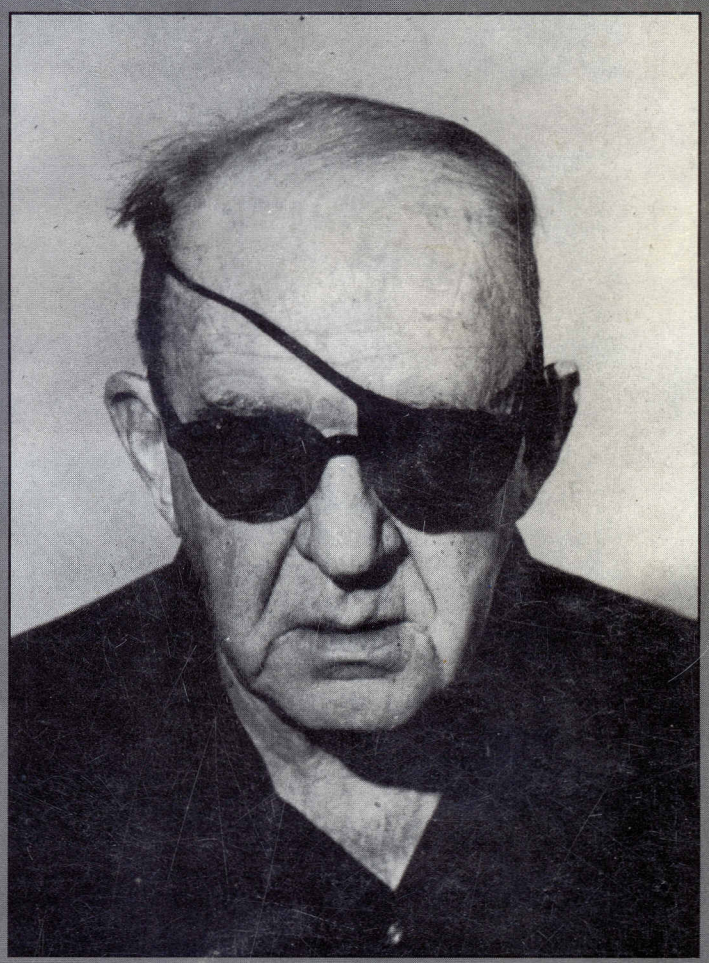
Año 4 Nº 36 Febrero de 1995 $ 17.-
Uruguay $ 20.-

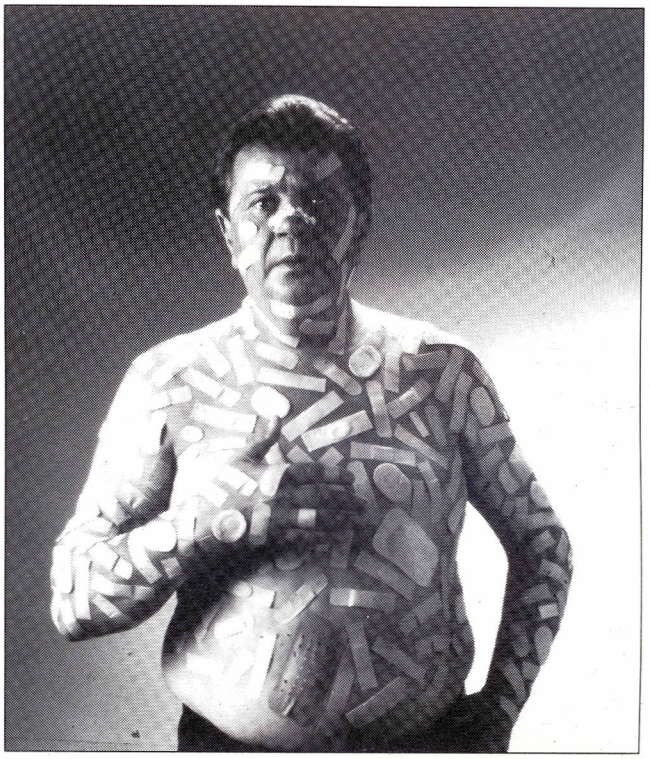
EL AMANTE CINE



John Ford

Cien años de Ford, cien años de cine

El perfecto asesino y Luc Besson / *El dilema*
La última oportunidad / *Preludio de amor*
Contra la steadycam / La timba de los Oscars
If y Lindsay Anderson / Allan Smithee, el ubicuo



¿No pensó en tener una buena protección médica?

MEDIPLAN

Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961- 8188
Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882
Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477
Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

EL AMANTE CINE

Año IV - Nº 36 Febrero 1995

Queridos lectores

Las películas que encabezan este verano las tablas de recaudaciones en los cines de Buenos Aires (*The Mask*, *Stargate*, *De amor y de sombra*) son francamente deleznables. Desde que aparece *El Amante*, no hubo un año peor en materia de estrenos. No es por eso que John Ford es la tapa de este número, ni tampoco porque se cumplen cien años de su nacimiento. Por primera vez aparece en ese lugar un director fallecido, lo que parece contrastar con nuestro rechazo por los panteones y los museos. Si Ford está en la tapa es porque los tres directores de la revista reconocemos que el descubrimiento de sus películas en video es una las causas de la creación de esta revista. Así que, más que de un homenaje, se trata de un agradecimiento. Sobre la vigencia del cine de Ford, Quintín esboza una explicación en la **pág. 18.**

Un curioso personaje, el director francés Luc Besson, visitó Buenos Aires en estos días. Lo entrevistamos en circunstancias más curiosas aún **(pág. 4)** y reseñamos su film, *El perfecto asesino*, en la **pág. 2**. Más críticas: *El dilema*, dirigida por Robert Redford y candidata al Oscar **(pág. 8)**; *Preludio para un amor*, de Claude Miller **(pág. 10)**; *De amor y de sombra* **(pág. 11)**; *La última oportunidad* **(pág. 12)** y otras trece películas (por así llamarlas), a partir de la **pág. 13**, incluyendo una nota de Santiago García que agrupa tres films de un género incierto: las películas de niños y/o perros.

La casualidad y las ediciones en video han querido que Raúl Beceyro presentara una larga defensa de una famosa película inglesa —*If*, del director Lindsay Anderson— en el mismo número en que Alejandro Ricagno se apareció con una opinión contraria. Pero al mismo tiempo, los mismos estrenos en video permitieron que David Oubiña se excediera en sus elogios a *La gran comilona* de Marco Ferreri y entregara una reseña de 12.000 espacios en lugar de los 5.000 que había prometido. Ahora bien, el artículo de Ricky estaba lleno de errores tipográficos y el corrector de este número de *El Amante* es, precisamente, Oubiña (ver abajo). Así que en una decisión a todas luces injusta pero tácticamente brillante, decidimos dejar para el próximo número la nota de Ricagno (que no está presente en el momento del cierre, mientras que David sí). De este modo, no irritamos al corrector (ni lo castigamos como se hubiera merecido) y quedamos bien con Beceyro y con Lindsay Anderson. Pero no es verdad que Ricagno se dedique a escribir solo sobre las muestras de los distintos cursos de cine **(pág. 54)**, porque también reseñó un estreno **(pág. 10)**. Ya que mencionamos el próximo número, anticipamos un debate gigante sobre *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino (la gritería ya se escucha en Ushuaia) y un dossier sobre Ingmar Bergman. Hablando ahora del número pasado, nos había quedado la otra parte de la cobertura del Festival de Londres, que aparece en la **pág. 28**.

Objeto fetiche de muchos nuevos directores, el dispositivo llamado *steady cam* es motivo de una dura embestida por parte de Claudio Caldini **(pág. 46)**. Si alguien piensa que se trata de un ataque a los molinos de viento, qué decir de la nota que aparece en la **pág. 52**, cuyo tema es Allan Smithee, o sea, el viento propiamente dicho.

Parece que en el verano los lectores tienen más tiempo para escribir, lo que motivó que la carpeta con las cartas recibidas adquiriera un volumen inusual. De ahí la extensión de nuestra sección dedicada al correo. Lo pasamos muy bien leyendo esas cartas y esperamos que ustedes también lo disfruten. Si no lo hacen, pueden escribir para protestar sobre la cantidad de páginas del correo y engrosar así el correo del número que viene.

Ahora nos tomamos la licencia de no enumerar las secciones fijas, pero los invitamos a descubrirlas (pueden tratar de adivinar si falta alguna, por ejemplo).

Terminamos este editorial denunciando dos hechos lamentables. El primero es que Carlitos "el bluesero" Almar se decidió a estudiar y no tiene tiempo para seguir componiendo esta revista. Su reemplazante se ríe de nuestras viejas Macintosh en blanco y negro. El segundo es un golpe de estado ocurrido delante de nuestras narices: Gabriela Ventureira, nuestra amiga y habitual correctora, se fue a Alemania por un mes y medio y dejó su puesto vacante durante ese lapso. Oubiña se ofreció a reemplazarla por este mes, acompañado por Adriana Amante (cuyo apellido no es un chiste sobre el nombre de la revista ni sobre su relación con David). Lo que parecía un humilde y simpático gesto, se transformó en un acto de autoritarismo: la feliz pareja ha decidido implantar por la fuerza en *El Amante* algunas nuevas convenciones ortográficas. De aquí en más no escribiremos "solo" con acento salvo que induzca a confusión ("David ve sólo películas pornográficas") ni acentuaremos jamás "este", "ese" o "aquel". Es imposible oponerse al progreso, pero su llegada nos produce una cierta nostalgia, con lo que volvemos a la vigencia de John Ford.

Hasta el mes que viene.

SUMARIO

Estrenos:

El perfecto asesino 2
Entrevista a Besson 4
El dilema 8
Preludio para un amor 10
De amor y de sombra 11
La última oportunidad 12
Películas de perros y chicos 13
Zona mortal, Los visitantes del tiempo, Sirenas, Perversos instintos, Herman, Sin opción, Eligiendo mamá, Stargate, Caída libre, Solo tú 14

John Ford 18
Prode Oscar 21
Diccionario cinéfilo 22
If... de Lindsay Anderson 24
Festival de Londres 28
Indice 1994 31
Libros 35
Mundo cine 38
Videoclips 41
Correo 42
Contra la *steady cam* 46
Discos 48
La Ferla 50
Allan Smithee 52
Videos en el Rojas 54
Video 57
Cine en TV 60
Tabla 64

Directores: Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Horacio Bernades, Alejandro Ricagno, Santiago García, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, David Oubiña, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Raúl Beceyro, Cecilia Szperling, Claudio Caldini, Jorge Bernárdez, Segio Rottman, Susana Colombo y Tino y Norma Postel.
Pepitas pistoleras:
Butch Cassidy: Haydée Thompson
Sundance: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en la Bolsa: Gustavo En baja Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Cadete Chomsky: Gustavo Requena Johnson
Corrección: David Oubiña (Serruchapisos) y Adriana Amante (¡Ese es un apellido!)
Meritorio de corrección: Horacito Bernades
Correcctora en el dorado exilio europeo: Gabriela Ventureira (¡abrigate, nena!)
Catering: Maxis, de Vicente López (Jamón y queso y carne)
Composición: Eduardo Lualdi
Pitea: Gustavo Zappa
Asesores diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (amigos, siempre amigos): *Proyección*. Rivadavia 2134 5º G
Distribución: *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior::DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina.

El perfecto asesino

El pescado asesino

por Quintín

Un fantasma recorre el mundo. Es un mensaje secreto e irreductible que nos deslumbra cuando tenemos la felicidad de encontrarlo. Podría enunciarse así: hay una comunicación profunda y poderosa entre los seres humanos y ciertos miembros arcaicos del reino animal. La revelación ocurre cuando la fría y oscura mirada de un pez o de un batracio nos devuelve un rayo que ilumina las zonas más sensibles de nuestra propia condición. Sin ir más lejos, Flavia y yo supimos tener una tortuga. Recuerdo los innumerables momentos de éxtasis recíproco que pasamos los tres. Estábamos enamorados de ella y ella lo sabía. Recuerdo también que era imposible transmitir nuestra excitación a los amigos, sobre todo a los poseedores de gatos o de perros. ¿Cómo explicarles que era la distancia zoológica con el bicho lo que permitía limpiar el horizonte para construir sentimientos puros? (vanos han sido los intentos ninjas y los de María Elena Walsh por hacer humanas a las tortugas). Luc Besson figura entre los que entendieron el mensaje: El hombre-delfín de *Azul profundo* y su homenaje al mundo submarino de *Atlantis* intentaron reconstruir para el cine estas paradojas. Si este último caso no lo logró del todo es, en parte, porque las imágenes del fondo del mar han quedado pegadas para siempre al cientificismo del profesor Cousteau. Pero no hay duda de que el tipo entiende del asunto. Por eso, cuando tuve la posibilidad de entrevistarlo (ver página 4), la pregunta decisiva que quería formularle era: "¿qué pasa con los pescados?", a lo que Besson respondió diciendo simplemente: "son humanos sin sexo... muy naturales", lo que implica un acercamiento bastante válido aunque ligeramente inexacto al problema (evoco, de paso, que nunca supimos el sexo de nuestra tortuga). Más adelante, Besson se refiere a la mirada vacía y animal de León en la que puede detectarse, sin embargo, la necesidad de amor. Fue Julio Cortázar el que estuvo más cerca de teorizar sobre el tema en el cuento "Axolotl", que relata la identificación progresiva del protagonista con estos extraños batracios mejicanos. "No eran seres humanos,

pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo"... "Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje". Y completando las discusiones con nuestros amigos: "Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, *al revés de lo que cree la mayoría* [el subrayado es mío], la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que el reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles." (A falta de méritos mayores, el documental *Cortázar,* de Tristán Bauer, tiene el de habernos mostrado los axolotl.) Es interesante notar que "Axolotl" corresponde al período más asexuado de la producción del escritor. En *62.Modelo para armar*, diluirá el problema llamando Osvaldo a un caracol, asimilándolo gratuitamente a relaciones más cotidianas.

Pues bien, Besson ha construido su cine alrededor de este tipo de emoción indefinible, de esta inesperada fuente de melancolía. Una emoción que no tiene nombre pero que Bob detecta en la negra mirada de Nikita (esa es la relación profunda de la película y no la de Nikita con su novio) o en la que León y Matilda se reconocen mutuamente, al igual que Lambert y Adjani en *Subway*. Allí caben la totalidad del sufrimiento y la opresión y también todas las necesidades salvo una: la del sexo. Claro que, simultáneamente, sabemos desde Freud que el sexo es lo único que no puede quedar excluido y que no hay porvenir para estas ilusiones, para estos sentimientos de naturaleza oceánica, religiosa (la palabra "oceánica" está más que justificada en el caso de Besson y sus peces). Besson ha dado vueltas alrededor de esta cuestión en todas sus películas y en ello radica la fuerza pequeña pero inconfundible de su cine y también su originalidad. A pesar de que *El perfecto asesino* está lleno de citas y robos cinematográficos, hay que creerle un poco cuando dice que su cine no tiene influencias: efectivamente, nadie colocó la facultad emotiva de los pescados en el centro de una obra (aunque en *Splash*, el chiste de John Candy: "acaso nunca te cogiste un pescado", formulado en ocasión del romance de su hermano con una sirena, es un punto de contacto entre Freud y los axolotl y revela que el mundo está enterado de lo que en verdad ocurre). Pero esa fuerza tiene dos problemas: por un lado es difícil hablar de ella y, por eso, a la hora de dar cuenta de su obra, Besson recurre a una serie de lugares comunes que parecen un compendio de la cursilería contemporánea (ver entrevista: "el mundo necesita amor y no sexo", "el único ser humano verdadero es el que salva a un niño"). Por el otro, en un cine cada vez más codificado hacen falta otros ingredientes. Y allí Besson vuelve a incurrir en otra serie de lugares comunes, como hablar de la "violencia natural" de los seres humanos para justificar a sus personajes. Aun peor, cuando le dicen que la violencia de León no es espontánea ya que se trata de un asesino profesional, termina diciendo que León limpia la escoria de la sociedad, un argumento siniestro con olor a escuadrón de la muerte. Eso no quita que Besson sepa filmar escenas de acción y que su lenguaje pop y manierista sea un correlato adecuado para sus convicciones (el pop es a su modo una desmentida del deseo sexual como motor cultural, como bien lo prueba el cine de Spielberg que —no casualmente— ha hecho reaparecer a los dinosaurios).

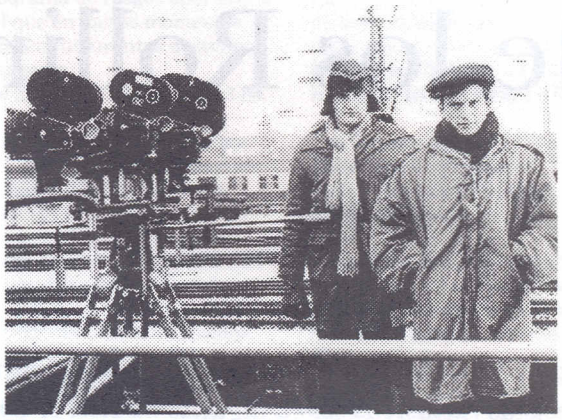
En su afán por expandir el horizonte de un cine acotado, basado en un tema más bien inefable, Besson continúa incorporando elementos e inventando justificaciones. La idea de la necesidad del "aspecto dramático", que pone cerco al amor puro, y la analogía con *Romeo y Julieta* (ver de nuevo entrevista, que ha resultado más que útil a pesar de sus condiciones irregulares) habilita la presencia de un medio hostil a los protagonistas. Pero para penetrar en el cine americano hace falta algo más (mientras que los franceses aceptan más fácilmente los amores difíciles como temática exclusiva; demasiado fácilmente, a juzgar por *Los amantes del Pont Neuf* o *Un corazón en invierno*). Y allí es que Besson introduce en *El perfecto asesino* no sólo a un actor famoso como Gary Oldman, sino a la figura del psicópata, sobre la que el cine americano parece destinada a girar cada vez más. Y allí está todo el histrionismo de Oldman para darle vida a un personaje en el que Besson no cree, que resulta extraño a su sistema, pero que le agrega atractivos comerciales. "Es el diablo" dirá Besson para justificar su presencia en el film, ignorando que el diablo debe poseer un poder de seducción del que ese personaje carece en absoluto. Pero se sabe que el pez por la boca muere.

Así, la solemnidad cercana al melodrama de los mejores momentos de Besson se transforma en parodia. Aunque bien mirado, a esos dos chicos de doce años que —como dice Besson— son León y Matilda, sólo les hace falta un payaso para alegrarlos. Y allí está Oldman para complementar ese juego que practican y que incluye disfrazarse de Carlitos mientras toman la leche. También tienen una planta, pero les falta una tortuga. ■

The Professional (*El perfecto asesino*). EE.UU./Francia, 1994. **Dirección:** Luc Besson. **Producción:** Gaumont/Les films du Dauphin. **Guión:** Luc Besson. **Música:** Eric Serra. **Intérpretes:** Gary Oldman, Jean Reno, Natalie Portman, Danny Aiello.

LA SEGUNDA PATRIA

Monumental film de **Edgar Reitz**
de 26 horas de duración en 13 capítulos



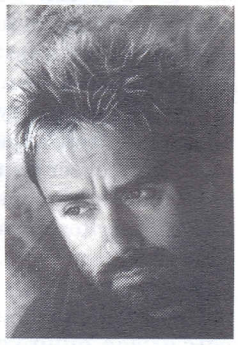
Desde el jueves 9 hasta el martes 21 de marzo
A las14.30, 17, 19.30 y 22 hs. Platea: $ 3

Sala Leopoldo Lugones
Teatro Municipal General San Martín
Avda. Corrientes 1530 - Tel. 374-8611

fca SAN MARTIN TMGSM EL TEATRO DE BUENOS AIRES GOETHE-INSTITUT

Entrevista en la mutual: Luc Besson

El vecino de los Rolling Stones



Durante su estadía en Buenos Aires a raíz del estreno de El perfecto asesino, *Luc Besson concedió entrevistas exclusivas sólo a algunos medios. A Quintín, en cambio, le tocó conversar con el realizador francés durante cuarenta minutos junto a otros cuatro periodistas: Julian Cooper del* Buenos Aires Herald, *Juan Carlos Fontana de* La Prensa *y Albero Farina de* Ambito Financiero. *Lo que en circunstancias normales trata de ser el acercamiento de un medio especializado a la persona de un director a partir del conocimiento previo de sus películas, se transformó en otro tipo de fenómeno. Nuestro cronista descubrió que el interés periodístico de la reunión consistía menos en las respuestas que un director interesado en promocionar su última película le da a la prensa, que en la dinámica misma de este tipo de encuentros en los que las preguntas de los colegas resultan a veces más ajenas o insólitas que las respuestas del entrevistado. A partir de esa revelación, decidimos transcribir íntegramente esta charla más bien psicótica entre un gordito amable que lucía un flequillo punk teñido de rubio y los cuatro periodistas, que se llevó a cabo en el Hotel Hyatt al día siguiente de la llegada al mismo hotel de las huestes de Mick Jagger.*

J. F.: ¿Esperaba encontrarse a los Rolling Stones?
¿A los Rolling Stones? Todavía no me los encontré. Sólo a los guardaespaldas, y no me dejaron entrar al hotel.

J. F.: Esta es su primera película de producción americana. ¿Cómo fue esa producción?
Voy a decir la verdad. Y la verdad es que cuando uno dice que una película es francesa, la mayoría de la gente en todo el mundo huye, con excepción de los diez intelectuales que están fascinados. *El perfecto asesino* es una película francesa en la que la Columbia compró los derechos para América de Norte y del Sur. Como hay actores internacionales que hablan en inglés, y para no asustar al público, Columbia prefiere presentarlo como un film americano. Pero, para mí, un film no tiene nacionalidad. Cuando uno mira *La Gioconda*, uno no dice: "es un cuadro italiano o francés", dice: "es un buen cuadro".

J. F.: Si no hubiera sido así, tal vez los norteamericanos le hubieran comprado los derechos para hacer una remake.
Puede ser.

Q.: Ahora, en el caso de la versión americana de *Nikita*, ¿no podría decirse que un film es más francés que el otro, que no hay tal internacionalidad?
Es curioso, pero desde hace cinco minutos no hablamos más que de cosas que están alrededor del film y no del film en sí mismo.

Q.: La pregunta va más bien dirigida a la estética y no a la producción.
Eso no me interesa. Cuando hago un film lo que quiero es expresarme. Cada artista hace lo quiere. Un film es el punto de vista de una persona. En el cine hay tres o cuatro temas: La Guerra de Troya, Romeo y Julieta... Tal vez sean solo dos temas. En pintura es peor todavía: ¿cuántos pintores pintaron una mujer sentada en una silla? Miles. Toda la polémica en torno de las remakes, los americanos... no quiere decir nada. Lo que importa es la expresión de las personas. De todos modos, los americanos no hacen remakes, hacen copias, lo que muestra que el sistema de Hollywood está enfermo. Una remake no molesta: *El rey león* es una remake, es una remake de una obra de Shakespeare. Es la misma historia y está muy bien, y nadie fue a ver a los herederos de Shakespeare para preguntarle qué piensan de la remake de Disney. Las dos

están bien, y está bien que un chico de siete años acceda a Shakespeare a través de la película.

A. F.: ¿Cómo se evitan esas copias?
Ese no es mi problema. Yo hice *Nikita* en París porque era lógico en relación a la historia. Esa manipulación de la gente por parte del gobierno es típicamente francesa.

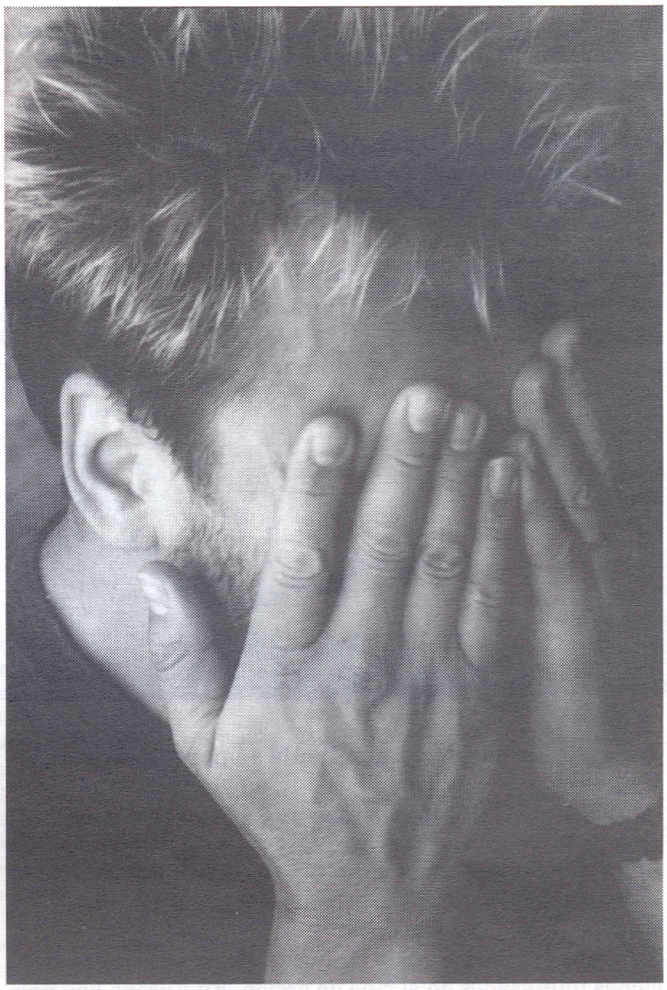
A. F.: Le interesa el tema de las mujeres vengadoras...
Sí y no...

A. F.: Las últimas tres películas que hizo tratan ese tema: *Subway*, *Nikita* y *El perfecto asesino*.
En el medio hice otras dos películas [*Azul profundo* y *Atlantis*]... Las mujeres, creo, son más ricas, más ambiguas. Los hombres son más monolíticos. Es molesto para una mujer tener un costado masculino y querer, por ejemplo, vengarse —que es un sentimiento bastante masculino— y, simultáneamente, tener los deseos de afecto y de ternura que son más femeninos.

Q.: ¿Y los pescados? [tema de *Azul profundo* y *Atlantis*]
Los peces son... humanos... humanos sin sexo. Lo que me gusta de ellos es su naturalidad. Tienen un comportamiento muy natural, muy básico, que con el tiempo se nos escapa ya que los humanos nos convertimos en una especie de mutantes.

J. C.: Lo que lo llevaría a hacer algún día películas sin violencia.
Es justamente lo que he hecho. En *Atlantis* y *Azul profundo* no había pistolas ni nada de eso. La violencia debe utilizarse cuando sirve a la narración. Es un motor... es el aspecto dramático de la vida. Cuando hablamos de *Romeo y Julieta* se trata de una historia de amor que se vuelve imposible porque hay dos familias que se odian y que se matan entre ellos. Es una historia muy violenta. Son adultos que se matan con espadas en el vientre durante toda la película. Uno podría preguntarse por qué hay necesidad de esa violencia. Y es porque es el drama de esa historia. Es por ese drama que la historia de amor se hace imposible. Es un recurso dramático —dramatúrgico— muy clásico. Incluso en *Lo que el viento se llevó* la historia de amor se vuelve imposible por la guerra. Uno podría preguntarse si en *Lo que el viento se llevó* hay necesidad de ese plano de la estación llena de cadáveres, qué relación tiene con Rhett y la historia de amor: mucho, toda esa desgracia, todo ese drama es lo que le da peso a la historia de amor. En *El perfecto asesino* es lo mismo. León y Matilda tienen 12 años los dos. Tienen la misma necesidad de afecto y es a través de eso que pueden salvarse. Alrededor, todo está hecho para impedir que se salven. La violencia es, aquí también, un elemento dramático de la narración.

J. C.: Pero, no solamente en sus películas, lo que se llamaba violencia —y no lo digo tampoco en un sentido moralizante— requiere una dosis cada vez mayor para que llegue al público.
No estoy para nada de acuerdo. En los años 60, John Wayne mataba 200 indios por semana y era peor. Me podrán decir que era blanco y negro, que no se veía la sangre; pero en esa época era igualmente impresionante ver una flecha que mataba a alguien. En los años 70 y 80 Rambo mataba centenares de personas. Hay dos cosas que



hay que separar claramente. Por un lado está la violencia llamada "comic book": se pueden matar 30, 40, 100, pero todo el mundo sabe que eso es nada más que cine. Uno no se toma en serio esa violencia de segundo grado, del mismo modo que uno sabe que el ruido de un golpe de puño no es el que escuchamos y que una ventana no se atraviesa de un puñetazo. Después está la otra violencia, mucho más realista, ligada al drama. Esa violencia es generalmente mucho más expresiva. En *El silencio de los inocentes* no se mata mucha gente, pero es mucho más tensionante porque es verdad. Es una realidad y es mucho más conmovedora.

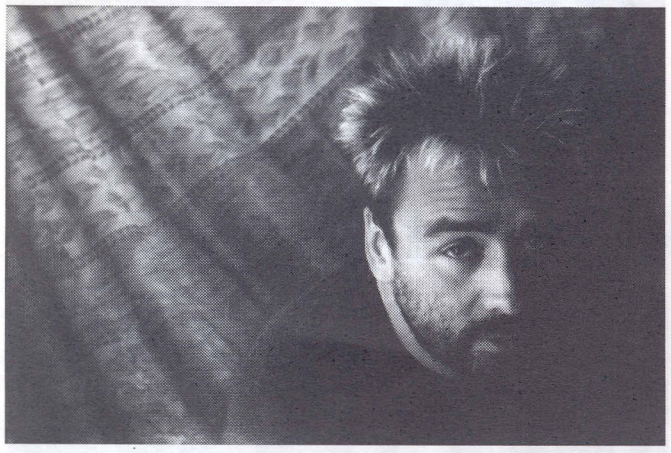
J. C.: Karl Franklin decía —a propósito de *Movimiento falso*— que él trataba de que la gente sintiera algo. A mi juicio era una película con mucha piedad. ¿Quisiera agregar algo sobre la violencia en *El perfecto asesino*?
No. Para mí, León y Matilda son Romeo y Julieta.

Q.: Sus *Romeo y Julieta* suelen tener poco sexo...
Sí. A la sociedad le falta amor y no sexo.

J. F.: ¿En qué se inspiró para construir el personaje de la chica?
Al principio sólo estaba León. Era una especie de bloque de piedra indestructible y no era demasiado interesante. Para saber algo más sobre esa roca me pregunté qué podría ponerle al lado para hacerlo reaccionar. Podía ser un hombre, una mujer, un chico, una planta, un animal, un joven, un viejo. Intenté buscar aquello que fuera lo más efervescente. Me pareció interesante poner lo contrario: femenino, joven, inocente, gracioso, inteligente, y ver a los dos juntos. Lo que

me interesaba era ver que los dos, que eran opuestos, tenían necesidad de la misma cosa: un poco de afecto. Es como la florcita y el baobab, los dos necesitan amor.

J. F.: Usted le dedicó *Azul profundo* a su hija. ¿Matilda tiene algo de su hija?
No contesto ese tipo de preguntas.



J. F.: ¿El humor de esta película se parece al de Godard?
No sabía que Godard tenía humor.

A. F.: ¿Se puede hacer cine de acción en Europa o tiene que estar ligado necesariamente a Estados Unidos de alguna manera?
Si los europeos hacen menos cine de acción es porque están menos interesados en el cine de acción. En Europa hay una cultura del cine de tensión. Interesan más los films negros, los films de Melville, de espionaje o políticos: films en los que hay más tensión que acción. Es una cuestión de gusto. De todos modos, a veces hay películas buenas, pero la mayoría de las películas americanas de acción son muy malas. Por cada *Indiana Jones* hay diez que no son nada buenas. Cuando se habla de cine americano se tiende a poner todo en la misma bolsa. Pero entre *La guerra de las galaxias* y *Timecop* hay tanta distancia como entre Estados Unidos y Lichtenstein.

Q.: Una pregunta obligada: ¿qué películas le gustan?
Todas las que tienen corazón.

Q.: ¿Podría nombrar títulos o directores?
Son muchos. Es difícil porque uno no puede nombrar dos o tres.

Q: ¿Y en cuanto a influencias?
Ninguna. Ninguna y estoy en contra de los films de influencias. Perdón, no estoy en contra: cada uno hace lo que quiere. Pero filmar por referencias es algo que no puedo entender. Una expresión es la de uno. Cuando Modigliani empezó a pintar mujeres no se preguntó cómo pintaba las mujeres Picasso. Modigliani veía a las mujeres con cuellos largos y no se preguntó si alguien las había pintado antes de ese modo. Lo hizo porque lo sentía. Y eso es lo importante. No se puede pintar a la manera de Picasso o de Modigliani porque eso no quiere decir nada. Prefiero siempre un pequeño film mal hecho pero personal que un gran film bien terminado que se parezca a Godard o a Orson Welles.

J. C.: Noto que hace muchas referencias a la pintura. ¿Es usted pintor?
No. Mi abuelo era pintor. Soy malo para todas las artes, por eso me dediqué al cine.

J. C.: Buñuel ha dicho lo mismo.
¿Es verdad?

J. C.: Sí. Seguro.
Voy a terminar por sentirme inteligente... Pero, en serio, me hubiera encantado pintar, hacer música... El cine es como el decatlón en los deportes. Hay que ser una poco bueno para cada prueba. El cine es el resumen moderno de todas las artes.

J. F.: ¿Cómo fue su trabajo de dirección con Gary Oldman? ¿Usted lo marcó, le dijo lo que tenía que hacer y él lo hizo o...?
Por supuesto. Es un actor. ¿Usted cree que Gary Oldman está completamente loco, que está siempre descontrolado? Cuando un actor es así de bueno, la gente piensa que es incontrolable. Pero, simplemente, es un muy buen actor. Es un ángel, es muy amable. Todas las mañanas llegaba y preguntaba: "¿a quién tengo que matar hoy?" Nos divertimos mucho. Lo que hacíamos era partir de cierto nivel e ir subiendo en cada toma. En el montaje trataba de encontrar cuál era la mejor. En general, elegimos las que eran más bien calmas. Había algunas terribles.

J. C.: ¿Así se hizo la escena en la que entra en el departamento y habla de Mozart, o estaba improvisada?
No, eso estaba escrito. Pero además habla de Beethoven y no de Mozart. Al principio era Mozart, pero lo cambié.

Q.: ¿Por qué?
Porque yo me puse a escuchar todo Mozart para ver si encontraba algún fragmento y era demasiado *light*. Por eso cambié el texto y le hice decir que Mozart era demasiado *light*.

Q.: En ese decatlón de artes que es el cine, ¿cuál es la prueba que prefiere?
Hay tres muy parejas, pero yo elegiría la danza.

Q.: En realidad, quería preguntarle qué aspecto del cine es el que le proporciona más placer.
La escritura. Porque no molesta a nadie. Uno puede escribir: "500 caballos van por la colina", después uno lo borra y pone "10.000 caballos", después dice "2000 " y nadie se enoja. La pelea empieza después; viene el productor y dice: "los 20 caballos..."

A. F.: ¿Reconoce alguna constante temática o estética en su estilo?
Yo nunca creo la estética, trato de extraer la estética de cosas que ya existen. Mucha gente dice: sus imágenes son demasiado estéticas, demasiado lindas. Pero yo no toqué nada del Metro de París en *Subway*. Aún hoy está exactamente igual. No le agregué colores, no modifiqué los carteles.

A. F.: Pero si usted hace una película que pasa en en el mundo subterráneo de París, hay algo subjetivo...
Pero... ¿subjetivo o estético?

A. F.: Bueno, es una elección estética.

No, para nada. Es una elección narrativa. Elegí ese lugar porque representa una diferencia en relación con la superficie. Se convierte en estética cuando uno la filma. La estética no está en el papel. Cuando uno escribe el guión no hay ningún esteticismo. Lo que me interesaba era mostrar que el subterráneo podía ser atractivo, extraño. Había que mostrar que era el mismo de siempre, pero que mirado de otra manera se podía convertir en otra cosa.

J. C.: Tengo la impresión de que, sacando *Romeo y Julieta*, no le interesaría filmar el guión de otra persona.
Me gustaría mucho, pero nunca encontré un guión que me gustara lo suficiente.

A. F.: ¿Cómo se entiende la relación entre León y Matilda? ¿Hay algún borde de perversión, aunque sea atractivo?
No.

A. F.: ¿Es totalmente inocente?
Sí. ¿Por qué? ¿Usted vio otra cosa?

A. F.: No. Solo que en el hecho de plantear una pareja de esa disparidad y donde la niña dice: "es mi amante, es mi padre", hay algo extraño.
¿Por qué?

A. F.: Bueno, "¿por qué?" es una pregunta que se puede repetir infinitamente...
Pero, dígame, ¿el amor tiene una edad? El sexo tiene edad, de acuerdo; pero el amor no tiene edad.

A. F.: Por eso le preguntaba si no había nada de sexo entre ellos.
¿Usted vio algo sexual?

A. F.: La niña, por ejemplo, me resultó muy sensual, muy...
Bueno, *sensual* no es lo mismo que *sexual*. En la sociedad moderna, para vender bananas se usa una chica desnuda. Pero a mí lo que me interesaba era mostrar a dos personas que tenían doce años. León tiene doce años. Bloqueó sus afectos a los doce años. En sus ojos solo hay amor para esa chica, sin ninguna ambigüedad. Lo que me gusta es que alguien dé la vida por amor. La nena juega a ser más adulta. En realidad, no sabe lo que hace cuando dice "mi amante" y todo eso. Quiere provocar un desorden para que alguien se interese por ella.

J. C.: Volviendo sobre el mismo tema, usted dijo en una entrevista que no es capaz de matar una mosca y sin embargo hace una película sobre un asesino profesional.
Para mí es más fácil matar a un hombre que a una mosca. Suponga que usted tiene hijos, o hermanas. Llega alguien y empieza a pegarles. Si encuentro por acá un revólver, lo mato. Esa es la parte animal de mí. Sin embargo, si esa persona está en otra ciudad y le pega a los hijos de otro, aparece mi parte humana que dice que hay que juzgarlo y encarcelarlo. Porque no me pasa a mí. Es demasiado fácil. Hay que confesar que ser humano es no ser humano al cien por ciento, es intentar ser un mejor ser humano; pero hay una parte nuestra que es animal, la parte natural. Cualquiera de nosotros reaccionaría así, mataría al tipo con las uñas. Pero no a la mosca, la mosca no me hizo nada. En cuanto al asesino, es su trabajo (como podría ser cualquier otro). Incluso está siendo utilizado; León está muerto, no tiene vida y lo usan para hacer un trabajo sucio que nadie quiere realizar. Si Tony le hubiera dicho que manejara un camión, lo hubiera hecho.

CULTURA
DE LA NACION

Homenaje a los 100 años del Cine

La **Secretaría de Cultura de la Nación**, a cargo del **Dr. Mario O'Donnell**, rendirá homenaje a los 100 años de la invención del cine, en la próxima **Feria Internacional del Libro.**
Con tal motivo invitamos a visitar nuestro stand dedicado íntegramente a **"El Cine y La Literatura"**, diseñado por **Hemenegildo Sabat.**

J. C.: Pero sería menos dramático...
Sería menos dramático... Lo que me interesaba era tomar un personaje antipático. No era inteligente, era un asesino; no sabe leer ni escribir, es de lo peor. Pero, al mismo tiempo, es el único que va a salvar a un niño. Para mí, el verdadero ser humano es el que es capaz de salvar a un niño, aunque no sepa leer.

J. C.: Yo veo una relación con *Nikita*. Allí hay una persona que es muy violenta pero tiene un costado humano.
Para nada. León no es violento. Hace un trabajo sucio.

J. C.: Pero ese trabajo no es humano.
El no se da cuenta y, al mismo tiempo, no mata más que a la basura. Limpia la suciedad, por eso le dicen "el limpiador".

Q.: ¿Y qué le encuentra de interesante al personaje de Gary Oldman, que es todo lo contrario?
Gary Oldman representa al Diablo, al mal. Es el que vuelve negro lo que rodea a esas dos florcitas.

Q.: ¿Dónde estaba el mal en sus películas anteriores?
No había contrastes. Estaba el mal, pero menos claramente.
[Fin de los cuarenta minutos acordados] ■

Fotos: Silvia Colombo. Agradecemos a *La Maga*

Quiz Show. El dilema

Odol pregunta

por Gustavo Noriega

En la serie final de béisbol de 1919, los Medias Blancas de Chicago fueron a menos frente a sus adversarios —los Rojos de Cincinatti— a cambio de una suma de dinero que nunca llegaron a cobrar entera. Cuando el desfalco se hizo público, el país sufrió una desilusión gigantesca: su pasatiempo favorito, que unificaba a los EE.UU. de una forma que ninguna ideología había conseguido antes, estaba tan sujeta a la corrupción como la más pedestre de las actividades. Se necesitó de la furia bateadora de Babe Ruth, años después, para que la gente volviera a los estadios y confiara nuevamente en el juego.
De los jugadores implicados en lo que se llamó "el escándalo de los Medias Negras", se destacaba Joe *Shoeless* Jackson, un bateador analfabeto que era el ídolo del equipo. Jackson aceptó su parte de dinero pero es imposible afirmar que haya jugado intencionalmente mal. Su promedio de bateo en las finales fue de los más altos, y parecido al que había tenido durante la temporada. Los Medias Negras, absueltos primero por la justicia, fueron condenados a no jugar más béisbol profesionalmente. La

decepción que provocó la participación de los jugadores en la estafa —especialmente la de Jackson— se representa en una frase dicha por un niño que se convirtió en un ruego nacional: "Say it aint so, Joe" ("Di que no es verdad, Joe"). Redford cuenta en *El dilema*, una historia similar de estafa y desengaño nacional. Si el gran drama del béisbol siempre se asoció con la próxima aparición de la Depresión, el arreglo de resultados en los juegos televisivos de preguntas y respuestas a fines de los 50 viene a representar el fin del sueño de posguerra: una trayectoria que se inicia con el engaño del programa *Twenty One* y se une en su vuelo mortal con las balas que alcanzaron a Kennedy en Dallas. Una diferencia se aprecia viendo *El dilema*; si Jackson era un deportista ignorante y sin educación, Charles Van Doren (Ralph Fiennes) es prácticamente todo lo opuesto: un profesor de Harvard con una sonrisa encantadora. Lo que antes Jackson tenía de sobra (una destreza poco común en una actividad difícil), es irrelevante para Van Doren. La novedad, en 1958, es la importancia de cómo una persona *da* en televisión, —dato que los políticos conocen de sobra: sus carreras se construyen sobre los puntos de rating en el programa de Grondona antes que sobre alguna consideración práctica. Las consecuencias se verían en 1960 cuando, en el primer debate público entre candidatos a la presidencia, el joven, rozagante y simpático Kennedy superara ampliamente al torvo Nixon y allanara el camino hacia su elección.
En 1958, Van Doren reemplaza en el programa *Twenty One* al anterior ganador, Herbie Stemple (el desaforado Turturro). Las razones son simples: Stemple es un pelmazo —algo tocado— de clase baja, que no tiene ningún atractivo. Van Doren, proveniente de una familia ilustre, es un ingrediente ideal para el programa: accede a la propuesta indecente por una mezcla de codicia de fama y de dinero; sus clases multiplican la asistencia y el profesor no entra en el edificio de la universidad sino a la hora de salida de los alumnos para cruzarse con la multitud y recibir sus halagos. La denuncia de Stemple, desengañado, cae en saco roto hasta que un judío más creíble, Dick Goodwin, lleva el caso ante una comisión gubernamental. Si *El dilema* se convierte en una experiencia interesante pero poco profunda, es porque el horizonte intelectual de Redford no excede el de los liberales norteamericanos de los años 50. La reserva moral de la película —el investigador Goodwin y el padre de Van Doren— es Harvard. Si algo diferencia a Goodwin de Stemple —ambos judíos— es que el investigador ha egresado de la magna casa de estudios mientras que Stemple es un memorioso que carece tanto de intelecto como de escrúpulos. En una película tan cargada de arquetipos, es notable la reverencia de Redford hacia aquellas personas con estudios, capaces de citar a Shakespeare de memoria. El resto de la población se divide entre gente culta que se

entregó al sistema (los jueces de la Corte) y la turbamulta que adora, cada quince minutos, a un nuevo famoso. Marcando el triunfo de la cultura baja sobre la alta está la nueva reina: la televisión, con su reclamo constante de novedad y carisma.

