

Año 4 N° 37 Marzo de 1995 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE C I N E

Alberto Fischerman

Una mujer llamada Nell

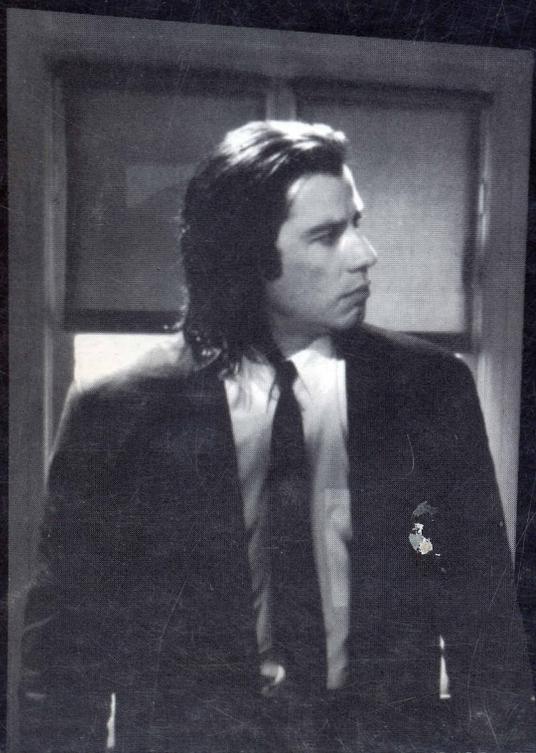
Jodie Foster

Disparos sobre Broadway

Woody Allen

Sueño de libertad

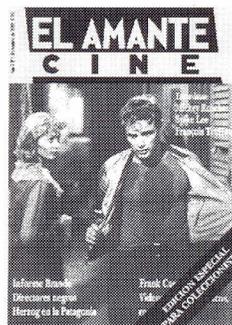
Dossier Bergman



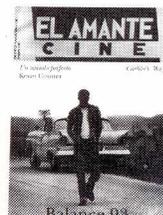
Pulp Fiction

Violenta polémica

El viejo N° 1
aún está disponible...



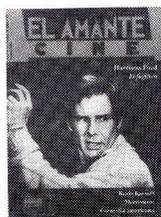
Algunos viejos Amantes
aún están disponibles...



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 6° A. Capital. Tel. y Fax: 322-7518

Queridos lectores:

Cuando esta edición de *El Amante* entraba en la habitualmente caótica semana de cierre, nos alcanzó la noticia de la sorpresiva muerte de Alberto Fischerman, un cineasta valioso y un tipo al que extrañaremos todos los que tuvimos el privilegio de conocerlo. A él está dedicado este número y hemos hecho lo posible para que la tristeza por su ausencia quede registrada en estas páginas.

Como habíamos prometido, dedicamos varias páginas de este número a una película polémica, *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino, que dividió a la redacción. A la hora de escribir, la posición de la fracción contraria a la película quedó, por así decirlo, en minoría de escritores y de páginas, y la nota de Horacio Bernades queda como el jamón de un sandwich de panegíricos a cargo de Quintín y David Oubiña.

Otra parte de la redacción estuvo ocupada viendo películas de Bergman para cumplir con la otra promesa que hicimos el número pasado: el dossier dedicado al director sueco, que se extenderá durante dos números más. Alejandro Ricagno llevó el fervor bergmaniano al extremo del surmenaje para redactar el artículo introductorio.

Marzo es el mes en el que la cartelera de estrenos se recalienta ante la inminencia de la entrega de los Oscar. Así que también hubo mucho movimiento de gente que trataba de atrapar las distintas novedades que se avecinan y volcarlas en críticas para la revista. Hemos visto la última de Woody Allen, la de Paul Newman, la de Jodie Foster y la película tapada que también es candidata, *Sueño de libertad*, amén de otros estrenos menos publicitados. Hablábamos de jamón y Guillermo Ravaschino insistió (con buenas razones y malas artes) para que su crítica favorable a *Jamón, jamón* de Bigas Luna ocupara el mismo espacio que la que se publicó anteriormente de Gustavo Castagna. Tuvimos que acceder porque resulta

que Guillermo es el que corrigió este número de la revista (ver abajo). Como premio por sus esfuerzos por defender a Bigas Luna, Ravaschino recibió una medalla del Consulado de España.

Los lectores siguen escribiendo profusamente y, esta vez, hacen honor al nombre de la sección: han disparado sobre *El Amante* con balas de todos los calibres: desde insultos hasta amenazas de conflictos diplomáticos, pasando por críticas serias y fundadas que nos duelen de verdad. Pero no podía faltar, como preveíamos, la crítica a la extensión del Correo y al publicar esa carta caemos en una paradoja tan dramática como la de los viajes en el tiempo.

El lector descubrirá en este número una reorganización y una nueva diagramación del material que antes se ofrecía en diversas secciones fijas. Nos parece que la revista queda mucho mejor ordenada de esta manera. Esperamos que también esté mucho mejor escrita, pero no tenemos garantías de ello. Con el nuevo orden, quedan pocas notas sueltas, que en este caso son dos: un estudio de Eduardo Russo sobre el cine primitivo y una visión de lo que ocurre en un videoclub a cargo de Mario Camara.

Como decíamos, Guillermo Ravaschino corrigió este número. El muchacho tiene muchos talentos y virtudes: es crítico, realizador de video, fotógrafo y alpinista. Tantas actividades no le permiten leer *El Amante*, así que no aplicó las nuevas reglas ortográficas impuestas por el binomio Oubiña-Amante en el número anterior. Así que hemos vuelto a escribir "sólo" con acento cuando se usa como adverbio y no cuando se usa como adjetivo ("Ravaschino lee de *El Amante* sólo sus propias notas, pero esta vez la tuvo que leer entera porque fue el solo corrector"). Por suerte ya vuelve Ventureira que decidirá sobre el futuro de nuestra ortografía.

Este número nos gusta. ¿Y a ustedes? Nos encontramos en el próximo.

SUMARIO

Estrenos:

Tiempos violentos (1)2
Tiempos violentos (2)6
Tiempos violentos (3)8
 Diccionario Tarantino12
Disparos sobre Broadway.....14
 Woody Allen16
Una mujer llamada Nell.....19
 Jodie Foster20
Generación X22
Jamón, jamón.....23
Sueño de libertad24
Leyendas de pasión, André, Las cosas de la vida, El cuervo, Hasta donde llegan tus ojos.....25

Alberto Fischerman.....27

Dossier Bergman

Introducción.....32
 Películas36
 Testimonios39

Cine primitivo.....42
 La vida en un videoclub44
 Correo46
 Mundo cine50

Guía del amante

Discos55
 Videoclips56
 Libros57
 Videos58
 Cine en TV.....60
 Tabla64

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: Alejandro Ricagno, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, José Martínez Suárez, Lita Stanić, Cecilia Szperling, Andrés Di Tella, Mario Camara, Fredy Friedlander, Marina Riegner y Tino y Norma Postel.

Pimpinela:
 Lucía: Haydée Thompson
 Joaquín: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero con hermanito: Gustavo García Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenzon
Cadete privado: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Guillermo Ravaschino, tipo raro pero simpático
Diagramación y composición: Eduardo
Ahora típea: Gustavo Zappa
Asesores diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (amigovios): *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

La ciencia de la lógica

por Quintín

Hay películas hábiles y torpes, inteligentes y estúpidas, profundas y banales. Hay también unas pocas películas originales. *Tiempos violentos* es una de ellas. Y en una época en la que las películas son refritos y robos de otros robos y refritos, una película original es algo tan raro como un perro con dos cabezas. En principio parece inadecuado sostener que Tarantino —un tipo que tiene en la cabeza las diez mil películas del videoclub que atendía— sea un ejemplo de cineasta que no es producto del reciclaje. Efectivamente, las interminables disquisiciones que Tarantino suele hacer sobre la historia del cine en cada entrevista indican que su formación es la de un espectador calificado (su compinche y coautor de las historias de *Tiempos violentos*, Roger Avary, afirma que las escuelas de cine no tienen sentido desde que existe el video). Y Tarantino no sólo conoce las películas, sino que las usa: la valija cuyo misterioso contenido brilla al abrirse recuerda a *Bésame mortalmente* de Aldrich, para no citar más que un ejemplo. ¿Dónde está la originalidad entonces? Es lo que intentaremos justificar a continuación.

Por qué *Tiempos violentos* es una película original

1. Las citas, homenajes y préstamos de otras películas se suelen usar de distintas maneras (omitimos los robos descarados). a) apropiación de ideas en contextos ligeramente diferentes, como Luc Besson en *El perfecto asesino*, cuando toma al tipo que se escapa disfrazado de policía herido directamente de *El silencio de los inocentes*. b) cita de una escena de un film prestigioso (Woody Allen homenajeando a Welles en *Un misterioso asesinato en Manhattan*). c) multiplicación de iconos cinematográficos para regodearse en la cinefilia (John Landis en *Transilvania, mi amor*). d) multiplicación de iconos cinematográficos para crear un ambiente de cultura pop (David Lynch en *Corazón salvaje*). e) exhibición de actores mirando otras películas (todos los días). f) exhibición de afiches (práctica que tal vez comience con Truffaut en *Los 400 golpes*). g) creación de falsas películas de género (especialidad de los hnos. Coen). h) etc. Tarantino las hace todas, de la a) a la h), pero en cada caso invierte el sentido de estas prácticas. Las citas de Tarantino son casi privadas: no invitan al reconocimiento fácil ni distraen la narración. ¿Quién sabe —salvo el autor— cuál es la

película que pasa fugazmente en la televisión? ¿Quién ha visto las películas de los afiches? El restaurante retro en el que se acumulan personajes y posters es un espacio autónomo que no invita al esnobismo sino que es la puesta en escena de ese esnobismo como un dato. Las tres historias que se entrelazan en *Tiempos violentos* parten de sendos clichés narrativos (el asalto, el boxeador que debe entregar la pelea, el gángster que se enamora de la mujer de su jefe). Pero esos clichés son sólo el punto de partida de un guión virtuoso: a partir de allí, lo que ocurre se parece muy poco a algo que hayamos visto antes. A tal punto que en el asalto no se dispara ningún tiro, que no vemos un solo plano del ring y que la pareja clandestina se disuelve antes de haberse constituido. En lugar de recurrir a esos clichés para tapar baches narrativos, para parodiarlos o para instalarse en ellos, Tarantino los hace estallar. Al hacerlo, produce un efecto extraordinario: deja atrás el género y la película se remonta por sobre las situaciones que va creando. *Tiempos violentos* no es una película de gangsters (como *El padrino*), ni una copia de una película de gangsters (como *Bugsy*), ni una sátira sobre las películas de gangsters (como *Fuga al amanecer*), ni una estetización de una película de gangsters (como *De paseo a la muerte*), ni una reflexión moral sobre las películas de gangsters (como *Buenos muchachos*). Es, más bien, una comedia que pone en cuestión al gángster como arquetipo cinematográfico. Se sabe que los gangsters reales modelaron parcialmente su conducta sobre lo que los guionistas y directores de la década del treinta instalaron en la pantalla: los gangsters siempre fueron una caricatura cinematográfica. *Tiempos violentos* confronta esa caricatura con la vida cotidiana de los noventa y, al hacerlo, reproduce la situación de seis décadas atrás: obliga a volver a imaginar a los gangsters. El trabajo de Tarantino con la historia del cine resulta un ejemplar ejercicio de arqueología. Es el primer director contemporáneo que comprende que el verdadero homenaje al cine del pasado es la recreación y no la repetición: no se trata de usar pasivamente lo que el cine parece haber fijado sino de ponerlo en cuestión. Tarantino, de la mano de su voracidad narrativa y de su poder de observación, hace lo que hicieron sus remotos antecesores: inventar. Los gangsters de *Tiempos violentos* no salen de ninguna



John Travolta en *Tiempos violentos*

película. En la competencia de cinefilia en la que se ha convertido el cine actual, Tarantino es el único corredor aventajado porque comprendió que la única enseñanza que deja mirar películas es que el cine está siempre por hacerse, un hecho que el cine mismo se encarga de ocultar.

2. Si bien el cine ha registrado conversaciones hasta el hartazgo, lo ha hecho de tres maneras principales que resultan complementarias e insuficientes y que provienen a grandes rasgos del teatro. Una es la funcional, que sirve para proporcionar información y alimenta los momentos cómicos o dramáticos. La segunda es descriptiva y se usa para pintar el mundo de los protagonistas. La tercera es ideológica y transmite las ideas del autor y las posibles réplicas a éstas. La verdad de esas conversaciones es una verdad de la política, la psicología o la dramaturgia, pero no es una conversación de verdad. No tanto porque la gente no suele hablar como se habla en el cine, sino porque su validación se encuentra en otro escenario que se construye a partir del hecho de que esa conversación está siendo observada por la cámara. El cine ha sido siempre más efectivo y más elegante para mostrar a sus protagonistas a través de la materia primitiva y visual de sus gestos que por la sonora y civilizada sustancia de sus diálogos. Hay algunas excepciones a esas tendencias y una de ellas es el cine de Eric Rohmer. Rohmer logra algo inédito cuando sus personajes invariablemente charlatanes discuten sobre la apuesta de Pascal o la combinatoria de las relaciones amorosas: el espectador paciente, el que puede postergar las urgencias narrativas a las que el cine lo tiene acostumbrado, se interesa por esas conversaciones

en sí mismas. Es cierto que esos diálogos son reveladores de la personalidad y los intereses de sus participantes, pero no hay duda de que los temas exceden la lógica propia del relato, de la descripción y de la sentencia para convertirse, durante un breve y fulgurante momento cinematográfico, en un discurrir que nada tiene que ver con peripecias argumentales y sí con la racionalidad y universalidad de las ideas puestas en juego en la conversación. Lo mismo ocurre cuando en *La chinoise* de Godard los militantes maoístas comen pan con manteca o viajan en tren: el diálogo se independiza de su conducta, de su condición y de sus objetivos. Tarantino retoma esa tendencia excéntrica y la convierte en el tejido conectivo de *Tiempos violentos*, una película que bajo la superficie de sus historias sensacionales deja asomar la fuerza de su textura oral. Mucha gente conversa en *Tiempos violentos*: María de Medeiros y Bruce Willis discuten las bondades de la panza en hombres y mujeres; Tim Roth y Amanda Plummer analizan las alternativas de riesgo en los distintos tipos de asalto; Travolta y Thurman intercambian pensamientos sobre el precio de los milk-shakes, la paradoja de las promesas incumplibles y el valor de los silencios; Harvey Keitel (en su actuación más sobria de los últimos diez años) da una conferencia sobre la diferencia entre la cortesía superficial y la profunda; Samuel L. Jackson interrumpe una escena de suspenso para analizar las interpretaciones posibles de un pasaje bíblico. Pero es el dúo que integran Travolta y Jackson, alias Vincent y Jules, el que detenta el monopolio de la charla ociosa y apasionante. Vincent es el racionalista práctico, Jules el orador místico. Mientras Vincent derrota a Jules con sus

argumentos, Jules perturba a Vincent con sus convicciones. Es cierto, no discuten sobre los juicios sintéticos a priori ni sobre la política del partido comunista, sino sobre el nombre de los productos McDonald's en París, la casuística del adulterio, la higiene de los animales y la legitimidad de los milagros. Y es justamente allí donde Tarantino va más lejos que Godard y Rohmer: porque Jules y Vincent son gangsters a los que el autor —violando todas las reglas que prescriben para los gangsters la megalomanía y la ignorancia— les ha otorgado la capacidad de razonar impecablemente a uno y de desplegar una retórica pulida al otro. Vincent y Jules, el sofista y el iluminado, son una creación de Tarantino que apunta a un lugar bien diferente de la construcción habitual de personajes: es una apuesta por una utopía democrática que reorganiza las convenciones de la ficción. El derecho de los personajes a utilizar una oratoria fluida y una lógica correcta contradiciendo lo que su condición y su oficio prescriben es una declaración de los derechos universales de la inteligencia y un grito de rebeldía del director, que de la mano de sus criaturas se alza en contra de las concepciones heredadas. Más aun, el placer que acompaña a las conversaciones de *Tiempos violentos* es el mismo que impulsa a personas de todas las clases sociales a charlar sin rumbo fijo en la vida diaria sin que el cine haya podido hasta ahora registrar ese placer.

3. Muchas películas vuelven atrás en su progresión narrativa e intercalan una escena omitida en su momento. En *Un tiro en la noche*, Ford muestra sobre el final la verdad sobre la muerte de Liberty Valance. En *Stage Fright*, Hitchcock revela que ha filmado un falso flashback. Más radicalmente, las obras de J. B. Priestley juegan con el tiempo. En *El tiempo y los Conway*, por ejemplo, el tercer acto ocurre después del primero pero mucho antes del segundo. En *Betrayal*, película de David Jones sobre una pieza de Harold Pinter, cada acto precede cronológicamente al anterior. En los dos primeros casos estamos ante un engaño narrativo, en los otros ante un procedimiento dramático experimental que en el caso de Priestley parte de teorías más o menos filosóficas. En *Tiempos violentos* también se vuelve atrás y la larga secuencia final ocurre en un tiempo anterior al de otros sucesos ya narrados. Pero, a diferencia de lo que estamos acostumbrados a ver, esa secuencia no explica, ilustra, aclara ni resignifica lo que vimos antes pero sucede a posteriori. Es como si Tarantino dijera: “Ah, me había olvidado de contarles esto”. Esta pequeña innovación no va a revolucionar el cine, pero muestra la libertad con la que Tarantino estructura su narración, apelando nuevamente a costumbres orales de la vida cotidiana y violando las convenciones. Esa alteración temporal no modifica en absoluto el sentido de las escenas anteriores, lo que parecería indicar que la película se compone de una suma de elementos arbitrarios ordenados según el simple capricho. Sin embargo, la disposición elegida es la única que permite que el rompecabezas se arme a partir de la premisa de que la película empiece y termine en el mismo lugar y que se cierre tanto la parábola de Jules (ver abajo) como la transformación de la figura de los gangsters (ver más abajo). Es la lógica de Vincent aplicada al nivel del guión y, al mismo tiempo, la notable intuición de que ése es el lugar en el que la soberanía del director debe manifestarse. Mientras que en *Ciudad de ángeles*, Robert Altman interviene a cada momento para entrecruzar las historias y fabricar un ritmo artificial que disimule la falta de interés de cada una de ellas, en *Tiempos violentos*

Tarantino deja que la tensión interna de sus historias les permita contarse solas y nunca recurre al procedimiento de interrumpirlas para acumular suspenso. La unidad de la película no está dada por una convergencia temporal ni menos aun por la ilusión de que la división en fragmentos permite caracterizar un universo sino simplemente por su pulso sostenido y homogéneo.

4. ¿Cuántas películas podrían haberse hecho con las historias de *Tiempos violentos*? La película tiene una especie de subtítulo que es *Tres historias sobre una misma historia*. Pero ya en la primera escena nos cuentan sobre un tipo que asaltó un banco con un teléfono, lo que bien podría dar lugar a un telefilm al estilo *Ráfagas*; en la segunda se habla del extraño despenamiento de Antwan Rockamora a manos de Marsellus Wallace, un caso para Perry Mason. Un poco más tarde se nos muestra a Rosanna Arquette, la mujer con dieciséis perforaciones en el cuerpo, incluyendo una en el clítoris y otra en la lengua para permitir el pasaje de un alfiler de gancho que favorece el sexo oral, lo que insinúa el comienzo de un nuevo género porno. Después aparece Christopher Walken y cuenta una saga familiar que bien podría alimentar una miniserie o una remake de *El anillo de los nibelungos*. Y así siguiendo. Pero, a su vez, cada historia principal tiene capítulos casi autónomos, como la de los montañeses violadores, apta para una nueva versión de *La violencia está en nosotros*, o la historia de sobredosis por confusión de cocaína con heroína con la que bien podría hacerse una de suspenso en el hospital o un corto educativo. Si uno suma, parece haber más historias completas o esbozadas en *Tiempos violentos* que en *Las mil y una noches*. Efectivamente, estos procedimientos multiplicativos tienen más que ver con cierta literatura, como las obras increíbles de Georges Perec o los libros imaginarios de Borges que con el cine, reino de los guiones, esos artefactos construidos al efecto de estirar relatos cortos, podar relatos largos o emparchar diversas fuentes. El árbol de historias de *Tiempos violentos* no es sólo un despliegue de ingenio: es un método que le permite a cada historia encontrar su lugar y su extensión.

Perros de la calle, el film anterior de Tarantino se divide en dos partes: un prólogo en el que los personajes discuten en un bar sobre Madonna y las propinas mientras se preparan para asaltar un banco y el resto, que cuenta lo que sucede después del asalto en tiempo real y con una paulatina reconstrucción de la escena elidida y de otras anteriores. Allí están los gangsters, los juegos temporales, las charlas y un guión de relojería. Algunos le atribuyen a esta película un rigor y una verosimilitud de la que carecería *Tiempos violentos*, que sería así una obra inferior a la primera. No es así.

Por qué *Tiempos violentos* es mejor que *Perros de la calle*. *Perros de la calle* es, en algún sentido, un film redondo. También lo son (o casi) *Simplemente sangre*, *Henry*, *retrato de un asesino* y *Killing Zoe*, otras óperas primas de directores cinéfilos e ingeniosos. Las cuatro son frías, cancheras y construyen sus baños de sangre con paciencia y desaprensión. Son películas *cool*, astutas, en las que los directores hacen buena letra para la crítica exhibiendo su competencia profesional y sus toquitos personales de vestuario o de iluminación. Y también, mediante el recurso a dos o tres recetas que, por algún motivo, resultan infalibles: negarle toda simpatía o empatía a los personajes, exhibir actos de sadismo como única emoción fuerte, apoyar el relato en el personaje más



Uma Thurman en *Tiempos violentos*

psicópata (muy psicópata), declarar ostensible el punto de vista amoral y distante del film. Miran desde arriba, no opinan, no se comprometen. Estas películas son pasibles de un culto instantáneo en las convenciones de ingeniosos (desgraciadamente, los críticos de cine concurren a todas). La gratuita brutalidad del corte de la oreja al compás de la radio, los trajes negros, la mala suerte, el triunfo del más mediocre, la estupidez del más bueno son algunos de los rasgos que ubican a *Perros de la calle* en ese grupo.

Tiempos violentos es una película mucho más generosa, más abierta, más arriesgada, más cálida. Pero además, es una reflexión y un ajuste de cuentas con el film anterior. Tarantino parte de la escena previa a un asalto, de los gangsters caminando hacia su tarea con sus trajes negros, de una ejecución sádica como si fuera a repetir su film previo. Y, de pronto, la película explota: se desencadena un torrente de escenas tranquilas o dramáticas, sobrias o disparatadas pero siempre excéntricas, repletas de humor, de observaciones sorprendentes, de diálogos brillantes que culminan en el monólogo de Jules que cuestiona la violencia gratuita del principio. La tragedia sórdida y artificial se transforma en una comedia y el esqueleto que era *Perros de la calle* se llena de carne. Tarantino toma lo mejor de *Perros de la calle* (el prólogo) y en lugar de abandonarlo como lo hizo antes, edifica el nuevo film sobre ese tono y esa cercanía. Lo que abandona en cambio son las actuaciones del actor's studio y a los policías y los soplones, salvo para convertirlos en los únicos tipos desagradables del film. Y deja de ser astuto para ser inspirado. Leyendo el guión original que Mondadori acaba de publicar en castellano comprobamos que hay tres escenas más o menos

importantes que quedaron afuera de la película. En los tres casos, se trata de momentos que apuntaban de algún modo al exhibicionismo y que fueron eliminados como si una repentina y elegante madurez hubiera alcanzado al director. La primera es un examen que Thurman le toma a Travolta y que exhibe, inútilmente, una serie de preferencias televisivas del Tarantino adolescente. La segunda es la eliminación del plus de violencia que consistía en que Marvin, el tipo al que Travolta mata sin querer, quedaba herido y era rematado con un disparo posterior. La tercera era una escena en la que Jules se imaginaba un desenlace sangriento en el asalto al bar para volver luego a la escena que quedó. Entre el guión y la versión definitiva los últimos restos de *Perros de la calle* fueron limpiados como los trozos de cerebro del desventurado Marvin. Es más, Jules y Vincent, cuyos trajes negros van manchándose progresivamente, terminan la película vestidos con las ropa ridículas que les presta Jimmy, encarnado por el propio Tarantino, que les dice: "lo siento, es mi casa, son mis reglas". Adiós a los trajes negros, a los gangsters psicópatas, al mundo de *Perros de la calle*.

