a la alquimia y a la brujería) forma sublime de expresión, la cámara muestre los platos con timidez y jamás sensualice a los alimentos. [...] no salvan a la película de caer en el abismo de la cursilería de lujo". Entretanto, a Fernando Vivas Sabroso le ha tocado una película —*Un misterioso* asesinato en Manhattan de Woody Allen— que va bien con su nombre. Su reseña no se queda atrás: la celebra con sutileza y entusiasmo y hace honor así a sus dos apellidos. Esta crítica. que acompaña al film y a sus actores ("uno no se ríe sólo por la gracia de los chistes, se ríe de la emoción por la aventura, como de seguro reiríamos en grupo si estuviéramos en el pellejo de los personajes cuando ejecutan la treta de las morcillas telefónicas. Se ríe también como lo hace Diane Keaton, con una naturalidad que va más allá de la actuación..."). En esta crítica se insinúa un movimiento que desborda saludablemente el marco señalado anteriormente y apunta a una confrontación directa con las emociones. De todas las revistas de cine que conocemos, La gran ilusión es uno de los pocos proyectos valiosos e interesantes. A los editores de otro proyecto que aspira a esas calificaciones, esta brillante revista peruana nos permite aprender y sentirnos acompañados.

Quintín

Correspondencia, suscripciones y canje: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Av. Javier Prado Este s/n, Monterrico Apartado 852, teléfonos 376767, 378066, FAX 378066, Lima, Perú.

Diccionario cinéfilo VIII

Esta entrega de nuestro diccionario está bajo sospecha: interróguelo. Usted se sumergirá en los acechantes y malamente iluminados pasillos del crimen en el cine. Un universo que en términos de género parece gozar —aun en este posmoderno y revuelto fin de milenio— de particular buena salud. Henos aquí ante algunos términos de los que conviene ir armado —a falta de un buen Smith&Wesson— en la confrontación con el siguiente caso cinematográfico.

por Eduardo A. Russo

Gangster film: Género prototípico del cine americano, es a la urbe lo que el western a la pradera. El complejo sujeto de los gangster films puede contar con un individuo al margen de la ley, pero siempre enmarcado en una trama dentro de la cual surge, asciende, se encumbra y cae estrepitosamente. Es que aunque cree personajes inmensos, bigger than life, el género se funda en la construcción de una telaraña paranoide que muestra al crimen como resultado de un orden maligno. El mundo del hampa, lejos de ser un factor de caos, posee una lógica impecable, donde su poder invade todo el tejido social. Lejos estamos en el gangster film del clásico policial de misterio, donde el criminal suele ser una malformación aislada, atacable y vencida por la razón detectivesca. Aquí nos encontramos ante la conspiración criminal corrompiendo fácilmente los lazos sociales y hasta anunciando —en no pocos casos— el fructífero matrimonio entre política y delito. Por otra parte, el gangster no es nada sin su gang. Esta puede ser desde una pequeña banda de malvivientes hasta una gigantesca corporación, un mundo paralelo que subyace en toda presunta normalidad. No por casualidad uno de los títulos prototípicos del género se llama Underworld (von Sternberg, 1927) y marca a tiros certeros —si bien inaudibles— los finales del período mudo. Pero es en los inicios del sonoro (y respaldado en un poderoso imaginario etílico posible gracias a los señores Volstead —padre ejecutor de la "ley seca"— y Capone, entre otros) cuando el gangster cinematográfico comienza a pasear sus estuches de violín por las pantallas. El pequeño César (Mervin Le Roy, 1930); El enemigo público (William Wellman, 1931) y Scarface (Howard Hawks, 1932) marcaron durante la década siguiente un camino de leyenda. Tan poderoso fue el espacio de ficción ligado a la Prohibición y sus contornos que su mitología llega al presente. Si en los 40 y 50 el policial negro (cf.) compitió con el gangster film y hasta contaminó con su toque anárquico y romántico lo que hasta allí privilegiaba el equilibrio clásico e incluso el comentario social, en los 70 el "efecto-El padrino" reactivó el universo que se había reducido hacia las andanzas de gangsters marginales, en perpetua fuga, inevitables perdedores como Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967). En los últimos años, brillantes ejercicios de Brian De Palma como Scarface o Carlito's Way demuestran que la cosa aún puede funcionar, mientras que unos cuantos cineastas negros ensayan a su modo un aggiornamiento —moraleja incluida— del gangster film, donde la violencia callejera y el

sinsentido suelen imponerse en pandillas donde el rap y el crack son los combustibles predilectos.

Policial negro. Si quiere parecer más sofisticado, diga *film* noir. Lo que en el gangster film lleva a lo realista, en el policial negro se convierte en casi pesadillesco. Es ese género donde el crimen se convierte en una posibilidad cierta, inmediata, a escala privada. Un mundo de apariencias engañosas, donde la corrupción urbana es tal que sólo la decidida intervención de alguien (un detective, pero también un periodista, un ciudadano común más allá de lo que puede tolerar o hasta un policía sin su chapa y arma reglamentaria) puede sacar a la luz algo de la escoria. El policial negro sólo es tal por costumbre nominatoria. En realidad, lo que nunca falta en él es el crimen. La cana podrá brillar por su ausencia, pero basta que en el gang predominen las traiciones, que el individuo prevalezca sobre el grupo, para que lo negro se presente con su tenebrosa magnificencia, a veces culminando en la masacre total. Su puesta en escena abunda en inversiones y ambigüedades; seducción y muerte van de la mano. Las mujeres del cine negro (con las caras de Gene Tierney, Jane Greer, Lauren Bacall, Gloria Grahame; hasta la de Miss Stanwyck) son entidades memorables. La vieja matriz de la investigación arma los más rotundos ejemplos del género, que también suelen alcanzar una dimensión trágica, donde el Destino actúa más allá de las determinaciones sociales. Género nocturno, actual, para aquellos empeñados en sobrevivir, superando -como el fantástico— a innúmeras parodias, el cine negro ofrece sus contraseñas en un presente donde toda certeza parece ser cosa del pasado, y no se puede confiar en nadie. Hay quien dice que todo cinéfilo esconde, en potencia, a un detective de film noir aplicando su astucia y sus desengaños ante cada nueva película. A veces gana, a veces pierde. Pero jamás se le ocurre cambiar de ocupación.

Suspenso. Uno de los más difundidos lugares comunes que se profieren sobre el cine y sus alrededores toca a Alfred Hitchcock. Es un epíteto que no falta en ninguna reunión social cuando alguien osa mentar al gran Hitch; nunca falta alguien que con los ojos en blanco profiera: "¡Ah, el mago del suspenso!". Mago, maestro o rey; el cargo puede variar, pero no ese misterioso atributo que lo define. Algún sofisticado se atreverá a decirlo —obteniendo más lustre cultural— en inglés, lo cual da aires de haber participado (cognac

mediante) con Hitchcock de alguna conversación de sobremesa en torno de esta cuestión. El título conferido al maestro no ha dejado de ser una forma de reducir (domesticar, achatar) la significación de Hitch para todo el cine, circunscribiéndolo a una región de la que no está lejos el frecuente calificativo de "hábil artesano". Sin embargo, como en todo lugar común, hay algo de cierto en esta conexión Hitchcock-suspenso. Se trata de un punto que (sin duda en una lectura diferente de la de los encasillamientos) revela algunas cualidades fundamentales de su cine y, por extensión, del cine en general.

Jean Douchet afirmó alguna vez, en un arrebato no exento de esoterismo, que el suspenso en Hitchcock es "la suspensión de un alma sostenida entre la Luz y la Oscuridad". Sin especulaciones teológicas o metafísicas, es posible afirmar que esta idea de *suspensión* es la misma que sustenta expresiones como que una película nos *mantiene en vilo*, y lo que es más importante, más allá de que haya o no un misterio en el medio. El uso vulgar parece ligar el suspenso con la existencia o resolución de un enigma. Pues bien, el mismo Hitch nos explicó que se trata de algo bien distinto. Le explicaba a François Truffaut en el imprescindible *El cine según Hitchcock*:

"A. H.: No olvide que para mí el misterio es raramente *suspense*; por ejemplo en un *whodunit* [cf.] no hay suspense, sino una especie de interrogación intelectual. El *whodunit* suscita una curiosidad desprovista de emoción, y las emociones son un ingrediente necesario del suspense.

La diferencia entre el suspenso y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones. Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de la mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum. Explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense; la bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, precisamente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decirles a los personajes que están en pantalla: 'no deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar'. En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspenso." Hitchcock dixit. Un niño muere en su Sabotaje (1936), tras quince minutos de suspenso en los que acarrea unas latas de cine-bomba. La salvaje explosión pesó sobre el destino comercial del film. Hitch se lamentó durante décadas: "jamás debí haber matado a ese muchacho". No obstante, el episodio —aun hoy estremecedor— demostraba que su amor por el cine era más fuerte que cualquier moral.

Whodunit. El término designa a los films que poseen por núcleo de su estructura narrativa el planteo y la resolución de un enigma: ¿quién es el verdadero culpable del crimen? Es de ese tipo de películas que se arruina en el mismo momento en que nos cuentan que el asesino es el mayordomo. Pese a lo que algunos creen, el whodunit no se lleva demasiado bien con el cine. El misterio a resolver plantea preguntas de necesaria elaboración lógica. Este ejercicio intelectual altamente placentero ante la lectura de cualquier caso de Hércules Poirot es el mismo que hace bodrios insufribles a las adaptaciones fidedignas de Mrs. Agatha Christie a la pantalla (ver, si no, Eran diez indiecitos o Crimen en el Expreso Oriente). El caso es que mientras en los libros los malabarismos para que el caso cierre pueden disimularse perfectamente, en el cine quedan expuestos irremediablemente. La cualidad cerebral del whodunit se transforma comúnmente en un acertijo gélido en la pantalla. Un largo malentendido ligó a este subgénero con el nombre de Hithcock, a pesar de que odiaba los films de esas características. Al respecto existe un episodio curioso. Como los críticos saludaban a cada whodunit literario que se publicaba como "una buena base para una película de Hitchcock" el gordo comezó a inquietarse, y al fin se convenció de que podían tener algo de razón. Fue cuando se decidió a filmar el único whodunit de su filmografía: Stagefright (1950). La película —más que interesante en sus reveladoras implicancias de la relación cine-teatro— resulta un curioso ejemplo de extrañeza en la filmografía Hitchcock, que incluye algunos macaneos de los que nunca dejó de arrepentirse, como un flashback falso de los que abundarían en series como Petrocelli. Ya que hablamos de series, un anti-whodunit es cada capítulo de Columbo, donde el asesino lidera la primera sección del relato: lo que resta podría denominarse ¿Cómo lo hará?, esto es, de qué recurso echará mano el detective para descubrir la evidencia que condenará al asesino. Por otra parte, estamos aquí ante una buena estrategia de supervivencia del enigma en el reino audiovisual: sólo se sostiene si se lo dota de una buena dosis de juego, que lo acerca a los brillantes ejercicios intelectuales de los que sólo la comedia puede hacer gala.



El cine en pantuflas

por Jorge García



La madre (*Mat'*), 1926, dirigida por Vsevolod Pudovkin, con Vera Maretskaja.

Entre los tres grandes del cine mudo ruso, Pudovkin se encuentra a mitad de camino de la férrea y cerebral "teoría del montaje" de Eisenstein y el apasionado lirismo de Dovjenko. Esta vigorosa versión de la clásica novela de Gorki, con una notable actuación de Vera Maretskaia es posiblemente su obra mayor y una clara muestra de su talento.

VCC 24 4/1, 17, 19, 21 y 1 hs.

El abominable Dr. Phibes (*The Abominable Dr. Phibes*), 1971, dirigida por Robert Fuest, con Vincent Price y Joseph Cotten.

El doctor Phibes ha quedado desfigurado en un accidente en el que también murió su esposa y decide tomar venganza sobre los médicos que la atendieron. Con un estilo delirante y plagado de humor negro, en el que se detectan homenajes varios, es el mejor film de Robert Fuest, especialista en el género, y un auténtico festival para los admiradores de Vincent Price. Cine Max 26/1, 22.15 hs.; 29/1, 1.30 hs.

Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto), 1970, dirigida por Elio Petri, con Gian Maria Volonté y Florinda Bolkan.

El cine italiano de "denuncia" sobre políticos y policías corruptos gozó de gran prestigio durante los años 70 y, dentro del mismo, Elio Petri representó la vertiente intelectual, con un tono pretensiosamente kafkiano en sus películas. Puede ser interesante ver hoy este film del que personalmente sólo recuerdo

como atendible un buen trabajo del recientemente fallecido Gian Maria Volonté.

Cine Max 6/1, 22 hs.; 14/1, 14.45 hs. y 2 hs.

El año del arco iris (*My Life as a Dog*), 1987, dirigida por Lasse Hallström, con Anton Glanzelius y Tomas von Bromssen.

Primera obra conocida del sueco Lasse Hallström, de quien se está exhibiendo ¿A quién ama Gilbert Grape?, uno de los mejores films estrenados este año. Ambientada en un pueblito rural sueco en los años 50, la película es una descarnada y poética visión del mundo infantil, con una notable galería de personajes secundarios y un protagonista asombrosamente expresivo. Para ver sin reservas. Space 23/1, 16 hs.

Chaplin, 1992, dirigida por Richard Attenborough, con Robert Downey Jr. y Geraldine Chaplin.

Decididamente ignoro las razones del prestigio de sir Richard, ya que sus películas no funcionan ni siquiera como films de qualité. Esta chata y demasiado prolija biografía de Chaplin no tiene la más mínima vibración emocional y dilapida minuciosamente las posibilidades de un material servido de antemano. La actuación de Robert Downey Jr. es tan insulsa como la película.

Varias emisiones en HBO

Investigación peligrosa (Report to the Comissioner), 1975, dirigida por Milton Katselas, con Michael Moriarty y Yaphet Kotto.

Al director Milton Katselas se lo puede recordar por *Extrañas*, un notable telefilm con Bette Davis y

John Huston: el triunfo de los perdedores

Hay ocasiones en que no es fácil desprender la obra de un director de cine de su figura, su trayectoria vital —por otra parte, asimilable a la de muchos de sus personajes— y la simpatía que ellas despiertan. Es lo que ocurre con John Huston, norteamericano de nacimiento, irlandés por adopción y aventurero por vocación, centro de no pocas polémicas entre críticos y cinéfilos que van desde la admiración incondicional hasta el casi desprecio de figuras como Andrew Sarris, que considera que sus escasas películas rescatables deben sus méritos sólo a los buenos repartos.

Hijo de Walter, notable actor de carácter del cine norteamericano, John Huston nació en Nevada en 1906 y antes de llegar al cine fue campeón universitario de boxeo, teniente de caballería en Méjico, actor de teatro, periodista y dramaturgo. Apasionado de las mujeres, la bebida, las carreras de caballos, los viajes y la caza mayor, su vida fue una aventura continua que sirvió de material de base para varias de sus películas. En 1928, William Wyler lo llevó a la Universal, donde escribiría sus primeros guiones y tras un interregno europeo en el que se dedicó a la pintura, retornó como guionista fijo a la Warner, donde realizó varios trabajos destacados en ese rubro, como los de *Jezabel* de Wyler y *Alta sierra* de Raoul Walsh. En 1941 debuta como director con *El halcón maltés*, desarrollando a lo largo de cuarenta y cinco años una carrera en la que se alternarían, sin discriminación de épocas, excelentes películas, títulos notoriamente sobrevalorados, obras poco conocidas de gran interés y bodrios irredimibles. Esta manifiesta irregularidad de su obra hace necesario intentar establecer algunas precisiones sobre la misma. Pasemos a ellas.

1) En las películas de Huston proliferan los personajes desarraigados, muchas veces inadaptados socialmente y sin aristas positivas, que corren siempre detrás de objetivos que finalmente les serán esquivos. Individualistas y solitarios —aun cuando eventualmente actúen en grupos—harán de esa búsqueda sin resultados visibles un periplo excluyente. Se ha hablado hasta el cansancio de estos personajes, y en eso ha colaborado muchas veces el esquematismo con que los presenta el director, como exponentes de una supuesta moral del fracaso. Sin embargo, en sus mejores películas —y estoy pensando en Mientras la ciudad duerme, Camino hacia el amor y la muerte, un auténtico film maldito, Ciudad dorada, El juez del patíbulo y El hombre que sería rey— en esas películas, decía, esa búsqueda aparentemente inútil se convierte en una aventura vital mucho más amplia y en un intento de esos personajes por alcanzar su verdadera identidad y un

sentido para su vida. Son esos films los que otorgan a los antihéroes hustonianos una auténtica dimensión dramática que en ocasiones llega a ser trágica y en la que tras su aparente derrota hay una victoria moral, aun cuando a veces esta victoria conlleve la propia muerte. 2) Hay en Huston una natural predisposición, que quizá provenga de sus orígenes cinematográficos, a subordinar las imágenes de sus películas a los guiones y a las ideas que de ellos se desprenden. Esto es particularmente notorio en sus adaptaciones de escritores famosos, llámense éstos Hammett, Melville, Williams, Arthur Miller, Maxwell Anderson o Malcolm Lowry; películas donde el mensaje verbal opaca y diluye la puesta en escena,

haciéndole caer sin vueltas en la grandilocuencia y la solemnidad. A esta categoría pertenecen varias de sus películas más famosas, que no mejores, y que no mencionaré en homenaje a algunos amigos hustonianos acérrimos. Por cierto que cuando logra que el humor y la ligereza irrumpan, Huston consigue films tan valiosos como La reina africana, Sólo el cielo lo sabe, otra película maldita, Lo que no se perdona y El honor de los Prizzi, obras particularmente relajadas y vitales y en las que a falta de un estilo visual propio —Huston nunca lo tuvo— se percibe un clasicismo narrativo absolutamente funcional a la materia tratada.

3) Siendo Huston un director que describe un universo esencialmente masculino, sin embargo, existe en su filmografía una sabrosa galería de mujeres anticonvencionales. La frágil y enamoradiza Jean Hagen de Mientras..., la monja Deborah Kerr en Sólo el cielo lo sabe, la inolvidable Marilyn en Los inadaptados —recordar que Huston le dio su primer papel importante en Mientras...—, prenunciando su inminente final, pasando por la inalcanzable Ava Gardner de El juez..., permanentemente fuera de campo hasta el plano final, sin olvidar la patética borracha de Susan Tyrrell en Ciudad dorada, todos personajes femeninos memorables.

Ciudad dorada, todos personajes femeninos memorables.
Es probable, como bien apunta José Luis Garci, que la mejor película de Huston sea su vida, pero el puñado de obras mencionadas, a las que habría que agregar Sangre sabia, que según los afortunados que la vieron es su obra maestra, con su entrañable galería de perdedores e inadaptados, son motivo suficiente para ubicar al director, sin caer en sobrevaloraciones apresuradas, en un lugar decoroso en la historia del cine. A estar atentos que el cable exhibe con regularidad varias de ellas. ■

Jorge García



Gena Rowlands. Este violento thriller urbano, con claras referencias a la mejor tradición del cine negro, es una sórdida crónica de las relaciones entre policías y hampones en las grandes ciudades. Un relato tenso y crispado, excelentes caracterizaciones de personajes y un final anticonformista son algunas de las virtudes de este film. Para no dejar pasar. TNT 18/1, 18.30 hs.

La parte del león, 1978, dirigida por Adolfo Aristarain, con Julio De Grazia y Luisina Brando.

Si bien en la historia del cine nacional en distintos directores (Christensen, Tinayre, Fregonese, Schlieper) se manifestó la influencia del cine norteamericano, en ninguno apareció de una manera tan sistemática como en Adolfo Aristarain. En La parte del león, su primera película -con una nada casual dedicatoria a una larga lista de directores—, la narrativa y la temática del cine negro aparecen perfectamente ajustadas a la ambientación porteña, resultando una temprana muestra de las virtudes del director. Space 7/1, 14.30 hs.

La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead), 1968, dirigida por George A. Romero, con Duane Jones y Judith

La carrera de Romero, especializada en películas de terror, nunca alcanzó los niveles de *La noche de los muertos vivientes*, su primer film en riguroso blanco y negro. Evitando los efectos especiales

gratuitos y contraponiendo una puesta en escena realista de una historia alucinante —un grupo de personajes encerrados en una casa y sitiados por docenas de zombies—, Romero logra una película que es un hito y una de las mejores que se haya realizado dentro del género. Network-USA 14/1, 22 y 5 hs.

La colmena, 1982, dirigida por Mario Camus, con Francisco Rabal y José Sacristán.

Dentro de la carrera llena de altibajos de Mario Camus, La colmena se destaca como su mejor película. Ambientada en los años de la posguerra civil española, ofrece en sus distintas historias que se entrecruzan permanentemente sin que el director pierda nunca la línea narrativa, una cálida crónica de ese tiempo con una galería de entrañables personajes.

Space 9/1, 22 hs.

Héroes olvidados (Roaring Twenties), 1939, dirigida por Raoul Walsh, con James Cagney y Humphrey Bogart.

A esta altura no quedan dudas de que Raoul Walsh es uno de los grandes directores de todos los tiempos y Héroes olvidados una de sus mejores películas. Vívido relato sobre los años de la Depresión a través del ascenso y caída de un ex veterano de guerra convertido en un gran rey del contrabando durante la Ley Seca, el director brinda una acabada síntesis del cine de los 30 y permite a Jimmy Cagney unos de sus más notables papeles. Obra maestra absoluta. I-SAT 28/1, 15.45 hs.

Performance, 1970, dirigida por Nicholas Roeg, con Mick Jagger y James Fox.

Largamente prohibida por la censura y sin editar en video, aparece esta mítica película cuya exhibición en cable es un auténtico acontecimiento. Será una buena oportunidad para apreciar si su fama de película de *culto* está justificada. Para no dejar pasar. HBO 5/1, 23.45 hs.; 16/1, 4.45 hs.; 19/1, 1 hs.; 22/1, 15 hs.