Más allá de la realidad de estos hechos hay un elemento histórico en la inquina que los intelectuales norteamericanos han tenido hacia la televisión. A principios de los 50, y por extraño que hoy parezca, la TV norteamericana estaba dominada por escritores liberales de teatro. Era la época de las representaciones en vivo de obras escritas especialmente para la televisión y que estaban firmadas por nombres como Gore Vidal, Reginald Rose, Paddy Chayefsky y Rod Sterling. Cuando el perfil del medio cambió —aproximadamente en la época en que está ambientada la película (básicamente porque los aparatos llegaron prácticamente a todos los hogares)—, no hubo más lugar para estas obras deprimentes, que retrataban con realismo los problemas del "hombre común". Es imposible opinar con propiedad acerca del valor de aquellos trabajos; pero las derivaciones cinematográficas que algunos de ellos tuvieron (*Marty*, *Doce hombres en pugna*, *Días de vino y rosas*) no hacen lamentar el no haber conocido sus originales. Muchos de los nombrados —más algunos directores, como Sidney Lumet— terminaron trabajando en Hollywood. La mejor obra, sin embargo, fue de quien vendió su alma a la TV comercial: Rod Serling y su *Dimensión desconocida*.

Redford comparte con aquella generación la mirada y el tono, la intención de moralizar unida a la idea de que la ética está reservada a una elite, un aire progresista junto con un conservadorismo estético. Pero algo diferencia a *El dilema* de las películas de, por ejemplo, Lumet. Hay un deleite en la ambientación que supera la monotonía de la descripción de los personajes. Las escenas del comienzo, con Goodwin acariciando un último modelo de Chrysler, la gente amontonándose frente a los televisores y el sobre con las preguntas viajando desde la bóveda de un banco hasta el estudio, tienen una cualidad que va mucho más allá de lo documental. La elegancia del auto se transmite a las imágenes, las cámaras lucen nuevas y lustrosas, y los televisores —tremendos armatostes— se ven con la misma admiración de hace cuarenta años. Esa misma elegancia de perfil bajo se mantiene en el relato, ayudada por el

elenco (excepto la sobreactuación del turro de Tur). La película avanza sin tropiezos y sin trampas, pero también sin buscarse demasiadas complicaciones. Al finalizar la película, la sensación es la de haber viajado en un auto refinado por una autopista rápida a cincuenta kilómetros por hora.

Un solo misterio le da cierto relieve a una película más bien chata. Van Doren siente una atracción evidente hacia su verdugo, el investigador Goodwin. Como entregándose a una sofocada voz de la conciencia, no trata de evitarlo sino que busca su amistad. El porqué de esa atracción le da al personaje un relieve que en vano tratan de quitarle las decenas de discursos que cruzan la película, explicándola. Cuando Ralph Fiennes le puso su piel a un oficial nazi, un hombre llamado Schindler trató de convencerlo de que ser magnánimo sería una demostración de poder. Cuando Schindler sospecha que sus actos de salvataje de miles de judíos pudieron tener el mismo origen, llora desconsolado. ¿Qué hace que Fiennes, en la piel de Van Doren, busque su propia deshonra como buscando a un buen amigo? El buen obrar tiene razones que la razón no conoce. ■

Quiz Show (*El dilema*), EE.UU., 1994. **Dirección:** Robert Redford. **Producción:** Michael Jacobs, Julian Krainin y Michael Nozik. **Guión:** Paul Attanasio sobre la novela de Richard N. Goodwin. **Fotografía:** Michael Ballhaus. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Stu Linder. **Intérpretes:** Ralph Fiennes, Rob Morrow, John Turturro, David Paymer, Paul Scofield, Hank Azaria, Martin Scorsese, Griffin Dunne. ■

El Amante en la radio

Algo así como un programa de cine

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

Atiende el teléfono y comenta bodrios:
Santiago Gurrumín García

De lunes a viernes de 13 a 14 hs.
La Tribu, 88.7 MHZ
Tel.: 864-0489

Preludio para un amor

La vida de los otros

por Alejandro Ricagno

La promoción del film en los diarios argentinos lo vincula a obras tan disímiles entre sí como la belga *El maestro de música* y la neocelandesa *La lección de piano*, ya que aquí hay canto lírico como en la primera y música de piano como en la segunda. Pero —independientemente de los valores que puedan llegar a tener esos dos films— las semejanzas acaban allí, donde empieza la música. Es otro el interés principal de Claude Miller, que va mucho más allá de su confesa pasión de melómano. Partiendo de la adaptación de una novela rusa que originalmente transcurre en el San Petersburgo de principios de siglo, el director francés traslada la acción a la Francia de la ocupación alemana. (Si hubiera estado en Miller la intención esteticista de hacer *cinéma de qualité*, habría respetado la locación y el período de la novela original.) Miller no se ha interesado nunca en un cine para mera satisfacción estética de la mirada, sino en un cine que mira mirar. Y lo que ve es siempre una dimensión donde se juega el destino de alguna criatura ambigua y poderosamente ligada a otra por complejos lazos cuya marca central es la fascinación. Basta recordar las persecuciones del entrenador Patrick Deware a su intrigante compañero en *Lo mejor de la vida*, el derrotero de Michel Serrault tras la misteriosa Adjani en *Una mujer inquietante*, la persecución amorosa de Depardieu a su ex-novia en *La quiero con locura,* o la claustrofóbica indagatoria a Serrault en *Ciudadano bajo vigilancia*, tal vez su obra mayor.

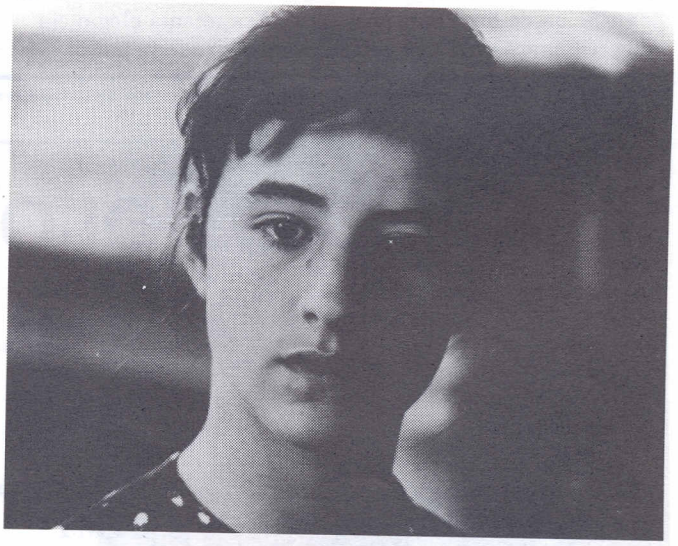
En *Preludio para un amor* se agrega al tema el de la identificación y el deseo de volverse otro. La relación se establece esta vez entre dos mujeres y es, como siempre en Miller, una relación de poder.

Sophie es una joven pianista talentosa, pero su estrato social, sumado a la asfixia de la guerra, no parece ofrecerle mucho futuro. Hasta que aparece un ángel salvador: Irene, una aristocrática cantante lírica que la contrata para que la acompañe al piano. De la noche a la mañana Sophie es trasladada a un mundo ajeno, pero por el que daría todo para pertenecer a él. Lo que podía convertirse en una historia de mecenazgo y aprendizaje, en la variante pigmalionesca, se transforma aquí en el retrato de la imposibilidad de la adolescente de vivir su propia historia. Irene es un sol que la enceguece, un ser cuya luminosidad hundirá más y más a Sophie en la sombra de la sumisión.

Miller estructura el relato en tres partes bien diferenciadas: la primera, la entrada de Sophie al mundo pleno de elegancia y riquezas de Irene y su marido, el cual mantiene peligrosas relaciones con los colaboracionistas. La segunda, la huida del trío a Londres, donde la figura de Sophie parece adquirir protagonismo con la promesa de un amor inconcluso. Y la tercera, centrada en la silenciosa complicidad de Sophie con la historia de amor clandestino que Irene mantiene con un resistente más joven.

Ese desvío de la segunda parte, que a simple vista pareciera un instancia derivativa, toma una importancia clave en el final (que no contaremos aquí). Porque allí se ilustra ese momento en que el destino puede cambiarse si se elige el protagonismo de la propia historia. *Preludio para el amor* es el relato de un paréntesis de posibilidades truncas que alcanzan no sólo al personaje de Sophie sino también a todos los otros. Son vidas que llegan a elegir siempre demasiado tarde, revelando a destiempo sus necesidades y deseos. Tal vez por ello, el director ubica la acción en un momento donde no ser ambiguo tiene su precio.

Miller los mira mirarse, vigilarse, mentirse, haciendo de cuenta que todo puede ser sublime, como un aria representada en un escenario, mientras la verdad late por debajo para estallar en tragedia. Si el realizador puede manejar con sutileza las distintas y profundas tensiones de estos personajes que siempre están aparentando una tensa calma, es porque dio con tres magníficos intérpretes. Sofonova, como la cantante, es casi una aparición celestial. Bohringer padre deja de lado su rudeza de *film noir* para vestirse con la dignidad de los perdedores. Y finalmente, Romane Bohringer —que ya deslumbraba en *Noches salvajes*— realiza una composición extraordinaria, con más matices que los que simula ejecutar al piano. Sus miradas son tan elocuentes que hacen innecesarios algunos textos en off. Si hubiera sido una actriz de cine mudo, con seguridad no habría habido razón para inventar el sonoro. ■



L'accompagnatrice (*Preludio para un amor*), Francia, 1992. **Dirección:** Claude Miller. **Guión:** C. Miller y Luc Béraud, basado en una novela de Nina Berberova. **Fotografía:** Yves D' Angelo. **Música:** Alain Jomy. **Cantante:** Laurence Monteyrol. **Montaje:** Ernest Jurgenson. **Intérpretes:** Romane Bohringer, Elena Sofonova, Richard Bohringer, Claude Rich, Samuel Labarthe, Julien Rassam. ■

De amor y de sombra

Memorias y olvidos

por Gustavo J. Castagna

Alguna vez existió un cine latinoamericano. Con fuerte contenido, problemas de producción, pobre en recursos, panfletario, optimista, pesimista, contestatario, ideológico, creativo, con influencias europeas, con narraciones desprolijas y en constante debate debido a su temática. Pero existió; con buenas, regulares y malas películas. Durante los 60 y parte de los 70, un grupo de realizadores latinoamericanos (Rocha, Dos Santos, Solanas, Sanjinés, Littín, Gutiérrez Alea y otros más) creía en lo que hacía. La situación del mercado ha cambiado —la situación en el mundo también— y ahora se exigen productos mínimamente competentes, dignos para festivales y, regla obligatoria, conciliadores y con una ideología reaccionaria. El mundo y el mercado —que ya son lo mismo— desean un cine sin nacionalidades (y, por extensión, sin estética) que puedan devorar desde su afán conservador y sin riesgos.

La fórmula: No es cuestión de definir un film como *De amor y de sombra* —el último ejemplo de lo ya apuntado— solamente por su próposito de tomarse revancha con el pasado. Como ya sucediera con *La casa de los espíritus*, parece ser que las únicas posibles vías de salvación para este tipo de coproducciones son: la aparente importancia del origen literario (Isabel Allende); el reparto multinacional; un director contratado; la búsqueda de locaciones para intentar recrear los años 70 en Chile; juntar dinero para la producción; vender la película a los mejores postores y esperar la aprobación inmediata del público —que la tiene, y la va a seguir teniendo, porque hoy las historias que transcurren en una Latinoamérica no demasiado lejana venden bien, muy bien. Y, por supuesto, también está el llamado "realismo mágico" (virtud y defecto, al mismo tiempo, en la literatura latinoamericana y defecto sin salvación en el cine). *De amor y de sombra* reúne todas estas condiciones. Un escena de "realismo mágico" (parecida a una nota periodística de *Crónica TV* en la casa de una bruja); una escena de erotismo controlado, filmada con estética publicitaria; una escena de súbita toma de conciencia de la protagonista (Jennifer Connelly, muy linda pero a la que le falta bastante como actriz); un par de personajes tercermundistas (un cura y un fotógrafo) y un general, entre los vapores del baño turco, gordo, muy gordo. Con estos elementos se puede —se debe, ¿por qué no?— hacer una película. Y Betty Kaplan la hizo. Así le salió: aburrida, tediosa, sin ningún momento interesante, incapaz de transmitir un mínimo de emotividad.

Si *La casa de los espíritus* también reunía estos conceptos, por lo menos era una película exportable: cuidada, prolija, pensada desde su casting. *De amor y de* sombra —siempre hay una peor— está mal montada, filmada a las apuradas (¿para esto hicieron venir a Stefania Sandrelli?), con los insalvables problemas de doblaje (causa risa ver a Jennifer Connelly muda cuando conoce a los familiares de Antonio Banderas, indicando la falta de presupuesto del film), con una pésima utilización de la voz en off y una decisión macabra de poner imágenes a lo "ma, sí", venga lo que venga. *De amor y de sombra*, la cinta basada en la novela de Isabel Allende, es incompetente hasta para las proyecciones fílmicas de una peña folklórica.

Agárrense de las manos: Jennifer Connelly es baleada cerca del Obelisco en una escena simétrica a la recordada nieve veraniega del Santiago de Chile de *La casa de los espíritus*. Seguidamente, vemos a su madre (Sandrelli con peluca) en el pasillo de espera del sanatorio. A un lado, el fotógrafo Banderas (su novio actual), al otro, el militar (su ex-novio). De ahí en más, en breves ráfagas, descubrimos una nueva toma de conciencia: el militar arrepentido provoca una sublevación sin suerte contra el general obeso. En esa escena hospitalaria descubrimos una suma de arrepentimientos: el de la madre, porque no entendió a la hija; el de la hija, porque se acordó tarde; el del fotógrafo, porque debido a su origen anarquista tiene a la novia internada; el del militar, porque las cosas no están tan bien y hay que hacer algo. Mientras tanto, *De amor y de sombra* sigue eligiendo la historia particular por encima de la historia general. El entorno nunca existió, y ahora, mucho menos. Todos arrepentidos. La sublevación fracasa pero estuvo bien el intento. Al fin y al cabo, en *De amor y de sombra* no hay personajes culpables. O sí: el gordo transpirado de sudor, con la toalla encima de los hombros. Inmóvil, impartiendo órdenes.

Chile ya tuvo sus dos películas acomodaticias. Argentina ya tiene su récord de lamentables producciones filmadas en el país: *Highlander 2* y *De amor y de sombra*. En la Alemania prenazi, Fritz Lang filmó *Metropólis*, un gran clásico de la época muda con un final impuesto por la ideología de su guionista y mujer, Thea von Harbou, y porque —como se sabe— existía alguien muy conocido que todavía se manejaba entre las sombras del poder. Ahora, en estos tiempos, las sombras ¿dónde están? ■

De amor y de sombra. Argentina, Venezuela, EE.UU., 1994. **Dirección:** Betty Kaplan. **Producción:** Richard Coodwin, Paul Mayersohn y B. Kaplan. **Guión:** Donald Freed, Hugo Quintana y B. Kaplan sobre la novela de Isabel Allende. **Fotografía:** Félix Monti. **Música:** José Nieto. **Montaje:** Javier Cafferena. **Intérpretes:** Jennifer Connelly, Antonio Banderas, Patricio Contreras, Camilo Gallardo, Stefania Sandrelli, Jorge Rivera López. ■

La última oportunidad

El tenue artificio

por Horacio Bernades

Tercera película de Hal Hartley, nacido en Long Island en 1959, *La última oportunidad* confirma que no es cosa sencilla acercarse al cine de este realizador de películas sencillas. Estas películas que parecen tan frágiles como el cristal, resultan tan resistentes como el cristal cuando se las quiere abordar. En *La última oportunidad* reaparecen actores, motivos y situaciones de las dos anteriores, *La verdad increíble* (*The Unbelievable Truth*, 1989) y *Confía en mí* (*Trust*, 1990), estrenadas ambas en nuestro país, con escasa repercusión, en 1993 (ver sendas notas de Quintín y Russo en *El Amante* Nº 14 y 21). Como si el cine de Hal Hartley fuera un sistema hecho de ecos y resonancias, de imágenes que, como sonidos, se intensifican o atenúan. Como las anteriores, esta produce también un efecto vago, a media agua entre el placer, la abulia y alguna forma de extrañeza. El placer viene dado por algunas resoluciones narrativas que tienden a dislocar las fórmulas usuales —como la escena de apertura, extraordinaria, en la que los asaltantes se amigan con el asaltado y se enemigan entre ellos—, así como por el permanente margen de imprevisibilidad en las reacciones de los personajes, entre ellos una sorprendente galería de secundarios, y fundamentalmente por unos diálogos, tersos y secos, en los que Hartley descuella, hasta el abuso tal vez. La abulia es por contagio de los propios personajes que, como en este caso, pueden dirigirse decididamente hacia un objetivo —el reencuentro de ambos protagonistas con su padre, a quien prácticamente desconocen— para detenerse a medio camino y perderse en desvíos y digresiones que dilatan el tiempo de la resolución (todo el segmento central del film, a partir de su llegada a la casa de Kate y Elina). La extrañeza puede estar provocada por una serie de modulaciones y desfases que parecen ser parte indisoluble del *sistema Hartley*. Modulaciones en el tono general del film que, en este caso, oscila entre la comedia disparatada y la tragedia de tonos sombríos aunque tenues, previos desvíos hacia terrenos de road movie y de drama psicológico. Desfases entre lo que los personajes dicen y lo que hacen: suelen pregonar, por ejemplo, o ejercer, la abstinencia, pero se encaminan, como sin quererlo, hacia alguna forma de heterosexualidad. Sexualidad que de todos modos Hartley, más abstinente que sus criaturas, se ocupa de dejar siempre en un púdico fuera de campo.

En las tres películas vistas hasta ahora (acaba de estrenarse la cuarta, *Amateur,* con Martin Donovan e Isabelle Huppert) los seres hartlianos aparecen como flotando, en un estado de permanente latencia entre la desconfianza y el deseo de confiar en el otro. En *La última oportunidad*, a una confidencia sucede un cachetazo, y al cachetazo, un beso. En el medio, una danza interminable hecha de pequeños avances y retrocesos, y siempre las miradas escrutadoras, de soslayo, como boxeadores durante los primeros rounds. El propio realizador parece pendular del mismo modo con respecto a sus criaturas. Les cree, pero no del todo; descorre sobre ellos un velo para levantar otro al instante; les da palabras que los explican o los opacan, y esa tensión suele quedar irresuelta, como suspendida. Suspensión de las acciones, del tiempo, del sentido. Un empate, para retomar el símil boxístico: véase el plano final de *La última oportunidad*, ejemplar en este sentido, con la insinuación de un movimiento emocional (el acercamiento físico de Bill y Karen), neutralizada por la orden de un policía: "¡quédese quieto!"

Si los protagonistas van en busca del padre, Hartley parece haber encontrado uno adoptivo, cuya huella se hace cada vez más pronunciada. El modo de acercarse a historia y personajes, así como la relación con ciertos códigos genéricos (los del policial, los del musical, los de la comedia) tienen una distancia irónica y una voluntad de dislocación que pronuncian un nombre inconfundible: Godard. La forma y el *timing* de los diálogos, sobre todo: ese ping-pong de afirmaciones breves y tajantes, deliberadamente literarias, frecuentemente aforísticas, le debe todo al autor de *Pierrot le fou*, aunque quizá en un tono más leve y casual. Cineasta elusivo si los hay —Hartley parece estar siempre en fuga—, *La última oportunidad* tiene, como las películas anteriores, un aspecto engañosamente ingenuo, una transparencia que no es tal. Basta oír esos retruécanos deliberadamente artificiosos, medir el arbitrio que rige la conducta de los personajes o seguir esos complicados planos-secuencia en los que la cámara va y viene detrás de unos actores (formidables todos, y formidablemente dirigidos) que entran y salen de cuadro con precisión matemática, para comprender que en el cine de Hartley hasta lo imprevisible está previsto, todo ha sido escrupulosamente calculado y sopesado. Es bajo el manto de esa obstinada deliberación, de esa calculada mesura, de ese medio tono, que el cine de este nativo de Long Island dosifica su seducción y encuentra sus límites.

Nota: Lamentablemente, *La última oportunidad* se ha estrenado en una copia en video ampliado, dudosamente fiel al original. Las reseñas extranjeras destacan, por ejemplo, "una fotografía en tonos saturados, casi hiperrealista", que difícilmente pueda advertirse en Buenos Aires, detalle que no es, por cierto, poco importante. ■

Simple Men (*La última oportunidad*), EE.UU., 1992. **Dirección:** Hal Hartley. **Producción:** Ted Hope y H. Hartley. **Guión:** H. Hartley. **Fotografía:** Mike Spiller. **Música:** Ned Rifle. **Montaje:** Steve Hamilton. **Intérpretes:** Robert Burke, Bill Sage, Karen Sillas, Elina Lowensohn, Martin Donovan, Mark Balley. ■

Películas de perros y chicos

Todos los chicos van al cine

por Santiago García

Niñez, divino tesorito: Las vacaciones son la época en que los niños quedan sueltos y se transforman en los mejores clientes de los cines porque, como todo el mundo sabe, ellos son el único público que siempre va al cine con alguien más, es decir: por cada espectador infantil se venden por lo menos dos entradas.
No se puede ver cine para chicos como si se tratara de un sub-cine hecho para espectadores inferiores. Es cierto que ellos no pueden seguir con entusiasmo largos diálogos o discursos de gran trascendencia y profundidad. En realidad, ellos disfrutan de las imágenes de manera más directa que el público adulto y las falencias en la narración de la historia no pueden ser cubiertas con divagues poco cinematográficos. Las imágenes mandan en el cine infantil.
¿Serán los chicos mejores espectadores que los grandes? Puede ser. La cartelera del verano tuvo, además de *¡Cuidado...bebé suelto!* y la versión en castellano de *El extraño mundo de Jack*, tres estrenos que podría decirse que están destinados a la platea baja. Vayamos de a uno.

Del Oeste: *Colmillo Blanco 2* de Ken Olin transcurre en Alaska en 1906. Es la historia del mismo perro-lobo de *Colmillo blanco* pero al cuidado de un amigo del dueño original. La película es de alguna manera un western. La reconstrucción de época y la fotografía son realmente buenas y se les puede echar la culpa de hacer bastante agradable la hora cincuenta de película. El guión, en cambio, no resulta tan efectivo y por ende el film decae. La relación entre el protagonista y la tribu a la que ayuda a conservar sus tierras tiene su mejor momento en la primera parte del film, donde el joven y su perro no son vistos juntos por lo que se los considera uno, explotando muy bien el habitual tema Disney de la unión entre humanos y animales.
En sus mejores momentos el film hace recordar a *El viaje de Natty Gann* (1985) de Jeremy Kagan, uno de los mejores Disney con actores. *Colmillo Blanco 2* está doblada al castellano, como todos los estrenos aquí mencionados a excepción del insufrible *Ricky Ricón*.

Muy rico y muy famoso: no recuerdo lo suficiente la historieta Ricky Ricón como para hablar mal, pero el dibujito animado es espantoso y esta versión de cine, dirigida por Donald Petrie, es igualmente mala.
Bajo el lema "nosotros trasladamos al cine lo que Ud. traiga", se les pierde, como de costumbre, la historia en el camino. El protagonista es Macaulay Culkin (¿quién más?) y, a través de sus experiencias, se nos trata de enseñar lo importante que es la amistad y la familia aunque primero se nos refriegue todo el dinero del mundo.
Dejemos a Ricky y vayamos a la sorpresa de las vacaciones.

Lassie: Con todo en su contra, esta novena aparición de Lassie en cine viene a demostrar lo que Beethoven siempre dijo: "novenas partes siempre son buenas".
El guión es simple, los personajes están bien definidos y lo previsible de la historia juega a su favor, dejando que la atención se fije en cosas más importantes.
En la primera parte de la película, que tiene un inesperado tono triste, la madre muerta del chico es, aun sin aparecer, la protagonista. Unas iniciales talladas en un árbol, un diario o una vieja y conocida canción trasmiten en forma sencilla una serie de emociones sin explicaciones extras. Cine para chicos, que le dicen.
El director de *Lassie*, Daniel Petrie, autor de películas como *Infierno en el Bronx* (1980) y *Square Dance* (1987), es uno de esos tipos que hacen cine calladitos, sin tanto alboroto.
Caso aparte es el personaje del perro, cuyo encuentro con la familia es casual y a quien bautizan en homenaje a la serie de TV: a través de él, los personajes lograrán sus pequeños objetivos.
Otro aporte a la efectividad del film es la oposición entre la familia de ciudad que trata de adaptarse al campo y la familia rica de campo que desea vivir como en la ciudad.
Por último, los actores de reparto: Frederic Forrest, Richard Fansworth y, sobre todo, Helen Slater. El maldito doblaje no los desmerece. Ni tampoco al film, que en su final homenajea a *La cadena invisible* (1942), el primer Lassie del cine.

Adiós a los grandes: perros y niños parecen una combinación nefasta.
Pero lo realmente nefasto es el mal cine y, este verano, lo peor ha sido el destinado a los adultos. Los chicos han corrido mejor suerte, quizá porque no dependen de mil razones para disfrutar una película y se permiten disfrutar de lo que realmente les gusta. Los grandes no saben lo que se pierden. ■

LASSIE, EE.UU., 1994, dirigida por Daniel Petrie, con Brittany Boyd, Thomas Guiry, Helen Slater y Frederic Forrest. ■

RICKY RICON *(Richie Rich)*, EE.UU., 1994, dirigida por Donald Petrie, con Macaulay Culkin, John Larroquette, Edward Hermann y Jonathan Hyde. ■

COLMILLO BLANCO 2 *(White Fang 2: Myth of the White Wolf)*, EE.UU., 1994, dirigida por Ken Olin, con Scott Bairstow, Charmaine Craig y Alfred Molina. ■

ESTRENOS

ELIGIENDO MAMA (*Milk Money*), EE.UU., 1994, dirigida por Richard Benjamin, con Melanie Griffith, Ed Harris y Malcolm Mc Dowell.
Nadie podría predecir que a más de diez años de su debut como director, Richard Benjamin sería otro candidato a esa picadora de carne que representa la industria de Hollywood. Ni por *Mi año favorito* (1983) ni mucho menos por *Adiós a la inocencia* (1984) y *Ciudad ardiente* (1986), tres películas que vaticinaban desde distintos códigos genéricos un director sensible y respetuoso con el material y que hasta manejaba temáticas riesgosas como la representación y la parodia. Tampoco podía percibirse que, después de sus trabajos en *Reto en la noche* (Ferrara), *Doble de cuerpo* (De Palma) y *Totalmente salvaje* (Demme), Melanie Griffith (a pesar de los años, el alcohol, las drogas y Don Johnson) aceptaría interpretar el rol principal de *Eligiendo mamá*. No es que la película cause malestar o bronca; provoca pena. *Eligiendo mamá* parte de una historia convencional: un chico huérfano busca una esposa para su padre, jugado en este caso por Ed Harris en su versión tilinga. Pero *Eligiendo mamá*, aun soportando su mirada moralista, parece una mezcla de *Papá corazón se quiere casar* con *Verano del 42* en registro infantil. Algunos leves aciertos del guión (la presentación de Melanie Griffith a la clase, el baile de fin de curso) no disimulan la pobreza de un producto olvidable, descartable y perezoso al mismo tiempo. Melanie está bien y hace lo que puede, aun cuando los años no pasan en vano para un cuerpo con mucho gimnasio pero demasiado trabajado para la ocasión y que ya difícilmente pueda mostrar el recordado tatuaje de una década atrás. ■

Gustavo J. Castagna

HERMAN, Noruega, 1990, dirigida por Erik Gustavson, con Anders Danielsen Lie, Elisabeth Sand, Bjorn Floberg y Jarl Kulle.
Despúes del inesperado éxito de público y crítica que fue *El telegrafista* se estrenó este film anterior del director noruego Erik Gustavson que, como aquel, se exhibiera hace algunos meses en una semana de cine de ese país realizada en la Sala Lugones. Basada en una novela de gran repercusión en Noruega, la película expone la crisis por la que atraviesa un chico al que comienza a caérsele el pelo, lo que motiva el rechazo de compañeros de clase y profesores y la incomprensión de sus propios padres que intentan negar la situación. Sus únicos aliados los encuentra en un abuelo enfermo, un vecino alcohólico y una pelirroja compañera del colegio, todos seres tan solitarios y marginados como él.
Un poco a la manera de *El niño del cabello verde*, la opera prima de Joseph Losey —que Gustavson asegura no haber visto—, el film intenta ser una reflexión sobre la marginalidad y la discriminación; pero lo que en la película de Losey tenía un claro sentido político, en pleno auge macarthysta, acá se transforma en la lucha que debe sostener un adolescente para resolver la primera crisis importante que se produce en su vida y la búsqueda de la aceptación de su propia identidad. Este conflicto está expuesto por el director por medio de una narración clásica, en un deliberado tono menor y prescindiendo de actitudes "ternuristas" hacia el personaje —el chico no es particularmente dulce ni simpático—, en la que se detectan ciertos ecos cercanos a Truffaut. Es posible que el film no logre remontar, por momentos, una cierta chatura expositiva, pero la calidez de algunas escenas y la falta de pretensiones hacen que el resultado final no sea desdeñable y que, a la luz de esta película y de la más lograda *El telegrafista*, se puedan aguardar con interés futuras obras del realizador. ■

Jorge García

LOS VISITANTES DEL TIEMPO (*Les visiteurs*), Francia, 1992, dirigida por Jean-Marie Poire, con Christian Clavier, Jean Reno, Valerie Lemercier y Marie Anne Chazel.
En el Nº 31 publicamos las cien mejores películas de la historia del cine según la opinión de algunos medios especializados (*Cahiers*, *Première*, *Kobal*). En la lista de los lectores de *Première* figura en el tercer puesto *Le Pere Nöel est une ordure* (1982) de Jean-Marie Poiré, film francés desconocido en nuestro país. Sin embargo, y aun cuando se sabe que poco y nada llega de Francia, el 50º lugar lo ocupa *Les visiteurs* (1992) del mismo director, y de la que sabemos —por referencias— que se trata de una película con gran repercusión de público, interpretada por actores masivos de la televisión y con una historia originial, graciosa y divertida. Bueno, las referencias se acabaron y el engendro llamado *Los visitantes del tiempo* es una de los peores films que tuvimos que ver en este trágico verano porteño.
A principios de año habíamos conocido *La venganza de una rubia,* con Christian Clavier y Anne-Marie Chazel, y otra vez se comprobó la fallida competencia de los franceses en la comedia (género que, por otra parte, nunca entendieron y jamás entenderán). Pero *Los visitantes del tiempo* es peor aun. Eleva a la categoría de films curiosos a aquellos del tándem Olmedo-Porcel, al rango de complejidades visuales a las aventuras de los bañeros y exterminators y a la calificación de genialidad humorística a los desplantes del grupo Midachi.
Los viajes en el tiempo siempre resultan un tema interesante. *Les visiteurs* elige esta idea pero la lleva a un vodevil grosero y le agrega una criticable ideología que extraña la violencia y la tiranía de la Edad Media. En medio de pedorreas, aspirantes a actores de cuarta (cuesta ver a Jean Reno —*El perfecto asesino*— como caballero medieval), chistes que harían poner rojo de verguenza al insoportable Louis de Funes y un doblaje al español castizo que molesta durante los cien minutos de película (*), *Los visitantes del tiempo* puede verse como una pesadilla a la que uno no estaba invitado. ¡Y pensar que los franceses admiran a Jerry Lewis! ■

G. J. C.

(*) El canal de cable HBO emitirá *Les visiteurs* durante este año.
Recomendación para los lectores: hagan zapping en forma inmediata.

SIN OPCION, Argentina, 1993, dirigida por Néstor Lescovich, con Federico Luppi, Ulises Dumont, Ivo Cutzarida y Liliana Giordano.
Sin opción es una de esas películas que hacen sospechar que no hay cosa más fea sobre la tierra, más torpe e inútil que el cine argentino. Algunos dirán: "¡eh, viejo, pará un poco, no exageres!" Okey, me corrijo: no hay cosa más fea, más torpe e inútil que cierto cine argentino. *Sin opción* transmite, además, una sospecha aún más incómoda: la de que películas como *Las boludas* o *Matar al abuelito* tal vez no hayan sido tan malas. No seamos injustos: *Las boludas* y *Matar al abuelito* eran tan malas como Sin opción. Una película sin tono, historia ni personajes, que no está narrada de ninguna manera. Aunque tiene, eso sí,

una estética y una ética: la del cine publicitario (el director, Néstor Lescovich, viene de ese mundo), combinada con los más cuadrados primeros planos televisivos. Toda escena de a dos está resuelta a puro plano y contraplano, como en el viejo Canal 7 de los años 50. Las escenas se suceden unas a otras al tuntún y algunas de ellas terminan por la mitad. Vean ésta, por ejemplo: la debutante Liliana Giordano e Ivo Cutzarida son perseguidos y buscan refugio en una playa. Ulises Dumont (que se supone es el "malo" de la película, pero tiene una pinta de jubilado que se cae) se aparece por allí con dos matones, los tres con facha de "a estos nos los comemos crudos". La heroína y el galán se pegan un julepe bárbaro pero igual se hacen tiempo para tener una discusión de pareja antes de que los otros lleguen para limpiarlos. Ella tiene una rabieta y se va ... y ahí termina la escena. ¿Qué pasó con Dumont y los otros? ¿Lo fajaron a Cutzarida, o no? ¿Se metieron los cuatro al mar, se pusieron a jugar un partidito de truco? Imposible saberlo: en la escena siguiente, la debutante sigue debutando y Cutzarida cutzareando, como si nada. Luppi se pasa toda la película disfrazado de policial negro años 40. Marina, la protagonista, tiene la pésima costumbre de ir comentando, como una especie de Macaya Márquez cinematográfico, lo que vamos viendo o, más frecuentemente, lo que no vemos. Otra mala costumbre de Marina: sufre de flashbacks, que como son evocativos vienen en tonos dorados. Al mismo tiempo que los sufre, los relata en estilo "poético". Ejemplo: "me sentía capaz de encender el fuego, derretir el hielo y congelar el aire". A la pucha con las capacidades de Marina. La película termina así: se reúne todo el elenco en un decorado, algunos matan a otros (es un policial, recordemos) y otros quedan vivos. Terminó. Según dicen, Lescovich habría decidido abandonar el cine publicitario para dedicarse al cine a secas. Su película demuestra que eso no es cierto. *Sin opción* es cine publicitario estirado a 75 minutos que parecen 75 años. Dicen que lo próximo de Lescovich será una trilogía (¡!) llamada *Abril, Mayo* y *Junio*. Teniendo en cuenta que *Azul, Blanco* y *Rojo* ya están patentadas, sugerimos posibles títulos para futuras trilogías: *Jesús, María y José* (trilogía bíblica), *Moreno, Pedernera y Loustau* (futbolera), *Moe, Larry y Curly* (chiflada) y *Gaby, Fofó y Miliki* (circense). ■

Horacio Bernades

SIRENAS (*Sirens*), Australia/Inglaterra, 1994, dirigida por John Duigan, con Hugh Grant, Tara Fitzgerald, Sam Neill y Elle MacPherson.

En momentos en que el palacio de Buckingham se ha convertido definitivamente en un conventillo con ventanas a la calle, con revelaciones cotidianas sobre cuernos cruzados y deditos chupados, si hay algo que nadie ignora es que el victorianismo inglés es —siempre ha sido— una patraña. Nadie lo ignora, salvo cierto cine inglés que se empeña en seguir ridiculizando el puritanismo victoriano, como si ese puritanismo tuviera, hoy, alguna actualidad. A comienzos de los años 30, un pastor inglés (no un perro sino Hugh Grant, que hace de ministro protestante) debe trasladarse, junto con su mujercita, hasta una localidad del interior de Australia para entrevistarse con un pintor blasfemo, un tal Norman Lindsay (que parece que existió en realidad; de ser así, ésta sería la primera comedia "basada en hechos reales", lo cual no supone ningún mérito). El motivo de la visita es convencer al tipo de que retire sus cuadros con mujeres desnudas —en especial su "Venus crucificada", una ninfa clavada, en cueros, en medio del Gólgota— de una exposición auspiciada

En el C.I.C. creemos que ahora el cine argentino tiene futuro

...Porque este año egresan los primeros directores de cine formados en nuestra escuela

Abierta la Inscripción al ciclo 1995

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

- Duración 3 años -

La carrera integra las diversas áreas que hacen a la realización cinematográfica: Dirección, Producción, Guión, Iluminación, Cámara, Montaje, Sonido, Escenografía y Dirección de Actores entre otras.
Durante los tres años los alumnos, supervisados por docentes de reconocida trayectoria, dirigen diversos cortometrajes de ficción, además de videoclips, documentales y programas de televisión.
Las Prácticas son en video y en fílmico.
El C.I.C. provee a los alumnos, los materiales necesarios para la realización de los ejercicios: cámaras, equipos de iluminación, sonido, carros de travelling, islas de edición y cabinas de compaginación.

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Informes e inscripción:

ZAPATA 366 (Altura Cabildo al 300) Tel: 553-3473 / 477-9552

ESTRENOS

por el clero. Hugh Grant y señora van, pierden el tren de vuelta a Sidney y quedan varados en un mundo salvaje y dionisíaco, lleno de koalas, canguros, nativos alzados y toda clase de bichos. Sobre todo, serpientes. Más serpientes que en el paraíso. Atención, símbolo: el beato versus la serpiente, no sé si me entienden. La serpiente vendría a ser el pintor, y las sirenas, su cohorte de modelos, unas diosas que se pasan toda la película como Satán las trajo al mundo, bañándose en el arroyuelo, jugando en los prados del señor y retozando entre ellas y con los visitantes. Y fascinándolos con sus cantos, claro. La película está enteramente basada en una única oposición, estúpida y esquemática, repetida escena tras escena: de un lado los nabos (el pastor y su mujercita), del otro los vivos (el pintor y sus mujercitas). Noventa minutos de nabos vs. vivos, hasta que uno de los nabos (la mujercita, por aquello de la liberación femenina) se vuelva viva, claro, para convencer a los espectadores —por si hiciera falta— de que es más piola ser vivo que nabo. ¿Es más piola? No parece: el pintor (Sam Neill), al que la película presenta como el más vivo entre los vivos, es en realidad el más nabo entre los nabos. Un pedantón insoportable, capaz de enfrascarse en interminables tiradas (la película es habladísima) sobre la potencia transgresora del arte contemporáneo, los males ocasionados por la iglesia a los hombres, la liberación de los sentidos, y otras zarandajas por el estilo. No se puede menos que darle la razón al lelo de Hugh Grant (que parece no haber bajado todavía del barco de *Perversa luna de hiel*, antes de *Cuatro bodas y un funeral*, donde ya se lo ve más avispado) cuando le dice al pintor: "Sus mujeres lascivas me resultan ridículas". Si en una comedia uno termina dándole la razón a un cura pacato y estreñido, nulo en la cama, es que algo no anda bien, amigos. Lo que sí anda muy bien, al punto de hacer recomendable esta película (¡!), es Elle MacPherson, la sirena en jefe, un pedazo de mina con todo al aire y con tal carita de libido que, a su lado, Sharon Stone parecería Maggie Smith en *La primavera de una solterona*. Ver para creer, mis queridos babosos. ■

H. B.

STARGATE —LA PUERTA DEL TIEMPO— (*Stargate*), EE.UU., 1994, dirigida por Roland Emmerich, con Kurt Russell, James Spader y Jay Davidson.