No creo que mi tocayo Quentin Tarantino sea un genio, ni que *Tiempos violentos* sea una obra maestra. Pero es la película más divertida y estimulante que dio el cine americano en muchos años y una de las pocas que no debe pedir disculpas por sus concesiones ni por sus cálculos. Tarantino ha decidido mostrar coraje y talento, materiales más nobles que la astucia. ■

Churrasquitos Douglas Sirk

por Horacio Bernades

Advertencia preliminar: Que en el reparto de notas me haya tocado jugar esta vez el papel de *cleaner*, el que extermina la película que todos aman, no quiere decir que *Pulp Fiction* (en esta nota queda abolido todo sustituto trucho del título original) me parezca una reverenda porquería, ni su autor un fascineroso al que habría que quemar en la plaza pública. Hay en *Pulp Fiction* cosas que están muy bien. Como las había en *Perros de la calle*, película que de todos modos me parece más lograda que ésta; más “redonda” y más sólida. No hay duda de que Tarantino cree en lo que hace, confía en que todavía se puede tomar desprevenido al espectador en su butaca. Se nota que la pasa bien filmando, y sabe transmitir ese placer. Tarantino es quizás el único tipo en el cine actual que se toma en serio aquella famosa *boutade* de Godard (“una historia tiene que tener principio, desarrollo y fin, pero no necesariamente en ese orden”) y está dispuesto a llevarla a la práctica. Además, sabe sacarle el jugo al formato scope, sabe encuadrar y sabe usar el color. Sabe cómo generar malestar, cómo seducir. ¡Ah, pero entonces es verdad que es un grande, como dicen los diarios! Momentito. Paremos la máquina, que una cosa es ser un grande y otra, ser un gran seductor. Todo depende de para qué se seduzca, y a qué precio. Para hacerse cargo de esas y otras interesantes cuestiones, llamemos al *cleaner*, y si tiene que correr sangre, que corra.

Con alfileres. Escena-tipo de *Pulp Fiction*: el twist Travolta/Thurman. Es gracioso y divertido, sexy y zonzo al mismo tiempo y los actores están muy simpáticos. Los bailes “dan” bien en cine, Tarantino lo sabe y sabe cómo filmarlo. Logra seducirnos. Pero es digresivo: no nos aporta ninguna información nueva sobre los personajes. Podría señalarse, con buen criterio, que *se puede* ser digresivo, que no *toda* escena tiene por qué aportar información, que hay algunas que valen por sí mismas, por el placer que comunican, y que ésta es una de ellas. El problema es que esta escena está incluida, a su vez, dentro de una secuencia (la visita al “Jack Rabbit Slim’s Bar”) que *tampoco* aporta mayor información, más allá del propio decorado y de una iconografía pop de la que hablaremos más adelante porque nos parece particularmente reveladora. Secuencia que parece destinada a satisfacer un placer puramente personal: Tarantino se sumerge en ese mundo de réplicas de personajes famosos y autos de época como quien juega con su colección de

miniaturas Matchbox. El mini-episodio del reloj es otro ejemplo. El chiste es buenísimo, tiene el *timing* justo (Tarantino sabe manejar los tiempos) y Christopher Walken está perfecto, pero ¿a qué viene? Es un caprichito de Quentin, se diría, un gusto que quiere darse y se lo da, y eso está denotado por la inserción *visiblemente* arbitraria del cuento en el relato. De acuerdo, ¿pero cuántos caprichos puede soportar una película sin perder consistencia? Vayamos sumando. El personaje de Rosanna Arquette, por ejemplo, cuya presentación genera, como es lógico, grandes expectativas. No conozco muchas mujeres que se hayan atravesado el clítoris con alfileres y por eso mismo, cuando conozco una, me conmociona y necesito saber más de ella. Olvídalo, cariño, nunca lo sabrás: Tarantino la mandó con los alfileres a otra parte. Ya la usé, no me sirve más, me aburrí, la tiro. Está fenómeno regular la cantidad de información sobre un personaje, dosificarla, escamotearla. Ese es, ni más ni menos, uno de los ases en la manga de todo buen narrador. Pero en algún momento *hay* que jugar la carta, porque si no nos la comemos. Hay que dar la información faltante, porque si no, ese personaje nos queda colgado para siempre, se nos fue al mazo.

Colgados. Si de colgados se trata, en *Pulp Fiction* hay más que en Atlanta, Georgia, luego de una excursión del Ku Klux Klan. “Esmarelda” (¿?), la tacherera que levanta a Bruce Willis, es uno de ellos. Está presentada en unos primeros planos que sugieren que va a tener peso en la historia, sugerencia reforzada por el carisma de la actriz, por su poder de *seducción*, y sin embargo no, nada: lo lleva, charlan un par de huevadas, baja la banderita, le cobra y chau. Tanta seducción, para nada. A Mr. Q no le tiembla la mano a la hora de deshacerse a cualquier precio de algún personaje cuando ya no le sirve o cuando lo que le sirve es justamente deshacerse de él. Como tampoco le tiembla la mandíbula a la hora de reírse del finado. Quien tenga alguna duda de esto, que revise la estúpida muerte del pobre negrito en el auto. Si de gratuidades se trata, ¿qué tal el tipito que los violadores sacan del sótano, como escapado de una película sado/maso clase Z, que a la primera trompada queda fuera de combate? “Ay, tontito, ¿no sabes que se usa mucho citar películas berretas? Queda bien” —acota un lector *à la page*—. ¿De qué sirve una cita si no es para usarla, para hacerla funcionar? En términos de crecimiento de la tensión está muy bien la

progresiva elección de las armas cuando Butch vuelve para rescatar a Marsellus. Un martillo primero, un bate de béisbol después, hasta llegar a la sierra eléctrica: no se puede pensar una sucesión más adecuada si lo que se quiere es hacer correr adrenalina. Sin embargo el pibe se engolosina, hace una de más y deshace lo que con tanta precisión construyó: un sable de samurai es *menos* adrenalínico que una sierra eléctrica, y no me vengan con alguna justificación por el lado del sentido ritual del sable, porque no hay en la escena ni en la película nada que haga sospechar tal sentido. Tarantino es salomónico, eso sí: con la misma soltura con que despacha a algunos personajes, hace aparecer a otros. Aparece Marsellus, por ejemplo, y Butch se lo lleva por delante con el auto: ¿cómo se explica que un temible supermafioso como él, rodeado de un ejército de *killers* a quienes endosarles los trabajos sucios, vaya *in person* a buscar a un perezil que lo único que hizo fue soplarle unos pesos? Se explica de una manera muy sencilla: si Marsellus no hubiera ido, Butch no lo habría atropellado y nunca se hubiera llegado a la escena de la violación —equivalente a la famosa escenita de la oreja de *Perros de la calle*—, que es adonde Tarantino quería llegar. Todo sea por darse el gusto.

Tonta, nena. En *Perros de la calle* no aparecía ni una sola mujer, a menos que se considere como tal la referencia a Madonna en la conversación inicial. Nada que reprochar: no hay obligación de que en todas las películas aparezcan mujeres, y por otra parte aquel era un mundo excluyentemente masculino, cerrado sobre sí mismo. En *Pulp Fiction* sí aparecen mujeres, pero hubiera sido preferible que no. Mia, el personaje de Uma Thurman, tiene dos peculiaridades: 1) es capaz de meterse en la nariz cualquier polvillo, con tal que sea de color blanco, y 2) le gusta jugar con un circuito cerrado de televisión y con el sistema de audio instalado en su casa. Otra de las inconsecuencias de Mr. T, otra de las grandes presentaciones al pepe: jamás queda claro si ése es un caprichito circunstancial de niña malcriada o una manía propia de una *freak* del control. Es que a Mia nunca la conoceremos; ella no es tanto un personaje como un *look*: el cortecito a lo Anna Karina, las miradas de soslayo y la sonrisa que invita. Rosanna Arquette, lo mismo: la *punkie* de los alfileres por todas partes, y nada más. O sí, hay algo más, y es significativo: en medio del revuelo en el living de su casa, con Uma Thurman muriéndose de sobredosis y su marido pidiéndole a gritos la jeringa, a ella no se le ocurre nada mejor que hacer una escena de histeria. Oh, casualidad, exactamente la misma reacción que la "Conejita" (Amanda Plummer) en el último episodio. "Calmala, decile que no se ponga histérica", le aconseja Samuel Jackson a Tim Roth. "Histeria" femenina que amenaza con desbalancear ese equilibrio perfecto, ese triángulo de pistolas masculinas (imagen que tanto le gusta a Tarantino). "Histérica" es la palabra que intercambian todos los mafiosos durante el episodio del auto bañado en sangre, refiriéndose a Bonnie, la esposa del personaje que hace el propio Tarantino, cuya inminente llegada es lo que pone en problemas al grupo masculino. Parece como si las mujeres no pudieran ser más que dos cosas: *looks* o problemas. No, perdón: también pueden ser tontas. Tan tontas como para olvidarse de un detalle que para su maridito es importantísimo (Fabienne y el reloj de Butch), razón por la cual aquél termina con una bala en la pierna y se salva por un pelo de que lo violen, lo torturen y lo maten. Cuando Butch vuelve de todo eso, Fabienne lo recibe... con un ataquecito de histeria. Trato de hacer memoria, y aunque lo intento, no recuerdo una película más salvajemente, más desagradablemente misógina que



Quentin Tarantino, María de Medeiros, Roger Avary y Bruce Willis en una foto de rodaje de *Tiempos violentos*

Pulp Fiction. Más *chiquilina*mente misógina, diría: "las nenas son todas unas tontas", piensa el púber. Que *nadie*, que ni una sola persona —ni las feministas más recalcitrantes— haya siquiera reparado en ello y mucho menos lo haya dicho o escrito, francamente me asusta: ¿qué está mirando todo el mundo?

Junk food. Volvamos al "Jack Rabbit Slim's Bar", esa especie de museo o templo pop enteramente decorado con signos de los años 50. Afiches de películas de Corman, autos estilo "botazo", dobles de James Dean, Marilyn y hasta Mamie Van Doren (toda una sofisticación). El camarero Steve Buscemi, réplica de Buddy Holly, espera el pedido. Para ella, un milk-shake y una hamburguesa; un churrasquito "Douglas Sirk" para él. Despreciado por la crítica oficial e ignorado por varias generaciones de espectadores, Douglas Sirk (ver recuadro de Jorge García en su sección "Cine en TV", *El Amante* Nº 33) llevó el melodrama, durante los años 50, a su más alto grado de pureza. Si algo caracteriza el arte de Douglas Sirk es el trabajar con los materiales más "basura" que pueda imaginarse —el estilo Corín Tellado a la enésima potencia— y transmutarlos, gracias a una alquimia casi sin precedentes, en algo absolutamente sublime. Pobre pop si no va más allá de un mero decorado, si su máxima ambición es pasarse por un museo de réplicas. Maldito pop si convierte a tipos como Douglas Sirk en churrascos. Para Tarantino (como bien advirtió Luciano Monteagudo en su crítica de *Página / 12*) da lo mismo Mamie Van Doren, un icono "camp", que Douglas Sirk, un artista sublime. Lo mismo *Modesty Blaise* que *Cosecha roja*. Si al fin y al cabo todas son "ficciones pulp", *todo es pop*. El mundo, un "Jack Rabbit Slim's Bar" del que no podemos huir, donde todo se come, se deglute y se evacua. Tarantino, que se proclama cinéfilo (una forma de cinefilia según la cual Tony Scott vale tanto como Howard Hawks), invierte la alquimia de Douglas Sirk, cerrando el círculo del modo más patético: Sirk hacía de la basura oro, él reconvierte el oro en *junk food*. ■

Los campos minados

por David Oubiña

Tiempos violentos es una antología criminal. Se trata de historias arquetípicas del género: ustedes las habrán oído miles de veces; de todos modos, espero que los conduzcan allí donde ustedes no estuvieron nunca antes.

Quentin Tarantino

The cult machine. Nada hay más peligroso para un realizador independiente que convertirse en un director de culto. El fanatismo sólo puede ser excluyente y, en este sentido, la categoría misma de objeto de culto no es otra cosa que un malentendido en donde el análisis de la obra se reduce a la descripción de sus filiaciones. En el caso de Tarantino: los géneros populares, la literatura barata de los pulp magazines, el cine negro, el trash, el comic, la clase B, la cultura pop. Estos tópicos se han mencionado, repetido y fatigado. Lo cierto es que sólo aluden a lo más vistoso, que es también lo más superficial, pero nunca lo más interesante. Curiosamente, Tarantino prefiere no hablar de estéticas ni de géneros sino de realizadores y de films. ¿Cómo es posible, entonces, leer de manera tan ingenua un gesto tan autoconsciente como el que da título al film, sin pensar en algo más que en una mera advertencia sobre su adscripción genérica? En todo caso, Tarantino no recupera viejos materiales como quien busca un tranquilo refugio. Cuando Mia y Vincent entran al restaurant Jack Rabbit Slim's (cuyo slogan es "lo mejor después de la máquina del tiempo" y cuya decoración —que parece sacada de un comic de Archie— imita a la de los años 50), él sólo atina a decir: "es como un museo de cera con el pulso acelerado". *Tiempos violentos* no es un revival. En este sentido, habría que leer en su título una pauta sobre la problemática relación que el film mantiene con sus materiales.

La hiperinflación discursiva. Si Tarantino es un gran dialoguista es porque conoce la función de las palabras en el cine. Lo interesante de sus textos banales no radica en su contenido (que es efectivamente banal) sino en su impropiedad, en la tensión que generan entre acción y discurso. Conflicto de donde *Tiempos violentos* extrae el mayor rendimiento. Uno podría decir: se tiene un problema, se tiene un relato. Hay, en Tarantino, una vocación de historias y un placer de narrar poco frecuentes. Tarantino sabe dos cosas: que el cine se mueve a través de relatos pero, a la vez, que el relato sólo es posible como cuestionamiento de su propia calidad de relato. Por eso este film en cortocircuito, por eso esta narración permanentemente asaltada por interferencias y disonancias que tuercen su rumbo. Varias son las figuras privilegiadas a través de las

cuales Tarantino aprovecha esa pulsión narrativa para dinamitar la narración misma (la hipérbola, la perífrasis, la digresión, la repetición, la intersección); pero siempre el desvío se impone como forma general y, en todos los casos, el efecto es el mismo: poner en crisis el relato lineal. En vez de eliminar virtualidades para hacer avanzar la narración, parecería que el film elige narrarse a partir de acumularlas. El relato carga con el lastre de todos sus posibles relatos. *Tiempos violentos* padece el "síndrome del jardín de senderos que se bifurcan": constantemente corre el riesgo de naufragar ante las disyuntivas. Sin embargo, en esa densidad el film encuentra su mayor dinamismo. "Estás en un restaurant donde un hombre discute con su esposa; de pronto el tipo se pone furioso, agarra un tenedor y se lo clava en la cara a la mujer. Es una locura y parece de historieta, pero pasa. Me interesa el acto, la explosión, pero también sus consecuencias. ¿Qué hace uno ante una cosa así? ¿Golpea al tipo que apuñaló a la mujer? ¿Los separa? ¿Llama a la policía? ¿Pide que le devuelvan la plata porque le han arruinado la comida? Me interesa responder a todas esas preguntas." El arte de Tarantino consiste, en todo caso, en que nunca deja de plantearse ese desafío como un problema estético. Y, en este sentido, el gran mérito del film consiste en circular permanentemente al borde del pozo del ridículo sin caerse nunca.

Es difícil encontrar una escena más absurda, inmotivada e inverosímil que el momento en que a Vincent Vega se le dispara el revólver y mata accidentalmente a Marvin. Sin embargo, aunque inesperada, hay que admitir que la situación no sólo es posible sino que constituye el giro más efectivo, el de implicancias más productivas para el desarrollo de la historia. "Lo absurdo mismo de la peripecia introduce algo de vida", dirá el realizador. El film funciona así; de pronto acciona un resorte inadvertido y todo sale despedido en cualquier dirección. Se asiste a su narración como si uno caminara por un campo minado. Tarantino dice que le gusta ser sorprendido por sus personajes: "cuando [en la escena de la tortura de *Perros de la calle*] Mr. Blond se agacha y saca una navaja de su bota, yo me sorprendí. No sabía que tenía eso en la bota". Llegadas a un punto, las situaciones se desbordan y se disparan en un sentido imprevisible. Es lo que sucede en el encuentro de Mia y Vincent o en el asalto que intentan Pumpkin y Honey Bunny pero, sobre todo, en las alocadas derivaciones de la historia de Butch. Tarantino traslada al cine ciertas estructuras que las novelas manejan con mucha libertad y que, sin embargo, son lo primero que se elimina cuando se adapta un relato. ¿Pero cómo es posible narrar dando semejantes saltos? Idéntica pregunta hicieron los ejecutivos

de la Biograph cuando Griffith les proyectó *After Many Years* (1908) y explicó que era lo mismo que hacía Dickens pero en imágenes. Lo que Tarantino ha comprendido es cómo se hace avanzar un relato.

El estilo es la estructura. *Tiempos violentos* es un mecanismo de relojería. Quizá su recorrido no sea tan bizarro como el del reloj que Butch hereda de su padre, pero —igual que él— después de atravesar los lugares más inverosímiles, todavía funciona a la perfección. Y esto resulta así porque esa pulsión narrativa es complementaria de una pasión estructural. Una dispara el relato, la otra lo organiza. Pero en orden invertido: la estructura es la gran clave del film, no porque sea la única sino porque de ella se deducen las demás; de manera tal que el azar, las derivaciones y lo inesperado no son factores externos sino parte de su diseño.

El periplo de Jules y Vincent, que atraviesa a las otras dos historias (la de Mia y Vincent y la de Butch y Marsellus Wallace) en distintos tiempos, funciona como hilo conductor del film y le otorga una cronología particular a la estructura. Se entiende entonces que la base sobre la que se apoya *Tiempos violentos* es una alteración temporal que reordena los puntos de tensión y redefine el concepto de progresión narrativa. Hay una acentuada intencionalidad en esta torsión de las historias y, para lograrlo, Tarantino debe forzar ostensiblemente los materiales. Pero no se trata de un capricho. No deja de ser una delicadeza que el film muestre primero la muerte de Vincent y elija concluir con un momento anterior de su historia. No se trata de modificar los hechos, obviamente (ya que antes o después Vincent morirá), sino de conferirles una diversidad emocional enriquecedora. Conocemos de antemano el final de la historia, pero no su resolución. Como si se dijera: "Vincent muere pero se salva". O bien: "el film tiene un final feliz pero el protagonista muere".

Por lo tanto, lo que Tarantino ha comprendido acerca de cómo narrar es, ante todo, cuándo hacer avanzar el relato y cuando suspenderlo.

La galera de Tarantino. "A algunos directores les gusta mostrar todo", dice Tarantino; "pero lo que uno ve en el cuadro es tan importante como lo que no ve. En nueve de cada diez películas uno ya sabe, después de los diez primeros minutos, de qué se trata y puede predecir cada movimiento del film. Lo que a mí me gusta es usar esa información contra el público". Todo consiste en saber qué ocultar y qué mostrar o, mejor, cuándo ocultar y cuándo mostrar. La pregunta clave de Tarantino es ¿cuándo? En eso consiste toda la estrategia de sus films. ¿Cuándo anticipar el desenlace de una historia?, ¿cuándo cortar y dejar una historia en suspenso?, ¿cuándo superponer dos historias?, ¿cuándo provocar esa azarosa colisión de historias que arroja el relato en una dirección inesperada? La operación de Tarantino consiste, precisamente, en tomar todo aquello que debería haber dejado afuera. "Imaginemos —dice— que nos persigue la policía y entonces lanzamos a un conductor afuera de su auto para escapar en él; pero tal vez el cinturón de seguridad se traba, o quizá se trata de un vehículo que no sabemos conducir. En el cine se tiende a llevar las cosas a un punto culminante, una explosión máxima, y luego ¡Bum! todo acaba. Yo quise quedarme en ese momento. Me gusta complicar las cosas en vez de cortar todo de golpe." *Perros de la calle* elude lo que debería haber sido su escena central (el robo a la joyería) y, en cambio, se instala en una situación (el reencuentro de los ladrones en un galpón abandonado después del robo) que no hubiera sido relevante para un



Quentin Tarantino filmando



Harvey Keitel, Quentin Tarantino, Lawrence Tierney, Michael Madsen y Chris Penn en *Perros de la calle*

policial clásico. *Tiempos violentos*, a su vez, elige historias criminales fuertemente tipificadas, sólo para renegar de ellas e internarse por las derivaciones más inoportunas. Sometido al azar de un descuido (en el relato de Mia y Vincent), la mala suerte (en el relato de Butch y Marsellus) o un accidente (en el relato de Vincent y Jules), el género es ahora sólo un punto de partida; es decir, aquello que pronto es dejado atrás. El azar se convierte, entonces, en un factor clave para redefinir el verosímil porque rompe el efecto de corpus sobre el que se asienta todo género. Si las historias de *Tiempos violentos* resultan increíbles es porque se desvían por caminos que, interdictos por la anquilosada lógica genérica, han terminado por parecer imposibles. El film repone aquello que los géneros no pueden leer y amplía sus horizontes de lectura (qué es lo verosímil sino eso: un pacto que establece lo legible y lo ilegible dentro de un grupo de films).

Sin duda, lo asombroso del film de Tarantino es su carácter proteico, su capacidad para cambiar de materia, su falta de disimulo para transitar de lo típico a lo delirante. Como en un pase de magia, algo oculto de pronto se rev(b)ela: revelación y rebelión de los materiales, dado que aquello que emerge cambia el curso del relato. Pero, igual que con los prestidigitadores, aunque la transformación se ejecute a la vista de todos no por eso deja de escamotear su secreto. El film opera sobre una dialéctica de lo púdico y de lo impúdico. No es casual la insistencia de baños a lo largo del film dado

que el espacio sanitario es el que impone los límites del pudor. Casi podría decirse que *Tiempos violentos* es un film sobre baños. Sobre lo que sucede afuera mientras uno está allí. Vincent está en el baño cuando Pumpkin y Honey Bunny asaltan el restaurant; está en baño cuando Mia sufre una sobredosis y también estará en el baño cuando Butch regrese a su departamento a buscar el reloj. Cada vez que Vincent salga, las cosas ya no serán como cuando las dejó, unos minutos atrás. Los acontecimientos se precipitan, es decir, se disparan. El tono del relato se distorsiona sorpresivamente, con la misma flexibilidad con que un ilusionista saca conejos de su galera.