Destino de dos vidas (*Carrie*), 1952, dirigida por William Wyler, con Jennifer Jones y Laurence Olivier.

Dentro de la obra de Wyler los melodramas ocupan un lugar relevante. Este film, basado en una novela de Theodore Dreiser y ambientado en el Chicago finisecular, sobre el amor imposible entre un maduro y casado dueño de un restaurante y una joven granjera recién llegada y su consiguiente degradación, resulta un buen ejemplo de la solidez expositiva del director y de su capacidad para la dirección de actores.

Network-USA 5/1, 15 hs. y 1 hs.; 30/1, 17 hs.; 31/1, 12 hs.

Infierno en el Pacífico (Hell in the Pacífic), 1968, dirigida por John Boorman, con Lee Marvin y Toshiro Mifune.

Tras un comienzo relativamente promisorio, John Boorman desembocó rápidamente en la grandilocuencia y la solemnidad. Esto ya se atisba en *Infierno en el Pacífico*, su segundo film sobre un

soldado americano y otro japonés que deciden continuar su propia guerra en una isla desierta y en donde el dinamismo del relato y las buenas actuaciones se ven desdibujados por un final de tono mensajístico y moralizante.

CV 5 17/1, 19 y 1.10 hs.

El bebé de Rosemary (Rosemary's Baby), 1968, dirigida por Roman Polanski, con Mia Farrow y John Cassavetes.

La carrera de Polanski ha suscitado no pocas controversias y este film no es ajeno a ellas. Película que para algunos psicoanalistas es una reflexión sobre los terrores de la mujer embarazada, tras su estructura de "thriller" de suspenso esconde una lúcida alegoría sobre la búsqueda de éxito a cualquier precio en la sociedad americana. Probablemente, la mejor película del director.

CV 53 12/1, 16 hs.; 13/1, 14 hs.

Cachao, como su ritmo no hay dos, 1994, dirigida por Andy García.

La legendaria figura del bajista cubano Israel "Cachao" López sirve como material de base para esta película dirigida por el conocido actor. No demasiado imaginativo como documental —hay algunas conversaciones bastante someras sobre música cubana entre "Cachao", Paquito D'Rivera y Guillermo Cabrera Infante—, el film sirve antes que nada para registrar las actuaciones del músico, una especie de Charlie Mingus del Caribe, junto con un notable grupo de intérpretes. Podemos destacar



Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

Esmeralda 779 6º A Teléfono y Fax: 322-7518 entre ellos a otro legendario, el trompetista Alfredo "Chocolate" Armenteros, al gran flautista Néstor Torres, al sensible pianista Alfredo Valdez Jr., al propio Paquito con su virtuosismo no exento de superficialidad y al gran ejecutante de la guitarra cubana que popularizara el gran Arsenio Rodríguez, Néstor González. Más que una película, Cachao es una sucesión de números musicales con algunas conversaciones intercaladas que, sin embargo, ofrecerá a los amantes de la salsa la posibilidad de ver en acción a varias figuras importantes del género. ¡A mover el esqueleto, pues! Fox 24/1, 20 hs.; 27/1, 13 hs.

La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*), 1969, dirigida por Sam Peckinpah, con William Holden y Ernest Borgnine.

Podrán cuestionarse aspectos de la carrera de Sam Peckinpah pero es innegable que sus westerns de los 60 lo muestran como el último gran realizador del género. La pandilla salvaje, sobre un grupo de proscriptos que no pueden asumir el fin de una época y los cambios que se vienen y quieren dar un gran golpe antes de retirarse, con su sabia alternancia de escenas de descomunal violencia con otras de un lirismo crepuscular, es una obra mayor dentro del género y una de las mejores del director.

1-SAT 22/1, 15.45 hs.

Río Bravo, 1958, dirigida por

Howard Hawks, con John Wayne y Dean Martin.

A diferencia de otros directores tan geniales como él, Howard Hawks dejó obras maestras en casi todos los géneros. Este extraordinario western es prácticamente una síntesis de todos sus grandes temas -el hombre ante una situación de peligro, la dignidad, la responsabilidad, la amistad viril— y ha intentado ser copiado, casi siempre sin fortuna, infinidad de veces. Además, es un ejemplo de la fluidez narrativa del director y de su capacidad para hacernos compartir las aventuras de sus personajes. CV 30 3/1, 10 hs.; 31/1, 10 hs.

Permiso por una noche (Letter to Brezhnev), 1985, dirigida por Chris Bernard, con Alfred Molina y Margie Clarke.

Las películas producidas en Liverpool representan una de las vertientes más interesantes del cine inglés actual (a ella, entre otras, pertenecen la ignorada y excelente K. O. de mujer, también con Margie Clarke). Este pequeño y cálido film sobre dos amigas desempleadas que se encuentran con dos marineros rusos que deben irse en pocas horas, tiene un encanto y una ternura bastante inusuales en el cine contemporáneo.

CV 53 30/1, 23 hs. ■

Tabla de cine en televisión

| | | 5 | Q | FF | GN | GJC | AR | JG | нв |
|---|-------------------------------------|------------------|--------|---------|----|---------|---------|--------|--------|
| Algo gracioso sucedió camino al foro | Richard Lester | CV 30 | 7 | | | | 9 | 5 | |
| Almuerzo desnudo | David Cronenberg | VCC 24 | 8 | 7 | 4 | 9 | 8 | 7 | 8 |
| Blade Runner | Ridley Scott | Space | 8 | 8 | 10 | 5 | 8 | 3 | 5 |
| Cachao, como su ritmo no nay dos | Andy García | Fox | 7 | 7 | 9 | 10 | 7 | E | 6 |
| Calles de fuego Chaplin | Walter Hill Richard Attenborough | Space | 7 | 4 | 9 | 10 4 | 8 | 5 3 | 3 |
| Cielo amarillo | William Wellman | I-SAT | | 4 | | 6 | | 7 | 0 |
| Cocoon | Ron Howard | Fox | 7 | 8 | 8 | 6 | 7 | 6 | 8 |
| Codicia | Erich V. Stroheim | VCC 24 | | | | 10 | 10 | 9 | 10 |
| Conan, el bárbaro | John Milius | Fox | | | 8 | 8 | 6 | 6 | 7 |
| Contacto en Francia | William Friedkin | Fox | 8 | | 8 | 8 | 7 | 7 | 10 |
| Desesperación | Alfred Hitchcock | VCC 24 | 5 | 8 | 5 | 7 | 6 | 6 | 8 |
| Destino de dos vidas | William Wyler | Network-USA | | | 0 | 0 | 8 | 0 | |
| El abominable doctor Phibes | Robert Fuest | Cinemax | 0 | 0 | 8 | 8 | 9 | 8 | 8 |
| El año del arco iris El bebé de Rosemary | Lasse Hallström Roman Polanski | Space CV 53 | 8 | 8 | 9 | 10 | 10 | 9 | 7 |
| El día que paralizaron la Tierra | Robert Wise | Fox | | | 5 | 8 | 8 | 7 | 5 |
| El joven Manos de Tijeras | Tim Burton | CV 5 | 10 | 10 | 10 | 8 | 9 | 6 | 6 |
| El killer | John Woo | VCC 31 | 8 | 3 | | 4 | 8 | 3 | 8 |
| El lado oscuro del corazón | Eliseo Subiela | VCC 25 | 6 | 6 | 7 | 6 | 4 | 4 | 1 |
| El resplandor | Stanley Kubrick | HBO | 3 | | 4 | 5 | 5 | 1 | 5 |
| El rey de la comedia | Martin Scorsese | CV 5 | 10 | 10 | 8 | 9 | 10 | 9 | 10 |
| El sacrificio | Andrei Tarkovski | CV 5 | 4 | | 4 | 7 | 10 | 6 | 10 |
| El vientre de un arquitecto | Peter Greenaway | VCC 24 | 4 | | 3 | 5 | 6 | 7 | 7 |
| Espera la oscuridad | Terence Young | Space | 7 | | | | 9 | 6 | 8 |
| Frankenstein perdido en el tiempo | Roger Corman | I-SAT | 6 | 7 | 4 | 5 | 7 | 4 | 5 |
| Gatica, el Mono | Leonardo Favio | VCC 23 | 10 | 8 | 9 | 10 | 9 | 9 | 9 |
| Herencia de la carne | Vincente Minnelli | TNT | 8 | 4.0 | 10 | 9 | 10 | 8 | 8 |
| Héroes olvidados | Raoul Walsh | I-SAT | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Historia de Tokio | Yasujiro Ozu | VCC 24 | 10 | 10 | 10 | 9 | 10 | 8 | 10 |
| Infierno en el Bronx Infierno en el Pacífico | Donald Petrie John Boorman | I-SAT CV 5 | 7 | | 8 | 7 6 | 5 | 6 6 | 6 |
| Infierno en San Francisco | Frank Tuttle | CV 53 | | | | O | | 6 | U |
| Investigación de un ciudadano sobre | | Cinemax | 2 | | | 4 | | 3 | 3 |
| Investigación peligrosa | Milton Katselas | TNT | _ | | | 7 | 7 | ~ | |
| Iván, el terrible | Serguei M. Eisenstein | | | | | 8 | 8 | 7 | 6 |
| La bella y el campeón | Ron Shelton | I-SAT | 10 | 8 | 8 | | | 6 | 7 |
| La colmena | Mario Camus | Space | | | | 8 | 7 | 8 | 8 |
| La dama del perrito | Josif Irifits | VCC 24 | | 8 | | | | 7 | |
| La estación de nuestro amor | Florestano Vancini | VCC 24 | | | | | 7 | 6 | |
| La gran guerra | Mario Monicelli | VCC 24 | | | | | 7 | 5 | 6 |
| La guerra del fuego | Jean-Jacques Annaud | | | 7 | 7 | 5 | 5 | 4 | 4 |
| La ilusión viaja en tranvía | Luis Buñuel | VCC 24 | | 0 | | 7 | 6 | 6 | 7 |
| La leyenda del Santo Bebedor La madre | Ermanno Olmi | VCC 24 | | 8 | | 7 | 8 | 7 | 8 |
| La madre La mentira infame | Vselodov Pudovkin | VCC 24 CV 30 | | | 6 | 10 | 10 9 | 9 | |
| La noche de los muertos vivientes | William Wyler George A. Romero | Network-USA | 10 | | 10 | 9 | 10 | 9 | 9 |
| La otra mujer | Woody Allen | CV 30 | 1.0 | 4 | 4 | 4 | 6 | 4 | 5 |
| La pandilla salvaje | Sam Peckinpah | I-SAT | 7 | 1 | 9 | 10 | 8 | 9 | 8 |
| La parte del león | Adolfo Aristarain | Space | 8 | | 8 | 8 | 6 | 7 | 8 |
| La pequeña tiendita de los horrores | Roger Corman | Network-USA | 9 | 9 | | 9 | | 7 | 5 |
| La piscina mortal | Stuart Rosenberg | Space | 7 | | 7 | 7 | 7 | 6 | |
| La prueba | Jocelyn Moorhouse | VCC 25 | 5 | | | 7 | 8 | 6 | 5 |
| La rosa del hampa | Nicholas Ray | TNT | 9 | 9 | 9 | 7 | | 8 | 6 |
| La sombra de una duda | Alfred Hitchcock | VCC 24 | 10 | 10 | 10 | 10 | 8 | 10 | 10 |
| La última película | Peter Bogdanovich | Space | 10 | 9 | | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Los depravados | Henry King | Fox | 0 | | | 0 | 0 | 7 | 8 |
| Madrid | Basilio M. Patiño | VCC 23 | 8 | | | 9 | 9 | 8 | 4 7 |
| Major Dundee Mal gusto | Sam Peckinpah Peter Jackson | Cinemax Space | 6 | | 7 | 5 | 6 | 7 4 | 7 |
| Marginados | Gus Van Sant | I-SAT | 8 | 6 | 8 | 9 | 9 | 9 | 8 |
| Maridos | John Cassavetes | VCC 24 | 0 | U | 0 | 9 | 9 | 8 | 10 |
| Más corazón que odio | John Ford | CV 30 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Mata Hari | George Fitzmaurice | CV 30 | | 100,007 | | | | 6 | |
| Mogambo | John Ford | TNT | | 8 | 8 | 9 | | 8 | 10 |
| Mujer soltera busca | Barbet Schroeder | НВО | 6 | B | | 6 | 5 | 5 | 5 |
| Mujeres apasionadas | Ken Russell | CV 30 | 5 | | | 5 | 8 | 6 | 6 |
| Nacido para matar | Stanley Kubrick | I-SAT | 6 | | 5 | 5 | 4 | 6 | 5 |
| Negocios nocturnos | Paul Schrader | HBO | 7 | | 8 | 7 | 8 | 7 | 7 |
| Nuestra historia | Bertrand Blier | Space | 8 | 7 | | 8 | 8 | 7 | 7 |
| Permiso por una noche | Chris Bernard | CV 53 | | | | 7 | 8 | 7 | 8 |
| Por dinero casi todo | Billy Wilder | TNT | | | | | 10 | 9 | 9 |
| Que el cielo la juzgue | John M. Stahl | Fox | 0 | 10 | 10 | 0 | 10 | 8 | 7 9 |
| Quisiera ser grande | Penny Marshall | CV 5 | 8 | 10 | 10 | 8 | 9 | 3 | 9 |
| Rapsodia de agosto Río Bravo | Akira Kurosawa Howard Hawks | VCC 24 CV 30 | 7 8 | 8 | 8 | 4 10 | ō | 10 | 10 |
| Saboteadores | Alfred Hitchcock | VCC 24 | 8 | 8 | 8 | 8 | | 8 | 8 |
| Salvajes inocentes | Nicholas Ray | CV 53 | 0 | 0 | 0 | 7 | 7 | 7 | 6 |
| Tener y no tener | Howard Hawks | TNT | 10 | 10 | 10 | 9 | 8 | 9 | 8 |
| Tiempo de gitanos | Emir Kusturica | Space | 7 | 10 | 8 | 7 | 10 | 7 | 8 |
| Ultimo atardecer | Robert Aldrich | TNT | | | 0 | | 2.0 | 7 | 6 |
| Un ángel en mi mesa | Jane Campion | VCC 23 | 8 | 9 | 7 | 7 | 10 | - | 7 |
| Venecia Rojo Shocking | Nicholas Roeg | CV 53 | 4 | | 7 | 7 | 8 | 6 | 3 |
| Vivir y morir en Los Angeles | William Friedkin | CV 5 | 7 | | 7 | 7 | 0.700 | 7 | 8 |
| | | | | | | | | | |

Películas para ver en enero

| Domingo 1 | Algo gracioso sucedió camino al foro (R. Lester) CV 30, 22 hs. Apocalipsis Now (F. Coppola) VCC 23, 22 y 2 hs. | <i>Martes</i> 17 | Saboteadores (A. Hitchcock) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Nuestra historia (B. Blier) Space, 24 hs. |
|---------------------|---|-------------------------|--|
| Lunes 2 | Herencia de la carne (V. Minnelli) TNT, 15 hs. La otra mujer (W. Allen) CV 30, 22 hs. | Miércoles 18 | El padrino II (F. Coppola) Space, 22 hs. El sacrificio (A. Tarkovski) CV 5, 23 hs. |
| Martes 3 | Marginados (G. Van Sant) I-SAT, 22.45 hs. Madrid (B. Patiño) VCC 23, 22 y 2 hs. | Jueves 19 | El joven Manos de Tijeras (T. Burton) Fox, 20 y 24 hs. El killer (J. Woo) VCC 31, 19, 23 y 1 hs. |
| Miércoles 4 | Tiempo de gitanos (E. Kusturica) Space, 22 hs. Por dinero casi todo (B. Wilder) TNT, 1 h. | Viernes 20 | Mogambo (J. Ford) TNT, 17 hs. Gatica, el Mono (L. Favio) VCC 23, 22 y 2 hs. |
| Jueves 5 | Quisiera ser grande (P. Marshall) CV 5, 11, 13 y 16 hs. Frankenstein perdido en el tiempo (R. Corman) I-SAT, 22.45 hs. | Sábado 21 | Conan, el bárbaro (J. Milius) |
| Viernes | Blade Runner (R. Scott) Space, 22hs. Mujer soltera busca (B. Schroeder) HBO, 23.45 hs. | Domingo 22 | Máscara (P. Bogdanovich) Space, 18 hs. La mentira infame (W. Wyler) CV 30, 21 hs. |
| Sábado 7 | Danza con lobos (K. Costner) CV 5, 11 y 15 hs. Historia de Tokio (Y. Ozu) VCC 24, 22, 24 y 2 hs. | Lunes 23 | Que el cielo la juzgue (J. Stahl) Fox, 13 hs. Un ángel en mi mesa (J. Campion) VCC 23, 22 y 2 hs. |
| Domingo 8 | La mosca (D. Cronenberg) Fox, 22 hs. La leyenda del santo bebedor (E. Olmi) VCC 24, 22, 24 y 2 hs. | Martes 24 | Desesperación (A. Hitchcock) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Tener y no tener (H. Hawks) TNT, 1.15 hs. |
| Lunes 9 | La rosa del hampa (N. Ray) TNT, 19.10 hs. Calles de fuego (W. Hill) Space, 20 hs. | Miércoles 25 | La dama del perrito (J. Irifits) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. El padrino III (F. Coppola) Space, 22 hs. |
| Martes 10 | La bella y el campeón (R. Shelton) I-SAT, 22.45 hs. La prueba (J. Moorhouse) VCC 25, 22, 24 y 2 hs. | Jueves 26 | Maridos (J. Cassavetes) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Contacto en Francia (W. Friedkin) Fox, 20 y 24 hs. |
| Miércoles 11 | El padrino (F. Coppola) I-SAT, 22 hs. Iván el terrible (S. Eisenstein) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. | Viernes 27 | Dios sabe cuánto amé (V. Minnelli) TNT, 17 hs. Venecia Rojo Shocking (N. Roeg) CV 53, 22 hs. |
| Jueves 12 | Ultimo atardecer (R. Aldrich) TNT, 19 hs. Hechizo del tiempo (H. Ramis) HBO, 22 hs. | Sábado 28 | Cocoon (R. Howard) Fox, 20 y 24 hs. La ilusión viaja en tranvía (L. Buñuel) VCC 24, 22, 24 y 2 hs |
| Viernes 13 | Los depravados (H. King) Fox, 22 hs. Almuerzo desnudo (D. Cronenberg) VCC 24, 23 y 1 hs. | Domingo 29 | Pasión de los fuertes (J. Ford) I-SAt, 15.45 hs. La última película (P. Bogdanovich) Space, 16 hs. |
| Sábado 14 | El rey de la comedia (M. Scorsese) CV 5, 22 hs. Codicia (E. von Stroheim) VCC 24, 22, 24 y 2 hs. | Lunes 30 | La estación de nuestro amor (F. Vancini) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Permiso para una noche (C. Bernard) CV 53, 22 hs. |
| Domingo 15 | El abismo (J. Cameron) I-SAT, 19.15 hs. Golpe al corazón (F. Coppola) VCC 24, 22 y 24 hs. | Martes 31 | La sombra de una duda (A. Hitchcock) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Pacto de amor (D. Cronenberg) Space, 24 hs. |
| Lunes 16 | La gran guerra (M. Monicelli) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs. Mata Hari (G. Fitzmaurice) CV 30, 22 hs. | | Recomendaciones especiales mentadas en las páginas 44 a 46 |

Menú de cine en TV

El cine en el límite

Uno de los mayores placeres de la crítica es el descubrimiento de autores que no han obtenido el reconocimiento que sus obras merecen. David Oubiña describe en la obra de Nicolás Sarquís méritos poco frecuentes en el cine argentino, en especial un sistema cinematográfico de gran originalidad y profundos valores estéticos.

por David Oubiña

Hay algunos realizadores secretos en el cine argentino. Nicolás Sarquís es un realizador secreto. Director de tres films poco vistos —Palo y hueso (1967/68), La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro (1972/77), El hombre del subsuelo (1981)— y con varios proyectos inconclusos o sin estrenar —América, América, Zama, Facundo—, Sarquís es casi un desconocido.

Fuera de la industria, ignorado por los exhibidores, al margen de cualquier escuela o corriente o moda, Sarquís ha construido laboriosamente una obra. Como en el caso de Herzog, la adversidad y el riesgo funcionan como un estimulante. Por un lado, Sarquís ha convertido las limitaciones de producción en una estética de la precariedad: obsesivo trabajo de escritura y reescritura sobre el guión pero, a la vez, capacidad para incorporar productivamente los imprevistos surgidos durante el rodaje. Minuciosidad e improvisación; el film está siempre en movimiento, siempre al borde del naufragio, siempre fronterizo a la inexistencia. Por otro lado, el realizador ha hecho de su aislamiento la naturaleza compartida por todos sus personajes: sometidos a una tiranía patriarcal y alienados por los condicionamientos materiales (en Palo y hueso), condenados al olvido y casi confundidos con los muertos en un pueblo fantasma (en La muerte de Sebastián Arache), desesperados, humillados y torturados, en fricción permanente con el mundo (como Carmona, hijo de Arlt y Dostoievski, en El hombre del subsuelo), o bien encadenados, como Diego de Zama, a la espera solitaria e inconsolable de un destino de grandeza infinitamente

Tanto en *Palo y hueso* como en *La muerte de Sebastián Arache* lo que se halla en el centro es la definición de la propia identidad en relación con la figura del padre. En la primera, un extraño triángulo se conforma entre Don Arce, su hijo Domingo y la Rosita, que el viejo ha comprado por unos pesos y se ha llevado a vivir al rancho. En la segunda, Sebastián Arache llega a un pueblo perdido en busca de su

padre, para terminar envuelto en las leyendas que se cuentan sobre su muerte. Rebelarse contra el padre y negar su autoridad, por un lado; hallar el propio origen en una continuidad de arquetipos sin tiempo, por otro lado.