La película empieza bien. James Spader es un egiptólogo, un estudioso en lingüística al que le ofrecen desentrañar un misterio: el de "La puerta del tiempo" que había sido desenterrada hacia 1928 en el Sahara. Todo parece indicar que se viene una película de ciencia ficción como las buenas de antes y con el agregado de unos efectos visuales espectaculares. Además, los actores estan bastante bien: James Spader en su versión buena, o sea, haciendo de intelectual introvertido con anteojos (al Spader malo como, por ejemplo, el de *Lobo* no lo soporto) y Kurt Russell —peinado a lo Manolito— en su papel de militar deprimido.
Encontrábame disfrutando por lo que veía y relamiéndome por lo que aún quedaba por ver cuando, de pronto, la película se desintegró. Creo que es el caso más brusco y enigmático de disolución súbita de un film. ¿Se les perdió el guión y no tenían fotocopia y, además, todos los guionistas del mundo se habían ido a través de la puerta del tiempo sin ningún egiptólogo que les sirviera de guía para volver? ¿El director habrá abandonado su película dejándola a cargo del jefe de catering? Un enigma que no logro desentrañar. Lo que sí me queda claro es que el resultado es para subsubsubretardados mentales. Una característica fundamental de las películas de ciencia ficción o de aventuras es que uno entiende cómo el héroe o la heroína logran su objetivo y cuáles son sus motivaciones. Nada de esto ocurre en *Stargate*. Acá todo termina bien pero vaya uno a saber cómo salieron de semejante problema. No es que las soluciones resulten inverosímiles: el asunto es que ni siquiera se tomaron el trabajo de encontrarle alguna explicación —creíble o no— a la resolución de los escollos que tienen que ir superando a lo largo del film. Tampoco se entienden las motivaciones de la aventura: ¿cuál es el interés militar por destruir con una poderosísima bomba atómica el resto del universo?. En fin, no se entiende nada. Muchos fuegos artificiales, lindos paisajes del desierto, esotéricos trajes de extraterrestres, música muy muy fuerte y nada de historia.
El gran enigma: ¿por qué hay cola en los cines para ver semejante basura cósmica? ■

Flavia de la Fuente

PERVERSOS INSTINTOS (*Voyage*), EE.UU., 1994, dirigida por John Mackenzie, con Rutger Hauer, Karen Allen, Eric Roberts y Connie Nielsen.

Perversos instintos pudo haber sido la peor película del año pero la competencia fue demasiado dura. Además, la pareja protagónica formada por Rutger Hauer y Karen Allen le suma un punto a su favor aunque no estén aprovechados. Dicha pareja realiza un viaje en yate con el fin de salvar su matrimonio del naufragio, pero un viejo conocido de ella (Eric Roberts) aparece con su mujer y la travesía se irá transformando en una pesadilla (la película también). Dicho conocido es un psicópata y su mujer por ahí anda; de modo que los perversos instintos no tardarán en volverse insoportables aun cuando una vuelta de tuerca quiera preservar al film de los lugares comunes del subgénero.
Dos incógnitas a develar serían el por qué del título de estreno local (el original es *The Voyage*) y la extraña aparición de una mujer desnuda en el afiche cuando no hay desnudos en el film ni trabaja dicha joven en la película. Una última duda tendría que ver con el porqué de este insólito e inútil estreno de un producto originalmente destinado al cable.
Para levantar un poco la puntería se pueden ver *El cuchillo bajo el agua* de Polanski y *El ojo del diablo* de Claude Chabrol donde, con menos psicópatas, se logran películas más inquietantes. ■

Santiago E. García

ZONA MORTAL (*Drop Zone*), EE.UU., 1994, dirigida por John Badham, con Wesley Snipes, Gary Busey, Yancy Butler y Michael Jeter.

Otra "John Badham Movie". Esta vez de las malas. Wesley Snipes como protagonista; Gary Busey es el villano. El héroe debe buscar a un pirata de la computación que fue secuestrado por una banda mientras él lo vigilaba. En ese secuestro murió su hermano y entonces Wesley Snipes debe también vengarlo y limpiar su memoria de las acusaciones de negligencia. A los cuarenta minutos de película la suma de escenas absurdas es tal que resulta difícil seguirle el tren, o mejor dicho el avión, porque esta es otra de paracaidistas. El estreno casi simultáneo con *Caída libre* pone en evidencia la rutinaria manera en la que las escenas de acción han sido concebidas. Cuando la película parece

totalmente hundida aparece un personaje que resulta un poco más interesante que su entorno, Swoop, un paracaidista para el cual su actividad lo es todo, algo así como el personaje de Patrick Swayze en *Punto límite* de Kathryn "Big" Bigelow pero más berreta. De todas maneras el más destacable. La protagonista femenina es Yancy Butler, que en su primer papel (*Operación cacería*) tenía solo dos expresiones y ahora por tener tres se cree que es Bette Davis y actúa sobradora. Su papel(ón) es el de la chica que inicia al protagonista en la actividad deportiva que lo ayudará a resolver el caso. Ya son demasiadas coincidencias con el film de Bigelow como para seguir hablando de *Zona mortal*. Mejor esperemos el regreso de la directora (¿dónde estás Kathryn de mi vida que ya no filmás?) y ese cine que por alguna razón recibió el merecido título de cine de acción. ■

S.G.

CAIDA LIBRE (*Terminal Velocity*), EE.UU., 1994, dirigida por Deran Sarafian, con Charlie Sheen y Nastassja Kinski.

Lo único bueno de *Caída libre* son las escenas de paracaidismo. Los momentos actuados por los dobles en caída libre a 200 km/h son espectaculares. Es imposible quedarse quieto en la butaca cuando los KGB malos arrojan desde un avión un auto en cuyo baúl está presa Nastassja Kinski. Inmediatamente después se tira Martin Sheen y, en vertiginoso descenso, tiene que colocar la llave en el baúl para así liberar a su damisela (agente de la KGB buena) del peligro. Acto seguido, sin ni siquiera darnos un respiro, nuestros héroes consiguen abrir su paracaídas, pero todavía tendrán que atravesar una granja infestada de filosos molinos de viento. Todo esto es excelente. La fisicidad de estos planos remite a *Punto límite* de Kathryn Bigelow. El problema con *Caída libre* —a diferencia de *Punto límite*— es que esa maestría en la filmación de las escenas de suspenso aéreo es su única virtud. El resto es absolutamente abominable: Nastassja Kinski y Charlie Sheen no pueden creer lo que están filmando y lo hacen decididamente mal. Entre caída y caída sólo hay convencionalismos, más convencionalismos y un tedio infernal: los KGB malos se pelean con los KGB buenos y Charlie Sheen está en el medio sin entender nada. Para colmo, es una de las películas con peores diálogos en la historia del cine.

Hubo dos sorpresas. La sorpresa 1 fue ver una producción americana, bien de la industria, que está a favor del pueblo y del gobierno ruso: la heroína es una agente de la KGB que lucha valientemente para devolver el oro que les pertenece a sus compatriotas. El final es en Rusia, en la Academia de la Fuerza Aérea, donde en una emotiva ceremonia se premia a los protagonistas por los servicios prestados a la patria. La sorpresa 2 fue el comentario y el pronóstico que hizo la señora que cuida el baño del cine Capitol: "¡qué pena!: otra película mala. Y con esa chica tan linda. Ya no hay películas. Otra que va a durar solo una semana. ¡Qué lástima!" Dicho y hecho. *Caída libre* estuvo apenas siete días en esa sala. Así que ya saben, antes de ensartarse con los bodrios que cada día nos van acorralando más, entren sin dudar al baño del Capitol y busquen asesoramiento económico y preciso. ■

F. F.

***Solo tú* (*Only You*), EE.UU., 1994, dirigida por Norman Jewison, con Marisa Tomei y Robert Downey Jr.**

Quintín, en el Nº 34, escribió una nota sobre un libro de Stanley Cavell. En dicho libro se analizan las *comedias del rematrimonio*. No les cuento nada más de Cavell, pero si no leyeron la reseña de Quintín debo decirles 1) que estuvieron muy mal y 2) que corran a leerla porque es muy interesante (recordemos que Quintín es el hombre que odiaba las comedias).

Yo me voy a ocupar de hablar, en dos renglones, de las *comedias del flechazo*. En general, son mucho más tontas que las del rematrimonio. Todo se reduce a que un hombre o una mujer —o ambos a la vez— quedan estupidizados por la existencia de un alma gemela y única, y la película no para hasta que la pareja finalmente se une para siempre. La palabra "única" es clave en estos films: de esa persona y solo de esa (la mujer u hombre de los sueños) depende la felicidad eterna de un ser humano determinado. Queja 1: Si uno lo piensa bien, son comedias nefastas que llevan a ideas ridículas respecto del amor, del matrimonio y de la vida. Pertenecen al tipo de películas que hacen sentir que a uno eso no le tocó: se podría decir que son películas de gente privilegiada a la que le tocó "el gran amor". Estos films tratan del enamoramiento, al que se sabe que no hay que confundir con el amor. Enamorarnos, nos enamoramos miles de veces. Y es bárbaro. Pero la convivencia y el amor conyugal, se tratan de algo mucho más interesante y profundo. En las comedias del flechazo todos sufren los efectos de la magia, de la predestinación o de algún signo inequívoco que señala el camino del corazón. A esta clase de películas pertenecen *Solo tú* y *Sintonía de amor*, para nombrar dos de las mejores y más recientes del género. Queja 2: Para colmo, las *comedias del flechazo* modernas ni siquiera tienen la dignidad de las antiguas. Casi todas se construyen en torno a la cita de una película anterior: por ejemplo, en *Sintonía de amor*, la referencia constante —aunque bien utilizada— es a *Algo para recordar*. No tengo nada en contra de este tipo de citas pertinentes. El tema es que son películas cobardes que no se animan a ser films de amor a secas, como los de antes, que no tenían pudor (o sea, que creían en lo que mostraban). Una película que sentencia que el gran amor es cosa de películas y termina con un amor de película, es una hipocresía.

Dejando de lado los efectos psicosociológicos de este género de films, debo confesar que me encantan. *Solo tú* arranca con una burla a las *películas del flechazo* (Marisa Tomei que está enamorada del nombre "Damon Bradley") y, con el correr de los minutos, se va transformando en una más del género (Robert Downey Jr. persiguiéndola por donde ella vaya, porque "ella es la única").

Pese a mis quejas 1 y 2, para aquellos que, de tanto en tanto, necesitamos una inyección endovenosa de chocolate para sacarnos la angustia, las *comedias del flechazo* son bárbaras. *Sólo tú* no es una gran película, pero son dos horas de viaje de amor por Italia en las cuales uno sabe que no va a pasar nada malo, que el amor va a triunfar y que no hay nada imprevisible, lo cual permite que el chocolate fluya apaciblemente por nuestro sistema circulatorio. Además es divertida, los actores están muy bien y tiene algo de *comedia de rematrimonio* con la historia del hermano de Marisa Tomei y su esposa. Cinéfilos duros, abstenerse. Adictos a la adrenalina, también. ■

F.F.

Cien años del nacimiento de John Ford

Apuntes para una introducción

Nació en 1895 en Maine. Murió en 1973 en California. Tuvo una infancia feliz, una vejez desdichada y una vida llena de contradicciones. Hizo más de 120 películas. El objetivo de esta nota es sugerir que Ford no solo merece seguir siendo visto y estudiado sino que su cine proporciona placeres a los que los espectadores parecemos cada vez más dispuestos a renunciar.

por Quintín

"Nunca he pensado sobre lo que estaba haciendo en términos de arte", le contestaba Ford a Bogdanovich en 1966, cuando ya era —a pesar suyo— un director retirado. En ese mismo libro (*John Ford* de Peter Bogdanovich) admite haber tenido siempre "un buen ojo para la composición" y al mismo tiempo se asombra de que cuando los directores de teatro del Este llegan a Hollywood para hacer cine se olviden de la gente, el argumento y los diálogos para dedicarse a juguetear con la cámara. Hay dos maneras de entender esas declaraciones. La primera es atribuirlas a la coquetería y la falsa modestia con las que los viejos directores reaccionaban ante la admiración de los cinéfilos. La idea de que Ford era "un gran artista" siempre fue buena para licuar su obra. Fue buena para Hollywood, que lo premió cuatro veces por su dirección pero solo una le otorgó el Oscar a la mejor película (por *Qué verde era mi valle*). Fue buena también para los críticos, que lo confinaron al pasado del cine en nombre de supuestas modernidades. La otra manera es tomar esas declaraciones en serio. Para alguien que empezó en 1917, que en 1924 —cuando hizo *El caballo de hierro*— dominaba sus recursos y que en 1935 —cuando hizo *El delator*— no parecía tener mucho que aprender, la idea de que el cine es un gran arte debía ser una afirmación cercana a lo ridículo. Sin duda, Ford estaba orgulloso de su competencia profesional, pero noticias tales como que Orson Welles había inventado la profundidad de campo o había sido el primero en filmar interiores con cielorraso le debían causar gracia, no tanto porque él hubiera utilizado antes esos recursos sino porque seguramente no hubiera querido ser recordado por sus trucos técnicos (Welles tampoco, por otra parte). Y también es cierto que el cine de Ford tiene profundas raíces en el teatro. Su preferencia por los planos medios o generales, las tomas largas y la escasa movilidad de la cámara dan cuenta de una idea del cine como ampliación de los recursos teatrales, como un medio en el que *el escenario* podía enriquecerse de maneras originales. Ford nunca filmó paisajes: filmó gente en el paisaje y nunca le interesó la naturaleza por fuera de sus historias. La elegancia y la economía de su lenguaje no estuvieron nunca orientadas a la fabricación de imágenes y Ford no sacrificó nunca la premisa de mostrar, ante todo, *un espacio* que el espectador pudiera contemplar. Ahora que el juego con las imágenes se ha transformado en una de las pestes contemporáneas, la sobriedad expresiva de Ford adquiere una importancia renovada. Ford se formó en una época en la que el cine se estaba probando a sí mismo y sus hacedores no veían en su oficio nada extraordinario. Desde que el cine consolidó su prestigio y se cristalizó al mismo tiempo como disciplina, desde que todo estudiante que hace un cortometraje se siente un artista, las declaraciones de Ford relucen no por la modestia sino por la lucidez.

Lúcido es lo que Ford fue, con una lucidez que tiende a escapársenos cada día. Porque cada vez nos resulta más difícil concebir que el cine tenga algo que decirnos sobre el mundo. Y por eso no aceptamos fácilmente que haya habido quien creyera con naturalidad en su poder de transmisión. Las películas de Ford poseen —como pocas— el poder de emocionar. Es sabido que lo que hace llorar a algunos, deja indiferente a otros. Peor aun: hay poca gente que pueda contener el llanto cuando E. T. está al borde de la muerte, pero no hay nada profundo en que el cine nos haga lamentar el dolor de una criatura tan simpática. Esa escena no nos dice nada sobre Spielberg ni sobre nosotros. La emoción de los films de Ford es de una calidad diferente. Cuando Hallie llora frente a la tumba de John Wayne en *Un tiro en la noche*, hay una variedad enorme de elementos en juego: es la desaparición de Wayne y la del cactus del desierto, es la derrota del hombre sencillo frente al avance del progreso, es la vejez de la protagonista y la irreversibilidad de su decisión de quedarse con Jimmy Stewart, es el carácter acomodaticio de esa decisión, es el carácter trágico que adquiere el cumplimiento de un sueño, es la callada devoción de Woody Strode, es la falta de tiempo ante la urgencia de los asuntos burocráticos, es la injusticia del mundo, es... Ford, a los 67 años, era el tipo que sabía de todas esas cosas y era capaz de contárnoslas. ¿Alguien espera algo así cuando entra a ver, digamos, *Mentiras verdaderas*? Es nuestra propia resignación como espectadores, la declinación de nuestra calidad de vida lo que subrayan los films de Ford.

El cine norteamericano está centrado en la resolución de conflictos. La dramaturgia de Hollywood impone tres actos: el planteo, el estallido y el desenlace, preferiblemente feliz. Los films de Ford fueron progresivamente —sobre todo, después de la guerra— a contramano de esa receta y desdeñaron frecuentemente el argumento en beneficio de la exposición de la vida de los personajes. Podría decirse que en su cine no hay conflicto, entendido como un dispositivo argumental armado alrededor de una confrontación de voluntades que debe resolverse en la victoria o la transacción. De la rigidez conceptual y narrativa de ese cine emerge, transparente, la ideología. Con Ford, eso no ocurre. Sus películas nunca se cierran sobre el final para imponernos conclusiones establecidas en las vueltas del guión. Si en *El hombre quieto* o en *Donovan's Reef* la pareja protagónica disputa todo el tiempo, lo que está en juego son los vaivenes del erotismo. Los personajes de Ford no tienen dilemas

éticos: actúan siguiendo los dictados de su naturaleza y del deber. Si excepcionalmente cambian de opinión, como Ethan Edwards en *Más corazón que odio*, es porque descubren la verdadera razón de su comportamiento. Pero a diferencia de Hawks —con el que suele comparárselo, sin que tengan demasiadas semejanzas—, Ford no glorifica el profesionalismo ni la obstinación. Nunca trata de hacernos creer que sus militares han descubierto la llave de la felicidad en la Tierra. Cuando los compinches cantan y se emborrachan en una película de Hawks, nos invitan a marchar hacia la muerte con alegría. En Ford, no hay felicidad alguna frente a la muerte, no hay placer en las escenas de combate y no hay ninguna avidez frente al peligro. La guerra y la violencia son tragedias. Sus famosos desfiles, sus bailes militares, sus sargentos borrachos no son una convocatoria a las filas sino la demostración de cuán pequeñas son las compensaciones de la vida castrense. Ese planteo se radicaliza en *Cuna de héroes* —la película que transcurre en West Point y que Juan José Saer descalificó apresuradamente en esta revista— donde el suboficial que vivió toda su vida en una academia militar descubre, al final del camino, que desde su absoluta soledad solo puede aspirar a que no lo den de baja. En cuanto al conflicto, hay que buscarlo por otro lado: está fuera de los personajes. La atención que Ford dedica a los villanos es escasísima y aun Liberty Valance es más una rémora del pasado que un malvado con poder. El conflicto está en el desigual enfrentamiento entre los individuos y la rapiña capitalista, acompañada por la hipocresía y la represión. Desde *Qué verde era mi valle* hasta *El ocaso de los cheyennes*, la despiadada destrucción de las culturas fue un tema fordiano. En sus películas no hay ricos, no hay carreras exitosas, no hay gloria. A diferencia de los famosos perdedores de Huston, que parecen estar allí para señalarnos la ausencia de los ganadores, en Ford todos los personajes pierden: Ford no miente, no nos hace creer que las diferencias de raza o de clase puedan eliminarse, ni que el cine pueda disimular la opresión. Las reconstrucciones sociales de Ford son exactas: "Hay una sola cosa inconmovible en Ford y es el aparato social" dice Jean-Marie Straub. Pero tampoco se regodea en el sufrimiento: no empequeñece a sus personajes como han hecho tantos directores supuestamente contestatarios; permite ver, en cambio, cuán pequeñas resultan sus vidas gracias al sistema. Si alguna vez utilizó a Henry Fonda para encarnar personajes con un destino de grandeza —desde Lincoln al sindicalista de *Viñas de ira* o a Wyatt Earp—, lo remplazó oportunamente por John Wayne a quien construyó como un actor-personaje que iba de film en film. Frente a los que torpemente siguen repitiendo que en esas películas Wayne se dedicaba a matar indios —nada más alejado de la realidad— es evidente que Wayne representó en las películas de Ford al más frágil de los héroes, al individuo inseguro que no no podía respaldarse en su posición social ni en su vida personal. En esos papeles, Wayne no era un solitario —como suele decirse— sino un excluido del sistema social, alguien que no había logrado la felicidad pública ni privada. Ford nunca lo hizo general ni le fabricó un matrimonio feliz. Ese Wayne era también — a pesar de la adversidad— lo opuesto a la prepotencia, un campeón de la cortesía natural, la generosidad y el sentimiento de justicia.

Ford tenía predilección por las causas perdidas: los indios, los viejos, los marginales, los irlandeses, los humildes de todo tipo. Una de esas causas merecería un estudio detenido: la de la Confederación que representó al Sur en la guerra civil, cuya canción representativa, *Dixie*, aparece una y otras vez en las bandas sonoras. Las simpatías políticas de Ford siempre estuvieron con los demócratas ilustrados del Norte, representados por Roosevelt o Kennedy; sin embargo, como siempre, la visión de Ford contradice las ideas preconcebidas. *Prisionero del odio* contiene un radical ataque a la causa yanqui: allí se afirma que la guerra no tuvo como objeto liberar a los esclavos sino apoderarse de la riqueza del otro bando y se coloca a la figura de Lincoln como el único freno posible a la voracidad revanchista del Norte. Lincoln pide que toquen *Dixie* antes de ser asesinado y Ford seguirá su ejemplo cada vez que tenga la oportunidad. Las ideas de Ford sobre la historia americana han sido objeto de múltiples malentendidos, pero sus películas las exponen una y otra vez sin que estemos preparados para entenderlas: no estamos acostumbrados a que el cine muestre otra cosa que las empobrecidas versiones oficiales o su exacta contrapartida. Ford — como lo prueba *Fuerte Apache*— sabía que la historia no es lo que queda registrado en los libros, pero solemos olvidarlo: no concebimos que un director tenga algo que decir sobre la historia de su país.

Las causas perdidas se mezclan con el tema del *paraíso perdido*. No hay una película de Ford en la que no esté presente la idea de un territorio mítico e incontaminado. Ese territorio se localiza en la Irlanda rural, en los cuarteles de la caballería, en la Polinesia, en el viaje al Oeste. En esos lugares, más imaginarios que reales, en los que reinan la tolerancia y el humor y en los que el dinero no ha llegado a corromper a la gente, Ford localiza una imagen alternativa para la vida humana en comunidad. Sobre un supuesto pueblito de Kentucky gobernado por el juez Priest —un viejo simpático, politiquero borracho y sudista que se ocupa de la administración, la justicia, la religión y la seguridad—, Ford hizo cuatro películas. La última, *Resplandece el Sol*, que contiene el mejor entierro de Ford (es decir, el mejor entierro filmado), es una mezcla típicamente fordiana de comedia con tragedia y de la necesidad e imposibilidad de la utopía. Todos los temas de Ford están concentrados en esa película abigarrada y delirante.

Hay ciertamente un sentimiento religioso en la idea del paraíso. Al respecto, Ford fue un católico tan devoto como excéntrico. Dicen que en sus últimos años rezaba continuamente su rosario y que hasta ofreció regalárselo a un crítico comunista para hacerlo cambiar de parecer. Al mismo tiempo, despreciaba a los curas y la figura central de su última película, *Siete mujeres*, es absolutamente atea. Pero no son la tolerancia ni el anticlericalismo lo más interesante del catolicismo de Ford, sino que nos haya ahorrado la maldición del cine de otros católicos: el discurso sobre la culpa y la redención que complementa el conformismo social y hace tan cargosos muchos pasajes de directores como Coppola o Scorsese. Los protagonistas de Ford tienen el buen gusto de no cometer pecados importantes: no es la culpa lo que los atormenta sino la vida, y tienen la suficiente gracia como para sobrellevarla. Ford prefería la Navidad a la Pascua: su imagen de Cristo era la del niño y no la del crucificado.

Suele decirse que el cine de Ford se hizo más pesimista a medida que envejecía. Creo, más bien, que se hizo más libre. Sobre todo, de la necesidad de aumentar su prestigio con la crítica o la taquilla. En los últimos 25 años de su carrera no ganó ningún Oscar ni tuvo éxitos importantes. Lindsay Anderson escribió un libro para demostrar que eso se debió simplemente a su progresiva decadencia. Viendo las últimas películas de Ford, sospecho en cambio que se convenció de que el cine era demasiado importante para él como para dedicarse a convencer a sus contemporáneos. ■

Foto de la página 18: Phil Stern.

El PRODE llega a Hollywood

La polla del Oscar

		Ud.
Película	Forrest Gump	
	Cuatro bodas y un funeral	
	Tiempos violentos	
	El dilema	
	The Shawshank Redemption	
Director	Woody Allen (Disparos sobre Brodway)	
	R. Zemeckis (Forrest Gump)	
	Quentin Tarantino (Tiempos violentos)	
	Robert Redford (El dilema)	
	Krysztof Kieslowski (Rouge)	
Actor	Morgan Freeman (The Shawshank Redemption)	
	Tom Hanks (Forrest Gump)	
	Nigel Hawthorne (The Madness of King George)	
	Paul Newman (Así es la vida)	
	John Travolta (Tiempos violentos)	
Actriz	Jodie Foster (Una mujer llamada Nell)	
	Jessica Lange (Blue Sky)	
	Miranda Richardson (Tom & Viv)	
	Winona Ryder (Mujercitas)	
	Susan Sarandon (El cliente)	
Actor Secundario	Samuel L. Jackson (Tiempos violentos)	
	Martin Landau (Ed Wood)	
	Chazz Palmintieri (Disparos sobre Brodway)	
	Paul Scofield (El dilema)	
	Gary Sinise (Forrest Gump)	
Actriz Secundaria	Rosemary Harris (Tom & Viv)	
	Helen Mirren (The Madness of King George)	
	Uma Thurman (Tiempos violentos)	
	Jennifer Tilly (Disparos sobre Brodway)	
	Dianne Wiest (Disparos sobre Brodway)	
Guión original	Woody Allen y Douglas Mc Grath (Disparos sobre Brodway)	
	Richard Curtis (Cuatro bodas y un funeral)	
	Frances Walsh y Peter Jackson (Criaturas celestiales)	
	Quentin Tarantino y Roger Avary (Tiempos violentos)	
	Krysztof Piesiewicz y Krysztof Kieslowski (Rouge)	
Adaptación	Eric Roth (Forrest Gump)	
	Alan Bennett (The Madness of King George)	
	Robert Benton (Así es la vida)	
	Paul Attanasio (El dilema)	
	Frank Darabont (The Shawshank Redemption)	
Película extranjera	Before the Rain (Macedonia)	
	Sol ardiente (Rusia)	
	Comer, beber, amar (Taiwán)	
	Farinelli (Bélgica)	
	Fresa y chocolate (Cuba)	

		Ud.
Dirección artística	Disparos sobre Brodway	
	Forrest Gump	
	Entrevista con el vampiro	
	Leyendas de pasión	
	The Madness of King George	
Dirección de fotografía	Forrest Gump	
	Leyendas de pasión	
	Rouge	
	The Shawshank Redemption	
	Wyatt Earp	
Vestuario	The Adventures of Priscilla	
	Queen of the Desert	
	Disparos sobre Brodway	
	Mujercitas	
	Maverick	
	La reina Margot	
Edición	Forrest Gump	
	Hoop Dreams	
	Tiempos violentos	
	The Shawshank Redemption	
	Máxima velocidad	
Partitura musical	Alan Silvestri (Forrest Gump)	
	Elliot Goldenthal (Entrevista con el vampiro)	
	Hans Zimmer (El Rey León)	
	Thomas Newman (Mujercitas)	
	Thomas Newman (The Shawshank Redemption)	
Canción	Can You Feel the Love Tonight (El Rey León)	
	Circle of Life (El Rey León)	
	Hakuna Matata (El Rey León)	
	Look What Love Has Done (Junior)	
	Make Up Your Mind (El diario)	
Sonido	Peligro inminente	
	Forrest Gump	
	Leyendas de pasión	
	The Shawshank Redemption	
	Máxima velocidad	
Maquillaje	Ed Wood	
	Forrest Gump	
	Frankenstein	
Efectos de Sonido	Peligro inminente	
	Forrest Gump	
	Máxima velocidad	
Efectos visuales	Forrest Gump	
	Mask	
	Mentiras verdaderas	

Suma de puntos ☐

Mataburros al paso

Diccionario cinéfilo X

Eduardo A. Russo

Normalmente, Eduardo Russo escribe los copetes de su diccionario cinéfilo. Aprovechando este rincón didáctico de la revista, digamos que se llama copete a esto que usted está leyendo. Pues bien, esta vez no lo escribió. Acaso porque se olvidó, acaso porque es muy difícil inventar una razón para incluir el cine-verdad y el cinerama en una misma nota.

Cinéma-vérité. También conocido como "cine-verdad", aunque difundido mundialmente con su original denominación francesa. Designa a lo que en un principio se saludó como un movimiento y pronto formó un cuasi-género promovido al mismo comienzo de los 60, que tuvo su epicentro en un documental suscripto por Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un Eté* (1960). Este film fue verdadero estandarte de una forma de hacer cine, fundada en la opción por el formato 16 mm y el registro de imagen con sonido directo, el trabajo en pequeños equipos de rodaje y la intención de armar un relato tomando su historia directamente de lo que revelaba la cámara. Pero el cine-verdad estuvo lejos de ser un invento francés. En la efervescente Unión Soviética de los comienzos, Dziga Vertov promovía con su *Kino-Pravda* (adivinen qué quiere decir) un proyecto con amplios puntos de contacto con el del *cinéma-vérité*, aunque sesgado por una función didáctica y de agitación política que los franceses reemplazarían por una mirada casi etnográfica. En ese sentido se acarcaban a otro ilustre precedente, el Flaherty de *Louisiana Story* (1948), que tuvo como operador a Richard Leacock, un propulsor del cine-verdad que curiosamente lo fue en films realizados para la televisión estadounidense. Con *Toby* (1955), Leacock comenzó una carrera que postularía una cámara lo más prescindente posible de la acción —los franceses fueron, por el contrario, bien intervencionistas—, aunque no tardó mucho para que los más recalcitrantes seguidores de la tendencia lo acusaran de hacer trampa en el montaje, manipulando lo ragistrado con finalidades dramáticas. Las repercusiones del *cinéma-vérité* fueron notables, no sólo en el terreno del documental, sino en el cine que —como si el anterior no lo fuera— se suele denominar "de ficción". Trasmutado en algo así como un estilo, el cine-verdad se evidencia —si bien por distintos rasgos— tanto en la obra de un Cassavetes como en algunas atmósferas trabajadamente casuales de Eric Rohmer. También se patentiza en esa maravilla solitaria que filmó hacia 1992 Victor Erice bajo el título de *El sol del membrillo*

Cinerama. En el paroxismo de los sistemas de pantalla ancha que asolaron a los films de considerable producción cuando el cine comenzó a competir —mano a mano y con creciente aprensión— con el imperialismo televisivo, apareció en 1952 cierto exceso bautizado como *Cinerama.* Creado por Fred Waller, consistía en una actualización de su *Vitarama* presentado con éxito en la Feria Mundial de Nueva York, allá por 1939. Aquel espectáculo daba una imagen circular en torno a los espectadores, conseguida por el ensamble de once proyectores dispuestos a lo largo de 360 grados. Al Cinerama —acaso por la amenaza de tortícolis masiva en la platea— le bastaron tres proyectores que armaban, en una pantalla curva y súper ancha, la imagen que había sido tomada por tres cámaras en idéntica configuración. Mirando con típica mala fe, los cinéfilos insidiosos podían apreciar las tenues rayas verticales donde se unían las imágenes trabajosamente sincronizadas. El primer Cinerama Show dio la vuelta al mundo con el redundante título de *¡Esto es Cinerama!* Allí los asistentes volvían al estado Lumière, especialmente en la tan temida secuencia de la montaña rusa, donde se veían metidos en un vertiginoso carrito y sometidos a vértigo casi seguro. Pese a los altos costos de adaptación de la sala, el Cinerama fue un suceso en los 50 y hasta animó al industrioso George Pal a rodar *El fabuloso mundo de los Hermanos Grimm*(1962) bajo ese sistema. La siguió al año siguiente la elefantiásica *La conquista del oeste*, de John Ford, George Marshall y Henry Hathaway. Pero competían con el Cinerama otros sistemas que con ciertos artilugios óptico-fotográficos obtenían, de una sola cámara y proyector, una imagen suficientemente ancha, de esas que Howard Hawks —creemos recordar— consideraba sólo aptas para filmar ofidios en tránsito. Entonces el nombre pasó a denominar una nueva variante de estos procedimientos, con la que se rodó la supuestamente divertida *El mundo está loco, loco, loco* (Stanley Kramer, 1963). Los cinéfilos locales recuerdan que hasta los 70, cierto enorme y lóbrego cine de la Buenos Aires solía desempolvar, en las vacaciones de invierno, las latas de

¡Esto es Cinerama! para un público que quería reincidir en el ya vetusto asombro, llevando ahora a sus párvulos aburridos. Las funciones cesaron cuando el número de espectadores en la sala fue superado por el de los proyectores trabajando en la atareada cabina.

Panorámica, paneo. Se llama así a la toma durante la cual la cámara realiza un movimiento sobre su punto de apoyo, encuadrando un área cambiante en su recorrido. El económico término *paneo* suena más como de la jerga y algunos exquisitos acostumbran llamar *tilts*, al modo americano, a los paneos verticales. En cuanto a su origen, el paneo es levemente posterior a los *travellings* (cf. *Diccionario Cinéfilo I*). En aquel caso, surgía de rebote, casi involuntariamente, al poner cámara sobre algo móvil, fuera un barco o un tren. Aquí, la cosa se complica porque debe intervenir la decisión de alguien. ¿Cómo mover la cámara? ¿Para qué hacerlo? Resulta que al contrario de los errabundos travellings primitivos, los algo posteriores primeros paneos ya fueron inequívocamente narrativos. En 1903 (¿Año del Paneo para el cine?) el inglés Alfred Collins, empeñado en filmar persecuciones, rodaba —doblemente adecuado el término en su móvil filmografía— su *Matrimonio en auto*. La cámara giraba para tomar a los vehículos acercándose y luego alejándose. Igual situación se daba en la célebre *Vida de un bombero americano*, de Edwin S. Porter, de ese mismo año, cuando el operador decidía mantener en cuadro el carro de bomberos desde que aparecía en el fondo de la calle, avanzaba hasta llegar a la casa donde se había desatado un incendio y se detenía frente a su fachada. Paneos laterales, siguiendo una acción y dotados de una finalidad precisa, pronto fueron integrados a innúmeros films. Cuando el paneo es muy rápido en su movimiento intermedio, perdiéndose la definición de la imagen en su trayecto, se lo denomina *barrido*. En la industria del cine americano, las múltiples funciones del paneo pronto lo hicieron subdividirse en una clasificación de acuerdo a su sentido dramático. Así, un paneo de búsqueda (*search pan*) se refiere al movimiento que tiene por finalidad localizar, en un encuadre variable, a un personaje u objeto. Un paneo de revelación o *revelation pan* provoca en su recorrido el descubrimiento paulatino de alguna imagen inquietante —la aparición de ciertas damas impresionantes o de temibles villanos o monstruos, lentamente recorridos de pies a cabeza, son claros exponentes de esta modalidad. También se suele hablar de una *reaction pan* cuando la cámara se mueve de un personaje a otro, o de una acción a un personaje, para verificar cómo es afectado este último. En este sentido, los más extraños *reaction pans* fueron ejecutados por Carl Dreyer en su aun más enrarecida *Gertrud* (1964). A su vez, Tarkovski hacía un uso realmente prodigioso de algo que parecía *revelation pan* pero que no contaba con ninguna revelación final, dando todo un recorrido donde el suspenso se sostenía hasta el final del movimiento, y más allá, dejando al espectador en la sospecha de que la revelación estaba en la trayectoria y no a su término (cf. *La zona*). Algunas veces, los paneos son ejecutados por un realizador como prodigio formal, para que los entendidos se extasíen ante su constatación. Así, Alain Resnais supo dar instrucciones para que la cámara gire parsimoniosamente en un círculo completo en su *Providence* (1980), con la mera finalidad de que los espíritus cultivados suspirasen para que se oyera en la butaca vecina: "¡Ah, qué paneo o panorámica!". En fin, todo paneo es una cuestión de moral: (creemos haber escuchado alguna vez algo parecido). ■

banco
credicoop
Cooperativo Ltdo.
C A L I D A D H U M A N A
Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

Cartas desde Santa Fe

La lección del maestro

por Raúl Beceyro

Este debe ser el artículo más largo que hayamos publicado sobre el análisis de una única película. A nuestro crítico epistolar de Santa Fe le gustan pocas películas y admira a pocos directores. Pero cuando le agarra, le agarra fuerte; en este caso, con If de Lindsay Anderson. Sí, son cuatro páginas.

Acaba de ser editada en la Argentina la copia video del film *If...* de Lindsay Anderson. Esta aparición coincide con la muerte de Anderson, el 30 de agosto de 1994.

Esta coincidencia permite, por una parte, tener frente a uno la obra de Anderson como un objeto terminado. Por otra parte, se tiene con *If...* el film decisivo de esa obra, el que orienta definitivamente el cine de Anderson, el que hace de este cine un objeto único y de Anderson uno de los grandes cineastas.

A partir de 1948 Lindsay Anderson realiza una docena de films documentales, de los cuales los más conocidos son *Los niños del jueves* en 1953 y *Todos los días excepto Navidad*, el último, en 1957. En 1963, a los 40 años, realiza su primer largometraje: *El llanto del ídolo*. Tanto su último documental como su primer largo de ficción los realiza, en gran parte, gracias a su amigo Karel Reisz. Reisz es el responsable de la Sección Cine de la Ford de Inglaterra, productora de una serie de films entre los cuales está *Todos los días excepto Navidad,* y es a Reisz a quien los productores ofrecen dirigir la adaptación de la novela de David Storey en la que se basa *El llanto del ídolo*. Reisz se ofrece para hacer la producción y propone a Anderson para dirigirla. Los productores aceptan.

Durante 6 años (del 57 al 63) Anderson no filmó un metro de película. No es que abandonara el cine sino que, como dijo el propio Anderson, "el cine me dejó a mí". Su (relativamente) tardío acceso al largometraje se produce, sin embargo, bastante fácilmente porque el gran éxito de dos cineastas debutantes (Tony Richardson con *Recordando con ira*, adaptación del éxito teatral de John Osborne que también había dirigido Richardson, y Reisz con *Todo comienza el sábado*) facilita el debut de otro, apadrinado por uno de los dos exitosos y con un proyecto que se relaciona temáticamente con el cine de ambos (un ejemplo: Frank Machin, el héroe de Anderson, es un minero mientras que Arthur, el de Reisz, es un obrero). *El llanto del ídolo* participa orgánicamente de ese movimiento que se produce en el cine inglés a partir del 59 y es, en cierta manera, previsible al menos desde el punto de vista temático, anecdótico. Lo es mucho menos en el enfoque de Anderson y, sobre todo, en su estructura narrativa. La dislocada construcción temporal no lo relaciona con los primeros films de Richardson y de Reisz, sino más bien con los siguientes. Solo en su quinto film, *El mundo frente a mí,* Richardson se va a animar a trabajar la estructura temporal de la manera en que Anderson ya lo hiciera en su opera prima.

Puede pensarse, entonces, que en *El llanto del ídolo* Anderson recorre un camino que ya otros han transitado, y que todavía no ha encontrado los elementos que van a caracterizar su cine y van a diferenciarlo del cine de Reisz o de Richardson, con el cual, sin embargo, va a mantener relaciones estrechas.

Pasa con el cine inglés del sesenta lo que suele suceder con los movimientos cinematográficos (pienso en la nouvelle vague o en el neorrealismo). Al comienzo —y esto es lo que hace que la obra de un conjunto de individuos pueda ser considerada un movimiento— los rasgos que comparten estos cineastas (elementos comunes que se sitúan generalmente en el dominio temático o de la producción) dan al conjunto una tonalidad homogénea. Pero a poco que esos realizadores sigan su camino, y en la medida en que la obra de cada uno de ellos tenga algún valor, aparecen claramente sus diferencias.

Entre su primera y su segunda película, *If...*, van a transcurrir cinco años. Esta distancia, excesiva para la gran mayoría de los cineastas, es la normal en el caso de Anderson. En total, Anderson realizó siete films, incluyendo dos que no he visto (*In celebration*, realizada en los años setenta y *Glory, glory* de 1989); y esa módica cantidad le posibilitó una rara virtud que solo podía manifestarse en la escasez. Los años que transcurren entre uno y otro film hacen que cada uno aparezca en un momento (político, social, cultural) distinto al del film

anterior. Y es gracias a esa rara virtud que Anderson ha logrado, siempre, inscribir sus films en el momento en que eran hechos. Ese ida y vuelta entre la historia que se cuenta y el momento en que esa historia era contada —es decir, el momento en que el film era hecho— es un rasgo del cine de Anderson que sólo era posible materializar en la medida en que cada uno de los films naciera en un momento distinto al del film anterior, porque si no se asistiría a una especie de repetición. Mientras que *If...* nace en, y habla de, la época de los años sesenta, con "rebeliones" en todas partes del mundo (y cuyo emblema es la imagen del Che Guevara, que aparece en un póster colocado en la pared del cuarto de estudio de los más jóvenes), *Un hombre de suerte* nacerá en, y hablará de, los setenta, en donde la revuelta ha dado paso a la represión: el héroe será sucesivamente secuestrado, torturado, detenido, juzgado, nuevamente agredido y torturado por funcionarios gubernamentales y por vagabundos.
Finalmente, el país de *Hospital Britania* es la Inglaterra de la Thatcher, con esa especie de envilecimiento generalizado que contamina a todos: también los dirigentes sindicales parecen siniestros en el film.
Entonces, cinco años después del "previsible" *El llanto del ídolo*, Anderson realiza *If...*, que va a concretar su originalidad en los tres aspectos que definen su cine: en primer lugar, su proyecto narrativo; en segundo lugar, lo que podríamos llamar el tono del cine de Anderson y, finalmente, su estilo, es decir los elementos que conforman la manera que tiene Anderson de hacer cine.