El pudor del enigma. Tanto *Perros de la calle* como *Tiempos violentos* se estructuran alrededor de un hueco. En lugar de desarrollarse alrededor de un eje narrativo que progresa linealmente, el relato envuelve un punto ciego y se expande en espiral. Construido en torno de una situación que nunca muestra, *Perros de la calle* es un film sobre el engaño. “¿Quién está mintiendo?” es la pregunta que ocupa a todo el film. (No deja de ser productivo que todos los nombres que deberían responder al interrogante sean falsos. ¿Qué hay en un nombre? Un hueco.) Produciendo el desplazamiento de una pequeña variación, *Tiempos violentos* es un film sobre el secreto. Engaño y secreto: uno y otro se definen por el tipo de relación entre lo aparente y lo oculto (o bien lo falso obtura la verdad o bien la verdad se omite). Un secreto es el final de dos de las historias de *Tiempos violentos* (Vincent a Mia: “Yo opino que Marsellus puede vivir una larga vida sin oír nunca nada sobre el incidente”. Marsellus a Butch: “Toda esta mierda queda entre tú y yo y el señor violador. Lo ocurrido aquí no es asunto de nadie más”) y una revelación define la tercera (Jules a Vincent: “¿Sabés lo que es la intervención divina? Significa que Dios ha bajado del Cielo y ha detenido esas balas”).

Paradójicamente, asistimos a aquello que los personajes ocultarán (como si el film mostrara lo que será visto por última vez) mientras que la revelación sólo será evidente para Jules. Esta tensión entre secreto y revelación, que atraviesa todo el film, recorre esa tercera historia condensada en un objeto que es el auténtico McGuffin de *Tiempos violentos*: el maletín que Vincent y Jules recuperan al principio del film y que resuelve la trama cuando Pumpkin y Honey Bunny pretenden tomarlo como parte del botín durante el asalto al restaurant. Así como el baño mostraba lo que debía ocultar, el maletín no muestra aquello que exhibe. Significativamente, en estos momentos la cámara se distancia del punto de vista de los personajes a quienes había seguido con silenciosa fidelidad: en el baño se vuelve voyeur y ante el maletín se retira como si interpelara al personaje.

El maletín es abierto sólo en dos ocasiones y, en ambas, con el mismo asombroso resultado: su contenido, que nunca vemos, despide un extraño fulgor que embelesa a Vincent y a Pumpkin (curiosamente Jules nunca espía su interior aunque parece saber perfectamente qué contiene). “Somos felices”, dice Vincent tartamudeando de perplejidad cuando descubre el contenido. “¿Es lo que yo creo que es? Es hermoso”, dice Pumpkin con el mismo asombro incrédulo. ¿Qué contiene el maletín? ¿Cuál es esa fuente de la que brotan belleza y felicidad? Nunca lo sabremos, pero no es casual que el objeto en apariencia más obvio devenga el más misterioso. ¿Qué es un enigma sino eso? Un vacío lleno pero inexplicable.

En los márgenes. En el guión original de *Tiempos violentos*, Mia dividía a las personas en dos clases: los Elvis

y los Beatles. “A la gente Beatles le puede gustar Elvis y a la gente Elvis le puede gustar los Beatles. Pero a nadie le gustan los dos por igual. En algún momento hay que elegir.” Lo mismo ha dicho Tarantino sobre el enfrentamiento Ford vs. Hawks o Godard vs. Truffaut. Se trata de elegir, por supuesto; sin embargo, su afrenta vanguardista acerca de hacer películas para dividir al público en vez de reunirlos parecería destacar el aspecto conflictivo de la confrontación. Dadme un punto de apoyo y haré que el mundo se enfrente con su reverso. Nunca un punto de vista, al menos dos. A Tarantino le gusta esa convivencia contradictoria de direcciones diversas.

Cuando el epígrafe de *Tiempos violentos* explica el significado del sustantivo *pulp* como “revista o libro de contenido escabroso y vulgar”, consigna también la primera acepción del término que alude a la suavidad y la blandura de la pulpa en tanto materia informe. Este intencional cortocircuito, en el pórtico de un film de violencia desatada, no deja de ser llamativo. ¿Acaso no se ha pensado que *Tiempos violentos* es, también, una película romántica? Lo son, al menos, la historia de Pumpkin y Honey Bunny, la historia de Butch y Fabienne y podría haberlo sido la historia trunca de Mia y Vincent. Después de todo no debería resultar extraño que, en medio de tanta violencia, el amor aparezca con la necesidad de una doble vida (imperativo que justifica todo el episodio de “La situación de Bonnie”: Jimmy tiene un cadáver sin cabeza en el garage y no quiere verse obligado a divorciarse de Bonnie, simplemente porque la ama).

Más que una obsesión por el reciclaje y la mezcla de géneros y estéticas hay, en Tarantino, una dinámica pasión alquímica por los desplazamientos. Lo que importa en *Tiempos violentos* —me parece— no es tanto su capacidad para referir otras historias sino para defraudarlas. Lo que importa es cómo, en el curso de los acontecimientos, el régimen de posibles desarrollos es cambiado por otro que resulta increíble sólo porque es inesperado. Ese distanciamiento no impone un tono paródico que inevitablemente dependería de la referencia constante al subtexto; *Tiempos violentos* no es una reescritura sino un desvío (no encima de sino alejándose de). Como si permanentemente desbordara la tradición misma en que se inscribe. Habría que decir, entonces, que esta película sobre personajes al margen de la Ley se cuenta en los márgenes de las leyes de género.

Por eso el film debe concluir cuando Jules decide abandonar la vida del crimen y realiza su primera buena acción. (“Seré simplemente Jules”, dice, como si al purificar su identidad estableciera distancia con los alias coloridos de *Perros de la calle*.) Jules deja de pertenecer al margen porque el toque divino ha hecho evidente la verdad irrefutable que subyace a las cosas. Así la cita bíblica, que antes era una cruel ironía sobre la extremaunción, ha cobrado para él un sentido pleno. Ya se sabe que esa revelación es, en realidad, el verdadero enigma. Pero eso es el film: una serie de acontecimientos obvios y al mismo tiempo inexplicables. Se podría decir: *Tiempos violentos* es una *pulp fiction*. Claro. ¿Pero *pulp* significa suave o significa escabroso? ■

Pulp Fiction (*Tiempos violentos*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Quentin Tarantino. **Producción:** Lawrence Bender. **Guión:** Q. Tarantino sobre historias de él mismo y Roger Avary. **Fotografía:** Andrzej Sekula. **Música:** Karyn Rachtman. **Montaje:** Sally Menke. **Intérpretes:** John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Amanda Plummer, Maria de Medeiros, Rosanna Arquette, Eric Stoltz, Christopher Walken, Bruce Willis, Ving Rhames. ■

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



10

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

PIDALA
EN SU
KIOSCO



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



Mercosur - Portugués

Clases individuales o grupales. Vocabulario especializado

Profesora Lenguas Vivas

Martha: 805-5316

"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

TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

Diccionario Tarantino

Selección de textos: Flavia de la Fuente

Actores. Si tengo un problema éste es que siento que no voy a tener tiempo de trabajar con todos los actores que deseo. Entonces trato de poner la mayor cantidad posible en cada película. El casting es sumamente importante para mí. Me encantan las actuaciones de mis actores. Yo no quiero que se luzcan como estrellas. Ellos son personajes reales y cuando trabajan conmigo sólo tienen que venir y ponerse a actuar.

Banda de sonido. La finalidad de la banda de sonido es nada menos que capturar el ritmo y la personalidad de la película. La música en el film es lo esencial para establecer el ritmo. La partitura me parece tan importante que no encuentro a nadie en quién confiar para encargársela. Me da miedo de encargar una y que no me guste. Si pudiera usar alguna ya hecha como, por ejemplo, la de *Bajo fuego* o la de *El bueno, el malo y el feo* estaría genial. Lo que no me animo es a contratar a alguien. La diferencia de la música de *Tiempos violentos* con respecto a la de *Perros de la calle* consiste en que para cada tema que suena en *Perros de la calle*, alguien enciende una radio y se escucha una canción [lo que en inglés se denomina *source music*]. En *Tiempos violentos* usé música incidental. Toda la música de surfers de la película está usada en este sentido. Y la razón de esta elección es que siempre me gustó aunque nunca pude entender qué tenía que ver con el surf. Para mí, suena como un *rock'n'roll spaghetti western*. Y esto iba perfecto para esta película que es una especie de *rock'n'roll spaghetti western*. Cuando comencé a filmar *Tiempos violentos* tenía en la cabeza 2/3 o 3/4 de las canciones de la película. Cuando tengo una idea de una película voy a mi colección de discos y me pongo a escuchar canciones, tratando de encontrar la personalidad del film, el espíritu del film. La música me da la dirección. En general trato de poner las canciones enteras. ¿Por qué otros no lo hacen? No lo sé. Lo que no me gusta, y que ocurre en muchas películas, es

usar la banda de sonido para crear una falsa energía, o crear la ambientación temporal: "OK, ponemos un montón de música de los 60 y eso ya recrea la época." Para mí eso es barato y aburrido y siento como si estuviera escuchando la radio y viendo una película al mismo tiempo. Por eso trato de evitarlo. Me gusta que las canciones que uso sean parte crucial de la escena. Mis bandas de sonido preferidas son *El gran escape* de Elmer Bernstein, todas las de las películas de Brian De Palma, como *Vestida para matar* o *Hermanas diabólicas*. Me gustan las de películas de terror como *Piraña* y otras así. Con canciones, me gusta *The Wanderers*. Y pienso que la precursora de todo esto fue *American Graffiti*. Fue la primera que estaba empapelada con música y ponía las canciones enteras. Creo que fue la precursora de lo que se está haciendo hoy con las bandas de sonido. Para mí, hacer compilaciones de música es muy similar a dirigir películas. Uno toma un puñado de artistas que hacen cada uno lo suyo, los mezcla y los pone juntos y elige cómo van a aparecer: uno está creando algo propio. La diferencia entre hacer estas grabaciones de música y dirigir la película es que no hay que escuchar a nadie. (Risas.)

Bresson y Kung Fu. A mí me gusta Bresson y también las películas de Kung Fu. Si bien son diferentes yo los aprecio por igual por lo que hacen. Y lo mismo me pasa con la música. No se trata de "Oh, es tan malo que es bueno".

Bruce Willis. Es para mí la única estrella actual que evoca a los actores de la década del 50. Personajes como Aldo Ray, Ralph Meeker, Cameron Mitchell, Brian Keith y, en cierta medida, Robert Mitchum: todos los duros de esa época. El es de la misma tela. Para su actuación en la película le hice ver *Nightfall* de Jacques Tourneur, en donde actúan Aldo Ray y Brian Keith. Esa fue la pista para su personaje.

Cómo comprar derechos

baratos. Aprendí una gran lección con *Perros de la calle*. Nunca escriban el nombre de las canciones en el guión. Allí es cuando los editores se relamen leyendo el guión al pensar cuánto me van a cobrar por los derechos. Entonces, en el guión de *Tiempos violentos* no sólo no puse el nombre de las canciones que iba utilizar sino que puse el nombre de otras que no iba a usar. De esta manera, si te quieren matar con el precio cuando vas a pedir la verdadera canción uno tiene la oportunidad de decir que si no lo bajan no interesa porque es una segunda opción.

Crímenes y familia. No es un film negro. Yo no hago films neo negros. Para mí, *Tiempos violentos* está más cerca de una película moderna de crímenes, más cerca de Charles Willeford, aunque no sé si esto basta para describirla. Lo similar es que Willeford trabaja con sus propios personajes, crea un entorno propio y una familia. La cosa es que estos personajes se vuelven tan reales para uno que cuando uno lee el nuevo libro y uno se entera, por ejemplo, de lo que les está pasando a sus hermanas y su viejo compañero, ya son prácticamente miembros de la familia de uno. Nunca me pasó nada similar con los personajes en otros libros. Me gustaría lograr en mi cine lo que J. D. Salinger hace en su obra: en cada una de las novelas de Salinger uno se reencuentra con la familia Glass y todos sus libros, sin ser secuelas o continuaciones, constituyen un todo.

Jean-Pierre Melville. *El soplón* es probablemente mi guión favorito de la historia del cine. Digo esto sólo a partir de la visión de la película. Me fascinó la idea de ver una película en la que hasta los 20 minutos finales yo no entendía qué estaba viendo. Y en los últimos 20 minutos se explica todo. Es fascinante cómo uno sin entender nada de lo que está ocurriendo está atado emocionalmente a la película. En general, cuando no entiendo qué pasa suelo desconectarme emocionalmente. Por alguna

razón esto no ocurre con *El soplón*. Creo que en un 99% de las veces en que me pierdo es por un error del director. En el caso de *El soplón*, uno no percibe la confusión del director sino que se siente perdido pero en buenas manos: a uno lo confunden en forma deliberada. Y uno siente que en algún momento el director se va a hacer cargo de nosotros.

John Woo. Fue con *El killer* que comencé a descubrir a John Woo, pero yo ya lo conocía de antes. Iba seguido a Chinatown para ver los films de Hong Kong y así fue como descubrí los primeros John Woo como *A Better Tomorrow 1 y 2*. Incluso pienso que es un poco gracias a mí que John Woo se hizo conocer en los ambientes cinéfilos de Los Angeles. John Woo tiene ganada su reputación sobre todo por la coreografía de sus escenas de acción, pero a mí no me gusta sólo por eso. Es verdad que desde el punto de vista americano, los guiones de John Woo tienen agujeros, elipsis, arbitrariedades. Pero John Woo no tiene cura. Lo que le interesa prioritariamente es el poder emocional de una escena o de una historia, el ritmo general del film. El golpe emocional de las películas de John Woo es mucho más rico, complejo e inteligente que el de cualquier película americana. Eso es mucho más importante que la verosimilitud de cada detalle del guión. Yo soy un fanático de Douglas Sirk: en el terreno de la intensidad emocional, del puro melodrama, los dos únicos cineastas vivos que se acercan un poco a Sirk son Woo y Almodóvar. En el caso de Pedro, hay escenas que nos hacen reír porque juegan con la ambigüedad. En cambio, John Woo se toma todo en serio: es el único que podría hacer un film a la Sirk, a fondo, sin guiones.

Ford, Hawks, Hitchcock. Yo no soy fanático ni de Hitchcock ni de Ford: dos ejemplos de cineastas que no me tocan para nada. En la famosa querrela cinéfila hay que elegir si Ford o Hawks. No conozco a nadie que ame a los dos con la misma

intensidad. Yo soy hawksiano. ¿Usted es fordiano y le gusta *Río Rojo*? Obvio, es la más fordiana de las películas de Hawks. A mí, como hombre de Hawks, es el film que me gusta menos. Es el único film de Hawks que tiene la preocupación fordiana por el paisaje, por la naturaleza y por la historia colectiva de los EE.UU. Por otra parte, me gusta mucho *Pasión de los fuertes* de Ford, porque tiene una dimensión hawksiana. Hawks y Ford es como Truffaut/Godard o Chaplin/Keaton, uno no puede sentir pasión por los dos a la vez, hay que elegir.

Godard. Soy fanático de la primera época de Godard. Para mí es el Bob Dylan del cine. Salvo que el Godard de la segunda etapa no hizo su *Blood on the tracks*. Y para mí los últimos álbumes de Dylan son más excitantes y accesibles que las últimas películas de Godard. Hay algunas cosas buenas en *Yo te saludo*, *María* o en *Carmen*, pero no tienen nada que ver con lo de los años 60. En esa época, Godard podía ser comparado con Dylan por las siguientes razones: era inventivo, iconoclasta, creaba algo que no había existido antes. En las dos obras se respiraba el mismo aire innovador y provocativo. Dylan reinventaba la canción y la poesía. Godard reinventaba el cine. En los años 60, Pauline Kael escribió un artículo notable en el cual decía que Godard destruía a todos los cineastas de su generación porque éstos querían imitarlo. Hoy pasa lo mismo con Scorsese. Godard abría nuevos territorios, abría nuevas rutas y los jóvenes realizadores querían seguirlo. El problema es que Godard quemaba esas rutas detrás de él: nadie podía seguirlo. Mi Godard preferido es aquel que trabaja en el interior de las leyes de un género y las dinamita: el Godard de *Sin aliento*, *El soldadito*, *Banda aparte*, *Pierrot le fou* es el más excitante, el más lúdico. Y el Godard lúdico es el mejor. El Godard de *Masculino Femenino*, que es demasiado serio, me harta.

Huston. Nunca me gustó verdaderamente la obra de Huston. Me gusta *El halcón maltés*, pero creo que si ese film funciona tan bien se debe sobre todo a su casting perfecto más que al genio de Huston. Miren, por ejemplo, cómo Hawks ha vehiculizado el mito Bogart en *Tener y no tener* o *Al borde del abismo* y comparen con Huston: no tiene ni para empezar. Huston es muy vacío al lado de

Hawks. Además, Huston hizo demasiados films con la mano izquierda para que me lo pueda tomar en serio. *Mientras la ciudad duerme* es, obviamente, mi Huston preferido. Pero para un tipo que se supone un maestro, *Mientras la ciudad duerme* debería haber sido netamente mejor. La de Kubrick, *Casta de malditos*, construida sobre una trama similar, es muy superior. De hecho, el mejor film de Huston es *El honor de los Prizzi*. Debería haber parado su carrera allí. *El honor de los Prizzi* es tan divertida y fluida que se podría decir que es la película de un tipo de 30 años y no de un viejo sentado en una silla de ruedas.

Mi vida. No me molesta que se diga que no hago films sobre "la vida" y que yo "no tengo nada que decir". Yo no trato de decir algo sino de crear personajes y de contar historias a partir de las cuales aparece el sentido. Además, pienso que hago films sobre la vida porque hago films sobre mí mismo, sobre lo que me interesa. Cuando termino un guión, siempre me sorprende de todo lo que revela de mí. Es como si yo desplegara un montón de secretos personales aunque la gente no lo vea así y no es mi intención que ellos lo noten. Pero si ustedes me conocieran, no se sorprenderían al saber hasta qué punto mis películas hablan de mí.

Monte Hellman. Ha hecho westerns que no se parecen a los de nadie, ni a los de ahora, ni a los de antes. El detenía la acción de manera que toda la escena se desarrollara en tiempo real, algo jamás visto en un western. *A través del huracán* es uno de los más brillantes y auténticos westerns jamás filmados. Si todavía queda algún director de cine por redescubrir éste es Monte Hellman. Con su prestancia y su estilo natural, su ritmo alerta y lleno de empuje y los viajes que sus personajes efectúan inevitablemente. Se puede encontrar su influencia en el trabajo de directores como Hartley, Wim Wenders, Jim Jarmusch y Terence Malick. Este año [1993] Monte comienza un nuevo film, *Dark Passion*, basado en la novela de Lionel White *White Obsession*, ya utilizada por Godard en *Pierrot le fou*. Las salas de cine se sentirán mejor con un nuevo film de Monte Hellman.

Movie Man. No me considero solamente como un director de cine sino más bien como un *Movie Man* que tiene delante suyo todo el cine y que siente

placer en tomar cosas de ese tesoro, en torcerlas, en darles una nueva forma y en poner juntos elementos que nunca antes habían estado de esa manera. Pero esto nunca debe ser referencial al punto de detener el movimiento del film. Porque mi preocupación principal es contar una historia que sea dramáticamente cautivante. Lo que más me preocupa es que la narración funcione y que cualquier espectador se pueda enganchar con mi film. El cinéfilo puede encontrar placeres adicionales reconociendo tal o cual cita. Pero nunca voy a buscar la copia exacta, la cita precisa, la referencia específica. La copia en carbónico me da dolor de cabeza. A mí me gustan las mezclas: por ejemplo, que la historia del reloj de oro comience con el espíritu de *Cuerpo y alma* y, sin que uno se dé cuenta, termine con el clima de *La violencia está en nosotros*. Lo que me divierte son las distorsiones del espacio-tiempo, esos saltos de un mundo a otro. No hace falta conocer esos film para apreciar la historia del reloj, pero si uno los conoce es aun más divertido y sorprendente.

Público. Cuando uno está sentado en la sala y ve por primera vez el film entre miradas extrañas, uno sabe inmediatamente todo lo que necesita saber: si es gracioso o no, si es demasiado lento o demasiado rápido, si emociona o no, si uno ha perdido al público y cuándo se lo recupera. No me interesa el problema específico del encuentro de un espectador determinado con una escena o personaje en particular. No me interesa lo que piensan individualmente. Lo que me interesa es lo que sintieron todos juntos y eso sólo se sabe cuando se mira la película en una sala con ellos. En ese momento, no hay ningún crítico que pueda ser tan severo como uno mismo frente al propio trabajo.

Rashomon. Adoro *Rashomon*. Algunas personas creyeron ver en *Perros de la calle* una estructura parecida a la de *Rashomon*. Yo lo entiendo, ya que en los dos films se trata a grosso modo de contar una historia según distintos puntos de vista. Pero en *Rashomon*, es una sola y única historia, contada según tres puntos de vista diferentes. Cada personaje cuenta su versión subjetiva y luego un personaje neutro cuenta la versión objetiva de lo que pasó. En *Perros...*, cada miembro de la banda no tiene una versión diferente del asalto: cada uno tiene un pedazo de la

historia y tratan de reconstruir el todo.

Tony Scott. Mi amigo Roger Avary me había expuesto su teoría sobre *Top Gun*. Según él sería un film sobre la homosexualidad. Yo seguía escéptico. Un tiempo después, luego de una sesión organizada por el video club en el que estábamos empleados, nos decidimos a rever el film juntos y fue allí cuando me di cuenta: Roger tenía la precisa. *Top Gun* no se trata de una amistad viril a la manera de Hawks, se trata de un verdadero amor homosexual, de un tipo que cae en una escuela de aviación y se vuelve gay. *Top Gun* no es el film que más me gusta de Tony Scott. Tengo mucho más arriba *Días de trueno*. *Días de trueno* es el mejor film de autos de la historia del cine, inmediatamente atrás está *Rojos 7000* de Hawks. Tom Cruise está extraordinario. *Días de trueno* es un film de una profundidad insondable e insospechada. Cada vez que lo re veo me pregunto por qué tan pocas personas toman conciencia de su complejidad. Con respecto a *Revancha* digo que es uno de los mejores films de la década del 80.

Travolta. Siempre fui un fan de John Travolta. Pienso que es uno de los grandes actores existentes. La actuación de Travolta en *Blow Out* es para mí una de las mejores performances de todos los tiempos, y quiero decir de todos los tiempos. Me sentía muy triste por cómo Travolta había sido usado. Me puse a ver sus actuaciones de los últimos 5 años y me dije: este tipo es la maravilla secreta mejor guardada. ¿Qué les pasa a esos directores? ¿Cómo no ven lo que tienen enfrente de sus ojos? Sólo tenían que sacarle el polvo de encima y listo. Y me di cuenta que esto no iba a apasar. John necesitaba trabajar con alguien que se lo tomara en serio y lo mirara con el amor que él necesita. Conversando con él conocí su personalidad. Sus rasgos de carácter coinciden con los de Vincent: su costado analítico cuando habla de los masajes de pie. John siempre quiere llegar a la raíz de las cosas, hacer su pequeña investigación.