"Echado en el catre (era de noche) Domingo oía la voz incesante del viejo Arce aproximándose al rancho." Así comienza el cuento de Saer en que se basa el film. Por los cambios y las vacilaciones de la voz, el muchacho prevé los movimientos de su padre. El viejo habla y Domingo escucha: en esa relación discursiva inmodificable se juegan las jerarquías familiares, el lugar del hijo y el lugar del padre. "¿No te parece que digo bien?", pregunta una y otra vez Don Arce. Y una y otra vez es una pregunta retórica que sólo busca una confirmación. Por eso, cuando Domingo se rebele, lo que gritará desesperado mientras forcejea con su padre es: "jescúcheme, escúcheme!". Como si, de alguna manera, pidiera ser percibido.

Todo el film está dominado por un quietismo sofocante. Planos largos, mudos, inmóviles. Sólo unas pocas panorámicas circulares que vuelven siempre al punto de partida para mostrar que nada ha cambiado. Un círculo vicioso. Como si la repetición fuera el único movimiento posible. "Siempre he dicho que esto es cuestión del destino de cada uno", sentencia el viejo. "Y si las cosas tienen que ser así, nadie las va a cambiar. La vida me ha enseñado a aceptar las desgracias con paciencia." Circularidad y fatalidad son el marco que determina las relaciones entre los personajes y con la tierra. Se trata de órdenes inmutables, perpetuados por el miedo y la ignorancia. Porque Don Arce es taimado y mentiroso. Y es justamente en la exhibición de su doble discurso donde se concentra la apuesta ideológica del film. El viejo habla y habla incansablemente. Habla porque está tapando algo. Dice que no encuentra el dinero para comprar vino, pero en realidad no lleva un peso encima; dice que el Cándido le pidió que se llevara a Rosita, pero lo cierto es que él ha

tramado minuciosamente la adquisición; le dice a Domingo que pida un adelanto para comprar una escopeta, pero la verdad es que el Cándido le reclamó la plata de la Rosa. El viejo Arce es un estratega del discurso. El film sólo describe la falta de correspondencia entre sus palabras y los hechos. Pero la descripción es como una fe de erratas. Al reponer lo que el viejo oculta (y que Domingo no sabe ver) descubre el fetichismo que ha construido a esa relación perversa como estado natural.

Don Arce conoce los usos performativos del lenguaje. "He aquí", dice y Domingo acepta como una realidad esa forma que las palabras dibujan. "Esta noche podemos comenzar la galería", dice y es claro que nunca construirá. El lenguaje condena lo que toca. La galería no es un proyecto sino que ha sido fagocitada por el discurso. Rosita y Domingo, en cambio, casi no hablan. El viejo dice lo que hay que hacer y se hace lo que él dice. Por eso, cuando los jóvenes se rebelen, Rosita gritará: "Hoy me hizo, Don Arce; hoy a la siesta yo me dejé hacer", y esa evidencia de los cuerpos, existiendo al margen del discurso, resulta una provocación. Sin embargo, como se comprueba en seguida, en esa relación de dominador-dominado, la prepotencia del viejo es sólo el reverso de la impotencia que aprisiona a Domingo. Luego de la pelea, los jóvenes descubren que no tienen adonde ir. Ahora, de madrugada, bajo la lluvia, esperando un ómnibus que no parte, el viaje a la ciudad se revela como una fantasía imposible. Lo terrible de ese momento —lo que hace de ese momento una gran escena es que se advierte que el futuro es igual al pasado. Es más, que no existe tal futuro, que ningún proyecto espera ahí adelante. Ninguna transformación, pura repetición. Por eso finalmente vuelven al rancho, engañándose con la promesa de algún cambio. "Si vos y la Rosa se van, me voy a morir de hambre. La Rosa con nosotros no deja de ser un adelanto." Don Arce ha hablado, es decir, ha tendido sus redes. "Apenitas pare de llover y haga buen tiempo, vamos a hacer la galería", repite el viejo lo que ha dicho mil veces antes. Las palabras ya no significan nada, son una rutina que permite construir el simulacro de una convivencia. Pero no hay ninguna comunicación, ningún intercambio, ninguna transformación. Y ninguna salida.

En La muerte de Sebastián Arache la desnaturalización de un estado de dominación adquiere una dimensión más abiertamente combativa, trasladada ahora a las luchas entre propietarios y desposeídos. Del ascetismo a la fantasmagoría. De las "vidas secas" de Graciliano Ramos y Pereira Dos Santos pasadas por el neorrealismo sudamericano de Birri (en Palo y hueso), al mundo alucinado de Rulfo pasado por la alegoría mítico-política del Glauber Rocha más subversivo (en La muerte de Sebastián Arache).

"Vea Arache, no revuelva más las cosas", dice Valdez, el dueño del pueblo. "Aquí la gente vive como puede y no le gusta que le anden llenando la cabeza." Si el realizador define a su film como una "tragedia moderna" es porque la superstición, el miedo y la dominación son los verdaderos artífices del destino. La tierra no encierra ninguna fatalidad, ningún designio, ninguna moral. Ana Tamayo, la narradora, la memoria de ese pueblo olvidado, rumia su condena: "Esta tierra es así, ni buena ni mala. Si uno escarba salen historias, semillas negras y blancas. Ahí está lo malo o lo bueno. Pero es lo que plantaron los hombres, no la tierra. Algunos dicen que guardo en mi memoria los secretos de esta tierra, pero yo digo que la historia la guarda la tierra misma. Por eso cuando la cuento empieza de nuevo. Otra historia empieza cada vez". Igual que el

tiempo en ese pueblo de Pozo de los vientos, la narración del film no avanza en sucesión sino en ciclos que vuelven una y otra vez como variaciones de lo mismo. Sarquís dirá que se trata de un film indirecto, "una trasposición de hechos reales a un contexto alusivo" y recuperará la definición que da Roa Bastos sobre lo real mítico: frente a lo real maravilloso, que es la naturalización de lo insólito (una imposición), lo real mítico implica la presencia profunda del mito como existencia real (una emergencia). En busca de su padre, Sebastián Arache vuelve al pueblo que no lo vio nacer y pone en marcha la historia una vez más. La búsqueda individual se funde silenciosamente con las reivindicaciones de todos los hombres del pueblo. La historia de Arache es aquí una trama argumental sobre la que el film transcurre y en seguida se convierte en una mera anécdota a través de la cual puede observarse una textura más profunda. Un enigmático aparecido le indica al viajero que busca orientación: "si sube a la loma, el pueblo le sale al paso. Es un agujero cada vez más hondo. Pronto se lo tragará la tierra". Sebastián Arache es tragado por ese Pozo de los vientos. Ahora circulan a través suyo todos los que lucharon y murieron antes que él. La reiteración de los ciclos pone en juego una dialéctica del cambio y la permanencia: si, por un lado, definen una fatalidad de dominación (Valdez, Bazán), por el otro, señalan la continuidad de una resistencia (Jacinto Arache, Segundo Sosa, Sebastián Arache, Fábulo Vega). Por eso no hay, en el film, personajes en el sentido dramático sino presencias arquetípicas; se trata del eterno conflicto de fuerzas entre la sumisión por el terror y el anhelo de redención. Siempre habrá un nuevo Jacinto Arache para cada Valdez. La tierra no olvida y, como dice la vieja Ana Tamayo, "Jacinto Arache es como un árbol de esta tierra: su raíz está muy honda y volverá a crecer con otra sangre. Crecerá cada vez que lo destruyan".

Se ha dicho que La muerte de Sebastián Arache es un "drama mítico", una "ceremonia ritual", un "film-oratorio". De ahí la estilización lírica, el hieratismo de la imagen. El viento, el polvo, el sol, todo se vuelve irreal y adquiere el artificio de una representación. De ahí, también, la densidad de la oscuridad y la densidad del silencio: no se trata de falta de registro sino de una ausencia con volumen. Ni causalidad ni psicología. Una composición coreográfica rige el cuadro y guía los movimientos largamente ensayados: los personajes son, en verdad, oficiantes de una atávica ceremonia. Cuando la tormenta pase de largo, olvidándose de ese pueblo olvidado, Bazán necesitará de nuevo una víctima propiciatoria. Los mismos encapuchados que ejecutaron a Segundo Sosa asesinarán a Sebastián Arache: el cielo rojo, los jadeos del perseguido en la oscuridad y unos disparos a lo lejos. Poco antes, Ana Tamayo le había confesado: "Tu madre no fue mujer para tu padre. Jacinto quería un hijo de esta tierra pero sin el miedo de esta tierra. Yo le di a Fábulo Vega. Jacinto quiso darle ese nombre para que fuera un hombre nuevo, distinto".

Quizás ahora, en ese mundo cíclico, fragmentado, supersticioso y fatalista empiece a tejerse la razón de una historia en vez de mortajas: "la verdad de esta tierra todavía no fue dicha. Cuando pase el tiempo y después de muchas muertes, se verá la luz". De la historia como repetición a la historia como progresión. Del eterno retorno a la posibilidad de una transformación. Aquí vuelven a unirse los personajes de *Palo y hueso* con los de *La muerte de Sebastián Arache*. Fábulo trae el relato, la esperanza de una nueva historia.

Sarquís 49

Las mil y una trasnoches de Tinelli

por Jorge La Ferla

Uno puede tener buen sentido del humor y estar comprometido con la realidad. Uno no necesariamente tiene que estar hablando de los problemas que aquejan a los jubilados diariamente a pesar de que esos problemas no los olvidamos. No tenemos el espacio que tienen los noticieros o los programas políticos, nosotros tenemos el espacio del humor aunque tenemos buena memoria. Recordamos perfectamente todo lo que ocurrió en la Argentina.

M. T. al cierre de la emisión de los mil programas de Videomatch.

Durante el mes de noviembre pasado se produjo uno de los acontecimientos político-culturales más importantes de los últimos tiempos. El programa Videomatch emitido por Telefé cumplía las 1000 emisiones, para lo cual se produjo un programa especial de varias horas de duración que se transformó en una de las ceremonias en las que más claramente estaba articulado todo este mundo del espectáculo televisivo. Numerosas veces nos hemos ocupado del fenómeno Tinelli (ver El Amante Nº 26) para tratar de comprender un poco los alcances del nuevo panorama audiovisual en la Argentina tras el advenimiento de la democracia, en que la reprivatización de los canales de aire, la aparición de la televisión por cable y la concentración de muchos medios de comunicación en muy pocas manos conforman el nuevo espectro de los mass media. En este panorama la televisión se ha transformado no sólo en el medio de comunicación más importante en la Argentina sino también en el lugar donde se podía observar con bastante fidelidad el nuevo estado de cosas de una Argentina sumergida en un nuevo orden cultural e ideológico. La televisión en sí misma fue un lugar muy rico para el análisis siempre soslayado por los intelectuales de marca, presos aún de una notable miopía con respecto a la profunda importancia de la cuestión del manejo de los medios y su lugar dentro del sistema. No es casualidad que el tema del manejo y funcionamiento de los medios de comunicación sea el tema más censurado por los mismos medios de comunicación. Si comparamos todo el espacio dedicado recientemente, por ejemplo, a la ley de cine, de fundamental importancia pero de mucha menor cuantía frente a las implicancias de la compra de las mayores redes de cable del país por capitales americanos, que pasó casi inadvertida. Por esto es que el fenómeno de este festejo de los 1000 Videomatch nos parece de fundamental importancia, pues tiene mucho que ver con la esencia de la televisión a nivel tecnológico y discursivo, con el funcionamiento de la televisión pública en el país y con una nueva revolución cultural que está viviendo de manera insoslayable nuestra querida patria.

Videomatch desde un principio estuvo planteado como una tensión muy fuerte entre dos cuestiones esenciales de la transmisión televisiva, como son el vivo y el directo y el material editado. La televisión nace esencialmente a fines de los años 20 como la posibilidad de transmitir imágenes y sonidos a distancia de manera simultánea. Podríamos decir con presuntuosidad que se trató de una ruptura epistemológica en la historia de la representación de las artes visuales, la cual implicaba que por primera vez el hombre iba a contar con la imagen representada en el mismo momento en que la estaba produciendo, posibilidad que antecede a la simultaneidad total aportada por la revolución digital que estamos viviendo al poder ya reducirse todo texto, sonido o imagen al lenguaje binario, siendo ya otros los parámetros de manipulación de esa información. El anecdotario cuenta que el programa se plantea a partir de un resabio de material deportivo pensado para otro programa que iba a ser emitido en el marco de una conducción de piso desde un estudio del canal en vivo y en directo por un joven conductor que ya había incursionado en el mundo televisivo como encargado de notas deportivas. Básicamente planteado como estructura de talking head, es decir, un torso y una cara detrás de un escritorio con costos muy bajos de producción. El cuasi anonimato de los primeros tiempos de Videomatch en 1990 contaba con la fuerte competencia de Imagen de radio en ATC, Revista 13 en Canal 13 y otra perla de la televisión argentina, el original Buenas noches, buenos días de Canal 9, que demostraban que la franja de trasnoche, a pesar de la drástica reducción de la audiencia de los horarios fuertes, se convertía en una franja a conquistar y que unos puntos de rating justificaban la producción de un programa a esa hora. Al poco tiempo un Tinelli más suelto paulatinamente le iba a dar más lugar a la situación de estudio en vez de comentar fríamente el material deportivo, que por sí mismo era de poco interés por ser desactualizado y por estar enfocado en deportes poco masivos, y comienza a introducir materiales no genéricos, particularmente los bloopers y el Bikini Open, que constituían un principio claro de desviación del programa deportivo.

Al inicio de las mil emisiones Tinelli nombra a todos los ex colaboradores de sus múltiples y variables troupes presentes en el estudio y que se constituyeron en parte esencial del mismo. Tomando como recurso uno de los principios olmedianos más puros Tinelli comienza a incorporar desde el estudio un intenso diálogo con un espacio off, inexistente a nivel de contraplanos, que participa como un activo coro fuera del campo visible del espacio de emisión del estudio y se valoriza por un constante diálogo con la única cabeza visible que es el querido conductor. Ese principio, sumado a la fuerte influencia y la conmoción que causó el primer año

de *La TV ataca*, produjo cambios que lo llevaron a ampliar el equipo de colaboradores con gente más profesional que ya no sólo estaba en piso sino en exteriores y que amplió el universo cerrado del estudio y de los exteriores enlatados hacia una estructura más intensa de gags paródicos, muchos referidos a la misma televisión y con producción propia. Aunque sigue manejándose como premisa la fugacidad del presente de la nota emitida en el momento, la extrema fragmentación de los bloques y la total vacuidad de todo el contexto con el permanente anuncio de lo que va a continuar como atractivo principal.

Otro recurso fundamental incorporado por la producción también de origen olmediano son los chivos, en estos momentos factor esencial de sustento de la producción. Esta facturación encubierta que complementa las tandas tradicionales ha hecho de todo el equipo de producción de Tinelli, TM Producciones, un caso notable de manejo de merchandising comercial autónomo que los convierten ya en productoras facturando directamente la venta de una parte de la publicidad. En la emisión del 13 de noviembre de 1991 de Videomatch, Tinelli explicita claramente el acceso de su programa diario a la cúspide anunciando que para ese día habían vendido más de 600 segundos de publicidad, lo que implicaba llegar al tope del tiempo permitido por el Comfer. Es decir que los chivos de Videomatch aparecen como una necesidad frente a la gran demanda de los anunciantes. Cada vez que el Marce nombra a un determinado producto o a tal empresa, son miles de dólares que se suman a una facturación de las tandas y que no hacen más que confirmar la esencia de la televisión pública comercial, la búsqueda de un rating como una cantidad de audiencia que son buscados como potenciales clientes de los productos.

Tinelli en sí mismo como personaje de sí mismo cumple con otro de los requisitos del funcionamiento televisivo. Mira espontáneamente de frente a cámara, tiene una sonrisa espontánea, su discurso es de frases cortas, utiliza un vocabulario de un rango cotidiano y en su improvisación desbordante raramente comete errores. Tinelli interpela a todos y se convierte a sí mismo en personaje sin ningún fundamento referencial previo. En sí mismo es conocido a partir del programa pues casi no tiene historia anterior y es el mismo devenir televisivo el que lo convierte en personaje por el solo hecho de estar frente a cámaras. Por su simpatía, labilidad y simpleza, Tinelli logra casi espontáneamente lo que pocos consiguen, y esto es consenso. Esta carencia quizá sea el gran hándicap de la derrota de Mario Pergolini, alguien cargado de ínfulas, cuyo principal sostén es una voz y una actitud pesadamente radial para el timing televisivo, además de una agresividad y pedantería injustificadas frente a sus pobres dotes intelectuales e histriónicas. Tras la crisis de la competencia con La TV ataca, Tinelli vampiriza inteligentemente muchos de sus hallazgos y los incorpora directamente al programa, en particular un look visual más moderno y elaborado y el recurso al gag callejero conducido por algunos personajes que son un total hallazgo por sus dotes actorales y provocativas y que en definitiva siempre están en una rueda de brevedad y ligereza, dejando siempre como lugar de interés el próximo bloque a venir. El gran teórico inglés Raymond Williams definía hace ya muchos años la esencia de la programación televisiva, en donde nada es una simple experiencia y donde ya no se puede hablar de géneros unívocos, como un flujo. Todas las estructuras se mezclan, ya no hay tendencias puras sino que los programas se mezclan entre sí. La misma situación del televidente que tampoco consume la programación en una franja horaria fija sino que siempre sobrepasa los límites de un programa es exacerbada por la existencia del zapping, que transforma la elección televisiva en un carrusel sin

límites en el que ya no se ven programas unitarios sino que se mira la televisión. Dentro de este esquema funciona la extrema rapidez de bloques del programa de Tinelli, el que además se nutre constantemente de otros elementos intratelevisivos.

No hay que olvidar que *Videomatch* nace como producto dentro de Telefé, uno de los canales que por su conformación ejecutiva presenta uno de los grupos más reaccionarios de la Argentina: particularmente figuran Editorial Atlántida, el diario *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca y la Universidad de Belgrano. Con mucha cintura y muñeca, *Videomatch*, en base a su amplio suceso, no solamente logra una autonomía de producción sino que en sí mismo pasa a ser parte de la imagen corporativa del mismo canal en su profusa tarea de crear una imagen institucional, de la cual Susana Giménez y Tinelli son dos figuras claves.

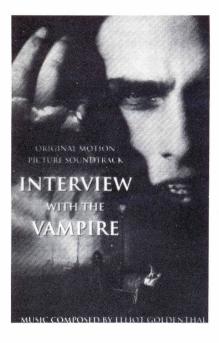
El programa 1000 de Videomatch es el programa de todos. Hoy no vamos a hacer distinción de partidos políticos ni de canales. M. T.

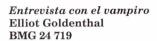
La emisión festejo de las emisiones no hace más que resumir y concentrar esta amplia historia y alcances del programa al hacer participar directamente como personajes invitados insertos en la estructura tradicional del programa a un amplio espectro de la partidocracia televisiva y de la farándula política argentina. En esta emisión desaparece la diferencia entre los canales, pues no sólo participan empleados y patrones de todos ellos sino que algunas emisiones se realizan directamente desde los mismos, resultando toda la emisión como parte de un mismo flujo multicanal. Principalmente con la aparición de los zares de Canal 9 y ATC, Romay y Sofovich; luminarias del quehacer político, desde el presidente Carlos desde Olivos hasta Cavallo desde el zaguán de su edificio, pasando por Chacho Alvarez en la Plaza de Mayo y el gobernador de la provincia de Buenos Aires en el sketch del taxi. Algo similar ocurría con los diferentes representantes del casting televisivo y del espectáculo, Chris Morena junto a Mercedes Sosa, Xuxa y Gasalla, Pinti y la Sra. Susana Giménez, y el ámbito del show deportivo, Gabriela Sabatini y Maradona. El anonimato ya pasado de Tinelli llega a la paradoja de que ahora los famosos se quieren mostrar con él. El irresistible ascenso de Marcelo Tinelli a la fama lo pone en un lugar de admiración y modelo por parte de los políticos desesperados por mantener una imagen pública y una popularidad perdidas. En definitiva él logra lo que todos ellos tienen cada vez más dificultad en alcanzar y esto es el consenso de la gente. Tinelli lleva al extremo el reconocimiento por parte de los ciudadanos, o mejor dicho televidentes, y más allá de partidos políticos y canales, algo que en el fondo podría ser visto hasta como subversivo. Las parodias realizadas en esta misma emisión con las caras de Clinton y Bush saludando a Tinelli podrían parecer irrespetuosas y descabelladas para muchos pero también eran un anuncio de un destino anunciado. Si bien nuestro conductor no es fuerte con el inglés —vemos como dudoso su éxito en los USA, fue notorio el fracaso de Xuxa con los gringos bajitos—, volvemos a reiterar lo que apareció en el número 26 de El Amante, porque ya pronto será pública y no únicamente un trascendido la iniciativa de Richard Key Valdez de consolidar la futura fórmula presidencial finisecular, Tinelli-Maradona, obtenida con el único consenso posible, el televisivo, y fuera de toda estructura partidaria y canal televisivo, y que dará cien años de paz a esta convulsionada y desorientada República Argentina.

Videomatch 51

BANDAS DE SONIDO

por Guillermo Pintos





Luces oscuras y música de terror. La bella y atroz sustancia poética del miedo se escurre, como diamante líquido, desde la música que Elliot Goldenthal escribió para *Entrevista con el vampiro*.

Si es verdad que el cine es, a veces, una suma difícil de igualar, alguien podría decir, en consecuencia, que las partes pueden ser menos que el todo. Una de las partes "incompletas" podría ser la música. De manera general —y se viene una herejía, total son sólo palabras...—, cualquier música que tenga que vérselas sin la precisión de sentido propia de las imágenes y las palabras.