El proyecto narrativo. A partir de *If...*, pasando por *Un hombre de suerte* y terminando en *Hospital Britania,* Anderson ha realizado prácticamente un único film, una sola historia, una narración continua, homogénea, donde hay personajes que reaparecen, actores que asumen roles equivalentes, temas que simplemente esbozados en un film constituyen el centro de otro, dentro de la Saga de Mick Travis.
Michael Travis es, efectivamente, el personaje central de *If...* y de *Un hombre de suerte*, mientras que será un personaje secundario en *Hospital Britania*, film en el cual se le corta —literalmente— la cabeza, dando así por terminada la historia que había comenzado en *If...*.
If... no mantiene ningún lazo, en el plano anecdótico, con el film anterior, *El llanto del ídolo*. Todo cambia: del ambiente del rugby pasamos al colegio privado; del minero pasamos al estudiante de ese colegio; de los conflictos de un adulto y su relación con una viuda un poco mayor que él, pasamos a las peripecias de la vida de un adolescente. El único residuo de su primer film que encontramos en *If...* es completamente lateral, una especie de guiño o broma al espectador: el celador de los jóvenes, el que enuncia las cosas que se pueden tener en los pupitres, a quien los celadores mayores felicitan después de una recorrida y cuyo nombre será mencionado varias veces en el film, se llama Machin. Frank Machin era el nombre del héroe de *El llanto del ídolo*, interpretado por Richard Harris.
Pero eso es todo. *If...* mantiene (en el plano anecdótico, explícito) relaciones con los films que vendrán y no con el que pasó. O más bien: *If...* instala la estructura de un proyecto del cual constituye el primer eslabón.
Obviamente, en ese momento Anderson no sabe exactamente cómo será ese proyecto global, y lo que está haciendo es simplemente una película. Si lo que cuenta en *Un hombre de suerte* es cierto —y el carácter biográfico del film puede hacerlo pensar (*Un hombre de suerte* está basado en una idea de McDowell que trabaja libremente su propia vida)— Anderson buscaba al actor principal de *If...* y encontró a McDowell en una prueba de casting. Una vez encontrado McDowell y una vez realizado *If...*, del propio McDowell iba a salir la idea del eslabón siguiente. De McDowell salió solo la idea global y no su desarrollo, lo que resulta obvio viendo el carácter de *Un hombre de suerte*, film enciclopédico que delimita todo el territorio de Anderson (sus cuatro partes tienen los nombres de los puntos cardinales) y que despliega todos sus temas. *Hospital Britania* es, en ese sentido, un film provincial, dado que desarrolla sólo una de las regiones del país de Anderson: la ciencia, la medicina, el territorio del Profesor Millar.
El conjunto se va a ir haciendo de a poco, pero ya en *If...* tenemos numerosos elementos que determinan las características y que van a ser retomados, o desarrollados, en los films siguientes. En primer lugar *If...* instala los temas: por ejemplo el Colegio que forma ciudadanos que contribuirán a la gloria del Imperio, se convertirá en los Cafés Imperial, la empresa elaboradora de café, ese café que se cultiva en Africa pero que se manufactura en la capital del Imperio. En *If...* ya están las instituciones (iglesia, ejército, nobleza) que Mick deberá enfrentar en *Un hombre de suerte*: será torturado por funcionarios del contraespionaje bajo la plácida mirada de la Reina Isabel del retrato; será juzgado y condenado por un juez que encontrará algún consuelo en un simulacro de flagelación, mientras el jurado delibera; será traicionado por el respetable e influyente hombre de negocios. También será golpeado, hay que reconocerlo, por los humildes habitantes de barrios miserables de Londres (no hay buenos en *Un hombre de suerte*).
El tema de la ciencia, desarrollado embrionariamente en *If...*, se expandirá en *Un hombre de suerte* y se convertirá en la cuestión central en *Hospital Britania*. En *If...* sólo hay una clase de geometría y están los hobbies de Peanuts, enfrascado en la utilización del microscopio mientras Mick y sus compañeros son castigados, mirando las estrellas con el telescopio. Peanuts invitará a Mick a mirar las estrellas luego de devolver las balas "de verdad" que Mick le ofrece; Mick dirigirá el telescopio a la tierra, al edificio de enfrente, y ahí verá a la Chica que lo saluda.
En *Un hombre de suerte* Anderson encontrará al Profesor Millar, el científico inquietante que va a hacer progresar la ciencia, y que será uno de los personajes centrales de *Hospital Britania*. Por el momento, en *If...* no solamente no ha encontrado al Profesor Millar, sino que el actor que va a interpretarlo (Graham Crowden) es, simplemente, el profesor de historia. Espera la llegada del Profesor Millar. Otros actores, por el contrario, ya han encontrado a sus personajes. El Rector del Colegio (Peter Jeffrey), será el dueño de los Cafés Imperial y el Director de la cárcel. Arthur Lowe (que en *If...* interpreta a Kemp, el decano) será, en *Un hombre de suerte,* el Jefe de ventas de Cafés Imperial, el gerente del hotel y el presidente negro-blanco

del país africano. Mary MacLeod es, en *If...*, la señora Kemp y será la dueña de la pensión, la mujer que amamanta a Mick y la integrante del Ejército de salvación. Numerosos personajes secundarios que aparecen en *If...* , luego serán intérpretes habituales de Anderson. Y aquí Anderson descubre algo que va a poner en práctica en su film siguiente.
En el cine, a veces, encontramos personajes interpretados por actores que ya en films anteriores han interpretado personajes similares o equivalentes. En el cine americano de la época, digamos clásica, abundaron los actores secundarios especializados en algún tipo de personaje. Algunos fueron más conocidos que otros, pero tomando dos casos (Lee Marvin, especializado en malos, y Earl Holliman, especializado en jóvenes atolondrados), uno puede advertir lo que pasaba con nosotros, espectadores, cuando aparecía en un "nuevo" film Earl Holliman o Lee Marvin. Cuando veíamos al actor conocido, el "nuevo" personaje aparecía, ya en el primer segundo en que lo veíamos, descripto con los rasgos que le proporcionaban todos los personajes equivalentes interpretados por el mismo actor en los films anteriores.
Anderson se preguntó si ese mecanismo no podría ponerse en funcionamiento, no ya dentro del cine sino dentro de un film— si no podría haber, en un film, un actor que interpretara a los personajes pertenecientes a una categoría. Porque de esa manera, en el interior del propio film, cada "nuevo" personaje aparecería con la pincelada que ya dió el personaje equivalente, aparecido antes.
Un hombre de suerte, a causa de su abundancia anecdótica (a lo largo de sus 3 horas de duración pasan tantas cosas, le pasan tantas cosas a Mick, que con esos materiales se podrían hacer varios films), no sólo permitía que Anderson pusiera en acción a sus actores múltiples sino que prácticamente lo exigía. Para no enredarse en los numerosos personajes secundarios, para que el espectador no se "distrajera" con esa multitud de gente que aparece por un instante o por unos minutos, era necesario que Anderson "simplificara" la situación. Porque a Anderson no le importaba la singularidad de, pongamos un ejemplo, el Director de la cárcel, sino el sitio que ocupa, su función. Y por eso Peter Jeffrey interpreta al personaje de Rector del Colegio en *If...* y será también el Director de la cárcel y el Gerente general de los Cafés Imperial.
Una vez que temas, personajes y actores fueron colocados en la escena, hacía falta que Anderson encontrara el tono.

El tono. Empecemos por el final. La última secuencia de *If...* comienza luego del cartel "Los cruzados", en el plano 618 del film, y dura unos 9 minutos. En esta secuencia asistimos a la ceremonia donde el General Denson comienza su discurso, en medio del cual empieza a aparecer el humo que va a obligar a suspenderlo y que provoca el pánico entre los asistentes, que se precipitan hacia la salida. Afuera van a ser recibidos a tiros por el grupo de los "rebeldes", integrado por Mick, sus compañeros Johnny y Wallace, la Chica y Phillips. El público de la ceremonia está compuesto por representantes de la iglesia, de las fuerzas armadas, de la clase alta, hay miembros de la nobleza y están los padres de los alumnos. El tiroteo produce sus primeras víctimas y varios cuerpos de los asistentes a la ceremonia caen y se esparcen por el suelo. Mientras los rebeldes siguen disparando, el contrataque se organiza, el general Denson da órdenes, se reparten armas y comienzan a disparar los celadores, los guardias del general Denson e, incluso, padres y madres de los alumnos (una mamá indignada dispara su ametralladora mientras grita: "Bastardos"). En ese momento el rector del colegio ordena detener el fuego e intenta hablar con los rebeldes. La Chica desenfunda el revólver y lo mata con un disparo en la frente. Ese disparo produce la única gota de sangre que se ve en todo el tiroteo. Efectivamente, a pesar de lo nutrido de ese tiroteo, Anderson no muestra sangre, salvo la "simbólica" del disparo en la frente del rector. Por otra parte, algunas balas pegan en la pared bajo la que se protegen autoridades y público, pero ninguna toca el auto junto al cual el general Denson lucha disparando su fusil.
El enfrentamiento (y el film) termina con un plano general de las fuerzas vivas que, reagrupándose, pasan a la ofensiva, y con un plano cercano del fusil de Mick y de su rostro mientras sigue disparando. La toma final es el primer plano de Mick mientra tira. Resulta curioso este tiroteo con sonidos tan reales de disparos, granadas y corridas, frente a la irreal ausencia de sangre en una batalla campal. Esta secuencia tiene además un aire de comedia: pensemos en el cruzado con la armadura o en el obispo arremangándose la sotana, mientras huyen veloces. Lo que se nos muestra no es una pelea literal entre rebeldes y fuerzas del orden; este enfrentamiento está estilizado, es metafórico.
Tomemos otra secuencia. En el gimnasio, Mick y sus amigos se ponen a pelear con espadas. En cierto momento los amigos "apuran" a Mick que se se corta, realmente, la mano con el filo de una espada. Mick detiene horrorizado la pelea y se mira la mano mientras dice: "Sangre, sangre de verdad". Esta sangre sí es de verdad, no como la de la pelea fingida con sus amigos y no como la sangre ausente del combate de la secuencia final, que no es "un combate de verdad".
La secuencia final no es la única que tiene ese aire de comedia. Pensemos en la comida del decano Kemp con los celadores, en la que se decide el castigo de los rebeldes, y en el risueño plano final de Kemp comiendo el gajo de naranja. O, más todavía, la secuencia en la cual el Rector, luego de los tiros "de verdad" disparados durante las maniobras militares, habla con los rebeldes y les exige que pidan disculpas al párroco. Se dirige a un armario, abre el cajón y dentro del cajón está el párroco. Los rebeldes le piden disculpas y el Rector vuelve a cerrar el cajón.
Estas secuencias (la del combate final, el párroco en el cajón, el gajo de naranja) marcan un hecho muy simple: *If...* no se toma tan en serio como para ponerse a pontificar sobre, por ejemplo, la necesidad de rebelarse. En cierto sentido, el film se señala a sí mismo como algo "ficticio" que establece con la realidad relaciones nada simples. Esta relación mediada, trabajada, complicada, se manifiesta claramente en lo que se podría llamar el *estilo de Anderson*, su manera de hacer cine.

El estilo. *If...* tiene, en total, 701 planos, cantidad más o menos "normal" en un film que dura 112 minutos. El relato está dividido en 8 capítulos, que aparecen numerados y con títulos que describen su contenido anecdótico: 1."El edificio del colegio. El regreso"; 2."El colegio. Reunidos una vez más"; 3."Período escolar"; 4."Ritual y romance"; 5."La disciplina"; 6."La resistencia"; 7 "Camino a la guerra" y 8."Los cruzados". La duración de estos capítulos es desigual: el primero es el más largo (cerca de 18 minutos) y el sexto es el más corto (alrededor de 8 minutos).
La división en capítulos es el medio que tiene Anderson, en la instancia más global de la narración, para organizar el relato, lo que le da un aspecto que podríamos llamar "literario" o "serio". O al menos la división en capítulos alude a una estructuración deliberada de la narración. El "flujo" de lo que se cuenta está como balizado o amojonado. Cuando se ve *If...* por primera vez se tiene la impresión de que la totalidad, o al menos la gran mayoría de las tomas, son planos fijos (sin movimientos de cámara, sin travellings, sin panorámicas). Mirando con mayor atención se puede constatar que efectivamente la mayoría de las tomas son planos fijos. De los primeros 21 planos de *If...* —desde el plano general del pasillo con el que se abre el film hasta la media figura de Rowntree gritando "Run in the corridor" a Jute y a Brunning que se alejan— hay 16 planos fijos, 4 panorámicas y 1 travelling. Pero los planos

que no son fijos adhieren estrechamente a lo que se está contando en ese momento. En el plano 5, a uno de los alumnos se le cae una lata cuando es llevado por delante; la lata es tomada como una pelota por otro alumno y la cámara sigue a la lata en panorámica, fundiendo su movimiento en la acción. Pasa lo mismo en el único travelling, el plano 12, cuando los chicos vienen corriendo hacia cámara, acudiendo al llamado de Rowntree: un corto travelling atrás incluye a Rowntree en el cuadro y luego la cámara queda fija. Entonces, en los casos en que la cámara se mueve nos encontramos con una especie de escritura "invisible" que esconde el movimiento de la cámara detrás del transcurrir de los hechos.
La plácida respuesta que da Anderson a la pregunta "¿cómo narrar?" consiste primero en una división en capítulos y luego en una planificación que responde a cierto planteo básico, elemental: se pone la cámara para contar un fragmento, un momento de la narración, de tal manera que el plano elegido sea el más adecuado para ese momento del relato, simplemente. Y entonces, en la gran mayoría de los casos, el resultado es un plano fijo. Solo cuando lo acción lo exija, solo entonces, hay panorámica o travelling.
Esta primera lección de Anderson en *If...* podría ser estudiada provechosamente por todo espectador, y especialmente por estudiantes de escuelas de cine. Porque en eso Anderson se opone al cine dominante, al cine de hoy (cuya caricatura sería *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone), frente al cual uno tiene la impresión de que la cámara se empieza a mover antes de saber hacia dónde va, y de que sale de ninguna parte para llegar a ningún lugar. Anderson nos dice: para contar algo hay que poner la cámara en el lugar más adecuado para contar eso y hay que pensar antes, que nada, en elegir el mejor plano para ese momento de la narración, y luego pasar al plano que resulte adecuado para contar otro momento. Y la cámara se moverá cuando ese nuevo momento lo exija, y no antes.
En este paisaje de escritura invisible, de planos fijos o de panorámicas o travellings que aparecen pausadamente, los procedimientos retóricos "extraordinarios" como, por ejemplo, la cámara en mano o el Zoom —usados por Anderson excepcionalmente— están acentuados, enfatizados, por ese uso excepcional. Tomemos, por ejemplo, la cámara en mano con la cual Anderson resuelve la danza salvaje de Mick y la Chica en el bar, mientras se escucha la "Misa Luba". En ese momento el plano adecuado es, justamente, el "descontrol", el exceso de la cámara en mano; y ese descontrol y ese exceso se destacan, resaltan, precisamente porque en *If...* la cámara en mano es un procedimiento excepcional. También hay cámara en mano en otros (pocos) momentos, en los cuales acentúa la tensión del fragmento: cuando Mick y sus compañeros encuentran las armas, y cuando la concurrencia a la ceremonia final empieza a sentirse inquieta ante la humareda.

Blanco y negro y color. *If...* es un film en color que tiene fragmentos en blanco y negro. No hay ninguna explicación temática general de la inclusión del blanco y negro; no hay, por ejemplo, un "pasado" que estaría mostrado en blanco y negro.
Si dejamos de lado algunos planos generales de noche del edificio del colegio, en los cuales no podemos afirmar que sea en blanco y negro o color, en *If...* tenemos diez fragmentos en blanco y negro.
Para algunos de estos fragmentos podría encontrarse una explicación "material": se filma en blanco y negro en algunos lugares y en algunas circunstancias en las cuales no era posible filmar en color por las condiciones de iluminación y por la sensibilidad (escasa) de la película color en la época (1968) en la que se filmaba *If....* Esto podría explicar que todos los interiores de la iglesia (fragmentos 2, 4 y 8) sean en blanco y negro. Esa iglesia no era técnicamente, para la época, posible de ser iluminada para ser filmada en color. A eso se debe que la secuencia final (ceremonia con el discurso del general Denson) no se desarrolle en la iglesia, sino en una especie de salón más pequeño, más controlable, que podía ser iluminado lo suficiente como para filmar en color, lo que resultaba necesario como para esa secuencia que era el "remate" de todo el relato.
Hay otros cuatro fragmentos que suceden en lugares o en situaciones que, por lo exiguos, lo limitados, también presentaban problemas: fragmentos número 1 (en el desván donde instalan al vicedecano Thomas), número 3 (cuartito de los alumnos jóvenes), número 7 (recorrida del celador Denson que culmina en el cuartito donde están Wallace y Phillips) y número 10 (escondite donde Mick y sus compañeros encuentran las armas).
Esto explica siete de los diez fragmentos. Quedan tres que son "inexplicables": la secuencia del bar, la doble secuencia del gimnasio (primero con los ejercicios de los alumnos jóvenes y después con la primera parte de la pelea de los espadachines, solo la primera parte, dado que el final, con la sangre "de verdad", sucede en otro lugar y en color) y, sobre todo, el fragmento en blanco y negro número 9: la señora Kemp, desnuda, recorre el dormitorio de los alumnos, ausentes a causa de las maniobras militares. No hay que olvidar que este mismo lugar —el dormitorio de los alumnos— antes había sido filmado en color. Puede entonces suponerse que la filmación en blanco y negro de las secuencias de la señora Kemp desnuda, del bar y del gimnasio obedece a razones rítmicas: se debe a la manera que ha elegido Anderson de escandir su relato.

El punto de vista. La toma más larga del film dura 3 minutos 17 segundos. Empieza cuando Mick y sus compañeros (condenados a recibir el castigo) llegan a la antesala del gimnasio; hay, al comienzo, una leve panorámica, luego el plano será fijo. Los celadores llegan, entran al gimnasio, llaman a Wallace. La cámara se queda, con Mick, en la antesala.
Se escuchan los ruidos del castigo, luego se abre la puerta y sale Wallace. Llaman a Johnny, entra, se cierra la puerta, vuelven a oírse los ruidos. Sale. Llaman a Travis, quien penetra en el gimnasio. Solo en ese momento la cámara entra al interior del lugar del castigo.
Resulta evidente que *If...* coincide con su héroe, Mick Travis. En esta secuencia, Anderson materializa esa identidad de puntos de vista entre film y personaje. Cuando Mick entra en el gimansio para ser castigado, sólo en ese momento, vemos el interior del gimnasio. Cuando Mick entra, la cámara entra con él, la película está con él. ■

La imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.

Carrera de Dirección de Cine (3 años)
- Si esto es lo que realmente sentís, podés hacerlo.
35/16 mm y Video: Optima relación de Equipos por Alumno
Docentes en constante actividad profesional
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX
TACTICA
cievyc
La imagen en progreso.
CHARLAS ORIENTACION VOCACIONAL
MARTES Y JUEVES 19.30 HS.
•MATRICULA $250 DESC. 20% HASTA 10/3•
Cochabamba 868 Inf.Lun./Vier.10-21 hs. Tel.307-6170/7297

Festival de cine de Londres (II)

Del strip-tease a Chejov

En el número anterior, Andrés Di Tella se ocupó de los documentales que se vieron en el último Festival de Londres, evento no competitivo (al estilo de Cannes o Berlín) pero que es una ventana a la producción cinematográfica anual, especialmente en lo que se refiere a las películas de habla inglesa y no decididamente comerciales. Nuestra otra corresponsal en la muestra se ocupa aquí del cine independiente americano.

El bloque de directores independientes norteamericanos suscita tanto interés en el resto del mundo y goza de tan buena salud, que el London Film Festival tuvo que crear una sección especial para ellos. Quise seguir estas películas y descubrir de qué cosas hablaban y qué les interesaba decir a estos nuevos directores, en su mayoría debutantes. En general, se trata de utilizar al cine como medio para expresar conflictos sociales. Sin descuidar el entretenimiento o el interés de la trama, son de esas películas para seguir discutiendo en el bar.

El cine independiente surgió como respuesta al sistema de estudios (= Hollywood) donde el centro es el actor estrella; después se elige el guión y uno de los últimos en llegar es el director. En cambio, en el cine independiente todas las decisiones son del director y él es quien nuclea el resto de las áreas. De todos modos, es un poco difícil definir qué es el Cine Independiente Norteamericano o cuál es su conformación. Quizás fue clara hace algunos años. Ahora la división es más confusa. Directores como Quentin Tarantino trabajan en los estudios con total control de su producto y algunos autores independientes pulen sus guiones y eligen a sus actores con la idea de seducir a los jefes de estudio y pasar a integrar la gran familia hollywoodense. Para esta clase de directores el estado de independientes es un estado transitorio.

Desde Europa se los percibe como un movimiento, como una nueva Nouvelle Vague. Sin embargo, ellos mismos dicen que es lo menos parecido a un movimiento. Lo cierto es que hoy en día todos quieren Coca-Cola, Levis y cultura americana. El "entertainment" es la más grande industria de exportación que existe en Estados Unidos. También exportan cine independiente. Algunos países como Francia, Inglaterra y Japón se han convertido en mercados posibles para estos directores que no logran colocar sus películas en el mercado local.

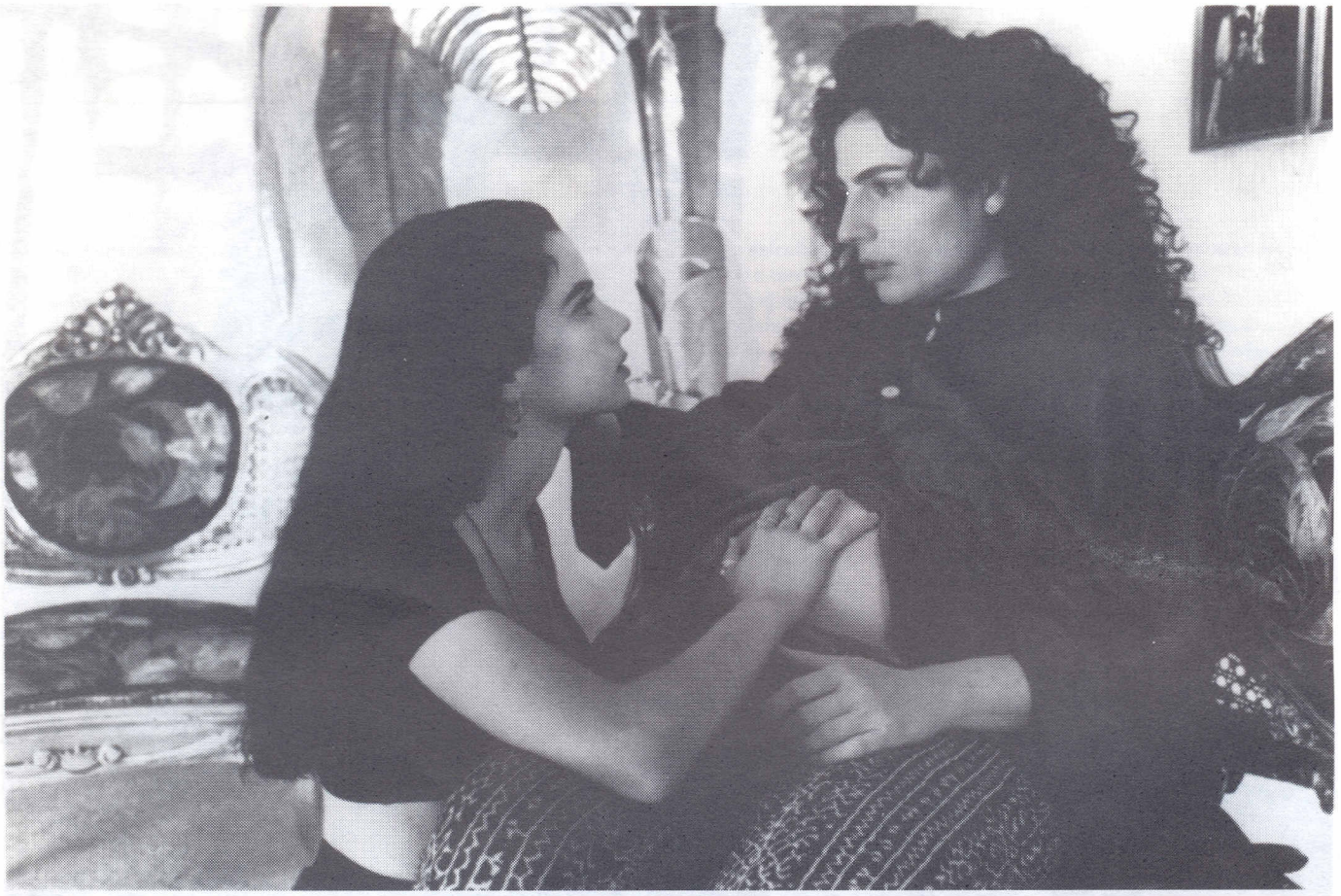
Hal Hartley (*Confía en mí, La verdad increíble*) tiene un grupo de fans en Francia y en la reciente presentación de su última película *Amateur* fue recibido por un coro de niñas fanáticas temblando y gritando como si se tratara de un Beatle. Hartley es considerado como uno de los directores verdaderamente independientes, que no está dispuesto a hacer ninguna concesión para entrar a un estudio.

Hal Hartley tituló *Amateur* a su película porque sintió que representaba su espíritu: no-profesional, no-preocupado por fabricar un producto de "calidad competente". Isabelle Huppert es una ex-monja a quien la virgen María se le apareció diciéndole que tenía una misión. Lejos del convento, Isabelle conoce a Thomas (Martin Donovan), un hombre que sufre de amnesia y no recuerda su pasado, en el que abusó de su mujer Sofía (Elina Lowensohn), a quien convirtió en una porno-star. Personajes que abandonan, olvidan o deciden cambiar su pasado. A partir de allí se desarrolla una trama interesante con momentos convencionales y muchos diálogos a lo Godard. En una Nueva York filmada como si fuese París, la película habla de sexo, pornografía, santidad y sobre todo redención. ¿Tenemos una segunda oportunidad?

Si bien Hal Hartley reconoce abiertamente la influencia del cine europeo, Gregg Araki, director de *Tottally F***ed up* (*Totalmente hecho m...*) dice directamente que basó la estructura de su película en *Masculin/féminin* de Godard. Araki decidió hacer este film cuando leyó en el diario sobre el alto porcentaje de adolescentes gays que se suicidaban. La película tiene partes en video y partes en cine, y es desprolija. Pero, por otro lado, los adolescentes que actúan son totalmente audaces y sinceros en lo que dicen y hacen. Dos chicas se besan en la bañadera y muestran un consolador de plástico rosa adornado con un moño rojo, un chico negro es atacado en las calles, hay desengaños amorosos, poca plata y poca comprensión y un Los Angeles que no es Hollywood. El público de Londres aplaudió a rabiar, muestra de que el cine es un buen vehículo para expresar los malestares sociales.

***Amateur* (EE.UU.). Dirigida por Hal Hartley**

Una de las películas que más encarna el cine independiente como un género no-comercial es *Clean, Shaven* de Lodge Kerrigan. El director se vio motivado a explorar la esquizofrenia a raíz de que un amigo suyo sufriera esa enfermedad. Es una película dura; se la conoció como "la película que hizo desmayar a una mujer". Una cámara que nos muestra imágenes parciales, el sonido distorsionado como de una radio que nunca se puede sintonizar correctamente, nos da indicios de cómo esta persona percibe el mundo. Peter (Peter Greene, posteriormente conocido por *Tiempos violentos* de Tarantino) sale en busca de su hijita, que fue dada en adopción y, por un episodio que no queda claro, será perseguido por un policía que lo tiene como sospechoso de haber asesinado a una niñita. Derek Malcom, uno de los críticos más importantes de Inglaterra, la eligió como lo mejor del festival. Ojalá podamos verla en Buenos Aires.
Spanking the monkey (*Haciendo la del mono*) es también una ópera prima. Escrita y dirigida por David Rusell, es una trama psicológica. Un adolescente debe cuidar a su madre, que está en cama con una pierna enyesada, mientras el padre parte en viaje de negocios. El tema es el despertar sexual, la insatisfacción sexual y el incesto, muy sexual, por supuesto. Una trama prolija y muy bien contada. De algún modo, los directores más jóvenes suelen traer preocupaciones que están muy alejadas de los ejecutivos de los estudios. En *The Lisa Theory* Steven Okasaky nos muestra la vida de la famosa *generación X*, la de los que tienen veintipico. A esta generación se la llamó *slackers* (flojos), o la *generación McDonald's*: es decir, que se emplean en un McDonald's y trabajan todos los días de 9 a 17 hs, sin tener mayores aspiraciones. Son la otra cara de sus hermanos mayores: los yuppies, los que ganan más y más en Wall Street y que se fijan en las marcas y el status como valores esenciales. Es muy interesante todo lo que pasa con esta generación que llegó después de la del Baby Boom, en plena recesión y parálisis económica. No tan interesante resultó la película de Okasaky, donde escuchamos bandas de rock hasta el cansancio, los personajes son planos y las situaciones repetitivas.
Tampoco aporta mucho *Nina Takes a Lover* donde Laura San Giacomo —de *Sexo, Mentiras y Video*— interpreta a una mujer que juega a ser amante de su propio marido (?).
En la línea de los hermanos Coen se encuentra *Suture*, dirigida por el dúo Scott McGehee-David Seigel. "Nos sentimos inspirados por nuestro amor a las películas de género", declaran los autores. "Hasta cierto punto tomamos directamente de las películas del género amnesia-cirugía plástica-psicoanálisis-identidades confundidas, los recursos de plot más repetidos y otros elementos". Es una película cinéfila, cine que cita al cine, con insólitas imágenes en blanco y negro, momentos muy divertidos y las mismas viejas preguntas: ¿la identidad es algo que tenemos o es algo que nos otorgan? ¿Somos como somos o somos como nos ven?
Atom Egoyan recibió su nombre porque al nacer, en El Cairo, se rumoreaba que Egipto poseía la bomba atómica. De padres armenios, desde los trece años reside en Canadá, donde el sistema de producción es totalmente diferente al norteamericano. No hay que endeudarse con tarjetas de créditos, ni desplumar a los parientes, ni pagar un préstamo de por vida. ¡Atención cineastas!: en Canadá

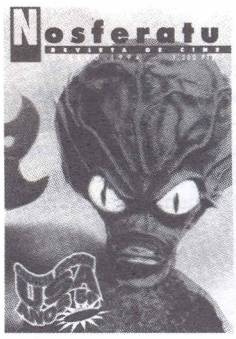


***Exotica* (Canadá). Dirigida por Atom Egoyan**

el gobierno subvenciona las películas sin preocuparse por si venden o no. Las películas de Egoyan son esperadas en todos los festivales y es el niño mimado del Festival de Nueva York. *Exótica* es el nombre de su cuarta película y de un extraño nightclub donde mujeres desnudas bailan, hablan o lo que el cliente pida —la única regla es que no pueden tocarlas jamás. "Quise estructurar el film como un strip-tease e ir revelando gradualmente una historia emocionalmente envenenada", dice Egoyan. "Los personajes se mueven a través de una serie de rituales y repeticiones que definen su soledad y desesperación. En algún momento estas actividades pueden parecer perversas o absurdas, pero es así como la gente transforma su dolor en mitos y leyendas que ellos mismos inventan. Creo que los seres humanos no encuentran nada más apasionante que el exotismo de sus propias experiencias".

No quería dejar de hablar de la primer película que vi: *Vanya on 42nd Street*. Algunos recordarán, o habrán visto, leído o escuchado algo sobre la famosa película de culto dirigida por Louis Malle, *My Dinner With André,* en la que un actor (Wallace Shawn) y un director de teatro (André Gregory) conversaban durante dos horas sobre las experiencias de la vida en el teatro. *Vanya on 42nd Street* los reúne nuevamente y consiste en la filmación de un ensayo de la obra *Tío Vanya* del genial Anton Chejov, con adaptación de uno de sus fans, David Mamet (dramaturgo, guionista y director de cine, *Casa de juegos, Homicidio*). La película empieza en la calle 42 de Manhattan y se interna en un viejo teatro desvencijado. Los actores se saludan, comentan sus dudas, vemos un par de amigos en la platea y, como la interpretación es tan realista, no nos damos cuenta de que los personajes empezaron a decir sus textos y que la función ha comenzado.

Las obras de Chejov suelen transcurrir en una casa de campo, en general alguien se enamora de quien no lo ama, alguien se olvidó de su objetivo en la vida, de sus verdaderos deseos, al punto de que ya ni sabe cuáles son. Desde el principio Chejov tuvo problemas con Stanislavsky, quien lo interpretó con el estereotipo del fracaso, de la frustración y de la imposibilidad de ser feliz. Sin embargo, las últimas relecturas de Chejov, que se guían también por sus memorias, concluyen que lo que se proponía era simplemente retratar a las personas de la forma más humana posible, es decir, cometiendo errores que pueden llegar a ser definitivos, distrayéndose en el momento de hacer una declaración amorosa, eligiendo al que no nos ama en vez de a aquel que nos ama, cosas de todos los días. Dentro de esta corriente se encuentra la adaptación de Mamet y la puesta de Gregory. Por ejemplo, Julianne Moore, en el papel de Yelena, se ríe cuando cuenta que no es feliz en su matrimonio y reconoce que se casó enamorada pero que ese amor no era real. El momento de la tragedia puede ser también un momento de comedia. Wallace Shawn interpreta a un tío Vanya que perdió la brújula de su vida, pero que al mismo tiempo es el ser más divertido de la Tierra y puede pedir perdón jadeando como si fuera un perro o hacerse pasar por un elefante con la manga de un pulóver. Y, a la vez, es capaz de un rapto de furia en que casi mata a su hermano. Amores no correspondidos, búsqueda de la felicidad, no encontrarla, encontrarla por un momento, perderla nuevamente. Una vez más, Chejov con sus sutiles revelaciones, pero lejos de todo estereotipo, en una muy buena adaptación con actuaciones conmovedoras. ■



Nosferatu Nº 14/15: Ciencia Ficción USA, años 50.
Ed. Paidós, Barcelona, 1994, 230 pp.

Número doble de esta publicación española, consiste en una aproximación exhaustiva al universo *scifi* de la pantalla americana en su década de apogeo. Comparte con las anteriores *Nosferatus* que aparecieron en estos pagos una suntuosidad gráfica deslumbrante, en este caso multiplicada por las dimensiones de la doble entrega. Más de 200 páginas de lujurioso goce visual para el cinéfilo afecto a la ciencia ficción cinematográfica, pleno de fetiches donde extasiar la mirada y revivir unos cuantos terrores infantiles, desde el hipnótico BEG (*Bug-Eyed Monster*) de su tapa. Y unos cuantos trabajos considerables dentro de una colección dispar de escritos (a los que también la revista ya nos ha acostumbrado, en su apuesta por una pluralidad que roza en ocasiones el amontonamiento de opiniones). Detallemos algunos puntos salientes de una incursión entusiasta en su lectura, que contó tanto con escollos llamativos como con placeres innegables.
Ciencia ficción USA, años 50 posee, más allá del listado de su veintena de artículos y colecciones de reseñas bio-filmográficas, secciones bien diferenciadas. Su primera parte —que abarca aproximadamente las primeras cincuenta páginas— contiene los textos de mayor generalización teórica sobre el género y su época. Allí no faltan motivos para el hastío del lector que busque algo novedoso en artículos como "Años 50, años de paranoia", de José María Latorre; "¿Quién le teme al forastero?", de Francisco Llinás; "Pánico en las masas (La década que estremeció a América)", de J.A. Molina-Foix; o el inenarrable "La ciencia en la ficción" del dúo Bassa&Freixas —que pergeñara hace no mucho el atroz volumen *El cine de ciencia ficción* (comentado en *El Amante* Nº 20). Mentar al maccarthismo, el temor a la bomba atómica o a la irrupción de una tecnología desbordada en la vida cotidiana no hace sino ahondar en los clisés proferidos desde hace tres décadas por la crítica "esclarecida", aunque —es preciso advertirlo— con abundante ayuda de lo que hoy suele llamarse bibliografía secundaria, esos trabajos escritos por otros que ya han dicho más o menos lo mismo y se citan como respaldo del escrito presente, que viene a machacar en lo que nada tiene de diferente. En el texto de Latorre, el empeño por descalificar al género —acaso para levantar al fantástico, que interesa más al autor— lo lleva (en la apertura misma de la revista) a alarmarse por su pobreza comparativa. Al respecto, resulta más amable el artículo que sigue —firmado por Fernando Savater— que, más allá de su sospechable condición de *fast text* (como la *fast food*, pero en términos de escritura y lectura), incluye algunas ideas interesantes. Bassa&Freixas, por su parte, se convierten aquí en epistemólogos repentinos, sometiendo al cine *scifi* a una refutación teórica por carecer de rigor científico en sus ficciones. Si leyeran a Karl Popper o Paul Feyerabend —es de esperar— les harían una crítica de cine.
Felizmente, las cosas cambian para mejor —y ello acostumbra ser así— cuando se comienza a hablar de las películas. Un más que atendible trabajo del académico Vicente Sánchez-Biosca (aquí con una escritura más navegable que la habitual prosa catedrática), sobre el cuerpo y sus mutaciones en el cine CF de los 50, marca una tendencia a desmenuzar el imaginario del género en la que también incursionan Ricardo Aldarondo, con su análisis del color en "¿Son verdes los marcianos?"; J. Hernández Ruiz, sobre los aspectos escenográficos de "Decorados del futuro", y el mismo Latorre —ahora más acotado—, sobre la música en el cine *scifi*.
Ahora bien, la sección más sustanciosa de la revista es la que abarca casi un centenar de páginas, agrupando trabajos dedicados a los principales directores y especialistas del género, en vistazos que suelen abarcar algo más que la década. En sendos trabajos desfilan nombres entrañables como los de Edgar G. Ulmer, Ray Harryhausen, George Pal, Jack Arnold, William Cameron Menzies y Byron Haskin. Clases B y Z, efectos especiales, privilegio de lo narrativo. No podía estar ausente —y no falta— un ensayo sobre la producción temprana de Roger Corman. Nuestros preferidos: el artículo sobre Jack Arnold de Carlos F. Heredero y el de Toni Partearroyo sobre E. G. Ulmer.
Más adelante, *Nosferatu* despliega unas notas de detallada producción que poseen el valor de instrumento de consulta. Se trata de una bibliografía —más que comentada, acaso demasiado opinada— del ya citado Llinás, un extenso y sumamente útil catálogo de personalidades del género escrito por Jordi Costa y una filmografía básica organizada por Dolores Devesa y Alicia Potes para revisar sistemáticamente el género.
El voluminoso número doble de la revista culmina con una serie de comentarios breves sobre una treintena de películas seleccionadas. A algunos de los nombres citados más arriba se les agregan en esta sección final los de Carlos Aguilar, Antonio Weinrichter, Quim Casas, Miguel Angel Barral, Pedro Calleja y otros. El interés de su lectura —a falta de unidad de criterios— depende de las firmas que los suscriben. Las inevitables superposiciones o las diferencias conceptuales entre los distintos especialistas parecen acarrear, en lugar de la polémica, una suerte de inconsistencia en el efecto de conjunto; es así como cierta impresión de revoltijo invade —como los marcianos de ojos saltones— una lectura no exenta de provecho y placer. Dimensión, esta última, que —cabe colegir— no estuvo ausente en la escritura de los mejores trabajos cosechados en esta *Nosferatu*. ■

Eduardo A. Russo

Acercamiento al film

Crítica, análisis y teoría en el cine

un curso de Eduardo A. Russo
solicitar entrevista al 824-2480

L I B R O S

Brando. Canciones que me enseñó mi madre.
Marlon Brando y Robert Lindsey.
Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1994, 374 páginas.

Tenemos una resistencia empecinada a las autobiografías o a las biografías "autorizadas": uno no se entera de nada jugoso y se ve envuelto en autojustificaciones, autoglorificaciones y fruslerías. El que cuenta, o su escriba, inventa un personaje que, por el interés que provoca, podría ser tanto una estrella del cine como un picapedrero bajada cordón. *Brando. Canciones que me enseñó mi madre* no es una excepción a la regla, en el sentido de que su relación con la verdad puede ser nula o cercana al cero. La diferencia es que el personaje que Brando inventa es un atorrante encantador, un alegre irresponsable que hace que las más de 300 páginas de este libro pasen como una exhalación, como la charla con un amigo simpatiquísimo con el que compartimos una sobremesa, sin creer demasiado lo que nos dice pero divirtiéndonos a lo bestia.
Brando expone varias justificaciones para escribir este libro —aparte del confeso de engordar sus arcas. Uno es que la población mundial se entere de la cantidad de amoríos que tuvo con mujeres de todas las edades (respecto de sus amoríos con la otra mitad del planeta habrá que esperar la biografía "no autorizada", ya que Brando no los menciona). Rubias, morenas, pelirrojas, son objeto de las más desopilantes anécdotas, habitualmente jugadas en posición horizontal. Otro es propagar sus ideas acerca del despojo que los indios norteamericanos han venido sufriendo desde la llegada del hombre blanco al continente (para mi sorpresa, en forma bastante convincente).

Familia. El más violento de los temas que este libro toca es el ajuste de cuentas de Brando con sus padres, alcohólicos ambos —al igual que sus hermanas, de quienes habla con adoración— y poco afectos a los cuidados paternales. Marlon vuelve una y otra vez a enunciar que ha aprendido a perdonarlos —especialmente a su padre, al que más rencor le guarda. Si, como dicen, el único perdón es el olvido, todo esto resulta cháchara ya que el tema parece dominarlo ostensiblemente. Para muestra, lean esta frase: "Después de que murió mi padre, solía pensar: 'Señor, sólo devuélvemelo vivo aunque sea ocho segundos, es todo lo que quiero, apenas ocho segundos para romperle la mandíbula'."
En un libro aparentemente poco pudoroso, un detalle perturbador muestra que Brando exhibe lo que quiere y no da rienda suelta a lo que no quiere decir: no existe mención alguna de sus mujeres o de sus hijos. Hacia la mitad del libro, dice como al pasar: "Luego de separarme de mi segunda mujer..." El lector, sorprendido, trata de recordar si en algún momento mencionó a su *primera* mujer, pero súbitamente comprende que este es un territorio vedado. Nuestro amigo de sobremesa maneja la conversación y, aunque es un charlatán desinhibido, lo que oculta cuenta casi tanto como su parloteo.
Actores. Brando se toma unas cuantas páginas para hablar sobre los actores y sus mecanismos de trabajo. Lo que dice —salvo loas a Stella Adler y pestes de Strasberg— no tiene mucho interés y refuerza un equívoco notable. Brando desprecia a los actores del viejo sistema de estrellas hollywoodense ("Gable siempre hacía de Gable") y rinde culto a la compenetración con el personaje, a los esfuerzos físicos y otros infortunios que el actor debe sufrir para "entrar" en el papel. Con todo lo que Brando se quiere, no alcanza a ver la peculiar ubicación que él ha tenido en la historia de los actores. Brando es como un actor "bisagra". Junto a Montgomery Clift, James Dean y otros personajes, llevó a la práctica toda esa teoría fatigosa que hace transpirar a los actores tanto como un juez de línea. Sin embargo, él tiene el brillo carismático propio de las grandes estrellas. Gordo, flaco, con kleenex en la boca (como en *El padrino*) o con la cabeza rapada (como en *Apocalypse Now*), Brando —como a él no le gustaba que lo fuera Gable— fue siempre Brando: una luz refulgente, un farfulleo seductor, una arrogancia justificada. Por pertenecer a esos dos mundos —la estrella que brilla, el actor que trabaja—, es una figura única. Por seguir siendo un personaje gigantesco que atraviesa las películas, el cine le debe más que por cualquier otro servicio esforzado. Su legado, en cambio, es menos grato. Su escuela, sin su porte, es un baldío; Brando, sin carisma, es Dustin Hoffman, es decir, una desgracia.