Fuentes: *Les Inrockuptibles* N° 60, noviembre de 1994; *Positif*, 1994; *Film Comment*, julio/agosto 1994; *Sight and Sound*, mayo 1994 y entrevista aparecida en la edición conjunta de las bandas de sonido de *Perros de la calle* y *Tiempos violentos*, MCA records, 1994. ■

Ultimo tren a Pittsburg

por Flavia de la Fuente

“Seguirás siempre los imperativos de tu conciencia de artista. (...) Estoy autorizado a matar a mis amigos o a mí mismo o a cualquiera siempre que sea para ayudar a mi arte.”
Ingmar Bergman, “Mis tres mandamientos”, *Cahiers du cinéma*, 1959

Advertencia al espectador: En los párrafos que siguen les voy a contar la película. Las personas que detesten este tipo de crítica o no hayan visto aún el film pueden abstenerse. Al resto, intentaré convencerlo de que soy buena contando películas.

Prólogo. Se apagan las luces de la sala y mientras suena alguno de los temas de la colección de discos de Woody Allen comienzan a desfilan los títulos de la película en la ya familiar, austera y querida tipografía blanca sobre fondo negro. Este es uno de los momentos de felicidad cinéfila del año. Esa presentación que ya es como un logotipo o una marca es para mí una promesa de placer. Digo promesa porque no todas las películas de Allen me han dado placer —es más, hay algunas que no me gustaron nada—, pero lo que es indudable es que Woody cada año filma mejor. Esta vez corre con desventaja, tiene algo que suele desilusionarme: la ausencia de Allen como actor.

Primer acto: “Añorando a Woody Allen”. Nueva York en los años 20. La novia de un gángster, Olive Neal (Jennifer Tilly), cansada de ser bailarina de cabaret quiere convertirse en una actriz de teatro serio. En otro mundo, David Shayne (John Cusack), joven intelectual del Greenwich Village, autor de piezas de teatro, anda a la búsqueda de un productor para sus obras. Este es el punto de partida de la historia. Como era de esperar, la única chance que tiene Shayne de debutar en Broadway es contratando a la amante del mafioso que es un verdadero desastre. David Shayne acepta y la obra se pone en marcha con la presencia constante en los ensayos del guardaespaldas de Olive, Cheech (Chazz Palminteri) en la platea.

En este primer acto pasan varias cosas. 1) Se extraña a Woody Allen. John Cusack compone un alter ego posible de Woody Allen: habla rápido como él, usa la ropa que llevaría Woody en esa época, tiene el mismo tipo de amigos que Woody tenía en *Annie Hall* o *Manhattan* pero 50 años antes, usa anteojos y es hipocondríaco. Es demasiado parecido a Woody Allen. Pero, aunque la actuación de Cusack es excelente, como no hay dos Woody Allen en este mundo, es inevitable extrañarlo. Shayne dice líneas que tendrían más gracia en boca de Allen: el ataque de hipocondría en la casa del mafioso Nick Valenti (Joe Viterelli) Cusack lo hace bien pero mi hipocondríaco es Woody Allen; las charlas aceleradísimas sobre teatro con sus amigos intelectuales en los bares del Village también requieren a Woody Allen. En fin, además, me da bronca que esté viejo y que no pueda hacer el papel del joven

director de teatro. 2) Se disfruta de la excelente ambientación de época con personajes deliberadamente caricaturizados. En algún lugar leí que se notaba que era la ambientación de la década del 20 por alguien que había vivido la del 30. Yo no me di cuenta de estas sutilezas pero tanto los planos de los decorados en interiores como las tomas en exteriores me parecieron hermosos. Lo mismo vale para el vestuario y la música que, como siempre, es maravillosa. 3) Se goza de los chistes de Woody Allen mientras se espera que la película arranque hacia algún lado. Porque uno no sabe bien qué está viendo. No estamos ante una comedia sobre el teatro tipo *Silencio se enreda* de Peter Bogdanovich, no es un film policial, no es un film de gangsters, no es un film nostálgico, no es un film de ensayo. ¿Qué es? Respuesta: lea el siguiente párrafo.

Segundo acto: “Qué infieles son las mujeres” o “La aparición de Cheech hace olvidar al viejo Woody”. Cuando Cheech rompe el silencio y —displicentemente, sin levantar la vista de su diario en el que planea las apuestas a los caballos— hace la primera sugerencia respecto del guión de la obra de teatro, además de reírnos ya sabemos qué estamos viendo. Estamos viendo una comedia de Woody Allen sobre el mundo del espectáculo —al cual le hace un fuerte ajuste de cuentas—, que es divertida y que reflexiona sobre el tema del arte y el artista. Un párrafo aparte se merece Cheech (Chazz Palminteri). Este señor que parece salido de la nada es el guionista y protagonista de la opera prima de Robert De Niro, *A Bronx Tale*. *Cinéma vérité*: ¿le habrá corregido también toda la película al viejo Woody? Seguramente no. Aunque según cuentan, la línea final que dice Cusack ante un Cheech agonizante —“No hables”, una de las más graciosas de la película— fue una humilde sugerencia del guionista Palminteri. Además, el papel le va como anillo al dedo: el hombre es imperturbable. ¡Qué cara tiene este tipo! Cheech rehace la fallida y pretenciosa obra de Shayne. Le explica —entre muchas otras cosas— que los diálogos tienen que usar palabras cotidianas, que tienen que ser comprensibles; que las situaciones tienen una lógica y los personajes una psicología; que no es admisible arruinar “algo tan bello” por ser complaciente con la actriz no adecuada: en fin, que lo único importante es la obra. Cheech se va apoderando cada vez más de la pieza: es el único que trabaja en serio, es decir, sólo le preocupa lograr la perfección. A Cheech no le interesa “figurar”, le importa lograr la excelencia. Cheech, con los hechos, destruye la creencia de Shayne en su entorno inmediato: su grupo de amigos pedantes pertenecientes a una supuesta élite intelectual que se la pasan discutiendo sobre las obras de Eugene O’Neil y de Maxwell Anderson. Mientras tanto, alrededor del teatro se desarrolla una trama típica de las películas de Woody Allen: infidelidades de unos a otros. Cuernos 1: la ya clásica infidelidad



woodileanesca del mejor amigo Sheldon Flender (Rob Reiner) con su mujer; cuernos 2: Shayne, a su vez, traiciona a su pareja Eden Brent (Tracey Ullman) con su actriz principal Helen Sinclair (Dianne Wiest); cuernos 3: la mujer del mafioso —¡la más valiente!— se engancha con el gordinflón.

Hay una secuencia muy linda filmada en el Village en la cual Cusack llama a su mujer —que se halla en la ventana de un departamento junto a su amante Sheldon— desde la calle y le pide que se reconcilien. La cámara se desplaza hacia la vereda de enfrente desde la cual, una vecina, ex amante de Sheldon, comenta que éste es un buen amante en lo cuantitativo pero no en lo cualitativo. Nuevo desplazamiento de cámara hacia Sheldon que responde: “Lo cuantitativo se convierte en cualitativo” ante lo cual Shayne le pregunta: “¿Quién dijo eso?”, y Sheldon responde: “Karl Marx”.

Otro párrafo aparte se merece la cámara: para esta película de época (antigua) Allen decidió abandonar la cámara en mano que le parece que refleja más los tiempos actuales.

Tercer acto: “¿Quién se va a Pittsburg?”

Finalmente se estrena la obra y es un éxito. Cheech mató y dio su vida por amor al arte. Shayne, resignado a su condición de no artista, se vuelve a Pittsburg para casarse y tener hijos. ¿Quién es Woody Allen?, ¿Cheech o Shayne? Woody, así como lo ven, tan sensible y desvalido poco tiene de Shayne. Woody se queda en Broadway.

Ser artista no es para cualquiera. Un artista tiene que estar dispuesto a matar por su creación, nos dice Allen, tiene que ser un gángster. No existe un artista complaciente. No existe un artista transigente. El artista es un monstruo al que lo único que le interesa es su obra. Cueste lo que cueste. Es un ser egoísta y sin conciencia

moral. Al artista de Allen no le interesa la moral en el mundo real: sólo le preocupa la belleza de su criatura, lo que paradójicamente implica que ésta sí tenga una moral determinada y muy coherente sin la cual no podría nunca ser bella. El universo moral del artista tiene los límites de su creación. Y, en ese sentido, el gángster (el artista) es tan moral como cualquier otro ser humano: para el artista lo inmoral es arruinar su obra, no arruinar una vida. Allen dice que el punto de partida del film fue la situación del gángster y la corista; sin embargo, yo creo que lo que hizo fue poner en escena la cita de Bergman que inicia esta nota. ¿Quién dice que no hace más películas bergmanianas?

Epílogo: Allen desechó un final alternativo que según sus propias palabras era el siguiente: “La première es un éxito y, durante un año, Cheech es el niño mimado de Broadway. Todo el mundo lo invita a cenar a Sardi’s (restaurant de la farándula en Broadway), lo consideran un héroe y quieren que escriba para ellos. Pero Cheech termina por darse cuenta de que la gente del espectáculo es tan mezquina, tan horrible, que decide volver con los gangsters.” Si bien esta idea no está puesta en escena, la descripción del mundo del espectáculo que, entre chiste y chiste, va haciendo Allen es de terror.

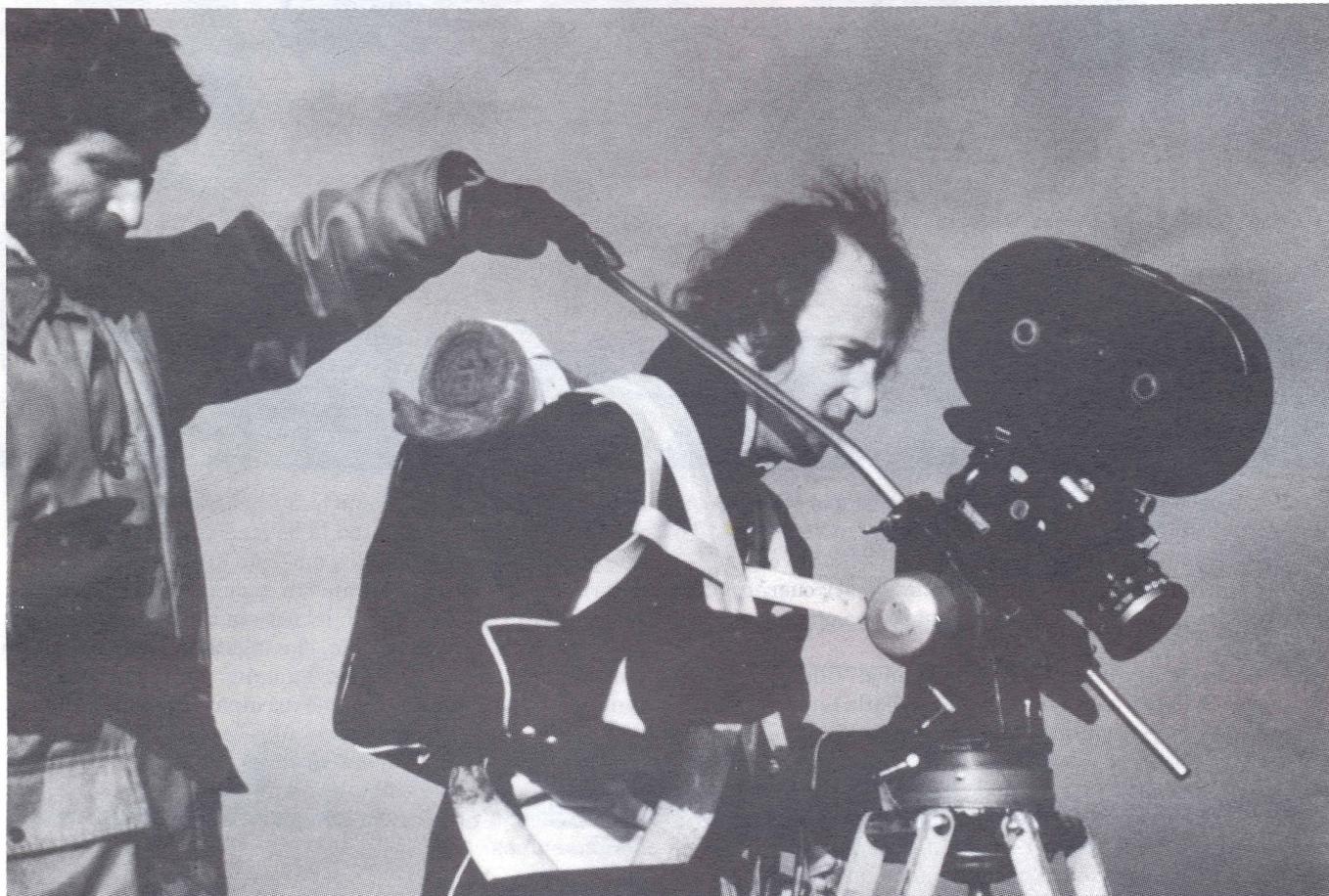
Moraleja: Simples mortales que estamos en relación con el mundo del espectáculo: huyamos cuanto antes, estamos en peligro. ¿Cuándo sale el próximo tren para Pittsburg? ■

Bullets Over Broadway (*Disparos sobre Broadway*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Woody Allen. **Producción:** Robert Greenhut. **Guión:** W. Allen y Douglas Mc Grath. **Fotografía:** Carlo Di Palma. **Música:** Temas varios. **Montaje:** Susan E. Morse. **Intérpretes:** John Cusack, Dianne Wiest, Chazz Palminteri, Jennifer Tilly, Jack Warden, Mary Louise Parker, Rob Reiner, Joe Viterelli, Tracey Ullman, Jim Broadbent. ■

Woody Allen

Pequeño gran hombre

por Gustavo J. Castagna



Woody Allen es un sentimiento del amante de cine y el único personaje de los últimos años —ignorando los términos director o autor— de quien se aguarda con impaciencia el estreno de su próximo film. Woody Allen es una pasión y uno de los escasos ejemplos que, dejando de lado un análisis minucioso de su filmografía, sostiene un prestigio que excede las propias películas. La popularidad y la figura de Allen, la mayoría de las veces, se valen por sí solas como representantes permanentes de una cultura neoyorquina que sin ninguna dificultad se comunica hacia cualquier espectador interesado por los temas que abordan sus films. Desde hace tiempo, Woody Allen está visto como el compañero de ruta que nos cuenta sus problemas, sus traumas, su neurosis, su paranoia, sus miedos, sus temores, su mundo. Y está bien que así sea porque nosotros, en mayor o menor medida, con todas las variantes posibles, tenemos bastantes coincidencias con el mundo de Woody Allen (ver nota de Flavia en *El Amante* N° 22).

Pero, además, Allen es un hombre de cine y ahí están sus más de veinte películas como director, guionista y responsable. Ahí trasluce su visión del cine como intención de transmitir su mundo. Y, al respecto, Allen es una figura muy complicada para separar lo público de lo privado, la comunicación inmediata que tiene hacia nosotros y la estética de sus films, la seducción de sus temas y el tratamiento formal, el humor ante los momentos trágicos y la manera en que trabaja su material. Woody Allen, por lo tanto, es una cabeza a desmenuzar y un personaje escasamente analizado debido a su cine conciliatorio con el receptor. Por eso, el desafío resulta riesgoso y al mismo tiempo interesante: partir del supuesto de que Woody Allen es un hombre de cine y descartarlo como el obsesivo del diván y como el reflejo de nuestros problemas cotidianos.

Si la carrera de Allen como realizador hubiera terminado

en *La última noche de Boris Grushenko*, un total de cinco películas sumando la autoría de *Sueños de un seductor*, estaríamos ante un discreto acumulador de gags que ignoraba las reglas mínimas de la narración y descreía del montaje cinematográfico. Esta primera etapa —novedosa en su momento debido a la ausencia de cómicos— comprende dos niveles distintos al afrontar un material que reunidos en el relato clarifican el desinterés de Allen por el cine. Por un lado, los vacíos que se suceden entre gag y gag, como si todavía Allen estuviera aguardando el aplauso del concurrente en sus jornadas de nightclubs y shows televisivos. Por el otro, la cómoda disposición a referirse a sus objetos de admiración (los hermanos Marx, Bob Hope, Danny Kaye) y hacer descansar la velocidad de los chistes tomando la comedia slapstick (imagen acelerada, corridas de los personajes, porrazos, agresión física) como supuesta ruptura del relato. Todo esto en medio de una estructura por capítulos donde los sucesos llegan a lo imposible (Allen como gobernador latinoamericano en *Bananas*, como asesino de Napoleón en *La última noche...*, como espermatozoide en *Todo lo que usted siempre quiso...*, como personaje que despierta en el futuro en *El dormilón*), que al principio provoca cierta sorpresa pero que al poco rato se transforma en rutina y obviedad. El Allen cómico, dependiente de la efectividad de sus gags y sometido a su rol de personaje aterrado frente a una situación distinta —entendiéndose esto como fuera de su ciudad y de su entorno— aún transmite una rotunda ineficacia como director. Protege sus historias solamente por los aciertos del guión, acomodándose en su figura y en sus disparadores verbales que, aun dentro de la vertiente payasesca de los cómicos, hoy vislumbran señales de tonterías, vaguedad y superficialidad. Al respecto, no es extraño que Woody Allen, por ejemplo, nunca se haya declarado seducido por Buster Keaton y Charles Chaplin: la tragedia y los sentimientos, en las películas del comienzo, quedaban plenamente descartados por supuestos toques absurdos y delirantes que confundían el descontrol de las situaciones con la torpeza de la dirección.

Si limitáramos su trayectoria a *Annie Hall* y *Manhattan* tendríamos a uno de los mayores creadores de los años 70. Sorprende su salto creativo entre *La última noche...* y *Annie Hall*; dos años, nada más, donde perfecciona sus obsesiones temáticas imponiendo un orden dentro de su decisión por la narración fragmentada. Allen empieza a cuidar su material aun dentro del caos que proponen las historias. A partir de este dueto —inseparable para entender los cambios en el cine de Allen— se transforma en un director de cine. Repetitivo en la captación de exteriores (las tomas de New York suenan un tanto afectadas y pictóricas), arriesgando formas de relato poco novedosas (los personajes actuando en el pasado dentro del presente), apelando al voraz narcisismo que tanto le complace (*Annie Hall* comienza con él mismo hablando a cámara) y hasta transmitiendo un peligroso patetismo debido al abandono de las mujeres que tiene a su lado. Sin embargo, atrás quedaron las confusiones de su cine anterior y la comodidad de los cien gags en una misma película. En *Annie Hall* y *Manhattan*, Allen trabaja la voz en off de manera ejemplar: presenta a los personajes y luego los abandona para que las imágenes hablen por sí solas. No remata ninguna situación desde el off y jamás ironiza con el drama y la alegría que viven sus personajes: los transforma en seres humanos, descartando el costado ridículo del cine de sus inicios. La confesión ante el grabador en *Manhattan* y la corrida por la calle y su rostro

al final de *Annie Hall*, mientras observa la representación de su vida por dos actores teatrales, son momentos conmovedores difíciles de pasar por alto. Woody Allen, al fin, emociona.

Si nos guiáramos por sus *serios* objetos de admiración (Bergman, Fellini, el expresionismo alemán), los resultados serían francamente negativos. Un ensayo pretendidamente inteligente como *Interiores* surge como el soporífero relato de un Bergman con el rigor de una puesta teatral. Una liviana y bucólica fábula como *Comedia sexual de una noche de verano* transmite sin suerte otro homenaje a Bergman, empeorado por tontos gags y soluciones mágicas. Y una fallida conjunción de humor exterior y una puesta claramente representada desde la iluminación en blanco y negro como *Sombras y niebla* intenta articular un discurso impropio pero deseoso desde el afán de omnipotencia de Allen. Son las películas en que el artista (llamémoslo así porque de eso se trata) no es consciente de sus limitaciones. Sin embargo, Woody Allen había realizado una película más irritativa que las anteriores: *Recuerdos*. A lo largo de su carrera siempre Allen habló de sí mismo: el psicoanálisis, las mujeres, la muerte, el miedo a la muerte, la soledad, los intelectuales, la infancia, Nueva York. Pero *Recuerdos* nos descubre al Allen director, hablando en primera persona, firmando autógrafos y preguntándose sobre su situación en el cine de aquel entonces. Por eso, simplemente, se trata de una película muy molesta. Allen había realizado *Annie Hall* y *Manhattan* y ahora pretende imitar al Fellini de *Ocho y medio*. Las diferencias entre ambos, al momento de hacer su película autorreferencial, son amplias y concluyentes; *Recuerdos* es la película donde Allen cree encarnar el ombligo del mundo. En cambio, *Zelig*, una de sus mejores películas, afirma el mismo concepto pero impone sus virtudes cinematográficas.

Zelig es un compendio del narcisismo de Allen y de sus ansias de estar en todos lados al mismo tiempo. Es el más arriesgado trabajo entre el documental y la ficción donde el artista se atreve a diluir ambas definiciones a tal punto que resulta imposible categorizar la película. El instante inesperado —uno de los costados en que Allen no se maneja con gran comodidad— posibilita creernos a Zelig como el personaje de una ficción. *Zelig* es el film autoconsciente de Woody Allen y la película donde la novedad en la forma en que trabaja su material deja vislumbrar sus rasgos de genio. Entre la acabada egolatría de *Zelig*, donde los matices sorprendivos nos informan sobre una película ajena a cualquier otra, y la previsibilidad de *Recuerdos*, una mala lectura de Fellini, median las diferencias entre un artista riguroso y descontrolado al mismo tiempo y las ideas de un director apresurado y pedante.

Si Woody Allen sostuviera su prestigio con *Días de radio* y *La rosa púrpura del Cairo*, estaríamos ante un personaje solamente seducido por la nostalgia y por los recuerdos. En la mayoría de sus películas, Allen refiere su pasado dando señales de sobreprotección familiar y mostrando los infinitos rituales de su educación judía. Pero es en *Días de radio* —que se diferencia de *La rosa púrpura...* al sostenerse con varias narraciones paralelas— donde Allen vuelve a transmitir una acabada ligereza narrativa. *Días de radio* es un film curioso y vuelve a distinguir a un artista mucho más cómodo en las fugaces anécdotas, siempre presentadas por la voz en off, que en una historia única y personal como la que vive Mia Farrow dentro y

fuera de la pantalla: la historia particular de la camarera en *Días de radio* representa la totalidad de *La rosa púrpura...*; en tanto, el resto de la película, la primera mitad de su desarrollo, transita en medio de un relato superficial y sin demasiadas pretensiones, pero al que Allen controla desde la añoranza al pasado. Además, investiga como pocas veces la falsedad que propone la ficción radial y la realidad que circunda a un grupo familiar. *Días de radio* es la película más realista de Woody Allen, entendiéndose esto como la inesperada elección del artista de contarnos una historia desde el punto de vista de una clase social de medianos recursos y alejándose, aunque sea por una vez, de los círculos intelectuales de su pertenencia.