Entonces, tal vez sean la imaginación, hermosa desbocada, la avidez o la gula, las que desprecien la supuesta carencia, y al escuchar este CD uno no pueda dejar de ver... de qué se trata. Ver alzarse ante los ojos ese mundo de sombras y de muerte, que nos llama con más fuerza de la que nos espanta.

Una versión simplista afirma que las imágenes acuden porque quien escucha ya sabe que se trata de una de vampiros. La anula otra, al menos incompleta, que dice que existen estímulos, estereotipos, convenciones, o simplemente un vocabulario musical —que se supone cultural— que tiene signos para cada cosa. Pero hay más. A menos inspiración, más se confía en el poder evocativo del signo vacío, en caso de que tal cosa exista.

Y si hay alguna manera de decirlo, lo de Goldenthal no es simple comentario, convencional y perentorio a una imagen, algo como miedo ahora, angustia después, incertidumbre, la calma del final, etcétera. No.

Es, primero, una música buena de escuchar por sí sola. Pero, además, una tan rica y sutil, tan vasta, que construye su propio discurso del mito romántico de la vida eterna o muerte en vida del amor letal. Sólo hasta aquí, las divagaciones de lo obvio. Porque es tan buena que dan ganas de apelar a la mala literatura y contarla. Cuando empieza, incierta como una

obertura de lo desconocido, raspando casi unas cuerdas delicadamente siniestras, entre las que se escucha, como aparición apenas entrevista, una voz de soprano, transida de pavor o languidez erótica. Contarla cuando el clave anticipa una revelación que corta el aliento, a la vez que el violín sonríe doloroso y anuncia que ese infierno tan temido es el que habrá de seducirnos

O cuando los pesados telones de la oscuridad ya se agitan abiertos de par en par y la muerte o la locura caminan su majestuosa desesperación, al paso obstinado de las cuerdas —valga la contradicción— violentadas por el apretar chirriante de los bronces.

El lamento que no es sino de amores; la piadosa absolución que glorifica en su canto al maldito; el poder embriagador de una tarantela misteriosa y pérfida; la secreta, íntima e inevitable mezquindad del mal; o el estremecedor alivio de la resolución. Cada gesto, minucioso y bello, cabe en la música de Goldenthal, no como programa anecdótico o alarde de precisión evocativa, sino como materia legítima de un universo propio y fascinante. Un melodrama refinado y perfecto.

En los títulos del final, la versión de "Simpatía por el demonio", de los Rolling, a cargo de los Guns N' Roses —muy atractiva—, provee el mismo efecto de brusca vuelta a la realidad que tienen la calle y el ruido a la salida del cine, necesario para no seguir como un zombie por la vida, hipnotizado por una pantallita de colores. Cambio de ritmo, llamando a nota 2.

Blanc Zbigniew Preisner Virgin 7243

La nota 2 trae a Zbigniew Preisner, que abre su partitura para *Blanc* con la versión musical de esa morosidad que, en Kieslowski, a algunos fascina y a otros acuna. Pasados esos primeros minutos de unción casi extrema, para clarinete y oboe, la cosa se pone más movida. Un piano ataca brevemente y menos a la Rachmaninov que



BANDAS DE SONIDO

Rachmaninov, y después viene lo mejor. El tango polaco, para cuerdas, que se repite en distintas versiones. Muy gitano, gira como un vals, se inflama de emoción, se marea un poco y hace mutis, sin perder nunca la compostura.

Enseguida vuelven los quietos, que más tarde consiguen cierto paso andante, otra vez el tango, y así sucesivamente. The Polish Tango es bárbaro, pero si es por la variedad, poco negocio este CD. Pase a nota tres.

Who's the Man? Intérpretes varios MCA 07944

La nota 3 abre una liquidación de verano en plena temporada y rescata la banda sonora de *Who's the Man?*, seguramente inconseguible en Buenos Aires, perteneciente a la Colección Farina y proveniente de la Fundación Stupía. La película, conducida por Ted Demme, el hermano de Jonathan, raramente se estrene en esta urbe.

Y el cassette apenas justifica su comentario en lo que ya, a esta altura, empieza a ser una serie, propia de esta columna. Parece que, al firmante, cualquier música con un par de negritos que tabletean o hablan como si cantaran, al son de una máquina de ritmos y condimentada con los ruidos de un DJ jugando a músico con sus aparatitos, le parece cosa de genios. En fin. Esta es una de ésas.

El tipo se calza los auriculares, presiona el play y se cree en las calles del Bronx o, peor, en el Africa misma. Dice que son inspiración en estado puro, éxtasis del ritmo, delirio dinámico, embriaguez cósmica o danza de las esferas... y a partir de ahí ya se entiende menos, porque su parloteo se vuelve más y más febril, confunde rap con tartamudeo y su discurso prosigue en lenguas.

Antes de la completa decadencia llega a entenderse que Big o Pete Rock & C. L. Smoth aparentemente son impagables, que Mary J. Bligue o Crystal J. Johnson cubren la parte femenina y melódica de la selección y que otras de las bandas incluyen a Jodeci,

Erick Sermon, House of Pain o 3rd Eye & The Group Home.

Tal vez sólo por disimular ya no se sabe qué, evitó definirse sobre algún morocho medio payaso que hasta recuerda al chico de Los Pericos, Bahiano. También habría perseguido cierta imagen de cordura y objetividad cuando alertó "a-tentti, a-tentti, a-tentti" y puntualizó que si a la recientemente comentada banda de *The Mask* le había cabido en estas páginas un diez, ésta podría compartir con la de Posse un ocho. Palabras.

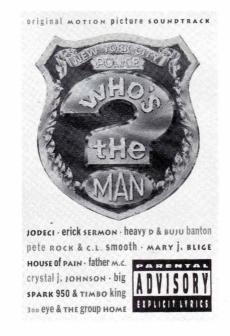
El final de la sesión, mejor cubrirlo de olvido. Sigue.

Tres formas de amar Sony 247417

Cuatro bodas y un funeral Polygram 828509

La liquidación estival continúa con Cuatro bodas y un funeral, que peor habría sido la proporción inversa, optimista el escriba. Abrir con Wet Wet Wet no es para matar de gusto a nadie, seguir con Elton John trae algún adepto más, y hasta que llega un cover de "Hay humo en tus ojos" nada hace recordar mucho que hay un compact girando. Siempre es bueno desestimar, pero se hace más difícil —un poco— cuando por el parlante resucitan Gloria Gaynor en una discreta versión del estupendo "I Will Survive" y después el "Rock del cocodrilo", gracias a E. John. Recién se vuelve a reparar en el CD cuando aparece Sting (a. el trascendente), y entonces ya es demasiado. Lo único que falta son los mamotretos de Peter Gabriel, porque los U2 aparecen en la banda de Tres formas de amar, más que oferta, un regalo. Allí Tears for Fears zafa un poco; los irlandeses de Bono, casi; Duran Duran no se esfuerza con lo mejor que se le conoce; Human Sexual Response se queda en el nombre y un cantante un poco alterado, y Brian Ferry sigue sin acertar con los temas, ya casi siempre al borde de una caricatura de su propio glamour. Existe el stop, no es tan duro este oficio. Hasta la próxima.





¿Comunidad europea?

Dos o tres veces por año, El Amante se reúne con personalidades del video de creación internacional para hacerles la consabida pregunta: ¿de qué se trata todo esto? En este caso los dos entrevistados tienen preocupaciones diametralmente opuestas. Mientras Micky Kwella define el video como un nuevo medio de expresión y acentúa su independencia del cine o de la TV y sus contenidos políticos y sociales, Robert Cahen apunta a la continuidad entre el video y el cine, a los aspectos creativos y éticos de la disciplina.

Entrevista a Micky Kwella

El video como movimiento

Cada año Micky Kwella, director del VideoFest de Berlín, aparece por Buenos Aires para exponer una selección de los trabajos de ese festival en el Instituto Goethe. Hace dos años (ver El Amante Nº 6) lo entrevistamos en ocasión de su visita. Ahora, una vez más, tuvimos la oportunidad de registrar los firmes conceptos de este berlinés que cree en el video como un estilo de vida.





¿Cuáles son las nuevas tendencias en el videoarte?

Una es que hay cada vez más mujeres que usan alta tecnología y computadoras. En los años anteriores las mujeres eran más conservadoras. A diferencia del cine, dominado por los hombres, en la cultura del video independiente las mujeres pueden obtener su propio equipamiento y hacer sus videos. Otra tendencia es que cada vez más artistas usan computadoras para

hacer efectos digitales, mucha más gente trabaja en su casa y adquiere su propia tecnología de posproducción y hace el primer corte en casa. Otra tendencia es que cada vez más gente se ocupa de cuestiones sociales y políticas, sobre todo en los Estados Unidos porque durante la era Reagan-Bush había muchas restricciones en la vida cultural y, prácticamente, el único medio de expresión independiente era el video. En

cuanto al video de animación, sobre todo el que proviene de Francia, tiene cada vez más importancia. En general, el video francés era hasta ahora poco conocido fuera de Francia aunque es de gran calidad y está adecuadamente subvencionado por el Estado. El año pasado hicimos un simposio al que invitamos a algunos importantes teóricos franceses como Jean-Paul Fargier, Michel Bongiovanni, Jean-Marie Duhard y artistas como Dominic Dardier, Cathy Vogar.

¿Qué es lo que aporta de nuevo el video francés? En primer lugar, hay algo muy interesante en cuanto a la organización. Por una parte, está muy bien subvencionado porque recibe dinero tanto del Estado nacional, como de las regiones y aun de los municipios. Por otra parte, han creado lo que se llama "Les cent lieux" (Los cien lugares), una especie de cadena en la que se exhiben los videos. Así se arman paquetes que recorren toda Francia. Durante años tuvieron también el soporte de Canal + y de La Sept, estaciones de televisión que financiaron y exhibieron proyectos muy costosos. Durante años se produjeron varios videos de gran calidad en Francia que rara vez cruzaban la frontera y participaban en festivales de otros países. Los franceses aman su lengua y muchos videoartistas se negaban a aceptar subtítulos en inglés en su trabajo. Eran videos muy diferentes

a los de otros países pero circulaban sólo en Francia. Para romper este aislamiento organizamos ese simposio en el VideoFest.

¿Cuál es la diferencia?

Por un lado, los franceses son como chicos en el buen sentido. Les encanta experimentar con las nuevas técnicas y consiguen resultados admirables. Otra diferencia es que los franceses cruzan constantemente las fronteras de otras artes. Por ejemplo, hay varios videos asociados a las ideas de Jean-Paul Fargier que mezclan la literatura con el video. O, también, danza y video. En cuanto a la danza, Norbert Corsino es un bailarín y coreógrafo que combina la danza y el video de una manera excitante. También pintura y video. En general, se puede decir que el video francés es más artístico que el de otros países, es más cultural y está menos interesado en las cuestiones políticas.

El video francés parece más ligado a la teoría...

Esa era una de las preguntas principales que queríamos plantear en el simposio. Pero no pudimos encontrar una respuesta definitiva. Muchos videastas dicen que leen la teoría, leen a Fargier, Virilio, pero no usan la teoría directamente. Dicen que, sin embargo, los influye en forma inconsciente. Es muy difícil encontrar una respuesta clara porque los franceses son muy intelectuales. Les encanta hablar y jugar con las teorías. Nunca sabremos nada con certeza.

Cambiemos bruscamente de país. ¿Cómo ve el video en la Argentina?

No estoy seguro de que haya algo nuevo en gestación. He estado viniendo a la Argentina durante cinco años. Lo que veo es que los videastas son muy abiertos, están dispuestos a experimentar y están tratando de encontrar su propio camino. Esto no ocurre en otros países como Gran Bretaña, en los que el movimiento del video se ha detenido. Allí los videastas podían trabajar en una época en muy buenas condiciones gracias al apoyo de Channel Four. Este apoyo no existe más y ahora es muy difícil para los videastas trabajar en el mismo nivel porque no tienen acceso al equipamiento y no están motivados para desarrollar nuevas ideas. Así que el video en Gran Bretaña se está muriendo. Volviendo a la Argentina, hace cinco años hubo un punto de partida y desde entonces el campo del video no cesó de ampliarse. Mucha gente está encontrando su propio camino, como Diego Lascano o Pablo Rodríguez Jáuregui o Sara Fried. Es muy interesante observar el desarrollo de estos videastas. También hay muchos jóvenes que están empezando y cada vez que vengo me encuentro con nuevos talentos. Es muy agradable venir

Diría que es un movimiento o son esfuerzos aislados... No lo sé exactamente. No sé si la gente del interior tiene oportunidad de ver los videos que se hacen en otras partes. Sé que en Córdoba, adonde voy a ir ahora, se hacen trabajos muy

interesantes pero no sé si se trata de un movimiento.

¿Encuentra algo en común en los videos argentinos? Hay algo en común que es que la gente no tiene acceso a una tecnología elevada, por lo cual tienen que ser creativos de otra manera. Otro punto en común es que los videastas argentinos se ocupan de temas nacionales más que en otros países. Hablan de la época de la dictadura y de problemas sociales...

En el festival que programó el Instituto Goethe se van a exhibir tres videos argentinos. Díganos algo de ellos. El trabajo de Carlos Trilnick, *Argumento*, es apasionante. Es el registro de una performance de La organización negra pero es más que eso. Vi la actuación hace dos años en el escenario pero una performance es una performance: ocurre una vez y ya pasó. El video de Trilnick le da vida a esa performance. El video de Sara Fried, *Imágenes alteradas*, trata sobre la identidad de una mujer. Es un intento muy logrado de combinar pensamientos privados con efectos digitales, lo cual

es muy difícil porque los efectos especiales son fríos e imponen una distancia. Sara Fried evita que este distanciamiento se produzca y logra transmitir su idea. La obra de Marcello Mercado, *La región del tormento*, combina arte con pensamiento político. Es muy duro y muy profundo.

¿Cuál es el video que ganó el primer premio en el VideoFest 94?

Delirium de la americana Mindy Faber. Trata de la relación de ella con su propia madre. Tiene una técnica muy artesanal, está filmada en High 8. Es un documental desprolijo, irónico y muy divertido. Hace actuar a la madre en papeles muy cómicos. Convierte en público un problema muy privado.

Gabriela Massuh publicó en nuestra revista una nota en la que afirmaba que el Festival de Cine de Berlín de este año fue muy pobre mientras que el VideoFest fue apasionante.

Es verdad. Esto se debe a que el Festival de Cine está dominado por las majors americanas y a que la producción cinematográfica de muchos países es realmente mala. Pienso, por ejemplo, en las películas alemanas que no deberían filmarse porque no hay cine en ellas. La cultura del cine está muriendo en muchos países. Hay algunas producciones para televisión o independientes que son interesantes, pero el mainstream no vale la pena. Lo mismo ocurre con la televisión porque sólo se preocupan del rating. No les interesa la calidad. El video, en cambio, se basa en general en una producción independiente. La gente invierte su propio dinero y a veces los venden a la televisión o ganan premios pero para ellos es más importante expresarse que ganar dinero. Casi todos los videastas se ganan la vida como docentes, periodistas, haciendo publicidad para televisión o algo así. Hacer videos es un estilo de vida.

Esta es una afirmación típica de Micky Kwella... ¿Diría que el arte en estos días está en el video y no en el cine?

Sí, sin duda.

¿Cómo ve el futuro?

Lo veo apasionante en parte por las nuevas tendencias en lo que concierne a los equipos. Estoy hablando de lo que se está empezando a llamar multimedia. El nuevo tipo de multimedia significa que uno tiene una computadora con enormes facilidades para combinar música digital, video que puede cargarse en la memoria para trabajar sus imágenes, posibilidades inalcanzables hasta ahora. Las máquinas están en el mercado desde hace dos años. Creo que vamos camino a un nuevo medio de expresión audiovisual, un nuevo tipo de arte. El desarrollo de los CD-ROM también es importante. Las máquinas más sencillas están al alcance de un videasta aficionado: cuestan entre 2000 y 4000 dólares. Se trata de equipos que consisten en una computadora rápida, un CD-ROM y algunas tarjetas de ampliación. Pueden soportar videos de hasta 5 minutos de duración. Las imágenes pueden ser trabajadas a nivel de cada pixel y se pueden crear una variedad infinita de efectos sin necesidad de un equipo más caro porque las transformaciones están provistas por el software. Uno puede lograr, por ejemplo, que el sonido modifique las imágenes.

¿Cómo se hace la selección para el VideoFest, cuántos videos se presentan? ¿Cómo programa las exhibiciones en las muestras que organiza en el exterior, por ejemplo, en la Argentina?

Este año vimos exactamente 1332 videos de los cuales seleccionamos para exhibir 250. Para las exhibiciones en el exterior tratamos de representar las tendencias predominantes en el VideoFest. Nuestra intención actual es no mostrar arte formal sino trabajos que combinen la forma y el contenido. Nuestro festival tiene características propias. No nos interesa el arte formal que tiene su propio festival en Alemania sino los trabajos artísticos que tienen relación con la realidad. La entidad que organiza el VideoFest, que se

llama Mediopolis, tiene que ver con el video políticamente independiente. Los videos que exhibimos representan a unas tres cuartas partes del mundo del video.

¿Diría que estos trabajos tienen una relación con lo underground?

No. El underground no existe más. Nos gustaría exhibir lo que llamamos pequeños videos sucios, que tuvieran algo de escandaloso y que no se puedan exhibir en público. Pero esto no ocurre más, no hay ninguna restricción digamos en Alemania o Estados Unidos sobre el material que se puede exhibir. Nadie se preocupa ya de proscribir este tipo de trabajos.

¿Piensa que el mundo del video puede estallar, convertirse en un movimiento verdaderamente grande?

En algunos países hay un interés creciente por el video a través de la televisión. Ahora hay muchos más videos que son de fácil acceso después de la experimentación de los primeros años.

¿Cree que el video va a ser algún día un arte popular? No. Nunca. Una de los principales objetivos de los que trabajan en video es el de encontrar nuevos medios de expresión. El video es vanguardia. Si todo el mundo comprendiera el video dejaría de tener interés. Muchos de los efectos que se ven ahora en televisión provienen del mundo del video. Pero para el video están quemados: ningún videasta que se precie los usaría ahora. Esto no quita que el número de espectadores vaya en aumento con los años. Ahora, por ejemplo, hay salas para 50 personas en las que se exhiben videos.

¿Ve algo interesante en la TV comercial, en el mundo del clip, en materia de video?

(Larga meditación) No. Porque la mayoría de las cosas que se ven provienen del video de varios años antes. Es interesante ver que los efectos que usa Nam Jum Paik en el video *Global Groove*, de comienzos de los 70, recién aparecen en la televisión a fines de los 80.

¿Hay cineastas que están emigrando hacia el video? Algunos. Es curioso que por ejemplo Wim Wenders, que hace unos años hablaba pestes del video, terminara haciendo él mismo videos y quedara fascinado. Pero en general los cineastas desprecian el video, al que consideran un medio pobre, demasiado complicado y sin aura. Pero, en realidad, lo que pasa es que el éxito que se puede obtener a través del cine es imposible de lograr con el video.

En la Argentina es muy difícil que la gente que no se dedica a hacer video mire videos. ¿Por qué ocurre esto?

Lo que ocurre es que la gente no tiene oportunidad de aprender el lenguaje del video. En la escuela se enseña a apreciar el arte, al menos en Alemania, la pintura, la música. Hay críticos y libros sobre cine que ayudan a entender su lenguaje. Pero no hay nada semejante para el video. Hay alguna gente que escribe sobre video pero no es suficiente. Pero, después de todo, el video es un arte joven, no tiene más de 30 años. Si uno mira los primeros treinta años de la historia del cine se da cuenta de que pasaba un poco lo mismo. Tras 20 años de experimentación extrema, provocación y dificultades técnicas, el video ha madurado recién desde hace 10 años y se ha hecho cada vez más comprensible, pero la gente común no se enteró. Y no está interesada en el video, al que siguen considerando una cosa rara. Es un trabajo duro interesar a la gente por esta clase de arte. Sin embargo, el número de espectadores que concurre al VideoFest se incrementa año a año y atrae cada vez más atención de la prensa y de los medios. Pero en Berlín va a ser necesario que haya exhibiciones regulares, en buenos horarios, con críticos que reseñen habitualmente esas obras para llegar a un público más masivo. Por ahora no lo pudimos hacer pero lo intentaremos a partir del añoj54 que viene.

¿Por qué hay tan poca crítica de video?

En primer lugar, es difícil entender el lenguaje del video. No es fácil apreciar la diferencia entre un buen video pero complicado de entender y un mal video que también es complicado pero es pura mierda. Cuando doy cursos en distintas universidades siempre hago un experimento: les muestro a alumnos que nunca tuvieron oportunidad de hablar sobre el video un trabajo malo pero complicado, que no tiene nada atrás. Se ponen a pensar en el video bueno a partir de la premisa de que como yo lo estoy mostrando hay algo interesante que se les escapa. Piensan, piensan y piensan y se sorprenden mucho cuando les digo que es una mierda y les explico analizando las razones en una segunda proyección. Recién entonces se sienten aliviados. La otra razón tiene que ver con lo siguiente: el año pasado di un curso en la Academia de Cine y Televisión de Berlín. El primer día, los estudiantes debían ver una muestra de video que yo había preparado. Cuando terminó me dijeron que nos les interesaba en absoluto lo que habían visto. Lo que les interesaba era convertirse en cineastas, en cineastas famosos en todo el mundo y el video no parecía conducirlos en ese camino. Sin embargo, después de una semana de trabajo se sentían fascinados porque el video les ofrecía algo completamente diferente de lo que estaban acostumbrados a ver: el video es un arte que permite muchas asociaciones y una gran libertad de expresión. En el cine hay que pensar en la audiencia, encontrar metáforas o lazos inmediatos dirigidos al espectador.

¿Podría darnos alguna pista para distinguir los videos buenos de los malos, el arte de la mierda?