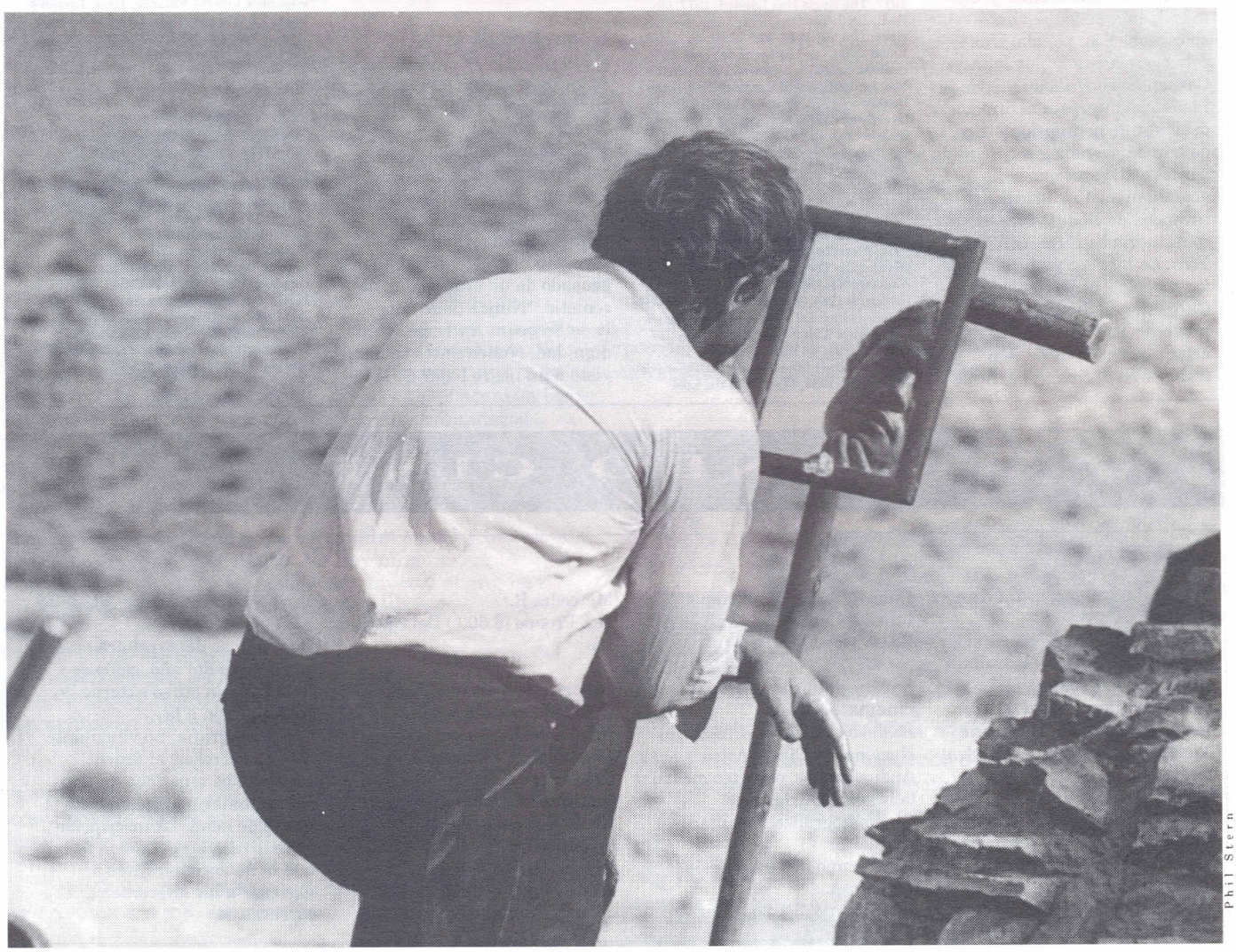
Como muestra de este libro apasionante van dos botones. En uno, despliega todo su encantadora fanfarronería ante Kennedy, en una anécdota seguramente falsa. En el otro, su relato de la filmación de la única película dirigida por él hasta el momento (ver "Mundo Cine"), la excelente y extraña *El rostro impenetrable*.

Kennedy. "Cuando JFK se presentó como candidato a presidente, pensé que se trataba de un nuevo tipo de político al que podía admirar, de manera que lo apoyé, si bien rara vez había votado en mi vida. No sólo era encantador sino brillante, y tenía sentido de la historia, curiosidad y una aparente sinceridad en lo relativo a querer enderezar algunos de los males de nuestro país.
En una cena para recaudar fondos a la que asistí, empezó a recorrer el salón, pasando por las mesas y estrechándoles las manos a todos:
—Debe de estar bastante aburrido con todo esto —le dije cuando llegó a mí.
—En realidad —me respondió, un poco asombrado y quizás ofendido—, no me aburre en absoluto. Me interesa lo que la gente tiene para decirme, sus opiniones y...
—Vamos —le dije—. ¿Quiere decir que le encanta estar sentado aquí y entablar migajas de conversación con un montón de señoras con el pelo teñido de púrpura?
—Me gustan esas señoras —afirmó Kennedy.
—Ah, vamos.
Kennedy me miró con inocultable hostilidad y recelo hasta que le sonreí y le dije:
—Realmente no puede ser tan serio.
Entonces, cuando se dio cuenta de que no lo estaba criticando sino simplemente diciéndole que, aunque fuera una vez, me gustaría oír a un político decir la verdad, me devolvió la sonrisa, y no una sonrisa convencional sino encantadora.
Después de cenar, un agente del servicio secreto se me acercó y me dijo que el Presidente quería verme.
"Será interesante", pensé, y lo seguí escaleras arriba hasta la habitación del hotel que ocupaba. Kennedy no había podido comer durante la cena de recaudación de fondos porque estaba demasiado ocupado estrechando manos, pero se disponía a cenar en ese momento y me invitaba a que lo acompañara. Pero antes de hacerlo, procedimos a emborracharnos bien.
Kennedy era muy irlandés: desbocado, divertido y lleno de interés y curiosidad por las mujeres de Hollywood que yo conocía.
Luego cambió de tema, me miró con expresión de sospecha y me dijo:
—Sabemos lo que has estado haciendo con los indios norteamericanos —mientras sacudía el dedo en dirección a mí.
—Bueno —le respondí—, yo sé lo que ustedes no han hecho con los indios norteamericanos.
Volviendo a cambiar de tema comentó:
—Estás engordando demasiado para el papel.
—¿Qué papel? —pregunté.
—No tiene importancia. Lo que importa es que estás gordo.
—¿Me estás tomado el pelo? —le pregunté—. ¿Te has mirado al espejo en los últimos tiempos? Tus cachetes ni siquiera entrarían en la pantalla de televisión. Cuando tienen que hacerte un primer

plano, se pierden la mitad de tu rostro. Eres como la luna en televisión. Apenas te alcanzo a ver la cara por lo gordo que estás. Kennedy dijo que pesaba menos que yo y le respondí:
—No, para nada.
De manera que enfilamos para el baño, los dos tambaleándonos, y me subí a la balanza. No recuerdo cuánto pesaba, pero cuando él se subió, puse el pie en el extremo de la balanza e hice que pareciera diez kilos más gordo, para que pesara más que yo.
—Vamos, gordito, perdiste —le dije."

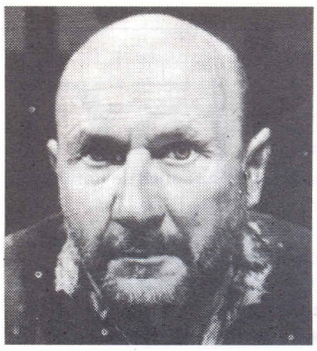
El rostro impenetrable. "El primer día de rodaje no sabía qué hacer, de manera que el camarógrafo me pasó uno de esos visores típicos que usan los directores para componer una escena. Miré a través del aparato, luego sacudí la cabeza y dije:
—No sé... Es difícil decir cómo va a quedar la escena, porque está demasiado lejos...
El camarógrafo vino y con toda gentileza lo dio vuelta. Había estado mirando por el extremo que no correspondía.
—Si esto le parece malo, espere que lleguemos a la quinta semana —dije, y me reí. No me sentía avergonzado a pesar de que había un montón de risas ahogadas detrás de mí. A la quinta semana, e inclusive al quinto mes, seguía intentando aprender. Pensé que demoraría tres meses en hacer la película, pero se extendió a seis y el costo se duplicó, hasta llegar a más de seis millones de dólares; desde luego, eso no le gustó a la Paramount, que la pagaba. Intentaba imaginarme qué hacer a medida que avanzaba. Varios escritores trabajaron en el guión: Sam Peckinpah, Calder Willingham y por último Guy Trospe, y él y yo constantemente improvisábamos y reescribíamos entre tomas y cambios de escenografía, a menudo de una hora a la otra, a veces de un minuto al otro. Algunas escenas las rodaba una y otra vez desde diferentes ángulos y con diálogo y acción diferentes, porque no sabía qué estaba haciendo; armaba las cosas sobre el pucho, sin saber con seguridad hacia dónde se dirigía la historia. También le di largas al asunto intentando elaborar la historia mentalmente mientras esperaba que el elenco creyera lo que yo hacía. (...)
Cuando volvimos a Hollywood, me enteré de que teníamos suficiente metraje como para hacer un film de seis u ocho horas. Empecé a editarlo, pero pronto me harté y le pasé el trabajo a otro. Cuando terminó, Paramount dijo que no le gustaba mi versión de la historia; había hecho que todos los que intervenían en la película mintieran, excepto Karl Malden, el único que decía la verdad. El estudio hizo pedazos la película y también lo convirtió a él en un mentiroso. A esa altura, estaba aburrido de todo el proyecto y me abrí." ■

Gustavo Noriega



Phil Stern

OBITUARIAS

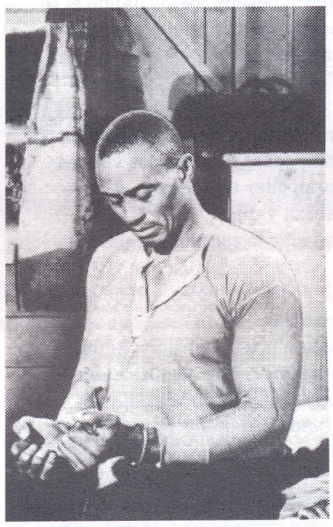


Donald Pleasence
(1919-1995)

Actor de teatro inglés durante los 50, su llegada al cine fue tardía con respecto a otros compañeros de generación (Alec Guinness, Richard Burton). Los 60 lo descubrieron en *El gran escape* de John Sturges. En *Cul de Sac* de Polanski dejaría uno de sus mejores papeles, entendiendo la propuesta kafkiana y metafísica del director, en una interpretación a la que solo él pudo salvar del ridículo. Pleasence fue general nazi, investigador privado, mayordomo de castillos inhóspitos y truculentos y, en más de una película, vimos volar su cabeza. Y su pelada. Una calvicie resucitada por John Carpenter en *Halloween*, donde Pleasence interpeta al director del instituto neuropsiquíatrico, de mirada azorada y sorprendida por los cadáveres que se acumulan a su alrededor. La revancha de Donald Pleasence continuaría en *Fuga de Nueva York*, *La niebla* y *El príncipe de las tinieblas*, otros films de Carpenter, el director que mejor provecho sacó a este infatigable actor que dejó más de cien trabajos en el cine. A partir de ahora, Michael Myers andará más tranquilo despanzurrando cuerpos en las medianoches del último día de octubre.

Filmografía:
1954, Orders Are Orders; 1955, The Beachcomber; 1955, Value for Money; 1956, 1984; 1957, The Black Tent; 1957, Decision Against Time; 1957, Stowaway Girl/Manuela; 1958, All at Sea/Barnacle Bill; 1958, Heart of a Child; 1958, Look Back in Anger; 1958, The Man Inside; 1958, A Tale of Two Cities; 1958, The Two-Headed Spy; 1959, Killers of Kilimanjaro; 1959, The Shakedown; 1960, The Battle of the Sexes; 1960, Circus of Horrors; 1960, Sons and Lovers; 1962, Lisa/The Inspector; 1963, The Caretakers; 1963, The Great Escape; 1965, The Greatest Story Ever Told; 1965, The Hallelujah Trail; 1966, Cul-De-Sac; 1966, Fantastic Voyage; 1967, Eye of the Devil; 1967, Matchless; 1967, Night of the Generals; 1967, You Only Live Twice; 1968, Mister Freedom; 1968, Will Penny; 1969, The Madwoman of Chaillot; 1970, Soldier Blue; 1971, Kidnapped; 1971, Outback/Wake in Fright; 1971, THX-1138; 1972, The Jerusalem File; 1972, The Pied Piper; 1972, The Rainbow Boys; 1972, Wedding in White; 1973, Innocent Bystanders; 1973, La Loba y la Paloma; 1973, The Mutations/Freakmaker; 1973, Tales That Witness Madness; 1974, Barry Mackenzie Holds His Own; 1974, The Black Windmill; 1975, The Devil Within Her/I Don't Want to Be Born; 1975, Escape to Witch Mountain; 1975, Hearts of the West; 1975, Journey Into Fear; 1976, A Choice of Weapons; 1976, The Last Tycoon; 1976, The Passover Plot; 1977, The Eagle Has Landed; 1977, Oh, God!; 1977, Telefon; 1977, Tomorrow Never Comes; 1977, The Uncanny; 1978, Blood Relatives/Les Liens de sang; 1978, Halloween; 1978, L'Ordre et la Securite du Monde; 1978, Night Creature/Out of the Darkness; 1978, Power Play/Operation Overthrow; 1978, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; 1979, Dracula; 1979, Good Luck, Miss Wyckoff/Sin/Secret Yearnings; 1979, Jaguar Lives!; 1979, L'Homme en colere/Jigsaw/The Angry Man; 1980, The Monster Club; 1981, Escape From New York; 1981, Halloween II; 1981, Race For the Yankee Zephyr; 1982, Alone in the Dark; 1983, The Devonsville Terror; 1984, The Ambassador; 1984, A Breed Apart; 1984, Creepers; 1984, Terror in the Aisles; 1984, Where Is Parsifal?; 1985, Frankenstein's Great-Aunt Tillie; 1985, Sotto il Vestito Niente; 1985, To Kill a Stranger; 1985, The Treasure of the Amazon/El Tesoro del Amazones; 1985, Warrior of the Lost World; 1987, Cobra Mission; 1987, Fuga Dall'inferno; 1987, Ground Zero; 1987, Nosferatu a Venezia; 1987, Prince of Darkness; 1987, Spettri; 1987, Warrior Queen; 1988, Halloween 4: The Return of Michael Myers; 1988, Hanna's War; 1988, The House of Usher; 1988, Phantom of Death; 1989, Halloween 5; 1989, Paganini Horror; 1989, River of Death; 1989, Ten Little Indians; 1990, American Riscio; 1990, Buried Alive; 1990, Casablanca Express; 1991, Miliardi; 1992, Dien Bien Phu; 1992, Shadows and Fog.

G. J. C.



WOODY STRODE
(1914 - 1994)

Actor de reparto en más de cuarenta películas, Woody Strode alcanzó la gloria en 1960, cuando Ford lo eligió como protagonista de *Sergeant Rutledge* (conocida en la Argentina como *Capitán Búfalo*), la historia de un sargento negro de la Caballería acusado de un crimen que no cometió. "Nunca pude superar lo de *Sergeant Rutledge*. Tenía dignidad. Nunca antes se había visto a un negro bajar de la montaña como John Wayne. Tuve a través del río Pecos la cabalgata más gloriosa que ningún hombre de color haya tenido en la pantalla. Y lo hice yo. Crucé a toda la raza negra a través de ese río." Mas de treinta años y treinta películas después, Strode se despediría del cine en otra película que homenajeaba a los negros en el Oeste: *Posse*, de Mario Van Peebles. La imagen de Woody Strode, con su cabeza rapada, su cuerpo lustroso y atlético (había sido jugador de fútbol y luchador) antecedió en mucho tiempo a los deportistas como Jordan y Magic Johnson, héroes de ébano, orgullos de una raza. Perteneció a la compañia de actores de John Ford. No hay muchos actores que ostenten semejantes distinciones.

Filmografía: 1951, The Lion Hunters; 1952, Caribbean; 1953, City Beneath the Sea; 1954, The Gambler From Natchez; 1956, The Ten Commandments; 1958, The Buccaneer; 1958, Tarzan's Fight for Life; 1959, Pork Chop Hill; 1960, The Last Voyage; 1960, Sergeant Rutledge; 1960, Spartacus; 1961, The Sins of Rachel Cade; 1961, Two Rode Together; 1962, The Man Who Shot Liberty Valance; 1963, Tarzan's Three Challenges; 1965, Genghis Khan; 1966, 7 Women; 1966, The Professionals; 1968, Once Upon a Time in the West/C'era una Volta il West; 1968, Shalako; 1969, Che!; 1970, Tarzan's Deadly Silence; 1971, La Spina Dorsale del Diavola/The Devil's Backbone; 1971, The Last Rebel; 1972, Black Rodeo; 1972, The Gatling Gun/King Gun; 1972, The Revengers; 1973, The Italian Connection; 1976, The Violent Breed/Keoma; 1976, Winterhawk; 1977, Kingdom of the Spiders; 1979, Jaguar Lives!; 1979, Ravagers; 1980, Cuba Crossing/Mercenaries/Kill Castro/Assignment: Kill Castro/Sweet Violent Tony; 1981, Angkor-Cambodia Express; 1982, Vigilante/Street Gang; 1983, The Black Stallion Returns; 1983, The Final Executioner; 1983, Scream; 1984, The Cotton Club; 1984, Jungle Warriors; 1985, Lust in the Dust; 1992, Storyville; 1993, Posse. ■

G.N.

MUNDO CINE

INSTITUTO

Festival Internacional de Cine

Desde el 26 de junio hasta el 3 de julio de 1995 se desarrollará en Valencia (España), el X Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Cine "Cinema Joven 95" y el Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Video.
Todos los interesados en participar deberán retirar las bases de este evento en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en la calle Lima 319 4° piso, oficina 402, de lunes a viernes de 12 a 17 horas.

Sorteo del boleto oficial cinematográfico

Se llevó a cabo, en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, el sorteo mensual del Boleto Oficial Cinematográfico. Resultaron ganadores:
1er. Premio ($ 3.000) Colón, Agustín A.
2do. Premio ($ 1.200) Herrera, Mercedes R.
3er. Premio ($ 600) Del Castillo, Lía

Inscripción en el C.E.R.C.

C.E.R.C., escuela de futuros Realizadores, Guionistas, Montajistas, Fotógrafos y Productores, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, anuncia la inscripción para el próximo año lectivo que se realizará entre el 15 de febrero y el 15 de marzo del corriente año en Salta 327 1er piso, Capital Federal, de 15 a 20 horas.
También se desarrollará en el transcurso del año, como es habitual, un curso externo de Introducción a la Cinematografía, no vinculante con las carreras; el único requisito es tener cuarto año del secundario aprobado, sin límite de edad. La inscripción se realizará en la misma fecha que la de los aspirantes a ingresar a las diferentes carreras. ■

AGENDA (I)

Cine Maxi. Carlos Pellegrini 657. Cine político argentino (1966/1973). 24/2: *Los traidores* (1973) de Raimundo Gleyzer; *El personaje* (1970) de Ronaldo E. Metcalfe (corto); **25/2:** *Operación Masacre* (1972) de Jorge Cedrón; *El Cordobazo* (1969, corto); **26/2:** *México: la revolución congelada* (1970) de Raimundo Gleyzer; *El familiar* (1972) de Octavio Getino; **27/2:** *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968/71) de Gerardo Vallejo; *La tierra quema* (1964) de R. Gleyzer (corto); **28/2:** *Eloy* (1969) de Humberto Ríos; *Faena* (1969) de H. Ríos (corto); **1/3:** *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973) de Carlos Vallina, Alfredo Oroz, Ricardo Moretti y otros; *Taxis* (1970) de C. Vallina y otros (cortos).

Club de Cine. Sarmiento 1249. Jornadas de aventuras y series. 2/3: *Vomitando fuego*, con el coronel Tim Mc Coy, y el serial *El imperio submarino* (1ra. parte, 6 capítulos). **3/3:** *El caballero de la frontera*, con el coronel Tim Mc Coy, y el serial *El imperio submarino* (2da. y última parte). **Friedrich W. Murnau. 4/3** y **6/3:** *El castillo de la araña; Nosferatu.* **7/3** y **9/3:** *Fantasmas; La última carcajada.* **10/3** y **11/3:** *Fausto; Tabú.* **13/3:** *Amanecer.* **Charles Chaplin. 14/3:** *Chaplin, comedia del arte; El cómico genial.* **16/3:** *Los reyes de la risa; Una de madrugada; Armas al hombro; Las aventuras de Mabel; El aventurero.* **17/3:** *Carlitos bombero; Carlitos campeón de box; Carlitos campeón de patín; En el mundo del music-hall; Carlitos empapelador; Carlitos empleado de banco; Carlitos en el cabaret; La calle de la paz.* **18/3:** *Carlitos en la prehistoria; Carlitos en las termas; Falso conde; El inmigrante; Inspector de piso; Carlitos linyera; Carlitos marinero; Carlitos al sol.* **20/3:** *Carlitos pintor; Carlitos playboy; Carlitos prestamista; Carlitos perfecta dama; Carlitos regador; Carlitos tramoyista; Carlitos trasnochador; Carlitos vagabundo.* **21/3:** *Carlitos en las carreras; Nuevo empleo; Cruel, cruel amor; De lío en lío; Día de pago; Carlitos en el golf; Vida de perro; Su pasatiempo favorito.* **23/3:** *El pibe; La quimera del oro.* **24/3:** *El circo; Luces de varieté.* **25/3:** *Tiempos modernos; El gran dictador.* **Cine argentino. 27/3:** *Jettatore* (1938, L. Bayón Herrera); *Filomena Marturano* (1950, Luis Mottura). **28/3:** *El mucamo de la niña* (1951, Juan Sires, Enrique Carreras); *Ritmo, sal y pimienta* (1952, Carlos Torres Ríos). ■

ALGUNAS OMISIONES
(CULPABLE: NORIEGA, COMO SIEMPRE)

Tengo algunas excusas por no haber publicado en el número anterior las listas de dos de nuestros más caros amigos. La que más me gusta es que no podía darme cuenta de si las listas correspondían a las mejores o a las peores películas del año. Luego de mirar bien las firmas y recordar los gustos de estos dos señores, lo que me cuestioné no fue la inclusión de las listas sino la amistad misma. Bromas aparte, Don José y Jaime no deberían haber estado ausentes ni en el número pasado ni cuando recordamos nuestros tres años de vida. Jaime Fuguet, editor de videos clásicos de la primera hora, fue nuestra introducción al mundo del cine. Tres años atrás, su lista nos hubiera consumido una cena de varias horas, discutiendo a los gritos. (A ver cuándo nos invitás a comer de nuevo).
Don José Martínez Suárez, un gran director argentino, nos envió la primera carta que recibió el correo de lectores. A partir de ese momento, la espera de sus venenosas postales es uno de los momentos gratos de cada mes.
Creo que voy a llorar, amigos.

G. N.

Las 10 de Martínez Suárez
1) Perros de la calle, 2) Blanc, 3) Traición perfecta, 4) Convivencia, 5) Cerca del Paraíso, 6) La vida es una eterna ilusión, 7) El banquete de boda, 8) Verdugos de la sociedad, 9) Adiós mi concubina, 10) El monte de las viudas

La peor: (bandera verde para:) Chaplin, El pequeño Buda, La casa de los espíritus (¡imposible nombrar solo una!)

Las 10 mejores de Jaime Fuguet, un clásico del video
1) Perros de la calle, 2) Bleu, 3) Ciudad de ángeles, 4) Como caídos del cielo, 5) Blanc, 6) Forrest Gump, 7) Lo que queda del día, 8) Fresa y chocolate, 9) En el nombre del padre, 10) Una vez en la vida.

La peor: Extasis. ■

MUNDO CINE

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

• Antonio Banderas no quiere que sus nietos pasen hambre. Como si ya no hubiera filmado demasiado, nuestro galleguito tiene 3 (tres) nuevas películas en distintos procesos de producción. Son: *Never Talk to Strangers,* junto a Rebecca de Mornay (siempre consigue buenas minas el guacho); *Two Much,* junto a Daryl Hannah y Melanie Griffith (ídem), y *Lorca,* junto a Andy García y Edward James Olmos (Ehhh...).

• La mencionada *Two Much* está dirigida por Fernando Trueba. A propósito, mirando la tabla de recaudaciones de 1994 en EE.UU. llama la atención que *Belle époque* haya recaudado casi tanto como *La casa de los espíritus* —que dio ganancias por su rendimiento en el resto del mundo. Ambas recaudaron seis millones de dólares que, para la película de Trueba, hablada en español, está muy bien y para *La casa...*, con su gran elenco, un desastre.

• El más grande fracaso de la temporada 94 fue *The Hudsucker Proxy*, de los hermanos Coen. Con un costo de cuarenta millones de dólares, no llegó a los tres millones de recaudación. Ahora los Coen están filmando *Fargo*, con Frances McDormand (actriz fetiche) y Steve Buscemi. Se presume que es la historia del pan lactal.

• El gran éxito del 94 en relación a su costo fue *Pulp Fiction*, del conspicuo Tarantino. Recaudó más de sesenta y dos millones y se mantiene en cartel en 1995. Su costo fue de ocho millones.

• Brando salió de la madriguera tahitiana. Luego de su autobiografía (ver página 36) —que no anduvo demasiado bien en ventas en EE.UU.—, se asoció en tres proyectos: *La isla del Dr. Moreau*, *Don Juan De Marco*, junto a Johnny Depp, y *Divine Rapture*, junto a Debra Winger. Además hay posibilidades de que un guión escrito por él, *Bull Boy*, sea filmado con la dirección de Sean Penn.

• Dos para esperar: la primera es otra comedia de Harold Ramis (*Hechizo del tiempo*), con Michael Keaton y guión de Lowell Ganz y Babaloo Mandel (*El cómico de la familia*) y el propio Ramis. La otra es una versión de la serie *Misión imposible*, dirigida por Brian De Palma, con Tom Cruise (que no haría ni del forzudo ni del negro) y Emmanuelle Béart.

• El director de *Papá por siempre*, Chris Columbus, está rodando la remake de la película francesa *Nueve meses*, una de las pocas que le gustaron el año pasado al compañero Ravaschino. La *Nueve meses* americana estará protagonizada por Hugh Grant, el nuevo rey de la comedia romántica, Julianne Moore, Tom Arnold y Jeff "Mosca" Goldblum.

• Nora Ephron va a filmar la versión americana de *Le Père Noël est une ordure* de Jean-Marie Poiré que, según la revista *Première*, es un film de culto. Según nuestros redactores, este Jean-Marie Poiré, realizador de *Los visitantes del tiempo*, no puede dirigir ni el tránsito. Veremos qué hace la directora de *Sintonía de amor* con esta película francesa que no se estrenó todavía en la Argentina. El elenco es suculento: Steve Martin, Juliette Lewis, Anthony LaPaglia y Rita Wilson. ■

MUNDO CINE

INTIMIDADES DE UN SEDUCTOR

En la última página de la revista *Première* de febrero se publica un inusual reportaje a Woody Allen, en el cual no se habla, como es habitual, de sus asuntos amorosos o comerciales y casi ni siquiera se habla de cine. Es una entrevista oblicua en la que Woody cuenta algunas de sus costumbres cotidianas.

¿Cuándo fue la última vez que lo trataron de genio?
Esta mañana. "Genio" es una palabra que se usa seguido en el show-business. Basta con haber pasado alguna vez por la TV para que uno sea tratado de genio.
¿Se encontró alguna vez con verdaderos genios?
Sí, algunos... Me los presentaron en esas veladas... Además, conocí a Ingmar Bergman, Saul Bellow... Y soy muy amigo de Horowitz.
¿Hizo un inventario de todos los nuevos Woody Allen?
Hay muchos. Esta mañana alguien me comentó que decían eso del escritor Philip Roth. Pasa permanentemente. En EE.UU., en Italia, en Francia... Pero antes eso me pasaba también a mí. Por ejemplo, decían que yo era el Jacques Tati americano. A los periodistas les gusta comparar. Es una manera muy tranquilizadora de comprender algo.
¿Con quién ha sido peor comparado?
Creo que con Spike Lee. A mí me gusta Spike Lee, es un amigo. Pero él no entiende por qué nos comparan. Y yo pienso lo mismo. Además de ser negros no sé qué tenemos en común...
¿Cuál es el último film que vio?
Tiempos violentos de Quentin Tarantino.
¿Qué le pareció?
Muy excitante, inventiva, llena de energía.
¿Su equipo de basket favorito?
Los Knicks de Nueva York. Veo muchos partidos. Siempre compro el abono para la temporada completa.
¿Un recuerdo particular del basket?
Tengo muchos buenos recuerdos. Siento más emoción en los partidos de basket que en el cine. El deporte es siempre imprevisible.
¿La mejor estación en Nueva York?
En orden, para mí, el otoño, la primavera y el verano. Esto no quiere decir que el invierno sea feo, pero hay que ser amante de las temperaturas bajas.
¿Cuántas cifras de Pi conoce?
Ninguna.
Ud. sabe... 3,14...
No.
¿No conoce a Pi para nada?
No. Nunca fuimos presentados.
¿Cuál es la cosa más inútil que conoce?
Ah... Hay tantas. Un día alguien me enseñó la receta de la salsa bearnesa. Nunca la hice, nunca la comí. Pero si tuviera que hacerla podría.
¿El mejor plato que cocina?
No cocino. Salvo pastas. Se las tira en el agua, se espera dos minutos...
¿Cuántas horas duerme por noche?
Más o menos siete horas. No es bueno dormir mucho. Yo me levanto naturalmente temprano. A la mañana estoy lleno de energía. Y luego, a medida que el día avanza...
¿El último disco que compró?
Probablemente sea jazz de Nueva Orléans. Tengo una gran colección de jazz de Nueva Orléans y hoy muchos se reeditan en compactos. En estas reediciones vienen mucha cosas inéditas que no entraban en los discos de vinilo. En este momento estoy cambiando mis viejos discos de jazz por compactos.
¿Cuál es la marca de su tele?
Una Pioneer. Con una pantalla gigante (pero sin proyector separado). Se la puede mirar de cualquier lado, es perfecta. La instalé frente a mi cama y cuando veo un viejo film tengo la sensación de ir al cine. Realmente muy bueno.

Bueno, amigos, esto fue casi todo lo que dijo Woody Allen en la entrevista. A la brevedad, más noticias en *El Amante* del hombre más seductor del mundo. Me consta, estimado lector, que ya dije esto de unos cuantos/as; pero nunca hay que ser injusto ni mezquino y Woody se merece este elogio y muchos más. Además, como temo futuras represalias porque intuyo que es un señor muy celoso, decidí agregar otro piropo: Woody Allen es uno de los hombres más inteligentes y sensibles del mundo. Y por las dudas...: Woody Allen es uno de los más grandes directores de cine. Creo que el problema —antes que con Woody— lo voy a tener ahora, inmediatamente, con mi querido marido Q. cuando lea esta ridícula nota. Como les decía —y ahora hablo en serio, no estoy más ruborizada, mi pulso ha vuelto a ser normal—, en *El Amante Nº 37* seguiremos con Woody Allen, pero hablando de cine, ya que gracias a las siete nominaciones que recibió su película *Disparos sobre Broadway,* su estreno es inminente. Hasta pronto. ■

F. F.

AGENDA (II)

Sala Lugones
La segunda patria (*Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend*), Alemania, 1985-1992.
Film de Edgar Reitz, de 26 hs. de duración, dividido en 13 capítulos de dos horas y media cada uno. Desde el 9 al 21 de marzo.
9: *El tiempo de las primeras canciones*, **10:** *Dos ojos extraños*, **11:** *Celos y orgullo*, **12:** *La muerte de Ansgar*, **13:** *Jugando a la libertad*, **14:** *Los hijos de Kennedy*, **15:** *Lobos de Navidad*, **16:** *La boda*, **17:** *La hija eterna*, **18:** *El final del futuro*, **19:** *Tiempo de silencio*, **20:** *Un tiempo de muchas palabras*, **21:** *Arte o vida*.

XVII Jornadas argentinas de cine y video independiente en Villa Gesell. Se encuentra abierta la inscripción para las jornadas organizadas por Uncipar en Villa Gesell durante Semana Santa (del 13 al 15 de abril). Podrán participar películas y videos de hasta 30 minutos de duración, incluídos los títulos, y producidos a partir de 1992. Las películas deberán presentarse en el paso de 16 mm y los videos en el formato VHS o S-VHS (Pal), los miércoles y viernes de 19 a 21 hs., en Piedras 625 (343-3410/3470), hasta el 17 de marzo. ■

El amante de los videoclips

Las nuevas "colas"

por Gustavo J. Castagna

Corren otros tiempos y las imágenes pasan más rápido, incansablemente, saturando nuestra visión. Hasta hace diez años íbamos al cine y presenciábamos las llamadas "colas" que anticipaban la llegada del nuevo film. Ahora encendemos el televisor y nos encontramos con otras dos nuevas propuestas a la manera de un anuncio previo: a) los *backstage* de la mayoría de las películas norteamericanas, y b) los videoclips que meses antes nos informan de las futuras imágenes.

Los pioneros y la repetición actual. Como primer acercamiento al tema que nos interesa podemos tomar tres referentes lejanos: las canciones centrales de *El poder y la pasión* (1984), *Mad Max 3* (1985) y *Cuando sopla el viento* (1987), tres videoclips con las voces de Phil Collins, Tina Turner y David Bowie, respectivamente. Ver estos trabajos hoy en día lleva a definir qué poco ha cambiado dentro de esta tendencia que nos lleva a conocer previamente una película mediante un videoclip. Y decimos esto porque *Turn the Beat Around* (1994) del film *El especialista* y con la voz de Gloria Stefan, *Speed* (1993) de *Máxima velocidad* por Billy Idol y *You Made Me the Thief of Your Heart* (1993) de *En el nombre del padre* por Sinead O' Connor, no salen de una fórmula ya instalada en aquellos trabajos iniciales. Esto es, la fragmentación de escenas del film de manera muy rápida, con el intérprete entonando el tema musical. Es verdad que, mirando un solo videoclip de este tipo, ya reconocemos una estética pobre y carente de riesgo. Y también presumimos que, mirando el clip de *Pret-a-porter* (un rap light), se nos viene otro auténtico producto Altman. Pero hay otros ejemplos que saltean las convenciones.

Ellos también participan. Una segunda división se encuentra en los videoclips donde los intérpretes recorren los lugares en que transcurren los films y, en ocasiones, hasta participan de las historias. Son los clips que casi no necesitan de las imágenes de las películas. En este apartado se destacan *Streets of Philadelphia,* donde vemos a Bruce Springsteen caminando por la ciudad, y *Stay,* de la aún inédita *Tan cerca y tan lejos* de Wenders, trabajo de cinco minutos realizado por el mismo director y con el grupo U2 como sostén interpretativo y musical. Este dato no debería sorprender porque varios realizadores cinematográficos ya hicieron videoclips (Scorsese, Coppola, Phil Joanou, Brett Leonard, entre otros), pero la belleza visual del clip de Wenders resulta inusual para este tipo de trabajos. Jugado al blanco y negro, con los integrantes de la banda haciendo de ángeles y la partipación de la mayoría de los actores del film, *Stay* impacta por la duración de cada plano en oposición a la inmediata fragmentación de mayoría de los videoclips. Wenders, quien siempre se queja de la falta de historias, ideó un sólido relato en escasos minutos.

Nada de películas, quiero clips. Este apartado se relaciona con los videoclips donde definitavemente se ausentan las imágenes del film. *Love Town*, otro de los temas de *Filadelfia*, en este caso por Peter Gabriel, es otra demostración de la llamada "realidad virtual", tendencia de los últimos años que el ex-Génesis viene trabajando con asiduidad. Llegó la hora de decirlo: los videos de Gabriel cansan, se espera un poco de emoción y nunca aparece. "Pasen y vean", parece decirnos Gabriel. Entramos, vemos y nos quedamos afuera por la repetición constante de trucos *modernosos* donde se mezclan insectos con la cara del intérprete y se conectan formas (deformadas) que imposibilitan una identificación con el televidente.

Muy distinta es la participación del par de idiotas de *El mundo según Wayne* en *Rapsodia bohemia*, un clip gracioso editado a partir del viejo tema de Queen junto a los tontuelos en imágenes. Este trabajo produce una particularidad: el videoclip se condimenta con las imágenes cinematográficas. Ahora, ¿qué hubiera pensado Freddy Mercury al respecto? No tengo respuesta.

El caso Arnold. Si a cualquiera de los fánaticos de esos bodrios de años atrás (*Comando, Triple identidad, Carrera contra la muerte*) le hubieran dicho que, pasado el tiempo, Schwarzenegger participaría en videoclips de bandas pop y heavy metal, la reacción, seguramente, sería el insulto. Vayamos de adelante para atrás. El último clip sería el de *Mentiras verdaderas* (*Shining of Your Love,* por Living Colour), un trabajo que no pasa de las convenciones de la primera clasificación (imágenes de la película con la banda tocando). Con una salvedad que lo diferencia del resto: el formato ancho de la pantalla mostrando a la banda en plena actuación. En *Big Gun,* por AC/DC, ocurre lo contrario: las imágenes de *El último gran héroe* se alternan con la banda australiana en el escenario y la llegada de Schwarzenegger a la *falsa* presentación en vivo. Este clip tiene tanto humor que debe resultar uno de los pocos que no cansa al verlo varias veces. ¡Schwarzenegger toca la guitarra y se viste igual que el alocado guitarrista de la banda! Lo mismo podemos decir de *You Could Be Mine* por Guns N' Roses, con el tema central de *Terminator 2*. En el último plano del clip, Arnold, con un arma en la mano, le guiña el ojo a Axl Rose después de visualizar a los integrantes del grupo con la recordada *pantallita* que lo hiciera célebre. *Big Gun* y *You Could Be Mine* tienen una limitación estética: están filmados de la misma manera. Excesiva utilización de la grúa, visible uso de las distintas cámaras e inmediata cristalización de la *preparada* euforia de los concurrentes. Los dos videoclips, al respecto, tienen el mismo estilo que los recitales que diariamente emite MTV, con la diferencia que media entre la "ficción" de estos trabajos y la "realidad" de una presentación en vivo. La otra distinción, claro está, es Schwarzenegger: un buen intérprete cinematográfico y... un novedoso actor videoclipero. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridito señor Zuleta:
La nuestra es una relación despareja: yo no lo conozco a usted (¿o sí?), pero, a juzgar por sus notas publicadas en *El Amante*, usted parece conocernos al dedillo, tanto a mí como al resto de mis compañeros de redacción. Parece tenernos estudiados, en verdad. Lo que no deja de ser un halago, o quizá una prueba de que a usted, mi viejo, tiempo es lo que le sobra, sin ofender. El motivo de esta carta no es la ofensa sino, todo lo contrario, el agradecimiento. Le agradezco la atención dispensada, le agradezco su astucia y elegancia, su enorme sentido del humor y sus comentarios agudísimos y brillantes, que me hacen leer sus malditas cargadas con avidez y felicidad y hasta me obligan a contar (¡me cache en dié!) los doce meses que faltan para su nueva nota. Dicho todo esto —se imaginará— con tanto beneplácito como el de Moria Casán cuando tuvo que pedirle disculpas en público a Zulma Faiad, su enemiga de toda la vida. Aunque, francamente, Zulma, digo, Zuleta, perdón, ¿con enemigos como usted quién necesita amigos? Para que vea que no me amilano, le mando, en notas de este mismo número, varios diminutivos, cuidadosamente intercalados, para su colección. Le adelanto que lo de los diminutivos me dio una idea para una nueva sección que estamos estudiando con los muchachos de la revista. Le tiro otra idea, cosa de repartir un poco los tantos y no ligarla siempre nosotros: ¿por qué no nos manda, cada tanto, una cosa parecida pero con las notas que se publican en los diarios? Mire que se lee cada cosa ...
Un fuerte abracito de un admirador

Horacio Bernades

P.D.: Disculpe la indiscreción, pero hay algo que no me deja dormir. ¿A usted las notas encima se las pagan?

Sres. REAC:
Veo que mis postales se siguen perdiendo (¿o es la mano negra del destino, o están seleccionando mejor las cartas-respuestas de lectores?). En el último número no figura mi selección de películas, elucubración que me llevó mis buenos diez minutos. ¿Qué pasó? ¿Vuestros sempitermos viajes alteran la calidad organizativa, o la mejoran? Siguen —aun así— los cordiales saludos.