Si nos fijáramos en *Broadway Danny Rose*, *Hannah y sus hermanas* y *Crímenes y pecados*, sus complejos films de los 80, estaríamos frente a uno de los grandes directores de cine. Los tres films tienen de por sí una ventaja implícita: Allen actúa. Los tres relatos —diferentes entre sí— invocan la universalización de los personajes (todos tenemos rasgos similares a los de los personajes de las películas). Las tres historias —desde elecciones estéticas distintas— confrontan soluciones optimistas y pesimistas muy esquivas a la superficialidad psicoanalítica. Si el rostro de Allen al final de *Broadway...*, en el instante en que es desplazado por su exitoso representado, resulta uno de los momentos más conmovedores que haya filmado en su carrera, los desenlaces de *Hannah...* y *Crímenes...* estallan como respuesta de uno a otro. El Allen de *Hannah...*, que resuelve sus conflictos viendo *Sopa de ganso* y termina conquistando un viejo amor en el Día de Acción de Gracias, se opone al Allen de *Crímenes...*, quien no encuentra respuestas frente a la siniestra historia y la tranquilidad de conciencia del personaje de Martin Landau, asesino moral de su amante y feliz de la vida en otra de las tantas fiestas que vemos en sus películas. Allen desarrolla en estos tres films su mejor marca creativa: se responde a sí mismo de un film a otro. Ya no necesita bailar con la muerte como en *La última noche...* o volver a invocar a sus objetos cinematográficos admirados. Los problemas a resolver están en este mundo y no en otro y el inesperado suicidio del filósofo televisivo de *Crímenes...* confirma a Woody Allen como uno de los representantes más pesimistas y amargos del cine de la década.

Si reconociéramos a Woody Allen por *Septiembre* y *La otra mujer*, estaríamos ante un discreto director de films de cámara que bordea la teatralidad y se encuentra en la periferia de dos casos extremos de diván. Sin embargo, *La otra mujer* se sostiene por una puesta asfixiante donde la cámara de Allen aligera el encierro del personaje central (Gena Rowlands) con la representación en escena de su pasado. Esta sobria elección formal se opone a las pasiones escondidas de *Septiembre*, un ensayo cercano a las explosiones catárticas de *Sonata otoñal* de Bergman. Las diferencias entre ambos films, explícitos en sus conflictos, radican en la ambigüedad de su tratamiento, en la manera en que los planteos de uno (*Septiembre*) quedan limitados por el subrayado de las situaciones y en cómo los interrogantes del otro (*La otra mujer*) se concretan paso a paso y sin desbordes emocionales.

Si nos preguntáramos cuáles serían las características del cine de Allen en los 90 no encontraríamos un único camino a seguir. Entre la levedad de *Alice*, la intención por

Semana del nuevo cine israelí



Ocho films inéditos en la Argentina

Con la colaboración de la Embajada de Israel

Del 29 de marzo al 4 de abril

Homenaje a Fernando Rey

Con la colaboración del Ministerio de Cultura de España

Del 5 al 12 de abril

Sala Leopoldo Lugones



TM
GSM

Teatro Municipal General San Martín

Avda. Corrientes 1530
Tel. 374-1385 / 371-0111/9

fca

desperezar de su costado más pesimista en *Un misterioso asesinato en Manhattan* y la búsqueda obsesiva de una nueva actitud formal en *Maridos y esposas*, no existen puntos en común. Parecería que Woody Allen reanudara un recorrido distinto al previsto; en lugar de tomar conciencia de que su mejor cine se fundamenta en una puesta donde la cámara nunca se nota, ahora, bien pasados los cincuenta años, propone una nueva forma de contactarse con sus personajes. En *Maridos...*, Allen se confunde como un novato y un chico feliz con su nuevo juguete (ver nota en *El Amante* N° 12). Sus resoluciones formales, por ejemplo, se oponen a una bellísima escena de *Hannah...* Las tres hermanas (Barbara Hershey, Farrow, Dianne Wiest) almuerzan en un restaurante mientras discuten sobre cuentas pendientes. La escena anterior nos había mostrado la relación sexual entre Hershey y Michael Caine, esposo de Farrow. El artista Allen corre levemente su cámara para mostrar el rostro de Hershey mientras, fuera de nuestra visión, las dos hermanas continúan la discusión. Este levísimo movimiento de cámara choca con los inquietos desplazamientos en los momentos menos necesarios de *Maridos...* Caso curioso el de Woody Allen: realizó su película antipática en los comienzos de su carrera, sus películas nostálgicas en los 80, sus mejores películas desparramadas a fines de los 70 y en los 80 y su película de estudiante de cine en los 90.

Pero está bien que sea así. Los artistas suelen equivocarse y Allen tiene una filmografía desperejada, caótica y con films casi invisibles. Pero cualquier encuentro con sus películas —con las mejores y las peores— es uno de los pocos placeres que nos transmite el cine de los últimos treinta años. Como si al imaginar un encuentro junto a él, nos permitiéramos darle una palmada en el hombro para decirle “está bien, Woody, ¿cuál es la próxima?”. ■

Una mujer llamada Nell

Misa misa chicabí

por Gustavo Noriega

Sería fácil burlarse de *Una mujer llamada Nell*, una película que bordea el ridículo, generalmente por el lado de adentro. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las porquerías que llevo vistas este año, no me provocó irritación sino tristeza. En la nota celebrando a Jodie Foster que escribe su admirador Santiago García, se habla de su gusto por la nouvelle vague y de alguna conexión entre *Mentes que brillan* —primera película dirigida por la actriz— y *Los cuatrocientos golpes*. Se podría seguir la relación y decir que *Nell*, dirigida por Michael Apted pero producida por la propia Jodie con un nivel de decisión que uno sospecha muy alto, sigue la línea Truffaut y se relaciona con *El niño salvaje* —probablemente una de las películas más frías del director francés.

Pero nada hay aquí del promisorio debut de Jodie ni mucho menos alguna influencia de Truffaut. Si algo destacaba a *Mentes que brillan* era su medio tono, su acercamiento al tema de la infancia solitaria que renunciaba a enfatizaciones o conclusiones simples. Esta sobriedad desaparece en *Una mujer llamada Nell* dando paso al trazo grueso, a la pintura grosera de los personajes, a la fácil ubicación de cada uno de ellos en los casilleros "Pureza", "Maldad" y "Redimible".

A todos estos problemas se suma la carencia de interés de la historia. Cuando encuentran a Nell en una cabaña hablando una lengua extraña los investigadores sospechan que es una versión deformada del inglés, pero se sugiere que es "algo más". Mientras, los más científicos hablan de poder dilucidar empíricamente la disputa naturaleza-cultura. Finalmente, no es otra cosa que una mujer criada en aislamiento, educada por una hemipléjica histérica. No es que sea algo de todos los días pero tanta invocación a los valores espirituales de Nell oscurece la triste realidad de que Nell no tiene un lenguaje privado —lo que le daría un interés extraordinario— sino una versión de segunda mano del idioma que hablan los demás protagonistas de la película. Por otra parte, la pureza de Nell es arbitraria, en el sentido de que no responde a ninguna tesis que pueda defender la película. Nell ha sido criada de una forma diferente pero nadie propondría que los niños fuesen educados en una cabaña solitaria por una ermitaña hemipléjica. La película parece —pero no tiene nada que lo respalde— un canto a la Naturaleza en contra de la insensibilidad del medio urbano. Nell es un encanto de persona, pero perfectamente —y más razonablemente— podría haber sido insoportable. Nell nos enseña una lección —y su sorpresivo discurso delante del juez lo remarca— pero no es posible saber cuál es esa lección. Es como el chiste del gallego lacónico que va a misa; al volver, la mujer le pregunta: "¿De qué habló el cura?" "Del pecado." "¿Y qué dijo?", pregunta la mujer. "Está en contra", sintetiza el gallego. *Una mujer llamada Nell* está a favor del Bien y en contra del Mal pero es imposible relacionar este postulado tan general con alguna



práctica cotidiana reconocible.

Como avergonzándose del final feliz, el último plano de la película muestra a Jodie Foster jugando con una niña; de pronto una sombra cruza su rostro, las lágrimas se abren paso y Nell gira su cabeza apartándola pudorosamente de la mirada de sus amigos y de la cámara. Es un momento hermoso y un refulgor de lo que la película pudo haber sido: el lamento de la inocencia perdida, la melancolía de la niñez. También la contraposición entre la actuación de Jodie a lo largo de la película —cargada de gestos, con un peso excesivo de sus clases de expresión corporal— y un gesto puro y simple, un dolor contenido. ■

Nell (*Una mujer llamada Nell*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Michael Apted. **Producción:** Jodie Foster y Renee Missel. **Guión:** William Nicholson y Mark Handley, sobre la novela del segundo. **Fotografía:** Dante Spinotti. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Jim Clark. **Intérpretes:** Jodie Foster, Liam Neeson, Natasha Richardson, Nick Searcy, Jeremy Davies.



El futuro es mujer

por Santiago E. García

En la carrera de los actores existe un papel al que quedan ligados para siempre; no necesariamente por hacerlos famosos, pero sí por parecer un reflejo de lo que son como personas. Para Jodie Foster ese papel es el de Clarice Sterling, personaje principal de *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme, una estudiante del FBI a la que se le encomienda una difícil misión. Clarice es inteligente, fuerte, sensible y decidida. Sabe manejarse en un entorno de hombres, esquivarlos con tacto y seguir adelante con sus objetivos. Es la heroína por excelencia, no actúa como un hombre ni como un estereotipo femenino. Su tarea —reforzando la idea de la heroicidad femenina— es detener a un asesino de mujeres y salvar a la hija de una senadora. Al finalizar el film, Clarice triunfa, obteniendo el respeto de todos, venciendo los fantasmas de su pasado y esquivando el típico final para las mujeres de Hollywood; es decir, ni muere ni se transforma en esposa de nadie.

La actuación de Jodie evita la soberbia de poner su status de estrella por sobre el personaje; detrás de Clarice Sterling —una trabajadora— no se adivina una diva. Cuando ingresa al garage abandonado buscando las primeras pistas del caso —ella misma levanta la persiana ante la mirada de dos hombres—, se corta ligeramente la pierna. Ese símbolo del compromiso físico de Clarice con su profesión es paralelo al de Jodie con la suya. El resultado es una de las actuaciones más importantes para la historia de las mujeres en el cine: aunque no tiene los vicios de las interpretaciones habitualmente premiadas, se lleva el Oscar a la mejor actriz.

Enterrada viva en el cine. Tres años antes había ganado su primer Oscar por *Acusados*, película que la sacó de lo que parecía el final de su carrera. Los comienzos auspiciosos como niña prodigio (*Napoleón y Samantha*, su primera película, es de 1972, cuando tenía diez años) se habían ido transformando en una pesadilla. Cuando era adolescente —y ya había hecho dos películas con Scorsese, *Alicia ya no vive aquí* (1974) y *Taxi Driver* (1976)— alguien, que no fui yo, atentó contra la vida del presidente Reagan declarando que lo hacía por ella. Este incidente, sumado al cansancio provocado por una carrera que había comenzado muy joven, la alejó de la vida pública por un tiempo. Si bien siguió filmando —por ejemplo dos grandes descontrolados como *Secretos de hotel* (Tony Richardson, 1984) y *Siesta* (Mary Lambert, 1987)— se tomó su tiempo para ir a Yale y obtener una licenciatura en literatura afroamericana, algo muy valorado por los ejecutivos de Hollywood.

El papel que interpretó en *Acusados* marca un rumbo nuevo que llevaría a *El silencio de los inocentes*. Una mujer que junto a su abogada lleva a juicio a los instigadores de la violación a que fue sometida. El personaje no es complaciente —no es la Madre Teresa de Calcuta—, lo que

refuerza así la idea de la película: lo que pone en tela de juicio no es sólo la violación sino el consenso social alrededor del hecho. Según sus propias declaraciones, algo del estado de ánimo del personaje de esta película coincidía con su propia situación personal.

Una canción diferente. Luego de los dos Oscars que la ubicaron alto en la industria, dirigió su primera película. Todo lo que se podía esperar de la opera prima de Jodie Foster está en *Mentes que brillan* (1991) “y además más y otra cosa”. Cuando una artista tan talentosa se acerca a la dirección puede volverse insufrible, sin embargo ella encontró el tono adecuado. Confesa admiradora de la nouvelle vague, se podría hablar de una influencia de Truffaut más allá de los puntos en común con la opera prima de éste. En cierta forma autobiográfica y centrada en los problemas de integración de un niño prodigio, la película es una comedia dramática que se abre paso a través del talento de la directora. Jodie interpreta a la madre del nene, un trabajo muy interesante en el que todo el tiempo —a diferencia de *El silencio de los inocentes*— su persona asoma por sobre el personaje señalando el tono de una película para nada naturalista. Si como actriz es excelente, como directora es una gran promesa. No sería extraño que fuera la primera mujer en ganar el Oscar a la mejor dirección, aunque esto no sea el objetivo de un cine que, en su primera muestra, resulta personal, efectivo y brillante.

Jodie, la mejor de todas. Foster no ha dejado de aceptar desafíos, demostrando su capacidad para la comedia en *Maverick* (1994) de Richard Donner, donde su personaje es una mujer independiente que para mantenerse así debe comportarse como si fuera una “dama”. Su último film, *Una mujer llamada Nell* (1994) de Michael Apted (pocas actrices con tantos premios actuarían este papel como ella), ha sido producido por su propia compañía, agregando un nuevo rol a la hora de la libertad creativa.

En su extensa carrera, Jodie ha trabajado también con directores como Woody Allen o Claude Chabrol. Ha compartido el cartel con actores y actrices de todo tipo. Le aplaudimos todo y le perdonamos algún ocasional error, excepto el de trabajar de pareja romántica de Richard Gere (¡no, no y no, eso sí que no!), con quien parece se llevó a las patadas. Hecha la recriminación digamos que esta actriz fundamental y directora única (hizo una sola película) ha despertado admiración tanto en hombres como en mujeres, y desde mi visión personal es la mejor de todas las mujeres en Hollywood. ¿Cómo no estar pérdidamente enamorado de ella? La muchacha es inteligente, fuerte, independiente, sensual... inevitablemente la más bella. Una cosa lleva a la otra. Si no fuera tan interesante no daría tanto gusto mirar sus ojos claros (celestes en el centro, azules en el borde). Pero a calmarse que Jodie recién ha pasado los treinta y amenaza en convertirse en la mujer de la próxima década y la que sigue. Y la otra también. ■

Los jóvenes viejos

por Silvia Schwarzböck

Nada mejor que una "X" cuando se quiere dar una idea de vacío, neutralidad, indeterminación o falta de identidad. *Generación X* se llamó un libro (el de Douglas Coupland, de 1992), *Generación X* se había llamado un grupo punk (su tema "Your Generation" es de 1977), *Generación X* se llama a los jóvenes de los 90.

Vaguedades. Frente a la idea ingenua, transmitida de generación en generación, de que cada uno debe buscar su lugar en el mundo, la idea "realista" de que no hay lugar en él para todos es una vaguedad que se puede intuir observando las vidas ajenas, pero cada cual sólo está seguro de que la realidad está completa sin uno cuando la vida se lo ha demostrado con creces. En este sentido, se podría decir que los jóvenes de los 90 han nacido viejos: parecen saber de antemano algunas "verdades de la vida" que las generaciones anteriores aprendían después de haber vivido. El punk y el dark habían sido depresivos, apáticos, antipolíticos (aunque no despolitizados) y escépticos, pero nunca "realistas" como los X. El "no future" del punk era una especie de "carpe diem" terminal que a su manera pedía lo imposible: un presente eterno. El culto de la muerte que hizo el dark estaba más cerca del cine de terror gótico que del suicidio y, de última, también quería lo imposible: vivir eternamente, como los vampiros. De las variantes optimistas no se puede ni hablar: de los hippies hasta se podría decir que —siempre a su manera— tenían voluntad de poder. Los X, en cambio, se han puesto fuera de la lógica del deseo imposible y han hecho uso de su derecho de no desear, reduciendo al mínimo sus expectativas respecto del sistema. El beneficio de esta "voluntad de nada" es que no hay decepción ni desengaño porque uno se hace escéptico prematuramente, antes de que la realidad le refute cualquier idea. Troy Dyer (Ethan Hawke), el personaje que más habla en la película, resume en pocas palabras el credo de su generación: "un café, un paquete de cigarrillos y una buena charla es todo lo que necesito para ser feliz" (la frase también resume la película, pero ése es otro problema).

A Ben Stiller —director debutante— se le escapó que las "grandes verdades de la vida" suelen ser una serie de vaguedades que se repiten para llenar un vacío en una conversación. Lo que sus personajes han aprendido del fracaso de las generaciones anteriores son "verdades" de ese tipo: cosas demasiado generales y abstractas, que es lo mismo que decir pobres y poco interesantes. Por eso, si además de hablar "hacen" algo es para corroborar con sus actos esas vaguedades. Pero esto no es todo, porque "actuar" es para estos jóvenes algo demasiado complicado. A cada charla puede seguir —indistintamente— o una representación de lo charlado dentro de la realidad o —como "la realidad muerde", según el título original— una representación de lo charlado frente a la cámara de Lelaina Pierce (Winona Ryder), la joven cineasta

desocupada que está filmando un documental sobre su generación. De un modo u otro, todo lo que les sucede a los personajes no es más que una demostración de lo hablado entre café y cigarrillos.

Generación X repite uno de los peores vicios de las películas conscientemente generacionales: termina convirtiendo a sus personajes en marionetas, ya no del destino, sino de una vaguedad igual o peor, que podríamos llamar el "espíritu de la época". La prueba de que Stiller lleva al extremo este defecto está en la historia de amor, que queda subordinada a la necesidad de confirmar si la protagonista va a seguir siendo una chica X (si se queda con el chico X) o se va a integrar a la vida yuppie (si se queda con el chico yuppie). De hecho, el único conflicto de la película podría reducirse a las categorías del esquema paródico de *Cry Baby* de John Waters: la chica-linda tiene que resolver el dilema trascendental de su vida: o se queda con el chico-convenional (y se vuelve una convencional) o se queda con el chico-rebelde (y se vuelve una rebelde).

Marketing cultural. Por lo general, las películas "para jóvenes" suelen tener un problema insalvable: todo lo negativo está tan simplificado, estilizado y estetizado que termina provocando un efecto contraproducente en cualquier espectador que no sea tan frívolo como el director. Aun cuando Stiller parece ser consciente de esta tendencia, no logra resistirse a la tentación demagógica de "hacer las cosas más fáciles" para los jóvenes. En consecuencia, el desempleo termina confundiendo con la libertad, la vagancia con la bohemia, el snobismo con una postura intelectual, el empleo temporario con el no-aburguesamiento, el reciclaje del pasado con la moda del reciclaje del pasado..., en fin, resumiendo: la realidad se confunde con la televisión. Hay un momento de la película en que las intenciones de Stiller quedan reveladas involuntariamente: cuando Michael, el ejecutivo de TV yuppie, traiciona el espíritu fenomenológico del documental de Lelaina, haciendo un montaje de su material al estilo MTV. Lo que debería ser un gag, termina siendo la "verdad" de su película. De hecho, a los X también los llaman "los chicos MTV". Parafraseando a Neil Young, se podría decir que así como "no hace falta ser joven para serlo", tampoco hace falta ser viejo para serlo. A la tradición de las amas-de-casa-prendidas-del-televisor y los maridos-descansando-frente-al-televisor-después-del-trabajo, ahora se suman pasivamente los jóvenes viejos. Si de nihilismo se trata, los punks y los darks también eran nihilistas, pero eran más feos. A lo mejor, también eran más cinematográficos. ■

Reality Bites (*Generación X*). **Dirección:** Ben Stiller. **Producción:** Danny De Vito y Michael Shamberg. **Guión:** Helen Childress. **Fotografía:** Emmanuel Lubezki. **Música:** Karl Wallinger. **Montaje:** Lisa Churgin. **Intérpretes:** Winona Ryder, Ethan Hawke, Ben Stiller, Swosie Kurtz, Janeane Garofalo, Steve Zahn, Joe Don Baker, John Mahoney. ■

Bigas, todavía

por Guillermo Ravaschino

Javier Bardem, el vendedor de jamones, se juega la suerte en un tragamonedas de palanca. Su gesto serio parece suspendido de la inefable musiquita. Empapada en lluvia y lágrimas, tras una pelea con su prometido-nene de mamá, llega Penélope Cruz, niña morena y bella. Entra como un torrente en el cafetín y lo abraza a Javier de atrás. Comienzan a acariciarse. El no se vuelve, pero la saca por el olor. Al ratito se aman sobre una mesa, ante la retirada en masa de los parroquianos. No hay violines en la banda incidental, y sí la mecánica tonadilla del tragamonedas, que suena mejor que cualquier violín. En su mejor escena, Bigas demuestra que el amor, como cualquiera de las emociones, sólo puede vibrar sobre la pantalla cuando toma distancia de los clichés cinematográficos. Todo el mundo —incluido el realizador— ha querido ver en *Jamón, jamón* una gran parábola. De la España contemporánea, de la brecha generacional, de las diferencias sociales, del melodrama. Pero *Jamón, jamón* es un film de secuencias relativamente autónomas, unas muy cómicas y las otras muy trágicas, que huye de la solemnidad como de la peste. Mal podría contribuir a cualquier parábola que no sea la de reírse de los ardides de un par de géneros —la comedia, la tragedia— que toma prestados para pendular entre uno y otro con una soltura que no es común. Claro que, como Javier a Cruz, a esa pendulación hay que saber olerla. Guay con tomarse a pecho las churretadas —y viceversa—, porque sufrirá Ud. Pero si huele, disfrutará en vivo y en directo de una de las más espectaculares cocciones ibéricas. En el comienzo es un folletín. Bardem piropea a Penélope, que moquea por su prometido, que moquea por su mamá. La mamá de Penélope, Anna Galiena, es buena y pobre; la del imberbe, Stefania Sandrelli, es copetuda y cínica. Inapelables contrastes —sociales, morales, generacionales— y un carnaval de deseos inconcretos terminan de delinear unos diez minutos que bien podrían llevar la firma de don Abel Santa Cruz (q.e.p.d.). Pero Bigas no es Santa Cruz. La buena y pobre resultó puta, la prometida abandonará a su prometido, el jamonero se dejará coimear. Unos se acostarán con otros, en unas combinaciones que no voy a narrar aquí. La represión se desboca, explota, se desdobra en su antítesis incontrolable. No es más ni menos que un *optimismo* arrasador, mil veces más genuino que cualquier declamación hipócrita en el estilo de las que coronan al último producto de Jodie Foster. Comandados por el deseo que ahora reina con mano férrea, todos persiguen su meta en una carrera que no se limita a lo visceral. Las tortillas, el ajo, el jamón, jamón —esas piezas de tentación tan irresistibles como una napolitana con papas fritas— dan vueltas por la pantalla como equivalentes más o menos intercambiables de los billetes, de las vaginas —y sucedáneos—, de los Mercedes. Esa *carne* polivalente sirve para igualar a todos los personajes

como si fueran niños, o animales. La animalidad en media docena de seres humanos, ahí está el tema del film. Cuando la carne llama no se resiste Dios, parece decir el realizador. No es un decir sentencioso, una gran tesis de la película. Acaso, sí, una consigna contra esa legión barata que —en este arte y en los demás— reemplaza al deseo por convenciones cursis. De eso se ríe Bigas. Lejos de parábolas y alegorías, las imágenes de *Jamón, jamón* se dejan disfrutar *en sí* tanto como un gol de Boca. Cuando Bardem y su amigo ingresan desnudos en un corral para torear un novillo a la luz de la luna, alguien podrá inferir metáforas quijotescas, tauromáquicas o corralísticas (de todo hay). Pero siguen siendo dos tipos solos, toreando en bolas bajo las estrellas: una metáfora de la libertad, si se quiere, pero bien directa. Bigas no hizo un astro de Javier Bardem (Dios lo libre de convertirse en el nuevo Banderas), pero lo transformó en la más atractiva combinación de primitivismo y sensibilidad. Destapó las tetas de Anna Galiena, una reivindicación nacional tras ese sádico aburrimiento que se llamó *El marido de la peluquera*. Hizo otra vez seductora a Stefania Sandrelli, cuando todo indicaba que estaba para otra cosa. Después de muchos cachivaches irreversibles —*Las edades de Lulú, Lola*—, demostró que la llama que hizo brillar en Bilbao (1978) todavía fulgura. Vaya y huela. ■

JAMON, JAMON, España, 1992, dirigida por Bigas Luna, con Javier Bardem, Stefania Sandrelli, Anna Galiena y Penélope Cruz. ■

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



Carrera de Dirección de Cine 13 años

35/16 mm y Video: Óptima relación de Equipos por Alumno
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

LOS PROFESIONALES DEL MEDIO VIENEN AL CIEVYC.