Es difícil sin ver los trabajos. Pero, por ejemplo, mucha gente que hace videos de arte no tiene ningún feeling del ritmo de edición. Las reglas de edición en video son muy diferentes de las del cine: no se puede decidir en la cabeza, hay que decidir el lugar del corte en el momento, en la sala de edición. Muchos videastas trabajan sin un editor, hacen una edición doméstica y no tienen la distancia necesaria para mirar su material con un sentido del ritmo. La mayoría de los videos son demasiados largos, aun los cortos. Es muy común que un video que dura dos minutos sería perfecto si durara un minuto. Algo parecido pasa con el trabajo de cámara. Una buena cámara requiere un buen camarógrafo, hace falta experiencia y saber algo sobre la luz y el encuadre. Hoy en día cualquiera puede comprarse una cámara y filmar sin saber las reglas. Una vez que se adquiere la distancia apropiada, el sentido del ritmo y se empieza a conocer el lenguaje del video, se empieza a distinguir lo bueno de lo malo. El uso de símbolos también es peligroso. El video facilita mucho los símbolos pero no se pueden usar símbolos, hacer asociaciones que el resto de la gente no pueda entender. Hay que entender el contexto social de las asociaciones y no usar símbolos porque a uno le gustan: no puede haber un exceso de libertad.

¿Pero no ocurre a menudo que a uno lo atrapa un video del que no entiende la mayor parte?

Buena pregunta. Uno de mis videos favoritos del último VideoFest no lo entiendo. Es de un alemán y se llama *Novia del mar*. Juega con la lengua alemana. Lo vi un montón de veces y tengo la sensación de que me está hablando, que me toca en un lugar profundo pero no le encuentro un significado. Es una especie de música. Cuando vuelva a Berlín me voy a poner a verlo de nuevo hasta que lo entienda. Hay mucha gente a la que le pasa lo mismo con este video. Con el video pasa un poco lo mismo que con la pintura abstracta. Uno se siente conmovido ante ciertas pinturas y otras le parecen infantiles. \blacksquare

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente Fotos: Nicolás Trovato

Entre la forma y la teoría

El reciente Festival Francolatinoamericano de Video (ver El Amante Nº 33) ofreció una retrospectiva de uno de los videastas franceses más importantes, Robert Cahen, que estuvo presente en la muestra. Alejandro Ricagno conversó con él sobre obras, tendencias y perspectivas del videoarte.



No te voy a a preguntar algo que estuviste respondiendo todos estos días acerca de una definición de videoarte o videocreación, pero lo que te voy a pedir es que me hables de la evolución de la creación en video, en la que venís trabajando desde hace más de 20 años. La supuesta especificidad que trataba de

tener el video en sus comienzos ¿ĥoy no se ha difuminado abriendo campos más amplios?

Desde los primeros años en que descubrí para mi trabajo el uso de la imagen electrónica y de técnicas para transformarla hasta hoy, puedo ver muchos cambios. Es una reflexión que puede tener cualquiera que descubre por primera vez esos instrumentos que dan un poder de transformación de la imagen. Esa sería una especificidad del video: esa acción, un poder inmediato de transformar, de trabajar en directo sobre una imagen preexistente. Y en un nivel conceptual, a partir de que Nam Jum Paik crea el videoarte a través de la deformación de la imagen televisiva, los artistas han trabajado la imagen de video con aquel mismo espíritu. Los objetivos podrán ser distintos, porque existen autores y obras distintas.

¿Creés entonces que hay un redescubrimiento, una relación actual de cercanía entre el videoarte y el cine experimental de décadas pasadas?

Me interesaría que en tu artículo se enfatizara esto, que ya estuvimos hablando en el seminario. Pienso que hoy el video carece de una cierta especificidad. Veo un retorno de la utilización de otras imágenes provenientes de la historia del cine. Por otro lado estamos en un momento de explotación de la imagen televisiva en su máxima potencia, lo que hace que muchos artistas no hagan un trabajo de creación de imágenes propias.

Vos decís que reciclan...

Exactamente. Sólo se sirven de las imágenes de la televisión para transformar los mensajes. Hay muchas obras que son de poca calidad o malas porque creen que el sentido ya está contenido en la imagen. No han hecho un verdadero trabajo de reapropiación de esas imágenes dentro de sus obras. Por eso encontramos muchos videos que muestran el sufrimiento, pero en un primer nivel. No existe un análisis sobre lo que es realmente el sufrimiento. Este es un problema evidente de la comunicación televisiva, de la información dada por la TV a un espectador que no puede interpretarla porque no está preparado para leer esa información. Pero no quiero centrar esta entrevista en la televisión. Lo señalo como un problema que interfiere en la historia del trabajo creativo de los videastas. En cambio, los artistas que utilizan imágenes realizadas en filmico, 8, super 8, 16 mm, por ejemplo, están realizando una búsqueda de ciertas texturas, cierto origen, una historia de sus propias imágenes.

Bueno, Fargier dice que no hay video interesante si no hay una relación que comprenda también la historia del cine. Pero ¿no creés que el abuso de algunas nuevas tecnologías, como la imagen virtual, crea una brecha en ese puente que hacés entre las imagen cinematográfica y la de video? Al contrario, el trabajo que es posible hacer con las nuevas maquinarias de edición virtual se aproxima mucho al del montaje cinematográfico. Uno numera las imágenes y las hace desfilar como desfilaba la película en una mesa de montaje. El método de construcción del videoarte es empleado por muchos artistas con el mismo espíritu que el del montaje cinematográfico.

Y según esto, ¿considerás entonces que la estética de trabajo con la computación se acercaría a la estética del viejo cine experimental?

No se puede generalizar. En videoarte hay que hablar de obras. El trabajo de De Geetere, *En Pire*, que se mostró en el Festival encuentra cierta inspiración en el cine experimental y en Godard. Raya, por ejemplo, la película artificialmente agregando un efecto de "defecto" fílmico. Hay en el video como una nostalgia por la imagen de otros tiempos, que estaba más cargada de sentido, con sus defectos técnicos incluidos. Es como la diferencia entre el compactdisc y el disco de vinilo. Con el compact el sonido es muy puro, demasiado. Con el vinilo se transporta el aire de la vida de la época en que fue registrado. Transporta casi la calidad del aire donde los instrumentos tocaron. Eso contiene algo muy emotivo que no se encuentra en el compact.

Y con respecto al trabajo de sonido en el videoarte, ¿no te parece que hay una cierta pereza en muchos trabajos en este aspecto, una ausencia en la búsqueda de la banda sonora? Muchos videos descansan la búsqueda de sentido sobre una banda sonora poco trabajada.

El problema es que la gente en su proyecto, o por problemas de dinero o por no tomar el tiempo suficiente, no crea una buena banda de sonido. Y muchos realizadores se ven obligados a utilizar una música ya existente, que pegan sobre su trabajo, pero que no tiene una verdadera relación con las imágenes. Otros autores, con un cierto conocimiento musical, como, por ejemplo, Francisco Ruiz de Infante, deciden trabajar junto a compositores. Sus bandas sonoras están altamente trabajadas. De Geetere en $En\ Pire$ utiliza la voz en relación con la escritura del subtitulado del video, y crea una relación de sentido musical entre la escritura y el sonido. David Larcher en $Video\ Void\$ —que has visto y que creo coincides conmigo en que es una obra maestra— hace pasar la abstracción de sus imágenes por el trabajo del sonido. Podemos hablar allí de una estructuración de las imágenes $a\ través\$ del sonido.

¿Esto presupone un punto de partida teórico anterior a la obra?

Supone un cierto conocimiento del trabajo sonoro con la imagen. Una vez trabajé con una compositora que nunca había trabajado con la imagen. Hizo una construcción musical magnifica, pero no se podía utilizar para mis imágenes. Después, con el editor tuvimos que encontrar los puntos en su composición que pudieran articular las imágenes para construir el sentido que yo quería darle a la obra. Se necesita un cierto conocimiento teórico, que no sea escolar. También se necesita cierta experiencia.

Cuando yo te hablaba de cierta pereza me refería a que hay una tendencia a cubrir de música las imágenes, a sobresaturarlas, ya sea con música electroacústica, concreta o salida del rock industrial, buena o mala. No me parece un problema de posproducción. Así como a veces hay una sobresaturación de la imagen, hay, creo, una sobresaturación sonora. En algunos videos no hay lugar ni para un silencio de la imagen, ni un descanso sonoro. Como si el silencio no formara parte ni de la música ni de la imagen.

Sí, ciertamente. El silencio es muy importante y forma parte de ella. Una vez me propusieron hacer un video de 2 minutos sobre una exposición del museo del Centro Georges Pompidou. No se trataba de la historia sino de una visión que diera ganas de ir a ver las obras al museo. Se llamaba *La collection*. Propuse hacerla prácticamente sin sonido. Como era un trabajo para la televisión quería crear como un vacío, un silencio dentro de todo el ruido televisivo. Es la televisión que teme al silencio. Porque la gente cree que es un problema técnico cuando hay un silencio en la televisión.

Vos trabajaste para la televisión. Tuviste esa suerte que acá no tienen nuestros videoartistas, salvo que busquen un lenguaje más televisivo. ¿Qué otros medios de difusión de video hay en Francia actualmente?

En Francia existen salas de exhibición de videoarte, y algunas que funcionan en los museos. Y existe una cierta cantidad considerable de público. Gente de cine se acerca para ver las producciones y ver qué se está creando en video.

¿Creés que el videoarte puede interesar a un público joven no habituado a ver este tipo de creación? Muchos trabajos de los videoclips que se consumen a diario tienen un alto nivel conceptual, aunque los chicos los consumen más por el grupo que ejecuta la música, pero no existe una educación de lectura de esas imágenes.

Hay un público joven que se interesa por la imagen. Estudiantes de bellas artes, de escuelas audiovisuales. Creo que el público que se interesa por el videoclip televisivo no hace el esfuerzo por interpretar las imágenes. La educación debería hacerse en las escuelas.

¿Qué opinás del trabajo de los teóricos que vienen de la semiología? ¿No creés que el abuso de la terminología semiológica en lugar de abrir puertas o claves interpretativas, ha oscurecido y alejado más a potenciales espectadores de videoarte?

No. Creo que el trabajo crítico y teórico ha orientado nuestras búsquedas. Allí también sucede como con el videoarte: hay obras interesantes y otras estúpidas. A veces en algunos números de *Cahiers du cinéma* encontrabas un grado de complicación excesivo. Pero era interesante. El nivel de lectura y de reflexión que provocaba era alto. Creo que no siempre es importante escribir sólo cosas fáciles, o de fácil comprensión, sino que exijan una lectura atenta, siempre y cuando digan cosas interesantes, así como también creo que se debe evitar la complicación innecesaria. No es preciso tampoco buscar un lenguaje esotérico para profundizar sobre ciertos temas

¿Que te pareció la muestra argentina?

Creo que Sara Fried ha hecho una selección que intenta reflejar todo el espectro de la videocreación argentina. Ha ofrecido al espectador ver una gran variedad de obras; tal vez demasiadas para una selección. Decidió incluir obras de diferentes estilos que no tienen relación temática o formal entre sí. Y por ello se me hace difícil tener una impresión de la tendencia actual del video argentino. Bueno, ella conoce a todo el mundo y tal vez ha elegido a la gente más importante. He visto que algunos directores tienen mucho talento para dirigir a los actores y se ve que la gente que ahora hace video ha sido tocada por las escuelas de cine. Hay una gran aplicación e implicación de los autores con respecto a sus creaciones. También hay un buen ambiente para la reflexión. Tengo la impresión de que aquí los videastas se encuentran para hablar de sus búsquedas. Y eso es formidable. En Francia es más difícil encontrarse e intercambiar; excepto en lugares específicos como el Centro Internacional de Video de Montbelliard, o algunos grupos de jóvenes que arman programaciones conjuntas.

No te voy a poner en el compromiso de decir qué te gustó más. Pero te voy a preguntar sobre algunos trabajos que me interesaron a mí. El de Diego Lascano Saint-Ex, por ejemplo. Es un trabajo muy bien hecho y que, me parece, es un trabajo de aplicación televisual. La elección de la música crea un clima cálido, agradable, que llega y emociona a toda la gente. Creo que está elegida hábilmente a ese efecto. Lascano muestra qué se puede hacer de bueno para la televisión. Es una aplicación de lo que Lascano conoce muy bien. Un trabajo sobre el documental, pero que para mí no es una "obra". Tal vez ésa no sea la pretensión del trabajo; no

tiene por qué serlo. Es un hábil documental *diferente* del documental tradicional.

¿Heliografía de Claudio Caldini? (Este trabajo finalmente fue el merecido ganador del Festival.)

Lo de Caldini es muy hermoso. Se lo dije, hablé con él. Creo que hay un pequeño problema con la banda sonora. Porque él acompaña la imagen, no hace una modulación sonora, no esculpe los sonidos para enriquecerla. Es como si creara una pintura sonora, pero creo que le falta un poco de tensión filmica. Y es algo que también me pasa en algunos trabajos míos. Me falta tensión dramática, eso que da el placer de ver una historia desarrollarse aun si no hay una historia.

¿Querés que hablemos del trabajo de Carlos Trilnick, Argumento?

Ah sí. Horrible (risas). Van a decir quién es este Robert Cahen, monstruo, escandaloso, que invitamos y critica todo (risas). Pero me comprometo. También para mi trabajo es importante que me critiquen. Escucho las críticas: "Lo de Cahen es muy estético, dónde está lo social en su trabajo, etc.". Es difícil, ¿no?

Bueno, hablemos entonces. A vos el trabajo de Trilnick sobre la performance de La Organización Negra te daba una impresión negativa. ¿Por qué?

No entiendo por qué este trabajo está en la selección. Porque es simplemente la captación de un espectáculo. No hay un trabajo especial. No tenemos la sensación de un autor, sólo tenemos una pieza de teatro. Quizás hayan elegido esa obra porque Trilnick es muy conocido y la obra también.

Acá no coincido. Yo había visto la obra y lo que vi en el video es otra cosa. Una aproximación diferente.

Sí, tal vez, es más corto. Pero lo terrible es que hay en ese video una posición fascista.

Tampoco coincidimos ahí. Te concedo, si querés, lo de la dependencia de lo teatral. Pero el fascismo no lo veo.

Bueno, ahora yo quisiera preguntarte sobre los trabajos míos que has visto hasta ahora. Y quería preguntarte la distancia que ves entre esos trabajos y los de los cineastas importantes, por ejemplo.

[Glup] Es difícil.

Es que quiero que me critiques.

Bueno hasta ahora vi tres. *Hong Kong Song*, que me pareció muy interesante sobre todo por lo que hacés con la ciudad y la gente, y el trabajo sonoro. No sé con qué pueda compararlo ahora. *Dernier adieu*, sobre las fotografías en botellas al mar, me gustó mucho. El que me interesó menos fue *Karine*, esa sucesión de fotos de la nena. *Dernier adieu* también toma un trabajo fotográfico como base. Hay allí una placidez y además una melancolía muy poética. Y una concepción si se quiere heracliteana del tiempo. El elemento del agua es muy importante en tus trabajos.

Sí, todo pasa. ¿No?

Pero mi favorito sigue siendo hasta ahora *Hong Kong Song*. El trabajo de edición es muy bueno.

Sí, es muy fuerte, ese trabajo lo he hecho gracias a la colaboración de Ermeline LeMezzo.

La banda de sonido de *Just le temps* es excelente.

Sí, lo trabajé con Michel Chion, gran teórico, músico y amigo. Tenés que ver el trabajo que muestro mañana, *Voyage d'hiver*. Es un trabajo sobre el paisaje y la idea del blanco. Trabajé sobre el libro de Roland Barthes *La chambre claire*. En el que dice que en la cámara fija hay una pregunta sobre el espacio y el tiempo, sobre la reproducción de la imagen y yo hice ese mismo trabajo sobre la reproducción de la imagen de un paisaje. Una tentativa de reproducción, tal vez.

Reflexiones finales de Cahen.

En el trabajo sobre la imagen hay siempre cosas que descubrir y a veces las cosas más sencillas son siempre las más extraordinarias. Por ejemplo la idea de revelado, cuando la foto comienza a surgir bajo el líquido de revelado siempre es una especie de milagro. Y cuando uno hace aparecer una imagen a partir del blanco es la misma magia. Creo que en ese sentimiento de la experimentación y de la búsqueda, el video es en cierto modo la nueva cinematografía. Un teórico, Gazzano, es quien ha creado este concepto que yo comparto. Ese lugar es el del porvenir del video.

Entrevista: Alejandro Ricagno

Encuesta El Amante 94

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1994

(desde 25/12/93 al 24/12/94) y la peor.

Nombre y apellido:

Edad:

Ocupación:

Tel.:

Localidad:

Dirección:

¿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 Serafian) 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 Serafian)

Convivencia (Carlos Galletini) 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)

Demasiado corazón (Eduardo Campoy) 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 es eterno (Ron Underwood)

El ángel malvado (Joseph Ruben) El aroma de la papaya verde (Tran Ann Hung)

El blanco perfecto (Luis Llosa) El cliente (Joel Schumacher)

El club de la buena estrella (Wayne Wang) El color de la noche (Richard Rush)

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 Pelícano (Alan J. Pakula)

El jardín secreto (Agnieszka Holland) El mejor de los recuerdos (Terence Davies)

El monte de las viudas (John Irvin) El pequeño Buda (Bernardo Bertolucci)

El próximo enemigo (Robert Young) 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)

Entrevista con el vampiro (Neil Jordan)

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)

Frankenstein (Kenneth Branagh) Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea/Juan Carlos

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)

Jardines colgantes (Pablo Llorca) 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) Locademia de policía - Misión en Moscú (Alan Metter)

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)

¡Me las vas a pagar, papá! (Howard Deutch) 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)

Milagro en la calle 34 (Les Mayfield) 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) Pecado de amor (Volker Schlöndorff) Peligro inminente (Phillip Noyce)

Pentation (Bruce Malmuth)
Perros de la calle (Quentin Tarantino)

Perseguidas (Jonathan Kaplan) Phantasma: pasaje al terror (Don Coscarelli)

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)

Wyatt Earp (Lawrence Kasdan) * Estrenadas hasta el 22/12/94

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)

SU VOTO

Las mejores

| 1 | ٠. | | | | | | | | • | • | | • | | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | | | • | • | • | • | • | • | | • | | • | • | |
|----|---------|---|---|---|-----|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|-----|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 2 | | • | | | | | | | | • | • | • | • | • | | • | • | • | • | • | | | • | | • • | | • | • | | • | • | • | | • | • | • | • | |
| 3 | | | | | • • | | | | • | • | | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | | • | • | • | | • | • | • | • | • | | • | • | | • | • | |
| 4 | | • | | • | • • | | | | | • | | | • | | • | | • | • | • | • | | • | • | • | • | | | | • | • | • | | • | • | | • | • | |
| 5 | | | • | • | • | | | • | | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | • | ٠ | • | • | • | • • | | | | | | | | • | | • | • | |
| 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.

Amanecer (Sunrise), EE.UU., 1927, dirigida por F. W. Murnau, con George O'Brien, Janet Gaynor, Bodil Rosing, Margaret Livingston, J. Farrell MacDonald.

La edición de Amanecer me ha sido de gran utilidad por dos razones. La primera es que mi lista de las mejores películas de la historia para la encuesta de esta revista mejora notablemente con su inclusión en los primeros puestos. La segunda es para convencerme —después de ver el Frankenstein de Kenneth Branagh— de que bodrios como éste no tienen excusa alguna y que si el cine ha retrocedido es, en parte, porque los directores son francamente incompetentes. Amanecer no tiene ninguna de las características de museo que molestan en muchos directores mudos, en particular la previsibilidad y el exceso expresivo. Es absolutamente moderna y anuncia el cine del futuro (del suyo y también del actual). Narrada de tal modo que no precisa casi de intertítulos, se da el lujo de anticipar hasta la comedia musical sin que extrañemos el sonido. Los travellings increíbles, el humor sin subrayados, la imaginación y la ternura con la que describe las cosas, la gente y la naturaleza son apenas algunos de sus méritos. Todos los placeres del cine están contenidos en Amanecer. La escena del viaje en tranvía es una de las más hermosas que recuerdo haber visto.

Quintín

La isla del Dr. Moreau (Island of Lost Souls), EE.UU., 1933, dirigida por Erle C. Kenton, con Charles Laughton, Bela Lugosi, Richard Arlen.

Siempre espero ansiosa las ediciones en video de las viejas películas de ciencia ficción. Esas en blanco y negro, con efectos especiales rudimentarios y con historias ingeniosas, interesantes y algo ingenuas. Estas películas son mi debilidad (más bien, una de mis muchas debilidades). Me encantan, por ejemplo, la saga de Frankenstein, King Kong, La mosca, El hombre invisible, El increíble hombre menguante, La invasión de los body snatchers.

La isla del Doctor Moreau me parece la típica película sobrevalorada por la cinefilia. Es la historia de un científico malvado y loco (Charles Laughton) que crea seres humanos a partir de animales de todas las especies en una isla perdida en los mares del Sur. El único problema es que no le salen del todo bien: son algo simiescos, peludos, feos y tienen algún resabio ridículo de su familia origen. La única casi perfecta (¡ojalá yo fuera así!) es la mujer pantera, cuyo único defecto es que cuando se excita sexualmente le aparecen sus garras felinas. Esto es divertido. También es divertida la idea de la organización social de la isla. Moreau

instauró la ley y todos los días, en un rito encabezado por Bela Lugosi, los monstruos la repiten a coro: "Somos humanos. No derramemos sangre". Esto también es divertido. El momento más desopilante se produce cuando uno de los monstruitos rompe la ley a instancias de Moreau. ¿Y cuáles son las consecuencias de las deliberaciones de la asamblea de bestias humanas? En lugar de castigar al infractor. como sería esperable, dictaminan: "No hay más ley". Lógica impecable. Y eso es todo. El problema con La isla es que es aburrida y no crea ningún clima. Se nota que atrás hay una buena historia. Atrás está la novela de H. G. Wells, The Island of Doctor Moreau (1896) —que no leí pero que la película me invitó a hacerlo a la brevedad—. Un dato sobre la adaptación: a Wells no le gustó nada el film de Erle. Ahora, va desilusionada con La isla del Doctor Moreau, me muero por ver El monstruo de la laguna negra. Por suerte, siempre queda alguna por ver o por editar: este álbum de figuritas no se completa nunca. Que pase la que sigue.■

F.F.