Martínez Suárez

Algunas cosas por decir sobre *El Amante*:
Siempre tuve entendido que la pasión por el cine se alimenta solamente en la discusión, en la posibilidad de que lo que cada uno ha visto, pueda ser objeto de intercambio. Esa es la única manera en que el pensamiento humano evoluciona y no creo que todo esto sea ajeno.
Los tres años de *El Amante* permitieron que ese diálogo pudiera establecerse, que esa discusión llegara a los límites apasionantes que no existían en ningún otro medio, porque esa no era la forma en que veían las cosas. Posiblemente el haber abierto las puertas para que muchas otras publicaciones siguieran el camino debe ser un motivo de orgullo. Solo que *El Amante* conserva lo que siempre la distinguió, que fue la critica personalizada y la apertura de criterios. Puede disentirse en los gustos, pero nadie puede negar que en la revista se han encontrado puntos de enfrentamiento que nunca fueron reducidos a una sola expresión.
Debo decir que celebro estos tres años de una de las escasas revistas que me hacen esperar su salida ansiosamente. Debo decir, todavía más, que espero poder seguir ansioso durante mucho tiempo. Debo decir que quisiera que nunca se termine esta revista, para que los que amamos el cine y disfrutamos permanentemente con él, no quedemos nuevamente a la deriva.
Un abrazo para todos

José Luis Visconti, La Plata

Algunas otras cosas para decir:
a) Si bien la revista sigue manteniendo un nivel interesante, lo que se puede observar es que en los últimos números ha disminuido la calidad de los artículos y especialmente de los análisis sobre películas, sobre todo de los estrenos. Da la sensación de que prefieren sacarse de encima las notas centrales, sin profundizar demasiado. Además, las críticas de los estrenos suelen tener menos espacio que el que tenían hace un año, por ejemplo. Así, por ejemplo, puestos a revisar, nos damos cuenta de que *Al filo de la ley* tiene un comentario de una página, mientras que a *Cortázar* sólo se le otorgó un tercio de página. El hecho de que cada vez haya menos comentarios largos sobre los estrenos y cada vez más películas entren en los cortos también contribuye a que el nivel de los artículos decaiga.
b) Otro problema es la diagramación. Y me pregunto si se quedaron sin fotos, porque en los últimos números hay cada vez menos cantidad de fotos que permitan descansar un poco la vista entre tanto texto. Lo del papel es una cuestión aparte, y para mí, secundaria. Personalmente, no me interesa demasiado la calidad del papel (obvio: mientras la impresión siga siendo en blanco y negro), en tanto los artículos tengan la calidad que usualmente tienen.
c) Como verán, les mando una copia de un artículo sobre *Forrest Gump*, que salió en el diario *El Día*, en el que se hace alusión específica a los artículos de Flavia y Quintín en los que se habla de la película. Al menos, ya se sabe que los críticos de los diarios locales leen la revista, aunque después no les sirva de nada para ver cine de manera menos conservadora.
d) Quisiera plantear otra crítica, pero no a ustedes esta vez. Me gustaría saber si los programadores de los canales de cable alguna vez se fijan en la duración de las películas para establecer los horarios. Porque últimamente las películas empiezan a cualquier hora (suele suceder en el horario nocturno de Space, y últimamente pasó en TNT) y no terminan a la hora que se indica sino mucho después (con lo cual, si uno la dejó grabando, corre el riesgo de quedarse sin el final). Es cierto que hay cosas peores en el cable (que en el Canal 365 hayan pasado *Los Pájaros* cortándole 12 minutos a la escena del altillo, o los subtítulos de TNT para *Equus*, con una traducción horrible y con permanentes errores de ortografía) pero si al menos se respetaran los horarios, nos harían un gran bien a todos los que pagamos el abono.

e) Si bien esta ciudad ha pasado de tener 2 cines a tener 5 (y con la promesa de una sala más en poco tiempo), ampliándose notablemente la oferta, no dejo de sentir pena por el cierre del videoclub Griffith, que solía tener esas películas inconseguibles en cualquier otro video de la ciudad.
f) Feliz año nuevo para todos y para la revista.

J.L.V.

Gente de *El Amante*:
Quiero felicitarlos no solo por los tres años de la revista, sino también por la calidad de las notas que se vienen publicando; sinceramente se degusta la dedicación y talento que ustedes regalan en cada ejemplar.
El motivo de esta misiva es la de desenmascarar a algunos integrantes poco serios de vuestro staff quienes, con su confuso obrar, desprestigian a tan elevada revista. ¡Sí señor! ¡Yo acuso!
1) Al jefe del centro de cómputos, señor Gustavo Noriega, de:
a- ocultamiento de carta, porque no figura mi nombre entre los participantes en la elección de las 20 mejores películas, ergo, tampoco entre el concurso realizado.
b- de beber en horas de trabajo, porque, quizá influido por el nombre del programa de radio (*La posada maldita*), le dio duro a la grapa y cambió el transporte de la película N° 20 por mi seleccionada: ¡era un tranvía, Gustavo! ¡No un colectivo!
2) al señor G. Castagna, quien probablemente ofendido por mi crítica a su crítica de *El telegrafista* (correo de *El Amante* N° 33, pág. 24) procedió a ser cómplice de G. Noriega en la desaparición de mi nombre entre los concursantes.
Este resentimiento de Castagna seguramente se vio agravado por mi admiración y devoción fiel hacia (de pie, señores) M. Pfeiffer. Esto le dio celos, puesto que él cree (erradamente) que Sharon Stone es linda y buena actriz (¡¿?!), absurda suposición que llevó al desperdicio de dos carillas de la revista.
Para terminar, dado que fui injustamente relegado en el concurso, exijo una reparación moral que bien podría ser una nota sobre M. Pfeiffer.
Quedo a la espera de rectificaciones por parte de los provocadores de desprolijidades. ¡Adiós!

Carlos Atie (El favorito de Noriega)

Queridos amigos de *El Amante*:
Conocí esta revista por medio de mi hija (la que estudia Diseño de Imagen y Sonido, porque tengo dos). No puedo decir que me devoro la revista —quisiera, pero no tengo tiempo—; sin embargo debo decirles que me encanta el aire que sopla en sus páginas (miren qué frasecita): cada uno dice lo que quiere, es divertida, algo irónica, pero nunca fría y tiene un corazón grande como una casa. Se siente... Escribí este mamotreto por dos motivos: uno) para tener ordenado todo lo que les iba a tener que decir a mis hijas —mejor dicho no todo, todo es para pasarse una tarde charlando— cuando me preguntaran qué me había parecido *Entrevista con el vampiro*; dos) para ordenar mis pensamientos y mis sentimientos, y sacarme ese peso que me había quedado por ahí... entre la garganta, el estómago y zonas aledañas. Corolario: mi hija me dice: "mandásela a *El Amante,* mamá." So, atajen, muchachos y chicas:
Neil Jordan es un gran director de cine. Digo esto porque, de haberse manejado los ingredientes que propone esta notable novela de Anne Rice sin la maestría de un buen director, la película podría haber naufragado en aguas del tedio, el asco o el disparate, aguas que el film bordea haciendo sin embargo un increíble equilibrio. Los actores son todos de película, chico (no se con cuál quedarme, el *physique du rol* de cada uno me parece exactísimo) y la parte técnica, de primerísima. Son grandes bastones que contrinuyen al equilibrio al que me refiero. Hay una New Orleans de 1795 y una París de 1870 impecables en su sordidez y corrupción; esas mestizas prostitutas, pintadas y vestidas al más puro estilo Fellini en *Casanova* o *Satiricon*, ese despliegue visual —encima medio a oscuras— que el tipo nos tira por la cabeza todo el tiempo, me dejó turulata desde el vamos. El ambiente de la plantación es exactamente como yo lo imaginaba al comenzar a leer el libro. Pero cuando ví la película yo no había llegado ni siquiera a su destrucción por parte de los esclavos. Ni al nacimiento de Claudia.
En rigor de verdad, he de decir que no disfruté de la película (cosa que pienso hacer cuando la vea por segunda y tercera vez). Era demasiado para una persona como yo, a quien le llegan con todo tanto la ironía y el humor negro como el dolor, la crueldad y la negrura de algunos aspectos de la humanidad, de entonces y de siempre. Porque, como dice Sábato, la humanidad no progresa en lo que al alma humana se refiere. El hombre de hoy es exactamente igual al de la época de Platón, y toda su tecnología y su saber no han podido hacerlo ni un poquito más feliz ni un poquito más sabio. Los conflictos que se le presentan son exactamente los mismos. Como decía, la película es una bebida demasiado fuerte, casi como jugo de rata, que no hace otra cosa que hacernos explotar y, para peor, como parece a primera impresión, al divino botón. Digo "pareciera", pero no es así. Además, lo de la bebida casi intragable es bien a propósito. Un golpe tras otro de crueldad, de insensatez, de compasión, de risa, que no nos deja armar una estructura, seguir un hilo, engancharnos con una u otra propuesta. Meta palo y a la bolsa. En ciertos momentos me fastidiaba, me desconcertaba. Y no me gusta sentirme así; menos con una película en la que he cifrado mis mejores esperanzas. No es que me choquen las ratas, ni los festines de estos chupasangres en primerísimo plano con saliva incluída, ni los cadáveres descompuestos (les aclaro que es bastante difícil bancarse estos últimos, porque están muy bien hechos y relacionados con situaciones afectivas no meramente terroríficas, como en tantos otros films). No, no es eso. Me sentía mal. Me parecía excesivo o, como dije, insensato. O tal vez no entendí.
Pero esta película no se merece que yo me levante de la butaca. Me doy cuenta cuando vamos por la mitad. A la salida del cine aún estaré desconcertada, con todo mezclado; a la hora de dormir
—cosa que hace mucho no me ocurre— me despertaré varias veces, como saliendo de un corredor oscuro donde me abruman las imágenes del film, aunque ya hechas mías, ya entretejidas con mi subconsciente. Y recién al otro día puedo escribir, y me sale esto.
Quiero armar el rompecabezas. Analizar qué hizo que me sintiera mal, que no pudiera aceptar de entrada esta película de temática tan atractiva para mí. Dije: "tal vez no entiendo". Aquí está el *quid* de la cuestión. No entiendo ese "mundo raro", como dice el bolero. Me cuesta meterme en el mundo de los no muertos desde otra perspectiva. Ese mundo que, esta vez, el cine nos muestra desde adentro. Un mundo de vampiros, pero no de vampiros tradicionales, seres del infierno y punto. Tampoco el mundo del último Drácula, el de Ford Coppola (a quien adoré), que casi nos cae simpático, y que ha aceptado su destino o, mejor dicho, lo ha elegido cuando la Iglesia, al condenar a su amada, lo hace decidir seguirla al mundo de las tinieblas. Acá dan ganas de decirles a Rice y a Jordan: " yo no juego". Estos son vampiros vistos de cerca, vampiros inquisidores, rebeldes, que se preguntan, como los comunes mortales, de dónde vienen y adónde van. Hay vampiros adaptados, como Lestat o los más aptos de su especie, que asumen su condición de killers burlándose de la vida o simplemente viviendo, sin preguntarse nada. Saben que la existencia es arbitraria, piensan que Dios mata al azar, como nosotros hacemos con las moscas, y que los vampiros deben hacer lo mismo, sin remordimientos (es la frase "los humanos somos para los dioses, lo que las moscas para los niños juguetones: nos matan para su recreo" que Shakespeare dice, a través de su vocero Lear, en el colmo de la amargura y el desengaño). Hay vampiros como Louis, vampiro con corazón de hombre —como en algún momento le recrimina su mentor—, culposo, con capacidad de compasión, con esas cualidades de bondad de amor al prójimo que, como sabemos, hacen la vida tan difícil a los mortales y, también parece, a los vampiros. Hay vampiros filósofos, como Armand, el parisino, a mitad de camino entre el bien y el mal, vulnerable al amor, a la pasión, inteligente, que sabe manejar a los otros, a la "masa", a esos llanamente vampiros que capitanea Santiago, ciegos ejecutantes de sus quehaceres —entre ellos el de verdugo.

Vampiros clásicos estos, "pasados de moda", al decir de su director Armand quien no vacila en traicionarlos para salvar el progreso
—representado, en este caso, por el americano Louis. Vampiros variados y tan perdidos como nosotros. Entre paréntesis: me gustó mucho cuando Armand presenta ante el público de París, en una escena de teatro dentro del teatro (como en Hamlet), un espectáculo de "vampiros que hacen de vampiros que hacen de vampiros". Es interesante ver la cara de los espectadores, rostros alarmados y fascinados y horrorizados, un verdadero espejo de los nuestros, espectadores del film.
¿Y por qué vampiros? Primero y principal, no lo vamos a negar, porque, desde la época del cine mudo, los vampiros son muy taquilleros y aun más este ramillete de vampiros elegidos entre la *crème* de los sex-symbols de Hollywood, incluido el recientemente adoptado Antonio Banderas. Taquilleros porque se meten con el tema de la homosexualidad, y ya sabemos lo atractivos que son los temas que rondan el sexo distinto.
Bueno, sí, pero ¿por qué me dejó así?, ¿por qué me conmovió de esa manera? La película es original. Puede ser atractiva o repugnante, como quieran. Pero para mí es preocupante. Es una película sobre la soledad, sobre la marginalidad. Creo que es un grito de dolor cubierto por una capa de sarcasmo, de risa macabra. Un grito de horror, un terrible signo de interrogación (sobre, por ejemplo, las razones de la apocalíptica aparición del sida o, mejor dicho, sobre su característica de castigo a los débiles). Al salir del cine, los golpes habían sido fuertes, confusos y, encima, enmascarados. Había asistido con asco a una muestra que, en realidad, es una alegoría del alma humana, de nuestros comportamientos. Había asistido con espanto a esta parábola, sin poder hacer nada, asi como asistimos a las últimas estadísticas del sida —un millón de infectados en el mundo. Los vampiros no eligen ser vampiros, y los pocos que tienen la elección —como Louis— lo hacen casi obligados, por miedo, por error, por soledad, como algunos caminos equivocados que solemos tomar. De ahí en más, su peregrinar eterno es una condena a la que, según esta película, asisten como pueden: resignados o como Louis, incorruptible, un ángel caído que no acepta el designio del Dios que lo condena. ¿Por qué a mí?
El más apto, Lestat, sobrevive con feroz empeño. Y ojo: el más apto casi nunca es el más bueno, he ahí otro golpe duro.
Esta catarata de imágenes vuelca sobre nosotros una vorágine de preguntas. Las que nos hacemos desde que tenemos uso de razón, las que nos seguiremos haciendo hasta que la muerte —la verdadera, aquella que no han experimentado tampoco los vampiros— nos dé, confío, todas las respuestas.
Sé que me puse muy seria (¡y muy larga!) Pero así lo sentí, qué le voy a hacer. Supongo que en el próximo número saldrán los comentarios sobre *Entrevista*. Les mando mi cartita antes de que llegue a mis manos y entonces ya no me anime, acosada por neuróticas que uno se hace, ("que si se parece a lo que dice fulano", etc.). Muchas gracias por leerla.
Un abrazo a todos.

Susana Muzio, Luján Bs. As.

Amigos de *El Amante:*
Esta es la primera vez que les escribo y quiero felicitarlos por su excelente revista. La leo desde el Nº4 y solo me faltan el Nº 1 y el 3 (a propósito, ¿el 3 ya no se consigue?). Agradezco la continuidad, a pesar del susto que nos dieron cuando el N° 8 tardó dos meses en salir y creí que el sueño se había terminado.
Ahora quiero referirme al último número (enero de 1995) y expresar mi descontento frente a ciertos puntos que paso a detallar:
1. Las listas del Balance 94. Categorías varias. En primer lugar, quiero aclarar que no mandé mis listas pero prometo hacerlo para el Balance 95. No me gusta demasiado la idea de votar la peor película, pero con no hacerlo es suficiente.
Volviendo a estas categorías "especiales": ¿qué significa eso de *se hace la fina pero es grasa*, o *la más gay*... Ni siquiera es gracioso. Creo que hubiese sido mejor que se quedaran con los peros y no decidieran publicar esas payasadas.
2. ¿Por qué ese ensañamiento con Juliette Binoche? Para mí es una muy buena actriz; además es hermosa, incluso sucia y con un ojo tapado como en *Los amantes del Pont Neuf*, una gran película.
3. Coincido con el comentario de Noriega sobre la película *Junior*. Lo que no me gustó es que "su" critica se basara en la refutación de las aparecidas en los diarios, encima transcribiendo los párrafos punto por punto. Creo que no son necesarias esas referencias tan concretas. Compro la revista precisamente para no leer a estos señores en quienes no puedo confiar. Tus palabras valen por sí mismas, querido Gustavo; a vos te creo. Bueno, para terminar, un pedido para el diccionario cinéfilo de Russo: por favor, definición de *Camp* que quiero entender el comentario de Silvia Schwarzböck (la nueva víctima del señor Zuleta).
Saludos para todos y hasta la próxima.

Rubén Darío Barriga, Victoria, Bs.As.

Queridos amigos de *El Amante:*
Soy una gran aficionada al cine y quería agradecerles la enorme satisfacción que me provoca con la publicación de la revista. Es excelente y, a pesar de que en algunas cosas no estoy de acuerdo con Uds., no puedo menos que agradecer que en la Argentina existan revistas lúcidas y comprometidas con sus ideales y opiniones (más que revistas, yo diría críticos lúcidos y comprometidos con sus ideales y opiniones).
El móvil principal que me impulsó a escribirles —aparte de hacerles llegar mi agradecimiento por su existencia— es hacer algunos comentarios sobre la crítica de la película *Junior*.
Estoy totalmente de acuerdo con la nota de Gustavo Noriega acerca de esta película y, al leerla hoy, me hizo pensar algunas cosas.
Primero debo admitir que soy impulsiva (vi *Junior* cuatro veces en el espacio de tres semanas) y que me es difícil ser imparcial (Arnold Schwarzenegger me vuelve "loquita"), pero al margen de esos dos detalles, no pude evitar un fuerte sentimiento de rebeldía e indignación al leer las críticas de *La Nación* y *Clarín* del 29/12/94 (¡me enojé mucho!), al contrario de la nota de G.N., que me hizo sentir casi eufórica (recuerden que no puedo ser imparcial en esta cuestión).
Otra cosa que me sacó de las casillas fue una nota publicada en la revista *Noticias* del 15 de enero: "Ciencia. Un hombre también puede quedar embarazado. Respuestas de la medicina a la película de Schwarzenegger" (¿quién le habrá preguntado algo?), la cual se dedica a convocar a los expertos en fertilidad para explicar el tema; pero quienes deberían limitarse a hablar de lo que saben, se dedican a la calificar la película: "... *Junior* es una película de terror más que una comedia".
Leyendo esto, me pregunto por qué los científicos no se limitan a hacer su trabajo y dejan que el género y la calidad de la película, sean establecidos por gente que —no al pedo— se pasó años viendo películas y comentándolas y que, por suerte, utilizan sus neuronas y no un piloto automático para hacer las críticas.
P.D.: Para los que dicen que en esta película se postula el machismo y que el hombre quiere quitarle eso también a las mujeres (me refiero al alumbramiento), les digo que vayan otra vez al cine y "vean" la película.
PD.2: La banda de sonido de *Junior* me gustó mucho. Les pido un favor: cuando salga en C.D., avisen.
Mis más respetuosos saludos.

Nuria Iglesias, José C. Paz, Bs.As.

Domingo caluroso y melancólico de diciembre
Queridos y contradictorios amantes míos:
Este día me encuentra sorbiendo un mate lavado y engañoso a fuerza de cáscaras de naranja y yerba sin palo, alimento de una treintañera a dieta, acorde con los tiempos veraniegos que se vienen.
Esperaba ver a algunos de ustedes deambular por los corredores de La Plaza, sitio donde el polaco Krzysztof Kieslowski paseó su altura desgarbada, sus ojos turquesas y su torturada visión de la ética moderna, pero me desilusionaron

una vez más.
Aunque no sé si es desilusión o simple testeo de lo intuido: a ustedes el susodicho les gustaba más cuando nosotros, rasos cinéfilos sin cucarda, recién comenzábamos a tener noticias de su existencia.
No crean que lo anterior es una ironía (sutileza que no me permito en los días feriados) o una agresión (tampoco soy estilete en domingo). Más bien es una certificación de la realidad. Es tan cierto como cierto es que Valeria Mazza es la mina más linda del mundo.
Claro es que cuando yo digo "ustedes", me refiero a los rostros famosos de la revista. A Eduardo Russo, por ejemplo, que firmó la rebuscada crítica de *Blanc*, no le conozco el pelo, aunque sí las mañas.
En fin, que la visita del cineasta polaco no debe describirse por las presencias o ausencias que enmarcaron su seminario (hasta Paki Galé se le animó, aunque cuentan las malas lenguas, entre las que obviamente me encuentro, que lo vieron dormir en la última jornada), sino por lo que dijo, por lo que representó.
Si bien es notorio que Kieslowski abona con evidente regocijo una personalidad tortuosa, aturdida por los tres o cuatro enigmas sin resolución que caracterizan la existencia humana, no es menos real la certeza de que es sincero cuando habla de su miedo al futuro o de su ignorancia acerca de por qué levantarse a la mañana.
Y aunque uno haya leído por ahí que el cineasta tuvo una infancia muy difícil, poco se sabe si algún dolor muy fuerte o alguna pérdida irreparable reinaron en su adultez. Poco se sabe y poco importa, claro.
Porque lo que realmente importa es que todo lo que Krysztof se pregunta (y no logra responderse porque, como dijo, "esa es la labor de un mesías"y él no lo es), es todo lo que más o menos resulta interesante para toda la humanidad. Intuyo que para los mortales no hay mucho más allá de esas ignorancias y dudas que Kieslowski plantea. Presiento que los afeites, la tecnología, las drogas duras, las extravagancias del erotismo posmoderno, la renacida xenofobia, son sólo algunas de las populares formas de escaparnos de aquellas tres o cuatro preguntas fundamentales.
Pero no es la filosofía lo que a mi humilde juicio hace a Kieslowski una personalidad interesante, sino su enorme bondad y modestia para abordar temas que pocos hoy se animan a tratar.
Al principio de la trilogía, cuando elige hablar de la libertad usando como vía el dolor (*Bleu*), confieso que me molesté un poco. El argumento de la libertad como opción de vida personal no tiene elementos dramatúrgicos que justifiquen (esto último corre por mi cuenta) los exagerados mohínes de la célebre Juliette Binoche (¿la mina más linda del mundo?), aunque después hizo una mueca como dudando de sus propias palabras.
Pero, cuando vi *Rouge*, entendí todo. Sabrán que él elige salvar a todas sus criaturas (o hablar de la vida de las personas que se salvaron —según explicó–, que para mí es casi lo mismo) y eso, francamente, me partió en dos.
Yo no creo en la crueldad. No le rezo a Herzog todas las mañanas ni vi *Asesinos por naturaleza* (¿otra vez le dedican la tapa a una película del nefasto Oliver Stone?), y me gusta escuchar decir a hombres que hacen películas importantes (como ya saben quién) que las películas no son más importantes que la vida de un perro. Por eso amo a Kieslowski.
"Amo a los actores"; "¿Por qué son tan infelices los ciudadanos suizos si son los más ricos del mundo?"; "El cine no es arte, la literatura sí"; "En la búsqueda de la verdad, la herramienta principal debe ser la modestia", en fin, el cuestionario kieslowskiano (porque el susodicho tiene preguntas, no ideas, lo cual en estos tiempos me resulta sencillamente delicioso), se despachó a fondo en la sala Pablo Neruda de La Plaza.
No me interesa saber el grado de esnobismo de quienes trajeron a Kieslowski a la Argentina, me divierte más un cuento del Negro Alvarez que la pregunta aquella de un espectador acerca de qué representaba la escena de la pileta en *Bleu*. Reconozco que hubo muchas carencias en el seminario (¡desgraciados!, cobraron ciento ciencuenta pesos y ni siquiera hicieron un dossier), y admito que hubiera sido mucho mejor que nuestro hombre se refiriera más a su etapa polaca (ver algunos de sus documentales, o ver el *Decálogo* completo, por ejemplo) que a la muy de moda *Bleu*.
Pero, qué quieren que les diga. Todas esas cosas son niñerías al lado de la emoción que me produjo escuchar hablar durante tres días seguidos a Kieslowski.
Algunos eligen la merca; otros las hamburguesas; otros prefieren dedicarse al intercambio de parejas; aquellos, al deporte de competición, y algunos, muy pocos privilegiados, a viajar por el mundo entero. A mí me encanta darme con tipos y tipas que piensan, con gente que dice que los actores primero son personas, con hombres que ven una luz interior en Irene Jacob (¿la mina más linda del mundo?) antes que su capacidad actoral.
Este tipo que se viste sencillo, que no sería reconocido —como Paki Galé— por el gran público en la vereda de la calle Corrientes, estuvo haciendo el mejor batido. El de nuestras cabezas. Y solo por eso, hoy me siento un poco más feliz.
Todo lo demás: las críticas, el folclore, los reparos, se los dejo a ustedes. Porque es vuestro trabajo, porque nadie lo hace como ustedes aunque a veces me hagan rayar un poco y porque también baten mi cerebelo mes a mes. Los quiere,

Mónica Maristain
(La mina más linda del mundo, según mi mamá)

Estimados amigos de *El Amante*:
Con sumo placer me dirijo a ustedes para presentarme. Mi nombre es César y con mi amigo Leo trabajamos para el comedor del Banco Boston. Los llamo amigos porque, cuando hace tres años leí *El amante*, sus comentarios acerca de las películas me parecieron cercanos, al igual que sus reflexiones, casi como una charla entre cinéfilos amigos.
Estamos aprovechando esta media hora de descanso para hacerles saber nuestra obsesión por ese séptimo arte llamado cine. Yo cafetero, mi amigo mozo, dos simples chicos del conurbano bonaerense que desean contactarse con gente como ustedes, que aman al cine.
Nuestro sueldo apenas nos alcanza para ayudar a nuestras familias o bancarnos nuestros estudios pero, cuando sentimos que la atmósfera cotidana nos llega al cuello, resbalamos por Lavalle y nos metemos en un cine a viajar fuera del mediocre alcance del sentido común, ya que para nosotros el cine es una especie de razón para perpetuarnos día a día. Somos jóvenes de veintitrés años que tenemos proyectos, ganas de hacer cosas, probar nuevas experiencias en el arte escénico.
Disculpen por favor la caligrafia y la ortografía ya que nos apresura el reloj del proletario. De todas maneras les hacemos saber que somos fieles seguidores de Uds., aun en los malos tiempos. Sigan adelante, nosotros estamos orgullosos de ser cinéfilos en un país donde todo lo que se mueve en torno a cultura está muy depreciado.
Sin más, me despido, —o nos despedimos— porque tenemos que seguir trabajando. Solo queremos decir que la llama de esta pasión llamada cine jamás se apagará a pesar de lo comercial, lo estructurado, lo de moda y tantas cosas que apestan en estos días de "salvate como puedas" o de hacer guita a cómo dé lugar. De esto me pude dar cuenta cuando vi el otro día —en un cine atestado de chicos *guns & roses* y adolescentes tostaditos que gritaban a la pantalla cada vez que aparecían los vampiros Tom Cruise y Brad Pitt—, en una escena de *Entrevista con el vampiro* Pitt comenta cómo gracias a "una técnica fantástica y maravillosa" el vampiro pudo contemplar los amaneceres más hermosos, desde *Nosferatu* de Murnau a *Superman*.
Creo que ese homenaje al cine pasó desapercibido para muchos; sin embargo, al percatarme y reflexionar, descubrí que la magia jamás morirá.

César y Leo

Denuncias artísticas

Contra la Steady Cam

por Claudio Caldini

Los espectadores de las transmisiones del último mundial de fútbol habrán observado a un tipo que corría como loco detrás del juez de línea, portando un extraño aparato. Ese artefacto se llama steady cam y produce imágenes relativamente estables a pesar de la brusquedad de los movimientos de su operador. Claudio Caldini, videasta y realizador de cine experimental cuya obra fue tratada en estas páginas (ver Nº 28), ha decidido organizar una cruzada contra el citado objeto y su omnipresencia en el cine contemporáneo.

"Ahora hay esto completamente nuevo —no en la ciencia, en una filosofía de las ciencias bastante extendida— de que la práctica constructiva se considera autónoma y como tal se da, y que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de las técnicas de aprehensión que inventa".
Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*.

Cierta cinematografía actual padece, como la cultura en su conjunto, las consecuencias del pensamiento "operacional" descripto por Merleau-Ponty, "en que las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero el mismo concebido conforme al modelo de las máquinas humanas." Si, como dice Jean Baudrillard, "nos hemos convertido en satélites de nosotros mismos", la steadicam (que es una marca), o steady camera, o cámara firme, estable, constante —en adelante la *sc*—, esa invención tardía (el primer prototipo data de 1973), parece ilustrar la idea: el vértice del haz de la visión se ha desplazado hacia la periferia del cuerpo, mientras los ojos observan el resultado en una pantalla de video adosada al mecanismo, como si no estuvieran involucrados en él. Esta transferencia de la responsabilidad que implica el uso de la *sc* complica las razones que justifican su implementación.

El dispositivo sorprende por su simpleza: un sistema de contrapeso equilibrado, distintos modelos para diferentes tipos de cámaras, estabilidad ajustable. Un argumento irrefutable como la ley de gravedad. El efecto deseado: un registro suave del desplazamiento de la cámara. Aun en el caso en que su operador caminara sobre brasas ardiendo, la imagen describiría un promedio conveniente entre la conmoción y la parálisis.

No vamos a revisar aquí la historia de los movimientos de la cámara (son particularmente interesantes los ensayados por el llamado *cine experimental*, sin descalificar la variada serie de movimientos simulados mediante el *back-projecting*, empleados por los clásicos de la industria, ni el uso intensivo de la cámara en mano, adoptada en su momento por todos los géneros). En todo caso la discusión gira en torno a un tema central: la relación entre visión y movimiento. Si la imagen estática ofrece al espectador un mapa —descifrable— del pensamiento que la genera, la imagen-móvil funciona como reemplazo de una experiencia, como una impresión de movimiento que suscita reacciones ¿físicas? ¿táctiles? ¿La imagen remite a un cuerpo? "...En cuanto a las cosas, huyen en un alejamiento que ningún pensamiento franquea" (Merleau Ponty).

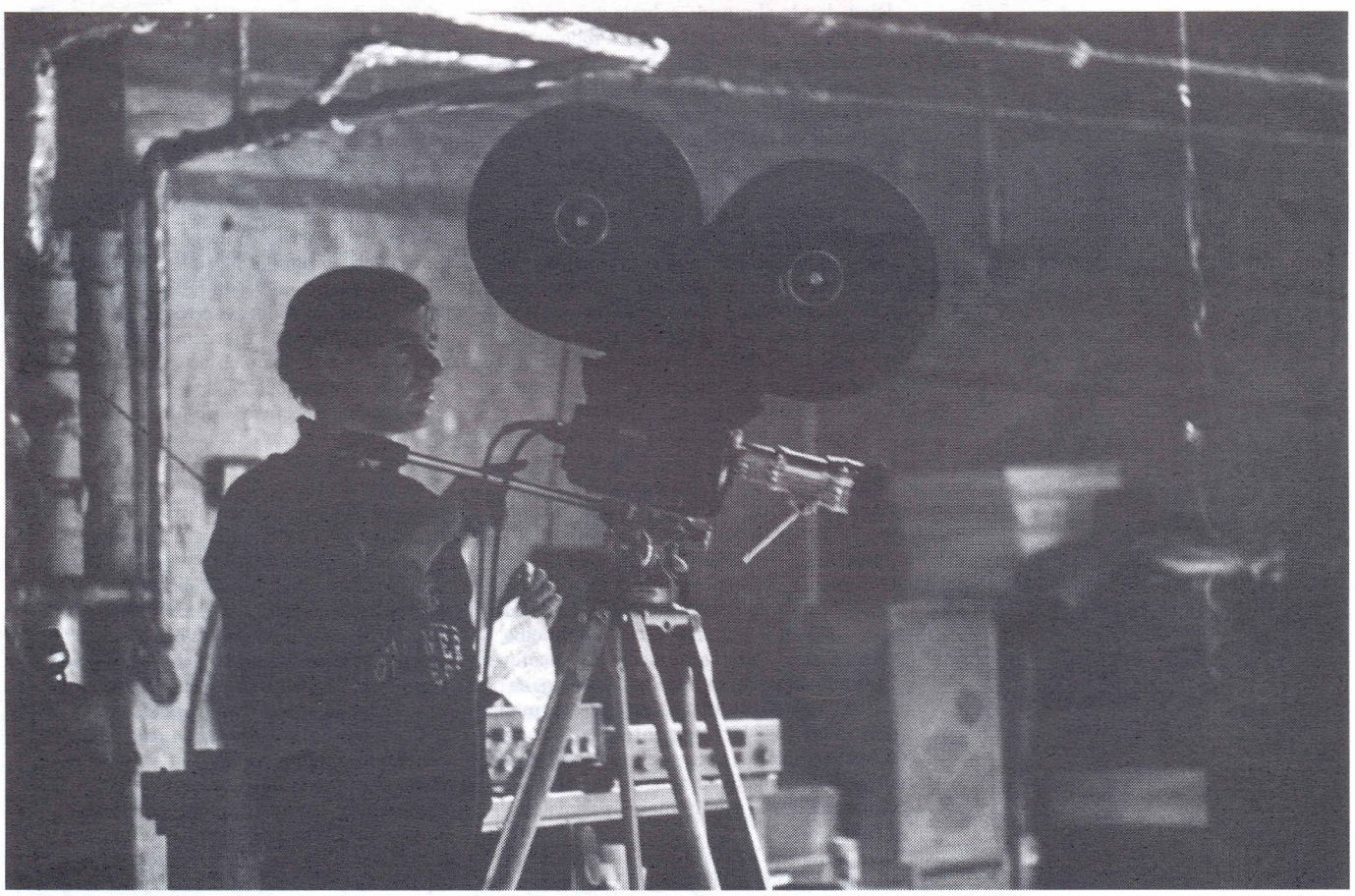
Todo pasa por una cuestión de mayor realismo. Los films rodados con *sc* lucen más vivos, más tridimensionales, asegura la publicidad del equipo. En la búsqueda de un nivel adicional de realidad, el recurso de lo ilusorio es ahogado por las convenciones técnicas. Como una super-cámara de vigilancia, la *sc* pretende otorgar un realismo absoluto a su registro.

La *sc* establece una competencia de sentido entre sus propios movimientos y los del sujeto filmado (frente al suyo, todo movimiento resultará secundario). La visión queda forzadamente adherida a un movimiento no fundado en ella. Si todo lo visible puede ser alcanzado —al menos por la mirada—, la *sc* no se propone alcanzar cosa alguna. Le bastan el sobrevuelo, la huida, la persecución, como síntomas de autorreferencialidad. Algo en la visión habrá perdido su saber y su eficacia para que la cámara necesite de un trato preferencial, de una prótesis supuestamente estimuladora. Va construyendo un laberinto de imágenes tangenciales donde el escamoteo del sentido se impone como el único sentido posible.

La vieja *cámara en mano* brinda otra clase de compensaciones: las decisiones de movimiento, además de los "errores" involuntarios de locomoción, son transmitidos a la imagen con un signo positivo; no hay nada que deba ser amortiguado. La *sc* provoca una demora perceptible (el tiempo que tarda el mecanismo en reaccionar a nuestras órdenes motrices) e introduce en la ya mediatizada visión cinematográfica el condicionamiento adicional de un segundo operador, de un modelo unificado. Por supuesto cineastas y camarógrafos se atribuyen los méritos del

robot.
La *sc* procura reunir los fragmentos en que el cinematógrafo separa la realidad para ser interpretada (y no solo percibida). Sin duda, el mundo y el cuerpo no viven en ese dulce equilibrio. Al disociar el dominio del cuerpo y de la mirada del aparato de visión creamos un ojo fantasmal, sonámbulo y automático, capaz de representar lo real como un bloque de informaciones codificadas, definidas por la técnica que las genera antes que por su valor estético o su contenido dramático. Obsesiones dinámicas que disipan el poder simbólico de las imágenes al pretender acentuarlo. La *sc* transforma en kitsch tecnológico todo lo que filma.
Observemos cómo dentro de una ficción cinematográfica es habitual adjudicar el accionar de la *sc* a la visión en movimiento de un sujeto determinado (la famosa cámara subjetiva). Esta maniobra (decisión artística al fin) con frecuencia produce un resultado paradójico, pues tal visión delata una ausencia psíquica, una enajenación. *Ver*, en este caso, es ver a la segunda potencia: vemos la irradiación de quien ve, tanto como lo visto. Desde una perspectiva psicologista diríamos que vemos el deseo de ver. Y si la *sc*, con su cuerpo simulado, representa el espacio de un vidente, este espacio es la afirmación de una ausencia. Es el cuerpo de un vidente que no existe o es un espectro. Así lo entendieron los realizadores de films de terror, donde la *sc* tal vez ofrezca ejemplos de su prestación más adecuada. En la representación de lo siniestro la *sc* encuentra su razón de ser, como también lo hacen las artes electrónicas concientes de su *naturaleza artificial*. La pesadilla contemporánea, ni más ni menos.
La *sc* imita la visión *virtual* en el espacio real. Ella desea reducir la realidad de lo visible a un conjunto de parámetros programables. Así como las imágenes infográficas siempre remiten al formato de la pantalla donde son generadas, la *sc* informa principalmente sobre su propia presencia. El peso de su información visual y móvil es un valor agregado mensurable en cada mínimo (o máximo) reajuste de la posición de la cámara, al quedar impreso cuadro a cuadro a la par del sujeto de la toma. Nos preguntamos qué tiene de malo un aparato tan simpático e inofensivo, tan dócil como un animal doméstico. ¿Acaso la cinematografía no es también un juego de distracciones? Pasado un período de *abuso expresivo*, similar al que tuvimos con el zoom o la cámara lenta, la *sc* se refugia en el sitio más estúpido (si lo hay) de la televisión: los canales de videos musicales. El entretenimiento es algo muy aburrido. Hasta podríamos imaginar una carrera de operadores de *sc*, con obstáculos visuales. Con el resultado se podría montar una video-instalación. Pero aún esperamos que aparezca el *clásico* de la *sc*, ¿o será *El resplandor*?

"Pues si ni en pintura, ni aun en otros campos, podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones, ni hablar de progreso, no es porque algún destino nos retiene atrás, sino más bien porque en un sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del porvenir" (Merleau-Ponty). Valga la cita como homenaje a los hermanos Lumière, en el año que se inicia. ■



Andy Warhol con su primera cámara sonora filma *Harlot*, 1964

BANDAS DE SONIDO

por Guillermo Pintos

Fresa y chocolate
José María Vitier
Milán-Sur CDA 0679

Fresa y chocolate. El segundo sin pan, la primera sin amargura (?). La verdá que la musiquita de José María Vitier para la peliculita cubana es súper bonita. En principio se trata de una sola línea melódica, la del tema principal, que aparece en dos o tres versiones distintas. Es muy simple, muy emotiva, y es perfecto calco de melodías tradicionales hispano-caribeñas muy coloniales. Una cosa de chicas de sociedad con puntillas mirando por entre los visillos el sol abrasador afuera, muy lejos, donde el mundo salvaje y magnético del trópico. La armonía, sobre todo en la versión de cuerdas que abre el film, es la que corresponde al estilo, también acentuada de melancolía, a la vez punzante y sobria. La instrumentación no deja ver mucho de ese origen folklórico, pero ahí está todo.
Después viene el gordo Milanés, figurita de exportación repetida en varias bandas sonoras. La canción que canta no está mal, y aunque no es de las que más lo favorecen, esa voz increíble —que parece sobrarle y volarle desde la garganta de puro mucha que es— casi siempre tiene algún atractivo. Lo que siguen son dos temas del célebre Ernesto Lecuona —compositor de "La Malagueña", un musicazo—, también de tono colonial suavemente afro, en versiones de piano a cargo de Frank Fernández. Y Benny Moré, que fluye en un bolero como miel espesa y un poco tibia, con marco de palmeras y percusión, de mar y de trompetas... "no existe un ser igual, que me sepa comprender, me embriagaste con tu risa, todo en ti es maravilloso, no concibo tanta dicha..." etcétera, etcétera y etcétera. El final es lo más mulato de la banda, se llama "Fefita" (andá a saber), está firmado por un tal José Urfé y lo interpreta un don Alberto Corrales, gente de musicalidad muy simpática y que debe haber sido muy famosa. Flauta, violín, piano, percusión y contrabajo.
Pero para que esto sea una verdadera oferta, el CD trae también las bandas originales de *Mascaró*, de Rapi Diego, y de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Fernando Birri. La primera incluye también música instrumental de Vitier y canciones. O sea: un tango apache, un típico vals de circo y un samba de circo, por un lado. Y, por el otro, una canción del propio Diego —que tiene lo suyo— más otra, que lleva por título "Nunca seremos dichosos" (Ese optimismo es el que me gusta). Cantan un señor que se llama Félix Varona y una señora que se llama Albita Rodríguez, que no es muy vieja pero tiene una voz bastante enorme y muy grave, como corresponde a una señora muy progre y muy de clase media.
Finalmente, casi toda la música de *Mascaró* —firmada por Vitier— tiene un lejano pero claro aire piazzoleano. No sólo en el excelente "Tango del nuevo pueblo viejo", sino también en una "Habanera del ángel". En "Vienen de todas partes" también tararea Milanés, junto a una señora Gema Corredero. Bien, bien. ■

Alien 3
Elliot Goldenthal
MCA 10629

Ya viejita pero nunca inoportuna, circula por Baires la banda de *Alien 3*, escrita por Elliot Goldenthal, ya un fanatismo. Es que es muy buena. ¡Cómo escribe este tipo! El doble dominio de la instrumentación electrónica y de los medios convencionales, y su natural simbiosis, es lo que primero aparece en superficie, aunque al final no sea más que perfecto oficio. Lo bueno es la música.
Y de pronto, pensar en esta música, de manera independiente del film, me hace acordar a una extraña argumentación de críticos vanguardistas. Una que les henchía (qué palabra rara) las venas del cuello creyendo henchir (¡otra vez...!) el cerebro, para afirmar que, a través del cine, el público común se había hecho impensado y complacido consumidor y conocedor de esa que nadie decide si llamar *música del siglo XX, erudita actual, música nueva, culta contemporánea*, a veces simplemente *contemporánea* o rótulos peores. El argumento, con suscriptores prestigiosos (?), deslizaba que el espectador-oyente era ya entonces un amante inconsciente de todo tipo de disonancias, ruidismos y otras malformaciones sonoras, y que si no salía a devorarlas por las calles era porque una artera conspiración de intermediarios conservadores intentaba aislarlo de los

genios de la última semana. Hasta el tal Adorno circulaba por ese barrio cuando alzaba estandarte, lanza y antorcha contra los que llamaba estereotipos musicales de Hollywood.
Pero lo cierto es tan simple como que la música menos complaciente puede funcionar bien en el cine porque el discurso que sostiene la atención y el interés del espectador es la historia que le están contando. ¿No?
¿Y qué tiene que ver todo esto con Goldenthal y *Alien* 3? Bastante. Aunque parezca contradecir los elogios de las primeras líneas. Lo que pasa es que... dos cosas. La primera, que nadie tendría por qué exigirle a la partitura del bueno de Elliot que sea copada fuera del film. Y la segunda, que la partitura del bueno de Elliot es copadísima, dentro y fuera del film. Aunque no venda millones o no sea la más apropiada para tener todo el día en la compactera, o ir de pachanga, o enredarse en trámites eróticos.
Es densa, oscura, siniestra como corresponde, muy sombría y áspera. Pero Goldie no es tonto. Y a pesar de disonancias, cortes abruptos, discontinuidades, ruidos, desencuentros, arideces y otras obsesiones que intentan ser tan molestas como el monstruo baboso y multiforme, su música no se desprende totalmente de un lenguaje asequible. Le quedan retazos de melodía, alusiones a diversos modelos establecidos, esbozos de estructuras aprehensibles. Y, sobre todo, una capacidad de climas asombrosa. Un sentido dramático funcional absoluto, que sin embargo no la priva de su propia y definida personalidad.
Hay tanta creatividad y sutileza en cada momento de esta música, que uno puede llegar a la pregunta un poco gruesa de si era necesario tanto. No es difícil arriesgar que, sin algunos detalles de refinamiento, el conjunto habría funcionado exactamente igual en los cines. Pero se ve que al tipo le gusta hacer las cosas bien, y eso es lo que se agradece. Voy a liberar al lector de un comentario tema por tema, que no va a faltar oportunidad. Pero hay uno, el 6, titulado "Lullaby Elegy", que pide una descripción. Permiso. Tiene algo de heavy metal, (pero) maquinal o monstruoso, como mazazos o golpes de percusión machacando cerebros que chillaran por altoparlantes. Aaaaah..! Gracias. Como se ve, una música muy agradable. ■

(Gentileza de disquería Zival's. Corrientes y Callao)

Stargate
David Arnold
Milán-Sur CDA 0680

Otra banda de ciencia ficción recién publicada opta por el camino exactamente opuesto a la anterior. Es la de *Stargate*, firmada por el casi debutante David Arnold. En principio, aquí no se trataba de un descenso infernal como el que le tocó a la solitaria teniente Ripley, sino de una épica donde la conquista del espacio y del tiempo es empresa para todas las glorias terrícolas. En una clave romántica, que Arnold captó a la perfección.
Salvo brevísimos y nunca muy definidos pasajes, nada en la banda sonora alude musicalmente a futuros posibles o siquiera, a alguna contemporaneidad. Ni al espacio exterior, ni a la ciencia interior (?). Ni el cliché futurista de Vangelis para *Blade Runner* ni la severidad muy siglo XX de Goldenthal para el mostro. No. Si uno no tuviera más datos, casi, casi, lo de *Stargate* podría haber servido muy bien a cualquier épica de guerra, conquistas o piratas. Hasta hay más de un tramo con reminiscencias medievales, muy apto para posibles cruzados.
Eso no quiere decir que haya que darle la razón a Adorno. Es una música bastante convencional, sí, pero seguramente por ese lado se encuentran sus méritos. Es realmente eficaz. Arnold, que es británico y tiene un pasado rockero, deja ver sin complejos un tono inflamado que recuerda por momentos el viaje al centro de la Tierra, alguna vez emprendido por Rick Wakeman y del que... bueno, volvió, tampoco hay que desearle el mal a nadie.
Buscó Arnold una deliberada remisión a modalidades hollywoodenses de otras épocas. Y la encontró. Como también encontró sus mejores fragmentos en los que incluyen coros, por momentos reminiscentes de Orff, más por el tono dramático que por la dinámica. Y, paradójicamente o no, con ser una música muy fácil de escuchar y hasta agradable, claramente emotiva, fuera de la pantalla no tiene el interés de *Alien* 3. Si es que había que comparar. ■

Diario de Valdez XII

Las Vacaciones de Valdez. Valdez alternaba todos los años sus ferias entre América Latina y el Primer Mundo. En el año 93 el *target* había sido Bolivia, con la misión de hacer un trabajito para su amigo Ted Turner —Ver *El Amante* Nº 21—; y en este año 95 serían los dos trayectos: uno lúdico por el nordeste del Brasil (del que damos cuenta en estas crónicas); y el otro —casi de incógnito y tras sobrevivir a un nuevo atentado— por Colombia, con un desvío por la frontera entre Ecuador y Perú, zona de guerra y de negocios de transmisión televisiva que transcribiremos una vez liberado de la censura por el comité de control de la R.K.V. Entertainment.