CICLO DE CHARLAS PARA EL MES DE ABRIL

-Ricardo De Angelis: Director de Fotografía de "Hombre mirando al Sudeste" y "Un lugar en el mundo". -Lita Stantic: Directora de "Un muro de silencio"

VENI AL CIEVYC.

INFORMATE SOBRE ESTA Y OTRAS CHARLAS QUE TENEMOS PREPARADAS.

 **cievyc**

La imagen en progreso.

TACTICA

Cochabamba 868 Inf. Lun./Vier. 10-21 hs. Tel. 307-6170/7297

Historias asombrosas

por Gustavo Noriega

Si hay algo que destaca a *Sueño de libertad* es su lectura inmediata: la extraordinaria historia —basada en un cuento largo— ideada por Stephen King. Si hay un mérito en *Sueño de libertad* es la decisión de poner el relato en primer lugar, cuidando la narración por sobre el resto de las cosas.

La historia. Un personaje formidable pasa casi cuarenta años preso. La película cuenta lo que hace en la cárcel y lo que hace para dejar de estar en la cárcel. Andy Dufresne (Tim Robbins) es el vicepresidente de un banco, un hombre joven, culto e inteligente. Dufresne, con su estoicismo, su solidaridad y su increíble paciencia es el polo opuesto de en lo que los de su clase se iban a convertir décadas después: los acelerados, impacientes y centrados en sí mismos yuppies. Su espíritu se resume en la siguiente escena: le propone a un compañero enseñarle a jugar al ajedrez; como no disponen del juego, decide tallar él mismo las piezas. “Vas a tardar años”, le dice, atónito, su compañero.

“Tiempo tengo, lo que necesito son rocas.” Armado de esa evaluación del largo plazo y de sus conocimientos de finanzas se va a enfrentar a la institución carcelaria. Siendo EE.UU. un país conservador, atravesando uno de sus momentos de mayor conservadurismo, y siendo asimismo Hollywood una industria tan conservadora, ¿cómo es que una y otra vez cuenta la historia de un hombre solitario que lucha contra el poder opresivo de las instituciones? Uno puede develar que, en realidad, la verdadera ideología de la película es tal y tal, pero, aun así, ¿porqué el cine americano necesita contar esa historia y no otra? Si ése es el cuento que queremos oír, ¿no es fascinante que nos lo cuenten? ¿No es significativo que sea ése el cuento que queremos escuchar?

El relato. Salvo la primera escena —el juicio donde Andy Dufresne es condenado a cadena perpetua—, toda la película está vista con los ojos de (y relatada por la voz de) Red, uno de los presos (Morgan Freeman). La mirada de Red sobre Andy tiene la exageración de la admiración y la calidez de la amistad. El paso de Andy por el penal de Shawshank —es decir, por la totalidad de la vida de los reclusos— resulta en un mejoramiento de la calidad de vida de los mismos. El desarrollo de la biblioteca a su cargo representa ese progreso pero dos hechos puntuales lo marcan mejor aun. Uno es la escena en que Andy consigue, como premio a una información financiera dada a un guardiacárceles, una vuelta de cerveza fresca para sus compañeros. La otra es cuando conecta el equipo de audio a los altoparlantes para que los reclusos escuchen *Las bodas de Fígaro*, una música para ellos desconocida. La aparente solemnidad de esta escena se ve quebrada cuando uno de ellos le reclama no haber puesto un disco de Hank Williams (incluso este recluso va a lograr su deseo cuando la biblioteca llegue a incluir discos y cabinas de audio). El relato en off de Morgan Freeman destaca dos cosas: una es el carácter fuertemente narrativo que tiene la película

(tiene el clima de: “escuchá lo que me pasó, no lo vas a poder creer”). La otra es la carga emotiva que el relato en primera persona le puede dar. Cuando Andy sonríe satisfecho mientras sus compañeros beben cerveza en la azotea hirviendo de brea, oímos a Red describiendo esa misma sonrisa. Los enemigos de la voz en off gritan: “¡¡Redundancia!! ¡¡Falta de confianza en las imágenes!!” El punto que se pierde en ese reclamo —en otras ocasiones justo— es que la voz que repite lo que muestra la imagen puede estar *agregando* significados, no sólo subrayando el mismo, lo cual no es poco. La hermosa voz de Morgan Freeman —grave, aterciopelada, con un acento étnico melodioso: uno no debería desechar un elemento de belleza tan fácilmente— dice, describiendo la misma sonrisa que estamos viendo, que él estuvo en la escena, que fue un momento inolvidable, que él tuvo una relación especial con ese hombre y que la está teniendo con nosotros, mientras nos está contando la historia. ¿Se podría haber dicho lo mismo con la imagen sola? Y si la respuesta es sí, ¿qué hay de malo en que se haya utilizado un recurso auditivo, aparte del visual, cuando ambos son componentes del cine? **El autor.** Del mismo libro en que está publicado “Rita Hayworth and the Shawshank Redemption”, base de esta película, Rob Reiner adaptó otro cuento largo, “The Body”, para hacer *Cuenta conmigo*, una obra maestra. Ambas historias carecen del elemento fantástico y terrorífico que hizo famoso a Stephen King: son simplemente historias a ser contadas. Con un perfil mucho más distinguido, sólo Paul Auster se puede comparar a King en su voracidad narrativa. *Sueño de libertad* hace honor a esa pulsión. ■



The Shawshank Redemption (*Sueño de libertad*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Frank Darabont. **Producción:** Niki Marvin. **Guión:** F. Darabont sobre el texto de Stephen King. **Fotografía:** Roger Deakins. **Música:** Thomas Newman. **Montaje:** Richard Francis Bruce. **Intérpretes:** Morgan Freeman, Tim Robbins, Bob Gunton, William Sadler, Clancy Brown, Gil Bellows, James Whitmore. ■

ESTRENOS

LEYENDAS DE PASIÓN (*Legends of the Fall*), EE.UU., 1995, dirigida por Edward Zwick, con Anthony Hopkins, Brad Pitt, Aidan Quinn, Henry Thomas y Julie Ormond.

En uno de los tantos funerales que hay en *Leyendas de pasión*, el personaje que encarna Aidan Quinn (Arquetipo del Burgués) le dice a su hermano (Brad Pitt, Arquetipo del Espíritu Libre): "Yo seguí todas las reglas, las del hombre y las de Dios. Tú las quebrantaste todas. No entiendo por qué todos te quieren a ti y no a mí". Uno podría imaginarlo a Edward Zwick, el director de este bodriazo, diciéndole a Zemeckis o a Tarantino: "Yo seguí todas las reglas; ¿por qué se llevaron ustedes todas las nominaciones al Oscar y a mí me dejaron tres miserables rubros técnicos?". El problema es que las reglas tenían casi sesenta años (antigüedad de *Lo que el viento se llevó* y *Cumbres borrascosas*, 1939) y Zwick las siguió mal. Es difícil tomarse en serio esta saga familiar. Todo apesta, desde la música que anuncia con decenas de miles de violines cada

aparición del bonito Brad Pitt —cabellos al viento— hasta la desmesurada inverosimilitud de cada una de las escenas donde acontecen —sin descanso, una tras otra— "cosas importantes". Todo enmarcado por el relato de un indio sabio y con poderes sobrenaturales (nuevo cliché de Hollywood) cuya característica antropológica más notable es decir "La Luna de la Cosecha Roja" en vez de "Agosto". *Leyendas de pasión*, un producto desastroso, se ubica en la *pole position* para la elección de la peor película del año. ■

Gustavo Noriega

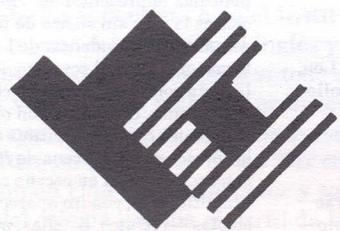
ANDRE (*Andre*), EE.UU., 1994, dirigida por George Miller, con Tina Majorino, Keith Carradine, Chelsea Field, Shane Meier y Tory.

Existen dos George Miller. No se trata de un análisis de dos vertientes dentro de un mismo creador. Realmente hay dos tipos que dirigen y se llaman igual. Uno es bastante bueno y sus películas son *Mad Max*, *Las brujas de Eastwick* y

Un milagro para Lorenzo. El otro firmó *Herencia de un valiente* y *La historia sin fin 2*. Si *Andre* hubiera sido dirigida por el primero, sin duda sería su peor película. Pero al estar hecha por el otro quizás se trate de uno de los mejores films de Miller.

Andre está basada en un libro que a su vez se basa en un hecho real. La historia de una foca domesticada que todos los inviernos emigraba y luego volvía con la familia adoptiva, durante 25 años. El jefe de puerto (¿eres tú, Keith Carradine?) y su pequeña hija son quienes toman la decisión de quedarse con la foca.

¿Cómo se supone que uno debe sentarse a ver una película como ésta? Yo, personalmente, la veo de la misma manera que cualquier otra película, de hecho, luego de ver *Andre* entré a ver *Gritos y susurros*. Podría hacer un estudio comparativo entre ambas, pero no tengo espacio. Pongámonos en foco, digo en foca. Foca, nena, celos familiares, crisis en el puerto. Las cuentas no cerrarían de ningún modo si no fuera porque *Andre* nació para la comedia. Sí, de veras, me



banco

credicoop

Cooperativo Ltda. 

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

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

hizo reír. Luego de un prólogo tristón (la foca queda huérfana) la historia, mediante una elipsis demagógica y acertadísima, transforma al bebé salvaje en un animal que se las sabe todas. Discute, pelea, ladra (?) mira Rin Tin Tin (ahora entiendo lo de ladrar) y baila el Peppermint Twist junto con la nena. André es muy graciosa y esto es lo mejor de la película. Las partes dramáticas no son tan efectivas y el lado heroico no tiene fuerza alguna. Lo de André es la comedia.

Dos actuaciones a destacar: en primer lugar Tina Majorino (la nena mayor de *Cuando un hombre ama a una mujer*), que es una actriz excepcional pero nunca hace de nena, lo suyo son las mujeres de 35 años, acá se divierte un poco más. Cuando crezca será una actriz genial (eso sí, cuando llora, preparen los pañuelos). La otra actuación es la de Tory, el león marino. En una caracterización que opaca a los giles del Actor's Studio, hace de foca toda la película y uno no se entera. ¿Cuáles serían las diferencias básicas entre una foca y un león marino? Un biólogo por ahí. ■

Santiago García

LAS COSAS DE LA VIDA (*Nobody's Fool*), EE.UU., 1994, dirigida por Robert Benton, con Paul Newman, Jessica Tandy, Melanie Griffith y Bruce Willis.

No son pocas las películas ambientadas en pequeños pueblos cuyos habitantes están condenados a no salir de ellos jamás. Pero mientras que la mayoría de estos films narran la historia desde un rencor hacia el pueblo, *Las cosas de la vida* parece tener una mirada más profunda y abarcadora. Lejos de convertirse en un film pretencioso, logra contarnos con simpleza cómo un hombre de 60 años (Paul Newman) se enfrenta a un momento determinado de su vida en el que todas las cosas parecen confluir obligándolo a ver cuál es su verdadero lugar. Está claro que partiendo de esta idea se pueden hacer un millón de films candidatos al Oscar —de hecho el director es Robert Benton, el autor de *Kramer vs. Kramer* y *En un lugar del corazón*— y que dichos films pueden ser insoportables. Pero hay que reconocer que esta vez Benton levantó la puntería y cambió Oscar por cine haciendo un gran negocio.

La mirada amable hacia los habitantes del pueblo no resulta para nada complaciente y aun cuando la película tiende a inclinarse en favor de ellos, reconoce su lado negativo y la necesidad de algunas personas de ir más allá de los límites del lugar. Hay, en ese círculo cerrado de personas que pueden ir a juicio por la mañana y compartir una mesa de poker por la noche, una unión a la que en realidad no están obligados aunque el deporte favorito sea quejarse de todo. Salvando las gigantescas distancias, se podría decir que la película tiene algo, sólo algo, de los films de John Ford. Esos personajes que tienen un trabajo pero no todo el día, es decir que no mezclan las cosas. La justicia trata de ser realmente justa, y los personajes así la aceptan.

Por otro lado, si las relaciones entre los personajes están muy bien mostradas, no ocurre

lo mismo con las relaciones de Paul Newman y su hijo. No por nada en particular, sino más bien porque en la totalidad no tienen el mismo peso. Incluso en la comparación, esa relación es mejor que las otras. Yo creo que la razón por la que esta película resulta efectiva es porque no ocurre en ella nada terrible. Los personajes obtienen lo que quieren y los únicos a los que les va mal son aquellos que actúan contra los demás. Se podría decir que los personajes de esta película son todo lo contrario a uno de esos films de poderes económicos y luchas entre ejecutivos. No sé si eso está bien o mal, pero me gusta. No tanto como para pasar por alto las partes flojas de la película pero sí como para querer volver a verla. Si de cosas malas se trata, la pelea entre los chicos es lo peor de la película y si de puntos a favor se habla, Melanie Griffith se lleva los premios. Cuando parecía que venía bajando llega este papel, una de las mejores actuaciones de su carrera y el mejor personaje del film, justamente el de alguien que necesita salir del pueblo. Los demás actores (Bruce Willis, Jessica Tandy) están bien y Paul Newman soporta perfectamente el protagónico llegando al final cansado pero seguro de haber hecho lo mejor que pudo. En un último plano que no necesita ningún premio para ser admirable. ■

S.G.

EL CUERVO (*The Crow*), EE.UU., 1994, dirigida por Alex Proyas, con Brandon Lee, Ernie Hudson, Michael Wincott y Rochelle Davis.

Como todos nosotros sabemos, el cuervo es un pájaro que entre sus muchas y variadas funciones tiene la de llevar el alma de los muertos al más allá. A veces, sólo a veces, trae alguna de regreso para terminar algún asunto pendiente. Esta película es, en más de un sentido, una de esas veces. Porque Eric Draven (algo así como Eric el cuervo) y su prometida han sido asesinados por un grupo de mafiosos rockeros que dominaban un barrio que ellos pretendían mejorar. Dejando de lado que el cuervo machista sólo trae a Eric y su prometida se queda esperando en el más allá, pasemos a lo principal. La venganza de Eric. A pesar de que la película tiene una docena de puntos en común con el cine de Tim Burton (empieza con un vuelo de cámara por sobre una maqueta, todo transcurre de noche, la pelea del final es igual a Batman pero mal, etc.), la película se inclina hacia el lado de las escenas sangrientas y las muertes aparatosas. Y les suma unas ideas inesperadamente conservadoras que no resultan muy coherentes con el público que llena la sala para ver este film (o quizás los adolescentes de remeras negras que disfrutaban de *El cuervo* tienen un costado reaccionario y machista como sus antepasados, no lo sé).

El anecdótico deberá incluir que Brandon Lee murió mientras filmaba la película y un cuervo tecnológico lo trajo de vuelta para completar unas escenas. La que no necesita ayuda es la banda sonora, cuya fama supera a la del film, e incluye una variada gama de grupos relacionados

con el aspecto "dark" del film. Empezando por The Cure (cuyos integrantes parecen la inspiración para el personaje), Pantera, Rolling Band, Violent Femmes (que parece ser que ni son violentas ni son mujeres) y otros. Aun así el director Alex Proyas no cayó en la estética del video clip o de publicidad de donde proviene. A pesar de que el origen de *El cuervo* es un comic, es obvio que algo de Edgar Allan Poe hay en todo esto. Hubiera sido muy sutil el no decir un solo verso suyo en la película, pero no se resistieron. Yo tampoco. "Eso es todo y nada más". ■

S.G.

HASTA DONDE LLEGAN TUS OJOS, Argentina, 1993, dirigida por Silvio Fischbein, con Arturo Bonín, Inés Ledesma, Emilio Bardi e Isabel Quinteros.

Cuesta y mucho seguir comentando las descartables películas argentinas estrenadas en los primeros meses del año. Pasaron el publicitario *Sin opción* y la desagradable coproducción *De amor y de sombra* y *Hasta donde llegan tus ojos* confirma la regla: el cine argentino no solamente padece de malas historias, malos actores, malas formas de narración y malas elecciones estéticas; todo es mucho más grave: sufre debido a una serie de películas impresentables. *Hasta donde llegan tus ojos* es la idea sin suerte de un director de contarnos la decadencia de la clase media en forma grotesca. Al respecto, los responsables de la cinta confunden grotesco con gritos desahorados, descontrol con obviedad (los personajes caminan juntos como Woody Allen y los presos de una escena de *Robó, huyó y lo pescaron*), puesta en escena con escenografía tumultuosa (el cuadro aparece ocupado con objetos —retratos, botellas, muebles— sin ningún criterio), historia realista de redundante mensaje y metáfora burda y subrayada (los personajes deben siempre representar algo) y humor negro, debido a las connotaciones dramáticas de la historia, con las inesperadas apariciones de un mozallete semidesnudo sacado de una estampita del mágico realismo del último cine nacional. Más cerca de un gag interminable del programa de Gasalla que de un intento por retomar la invención televisiva de Doria en *Esperando la carroza*, *Hasta donde llegan tus ojos* es una película cocolichera y un paso atrás, muy atrás en la carrera de su director, quien había realizado *Mamita querida*, por lo menos un film visible.

G. J. C.

NOSOTROS MISMOS (*Waterland*), Gran Bretaña, 1992, dirigida por Stephen Gyllenhaal, con Jeremy Irons, Ethan Hawke, Sinead Cusack, John Heard, Lena Headey.

Por desperfectos técnicos (falta de materia gris) Flavia no pudo entregar su reseña de esta película, que le pareció una de las más originales e interesantes del año. Promete una larga crítica para el número próximo. ■

F.F.

Alberto Fischerman (1937-1995)

Alberto Fischerman fue un director distinto dentro del cine argentino. Su talento, su cultura, su inteligencia lo distinguían como un punto singular. Su muerte prematura dejó inconclusa una obra que no tuvo el aliento que él hubiera deseado pero que deja la audacia creativa y la profundidad de una película como Gombrowicz o la seducción, que brilla como un logro del cine de cualquier latitud. Su persona deja un recuerdo notable que en las páginas siguientes evocan el realizador Andrés Di Tella y Quintín. Incluimos también una entrevista que Cecilia Szperling realizara a Fischerman y al pintor Guillermo Kuitca a propósito de uno de los últimos proyectos del director. En otro breve texto, parte de la presentación que el propio Fischerman hiciera de otro de sus proyectos interrumpidos, el largometraje Música en Tres Sargentos.

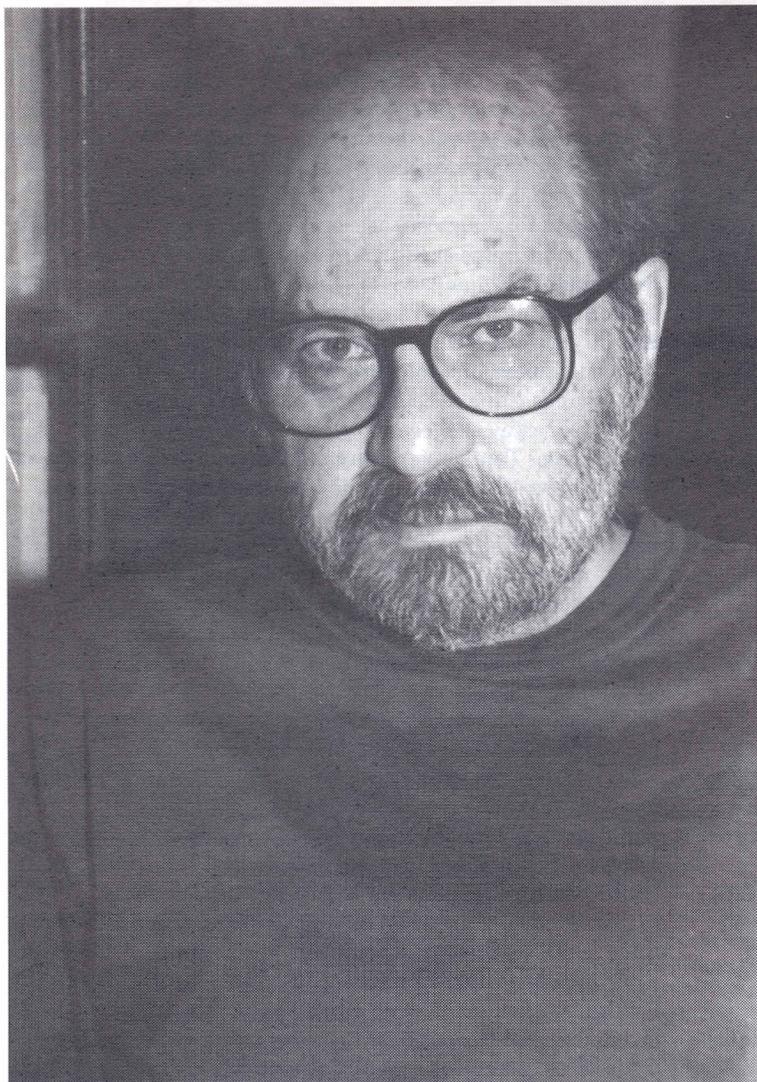


Foto gentileza La Maga

Filmografía Fischerman

- Curso preliminar, cortometraje (1960)*
- Quema, cortometraje (1962)*
- Para una despedida, cortometraje (1964)*
- El techo de Soldi, cortometraje (1966)*
- The Players Vs. Angeles Caídos (1969)*
- La pieza de Franz, mediometraje (1973)*
- Los pocillos, episodio de Las sorpresas (1975)*
- El hambre, episodio de La misteriosa Buenos Aires (1975)*
- Los días de junio (1984)*
- Gombrowicz o la seducción (1986)*
- La clínica del Dr. Cureta (1986)*
- Las puertitas del Sr. López (1987)*
- Ya no hay hombres (1991)*

Alberto Fischerman (representado por un discípulo)

por Andrés Di Tella

Nunca conocí a nadie que tocara los secretos del cine con tanta familiaridad como Alberto Fischerman. Trabajé con él algunos años, como asistente de dirección y guionista y supongo que puedo decir que fui uno de sus "discípulos". En ese sentido, no puedo dejar de recordar el subtítulo que Fischerman le puso a la primera película que hice con él, entre el 85 y el 86: *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)*. Quisiera creer que en toda mi obra, actual y futura, yo también —como los discípulos de Gombrowicz— sea capaz de *representar* el espíritu y las enseñanzas de Fischerman, como cuando se dice que uno está *representando* a su país. Nunca lo había pensado antes, pero ese país-Fischerman tenía bastante en común con ese otro país-Gombrowicz. Ese escritor polaco que pasó más de veinte años en la Argentina, ninguneado por la *intelligentzia* local, regalándole su genio a unos pocos jóvenes que se fueron juntando a su alrededor, haciendo arte a través de la conversación cotidiana, los proyectos y las teorías tanto como a través de su obra oficial, ese Gombrowicz (que sus diarios reflejan parcialmente) comparte algo con el Fischerman que yo conocí. Y eso que después de la investigación que hicimos juntos sobre Gombrowicz, Fischerman decía: "No soporto a Gombrowicz". Yo no podía entender cómo alguien podía hacer lo que se suponía que debía ser un homenaje a Gombrowicz desde esa perspectiva. Pero después entendí que la perspectiva de Fischerman era la de identificarse con el aspirante a discípulo que se ve obligado a superar una prueba y que odia al maestro que lo está poniendo a prueba, ejerciendo su poder. Su prueba, la de Fischerman al hacer la película sobre Gombrowicz, era hacer un ejercicio de admiración a partir del rechazo. Esa debe ser una de las razones, y recién ahora lo alcanzo a comprender, que hizo de esa película semi-documental —rodada con presupuesto inexistente y con un equipo de estudiantes de cine (y aspirantes)— una de las más extrañas y poderosamente singulares jamás hechas en este país. Del mismo modo, llegó a ser tal vez el único cineasta argentino, más o menos reconocido, capaz de despreciar sus propios logros y reformular permanentemente lo que era posible o deseable hacer con el cine.