Sin miedo en el corazón (Poetic Justice), EE.UU., 1993, dirigida por John Singleton, con Janet Jackson, Tupac Shakur, Regina King y Joe Torry.

Si en Los dueños de la calle John Singleton era moralista y didáctico, en Sin miedo en el corazón es simplemente un camelero. La violencia física del gueto negro de Los Angeles se ha vuelto agresión psicológica. la tragedia se ha transformado en una historia de amor con dificultades. Ahora resulta que hay esperanzas a través del amor y del trabajo. El film empieza con un asesinato, como si partiera de la película anterior, y evoluciona lentamente hacia la nada. Pero ese crimen ya está estetizado, diluido en las convenciones cinematográficas elegantes que ha impuesto Spike Lee. (Es como si Singleton anunciara que la anterior era en serio, pero acá se trata de una película.) La protagonista se llama Justice y escribe poesía (en realidad, su voz en off recita los poemas de Maya Angelou que resultan generalmente inoportunos). Mientras los protagonistas se maltratan los unos a los otros, Singleton celebra con estos y otros artificios decorativos la gloria de la raza negra. Para hacerlo, paga tributo a todas las convenciones contemporáneas, incluido el castigo simbólico para los que les pegan a las mujeres. Dos tipos mueren sin problemas, pero en un caso se trata de un traficante y en el otro, su música vivirá para siempre en el alma de su primo, cantante de rap en la vida real. Justice es la estrella de la canción Janet Jackson (hermanita de Michael), una mujer poderosamente atractiva. Para películas fabricadas alrededor del lucimiento de

cantantes negras, me quedo con *El* guardaespaldas, aunque un par de momentos muestran que Singleton podría hacer cine si abandonara el camino actual de copión y mercachifle. ■

Quintín

Misión explosiva (Chasers), EE. UU., 1994, dirigida por Dennis Hopper, con Tom Berenger, Erika Eleniak, William McNamara, Seymour Cassel, Frederic Forrest, Dennis Hopper.

Es una versión en joda de El último deber (Hal Ashby, 1973), película que en esa época me pareció ultramoderna y hoy no me animaría a ver. Lo primero que uno se pregunta con Misión explosiva es por qué Dennis Hopper retiró su nombre como director de Backtrack y aceptó figurar en los títulos de esta película que es, no sólo peor, sino mucho más inconsistente. Lo segundo que uno se pregunta es si Hopper es o se hace. Es imposible encontrar una respuesta a la primera pregunta pero la segunda parece más accesible. Hay momentos en los que el maldito sádico logra transmitir su humor perverso, nos contagia la sensación de que se está divirtiendo y nos hace participar de la farra. Otros en los que es evidente que todo le importa un corno. Así que la respuesta -como para todos los que no se sabe si son o se hacen-es la siguiente: es y se hace. Los temas del cantante country Dwight Yoakam están bastante buenos. La polaca —o lo que sea— Erika Eleniak está rebuena. Tom Berenger y un tal William McNamara —discípulo de Tom Cruise—, no. ■

Quintín

Fatherland, EE.UU., 1994, dirigida por Christopher Menaul, con Rutger Hauer, Miranda Richardson, Peter Vaughan y Michael Kitchen.

¿Cómo hubieran sido los años 60 si Alemania hubiera ganado la guerra? Robert Harris -el autor del best seller en el que está basada la película— imaginó que las cúpulas diseñadas por Albert Speer para la Nueva Germania —en la que sigue gobernando Hitler, el "padre de la patria"podrían convivir con los afiches publicitarios de los Beatles (los nazis, que proscribieron el jazz, ¿pueden permitir el rock?). En 1964, Joseph Kennedy -el padre de JFK-gobierna unos prósperos Estados Unidos, que no participaron en el conflicto más que para lanzar la bomba sobre Japón en represalia por Pearl Harbor. Los alemanes desean el fin de la guerra fría y necesitan aliarse con los americanos para derrotar a los soviéticos (que siguieron peleando una "guerra de guerrillas"). Una ucronía parecida a El hombre en el castillo (1962) de Philip K. Dick, pero sin ninguna simpatía mística y con menos documentación histórica. Fatherland no es una gran película

Orgullo negro

Posse, EE.UU., 1993, dirigida por Mario Van Peebles, con Mario Van Peebles, Stephen Baldwin, Billy Zane y Woody Strode.

La facilidad con que uno suponía la inexistencia de los negros en el lejano Oeste habla a las claras de la eficacia que las formas más subterráneas de racismo pueden lograr. Mario Van Peebles es un director enamorado de la cámara, deseoso de ponerla en movimiento aun cuando esto sea innecesario o inconveniente. Es un virtuoso, la moderación no es lo suyo. Sin embargo, esa afectación puesta al servicio de una historia tan potente y en un ámbito histórico tan poco aprovechado, se convierte en un arma. Lo que podría ser el devaneo frío de un estilista se transforma en una muestra de entusiasmo y energía que hace avanzar la película tan eficazmente como las convenciones del cine clásico. Esta fuerza, de la mano de un saludable didactismo, convierten a *Posse* en una experiencia refrescante.

En el comienzo, un joven entrevista al personaje interpretado por Woody Strode, un actor negro de 80 años que supo pertenecer a la gloriosa compañía de actores de John Ford. Strode revisa viejas fotos de la época inmediatamente posterior a la Guerra Civil estadounidense y repasa datos de la historia de su raza. "Uno de cada tres cowboys era negro. Cuando fueron emancipados, muchos pretendieron establecerse en el Oeste. Estos, en las películas, casi nunca aparecen". El tono es sentencioso pero el mensaje es tan fuerte e inesperado que uno no perdona ese tono admonitorio sino que lo agradece.

Uno aprende más cosas viendo *Posse*. Hacia 1890, los Estados sureños empezaron a desarrollar tácticas tendientes a impedir el voto de la población negra, cosa que estaba expresamente prohibida en la Constitución que regía a todo el país. En Mississippi y Georgia se podía exigir a los votantes que fueran capaces de leer e interpretar cualquier parte de la Constitución,

exigencia que se obviaba cuando el votante era blanco y se aplicaba rigurosamente a los negros. En Louisiana se aplicó el siguiente método: no habría controles de ese tipo para quienes hubieran votado antes del 1º de enero de 1867, junto con sus hijos y nietos. Esa fecha, obviamente, correspondía a la época previa a que el Congreso impusiera el voto negro en los Estados Sureños. Esto fue conocido —y así se menciona en la película— como la "cláusula del abuelo".

La película se emparenta en más de una forma con una de las más curiosas películas de John Ford: Sergeant Rutledge, de 1960, interpretada por el mismo Strode. Tomando como eje el juicio llevado a cabo contra un sargento negro, acusado de violación y asesinato, Ford abandona su sereno clasicismo para utilizar flashbacks continuos que van desarrollando la historia en una forma inusual para el director. En ambas películas, el personaje central (Strode y el mismo Van Peebles) es filmado con cierta veneración, con la cámara mirando de abajo a arriba, para darle una dimensión heroica muy subrayada. Ambos personajes son miembros del 9º de Caballería, un cuerpo integrado por negros, pero al mando de generales blancos. Pero a diferencia de lo que sucede en Posse, cuando el sargento Rutledge tiene la posibilidad de desertar —sabiendo que será sometido a un juicio injustovuelve a salvar a sus camaradas de un ataque indio. "Fue porque el 9º de Caballería era mi hogar. Mi verdadera libertad. Y el lugar de respeto. Y de la forma en que estaba desertando no hubiera sido más que un negro correpantanos. Y no soy eso. ¿Me escuchan? ¡Soy un hombre!". En Posse, en cambio, Jessie (Van Peebles) y sus compañeros no tienen más salida que escapar de un general blanco sádico (Billy Zane) y convertirse en una banda

Sin embargo ambos films logran, merced a estructuras inesperadas y contrapuestas, una misma eficacia. La rigidez de la película de Ford —absolutamente inusual— y la fluidez dentro de un formato hipermoderno de Van Peebles confluyen en una revisión histórica de la mano de la mitificación de un héroe negro.

Gustavo Noriega

(tampoco parece proceder de un gran libro), pero la elección de un subgénero fronterizo de la ciencia ficción —la ucronía suele quedarse a mitad de camino entre el ensayo y la ficción especulativa— le permite tomarse ciertas libertades a las que las películas sobre el Tercer Reich — versión Hollywood— no suelen atreverse (dejando de lado *La lista de Schindler*, que es, antes que nada, una película de Spielberg).

Si Alemania hubiera ganado la guerra, la "solución final" habría sido el secreto de Estado mejor guardado. Como se decía en JFK (a la que Fatherland imita en muchos aspectos), "si la conspiración triunfa, ya no se la llama conspiración". Como en la película de Stone, de lo que se trata es de mostrar la lógica de la "razón de Estado" (que se resume en la vieja fórmula "engañar al pueblo por su propio bien"), pero "bajándola" a la situación contemporánea: la "tesis" sería que a partir de cierto momento -en los años 60 ya era un hecho consumado- la construcción y reconstrucción de la realidad desde el poder no puede darse sin los medios de comunicación. Fatherland —como JFK—

es una película sobre la "fabricación" de la opinión pública: ¿cómo habría hecho el nazismo para ocultar el genocidio de millones de judíos no sólo ante los ojos de los alemanes, sino de los parientes de las víctimas, que reclamaban por ellas fuera de Alemania?

El problema de Fatherland es que no encuentra la resolución perfecta para una intriga perfecta. Y termina desdibujando totalmente la verosimilitud de la historia cuando acelera bruscamente el final transformando a los personajes centrales en "agentes" de la Historia (que —a partir de ahí— se escribe con mayúscula) casi por arte de magia. Fatherland plantea bien un enigma, pero no encuentra una hipótesis que esté a su altura.

Silvia Schwarzböck

La niebla (The Fog), EE.UU., 1980, dirigida por John Carpenter, con Adrienne Barbeau, Jamie Lee Curtis, Janet Leigh, John Houseman y Hal Halbrook.

La traición y el asesinato fueron la piedra fundacional de Antonio Bay. Un secreto que quedó sepultado en el fondo del mar hace cien años. Los descendientes de los pioneros no saben lo que están por festejar: el centenario de un pueblo maldito. Como en Bodega Bay —ese otro "pueblito", el de Los pájaros de Hitchcock— ahí nunca pasa nada y en un día va a pasar de todo. Pero el siniestro episodio que los antepasados se negaron a recordar terminó circulando de boca en boca como uno de esos cuentos de aparecidos que los marineros relatan para matar el tiempo y que después se repiten en los fogones cerca de la medianoche. Ningún personaje tiene pruebas de que algo sobrenatural haya sucedido en el pueblo, pero casi todos relatan algún suceso extraño que les fue a su vez relatado. Un relato dentro de otro. Sin flashbacks. En Antonio Bay nadie recuerda haber visto nada. Todo lo que se sabe son "cuentos". El relato original sólo podrán conocerlo reviviéndolo. Así, lo que suceda el día del aniversario también se convertirá en un nuevo cuento de aparecidos, como ya lo anticipaba el epígrafe de Poe: "¿no es lo que vemos o somos un sueño dentro de un sueño?"

Lo que no se puede recordar regresa de la forma más siniestra: como no puede

REPASO

${\it Los\ Picapiedras\ (The\ Flintstones),\ dirigida\ por\ Brian\ Levant.\ (AVH)}$

El esfuerzo de producción de recrear la imagen de un dibujo animado a la perfección, en el contexto de uno de los más grandes bodrios del año. No la salva ni John Goodman. Apedreada en El Amante \mathbb{N}^2 29.

Perros de la calle (Reservoir Dogs), dirigida por Quentin Tarantino. (Gativideo)

El antes y después del asalto a un banco visto a través de la desintegración de una colorida banda de asaltantes. El niño mimado de Hollywood en su film debut que, en esta revista, causó desde admiración hasta la más indignada repulsa. Comentario a favor en $EA\ N^\circ$ 20 y en contra, un año después, en $EA\ N^\circ$ 31.

Gerónimo, dirigida por Walter Hill. (LK-Tel)

Con la dirección de Hill y un primer guión de John Milius uno hubiera esperado entusiasta acción y violencia. Sin embargo es una película muy hablada y algo descentrada, donde es difícil saber de quién habla. Sin embargo, una tristeza permanente que la recorre la convierte en un producto, por lo menos, interesante. Comentario en EA N° 27.

La pistola desnuda 33 1/3 (The Naked Gun 33 1/3), dirigida por Peter Segal. (AVH)

En un chiste brillante, la guía *Maltin* abandona su calificación basada en estrellas y medias estrellas para darle "**1/3". En la línea de saturación de gags iniciada por ¿Y dónde está el piloto?, algunos buenos y otros francamente inadmisibles. No es lo que uno tradicionalmente entendió como una película. Reseña desfavorable en *EA* N° 28.

$Cuerpos\ perdidos$, dirigida por Eduardo de Gregorio. (Emmerald)

Una más que interesante película del director argentino residente en Francia. Historia filmada en dos tiempos narrativos, relatos circulares, una asfixiante desesperación y un denso amor necrofílico caracterizan a esta demorada película estrenada en cine hace pocos meses y que, como era de esperar, vieron pocos espectadores. Comentario y entrevista al director en $El\ Amante\ N^{\circ}\ 31.$

Maverick, dirigida por Richard Donner. (AVH)

Triste versión de la serie televisiva a cargo del responsable de las armas mortales. La moda de volver al western no merecía esta parodia insignificante que ni puede salvar la química que se establece entre Mel Gibson y Jodie Foster. Comentario en El Amante N° 29.

La vida es una eterna ilusión (Toto le héros), dirigida por Jaco Van Dormael (Transeuropa).

Entre ciertos excesos en la forma y una peligrosa decisión por alejarse de la emoción fluctúa esta opera prima del belga Van Dormael. Sin embargo, la historia de Totó resulta una película inteligente, siendo la parte relacionada con la infancia la más lograda de un film, al mismo tiempo, inquieto, distinto y seductor. Comentario en El Amante N° 28.

Cuando un hombre ama a una mujer (When a Man Loves a Woman), dirigida por Luis Mandoki. (Gativideo)

Según afirma Santiago García en EA N° 30, la mejor película del año. Como todavía en la redacción al gurrumín no le cree nadie, aún no la vimos. Pero si de algo estamos absolutamente seguros en El Amante es de que esta película no es la mejor del año.

${\it El\ hombre\ sin\ rostro\ (The\ Man\ Without\ a\ Face),\ dirigida} \\ {\it por\ Mel\ Gibson.\ (AVH)}$

A Flavia le gustó. Pero, como nadie le cree, nadie más la vio. Ser director de esta revista no otorga credibilidad. Reseña en EA N^2 31.

Metropolitan, dirigida por Whit Stillman. (Transmundo) Tedio de rigurosa etiqueta: smoking o frac para los caballeros, vestidos largos para las damas. Un grupo de charlatanes adinerados conversa banalidades durante una hora y media. Insoportable. EA № 33 ■

recobrar la forma original, interfiere la rutina pueblerina con la aparición de objetos "en ruinas", erosionados por el tiempo y por el agua, que evocan la descomposición de la materia -como la de los cuerpos de los leprosos- en el fondo del mar. El pueblo, envuelto en la niebla (la figura por excelencia para convocar al pasado), deberá revivir el episodio fundacional como quien revive un trauma: para liberarse de sus síntomas. Pero la catarsis colectiva no será gratuita: la restauración del orden se cobrará sus víctimas inocentes. La ley del Talión ("seis de los de ustedes por seis de los nuestros"). Pero todo orden reconquistado es provisorio. De hecho, este nuevo cuento de aparecidos (el de la noche del 21 de abril de 1980 que revive al de la misma noche en 1880) ya sugiere por sí solo que el episodio se volverá a repetir en cada aniversario. Así suele ser la suerte en las películas de terror.

Silvia Schwarzböck

Segundos de suerte (Twenty Bucks), EE.UU., 1993, dirigida por Keva Rosenfeld, con Linda Hunt, Christopher Lloyd, Steve Buscemi, Spalding Gray y Elizabeth Shue.

"La suerte está a la vuelta de la esquina", dice la radio, cuando sólo faltan 24 horas para que se sorteen 14 millones en la lotería. Durante ese día, un billete de 20 dólares pasará de mano en mano y cambiará la suerte de todos los que lo reciben. "La suerte es para los perdedores. Para los otros existe el destino", dice el personaje de Linda Hunt, una mendiga que luchará toda la película para recuperar el billete, que llegó a sus manos por casualidad y, por lo tanto -cree elladebe encerrar un mensaje en clave: los números para ganar la lotería. Los personajes que tienen un "destino" pertenecen a la generación que vivió el American dream. Los otros son sus hijos o

sus empleados o, si no, están en la calle. La radio y la TV se la pasan hablando de la suerte. El destino —sugiere la película—se terminó hace rato.

Las historias paralelas de Segundos de suerte (excepto la de los dos ladrones, que es una fábula perfecta y cerrada sobre sí misma) tienen todas una vuelta de más, que no termina de justificarse por el hecho de que algunas de ellas van a cruzarse. La película se sostiene por la simpatía de los personajes (las actuaciones son todas correctas y algunas —como las de Christopher Lloyd y Linda Hunt—insuperables) más que por la solidez del guión. Tampoco alcanza a transmitir cierto "espíritu caprano" al que se nota que aspira y en muchos momentos se queda a mitad de camino entre la simpleza y lo insustancial.

Silvia Schwarzböck

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



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

PIDALA EN SU KIOSCO

10



COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!
• Más de 30 ountos 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

Conducen: Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klix • En Teatro: Mario Ceretti • Colabora: Eduardo Graillat

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



"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

CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

Las buenas, las malas y las feas (estrenos en video)

| | | | Q | FF | GN | JG | GJC | НВ | AR | SG |
|------------------------------|--------------|-------------|-----|----|----|----|-----|----|----|----|
| Amanecer | F. W. Murnau | Epoca | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | |
| Cuatro bodas y un funeral | M. Newell | Transeuropa | 4 | 7 | 7 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| El amor es eterno | R. Underwood | AVH | 5 | | | | | | | 9 |
| El diario | R. Howard | AVH | 4 | 4 | 7 | | 4 | 5 | 4 | 6 |
| El telegrafista | E. Gustavson | Transeuropa | | 8 | | 6 | 7 | 4 | | 6 |
| En el viejo Chicago | H. King | Epoca | 7 | 7 | | 6 | | | | |
| Escape a la aventura | M. Newell | Transmundo | | 3 | | | | | | |
| Fatherland | C. Meanau | AVH | 5 | | 6 | | | | 7 | |
| Kika | P. Almodóvar | Transeuropa | 6 | 5 | 8 | 1 | 7 | 4 | 8 | 5 |
| La isla del doctor Moreau | E. C. Kenton | Epoca | 6 | 6 | 7 | 8 | 8 | 6 | | 7 |
| Metropolitan | W. Stillman | Transmundo | | 2 | | 1 | 2 | | | 3 |
| Misión explosiva | D. Hopper | AVH | 4 | 5 | 5 | | | | | |
| Recuerdos que matan | L. Ferguson | LK-Tel | . 5 | | 7 | | 4 | | | |
| Sin miedo en el corazón | J. Singleton | LK-Tel | 5 | 4 | | | | | | |
| Sólo los ángeles tienen alas | H. Hawks | Epoca | 7 | 8 | 10 | 10 | 10 | 10 | | 10 |
| Uno contra otro | C. Shyer | Gativideo | | | | | | | | 5 |
| Wyatt Earp | L. Kasdan | AVH | 3 | | 3 | 3 | 4 | 4 | | 7 |

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

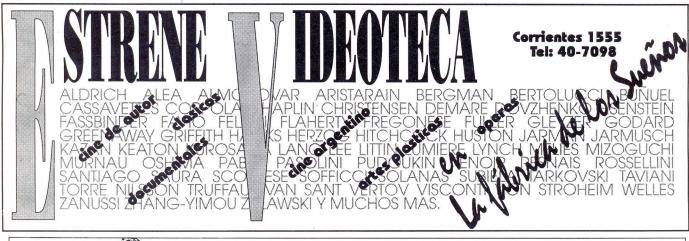
Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



- 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.





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.



John Rice kisses

May Irwin

and produces the first

demands for film

censorship.