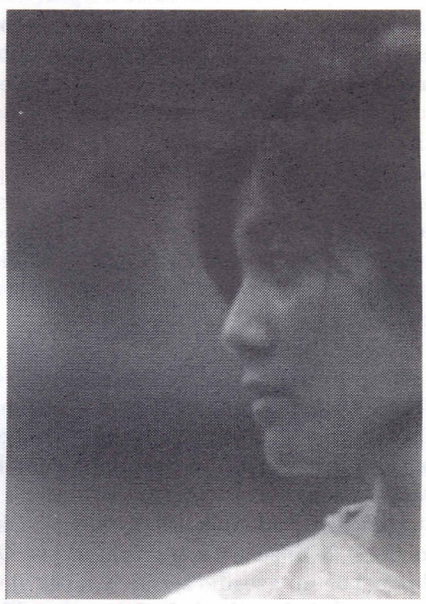
No podía ser de otra manera. Yoko Ono sucedió a John, María Kodama a Borges y Tsiemi Isa continuaría a Valdez. Cada uno con su japonesa de cabecera como compañera de aventuras por un imaginario tortuoso. Valdez la había conocido tras su primera crisis mística del año 94. Por falta de tiempo no pudo ir al Japón, así que decidió visitar el primer monasterio Zen de América Latina, sito en el Morro da Vargem, a una hora de Victoria, capital del estado de Espíritu Santo, en el Brasil. Enseguida ella estuvo por Manhattan visitando a Valdez, ordenando su caótica mansión de New Jersey y su atribulado corazón. Tsiemi era nacida en el Brasil, lo que misturaba una combinación de consecuencias impredecibles entre Okinawa, San Pablo y una levedad existencial exótica y milenaria. Sin buscarla, Valdez había encontrado su media naranja de sobremesa total. Tsiemi cerraba otro de los círculos de Valdez con el oriente nipón. El video y la Sony Corp., el Zen y el ser, el amor y el vacío.
Valdez permaneció dos días encerrado en la suite presidencial del Hotel Othon de Salvador, cerca de la playa de Ondina, diseñando un trayecto por el Estado de Bahía que no trajera complicaciones a su neurosis y a sus deseos de no ser reconocido. Mientras tanto, se presentaba en una de las librerías más elegantes del exclusivo shopping Barra, la obra *Inquisitorial* de Capinam, ex activista, hombre de cultura, dramaturgo, poeta, marxista y —valga la redundancia— publicista de éxito, uno de los vectores de los años de convulsión política en el Brasil, autor en su momento del manifiesto *Vida, pasión y banana del Tropicalismo,* interpretado por Caetano Veloso, Gal Costa y Gilberto Gil. El libro presentado en nueva edición fue uno de los panfletos más cantados en la efervescencia político-cultural de los años 60. Más gordo, ya rendido pero bien reciclado en su linda casa de Río Vermelho y con mucho trago encima, no se cansaba de proclamar que la vieja izquierda —había que reconocerlo— había muerto. Valdez asentía distraído, y con mucho desprecio agradecía no haber militado nunca con inescrupulosidad tan ingenua; en todo caso, se vanagloriaba de lo mucho que le habían aprovechado, en su irresistible carrera, sus personales lecturas e interpretaciones de los revolucionarios de moda. Valdez no podía entender cómo Gustavo Noriega —estoy seguro de que está suponiendo alguna delación de mi parte— se había enterado de su paso por Bahía y había logrado alojarse junto a su familia en una habitación cuya ventana daba a la suite de Valdez (las grabaciones de la cámara de Valdez lo prueban).
Frente a este acoso inesperado, Valdez acepta la sugerencia de Tsiemi: dirigirse hacia el interior del estado de Bahía, a una región llamada *Chapada Diamantina*, muy similar en su formación y memoria al gran cañón del Colorado y al Monument Valley. Región increíble, de cascadas, formaciones rocosas insólitas, grutas insondables y la soledad profunda de una región que había sido mar hace millones de años. Devastada por los garimpeiros y las empresas ávidas de diamantes, la región sufrió también el bajo astral de las depresiones de Valdez. El año nuevo anterior había sido la soledad en el frío y la multitud en Times Square, en Manhattan; pero este año es la tajante ebriedad arriba de Tsiemi y bajo las estrellas de la ciudad de Lençóis. Todo un augurio.
Frente a tanta evidencia, Valdez y Tsiemi bajan rumbo al mar tratando de encontrar la mayor privacidad. Así es que recalan primero en la isla de Boipeba, cerca del morro de San Pablo, y finalmente en la ciudad de Camamú, al sur de Salvador. Desde esta misteriosa ciudad rodeada de mangues se trasladan con el mayor de los sigilos en la lancha de un francés hasta Barra Grande, exclusivo y aislado lugar de playas suntuosas, aguas tibias y transparentes, con los mejores cocoteros del Brasil y un descontrol de champagne, vino blanco, camarones, langostas y cangrejos. Fueron diez días de puro *lazer*. El único problema era que Valdez se angustiaba. Los arrebatos depresivos de Valdez, Tsiemi los enfrentaba con una valerosa indiferencia, y así se sucedieron dos crisis con un Valdez recluido en la habitación sin pronunciar palabra. Básicamente: el no tener televisión agravaba los pesares de Valdez.
El sueño de Valdez. Solo dos libros había llevado Valdez para su periplo por el tercer mundo. Uno de ellos, regalo personal de dos dilectos amigos de paso por New York antes de su partida; así fue que se encontró con *El sueño de los héroes,* de Adolfo Bioy Casares, que lo hizo delirar con el perverso recorrido de Emilito Gauna por la obsesión, convirtiéndose en héroe de Valdez desde las primeras páginas. Y ahí Valdez volvía a amar a la Argentina por producir a este gran maestro contador de historias, con una pluma magistral que regalaba a Valdez la laboriosa reconstrucción de un habla y un testimonio definitorio de una Buenos Aires perdida.
El otro libro era el de siempre: *Mente*

Zen, Mente de principiante, de Shunryu Susuki.

Volver al monasterio Zen implicaba una variación de las vueltas cíclicas al lugar en el que había avanzado en la búsqueda del vacío, el placer y el encuentro con Tsiemi a mediados del año 94. Esta vez el paisaje iba a ser diferente puesto que los residentes y el monje director, Daijou, estaban preparando un nuevo retiro de meditación y dirigiendo la fase final del Chapuri o Espacio Cultural Piedra lta, del cual Valdez iba a ser uno de los padrinos. El Monasterio Morro da Vargem se encontraba en medio de una reserva ecológica de más de 120 hectáreas en el municipio de Ibiraçu, en el Estado de Espíritu Santo. Las tejas rojas de varios templos de arquitectura japonesa resaltaban en medio de la espesa mata atlántica, un lugar paradisíaco, apto para el soslayo de la locura urbana y la introspectiva interior. Valdez —desde su iniciación en Japón— es un inconstante practicante de Zen, que lo conduce a consecuencias demasiado cuerdas e inexplicables en su oscura existencia, pues lo aleja de la euforia y la depresión —límites estrechos de todo maníaco depresivo. En todo caso, cuando Valdez practica Zen se mantiene alejado de las clínicas de rehabilitación que lo tienen como asiduo visitante. El monasterio Morro de Vargem —tras las visitas de Valdez— se ha convertido en un lugar frecuentado por algunas figuras de la política brasileña, entre otros: por Erundina, la ex intendente de San Pablo, y el actual gobernador del estado de Espíritu Santo (ambos del PT de Lula). Por otro lado, Valdez asesora —junto a un selecto grupo de artistas— las futuras actividades de ese nuevo centro cultural que funcionará en una instalación (también de neto estilo japonés) cuyos ventanales dominan una extensión de paisaje inconmensurable de morros, matas y nubes. El nuevo centro será inaugurado el próximo 25 de marzo de 1995 y albergará artistas de todo el mundo en residencias creativas, sirviendo como lugar de encuentro para plásticos, filósofos, cineastas, músicos, videastas y —obviamente— personalidades de la televisión internacional.

Y, una vez más, Valdez pasa otra semana inolvidable, ahora con la certeza de que flor de loto lo acompaña. La última noche, bajo las estrellas del Chapuri, se despide de Tsiemi por breve tiempo.

Súbitamente, Valdez decide pasar por Buenos aires antes de volver a Nueva York, pues eran varios los que deseaban sus caros servicios y consejos para las próximas elecciones presidenciales. Cosa rara en él, me propone un encuentro y que lo acompañe en su vuelo clandestino a Buenos Aires, pues ya no quería viajar más en su jet privado por problemas de seguridad (desde el atentado fundamentalista que hizo temblar su oficina en una de las torres gemelas de Manhattan, estaba cada día más paranoico). Habíamos quedado en encontrarnos el primero de febrero en el aeropuerto de Guarulhos, en San Pablo, horas antes de la partida del vuelo 957 de la empresa Vasp, que era el último vuelo que unía San Pablo con Buenos Aires y en el que sería difícil que viajara alguien conocido. Hacía tiempo que Valdez había aceptado que yo me convirtiera en transcriptor de sus memorias, y a veces me aceptaba cerca de él para discutir qué era lo que podía publicarse y cuáles cosas sería conveniente eliminar o modificar. Evidentemente, Valdez estaba confiado; pues, aunque el pequeño Boeing 737 de la empresa Vasp no tenía primera clase ni servicios especiales, había accedido tomar el vuelo. Yo estaba contento por la posibilidad de trabajar con él aunque fuera brevemente y a pesar de los riesgos que podía implicar viajar con alguien tan famoso —querido por muchos pero odiado por bastantes— en un vuelo de línea. A causa de la reciente derrota de los demócratas en el congreso, la posición de Valdez se había vuelto problemática ya que este cambio hizo peligrar —y obligó a renegociar— todos los acuerdos que tenía cerrados con la administración demócrata para la nueva ley de transmisión internacional por aire y por fibra óptica de información audiovisual. El destino quiso que nos encontráramos en el aeropuerto con el célebre videasta mineiro Eder Santos que —sin poder creerlo— se acercó muy efusivamente a nosotros para saludarnos. Estaba terminando los últimos detalles antes de editar *Enredando a la gente,* una obra que comenzó a gestar en su viaje a Buenos Aires en 1991. Valdez no quiso participar de la charla, y se retiró al salón VIP del aeropuerto de Guarulhos mientras yo cenaba con Eder sin imaginarme lo que me esperaba. Una vez en el avión, comenzamos a cotejar notas; y percibí con preocupación creciente la calma de Valdez, extremadamente afable conmigo. Habían transcurrido cuarenta minutos de vuelo —todavía se vislumbraba muy claramente la ciudad de San Pablo— cuando el piloto anuncia la vuelta al aeropuerto por problemas técnicos. Era evidente que fallaba una turbina; pues, al apoyarse sobre la pista y mientras los argentinos cumplían con su rito habitual del aplauso en estas circunstancias, el avión no solo no frenó sino que se despistó más de docientos metros a campo traviesa. Los gritos y las escenas de pánico acompañaron los intentos por saltar del avión, las azafatas y los toboganes inflables brillaron por su ausencia y una vez en tierra el avión comenzó a incendiarse. Mientras todos corríamos esquivando los carros de bomberos en plena medianoche paulista, un grupo de pintores eliminaba el nombre de la empresa del avión —buena estrategia de marketing para evitar acrecentar el desprestigio de la ya alicaída imagen de la empresa brasileña. Yo no podía creer lo que estaba viendo, y preocupado por haberme olvidado mi bolsa del freeshop en el avión, vi cómo una pick-up de vidrios oscuros se alejaba raudamente del lugar. A Valdez no lo volví a ver desde entonces; ya no iba a querer mostrarse más en público, al menos por el momento, y era evidente que —tal como dice el presidente Ca'lo— "nadie muere en la víspera". ■



Detrás de todo gran hombre hubo una gran mujer. Yoko Ono, María Kodama y Tsiemi Isa cerrando la trilogía. Happy New Year, Mister Valdez.

Monasterio Zen, Morro da Vargem, Ibiraçu, Espíritu Santo, Brasil.

Algo más que un correcto artesano

por Diego Rottman y Jorge Bernárdez

Aunque el asunto es suficientemente conocido y hasta los críticos más desinformados saben que Allan Smithee no existe, nadie hasta ahora había intentado una aproximación global a su obra, operación que lleva la teoría del autor a su punto más extremo. El Amante, *siempre dispuesto al exceso, publica en primicia este original ensayo.*

La crítica pretendidamente seria lo ignora. Las *majors* le dan un lugar, pero no lo reivindican. Allan Smithee es un producto de Hollywood, un engranaje de la industria, aunque por momentos se muestra como una especie de "fantasma en la máquina" que se solaza introduciendo en los productos comerciales que dirige su particular visión del mundo y no pocos hallazgos formales. Su carrera es un canto al "virtuosismo industrial". Smithee paseó su cámara por los más variados géneros, respetando los códigos de cada uno pero sin perder nunca su sello personal. Presentamos aquí algunas de sus ideas.

I. Allan Smithee por él mismo

Un visionario: Lo admito: soy el que mejor sabe hacer *cine de autor* en Hollywood y quizá sea este el motivo de mis enfrentamientos con grandes como David Lynch o Dennis Hopper.

Cuando nadie confiaba en Mickey Rourke (apenas un extra en *1941*), le di su gran oportunidad en *Obsesión asesina*, en el papel de un asesino serial. Y no es el único caso. Cuando la gente se había olvidado del entrañable Eddie Albert, supe rescatar de las sombras a este *granjero último modelo* en mi comedia *Locademia de medicina*.

Los actores me quieren y Altman no es el único privilegiado cuando se trata de filmar con las grandes estrellas de la industria. Cuando lo quise, reuní en un mismo film a Dennis Hopper, Jodie Foster, Dean Stockwell, Vincent Price, John Turturro, Fred Ward, Charlie Sheen, Joe Pesci y Bob Dylan.

Maestros: *El amor arrasa* comienza con el primer plano de un ojo a punto de ser maquillado. Este es mi pequeño homenaje a Salvador Dalí y Luis Buñuel. Me considero un discípulo de estos dos grandes. De hecho, muchos críticos me han dicho, desde que empecé a dirigir, que mis películas eran absolutamente surrealistas.

¿Alguna vez vieron, como pasa en *Backtrack*, a un asesino a sueldo de la mafia haciendo análisis semióticos de letreros luminosos? Bueno, esa es mi definición del surrealismo.

Las drogas: He visto los mejores cerebros de mi generación sucumbir ante las drogas. Yo las probé, por supuesto. Aún hoy me fumo algún porro entre toma y toma. Es que, como dije en *Fiebre fantasmal*, "la hierba dulce te tranquiliza y te da ideas". Pero odio a los narcotraficantes. Realizan un comercio indigno. En *The Owl* tuve oportunidad de tocar el tema.

Debilidad por el débil: Las injusticias sociales de la administración Reagan me hicieron mirar a los sectores más relegados de nuestra sociedad y se podría decir que desde *Locademia de medicina* mi cine mira con cariño al neorrealismo italiano. Empiezo a ser un retratista de las minorías. Así, la sensibilidad portorriqueña tendrá su lugar en *Fiebre fantasmal*, las costumbres de los ítalo-neoyorquinos estarán presentes en *El amor arrasa* y los negros roñosos recibirán su merecido en *The Owl*.

El Poder: La crisis en la era Reagan, sobre la que ya hablé lo suficiente, me impulsó a cambiar mi mirada sobre el mundo.

El péndex está de la nuca fue el primer intento de rescatar el *American Way of Life*, mostrando la corrupción en el seno de una familia republicana que al depurarse logra alcanzar la presidencia. Mi modelo para esa película fue —¿por qué no decirlo?— el cine de Frank Capra; *Fiebre fantasmal* tenía como fondo un negociado de tierras y en *Locademia de medicina* toqué el tema de las estructuras perimidas y corruptas. El rector —Eddie Albert— era, obviamente, Reagan.

Esta es la que considero mi trilogía de historias ejemplares. Esconden, bajo su estructura frívola, un clarísimo mensaje.

***The Owl*:** Fue mi obra más personal. *The Owl* era como el *Batman* de Tim Burton, pero con una puesta realista y con un villano rapero que homenajeaba a la serie *camp* de Adam West en los años 60. Un intento de hacer "televisión de autor", si se quiere.

Muchos me preguntaban por qué, si el héroe podía ver en la noche, contábamos esto en el minuto 80 de los 90 de película. La respuesta es simple: quisimos evitar el camino fácil. Desgraciadamente, nadie lo comprendió.

***Backtrack*:** Fue mi experiencia más nefasta en relación con los productores. Hopper había sido elegido para dirigir un *thriller* con una historia simple: un asesino se enamora

de una mujer a la que debe liquidar. El la transformó en una *road-movie* pretenciosa y poco clara.
Cuando tomé las riendas, era irremediable. Había miles de metros de película. Tuve que trabajar mucho para transformar *Backtrack* en algo potable. Cuando terminé, los productores me pidieron autorización para que Hopper apareciera en los créditos en algunos mercados... Les dije que hicieran lo que quisieran... Me desentendí. Hopper, ese tunante, aceptó de buena gana.
Un denominador común: Los críticos se empeñan en ensalzar mi obra. Mientras ellos analizan, yo sigo filmando. Entre mis obsesiones han sabido ver las "mesetas minimalistas" (aquellos momentos de *todos* mis films en los que no pasa absolutamente nada), el "abandono de personajes" (actores que desaparecen de la trama sin ninguna explicación) y hasta las "moralejas aleccionadoras" (que algunos periodistas han preferido bautizar "moralina recurrente", pero que tuvo su merecido homenaje con los minutos finales de cada capítulo de la serie *He-Man*).

II. Biografía no autorizada

Si tuviera la oportunidad de expresarse, Allan Smithee podría contar cosas peores sobre productores, directores, editores y todos los que forman esa gran familia al Oeste de los Estados Unidos llamada Hollywood. Pero Allan Smithee existe sólo en el celuloide.
En 1969 el *Directors' Guild of America,* por un acuerdo entre sus asociados, permitió la utilización del nombre *Allan Smithee* en aquellos casos en que, por intromisión de la producción o por problemas diversos, el director no quisiera que figurara su nombre en los créditos. Un año antes Jud Taylor abría el marcador con *Fade in* (una película nunca estrenada en los cines) y volvería al seudónimo en 1980 con *Obsesión asesina*. Desde aquella decisión, y hasta hoy, más de veinte directores —algunos muy famosos como David Lynch o Dennis Hopper— y un puñado de productores se ocultaron bajo el rótulo Smithee otorgándole una existencia real que hizo que, por ejemplo, el crítico Adolfo Martínez, del diario *La Nación*, catalogara a la película *Solar Crisis* como el producto de "un correcto artesano".
Es que Smithee, aunque inexistente, es ubicuo. Para que un director resigne el crédito de varios meses de trabajo a favor del famoso seudónimo, cualquiera de las etapas de la producción de un film es buena. Muchos se ocultan de entrada porque la idea les parece mala; pero por algún motivo se embarcan en el proyecto. O la propuesta de filmar para la televisión no les resulta beneficiosa para su carrera (la marca Smithee tiene ocho telefilms en su haber). También puede aparecer luego de la filmación, como sucedió en la coproducción americano-portorriqueña *Fiebre fantasmal*, cuando el director Lee Madden decidió que el resultado final no merecía llevar su nombre. Pero lo común es que suceda en la fase del montaje. Los estudios suelen reservarse la edición final y no siempre los directores coinciden con la visión taquillera de los productores, genuinos Smithees que guían la mano de los editores. Finalmente, el pasaje del cine a la pantalla chica puede funcionar como conjuro para que el espíritu de Smithee se haga presente. Para *Duna* se preparó una versión especial de 190 minutos destinada a la televisión de aire, bajo protesta de su director original, David Lynch. Estas películas, que no son necesariamente malas, sino a lo sumo estropeadas o fallidas, tienen su contracara: las que muy bien podrían ser genuinos Smithees, pero no llegan a serlo. Algunas se resuelven políticamente como en el caso de *Hammett*, donde las interminables peleas entre Wim Wenders y Francis Ford Coppola quedaron tapadas por mutua conveniencia. Otras veces los directores son concientes de que no están filmando una obra maestra y gustosos estamparían el seudónimo. Pero ingresar a Hollywood tiene su precio. Adolfo Aristarain pagó el suyo con *Deadly* y, aunque la película se estrenó con su firma en los Estados Unidos, no permitió que fuera exhibida en nuestro país. Y, finalmente, el poder del dinero. Muchos realizadores mastican los dólares con que los estudios tapan sus bocas para que no se arrepientan del resultado final. Presumiblemente este sea el caso de la *Blade Runner* original. Once años después, cuando Ridley Scott tuvo poder, realizó su propio corte. A juzgar por el resultado de esa versión, los directores no siempre tienen la razón. ■

Allan Smithee como director

Fade in - Iron Cowboy (1968)
Director: Jud Taylor.
Death of a Gunfighter (1969)
Director: Don Siegel
Ruby (1977)
Director: Curtis Harrington
City in Fear - Obsesión asesina **(TF 1980)**
Director: Jud Taylor
Fun and Games (TF 1980)
Director: Paul Bogart
Moonlight (TF 1982)
Director: Jackie Cooper
Dune - Duna **(TF 1984)**
Director: David Lynch
Stitches - Locademia de medicina **(1985)**
Director: Rob Holcomb
Dalton: Code of Vengeance II (1986)
Director: ?
Let's Get Harry - The Rescue - Rescate infernal **(1986)**
Director: Stewart Rosemberg
Morgan Stewart's Coming Home - El péndex está de la nuca **(1987)**
Director: Paul Aaron
Ghost Fever - Fiebre fantasmal **(1987)**
Director: Lee Madden
I Love N. Y. - El amor arrasa **(1987)**
Director: Gianni Bozzacchi
Riviera (TF 1987)
Director: ?
The Shrimp on the Barbie (1990)
Director: ?
Backtrack - Catchfire - Camino de retorno **(1991)**
Director: Dennis Hopper
The Owl - El guardián de la noche **(TF 1992)**
Director:?
Startfire - Solar Crisis - Amenaza solar (1992)
Director: Richard Sarafian
Fatal Charme (TF 1992)
Director: Jonathan Karaken
The Birds II - Land End (1992)
Director: Rick Rosenthal

TF: Película para la televisión
Negrita: Editada en video. ■

Muestras de videos de estudiantes presenta

Hoy: El Rojas a todo video color

por Alejandro Ricagno

En diciembre del año pasado, el área de video del Centro Ricardo Rojas dependiente de la UBA, organizó las muestras de realizaciones de alumnos de diversas escuelas de cine. (Falté a la de la Escuela de Subiela y a la de la carrera de Imagen y Sonido de la UBA). Entre ellas estuvo la muestra de los propios alumnos de los cursos de video, dirección y guión del Rojas, a cargo del prof. Pablo Perel.
Antes de continuar debo confesar dos cosas:
1) El año pasado fui invitado por Perel a dar una charla en uno de sus cursos.Y su irresponsabilidad (y la mía) fue tal, que el presente año me ofreció dictar los cursos de iniciación, bajo su atenta vigilancia. Esto me coloca en un lugar díficil. Mi experiencia pedagógica es bastante heterodoxa, y no quisiera que se chocara con mi actividad crítica. En fin, ya veremos; que los tubos de rayos catódicos me iluminen.
2) Las características de los cursos anuales del Rojas, tanto como la infraestructura en la que se sustentan, no darían el perfil típico de una escuela de cine. No lo pretenden tampoco. Los alumnos toman cursos, teóricos y prácticos, y después, activando el espíritu aventurero-manguero, salen a buscar los elementos técnicos necesarios para la filmación de sus trabajos. Esto, por lo visto en los trabajos, en lugar de amedrentarlos parece incentivar la imaginación, el ingenio y el trabajo de grupo. Mucho se debe también a que la edad de los alumnos varía de adolescentes a adultos, todos mezclados, por lo que se da una corriente de visiones y solidaridades infrecuentes en la mayoría de los primeros años de una escuela de cine.
Y ahora, la muestra. Como no pude estar presente el día de la exhibición pública, unas semanas después, los mismos alumnos, a lo kamikaze, me alcanzaron una "torta" con 8 de los 12 trabajos presentados. A vuelo de pájaro, lo que pude notar en la mayoría es que son trabajos de un buen nivel técnico, sobre todo pensando que están hechos por gente que recién empieza a tener contacto con una cámara. Se le da bola a cosas como la iluminación, el sonido y el encuadre. Las historias, en general, tienen un desarrollo largo —tal vez demasiado para algunos— y en la mayoría de los casos falta cierto "punch" para el cierre. Lo mejor de la muestra fue *Imagen interior,* de Horacio de Sanctis, una historia de amor obsesivo, voyeurístico, con reminicencia blowupianas y una muy buena iluminacion y edición.
Otro video interesante a nivel narrativo —aunque su historia se tornaba muy televisiva— fue *Madre, buscando un lugar,* de Fernando de Lafuente Velásquez, donde se veía una preocupación por hallar una estética cercana al docudrama. Buen trabajo de localización de exteriores, y cuidada —aunque con altibajos— la elección actoral que —a veces— se las tenía que ver con diálogos y tipos peligrosamente cercanos al cliché. *La visita,* de Jorge R. Juárez, jugaba con algunos climas de género, pero perdía en un final que pedía a gritos un mayor impacto. El hallazgo humorístico lo dio *Qué lío* de Rubens MiserKordia (apellido o seudónimo, vaya uno a saber), una parodia de teleteatro, cine argentino y afines, lleno de gags, y con una estética de la desprolijidad buscada y conciente, aunque probablemente no todo "error" quedara en el territorio de lo intencional. La duración resentía un poco el efecto de humor. De todos modos, hay que destacar sobre todo el manejo constante del absurdo y la descontrolada actuación de Rubens M.(Perel me mostró algunos otros trabajos del actor-director y debo decir que sus ideas son jugadas y brillantes, pero hay una peligrosa tendencia a que el amontonamiento las neutralice. Un poco más de rigor narrativo, aun en sus historias más delirantes, no le vendría nada mal.)
Lo destacable es que se evidencia un responsable trabajo de equipo. Y eso, hoy en día, no es muy fácil de hallar ni de lograr.
¿Para cuándo un mesa o encuentro entre estudiantes de diversas escuelas, más allá de las muestras? A ver si se puede armar algo... ■

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA la CAJA 10

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

PIDALA EN SU KIOSCO

88.1 FM DE LA CALLE
una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55 - ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

Anuncie en
Los Agrupados de *El Amante*

Llámenos al 322-7518

o visítenos a Esmeralda 779 6° A

"Ecos de la cultura"

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

Conducción: María Ana Pérez
Produce: Virginia Dubois

El tigre de Tracy
—Algunos antes, otros después—

Rastreamos y encontramos los libros agotados que usted buscó durante años.
Consúltenos sin compromiso
Ricardo: 791-6772 / 923-7424

TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

Temporada 42 del cineclub

Cien años del cine

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

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

CINECLUB NUCLEO
Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)
Temporada Nº 41 - 1994
Secretaría e Informes:
Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

Mercosur - Portugués

Clases individuales o grupales. Vocabulario especializado

Profesora Lenguas Vivas

Martha: 805-5316

CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES

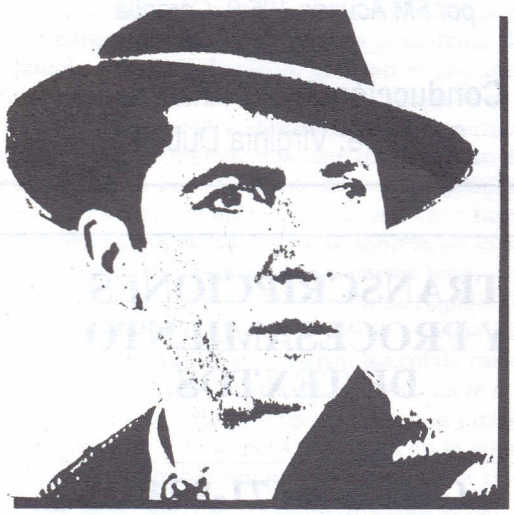
Gabriela Ventureira

☎ 815-1415

V I D E O S

Sociales - Institucionales - Videobooks - Recitales - Eventos
Producción integral de Clips
Ediciones de todo tipo

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



EL OJO ESTRÁBICO

...RADIO PARA SORDOS.

MIXTO JAULERO CON BERRETÍN DE ZORZAL

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL 92.7 MHz

CHAMUYAN PEDRO OCHOA FERNÁNDEZ
LEANDRO REYNO
ALEJANDRO LUNADEI

Heavy Metal

***Tetsuo, el hombre de acero* (*Tetsuo. The Iron Man*) Japón, 1989, dirigida por Shinya Tsukamoto, con Tomoroh Taguchi, Kei Fujiwara y Shinya Tsukamoto.**
***Tetsuo 2* (*Tetsuo 2. The Body Hammer*), Japón, 1991 dirigida por Shinya Tsukamoto, con Tomoroh Taguchi, Nobu Kanaoka y Shinya Tsukamoto.** ■

El evangelio de la Nueva Carne. *Tetsuo, el hombre de acero* (1989), la ópera prima de Shinya Tsukamoto, es un catálogo de excesos. Pensada para convertirse automáticamente en una película de culto, no descarta ningún recurso que pueda aportarle una adhesión cinéfila incondicional. Tsukamoto confía en que existe algo así como una estética "de culto", producida dentro del género fantástico, de la que él podría ser su más claro exponente (y el más autoconciente, por otra parte) si lograra reunir en una misma película todos los elementos de los que esta se alimenta: el principio de montaje de las figuras orgánico-mecánicas de Giger, las mutaciones patológicas de los personajes de Cronenberg, la hiperviolencia del comic japonés, el surrealismo blanquinegro de *Eraserhead* de Lynch, los tópicos cyberbpunks de William Gibson, la cultura lisérgica de Timothy Leary, los sonidos lacerantes del rock industrial, las fantasías sexuales sadomasoquistas... La sola suma de todos estos elementos parecería garantizar de por sí la complicidad de aquel público que disfruta de los productos planificados con espíritu "underground", más allá de sus virtudes como entretenimiento. Y es que por más barata que haya resultado o por más experimental que haya pretendido ser, *Tetsuo* no es otra cosa que una película "de diseño". Tsukamoto no está demasiado lejos del publicista que alguna vez fue (aunque estudió arte y no publicidad). Lo que él hace es plasmar en las imágenes una idea (nada nuevo: la continuidad entre el cuerpo y la máquina) para vender un producto de acuerdo con el gusto del público. Como cuenta de antemano con un espectador-cómplice, se dedica con total autoindulgencia a exponer los lugares comunes de una estética que él no ha contribuido a formar, sino que sólo se ha limitado a decodificar y aplicarla. Está de más decir que el hecho de que esta película ponga en escena sus propias reglas de construcción, no la pone por encima de otras anteriores que solo desarrollaron estos elementos en función de la narración. La fusión del cuerpo con el ambiente industrial, la disolución de la identidad, la pérdida de los límites entre lo interior y lo exterior, aparecen como "temas" contemporáneos que simplemente son ilustrados por las imágenes, sin ninguna historia que los contenga.

Fábula high-tech. El antecedente más cercano de *Tetsuo 2* (1991) no es *Tetsuo, el hombre de acero*, sino *Akira*, la historieta y luego dibujo animado de Katsuhiro Otomo. Esta vez, Tsukamoto deja de lado la concepción artesanal de los efectos especiales, el montaje de ritmo frenético y el abuso de la cámara móvil —que, sumados al riguroso blanco y negro, eran los recursos al servicio de esa fenomenología de la mutación que era *Tetsuo*— en favor de una fábula en rabiosos colores más emparentada con la tradición japonesa del manga (mucho más violento y apocalíptico que el comic occidental), las películas de Godzilla y la tópica cyberpunk que con el horror biológico de Giger o Cronenberg (aunque hay una cita de *Alien* y otra de *Videodrome*). La transformación del cuerpo pasa a segundo plano, para dar lugar a cierta mística vinculada a la violencia apocalíptica. Si bien se repite en parte el eclecticismo visual de la primera (en cuanto a sus fuentes de inspiración), *Tetsuo 2* participa de una pseudo-mitología que no puede ocultar su parentesco intelectual con *2001: una odisea espacial* de Stanley Kubrick. La idea —tan delirante como recurrente dentro de la ciencia ficción— de que la hipertecnologización va a generar un "hombre nuevo" es totalmente ajena al universo ateo del terror visceral. Al postular un sentido trascendente para las dolorosas mutaciones del cuerpo, Tsukamoto termina patentando su apocalipsis high-tech dentro de otro género. ■

Silvia Schwarzböck

***El ángel exterminador*, Méjico, 1962, dirigida por Luis Buñuel, con Silvia Pinal, Enrique Rambal, Lucy Gallardo, José Baviera y Claudio Brook.**

Como Bioy Casares en *En el perjurio de la nieve* y, posteriormente, Torres Ríos y Torre Nilsson en la adaptación para *El crimen de Oribe*, el tema central de *El ángel exterminador* es la detención del tiempo. Pero, a diferencia de Bioy y de una de las mejores películas argentinas, el destino trágico no se hace presente. En este gran Buñuel de la etapa mejicana (como la mayoría de los films producidos por Oscar Dancigers en los estudios Churubusco) converge la comedia surrealista junto a una mordaz crítica a la pacata sociedad de los charros. *El ángel exterminador* es una película desopilante, donde un posible estilo Buñuel —poco explicitado hasta por sus más acérrimos defensores— queda expuesto en la utilización de un único espacio físico —la amplia habitación de una mansión— que con el correr de la historia, se transformará en un lugar de supervivencia. Como en *El* y *Ensayo de un crimen*, los diálogos son ingeniosos, las situaciones son una mezcla de melodrama e ironía y las repeticiones —un tema que Buñuel trató en profundidad en varias de sus películas— actúan como única posible salvación para los náufragos de la Providencia.

En *El ángel exterminador*, Buñuel volvió a exponer sus obsesiones de la época surrealista; pero ahora incorporadas a una narración que, en medio de la inesperada quietud de los personajes, permite la introducción de elementos oníricos. Un oso que se pasea por la casa, unas manos que aprietan el cuello de una mujer, dos personajes que mueren, otros que sufren el encierro, los sirvientes que esperan afuera, la *walkiria* Silvia Pinal que aconseja volver a la situación del principio, y ese final, aparentemente alegórico, que aún despierta diversas interpretaciones, desde el psiconanálisis ramplón hasta la opinión teológica más burda. Con estos mínimos elementos, con los actores descartables del período mejicano, con un presupuesto mínimo y con un montón de ideas en plena ebullición, el viejo maestro sordo realizó *El ángel exterminador*. Una película que, además de disfrutarse como la versión libre y subversiva de la muy sobrevalorada y posterior *El discreto de la burguesía*, hoy también puede verse como una cumbre de la ciencia ficción en clave farsesca. Y sin efectos especiales. ■

Gustavo J. Castagna

La gran comilona (*La grande abbuffata*). Italia/Francia, 1973. Dirigida por Marco Ferreri, con Philippe Noiret, Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, Michel Piccoli y Andréa Ferreol

Antes el cine era bello porque era anárquico
Marco Ferreri

Una fisiología cinematográfica.
Es posible rastrear, en el origen del cine de Marco Ferreri, huellas de un neorrealismo trabajado en los prismas deformantes del humor negro y de la tradición esperpéntica de la literatura española. "El neorrealismo es el engaño de mis films", dijo el realizador a propósito de su trilogía española. "El aspecto es neorrealista pero no la sustancia". De su paso posterior por la comedia a la italiana, durante los 60, Ferreri conservará –asimismo– cierta inclinación por lo grotesco y la ironía, pero tensionando las fórmulas convencionales de la sátira de costumbres más allá de sus límites, hasta mostrar su lado más ácido e inquietante.
A partir de *Dillinger ha muerto* (1969), Ferreri procura alejarse tanto del verismo neorrealista como del costumbrismo de la comedia a la italiana. Empieza a independizarse de la actualidad inmediata y circunstancial de los conflictos (a pesar de que la estética de cada film permanecerá firmemente anclada a la época de su realización) y manifiesta una tendencia cada vez más marcada hacia la abstracción y la universalización de sus obsesiones (*Liza*, 1972; *La última mujer*, 1976; *En nombre de la infancia*, 1979; *Historias de locura común*, 1981; *Historia de Piera*, 1983; *El futuro es mujer*, 1984; *I love you*, 1986; *La carne*, 1992).
Curiosamente, sin embargo, Ferreri elige la máxima concentración, la exacerbación de lo concreto, la hipérbole y la monstruosidad como vías de esa estilización, como si intentara alcanzar alguna clave en la extrema materialidad de los objetos. Igual que Kafka, Ferreri construye el relato a partir de una situación mínima que se vuelve absurda al desarrollarse al pie de la letra. El film consiste en ese despliegue de las consecuencias reales surgidas de la interpretación literal de un sentido figurado. Por eso no debería extrañar la adaptación de *El castillo* de Kafka que intentó en *La audiencia* (1971). Hay, en ambos, una misma vocación de absurdo en la exasperación de la metáfora. Claro que Ferreri no practica el medio tono. Su sutileza radica, en todo caso, en la capacidad para mantener el equilibrio sobre el límite que separa a la desmesura de la mera grosería.
Si *La gran comilona* (1973) ocupa un lugar central en su filmografía es porque allí esa violencia del discurso alcanza uno de los puntos más altos de elaboración estilística.