Y así como Gombrowicz se fue del país sin que casi nadie se enterara de su importancia hasta después de muerto, es posible que muchos que no lo conocieron a Fischerman, o que no siguieron su evolución atentamente, no se den cuenta de la magnitud de la pérdida que significa su muerte. Las comedias de los últimos años (*La clínica del Dr. Cureta*, *Las puertitas del Sr. López*, etc.) a lo mejor crearon la impresión de que el otrora cineasta experimental de *The Players Vs. Angeles Caídos* —su legendaria opera prima— se había rendido. Pero la verdad es que Fischerman nunca dejó de ser un cineasta radicalmente "experimental", en el sentido de estar experimentando constantemente con las posibilidades del cine. Intentar hacer "cine popular" fue un gran desafío al

que no cualquiera con su prestigio artístico se hubiera animado. (También habría que preguntarse cuántos se jugaron a abandonar la publicidad por el cine como hizo él.) La realidad argentina, por otra parte, es muy cruel con los cineastas-artistas. El museo de los proyectos de Fischerman sería inabarcable. No creo que sea menospreciar las películas que hizo decir (como alguien dijo de García Lorca) que el hombre era superior a la obra. Cualquiera que lo haya conocido sabrá a qué me refiero.

Tampoco creo que sea menospreciar a los otros cineastas argentinos que he conocido decir que Fischerman no tenía par, nadie con semejante sensibilidad artística e inteligencia. Muchos hacen películas en este bendito cine argentino, pero Fischerman daba la sensación de comulgar con los "secretos" del cine como nadie. Escucharlo hablar de cualquiera de las artes que hacen al cine o verlo dirigir una escena, por ejemplo, consiguiendo que una palabra cobre cuerpo en la acción de un actor, convenciendo a una ayudante de dirección del rol ceremonial que cumple la continuidad en un set, discutir en un guión las palabras que hacen que una descripción tome vida, verlo diseccionar el celuloide en la moviola con el goce del cirujano que comprueba un diagnóstico, escuchar una escena con los ojos casi cerrados como si estuviera escuchando una música demasiado sutil que la vista podría distraer, verlo llorar de risa con un chiste que no iba a incluir en la película —cada una de esas cosas de todos los días era una verdadera lección para cualquiera que colaborara con él. Era como estar en un cumpleaños y que te caiga entre las manos el manual del mago. (No estoy exagerando y es por eso que la pérdida es tan grande.) También eran una lección sus errores. Y era así porque para él, en cada una de esas instancias se ponía en juego y se definía su concepción del cine, develándole o negándole sus secretos. Y a la vez porque para él el cine era ante todo un método de conocimiento de la verdad. Alguna vez le escuché decir algo así como: "el secreto es la forma seductora que toma la verdad" y creí entender algo de su búsqueda.

¿Era Fischerman un hombre que sabía demasiado? Es posible, de ahí su incapacidad de conformarse con lo que ya sabía, de hacer la vista gorda y de construirse una "carrera normal". A los 58 años, era capaz de preguntarse públicamente si no había perdido el camino: en lo que fue su última película inconclusa, un documental sobre el artista Guillermo Kuitka, pensaba incorporar un personaje ambiguo, como una voz en off que comenta, y que él definía como la de "un director de cine que perdió un poco el camino y que está buscando de nuevo". Su postura ante el joven Kuitka, a quien doblaba en edad pero admiraba profundamente, era casi la de un aspirante a discípulo. Ojalá otros directores argentinos —yo mismo también— pudieran perder un poco el camino como él. ■

El año que conocí a Fischerman

por Quintín

Hace algo más de un año debía organizar una serie de charlas en la que participarían directores argentinos de los últimos 30 años. Repasando filmografías, descubrí que había un tipo que había empezado a principios de los sesenta, continuaba en actividad, vivía en el país, había hecho publicidad y sus largometrajes iban del desparpajo de *Players Vs. Angeles Caídos* a la seriedad de *Los días de junio*, de la selecta cultura reflejada de *Gombrowicz* a la masividad de *La clínica del doctor Cureta*. Además, acostumbraba hacer declaraciones en contra de su propia obra. Decidí que podía ser el nexo adecuado entre los directores de esas tres décadas que quería convocar, pero sobre todo, decidí que quería conocer a Alberto Fischerman. Nos encontramos por primera vez en el bar de Córdoba y San Martín que solía frecuentar y me pareció un tipo afable y que cargaba cierta tristeza asociada a la necesidad de proseguir su obra como director y a las dificultades que encontraba en el camino. De los veinte encuentros que tuve con él, incluídas una entrevista que le hicimos para la radio y otra para la televisión, conservo un recuerdo que me pesa. Era siempre más elogioso con mi trabajo de lo que yo fui con el suyo, aunque la cortesía impone que sea así cuando la diferencia de jerarquías es tan grande. Pero, de todos modos, Fischerman solía practicar la táctica de defender lo más atacado de su obra y menoscabar lo más apreciado, aun la excelente *Gombrowicz*. Con una excepción: recuerdo su orgullo cuando me mostró *La pieza de Franz*, una película casi secreta cuya copia acababa de recuperar. Le conocí días de pesimismo y abulia y otros de entusiasmo y alegría. Y conocí también la otra dualidad que lo caracterizaba: la tentación de hacer un cine popular que no perdiera la dignidad frente a la de refugiarse en la casi soledad de sus proyectos más ambiciosos. El fragmento de su presentación al Instituto de Cine del proyecto de *Música en Tres Sargentos*, que se reproduce en la página anterior, es un testimonio de la primera y trasluce cierta sensación de impostura que solía transmitir cuando se convencía de que ése era su lugar. La charla con Guillermo Kuitca, en cambio, deja entrever una modestia más cómoda. Fischerman sabía lo que era el arte (la música, la pintura, la arquitectura además del cine), un hecho infrecuente entre los directores que he conocido, pero parecía ignorar lo que debía hacer un artista y así es como las tentaciones mencionadas se alternaban en él. Una tarde, grabamos una entrevista para la televisión, que quedó inutilizable por problemas de sonido. Lo llamé a la una de la mañana; se terminó de despertar y vino al estudio. Volvimos a grabar y a la noche dijo lo contrario de lo que había dicho a la tarde:

había cambiado de estado. Recuerdo otras dos charlas. En una, en la que estaban presentes sus amigos Rafael Filippelli y Graciela Speranza, estaba tan entusiasmado con su proyecto sobre Kuitca que había decidido que merecía complementarse con un largometraje de ficción y nos preguntaba si debía presentarse al Instituto con un guión en el que un director de cine maduro se encuentra con un artista joven que representa su pasado antes de perder el rumbo. En la otra, siempre en el café de Córdoba y San Martín, me contó que venía de una reunión en la Universidad de Buenos Aires en la que le habían propuesto hacer una serie de documentales de divulgación científica. Hablamos de Capra y de Rossellini, dos directores que habían hecho eso sobre el final de su carrera y, nuevamente, su preocupación era biográfica. Alberto quería saber por qué se habían dedicado a eso y curiosamente, los dos representaban los polos de su disyuntiva: mientras Rossellini creía en lo educativo como su proyecto más ambicioso y estimulante, Capra quería permanecer en contacto con el público masivo que veía sus cortos por televisión porque Hollywood no le dejaba hacer ya sus películas personales. Sobre el final, me dijo que le encantaría pasar los últimos años de su vida haciendo esas películas. La tristeza que me provoca su muerte se agrava cuando pienso que su proyecto más modesto era el más irrealizable. Alberto tenía casi asegurado el crédito para *Música...*, podría haber tenido éxito y seguir filmando para el gran público. Le faltaba poco también para terminar *El joven Kuitca*. Pero nunca hubiera podido vivir en la Argentina de un trabajo de interés comunitario: ésa es la dimensión del abismo que nos rodea. Un artista argentino puede excepcionalmente llegar a ser famoso o reconocido, pero no puede tener un refugio que lo abrigue de la estupidez, el cinismo, la ignorancia y la voracidad que lo rodean. Y también me apena saber que la contradicción en la que se debatía hubiera tenido una sola resolución: la posibilidad de haber filmado mucho más de lo que lo hizo. Fischerman fue una promesa incumplida como director, aunque todas sus películas destilan nobleza y están absolutamente alejadas de la estupidez y la perversidad que caracterizan a la mayor parte del cine argentino de las últimas décadas. En la entrevista malograda nos dijo que quería que su próxima película lo hiciera sentir orgulloso. No hay duda de que su talento le hubiera permitido, en otras circunstancias, tener varias películas más que lo representarían plenamente. Las circunstancias no impidieron, en cambio, que siguiera siendo el tipo cálido, sensible y generoso que conocí en el último año de su vida. ■

A propósito de *El joven Kuitca*

Entrevista de Cecilia Szperling

Esta charla tuvo lugar en julio del 94, antes de que comenzara la filmación, en pleno proceso de elaboración del guión. Afortunadamente Alberto Fischerman terminó el rodaje de la película, que es parte de "Retratos", la serie de documentales que dirigiera alternativamente con Rafael Filipelli. El equipo de la serie se completa con Graciela Speranza (guión) y Ramiro Aisenso (dirección de fotografía).

Cecilia Szperling: ¿En que etapa del trabajo están en este momento?

Alberto Fischerman: Ahora estamos elaborando el guión. A principio de junio empezamos la filmación que va a durar dos semanas. Es un film muy compartido entre los dos y lleno de acuerdos. En alguna medida es también un autorretrato. La casa es el escenario básico; por primera vez Kuitca juntó el taller con su vivienda. El auto por la ciudad, la casa de los padres, un coleccionista que tiene parte importante de la obra de Guillermo, el ex taller de Cangallo, un depósito donde hay parte de la obra de las camitas (la obra está compuesta por 80 camitas que tienen pintados mapas en la superficies de los colchones), la casa de la hermana de Guillermo con los sobrinos.

Guillermo Kuitca: No vamos a usar ni estadios ni prisiones, ni cementerios, ni hospitales. (Risas.) Es lo contrario a toda esa serie de mi obra última, "The Tablada Suite".

C.S.: ¿Cómo está integrada la obra?

G. K.: Usé plantas arquitectónicas de un cementerio, una prisión, un hospital, un gran hotel, un archivo, dos estadios, un centro de convenciones. Son espacios institucionales y albergan a muchas personas reunidas por un eje común. La hice entre el 91-93 y está en Nueva York. No expongo acá porque las condiciones nunca terminan de darse, porque hay muchísimos compromisos y muchísimas dificultades para lograr hacer una muestra. El hecho de que viva en Buenos Aires significa que a mí me interesa seguir en contacto, y a mí me encantaría que la gente me conociera por esta película. Que mi obra se conozca por esta película, o mejor dicho me van a conocer a mí...

A.F.: Cuando vos decís "a mí, o a mi obra", es muy difícil establecer los límites. Yo diría "el artista", el oficio del artista. El asunto es poder hacer retratos de alguien visto por alguien. Que sean cuestiones de subjetividades. Que no sea la biografía, que no sea exhaustivo, ya que se sabe que nada es exhaustivo, de modo que sea muy particularizado y acercarnos lo más posible a que tenga una cierta ficcionalización. El propósito es poder ser narrativo en una película documental.

G.K.: A mí uno de los aspectos que también me entusiasmaban mucho es la propuesta de ficcionalizar una realidad. Aunque la alteración de lo que yo tengo que hacer (en relación a lo que hago yo normalmente) no sea excesiva, igual va a estar conducida por una mano ficcionalizante.

A.F.: Es un actor. De eso ya no hay sospecha porque va a estar simulando que no sabe nada de todo este guión. Una vez que ha tomado la decisión sabe que va tener que actuar. Aunque sea mal actor. (Risas.)

G.K.: El otro día le contaba a alguien sobre la película y me preguntó: ¿Y quién va a hacer de vos? (Risas.)

A.F.: Se dan situaciones muy interesantes y felices, como por

ejemplo que la madre de Guillermo haya sido especialista en niños del grupo de Arminda Aberasturi. Y ver las características particulares de Guillermo al haber empezado a pintar y exponer desde tan niño, todo eso va haciendo que su vida sea más interesante que lo común.

G.K.: Hay una especie de tono infantil a veces en las cosas que tienen que ver conmigo. Yo lo noto en muchas cosas. No sé en qué medida yo lo provoqué o es simplemente así. En mí se da como algo natural en el trabajo que estoy haciendo. En el título se ve reflejado.

A.F.: *El joven Kuitca* es el título tentativo de la película.

G.K.: He tenido una imagen de mí mismo que arrastraba una carga infantil pero muy puesta sobre el presente. Quedó como un tatuaje. Esa carga del "joven" es algo que yo podría seguir arrastrando, pero quizás esta película sirva para finalizar una etapa, una edad.

A.F.: Este es el retrato de un joven que admiro y por otro lado mi objetivo es poder descubrir el secreto: ¿dónde está lo artístico? La pregunta es: ¿en qué consiste el arte?, partiendo de la fe artística, en el sentido de que es mi única religión. Hoy por hoy, si yo perdiera la fe artística me mato, porque no tengo nada más en el mundo. Lo tomo no sólo por mi reencuentro con la pintura, en la que había dejado de creer, sino por mi búsqueda de mí mismo a través un artista inequívoco. Es una pregunta que te la podés hacer con ciertos compositores o con la música contemporánea. Entonces cuando uno ve que hay una luz va ahí, y el cine sirve para eso.

G.K.: Supongo que la versión y, más que nada, la visión de Alberto en la película seguramente se va a reflejar en algún momento dentro de mi pintura y será bienvenida.

Yo siempre uso mis cuadros como un campo de batalla porque trato de no estar cerrado a posibilidades como ésta.

A.F.: La personalidad de Guillermo no es la personalidad propia del artista que oculta su oficio, sino que él lo pone todo el tiempo de manifiesto y pone todo el tiempo de manifiesto su vida y su obra. Durante la película, al revelar todo, como si fueran siete velos, vos vas viendo que no hay nada que se esté ocultando; sin embargo, el pozo ciego del arte es inaccesible. Es decir, no hay manera de entrar en el fenómeno artístico porque no tiene fondo. Que por un lado es la famosa pregunta de vida y obra y cómo están conectadas. Si están conectadas, si tiene importancia conectarlas.

G.K.: Ese era un planteo que vos me hacías en las primeras charlas de ese dilema que había, de esa incógnita.

C.S.: ¿Cómo tomás el hecho de que tu obra sea filmada y se alteren los colores?

G.K.: Yo vivo mi propia pintura como una versión de mi pintura. O sea que la película no es más una versión de lo que es la obra en sí. En ese sentido creo que las dos cosas son versiones. Y me parece bastante aceptable que la obra sea vista por medios



cinematográficos. Porque la idea de mi obra tiene mucho de versión. Muchas veces se producen catálogos, libros o tapas con mis obras y yo no me preocupo sobre cómo salió la reproducción. Entiendo que ahí se juega algo importante y que muchos artistas se sientan bien cuando la reproducción es fiel a los colores originales. Sin embargo, yo siento un desinterés por eso, porque en el fondo debo creer que la pintura en sí misma tampoco es un hecho definitivo. Yo voy a ver mi obra en la película pero del mismo modo que cuando estoy frente al cuadro. Siempre hay una separación, hay un filtro, hay como una red que se impone entre yo como artista y lo que hice. Pero no sé, ¡voy a ver como sale el amarillo! (Risas.) Tengo una educación visual que no está familiarizada con los originales. Todos los artistas en la Argentina tenemos nuestro contacto con la historia del arte a través de reproducciones y eso va calando dentro de uno. Uno desarrolla una capacidad, que yo no sé si está en la obra o está en mí, pero sé que las versiones de mi obra han incidido tanto en mi obra como la obra en sí. De algún modo

confío en que versiones que alteren mi obra seguirán siendo la obra y no me preocupa mucho el purismo y la fidelidad en cuanto al color. Soy un tipo que no cree muy seriamente en el color, no tengo ese tipo de obsesiones.

A.F.: Hay una parábola también, en la película, que tiene que ver con un cortocircuito que se produce en la casa de Guillermo.

G.K.: Que está basado en un hecho real.

A. F.: Ese episodio se constituye en una parábola narrativa, temática, figurativa y emocional que no trata de explicar nada y que sería la zona más emocional del film.

Es útil porque a mí no me gusta el protagonista que se explica a sí mismo. Es una de las leyes de la mala ficción, por ejemplo, cuando el protagonista tiene que decir "estoy triste". Si Kuitca tiene una imagen onírica o existencial, esa imagen termina siendo la parábola de lo que es su definición de la sacralidad del objetivo artístico. Este cortocircuito que se produce en su casa nueva tiene que ver con esa definición interior de Guillermo de lo artístico. ■

Sobre *Música en Tres Sargentos*

He realizado en los últimos tres años tres comedias, con mayor o menor fortuna tanto por su calidad como por su repercusión pública. Quizás la más recordable de ellas, y bien considerada por la crítica y el público, haya sido *Las puertitas del Sr. López*. Aun en el plano internacional, este film ha tenido buena difusión y ha cosechado alguno que otro premio.

Este período de comedias —muy ligado por otra parte al sistema de producción de Argentina Sono Film— para mí ha concluido. Esto no significa que esté arrepentido de la experiencia. Por el contrario, ella me ha permitido sensibilizarme con el público masivo. Que no es poco. Sin embargo, con esta introducción pretendo establecer una distancia entre mi obra inmediatamente anterior y la película que hoy pongo en consideración del Instituto Nacional de Cinematografía.

Música en Tres Sargentos, como género, sin duda sigue siendo una comedia pero de un modo y con un tono absolutamente diferentes. Mi film no será una farsa, ni un grotesco, ni una parodia ni una sátira. Lo que les sucede a mis personajes son verdaderos dramas y así los viven ellos, en forma crudamente

inocente. Ellos ponen en suspenso una cierta ética, en su desesperación por lograr su pequeña cuota de amor. Son pudorosos, desconfiados, serios en sus circunstancias que por momentos se tornan inevitablemente graciosas. Este sería el punto exacto que me propongo para las actuaciones. Mis actores jamás cederán a la intencionalidad compulsiva de inducir la risa del espectador. Temí en algún momento, cuando supe del *Shortcuts* de Robert Altman con los cuentos de Raymond Carver, que alguien se me hubiese anticipado. Pero de inmediato recuperé el ánimo cuando comprendí que si algún modelo nos había inspirado era, sin duda, el de la dupla Zavattini-De Sica. O el de Woody Allen. Y hablando de Woody Allen, toda esta historia empezó durante una de esas crisis de identidad por las que uno pasa. Y se me ocurrió entonces que yo también tenía derecho a filmar mi Manhattan. Y mi Manhattan es el Bajo y en particular la calle Tres Sargentos. Entonces llamé a un vecino, el escritor Dal Masetto que hacía años venía escribiendo aguafuertes sobre nuestro barrio. Los releí y descubrí en sus relatos el alma de mis vecinos. Y miré por primera vez cara a cara a mis vecinos, sus casas, sus trabajos. Era ése mi entorno, mi mundo. Mi aldea, mi film. ■

Alberto Fischerman

Dossier Bergman (1a. parte)

Como todos los grandes directores, Ingmar Bergman se merecía alguna vez un dossier en El Amante y le ha llegado la hora. La oportunidad se presentó de la mano del extenso ciclo que organizara recientemente la Cinemateca Argentina en la Sala Lugones que tuvo una concurrencia nutrida y, para muchos inesperada en la que se mezclaron viejos devotos y jóvenes curiosos. La complejidad y variedad de la obra de Bergman, la extensión de su filmografía y la cantidad de trabajos publicados sobre el autor no hacían fácil la tarea. Como sabemos que hay mucha gente a la que no le gusta Bergman (incluidos algunos integrantes de la redacción) y para no abrumar a estos réprobos con un número de páginas excesivo, hemos decidido dividir el dossier en tres partes. En la primera entrega se incluye una nota introductoria a su obra, a cargo de Alejandro Ricagno, la primera parte de la reseña de sus películas y una serie de testimonios que intentan mostrar los distintos efectos que la exhibición de las películas de Bergman tuvo en los cinéfilos porteños. Para ello convocamos al redactor más joven y al más viejo (los dos se llaman García) y también a Lita Stantic, a lo que le agregamos una pequeña encuesta hecha a la salida del Teatro San Martín que nos acercó Marina Riegner. En las ediciones que siguen incluiremos otras notas que analizan los distintos aspectos de la carrera de Bergman, declaraciones del director, fragmentos de lo mucho que se ha escrito sobre él y un análisis de su obra como escritor.



Algunas imprecisiones sobre el caso Bergman

por Alejandro Ricagno

Con motivo de este dossier por entregas, Alejandro Ricagno ha pasado el último mes y medio con más tesón que un cruzado o un pastor de almas, revisando casi completamente la obra del cineasta sueco. El resultado es esta nota que trajo momentos antes de caer en un mutismo catatónico mientras su rostro se iba transformando en una mezcla de los rasgos de Max von Sydow y Liv Ullman. Su última palabra pronunciada fue algo así como "angustia", pero también pudo haber sido "anguila". Lo averiguaremos cuando se recupere.

Comencemos por un sinceramiento: 1) Me encuentro entre aquellas personas a las que les gustan, en general, los films de Bergman. Mis preferencias cinematográficas por cierto tipo de cine que suele ser tildado peyorativamente como "intelectual" se han visto marcadas sin vueltas por la visión de *El séptimo sello* en mi temprana adolescencia.

2) De los 46 films que comprende la filmografía del director sueco he visto sólo 37. No es poco. Lamento no haber podido ver jamás *Persona*, considerada por muchos críticos, incluido el mismo Bergman, como uno de los hitos de su carrera. Además algunos de sus títulos más importantes de mediados de la década del 60, como *La hora del lobo*, *La pasión de Ana* y *Vergüenza* (que forman de alguna manera una suerte de segunda trilogía) hace años que no he podido ubicarlos en ningún ciclo de revisión, y aunque haya leído el guión de varios el recuerdo de las imágenes se hace bastante borroso. 3) En síntesis: después de haber asistido al noventa y ocho por ciento del material exhibido en el ciclo de la Sala Lugones, después de leer diversos estudios críticos, reportajes, fragmentos de memorias, y de haber revisado *todo* el material disponible en video, me encuentro más desorientado, desolado y angustiado que cualquiera de los personajes nacidos de la imaginación del realizador. Es más, a veces creo que soy uno. Fin de la confesión (de pecador).