(The Kiss, 1896)



Desde 1876

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés



1NDICE 23-34

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

¿A quién ama Gilbert Grape? (L. Hallström), Alejandro Ricagno, 32/12 Adiós, mi concubina (C. Kaige), Horacio Bernades, 26/2 Al fin llegó el amor (P. Bogdanovich), Jorge García, 27/27 Amanecer (F. Murnau), Quintín, 34/60 Amantecer (F. Murmau), *Quintin*, 34/60

Amante de las películas mudas, El (P. Torre), *Matias Ball*, 33/12

Amantes del Pont Neuf, Los (L. Carax), *Horacio Bernades*, 30/10

Amantes del Pont Neuf, Los (L. Carax), *Guillermo Ravaschino*, 30/11

Amigomío (J. Meerapfel y A. Chiesa), *Guillermo Ravaschino*, 28/10

Amistades peligrosas (Y. Bogayevicz), *Guillermo Ravaschino*, 34/11

Amor en la tarde (B. Wilder), *Flavia de la Fuente*, 26/39

Amor es eterno, El (R. Underwood), *Marcelo Panozzo*, 28/12 Angie (M. Coolidge), Gustavo Noriega, 31/24 Apocalipsis (M. Garris), Gustavo Noriega, 28/59 Apocalipsis (M. Garris), Gustavo Nonega, 28/59
Aroma de la papaya verde, El (T. Anh Hung), Alejandro Ricagno, 34/11
Asesinato por venganza (M. Ritchie), Quintin, 31/52
Asesinos por naturaleza (O. Stone), Quintin, 33/3
Asesinos por naturaleza (O. Stone), Gustavo Noriega, 33/5 Aventi, amantes a la italiana (B. Wilder), Jorge García, 26/40 Banquete de boda, El (A. Lee), Alejandro Ricagno, 25/18 Baraka (R. Fricke), Marcelo Panozzo, 27/12 Beverly ricos, Los (P. Spheeris), Silvia Schwarzböck, 32/56 Blanc (K. Kieslowski), Eduardo A. Russo, 33/8 Blanco perfecto (L. Llosa), Guillermo Ravaschino, 24/18 Bleu (K. Kieslowski), David Oubiña, 27/9 Blue chips (W. Friedkin), Quintín, 33/60 Body Snatchers (A. Ferrara), Gustavo Noriega, 27/56 Bye Bye Blues (A. Wheeler), Silvia Schwarzböck, 27/58 Cadenas de roca (B. Wilder), Jorge García, 26/38 Carlito's Way (B. De Palma), Eduardo A. Russo, 23/8 Casa de los espíritus, La (B. August), Quintín, 26/4 Cerca del paraíso (N. Mijalkov), Horacio Bernades, 27/12 Chamuyando (R. Perrone), Quintín, 27/31 Chaplin (R. Attenborough), C. Adrián Muoyo, 26/5 Ciudad de ángeles (R. Altman), Quintín, 27/2 Ciudadano, El (O. Welles), Raúl Beceyro, 33/30 Club de la buena estrella, El (W. Wang), Alejandro Ricagno, 25/11 Club de la buena estrella, El (W. Wang), Guillermo Ravaschino, 25/13 Color de la noche, El (R. Rush), Guillermo Ravaschino, 34/11 Comezón del séptimo año, La (B. Wilder), Horacio Bernades, 26/39 Comezón del séptimo año, La (B. Wilder), Horacio Bernades, 26/39
Como caídos del cielo (K. Loach), Quintín, 31/14
Compadres (B. Wilder), Gustavo J. Castagna, 26/40
¿Con quién caso a mi mujer? (A. Minghella), Julian Cooper, 30/12
Contacto fatal (T. McLouglin), Flavia de la Fuente, 24/28
Convivencia (C. Galettini), Guillermo Ravaschino, 27/11
Corfázar (T. Bauer), Gustavo J. Castagna, 32/14
Cosa llamada amor, Una (P. Bogdanovich), Quintín, 27/29
Crisis, La (C. Serreau), Guillermo Ravaschino, 32/13
Cronos (G. del Toro), Alejandro Ricagno, 28/58
Cuando un extraño vuelve a llamar (F. Walton), Gustavo J. Castagna, 29/58
Cuando un hombre ama a una mujer (L. Mandoki), Santiago García, 30/16
Cuatro bodas y un funeral (M. Newell), Gustavo Noriega, 31/24
Cuerpos perdidos (E. de Gregorio), David Oubiña, 31/20 Cuernos perdidos (E. de Gregorio), David Oubiña, 31/20 Cumbres borrascosas (P. Kosminsky), Gustavo J. Castagna, 33/13 Dalsy Miller (P. Bogdanovich), Jorge García, 27/27 Decálogo (K. Kieslowski), Eduardo A. Russo, 29/10 Diagnóstico fatal: sida (J. Erman), Flavia de la Fuente, 24/29 Diario, El (R. Howard), Gustavo Noriega, 28/5 Días de agosto (E. Milewicz), Quintín, 27/32 Días sin huella (B. Wilder), Jorge García, 26/38
Directed by John Ford (P. Bogdanovich), VV. AA., 27/26
¡Dispara! (C. Saura), Guillermo Ravaschino, 29/2
Edad de la inocencia, La (M. Scorsese), Horacio Bernades, 24/6 Edad de la inocencia, La (M. Scorsese), Eduardo A. Russo, 24/8 En el nombre del padre (J. Sheridan), Gustavo Noriega, 25/14 En una noche de claro de luna (L. Wertmüller), Flavia de la Fuente, 24/29 Entre el cielo y la tierra (O. Stone), Gustavo Noriega, 24/18 Equinox (A. Rudolph), Quintín, 24/14 Escrito en el agua (J. Sayles), Quintín, 24/10 Especialista, El (L. Llosa), Gustavo J. Castagna, 33/12 Esperando al bebé (S. Frears), Quintín, 30/9 Estafa fatal (J. Flynn), Gustavo J. Castagna, 26/58 Eva y dos adanes, Una (B. Wilder), Flavia de la Fuente, 26/39 Extraño caso del Dr. Petiot, El (C. de Chalonge), Horacio Bemades, 23/10 Extraño mundo de Jack, El (H. Selick), Sergio Eisen, 33/6 Fatherland (C. Menaul), Silvia Schwarzböck, 34/60 Fedora (B. Wilder), Alejandro Ricagno, 26/40 Filadelfia (J. Demme), Quintin, 25/6 Forrest Gump (R. Zemeckis), Flavia de la Fuente, 32/8 Francesco (L. Cavani), Guillermo Ravaschino, 26/7 Frankenstein (K. Branagh), Gustavo J. Castagna, 34/2 Fresa y chocolate (T. Gutiérrez Alea y J. Tabío), Alejandro Ricagno, 31/10 Fuego gris (P. César), Guillermo Ravaschino, 31/25 Fuga, La (R. Donaldson), Santiago García, 30/5 Gerónimo (W. Hill), Eduardo A. Russo, 27/10

Guardaespaldas y la primera dama, El (H. Wilson), Santiago García, 28/12 Guerreros y cautivas (E. Cozarinsky), Horacio Bernades, 33/1/2 Hay una película en mi sopa (A. Rockwell), Alejandro Ricagno, 31/54 Hijo de la Pantera Rosa, El (B. Edwards), Gustavo J. Castagna, 29/59 Hombre que perdio su sombra, El (A. Tanner), Horacio Bemades, 32/15 Hombre sin rostro, El (M. Gibson), Flavia de la Fuente, 31/24 Hurdes, Las (L. Buñuel), Horacio Bemades, 25/62 llegalmente tuyo (P. Bogdanovich), Horacio Bernades, 27/28 Ilegalmente tuyo (P. Bogdanovich), Horacio Bernades, 27/28 Infierno 17 (B. Wilder), Alejandro Ricagno, 26/38 Informe pelicano, El (A. Pakula), Guillermo Ravaschino, 26/7 Immoralmente joven (A. Téchiné), Gustavo J. Castagna, 24/16 Invasión (H. Santiago), Eduardo A. Russo, 26/24 Irma la dulce (B. Wilder), Horacio Bernades, 26/40 Isla del Dr. Moreau, La (E. Kenton), Flavia de la Fuente, 34/60 It's All True (O. Welles), Roberto Cattani, 28/29 Jamaica bajo cero (J. Turteltaub), Santiago García, 28/13 Jardín secreto, El (A. Holland), Guillermo Ravaschino, 24/19 Jardins secreto, Et (A. Holland), Guillerino Havascinino, 241 Jardines colgantes (P. Llorca), Horacio Bernades, 34/10 Juegos peligrosos (A. Ferrara), Guistavo J. Castagna, 30/2 Juegos peligrosos (A. Ferrara), Quintín, 30/4 Juntos para siempre (N. René), Flavia de la Fuente, 24/28 Kafka (S. Soderbergh), Alejandro Ricagno, 28/11 Kalifornia (D. Sena), Alejandro Ricagno, 28/13 Kika (P. Almodóvar), Alejandro Ricagno, 31/2 Lista de Schindler, La (S. Spielberg), Quintín, 25/2 Lo que queda del día (J. Ivory), Eduardo A. Russo, 25/10 Lobo (M. Nichols), Flavia de la Fuente, 30/6 Luna de papel (P. Bogdanovich), Jorge García, 27/26 M Butterfly (D. Cronenberg), Quintín, 32/2 Mac y sus hermanos (J. Turturro), Guillermo Ravaschino, 33/12 Magia del amor, La (A. Minghella), Quintín, 25/62 Maldito policía, Un (A. Ferrara), Eduardo A. Russo, 23/29 Más allá del peligro (R. Mulcahy), Santiago García, 30/5 Máscara (P. Bogdanovich), Alejandro Ricagno, 27/28 Matanza de los inocentes, La (J. Glickenhaus), Gustavo Noriega, 24/59 Maverick (R. Donner), Gustavo J. Castagna, 29/6 Max el perro (J. Lafia), Quintín, 30/57 Máxima velocidad (J. De Bont), Gustavo Noriega, 30/17 Me las vas a pagar, papá (H. Deutch), Santiago García, 34/12 Mejor de los recuerdos, El (T. Davies), Alejandro Ricagno, 26/6 Mentiras verdaderas (J. Cameron), Horacio Bemades, 31/6 Metropolitan (W. Stillman), Gustavo J. Castagna, 32/13 Mi vida (B. Rubin), Guillermo Ravaschino, 30/16 MI vida (B. Hubin), Guillermo Havaschino, 30/16
Mi vida como hijo (M. Caton Jones), Alejandro Ricagno, 26/7
Milagro en la calle 34 (L. Mayfield), Sergio Eisen, 34/12
Miralos morir (P. Bogdanovich), Eduardo A. Russo, 27/26
Misión explosiva (D. Hopper), Quintin, 34/60
Monte de las viudas, El (J. Irvin), Alejandro Ricagno, 33/13
Mr. Jones (M. Figgis), Guillermo Ravaschino, 24/19
Mucho Riddo y poesa pueses (K. Eragab), Quintin, 24/13 Mr. Jones (M. Hggis), Guillermo Havascnino, 24/13 Muchor utido y pocas nueces (K. Branagh), Quintin, 24/13 Muerte en pequeñas dosis (S. Locke), Silvia Schwarzböck, 30/57 Mujer del cuadro, La (F. Lang), Horacio Bernades, 32/56 Mundo perfecto, Un (C. Eastwood), Gustavo J. Castagna, 23/6 Mundo según Wayne 2, El (S. Surjik), Silvia Schwarzböck, 33/60 Nafta, comida y alojamiento (A. Anders), Gustavo J. Castagna, 24/17 Niebla, La (J. Carpenter), Silvia Schwarzböck, 34/61 Noche de Rosa (M. Coolidge), Silvia Schwarzböck, 26/59 Noches de terror (T. Hooper), Silvia Schwarzböck, 26/59 Noches salvajes (C. Collard), Flavia de la Fuente, 24/29 Novia sin igual, Una (T. Schlamme), Silvia Schwarzböck, 32/56 Nuevamente al acecho (J. Badham), Santiago García, 27/12 Nueve meses (P. Braoudé), Guillermo Ravaschino, 32/13 Ocaso de una vida, El (B. Wilder), Quintín, 26/38 Olivier, Olivier (A. Holland), Alejandro Ricagno, 30/17
Oro y cenizas (W. Hill), Gustavo J. Castagna, 24/59
Oro y cenizas (W. Hill), Gustavo J. Castagna, 24/59
Othello (O. Welles), David Oubiña, 28/26 Pacto de sangre (B. Wilder), Gustavo Noriega, 26/38 Papá por siempre (C. Columbus), Flavia de la Fuente, 25/17 Pecado de amor (V. Schlöndorff), Horacio Bernades, 34/10 Peligro inminente (P. Noyce), Santiago García, 32/13 Pequeño Buda (B. Bertolucci), Horacio Bernades, 28/2 Pequeño Buda (B. Bertolucci), Quintín, 28/3 Perros de la calle (Q. Tarantino), Gustavo J. Castagna, 31/9 Perseguidas (J. Kaplan), Gustavo J. Castagna, 31/25 Phantasma (D. Coscarelli), Malias Ball, 34/10
Picapiedras, Los (B. Levant), Gustavo Noriega, 29/7
Piso de soltero (B. Wilder), Gustavo J. Castagna, 26/39
Pistola desnuda 33 1/3, La (J. Abrahams), Gustavo Noriega, 28/13 Pistolas y pañales (H. Ross), Santiago García, 28/58 Posse (M. Van Peebles), Gustavo Noriega, 34/61 Primera plana (B. Wilder), Gustavo Noriega, 26/40 ¿Qué pasa director? (P. Bogdanovich), Eduardo A. Russo, 27/27

¿Qué pasa doctor? (P. Bogdanovich), Flavia de la Fuente, 27/26
Rey de la colina, El (S. Soderbergh), Guillermo Ravaschino, 28/57
Rey león, El (R. Minkoff y R. Allers), Marcelo Patiño, 29/4
Rubia caída del cielo, Una (B. Edwards), Flavia de la Fuente, 31/54
Sabrina (B. Wilder), Horacio Bernades, 26/38
Saint Jack (P. Bogdanovich), José Luis Garcí, 27/27
Segundos de suerte (K. Rosenfeld), Sílvia Schwarzbóck, 34/62
Serhumanos (B. Forsyth), Horacio Bernades, 33/60
Silencio, se enreda (P. Bogdanovich), Gustavo Noriega, 27/28
Sin miedo a la vida (P. Weir), Eduardo A. Russo, 31/16
Sin miedo en el corazón (J. Singleton), Quintín, 34/60
Sinfonía pasional (A. Zulawski), Alejandro Ricagno, 32/15
Sombra ya pronto serás, Una (H. Olivera), Gustavo J. Castagna, 27/6
Sombra ya pronto serás, Una (H. Olivera), Gustavo J. Castagna, 27/6
Sombra ya pronto serás, Una (H. Olivera), Gustavo J. Castagna, 27/6
Sombra ya pronto serás, Una (H. Olivera), Gustavo J. Castagna, 27/6
Sombra ya pronto serás, Una (H. Olivera), Gustavo J. Castagna, 25/16
Super Mario Bros (R. Morton y A. Jankel), Silvia Schwarzbóck, 31/54
Tango (La maté porque era mía) (P. Leconte), Alejandro Ricagno, 28/6
Telegrafista, El (E. Gustavson), Gustavo J. Castagna, 31/13
Testigo (M. Apted), Santiago García, 33/60
Testigo perfecto (J. Dahl), Gustavo J. Castagna, 26/59
Testigo perfecto (J. Dahl), Gustavo J. Castagna, 27/29
The Panama Deception (B. Trent), Quintín, 23/9
The Panama Deception (B. Trent), Quintín, 23/9
The Panama Deception (B. Trent), Quintín, 23/9
Tienda de los deseos malignos, La (C. Heston), Gustavo Noriega, 24/18
Tierra de sombras (R. Attenborough), Flavia de la Fuente, 28/8
Tiina (B. Gibson), Alejandro Ricagno, 28/59
Todos rieron (P. Bogdanovich), Flavia de la Fuente, 28/8
Tiina (B. Gibson), Alejandro Ricagno, 28/59
Todos rieron (P. Bogdanovich), Flavia de la Fuente, 27/26
Ultima seducción (J. Dahl), Quintín, 31/52
Ultima seducción (S. Power), Silvia Schwarzbóck, 27/58
Ultimo secreto de Sherlock Holmes, El (B. Wilder), Jorge García, 26/40
Uno contra otro

2. Directores, actores, otros personajes

(Título de películas, "—" indica una nota en general sobre el personaje)

Abrahams, Jim

La pistola desnuda 33 1/3 (Gustavo Noriega), 28/13

Allers, Roger El rey león (Marcelo Patiño), 29/4

Almodóvar, Pedro

Kika (Alejandro Ricagno), 31/2 textos, 31/4

Altman, Robert

Ciudad de ángeles (Quintín), 27/2

Anders, Alison

Nafta, comida y alojamiento (Gustavo J. Castagna), 24/17

Anderson, Lindsay textos, 31/40

Anh Hung, Tran

El aroma de la papaya verde (Alejandro Ricagno), 34/11

Apted, Michael

Testigo (Santiago García), 33/60

Argento, Darío

-, (Gustavo J. Castagna), 33/60

Aronovich, Ricardo entrevista, 24/24

Attenborough, Richard Chaplin (C. Adrián Muoyo), 26/5

Tierra de sombras (Flavia de la Fuente), 28/8

August, Bille

La casa de los espíritus (Quintín), 26/4

Badham, John

Nuevamente al acecho (Santiago García),

Bajo Ulloa, Juanma entrevista, 27/48

Bauer, Tristán

Cortázar (Gustavo J. Castagna), 32/14

Bertolucci, Bernardo

Pequeño Buda (Horacio Bernades), 28/2 Pequeño Buda (Quintín), 28/3

Bogavevicz, Yurek

Amistades peligrosas (Guillermo Ravaschino), 34/11

Bogdanovich, Peter

, (Flavia de la Fuente), 27/20 (Horacio Bernades), 27/21 (Gustavo J. Castagna), 27/24

Míralos morir (Eduardo A. Russo), 27/26 Directed by John Ford (VV. AA.), 27/26 La última película (Flavia de la Fuente), 27/26 ¿Qué pasa doctor? (Flavia de la Fuente), 27/26

Luna de papel (Jorge García), 27/26 Daisy Miller (Jorge García), 27/27 Al fin llegó el amor (Jorge García), 27/27 ¿Qué pasa director? (Eduardo A. Russo),

Saint Jack (José Luis Garci), 27/27 Todos rieron (Gustavo J. Castagna), 27/27 Máscara (Alejandro Ricagno), 27/28 llegalmente tuyo (Horacio Bernades), 27/28 Texasville (Horacio Bernades), 27/28 Silencio, se enreda (Gustavo Noriega), 27/28 Una cosa llamada amor (Quintín), 27/29 textos, 27/30

Branagh, Kenneth

Mucho ruido y pocas nueces (Quintín), 24/13 Frankenstein (Gustavo J. Castagna), 34/2

Braoudé, Patrick

Nueve meses (Guillermo Ravaschino), 32/13

Buñuel, Luis

Las Hurdes (Horacio Bernades), 25/62

Byrne, David

True Stories (Flavia de la Fuente), 25/43

(Quintín), 30/33 entrevista, 30/34

-, (David Oubiña), 30/39 filmografía, 30/41

Cagney, James

, (Eduardo A. Russo), 30/27 filmografía, 30/29

Cahen, Robert entrevista, 34/57

Caldini, Claudio

, (Jorge La Ferla), 28/46 filmografía, 28/48

Cameron, James

Mentiras verdaderas (Horacio Bernades), 31/6

Carax, Léos

Los amantes del Pont Neuf (Horacio Bernades), 30/10 Los amantes del Pont Neuf (Guillermo Ravaschino), 30/11

Carpenter, John

La niebla (Silvia Schwarzböck), 34/61

Carrière, Jean-Claude entrevista, 32/18

Carver, Raymond

-, (Guillermo Saccomanno), 27/4

Caton Jones, Michael

Mi vida como hijo (Alejandro Ricagno), 26/7

Cavani, Liliana

Francesco (Guillermo Ravaschino), 26/7

César, Pablo

Fuego gris (Guillermo Ravaschino), 31/25

Chiesa, Alcides

Amigomío (Guillermo Ravaschino), 28/10

Chomski, Alejandro

Escape to the Other Side (Quintín), 26/56

Collard, Cyril

Noches salvajes (Flavia de la Fuente), 24/29

Columbus, Chris Papá por siempre (Flavia de la Fuente), 25/17

Coolidge, Martha

Noches de Rosa (Silvia Schwarzböck), 26/59 Angie (Gustavo Noriega), 31/24

Corman, Roger

-, (Gustavo J. Castagna), 32/50

Coscarelli, Don

Phantasma (Matías Ball), 34/10

Costner, Kevin

—, (Gustavo Noriega), 23/7

Cozarinsky, Edgardo

Guerreros y cautivas (Horacio Bernades), 33/12

Craven, Wes

Visiones nocturnas (Quintín), 25/63

Cronenberg, David

M Butterfly (Quintín), 32/2 textos, 32/4

Dahl, John

Testigo perfecto (Gustavo J. Castagna), 26/58 Ultima seducción (Quintín), 31/52

Davies, Terence

El mejor de los recuerdos (Alejandro Ricagno), 26/6

De Bont, Jan

Máxima velocidad (Gustavo Noriega), 30/17

de Chalonge, Christian

El extraño caso del doctor Petiot (Horacio Bernades), 23/10

de Gregorio, Eduardo

Cuerpos perdidos (David Oubiña), 31/20 entrevista, 31/21 filmografía, 31/23

de Moraes, Vinicius

De Palma, Brian

Carlito's Way (Eduardo A. Russo), 23/8

del Toro, Guillermo

Cronos (Alejandro Ricagno), 28/58

Demme, Jonathan Filadelfia (Quintín), 25/6

Deutch, Howard

Me las vas a pagar, papá (Santiago García), 34/12

Díaz, José L.