El peso específico de los cuerpos. Con frecuencia, esa materialidad extrañamente estilizada de Ferreri ha sido objeto del mismo malentendido que las interpretaciones simbólicas promovieron acerca de Kafka. Para José Luis Guarner, por ejemplo, los personajes de *La gran comilona* "son emblemáticos de su medio social: tenemos aquí un juez, con cierta fijación mamaria y amante de la fellatio, que encarna el poder; un esteta, productor de programas televisivos de gastronomía, que encarna la cultura; un aviador, más bien lujurioso y propietario de un Bugatti, que encarna la aventura; un chef, entregado creador de exquisitos manjares, que encarna el arte". Y para Juan Miguel Company, "en *La gran comilona* se palpa la auténtica y real alienación de un sistema que, al no generar plusvalías, se vuelve contra el propio cuerpo de sus dirigentes dando lugar a la simple constatación escatológica del excremento, el vómito y la muerte".
Pero, precisamente, cuando el film parecería prestarse de manera tan fácil a la simbología es cuando más habría que cuidarse de interpretaciones alegóricas que no harían más que empobrecerlo. No hay símbolo ni hay mensaje en *La gran comilona*. Ninguna explicación articula los sentidos como símbolos que vinieran a expresar un mensaje. Hay, en Ferreri, el mismo mecanismo de alusión que en Kafka. No se trata de una analogía posible entre la representación y la idea; se trata, más bien, de la ambigüedad irrepresentable que impone lo figurado cuando debe ser pensado como real. ¿Cómo considerar –sin recurrir a la lógica de una mutación fantástica– la posibilidad de que Gregorio Samsa se despierte convertido en un espantoso insecto? Del mismo modo: ¿cómo explicar esa autoinmolación escandalosa de *La gran comilona* sin reducirla a la mecánica simbólica de la crítica social? La interpretación debe leer la materialidad de las metáforas porque, en la medida en que el sentido figurado toma cuerpo de manera tan contundente, clausura toda lectura que intente precisar allí un referente oculto. Si nos atenemos al rigor de los hechos, la película narra el fin de semana de cuatro gourmets que se reúnen a comer hasta reventar.
Literalmente: comen hasta reventar. No se trata, entonces, de una función sustitutiva sino de una operación de encarnación.
El film desarrolla ese proceso creciente por el cual unos respetables burgueses se entregan a los impulsos primitivos que anidan en ellos. Pero sería un error ver en esas pulsiones animales algún resto de naturaleza. Gilles Deleuze refiere estas pulsiones elementales a los *mundos originarios* del naturalismo: "El naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y los objetos. A la vez: el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela". En *La gran comilona*, el salvajismo radical de las relaciones no constituye una negación de los comportamientos sociales sino su exacerbación. No se trata del *hombre en estado natural* que Rousseau componía por eliminación de los atributos adquiridos en sociedad (y que debía servir para glorificar al hombre civilizado como el ser más perfecto de la Creación); en el film de Ferreri es precisamente la acentuación de ciertos rasgos culturales lo que devuelve a los cuatro hombres a un estado de patético primitivismo. Es, por así decirlo, una barbarie cuyo primer presupuesto son las pautas de la civilización.
Ferreri elude el idealismo utópico de las edades de oro porque presenta las clásicas oposiciones cultura/naturaleza, civilización/barbarie, hombre/animal, historia/biología como construcciones reversibles. El encierro (en *La gran comilona*, en *La carne*, en *El harén*) o la huida (en *Liza*, en *Dillinger ha muerto*, en *En el nombre de la infancia*, en *I love you*) no hacen más que ratificar la omnipresencia de las conductas sociales. Los náufragos y los anacoretas llevan consigo las marcas indelebles de la civilización pero, a diferencia de *Robinson Crusoe*, no es un saber que los salva sino una tradición que los condena. Como el tilo de Boileau —que todavía hunde sus raíces en la vieja villa de *La gran comilona* y que se erige amenazante sobre los comensales— paradigma de una preceptiva tan artificial como imposible de transgredir.

El hedor de los perfumes. Los cuatro gourmets de Ferreri han suprimido completamente la función alimentaria de la comida (no comen porque tengan hambre) y solo conservan los rasgos rituales del banquete como despilfarro. "Lo ideal sería seguir comiendo así

indefinidamente", es su deseo imposible. El film narra la historia de una insatisfacción y de un fracaso. Libertinos o depravados, transgresores o decadentes, su voracidad desafiante termina hundiéndolos en la propia desmesura.
Hay, en Ferreri –como en Sade y en Rabelais–, una teoría del exceso. Pero la voluptuosidad con que se confunden lo bajo y lo elevado en el banquete rabelesiano o en los rituales libertinos de Sade es siempre solidaria de un renacimiento o de una lección edificante. Si existe algún humanismo de los excesos en Ferreri (en *La carne*, por ejemplo), aparece bajo la forma del agotamiento. Relato terminal, *La gran comilona* instrumenta al exceso como una obscenidad que debería entregar alguna forma de revelación (lo ob-sceno es la mostración de aquello que debería haber quedado fuera de la escena). El naturalismo de Ferreri se diferencia del naturalismo de Buñuel porque su subversión no consiste en una inversión de las normas sociales (inodoros en el comedor, comida en el baño, como en *El discreto encanto de la burguesía*, por ejemplo), sino en una superposición impúdica de funciones fisiológicas: Michel come puré mientras ejecuta un festival de pedos, Marcello cena mientras observa diapositivas pornográficas, Andréa copula con Michel mientras él evacua y luego masturba a Ugo mientras Philippe le da de comer. (Yuxtaposición impúdica, también, del nombre propio: los nombres de los personajes corresponden a los de sus intérpretes.) Vómitos, eructos, pedos, eyaculaciones, excrementos y alimentos se ordenan en un circuito. Llevado al extremo, todo perfume huele mal, revela su pasado de pestilencia. Ese es el punto en donde el exceso permite evidenciar lo obturado: "es tan lindo que parece falso", reflexiona Ugo en algún momento del film. Poco después, los inodoros revelan su secreto y provocan –de nuevo literalmente– una explosión de mierda.
El cine de Ferreri practica una operación de desmontaje; mirada antropológica que tiende a una ampliación de lo decible, como si intentara restituir aquello que una cultura debe dejar afuera para sostenerse. En *La gran comilona* (como en *I love you*), el fetichismo aparece como la evidencia fatal de un todo que ya no puede reconstruirse. Imagen de una fragmentación que solo produce sentido por el peso que la cultura ha desplazado hacia ella, el fetiche es –al mismo tiempo– la referencia inevitable de una ausencia. Obsesión de Marcello por acariciar el culo de Andréa mientras con la otra mano acaricia el de la estatua. Esa es la escena paradigmática del fetichismo en el film. Ya no se trata del recuerdo que un cuerpo ha dejado, como en un molde, sobre la prenda íntima. Andréa está ahí y, sin embargo, no puede ser percibida. Aun junto al otro, aun en presencia del otro, la delicada obsesión indica el signo de una soledad irremediable. De la carne a la piedra, hay en la estilización un manierismo que define una clausura. "El mundo originario es un comienzo de mundo pero también un fin de mundo, y el declive irresistible del uno al otro", escribe Deleuze. Marcello muere congelado a bordo de la Bugatti, Michel se ahoga en su propio excremento, Ugo es masturbado mientras se atraganta de comida y sólo así muere satisfecho. Ninguna comunicación, ningún intercambio. Podría decirse: "no se habla con la boca llena". Pulsión de autofagia, el hedonismo del gourmet se desliza hacia la pendiente inevitable del onanismo. Y lo cierto es que, al final del banquete, cada uno muere solo. Entonces, Philippe se avergüenza: "deben pensar que los abandoné". Esta culpa es la única piedad. Este el único nivel de los afectos. Como una arqueología de la amistad.
Philippe muere acunado en los brazos de la mater nutricia mientras devora sus tetas de gelatina y balbucea como un recién nacido. La mujer atraviesa el parque poblado de reses que empiezan a pudrirse y entra a la casa. Hay que empezar todo de nuevo. El mundo originario es un fin de mundo y, quizá, un comienzo de mundo. Buen provecho.

David Oubiña

El corazón de las tinieblas (*Heart of Darkness*, EE.UU., 1994), dirigida por Nicolas Roeg, con Tim Roth, John Malkovich, Isaach de Bankole, James Fox e Imán.

Cuando vemos *El corazón de las tinieblas*, la película de Roeg no nos deja olvidar que la obra de Conrad ya había pasado por el cine con *Apocalypse Now*. Eso habla de la falta de convicción con que se filmó lo que ahora viene a ser la versión-fiel-al-libro. Roeg, lejos de mostrar ese río y esa selva del Congo como una proyección de la mente de Kurtz, reduce al paisaje y sus habitantes a un mero contrapunto con la figura civilizada del Capitán Marlow, y hace de su extrañamiento y fascinación un "estado espiritual" permanente del personaje que no se modifica a lo largo de toda la película. El "trance místico" de Marlow parece totalmente ajeno a la experiencia que está viviendo. Este aspecto vincula a la película con otras del director, afectadas de esta especie de "espiritualidad" injustificada. Las escalas en las distintas estaciones de la Compañía, antes que para marcar una progresión en el acercamiento al centro del horror y un aumento de la fascinación de Marlow por el objeto de su búsqueda, solo sirven para que el espectador se informe sobre la hipotética figura de Kurtz —mientras que el protagonista permanece imperturbable— que luego la imagen fantasmal de John Malkovich no hará sino refutar. La similitud entre este Kurtz y el guía de La Zona en *Stalker* de Tarkovsky no es sólo física. Roeg trata de recordarnos que ambos personajes se relacionan con el conocimiento de la misma manera. Aunque no llega a acercarse al Herzog de *Fitzcarraldo* o *Aguirre, la ira de Dios*. En sus mejores escenas (todas las apariciones del guía Mfumu, fiel pero caníbal, los sugerentes indicios de un método en las acciones de los nativos civilizados por Kurtz o el ingreso en el corazón de las tinieblas), Roeg logra mostrar la verdadera dimensión demencial de la empresa colonialista y el horror como su consecuencia inevitable.

Silvia Schwarzböck

***China Moon*, EE.UU., 1991. Dirigida por John Bailey, con Ed Harris y Madeleine Stowe.**

Mientras continúan los elogios desmedidos a John Dahl como heredero de la tradición del cine negro, es bueno apuntar que en esta pequeña película el hasta aquí director de fotografía Bailey hace cine negro sin alardes y sin proclamarse heredero de nadie, aunque el argumento se acerca un poco a otro producto negro modernoso como *Cuerpos ardientes* de Lawrence Kasdan (el protagonista viola la ley porque está enredado con una mina-trampa). Pensándolo bien, creo que no son Dahl ni Kasdan lo que me disgusta, sino el cine negro salvo contadas excepciones: aquellas en las que hay algo que trasciende las trampas y los engaños. Esto sucede en *China Moon*, que es más bien una historia de amor que evoluciona hacia la tragedia, montada sobre una intriga policial casi a la inglesa. Muy sobria, muy bien contada y muy simpáticos Harris y Stowe, con el agregado de que —como nos recuerda Noriega— Madeleine Stowe es de las actrices que siempre muestran al menos una teta y esta no es la excepción. Películas así solían dejarme totalmente satisfecho en la adolescencia y no veo por qué ahora habría de ser diferente.

Quintín

Un mes de cable

El cine en pantuflas

por Jorge García

Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Decepción (*All the King's Men*), 1949, dirigida por Robert Rossen, con Broderick Crawford y Joanne Dru.

Robert Rossen forma parte de la larga lista de directores hoy relegados al olvido. Este film sobre el descenso y caída de un político en un pueblo norteamericano refleja con fidelidad el tema principal de su obra: la búsqueda del éxito a cualquier precio. *Decepción* tiene una gran intensidad dramática y es uno de los mejores films de su carrera, en el que Crawford juega el papel de su vida y el debut de Mercedes Mc Cambridge es impresionante.
Cine Max 7/3, 22 hs.; 9/3, 1.30 hs.; 13/3, 17.45 hs.

Territorio de Colorado (*Colorado Territory*), 1949, dirigida por Raoul Walsh, con Joel Mc Crea y Virginia Mayo.

Si bien no siempre se lo señala, aparte de ser uno de los grandes directores de la historia del cine, Raoul Walsh también fue un brillante realizador de westerns. Esta remake de *Alta Sierra*, con una notable galería de personajes secundarios, es transformada por Walsh en una trágica historia de amor y a mi entender es superior al original, lo no que no es poco decir.
I-SAT 18/3, 14 hs.; 19/3, 10.30 hs.

Sin tambores, sin cornetas (*No Drums, No Bugles*), 1971, dirigida por Clyde Ware, con Martin Sheen.

Del poco conocido director Clyde Ware, aparece este curioso film, basado en un legendario objetor de conciencia durante la Guerra de Secesión. La peculiaridad de *Sin tambores, sin cornetas* radica en que al único personaje que se ve en el cuadro es al protagonista, mientras que el resto de la acción permanece *fuera de campo*, diálogos incluidos. Una rareza para no dejar pasar.
CV 30 11/3, 14.30 hs.; 16/3, 15.20 hs.; 24/3, 11.40 hs.

La casa del sol naciente (*House of Bamboo*), 1955, dirigida por Samuel Fuller, con Robert Ryan y Robert Stack.

Cada proyección de una película de Samuel Fuller se transforma siempre en un acontecimiento. En particular, *La casa del sol naciente* hace muchísimo que no se exhibe y desde su primer

Delmer Daves: realismo y humanidad en el western

por Jorge García

El árbol de la horca (*The Hanging Tree*), 1959, con Gary Cooper, Maria Schell y Karl Malden. **Cine Max 4/3, 6.30 hs.; 6/3, 13 hs.; 16/3, 9. 15 hs.; 22/3, 20 hs.; 26/3, 8.15 hs.**

Hay directores que, si bien están identificados como grandes realizadores del western (Anthony Mann, Budd Boetticher, el mismo John Ford), cuando transitaron otras temáticas también dejaron su marca de auténticos autores. En el caso de Delmer Daves, pareciera que fue en los films del Oeste donde pudo volcar con mayor intensidad sus principales preocupaciones temáticas y estéticas, dirigiendo en los años 50 una serie de títulos que lo colocan sin dificultad entre los cultores más importantes del género, siendo a la vez uno de los menos reconocidos. (Digresión que hago: la visión parcial en cable hace poco tiempo de *Parrish*, uno de los melodramas que Daves realizó en los 60 sobre mediocres best-sellers, despertó mi interés por esos films, casi todos inhallables, y hace que la afirmación tenga un carácter provisional.)
Delmer Daves nació en San Francisco en 1904 y luego de algunos estudios de derecho se acercó al cine como ayudante de dirección en 1923, trabajando como técnico y actor durante algunos años. En 1931 comenzó su carrera de guionista por la que transitó más de una década, con algunos títulos significativos como *El bosque petrificado,* de Archie Mayo, y la notable *Love Affair*, primera versión de Leo Mc Carey de *Algo para recordar*. Esa larga trayectoria luego se expresó en su filmografía ya que, hasta su última película, Daves participó en la mayoría de los guiones de las mismas. Debutó en la dirección en 1943 con *Destino: Tokio*, un film bélico de moderado interés que se puede ver por cable, filmando en esa década varios títulos de guerra y de cine negro de los que solo recuerdo *Senda tenebrosa,* con Bogart y Bacall, basado en David Goodis, y cuya única curiosidad era el uso de la cámara subjetiva durante la primera media hora. Es en 1950 que su nombre adquiere notoriedad por la realización de *La flecha rota*, pomposamente calificada por algunos como "el primer western que trataba con honestidad a los indios". Conviene señalar que más allá de sus buenas intenciones y de ser la película más conocida y famosa de Daves, el film se ve perjudicado por un mensaje que impide de antemano cualquier actitud reflexiva del espectador. (Segunda digresión: lo mismo ocurre con *La puerta del diablo* de Anthony Mann, obra contemporánea a esta y que por cierto no está entre lo mejor de su obra. Evidentemente, hablar a favor de los indios no garantiza hacer buenas películas.) Sin ir más lejos, el film inmediato de Daves, el hoy olvidado *Ave del paraíso*, que contaba una historia de amor frustrado por supersticiones ancestrales, ambientada entre indios de las islas del Pacífico, trataba el mismo tema, la intolerancia, con menos discursividad y un lenguaje visual mucho más refinado.

Es posible que el hecho de que Daves haya nacido en el Oeste, sea descendiente de una familia de pioneros y haya convivido en su juventud con distintos grupos indígenas, incida en el realismo extremo, casi documental, de varios de sus westerns (*Tronar de tambores,* la misma *La flecha rota*, etc.). En ellos el decorado y el paisaje son elementos a los que los personajes se integran naturalmente sin que adquieran el sentido dramático que, por ejemplo, les otorga Anthony Mann. Es en ese contexto que el héroe davesiano —que incluso puede ser un villano como Richard Widmark en *La última carreta*, ese film sobre la supervivencia— se define como alguien en búsqueda del conocimiento y de una forma de vida auténtica, siendo tal vez este el tema principal en la obra del director. Estas características son las que hacen a sus personajes entrañables y profundamente humanos; no buscan como los de Mann una segunda oportunidad en la vida ni son trágicos y monolíticos como los de Boetticher. Son vulnerables sin ser frágiles y tratan de que en ellos el aprendizaje y la toma de conciencia sean un camino hacia la comprensión, tal como lo testimonia la notable *Cowboy*, sin renegar incluso de un turbio pasado como el del médico de *El árbol de la horca*. La película que mejor ejemplifica la actitud del director ante el hombre es *El tren de las 3.10 a Yuma*, excelente film, muy superior a la sobrevolarada *A la hora señalada* de Zinnemann, con la que tiene varios puntos de contacto. En ella, en el enfrentamiento entre el carismático bandido y el sencillo y honesto granjero, aparece reflejada la conducta humana en su esencial contradicción, ambigüedad y complejidad. Otro tema significativo que Delmer Daves introdujo en el western, como antes nadie lo había hecho, es el de la atracción sexual. El ejemplo más acabado es *El hombre pacífico*, film del que se puede decir que no es descabellada la afirmación del inefable Leonard Maltin de que se trata de la versión de *Otelo* dentro del género. Además, la inclinación por el melodrama que se manifiesta en sus películas de los 60 ya puede intuirse en sus últimos westerns, en particular en la ya citada *El árbol de la horca* y aun en *Los malvados de Yuma*, interesante "remake" de *Mientras la ciudad duerme* de Huston. Es posible que en la obra de Daves no se encuentre ninguna obra maestra y que, incluso, en la comparación con otros grandes creadores del género no salga favorecido. Pero no hay duda de que sus westerns forman un bloque fílmico de innegable solidez, que afortunadamente es posible ver gracias a las ediciones en video y a las exhibiciones regulares por cable. (Digresión final: Delmer Daves dirigió su última película en 1965; en los últimos doce años de su vida no realizó ningún film y siempre fue un director con poca prensa entre críticos y cinéfilos. Ojalá que lo que ocurre con sus westerns —ediciones, exhibiciones en cable— también se produzca con los *melos* de última etapa. Amén.) ■

plano, la impúdica confesión que se le arranca a un moribundo, muestra todas las características del cine de su autor: esa suma inigualable de emoción e intensidad que le hicieron decir alguna vez a Peter Bogdanovich que nadie nunca en el mundo del cine podía filmar como lo hacía este director.
Fox 5/3, 16 hs.; 18/3, 16 hs.

Will Penny, el solitario (*Will Penny*), 1968, dirigida por Tom Gries, con Charlton Heston y Joan Hackett.

El prematuramente desaparecido Tom Gries seguramente solo será recordado por este western, su primer film. Expresión tardía del género, resulta un acercamiento a un personaje solitario e introvertido realizado con gran hondura y sin caer en ningún piscologismo. Obra contenida y personal, cuenta con uno de los mejores trabajos de Charlton Heston en su carrera.
Cine Canal 1/3, 11.30 hs. y 4.30 hs.; 17/3, 9 hs. y 3.15 hs.

La balada del desierto (*The Ballad of Cable Hogue*), 1970, dirigida por Sam Peckinpah, con Jason Robards y Stella Stevens.

Más allá de los traspiés de su etapa final, Sam Peckinpah es el último gran realizador de westerns del cine americano (y no me olvido de Eastwood quien, para mí, se sirve de las estructuras del género). Film sobre un perdedor que encuentra un sentido para su vida en el medio del desierto, tiene un lirismo crepuscular totalmente alejado de la violencia desenfrenada de otras de sus películas. Para no dejar pasar.
Cine Max 12/3, 10 hs.

La noche americana (*La nuit americaine*), 1973, dirigida por François Truffaut, con Jacqueline Bissett y Jean-Pierre Leaud.

François Truffaut, aparte de ser un gran director, siempre se caracterizó por la calidez con que filmó a sus personajes. De allí que sorprenda cierto mecanicismo y frialdad en este acercamiento al mundo del cine, en la que además existe una visión poco cariñosa de los personajes más jóvenes. De todas maneras, la calidad de algunas secuencias, en particular la prueba fílmica de Valentina Cortese, justifican ver un film que, lamentablemente, se exhibirá en su versión inglesa.
Cine Max 12/3, 20 hs.

La caída de los dioses (*La caduta degli Dei*), 1969, dirigida por Luchino Visconti, con Dirk Bogarde e Ingrid Thulin.

No conviene desaprovechar la oportunidad de ver completa esta película del gran director italiano que, en su momento, se estrenara considerablemente mutilada. Narrando la decadencia de una familia de industriales durante el ascenso del nazismo, Visconti hace su film más desequilibrado, un melodrama de rasgos operísticos en el que en varios momentos aparecen fulgurantes destellos de su genio.
Cine Max 3/3, 19.15 hs.; 7/3, 3 hs.

El patriota (*Captain Lightfoot*), 1955, dirigida por Douglas Sirk, con Rock Hudson y Barbara Rush.

Esta es una recomendación casi a ciegas dada la cantidad de años que hace que vi este film por televisión. De todos modos, creo que a ningún cinéfilo se le ocurriría dejar pasar una película de aventuras, ambientada en el siglo XIX y filmada por Douglas Sirk en Irlanda en medio de su etapa de colosales melodramas. A encender el televisor que, seguramente, no van a equivocarse.
Cine Canal 9/3, 8 hs. y 5.45 hs.; 21/3, 9 hs.

Asesinos S. A. (*The Parallax View*), 1974, dirigida por Alan J. Pakula, con Warren Beatty y Paula Prentiss.

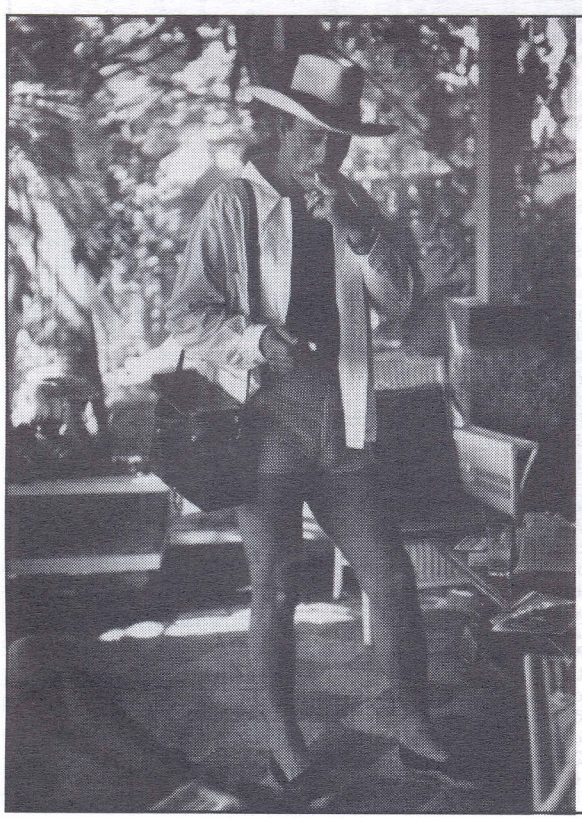
Con certeza la mejor película del habitualmente mediocre Alan J. Pakula, este thriller de ficción política es uno de los mejores exponentes del género. Siguiendo la investigación que del asesinato de un senador hace un reportero gráfico, y con una narración tensa, crispada y de creciente suspenso, el director nos transmite la inutilidad de la lucha individual frente a los poderes establecidos. Para no dejar pasar.
Network-USA 6/3, 14 hs. y 24 hs.; 29/3, 16 hs.; 30/3, 11 hs.

Los hermanos Kelly (*Ned Kelly*), 1970, dirigida por Tony Richardson, con Mick Jagger y Clarissa Kaye.

Tony Richardson es recordado sobre todo por sus primeras películas adscriptas al llamado *free-cinema* inglés. Este atípico film —protagonizado por Mick Jagger— sobre las aventuras de un bandolero australiano y con referencias al eterno conflicto entre ingleses e irlandeses y varias canciones en la banda de sonido, resulta una de sus títulos menos vistos.
Cine Canal 15/3, 15.15 hs. y 1.45 hs.; 26/3, 9.30 hs.; 31/3, 14.15 hs.

Tuyo es mi corazón (*Notorius*), 1946, dirigida por Alfred Hitchcock, con Cary Grant e Ingrid Bergman.

Toda la enorme grandeza del universo hitchcockiano aparece en este film, uno de los más perfectos de su obra. Tras una



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

aparente historia de espionaje, el director nos ofrece una de sus obras más sombrías, ambiguas y complejas, en la que nada es lo que parece y la precariedad y la duda son la única certeza. Una película inagotable que requiere muchas visiones.
Canal 365 4/3, 19 hs.

La tumba de Ligeia (*Tomb of Ligeia*), 1965, dirigida por Roger Corman, con Vincent Price y Elizabeth Shepperd.

Estas ocho adaptaciones de relatos de Poe realizadas por Roger Corman están, más allá de sus desniveles, entre lo más interesante de su carrera. *La tumba de Ligeia*, no editada en video, es la última de la serie y una de las mejores, contando con un excelente guión de Robert Towne, un refinado tratamiento visual y Vincent Price en la plenitud de sus medios expresivos.
Cine Max 2/3, 3.15 hs.; 20/3, 4.30 hs.

Testamento (*Testament*), 1988, dirigida por Lynne Littman, con Jane Alexander y William Devane.

Aparentemente única película de Lynne Littman, este relato sobre la catástrofe nuclear que se abate sobre un pequeño pueblito norteamericano es realmente notable. Evitando toda grandilocuencia, con un estilo austero y despojado en el que todo está mucho más sugerido que mostrado, el realizador logra un film conmovedor con una inolvidable actuación de Jane Alexander.

Space 25/3, 5.30 hs.

Se abre el abismo, 1945, dirigida por Pierre Chenal, con Guillermo Battaglia y Elsa O' Connor.

El francés Pierre Chenal dirigió varias películas en nuestro país y en la mayoría se puede apreciar a un realizador con gran capacidad para expresarse visualmente y con claro dominio de la puesta en escena. Este melodrama "negro" ofrece una sórdida y bastante perversa visión de la institución familiar, absolutamente infrecuente pare el cine que se hacía en Argentina en esa época. Para descubrir a un realizador hoy olvidado.

Space 15/3, 13 hs.

Tabla de cine en Televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG	AR
Amor entre sombras	William Castle	Cine Canal					8	
Asesinos S. A.	Alan J. Pakula	Network-USA	9			8	8	
Barrio Chino 2	Jack Nicholson	Cine Canal	9		8	8	6	6
Caballero sin espada	Frank Capra	Cine Max	8	9	9	8	7	8
Candyman	Bernard Rose	CV 30	5		8		4	8
Cortina rasgada	Alfred Hitchcock	Cine Canal	6	7		6	6	
Cruising	William Friedkin	HBO	5			8		8
Decepción	Robert Rossen	Cine Max	10			7	8	
Dos vaqueros errantes	Blake Edwards	TNT					8	
Dulce veneno	Noel Black	Space					8	
El ángel ebrio	Akira Kurosawa	VCC 24	7	8		7	7	7
El caballero audaz	Raoul Walsh	Space	10	10		10	10	
El francotirador	Michael Cimino	CV 30	7		9	7	6	7
El hombre de los ojos de rayos X	Roger Corman	Canal 365	10	10	8	9	6	9
El hombre que sería rey	John Huston	Space	9	9	10		8	
El indomable	Martin Ritt	Network-USA					8	
El ladrón y la bella	Vincente Minnelli	TNT					8	
El marido de la peluquera	Patrice Leconte	CV 30	6	7		5	5	7
El mundo del futuro	Richard T. Heffrom	Cine Max				7	8	
El río	Jean Renoir	VCC 24	10	10		9	7	
Europa	Lars von Trier	VCC 24	5		5	8	8	8
Experimento diábolico	Felix Feist	TNT					8	
Frenesí	Alfred Hitchcock	Network-USA	10		9	9	9	9
Gilda	Charles Vidor	Space	9	7		9	9	9
Gloria	John Cassavetes	Cine Max	4	6		6	7	8
Grand Hotel	Edmund Goulding	CV 5			9	8	8	8
Hechizo de luna	Norman Jewison	TNT	8	6	6	7	4	8
High Tide	Gilliam Amstrong	HBO					7	8
Hombre	Martin Ritt	Fox	7				7	
Huracán	John Ford	CV 5	8	9	9		7	
I Love You	Marco Ferreri	VCC 24	5	5	6	7	5	7
Imitación de la vida	Douglas Sirk	Cine Canal	10	10	10	10	10	
Jean de Florette	Claude Berri	VCC 23		8		8	8	
La balada del desierto	Sam Peckinpah	VCC 24	8				8	
La caída de los dioses	Luchino Visconti	Cine Max				7	7	8
La casa del sol naciente	Samuel Fuller	Fox					9	
La comedia del terror	Jacques Tourneur	Canal 365	7			7	7	
La comezón del séptimo año	Billy Wilder	VCC 25		5	5	5	5	6
La doble vida de Veronika	Krysztof Kieslowski	CV 30	4	4		5	6	6
La escalera de caracol	Robert Siodmak	VCC 24				7	6	6
La mansión Howard	James Ivory	VCC 23	8	8	5			
La Marsellesa	Jean Renoir	VCC 24				6	7	
La noche americana	Francois Truffaut	Cine Max	8	8	9	8	7	
La patrulla infernal	Stanley Kubrick	Canal 365	6		7	5	8	6
La Strada	Federico Fellini	CV 30	9	10	10	9	10	9
La tregua	Sergio Renán	VCC 23	6		6	5	6	6
La tumba de Ligeia	Roger Corman	Cine Max					8	9
Ladrones de bicicletas	Vittorio De Sica	VCC 24		10	10	7	9	8
Las reglas del juego	Robert Altman	VCC 23	2	7	3	2	3	8
Laura	Otto Preminger	Fox	7		8	6	5	6
Locura en el Oeste	Mel Brooks	HBO	5		7	8	7	6
Lola Montes	Max Ophuls	CV 5				10	10	10
Los hermanos Kelly	Tony Richardson	Cine Canal					7	
Mad Max	George Miller	I-SAT	7		7	9	9	8
Mad Max 2	George Miller	I-SAT	9		9	9	7	7
Manón del manantial	Claude Berri	VCC 23		6		6	7	
Max y los chatarreros	Claude Sautet	CV 30				9	9	10
Mi nido o el tuyo	Michael Apted	Space	8	8	8			
Mi nombre es violencia	Don Siegel	TNT					7	6
Mi pie izquierdo	Jim Sheridan	Cine Max	5	9	8	7	6	8
Mi tío	Jacques Tati	VCC 24			8	7	8	8
Mona Lisa	Neil Jordan	HBO	7	7	8	7	7	9
Noche de brujas	John Carpenter	I-SAT	10		10	10	6	9
Nuestros amores tramposos	Peter Bogdanovich	Cine Max	10	10	10	10	10	10
Pacto siniestro	Alfred Hitchcock	Cine Max	9	9	8	9	9	8
Prohibida obsesión	Harold Becker	Network-USA	8		8	7	6	8
Qiu Ju, una mujer china	Zhang Yimou	VCC 25	6	7	8	8	4	7
Que el cielo la juzgue	John Stahl	I-SAT					8	10
Renegado vengador	Michael Winner	Cine Canal					7	
Sabotaje	Alfred Hitchcock	CV 5	8	8	8	8	8	8
Se abre el abismo	Pierre Chenal	Space				8	8	
Sin tambores, sin cornetas	Clyde Ware	CV 30					7	
Swing Time	George Stevens	CV 5					8	
Territorio colorado	Raoul Walsh	I-SAT				9	9	
Testamento	Lynne Littman	Space			8	8	8	8
Trono de sangre	Akira Kurosawa	VCC 24		10	9	9	10	10
Tuyo es mi corazón	Alfred Hitchcock	Canal 365	10	10	10	10	10	10
Ultimo domicilio conocido	José Giovanni	CV 30				7	8	
Un día de furia	Joel Schumacher	HBO	8	8	8			8
Un fantasma en el paraíso	Brian De Palma	Network-USA			8	7	6	7
Un muro de silencio	Lita Stantic	VCC 25	7	7	6	7	4	8
Una historia de Tokio	Yazujiro Ozu	VCC 24	10	10	10	9	8	10
Una tarde de otoño	Yazujiro Ozu	VCC 24	10	8	10		8	8
Una, mi amor	Milos Radivojevic	CV 5				8	8	8
Vecinos y amantes	Richard Quine	Space					8	
Will Penny, el solitario	Tom Gries	Cine Canal					8	

Películas para ver en marzo

Miércoles 1
Noche de brujas (J. Carpenter)
I-SAT, 22.45 hs.
Un fantasma en el paraíso (B. De Palma)
Network-USA, 22 y 24 hs.

Jueves 2
Laura (O. Preminger)
Fox, 13 hs.
Ultimo domicilio conocido (J. Giovanni)
CV 5, 20.10 hs.

Viernes 3
Mi tío (J. Tati)
VCC 24, 13, 15, 17, 19 y 21 hs.
El hombre que sería rey (J. Huston)
Space, 20 hs.

Sábado 4
King Kong (E. Schoedsack-M. Cooper)
TNT, 15 hs.
Trono de sangre (A. Kurosawa)
VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.

Domingo 5
La Strada (F. Fellini)
CV 5, 11.40 hs.
Prohibida obsesión (H. Becker)
Network-USA, 21 hs.

Lunes 6
Almuerzo desnudo (D. Cronenberg)
CV 5, 22 hs.
Un asalto audaz (R. Brooks)
Cine Max, 1.45 hs.

Martes 7
Swing Time (G. Stevens)
CV 5, 19 hs.
Mad Max (G. Miller)
I-SAT, 22.45 hs.

Miércoles 8
Huracán (J. Ford)
CV 5, 19 hs.
La Marsellesa (J. Renoir)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.

Jueves 9
Frenesí (A. Hitchcock)
Network-USA, 14 y 24 hs.
Gloria (J. Cassavetes)
Cine Max, 24 hs.

Viernes 10
Lola Montes (M. Ophuls)
CV 5 11, 13 y 16 hs.
Imitación a la vida (D. Sirk)
Cine Canal 9.15 hs. y 4.45 hs.

Sábado 11
Una tarde de otoño (Y. Ozu)
VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.
El francotirador (M. Cimino)
CV 5, 23.45 hs.

Domingo 12
El caballero audaz (R. Walsh)
Space, 16 hs.
Europa (L. von Trier)
VCC 24, 22, 24, 2 y 4 hs.

Lunes 13
No matarás (K. Kieslowski)
CV 5, 22 hs.
Caballero sin espada (F. Capra)
Cine Max, 22.15 hs.

Martes 14
Renegado vengador (M. Winner)
Cine Canal, 13 hs.
Mad Max 2 (G. Miller)
I-SAT, 22.45 hs.

Miércoles 15
La regla del juego (J. Renoir)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.
Danza con lobos (K. Costner)
Space, 22 hs.

Jueves 16
Alma negra (R. Walsh)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.
Candyman (B. Rose)
CV 5, 22 hs.

Viernes 17
La comezón del séptimo año (B. Wilder)
VCC 24, 13, 15, 17, 19 y 21 hs.
Dulce veneno (N. Black)
Space, 24 hs.

Sábado 18
El ángel ebrio (A. Kurosawa)
VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.
Hombre (M. Ritt)
Fox, 21 hs.

Domingo 19
Que el cielo la juzgue (J. Stahl)
I-SAT, 14 hs.
Gilda (C. Vidor)
Space, 16 hs.

Lunes 20
Kagemusha (A. Kurosawa)
Cine Canal, 7.15 hs.
Max y los chatarreros (C. Sautet)
CV 5, 23.40 hs.

Martes 21
Brindis al amor (V. Minnelli)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.
Dos sinvergüenzas en Cadillac (B. Levinson)
Space, 22 hs.

Miércoles 22
La sombra de una duda (A. Hitchcock)
CV 5, 11, 13 y 16 hs.
El árbol de la horca (D. Daves)
Cine Max, 22 hs.

Jueves 23
Pacto siniestro (A. Hitchcock)
Cine Max, 20.15 hs.
Mona Lisa (N. Jordan)
HBO, 24 hs.

Viernes 24
El hombre equivocado (A. Hitchcock)
CV 5, 11, 13 y 16 hs.
Mi nombre es violencia (D. Siegel)
TNT, 1 hs.

Sábado 25
Una historia en Tokio (Y. Ozu)
VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.
La noche del cazador (C. Laughton)
Canal 365, 19 hs.

Domingo 26
Quisiera ser grande (P. Marshall)
CV 30, 11.45 hs. y 20.10 hs.
Un muro de silencio (L. Stantic)
VCC 25, 22 hs.

Lunes 27
Ladrones de bicicletas (V. De Sica)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.
La doble vida de Veronika (K. Kieslowski)
CV 5, 22 hs.

Martes 28
El marido de la peluquera (P. Leconte)
CV 5, 23.40 hs.
Polvo rojo (V. Fleming)
TNT, 1 hs.

Miércoles 29
Cortina rasgada (A. Hitchcock)
Cine Canal, 16 hs.
El río (J. Renoir)
VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21 y 23 hs.

Jueves 30
La escalera de caracol (R. Siodmak)
VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.
Cruising (W. Friedkin)
HBO, 1.15 hs.

Viernes 31
Barrio Chino 2 (J. Nicholson)
Cine Canal, 19.30 hs.
El lado oscuro del corazón (E. Subiela)
CV 5, 23.35 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 58 a 60

Menú de cine en TV

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

			Q	FF	GN	GJC	JG	AR
Perseguidas	J. Kaplan	Gativideo				2		
Angie	M. Coolidge	Gativideo		4	5			
Lobo	M. Nichols	LK-Tel	7	7	5	5		
¿A quién ama Gilbert Grape?	L. Hallström	AVH	4	4		6	8	8
M Butterfly	D. Cronenberg	AVH	9	10	7	9	5	9
Mentiras verdaderas	J. Cameron	AVH	8	8	6	7		5
Tres formas de amar	A. Fleming	LK-Tel		2				4
Sinfonía macabra	D. Fausik	AVH				4		
Olivier, Olivier	A. Holland	Gativideo				6	6	8
Cuatro bodas y un funeral	M. Newell	Transeuropa	4	7	7	6	6	7
El mago de Oz	V. Fleming	Renacimiento	7	9	8	7	6	6
El soldadito	J-L. Godard	Yesterday				9	9	9
If...	L. Anderson	RKV			4		3	5

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN VIDEOTECA

- Alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.
- Venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

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

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

cine de autor · clásicos · documentales · cine argentino · artes plásticas · lo mejor de la vanguardia

ALDRICH ALEA ALMODÓVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUÑUEL
CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FELLINI FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEYZER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HAWKS HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH
KAZAN KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MENGES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABST PASOLINI PUDOVKIN RENOIR RESNAIS ROSSELLINI
SANTIAGO SAURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SURIA TARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI VON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZULAWSKI Y MUCHOS MAS.

La Imaginación los Sueños

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

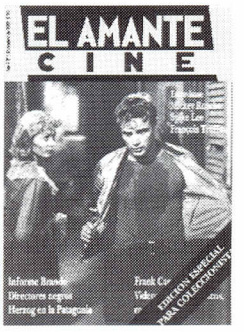
Sarmiento 1249, Corrientes 1248 - Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

Video del Angel

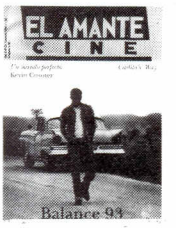
Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*
Y muchas más

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

El viejo Nº 1 aún está disponible...



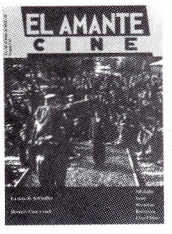
Algunos viejos Amantes aún están disponibles...

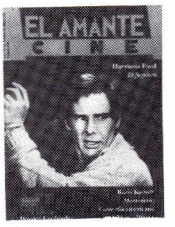


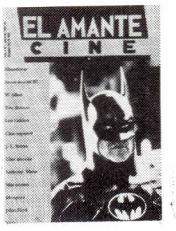
1992: 5, 6, 7, 8, 9 y 10

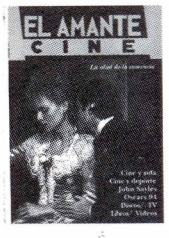
1993: del 11 al 22

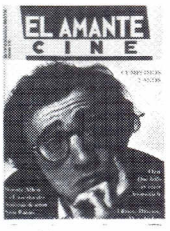
1994: del 23 al 34

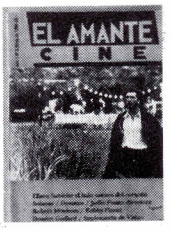


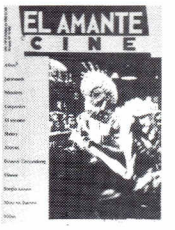












Los viejos libros aún están disponibles...

Martin Scorsese *Wim Wenders*

Próximamente: *Francis Ford Coppola*

Ediciones Tatanka. Esmeralda 779 6º A. Capital. Tel. y Fax: 322-7518

Akira Kurosawa speaks

"In 1937 I was a struggling young painter. I saw a newspaper advertisement. PCL, which later became Toho Studios, wanted an assistant director. They asked applicants to write essays on the basic weaknesses of Japanese films and what should be done about them. I suggested, jokingly, that for basic weaknesses there could be no cure. I also said films could always be made better. To my surprise, I was offered a job, and I took it, planning to return to painting in a couple of months. But films were my medium and I stayed.

"The *chanbara* (the sword fight) had greater dramatic impact when it was done with almost no swordplay. It was weakened when a lot of cut-and-thrust was added. Traditionally, the sword was drawn quickly, the stroke was made in one lightning movement and the blade then sheathed with equal speed. I try to return to this. It's like the quick draw in westerns.

"Japanese critics keep saying how western I am, mainly because I am interested in people. They love 'artless simplicity' and a 'very Japanese quality.' That is not my way of working.

"Foreign reviewers seem to think more about a film, about what they are going to write. Many Japanese critics appear to feel that if they don't criticize something every day, they might be out of a job. I try not to let them influence anything I do.

"I would never make a film primarily for audiences abroad. I am not interested in making films which are meaningless to a Japanese audience. How can you make a film for another country without a keen feeling for its people, their likes and dislikes, the way they think and act? If a director could live there for two or three years, could learn the language and customs, then maybe he could make a film.

"You know how I work? Talk, talk, talk - that's all I do. Get the writers together and talk the script. Get the actors together and talk acting. Get the camera crew together and talk production. I spend my life talking.'

(From an interview in *Show Business International*, April 1962)

Buenos Aires Herald
El diario argentino escrito en inglés