Disney, Walt

(Silvia Schwarzböck), 29/5 La noche de las narices frías (Sergio Eisen),

Donaldson, Roger

La fuga (Santiago García), 30/5

Donner, Richard

Mayerick (Gustavo J. Castagna), 29/6

Dylan, Bob

-, (Quintín), 32/22

Eastwood, Clint

Un mundo perfecto (Gustavo J. Castagna),

Edwards, Blake

El hijo de la Pantera Rosa (Gustavo J. Castagna), 29/59 Una rubia caída del cielo (Flavia de la Fuente), 31/54

Erman, John

Diagnóstico fatal: sida (Flavia de la Fuente),

Ferrara, Abel Un maldito policía (Eduardo A. Russo), 23/29 Body Snatchers (Gustavo Noriega), 27/56 Juegos peligrosos (Gustavo J. Castagna), 30/2

Juegos peligrosos (Quintín), 30/4 Feuer, Jane

entrevista, 32/28

Figgis, Mike Mr. Jones (Guillermo Ravaschino), 24/19

Fleming, Andrew

Tres formas de amar (Flavia de la Fuente), 33/12

Flynn, John

Estafa fatal (Gustavo J. Castagna), 26/58

Forsyth, Bill

Serhumanos (Horacio Bernades), 33/60

Frears, Stephen

Esperando al bebé (Quintín), 30/9 textos, 30/22 filmografía, 30/24

Fricke, Ron

-, (Flavia de la Fuente), 30/26 Baraka (Marcelo Panozzo), 27/12

Friedkin, William

Blue chips (Quintín), 33/60

Galettini, Carlos

Convivencia (Guillermo Ravaschino), 27/11

Apocalipsis (Gustavo Noriega), 28/59

Garris, Mick

Gibson, Brian Tina (Alejandro Ricagno), 26/59 Gibson, Mel

El hombre sin rostro (Flavia de la Fuente), 31/24

Glickenhaus, James

La matanza de los inocentes (Gustavo Noriega), 24/59

Gruaz, Christian entrevista, 30/48

Guenette, Robert

Orson Welles: ¿qué salió mal? (Gustavo J. Castagna), 28/36

Gustavson, Erik

entrevista, 28/54

El telegrafista (Gustavo J. Castagna), 31/13

Gutiérrez Alea, Tomás Fresa y chocolate (Alejandro Ricagno), 31/10

Hallström, Lasse ¿A quién ama Gilbert Grape? (Alejandro

Ricagno), 32/12

Hawks, Howard -, (Jorge García), 26/51

Heston, C. Fraser La tienda de los deseos malignos (Gustavo

Noriega), 24/18

Hill, Walter Oro y cenizas (Gustavo J. Castagna), 24/59 Oro y cenizas (Quintín), 24/59 Gerónimo (Eduardo A. Russo), 27/10

Holland, Agnieszka El jardín secreto (Guillermo Ravaschino), 24/19

Olivier, Olivier (Alejandro Ricagno), 30/17 Hooper, Tobe

Noches de terror (Silvia Schwarzböck), 28/58

Hopper, Dennis Misión explosiva (Quintín), 34/60

Howard, Ron

El diario (Gustavo Noriega), 28/5

Hughes, Allen y Albert Verdugos de la sociedad (Horacio Bernades),

Huston, John

-, (Jorge García), 34/44

Irvin, John El monte de las viudas (Alejandro Ricagno),

33/13

Ivory, James Lo que queda del día (Eduardo A. Russo),

Jankel, Annabel

Super Mario Bros (Silvia Schwarzböck), 31/54 Kaige, Chen

Adiós, mi concubina (Horacio Bernades), 26/2

Kaplan, Jonathan Perseguidas (Gustavo J. Castagna), 31/25

Kasdan, Lawrence Wyatt Earp (Gustavo Noriega), 30/15

Kenton, Erle C. La isla del Dr. Moreau (Flavia de la Fuente),

34/60

Kieslowski, Krysztof Bleu (David Oubiña), 27/9 Decálogo (Eduardo A. Russo), 29/10 Blanc (Eduardo A. Russo), 33/8 textos, 33/9

Kijowski, Janusz

Varsovia año 5703 (Jorge García), 32/14

Kosminsky, Peter

Cumbres borrascosas (Gustavo J. Castagna), 33/13

Kusturica, Emir

Sueños en Arizona (Gustavo J. Castagna), 25/16

Kwella, Micky entrevista, 34/54

Lafia, John

Max el perro (Quintín), 30/57

Lang, Fritz

La mujer del cuadro (Horacio Bernades), 32/56

Leconte, Patrice

Tango (La maté porque era mía) (Alejandro Ricagno), 28/6

Lee, Ang

El banquete de boda (Aleiandro Ricagno).

Lee, Bruce

-, (Gustavo J. Castagna), 24/61

Levant, Brian

Los Picapiedras (Gustavo Noriega), 29/7

Llorca, Pablo

Jardines colgantes (Horacio Bernades), 34/10

Llosa, Luis

Blanco perfecto (Guillermo Ravaschino), 24/18 El especialista (Gustavo J. Castagna), 33/12

Loach, Ken

Como caídos del cielo (Quintín), 31/14 filmografía, 31/15 textos, 31/15

Locke, Sondra

Muerte en pequeñas dosis (Silvia Schwarzböck), 30/57

Malle, Louis

Una vez en la vida (Gustavo J. Castagna), 25/19

Mandoki, Luis

Cuando un hombre ama a una mujer (Santiago García), 30/16

Mann, Anthony

-, (Jorge García), 25/55

Marcus, Adam

El último martes 13 (Silvia Schwarzböck), 27/58

Mayfield, Les

Milagro en la calle 34 (Sergio Eisen), 34/12

McLouglin, Tom

Contacto fatal (Flavia de la Fuente), 24/28

Meerapfel, Jeanine

Amigomío (Guillermo Ravaschino), 28/10

Menaul, Christopher

Fatherland (Silvia Schwarzböck), 34/60

Mercado, Marcello (Quintín), 28/56

Mijalkov, Nikita

Cerca del paraíso (Horacio Bernades), 27/12

Milewicz, Eduardo

Días de agosto (Quintín), 27/32

Minghella, Anthony

La magia del amor (Quintín), 25/62 ¿Con quién caso a mi mujer? (Julian Cooper),

Minkoff, Rob

El rey león (Marcelo Patiño), 29/4

Minnelli, Vincente

—, (Jorge García), 27/42

Monroe, Marilyn textos, 32/37

Morton, Rocky Super Mario Bros (Silvia Schwarzböck), 31/54

Mulcahy, Russell

Más allá del peligro (Santiago García), 30/5 La sombra (Santiago García), 33/13

Murnau, F.W. Amanecer (Quintín), 34/60

Newell, Mike

Cuatro bodas y un funeral (Gustavo Noriega),

31/24

Nichols, Mike

Lobo (Flavia de la Fuente), 30/6

Nielsen, Asta

(Gabriela Massuh), 32/38

Noyce, Phillip

Peligro inminente (Santiago García), 32/13

Olivera, Héctor

Una sombra ya pronto serás (Gustavo J. Castagna), 27/6 Una sombra ya pronto serás (Quintín), 27/7

Ophuls, Max

, (Horacio Bernades), 32/57

Ottone, Antonio

Pakula, Alan J.

El informe pelícano (Guillermo Ravaschino),

Perrone, Raúl

Chamuyando (Quintín), 27/31

Phoenix, River

-, (Alejandro Ricagno), 28/16

Power, John

Los Tommyknockers (Silvia Schwarzböck), 25/62

René, Norman

Juntos para siempre (Flavia de la Fuente), 24/28

Ritchie, Michael

Asesinato por venganza (Quintín), 31/52

Rockwell, Alexandre

Hay una película en mi sopa (Alejandro Ricagno), 31/54

Rodríguez Jáuregui, Pablo El pibe (Gustavo J. Castagna), 26/56

Rosenfeld, Keva

Segundos de suerte (Silvia Schwarzböck),

Ross, Herbert

Pistolas y pañales (Santiago García), 28/58

Rossen, Robert

, (Jorge García), 24/56

Rubin, Bruce Joel

Mi vida (Guillermo Ravaschino), 30/16

Rudolph, Alan

Equinox (Quintín), 24/14

Rush, Richard

El color de la noche (Guillermo Ravaschino).

Russell, Charles

The Mask (Horacio Bernades), 34/12

Russell, Ken

-, (Alejandro Ricagno), 26/58

Saer, Juan José

entrevista, 34/22

Santiago, Hugo entrevista, 26/11

filmografía, 26/11

Las veredas de Saturno (David Oubiña), 26/17

—, (Alejandro Ricagno), 26/20 Invasión (Eduardo A. Russo), 26/24

Sarquis, Nicolás

, (David Oubiña), 34/48

Saura, Carlos

¡Dispara! (Guillermo Ravaschino), 29/2 -, (Gustavo Castagna), 29/3

Sayles, John

Escrito en el agua (Quintín), 24/10 filmografía, 24/11 (Horacio Bernades), 24/12

Schlamme, Thomas

Una novia sin igual (Silvia Schwarzböck), 32/56

Schlöndorff, Volker

Pecado de amor (Horacio Bernades), 34/10 Scorsese, Martin

La edad de la inocencia (Horacio Bernades), 24/6

La edad de la inocencia (Eduardo A. Russo). 24/8

Selick, Henry

El extraño mundo de Jack (Sergio Eisen),

Sena, Dominic

Kalifornia (Alejandro Ricagno), 28/13

Serreau, Coline

La crisis (Guillermo Ravaschino), 32/13

Sheridan, Jim

En el nombre del padre (Gustavo Noriega), 25/14

-, (Alejandro Ricagno), 25/15

Shyer, Charles

Uno contra otro (Santiago E. García), 31/25

Siegel, Donald

(Jorge García), 30/42

Singleton, John Sin miedo en el corazón (Quintín), 34/60

Sirk, Douglas

—. (Jorge García), 33/56

Soderbergh, Steven Kafka (Alejandro Ricagno), 28/11 El rey de la colina (Guillermo Ravaschino),

Solás, Humberto entrevista, 26/49

Spheeris, Penelope

Los Beverly ricos (Silvia Schwarzböck), 32/56

Spielberg, Steven Jurassic Park (David Oubiña), 23/38 Jurassic Park (Gustavo Noriega), 23/40 La lista de Schindler (Quintín), 25/2

Spottiswoode, Roger

la banda siguió tocando (Flavia de la Fuente), 24/28

Stillman, Whit

Metropolitan (Gustavo J. Castagna), 32/13

Stone, Oliver

Entre el cielo y la tierra (Gustavo Noriega), 24/18 Asesinos por naturaleza (Quintín), 33/3 Asesinos por naturaleza (Gustavo Noriega).

Stone, Sharon -, (Gustavo J. Castagna), 33/33

Surjik, Stephen El mundo según Wayne 2 (Silvia

Schwarzböck), 33/60

Tabío, Juan Carlos Fresa y chocolate (Alejandro Ricagno), 31/10

Tanner, Alain El hombre que perdio su sombra (Horacio

Bernades), 32/15

Tarantino, Quentin Perros de la calle (Gustavo J. Castagna), 31/9

Téchiné, André Inmoralmente joven (Gustavo J. Castagna),

Torre, Pablo

El amante de las películas mudas (Matías Ball), 33/12

Tourneur, Jacques Yo caminé con un zombie (Eduardo A. Russo), 30/56 -, (Jorge García), 31/48

Trent, Barbara

The Panama Deception (Quintín), 23/9 The Panama Deception (Gustavo J. Castagna), 23/9

Turteltaub, Jon Jamaica bajo cero (Santiago García), 28/13

Turturro, John Mac y sus hermanos (Guillermo Ravaschino),

Underwood, Ron

El amor es eterno (Marcelo Panozzo), 28/12

Van Dormael, Jaco

La vida es una eterna ilusión (Gustavo J. Castagna), 28/9

Van Peebles, Mario Posse (Gustavo Noriega), 34/61

Vidor, King -, (Eduardo A. Russo), 24/62

Vieyra, Emilio

(David Oubiña), 26/29

von Triers, Lars Europa (Eduardo A. Russo), 23/29

Walsh, Raoul

-, (Jorge García), 28/40

Walton, Fred

Cuando un extraño vuelve a llamar (Gustavo J. Castagna), 29/58

Wang, Wayne El club de la buena estrella (Alejandro Ricagno), 25/11 El club de la buena estrella (Guillermo

Ravaschino), 25/13

Weir, Peter Sin miedo a la vida (Eduardo A. Russo),

31/16 -, (Santiago García), 31/17

Welles, Orson

-, (Quintín), 28/25 Othello (David Oubiña), 28/26 It's All True (Roberto Cattani), 28/29

textos, 28/32 El ciudadano (Raúl Beceyro), 33/30

Wertmüller, Lina En una noche de claro de luna (Flavia de la Fuente), 24/29

Wheeler, Anne Bye Bye Blues (Silvia Schwarzböck), 27/58

Wilder, Billy -, (Gustavo J. Castagna), 26/33

filmografía, 26/35 (Horacio Bernades), 26/36 Pacto de sangre (Gustavo Noriega), 26/38 Días sin huella (Jorge García), 26/38 El ocaso de una vida (Quintín), 26/38 Cadenas de roca (Jorge García), 26/38 Infierno 17 (Alejandro Ricagno), 26/38

Sabrina (Horacio Bernades). 26/38 La comezón del séptimo año (Horacio Bernades), 26/39 Amor en la tarde (Flavia de la Fuente), 26/39 Testigo de cargo (Horacio Bernades), 26/39

Una Eva y dos adanes (Flavia de la Fuente), 26/39 Piso de soltero (Gustavo J. Castagna), 26/39 Uno, dos, tres (Jorge García), 26/39 Irma la dulce (Horacio Bernades), 26/40 El último secreto de Sherlock Holmes (Jorge

Avanti, amantes a la italiana (Jorge García), 26/40 Primera plana (Gustavo Noriega), 26/40 Fedora (Alejandro Ricagno), 26/40 Compadres (Gustavo J. Castagna), 26/40

textos, 26/41

García), 26/40

Wilson, Hugh El guardaespaldas y la primera dama (Santiago García), 28/12

Wyler, William -, (Jorge García), 29/54

Zemeckis, Robert Forrest Gump (Flavia de la Fuente), 32/8

-, (Alejandro Ricagno), 32/10 Zulawski, Andrzej

Sinfonía pasional (Alejandro Ricagno), 32/15

3. Otras notas

Alabarces, Pablo

Cine argentino y fútbol, 24/38 Cine argentino y rock, 25/33

Aronovich, Ricardo Carta a Filippelli, 27/16

Enseñar cine, 32/30

Roland Barthes y la fotografía, 34/38

Bernades, Horacio La pregunta de Soldán, 23/34

Cine chino, 25/25 Billy Wilder en libros, 26/44 Ciclo Truffaut, 28/52

Bernárdez, Jorge

Castagna, Gustavo J.

Cine argentino 93, 23/14 Cine francés 93, 23/17 Cine argentino y fútbol, 24/36 Conciertos de rock, 25/36 Cine de horror gótico europeo, 25/47 Jornadas Uncipar, 26/57 Cortometrajes argentinos, 27/59 El hombre lobo en el cine, 30/7 Cinefilia por un cinéfilo, 33/38 Videoclips, 34/13

Cooper, Julian

de la Fuente, Flavia Camino a Filadelfia, 24/26 La comedia, un género protector, 29/36 Frankenstein, la novela y el cine, 34/4

de Moraes, Vinicius Retrato de Orson Welles, 28/37

Filippelli, Rafael

Entre la presuntuosidad y la pereza, 25/22 Carta a Aronovich, 27/17

García, Jorge Cine en TV 93, 23/41 Cine polaco, 25/49 El cine de Humberto Solás, 26/48 Ciclo Konrad Wolf, 27/37 Cine noruego, 28/55 Ciclo Reinhard Hauff, 30/50

García, Santiago Remakes 93, 23/36 Espíritu mosquetero, 29/57 Las bestias deben vivir, 34/6

Guzmán, Fabio

Hakim, Daniel Citizen Berlusconi, 28/34

Katzowicz, Rubén Festival de Punta del Este, 24/52

La Ferla, Jorge Video independiente 93, 23/44 Diario de Valdez V, 25/60 Diario de Valdez VI. 26/30 Diario de Valdez VII, 27/38 Diario de Valdez VIII. 29/27 Diario de Valdez IX, 30/52 Diario de Valdez X. 31/46 Diario de Valdez XI, 33/44 Videomatch Nº 1000, 34/50

Lerer, Diego El amante de las películas malas, 27/40

Mactas, Mariana Cine en Uruguay, 27/31

Manrupe, Raúl Cine argentino y deporte, 24/41 Marchetti, Pablo El amante de las películas malas, 27/40

Massuh, Gabriela Festival de Berlín 94, 27/45

Mosenson, Marcelo Visita a Cinecittà, 25/58 Sobre la crítica, 28/22

Noriega, Gustavo Cine y rock, 25/30 Cine de culto, 26/27 La comedia, definición y límites, 29/33 Comedia: grandes momentos, 29/42 Ellos también hacen comedia, 29/46 Listomanía, 30/46 Marilyn según Spoto, 32/32 Los héroes en el cine, 33/20 El Amante y yo, 34/18

Oubiña, David U2 en el cine, 25/40 Cinefilia. Necrofilia, 32/42

Pagés, Roberto JNCIPAR, 23/62

Panozzo, Marcelo Bob Dylan en el cine, 25/39 Diario de viaje, 27/14

Pintos, Guillermo Bandas de sonido 93, 23/42

Quintín

Antes del terremoto, 23/56 Oscars 1994 24/21 Revistas de cine, 24/46 Cine v rock, 25/29 Abajo la comedia!, 29/47 Muestra de cine chino, 30/18 Muestra de cine argentino inédito, 31/26 El cine "mainstream", 32/16 Cine de Taiwan, 32/40

Revisitando la comedia, 34/14

Ravaschino, Guillermo Cine español 93, 23/16

Ricagno, Alejandro Cine suizo, 23/11 Las minorías oprimidas, 23/18 Muestra CIC. 27/59 Más allá de la comedia americana, 29/40 Estudiantes de cine, 31/38 Videoarte, 33/40 Ciclo Asta Nielsen, 33/50 Muestra de cortos de la FUC, 34/31

Rottman, Diego Fauna cinéfila, 29/14 Ver cine en Cuba, 31/11

Russo, Eduardo A. Lo frankensteiniano en el cine, 34/7 Diccionario cinéfilo (todos los números desde mayo)

Taquini, Graciela Testigo en video 23/46

Tarruella, Rodrigo Textos, 33/16

Trilnick, Carlos El video en movimiento. 23/46

Uriarte, Claudio Elogio de la pornografía, 29/16

VV. AA. 75 directores del 93, 23/19 Cien películas para 100 años, 31/32

Zappa, Gustavo Pasión por el cine, 24/23 Perdidos en la ficción, 28/45

Zuleta, Eduardo El Amante, grandes éxitos, 23/37

4. Reseñas de libros

Bertolucci por Bertolucci de Renzo Ungari y Donald Ranvaud, por Eduardo A. Russo, 24/50

Buenos Aires Video 1993 de VV. AA., por Eduardo A. Russo, 24/50

Cronenberg on Cronenberg de Chris Rodley, por Silvia Schwarzböck, 32/47

Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino de Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), por Eduardo A. Russo. 25/20

El cine estilográfico de Vicente Molina Foix, por Quintín, 31/52

El docudrama: fronteras de la ficción de Javier Maqua, por Eduardo A. Russo, 26/47

El guión cinematográfico

de VV. AA., por David Oubiña, 29/25

El montaje de Dominique Villain, por Eduardo A. Russo, 33/55

Festival francolatinoamericano de Video Arte de VV. AA., por Eduardo A. Russo, 24/50

Hype and Glory de William Goldman, por Gustavo Noriega, 27/34

La gran ilusión (revista) por Quintín, 34/41

La luz en el cine de VV. AA., por David Oubiña, 29/25

Las cosas que hemos visto de Juan Tébar, por Flavia de la Fuente, 28/51

Maestros de la luz

de Dennis Schaefer y Larry Salvato, por David Oubiña, 25/20

Nadie es perfecto de Billy Wilder, por Gustavo Noriega, 26/46

O cinema de meus olhos de Vinicius de Moraes, por María Fasce, 34/40

Positif (revista) por Flavia de la Fuente, 29/24

This Is Orson Welles (Ciudadano Welles) de Peter Bogdanovich y Orson Welles, por Quintín, 28/32

Un oficio del siglo XX de Guillermo Cabrera Infante, por Eduardo A. Russo, 27/35

Videocuadernos VI de Arlindo Machado, por Eduardo A. Russo, 28/50

5. Discos *

Entre el cielo y la tierra Kitaro, 24/54

Los locos Addan. varios intérpretes, 24/54

Sintonía de amor Varios intérpretes, 24/55

Un mundo perfecto Varios intérpretes, 25/50

Carlito's Way Varios intérpretes, 25/50

Sueños en Arizona Goran Bregovic 25/50

Perros de la calle Varios intérpretes, 26/5-

Jurassic Park John Williams, 26/54

Filadelfia

Howard Shore y varios intérpretes,

Ciudad de ángeles The Low Note Quintet y The Trout Quintet, 27/52

Convivencia Oscar Kreimer, 27/52

Lo que queda del día Richard Robbins, 27/53

Bleu Zbigniew Preisner, 28/38

Pequeño Buda Ryuichi Sakamoto, 28/38

Gerónimo Ry Cooder, 28/39

Amigomío Osvaldo Montes, 28/39

Pérez Prado y otros, 29/26

En el nombre del padre Bono y otros, 29/26

Varios interpretes, 29/27

Un detective suelto en Hollywood Varios interpretes, 29/27

Cool Runnings Varios interpretes, 29/27

Los Picapiedras B-52 v otros, 30/30

Lobo Ennio Morricone, 30/30

Generación X Varios intérpretes, 30/31

Cuando un hombre ama a una muier

Zbigniew Preisner, 30/31

Mentiras verdaderas Brad Fiedel y otros, 31/44

Backheat Backbeat Band, 31/44

Posse Varios intérpretes, 31/44

Forrest Gump Varios intérpretes, 31/45

Testigo Brad Fiedel y The Drovers, 32/48

Peligro inminente James Horner, 32/48

Blade Runner Vangelis, 32/49

Veredas de Buenos Aires Juan Cedrón, 32/49

The Mask Varios intérpretes, 33/52

Sin miedo a la vida Maurice Jarre, 33/53

Entrevista con el vampiro Elliot Goldenthal, 34/52

Zbigniew Preisner, 34/52 Who's the Man?

Varios intérpretes, 34/53 Tres formas de amar y Cuatro bodas un funeral Varios intérpretes, 34/53

* Todas las reseñas de discos por Guillermo Pintos