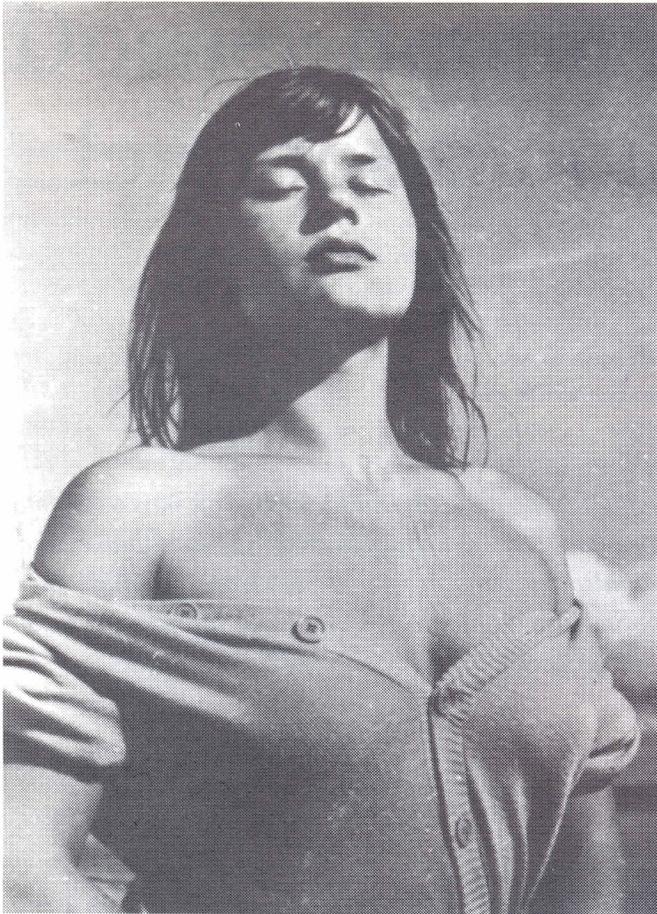
Tal vez acercarse a Bergman desde la experiencia de la propia crisis no sea una fórmula desacertada. Así, esta nota que debía suponerse clara, explicativa, defensiva y didáctica va siendo devorada por los monstruos de su propia duda, la angustia de su torpeza expresiva y los plazos implacables que le imponen su final. Exactamente como un film de Bergman, mientras Dios continúa silencioso. Si la crisis es el motor principal que pone en acción a las criaturas bergmanianas, tal vez ella pueda, entonces, activar los mecanismos de esta nota.

¿Qué puede decirse sobre Bergman que ya no haya sido dicho? De un lado del espectro cinéfilo se lo celebra como el "pensador máximo", el "filósofo y dramaturgo cinematográfico por excelencia", y algunos panegíricos similares. Del otro lado se lo condena por esas mismas

razones. Se lo analiza con la Biblia protestante en una mano y el tomo de Freud sobre la interpretación de los sueños en la otra. Por suerte, en el medio quedan los films, el resultado de una apuesta expresiva única, coherente, irrepetible e inimitable aun en sus obras más fallidas. (Ya hemos comprobado qué pobres imitaciones le salen a Woody Allen cuando pretende ser Bergman con la excepción de sus parodias.)

Desde su primer guión, *Suplicio* (1944), que dirigió Alf Sjöberg, hasta *El signo y los dos bienaventurados* (1986), Bergman se ha servido del cine como medio de exorcismo personal, puesta en escena de todos los ángeles y demonios, puesta en escena del ciclo vital, del nacimiento a la muerte de la comedia humana. El reproche principal que se le hace es el de la repetición constante de estas obsesiones: el temor a la muerte, el fantasma del suicidio, las dificultades de la pareja, la incomunicación, la soledad, la pregunta sobre Dios, las complejidades culposas de los lazos familiares. Cierta es que ninguno de estos temas falta aun en aquellos films que dudosamente pueden clasificarse como comedias (ver la tristeza que se destila entre los brillos de *Sonrisas de una noche de verano* o en *El ojo del diablo*). No hay film de Bergman en el que los personajes no se confiesen, se laceren, hieran, mientan, se desenmascaren para volverse a enmascarar, pidan amor o lo rechacen, para arribar a algún tipo de revelación que no siempre los redime.

La construcción formal que adquieren estas temáticas ambiciosas es el punto en cuestión entre los bandos bergmanófilos y bergmanófobos. Los primeros suelen atender a la "profundidad" del tema tratado, remarcando la importancia de las palabras que dicen los personajes, con lo cual reducen el objeto fílmico al texto literario del guión (muchos de los estudios sobre Bergman parten de la lectura del guión literario sin profundizar en la puesta en escena. Así encontramos toneladas de los mismos centrados en cuestiones psicoanalíticas y teológicas donde el cine desaparece). Los segundos le reprochan la "teatralidad" de la forma fílmica, o bien la "oscuridad" que provoca la profusión de supuestos símbolos y referencias psicoteológicas o bien la obviedad de ciertos parlamentos. Hay que decir de una vez por todas que una de las mayores



virtudes de Bergman es la absoluta variedad de estilo con que se ha manejado en estos cuarenta años para decir siempre lo mismo de otra manera.

Sus primeros films, lejos de exhibir la absoluta libertad del autor, eran en su mayoría trabajos por encargo sobre guiones adaptados de libros ajenos. Lo que no le impidió vestirlos con detalles formales que ya revelan a un director preocupado por la expresividad del hecho cinematográfico (búsqueda de dramaticidad de los encuadres, expresividad de la luz, de los escenarios, del empleo del sonido, de las estructuras narrativas). En el melodrama *Música en la noche* (1948), por ejemplo, el accidente que deja ciego al personaje principal se resuelve en el inicio con un par de secuencias sin diálogo alguno, desembocando en una larga escena onírica que tanto anticipa e informa sobre el destino del protagonista como del futuro estilo del autor. Otro ejemplo: en *La sed* (1949), una serie de flashbacks se bifurcan no sólo para ilustrar el pasado de la atormentada pareja protagonista, sino también para mostrarnos en paralelo el destino de otro personaje vinculado a ellos. Sin lugar a dudas su primer obra personal es *El demonio nos gobierna* (1948) o más exactamente *Prisión*, en traducción literal. Este es su sexto film pero el primero sobre guión e idea originales. Podemos afirmar que en él ya se encuentra todo el Bergman posterior. La película se abre con un prólogo en el que un viejo matemático se acerca a un estudio de filmación para proponer un film que demuestre que el mundo está regido por el Mal, es decir el mismo demonio es quien digita los destinos humanos. Tanto el director como los actores presentes en el lugar se burlan de las ideas del viejo. Inmediatamente después una voz en off nos informa que ese prólogo ha sucedido seis meses antes de los eventos que vamos a presenciar, nos indica el título del film, los actores y demás elementos de la ficha técnica. La historia que continúa tiene como protagonistas a aquellos personajes que vimos en el prólogo y vienen justamente a ilustrar la tesis del profesor: "la vida traza una parábola cruel y voluptuosa desde el nacimiento hasta la muerte". De este modo el film que vemos se revela entonces como la ilustración de aquella idea, que paradójicamente es rechazada por el estudio argumentando la imposibilidad de su realización, ya que si la vida misma carece de sentido no se puede arribar a conclusión alguna. El juego de cajas chinas de *Prisión* contiene muchos de los hallazgos temáticos y formales que se irán desarrollando en la obra bergmaniana. Allí están los sueños ominosos, la representación de la pareja humana como infierno, la culpa, el suicidio. Inclusive hay un tercer film dentro del film, un pequeño *slapstick* mudo que la pareja central proyecta en un pequeño cinematógrafo infantil, evocación de una experiencia personal de la infancia del propio Bergman que figura en sus memorias. Diecisiete años más tarde ese mismo *slapstick* abre las escenas iniciales de *Persona*. El niño que se oculta en prisión "para que todos crean que estoy muerto y se pongan tristes" reaparece escondiéndose en los pasillos del hotel de *El silencio* y en *Persona*, tal vez para tomar rostro definitivo bajo las facciones del preadolescente de *Fanny y Alexander* (1982). Un mismo recurso puede ser empleado de un modo diferente. El flashback casi siempre va unido a la idea de viaje como en *La sed*, *Una lección de amor*, *Cuando huye el día*, apareciendo a veces como una forma cercana a la ensoñación. Un ejemplo de ello lo tenemos en *Hacia la felicidad* donde toda la historia de una pareja es contada a partir de la muerte de la mujer y sólo los primeros y los últimos minutos del film se hallan en tiempo presente, el resto son evocaciones tanto del protagonista como de otro

personaje secundario. La evocación también es la estructura central de *Juventud divino tesoro* (1949, film que descubrió a Bergman para el público rioplatense iniciando la bergmanofilia local). Vivir para recordar, recordar para intentar comprender, parece ser la consigna de todo un período en el que el tema del abandono de las ilusiones juveniles tiñe los films de una nostalgia agrídulce, una suerte de paraíso perdido aun en sus incursiones más "livianas". Si es en las comedias donde justamente Bergman demuestra su brillantez como dialoguista, es también donde desnuda claramente su filiación por su otro amor: el teatro. Fue gracias a una de ellas, *Sonrisas de una noche de verano* (1955), que obtuvo su primer premio internacional en Cannes y brilló ante los ojos de la crítica europea, que había dejado pasar sin pena ni gloria a una obra maestra absoluta como *Noche de circo* apenas tres años antes. Sólo los primeros minutos de esta película, sin contar el trabajo de cámara sobre los espejos en la escena del teatro, bastarían para desmentir el mito de que la fuerza de Bergman reside únicamente en la densidad de los diálogos. El aliento épico de ese prólogo mudo que es el vía crucis del payaso, o la escena de la humillación del dueño del circo en la pista, bastarían para ubicar a Bergman en un lugar preferencial de la historia del cine. Habrá que esperar hasta 1956 para que iguale aquella hazaña con *El séptimo sello*, incluida en la lista de muchos críticos como su obra definitiva (en lo personal y reconociendo la grandeza de esta fábula medieval creo que *Noche de circo* es mucho más compleja y compacta mientras que la otra abusa un poco de los arquetipos, aunque cómo olvidar la larga partida de ajedrez del cruzado con la Muerte, o la procesión de los flagelantes, o la danza macabra final).

La pregunta existencial comienza a volcarse hacia las dimensiones donde acecha una divinidad incomprensible o lisa y llanamente la Nada. A principios de los sesenta Bergman da a luz su famosa trilogía sobre la ausencia de Dios: *Detrás de un vidrio oscuro*, *Luz de invierno* y *El silencio*. Bergman las define como "piezas de cámara". Las tres comparten elementos comunes: mínimo de personajes, unidad de tiempo y lugar, búsqueda de sentido trascendente en medio de la más atroz incomunicación. Como diría Tarruella, "el espacio/tiempo de esta nota es harto exiguo" para desarrollar las múltiples lecturas posibles de estos tres films que son uno. Sólo quiero señalar que son justamente estas piezas, construidas formalmente como piezas musicales que tienen como centro a la pregunta metafísica por excelencia, las que paradójicamente claman por una respuesta humana. Dios es en esta trilogía la excusa que necesitan sus personajes desesperados para clamar por un mediador interhumano que los salve de la soledad y de la angustia. Un Dios entonces como intermediario de los reclamos del amor terrenal, de todos los amores, el de la pareja, el de la familia, el del prójimo. Nunca como antes la cámara de Bergman se había detenido tanto en esos primeros planos despiadados de los rostros de Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand y Gunnel Lindblom. Esta ampliación del rostro hasta llegar a su máxima desnudez constituye sin duda uno de los momentos más sobrecogedores del cine contemporáneo. Podríamos borrar la banda de sonido, eliminar todos los diálogos, todas las disquisiciones filosóficas, teológicas y psicológicas, y volveríamos a encontrarlo entero y elocuente en esta apoteosis del rostro que Bergman despliega en estas tres películas. De aquí en más ese desenmascaramiento llega en obras sucesivas a lo que Deleuze llama "la suspensión de la individuación". Un rostro es entonces todos los



rostros, su expresión de dolor o de alegría es la expresión de todos los dolores y de todas las alegrías humanas. Esa soledad del rostro es para siempre la marca bergmaniana por excelencia. La volvemos a encontrar en los films del "Período Ullman", *Persona*, *Vergüenza*, *La pasión de Ana*, *Cara a cara*, *Gritos y susurros*, *Escenas de la vida conyugal*, *Sonata otoñal*. Podemos decir entonces que Bergman es quien reinventa el primer plano en el cine contemporáneo otorgándole un nuevo sentido. De igual modo en el plano de las dimensiones humanas ha tocado cada una de sus cuerdas, con clara preferencia por las graves. Es cierto que no siempre con la misma fortuna, algunos films de las últimas décadas no agregan demasiado a lo expresado en obras anteriores (*Cara a cara* es un ejemplo), otros se pierden en una excesiva alegoría (*El huevo de la serpiente*) o son algo más que oscuros (*El rito prohibido*).

No son pocos los que consideran a *Fanny y Alexander* como el compendio final, la definitiva reconciliación de ángeles y demonios. Tal vez lo mejor de esa saga familiar sea el aire de cuento infantil con que enfrenta las angustias y terrores del pasado, el resplandor de una instancia final de pertenencia y aceptación.

Dejamos de lado en esta nota el tema de los actores. Pocos directores en el mundo han utilizado al máximo la capacidad de transmisión emocional de sus elencos. El "clan bergman" ha sido siempre una orquesta dispuesta a todos los acordes posibles, y en la cual las mujeres preferentemente han sido los instrumentos solistas. Una temporada asistiendo a sus films ha sido también como asistir a un curso privilegiado de actuación, sin una nota falsa, sin un tic, de cualquier método.

Es obvio que Bergman no ha sido el único cineasta que trató "temas trascendentes". Cualquier tema puede llegar a serlo si es una vía para algún tipo de conocimiento o comunión. Bergman es simplemente otro de esos artistas imprescindibles que nos han hecho participar de un desfile inolvidable poblado de sueños y pesadillas, de egoísmos y generosidades, de desesperanza y reconciliación. El mismo ha confesado más de una vez que sus films lo han salvado. No sabemos exactamente de qué y acaso no importe. Pero no podemos negar que muchos de ellos, al reflejarnos como en un espejo, de algún modo oscuro e incomprensible también nos estaban salvando. Y por ello debemos estarle infinitamente agradecidos. ■

Música en la noche (*Musik i mörker*, 1947)

Cuarta película de Bergman y primera que no está inspirada en una obra teatral. Este film de tardío estreno en Buenos Aires —y que por cierto hace mucho tiempo que no veo— sigue las desventuras de un músico ciego y anuncia uno de los temas que recorrerán su filmografía: la relación del hombre con el arte que, en el caso de la música, tendrá su desafortunada “culminación” en *La flauta mágica*. El lejano recuerdo que tengo del film es el de una obra de tono levemente romántico, de escaso ritmo cinematográfico y notoriamente impersonal (*Música en la noche* es una de las escasas producciones en las que Bergman no participa en el guión) y donde, salvo el elemento indicado, resulta difícil encontrar alguna de las obsesiones posteriores del autor. ■

Jorge García

El demonio nos gobierna (*Fangelse*, 1948)

La primera película en que Bergman aparece como guionista y realizador es, sin dudas, su obra más personal hasta el momento y una de las más interesantes de los inicios de su carrera. Partiendo de dos relatos paralelos, la historia de una joven obligada a prostituirse por su familia, que terminará trágicamente, y la de un director novel dispuesto a filmar una película sobre el enfrentamiento en el mundo entre Dios y el Diablo, con el aparente triunfo de este último, el film resulta un muestrario “en crudo” de todas las obsesiones del director con notorias influencias del cine negro y del expresionismo alemán. Film claustrofóbico, sombrío y pesimista, con secuencias de una gran fuerza dramática como la del suicidio de la protagonista y otras solemnes y discursivas, tiene sin embargo, en su propio desequilibrio y su estimulante imperfección, una imprevisibilidad que no se aprecia en obras mucho más prestigiosas del director. Un Bergman ambicioso y acaso fallido pero de gran interés. ■

J. G.

Puerto (*Hamnstad*, 1948)

Al momento de la realización de este film, según propias declaraciones, Bergman estaba deslumbrado por el neorealismo italiano y, en particular, con la obra de Roberto Rossellini, por lo que sentía la necesidad de hacer una película dentro de ese estilo. Bromas aparte, esta película de un pretendido tono semidocumental cuenta la historia de una joven prostituta, oprimida por su madre puritana y su relación con un obrero portuario. Más allá de su tono falso y forzado (un obrero como protagonista en una película de Bergman luce tan convincente como podría serlo otro en un film de María Luisa Bemberg), *Puerto* incorpora una de las ideas recurrentes en la primera etapa de la obra del director: el enfrentamiento generacional y la hostilidad hacia el mundo

de los adultos, en general, y las figuras paternas, en particular. Habrá que esperar su próxima película para que aparezcan indicios claros de la futura carrera del realizador. ■

J. G.

La sed (*Törst*, 1949)

Sed de historias, de personajes, que parecen brotar de todas partes cuando uno menos lo espera, ramificándose y proliferando de las maneras más caprichosas. Una sucesión de interiores opresivos, mucho humo de cigarrillos, mucho alcohol, mucho encierro y espejos. Un único momento luminoso, el primer flashback de Ruth, amor juvenil, verano y velero, como adelantando *Juventud divino tesoro*. Pero a la escena siguiente ella queda estéril para siempre. Un comienzo ligero, al compás del nervio y la ansiedad de Ruth (Eva Henning, encantadora e insoportable al mismo tiempo), que no para de hablar, de fumar, de tomar, de comer y, sobre todo, de pelear a Berti, su marido académico y bobalicón. A partir del momento en que Ruth y Berti suben al tren la atmósfera se va enrareciendo, el calor y el encierro la hacen irrespirable, pesadillesca, como si ese tren y ese matrimonio fueran camino del infierno. Toda la secuencia del intento de seducción de Valborg (Mimi Nelson, breve flor del jardín bergmaniano) a la desdichada Viola, construida en base a una serie de movimientos suaves, progresivamente envolventes y finalmente asfixiantes, es, quizás, uno de los puntos más altos del cine de Bergman en términos de puesta en escena, como también lo es la doble coda que la corona, con Viola descendiendo para siempre por una escalinata, y Valborg bebiéndose toda su soledad en una copa de vino.

Horacio Bernades

Hacia la felicidad (*Till gladje*, 1949)

Bergman se libera del gobierno demoníaco y filma una película (¡oh sorpresa!) sobre seres humanos. *Hacia la felicidad* es un melodrama (¿cómo un “melo” de Bergman?) contado a través de varios años, sobre una pareja que busca la felicidad (que, viniendo de Bergman, es muy difícil que consigan). Pero el sueco demuestra en este caso una pulcritud formal y algunas búsquedas con la cámara —especialmente en la belleza de los encuadres— que aun sorprenden debido a su prestigioso origen y fama teatral. El relato es ágil y los acontecimientos se desencadenan rápidamente en la vida de los jóvenes, desde su primer encuentro, su casamiento, sus hijos, sus trabajos, sus peleas, sus reconciliaciones y su trágico final. A pesar de la aparente calidad intrínseca del film (Mozart, Mendelsohn y Beethoven y la Novena como leit motiv) y de la escasa sutileza del personaje-sabio que encarna Victor Sjöström (pese a su gran labor interpretativa), *Hacia la felicidad* es un remanso dentro de la carrera del director y un film que puede confundirse con los grandes melodramas del cine norteamericano (Wyler, Sirk, Minnelli). Como muchas veces ocurre en

Bergman, nuevamente vuelve a entablarse la lucha entre el individuo y el arte. Sin embargo, en *Hacia la felicidad* la búsqueda de la mejor nota a cargo del músico jugado por Stig Olin importa menos que el paso de la adolescencia a la madurez de la joven pareja. Feliz y gratificante película de Bergman que, aunque parezca extraño, transmite cierta emoción en muchas escenas. ■

Gustavo J. Castagna

Juventud divino tesoro (*Sommarlek*, 1950)

Juventud divino tesoro se permite ese tono esperanzado que, en *Hacia la felicidad*, surgía de una esforzada aceptación de lo fugaz y una madura comprensión de la frágil e inestable armonía de la felicidad (aunque es verdad que, en ambos casos, el catártico cambio de actitud frente al pasado aparece como una apresurada revelación). Mari (Maj-Britt Nilsson), una bailarina de ballet que empieza a acercarse al fin de su carrera, recibe el diario de Henrik (Birger Malmsten), su primer amor en un lejano verano. En el recuerdo, Mari se reconcilia con una pasión que ya no encuentra en su arte ("por el rostro nos darían cuarenta y cinco años y nuestro cuerpo parece de diecisiete"), le dice una compañera, "pero tenemos veintiocho"). Por medio de sucesivos flashbacks asistimos al nacimiento de ese amor, un amor puro y pleno como ya no será posible después. Habría que poder apreciar el sentido de esos reflejos del sol sobre el agua de una geografía donde resultan casi un milagro, para entender la felicidad de ese amor adolescente. Delicados juegos de verano que, como una isla en medio del invierno nórdico, aparecen como un destello tanto más intenso cuanto que es efímero. En la plenitud del amor, Mari se había sentido inmortal; luego, con la muerte de Henrik, descubrió que Dios no existía y que la vida carecía de todo sentido; ahora ha comprendido que, pese a todo, aún puede ser feliz. Aunque se trate de una modesta, tímida felicidad. ■

David Oubiña

Secretos de mujeres (*Kvinnors väntan*, 1952)

Bergman puro. Protagonista: el grupo femenino, la hermandad de las chicas. Cuatro mujeres que tienen entre sí lazos de parentesco a través de sus maridos, reunidas en una casa de veraneo, junto con una quinta, una adolescente, en espera de aquéllos. Mientras esperan, cocinan, tejen, cuidan a los hijos y, por supuesto, hablan de sus respectivos matrimonios en tono de confesión recíproca. Cada relato dispara un flashback. Tres relatos, tres largos flashbacks, tres cuentos morales sobre el tema de la verdad. Hay dos relatos más, en presente: el de la que no cuenta nada "porque no vale la pena que les hable de mi matrimonio" y el de la chica, que se fugará con su amante. En el primer relato, Anita Björk (que había sido *La señorita Julia* en la película de Sjöberg) se deja seducir por

un antiguo amante, a la sazón el mejor amigo de su marido, e *ipso facto* van y le cuentan todo al marido, con lujo de detalles, a instancias de ella. En el siguiente, Mai-Britt Nilsson, la inolvidable Marie de *Juventud divino tesoro*, se despidió de Bergmanlandia teniendo, como corresponde, un bebé, y con el bebé, como corresponde, una revelación. La revelación para el espectador es la del último episodio, en el que Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck se quedan encerrados en un ascensor y se dicen todo lo que nunca se habían dicho, pero, ¡oh sorpresa!, en un decidido tono de comedia sofisticada y graciosísima. Ambos están extraordinarios. ■



H. B.

Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, 1952)

La romántica huida de Harry (Lars Ekborg) y Mónica (Harriet Andersson) le sirve a Bergman para confrontar la sordidez y el hacinamiento del proletariado urbano con una visión idílica de la naturaleza. Como en *Juventud divino tesoro*, los mejores momentos del film son aquellos en los que el verano resalta el brillo y el goce de los cuerpos —sobre todo la salvaje belleza de Andersson—, la plenitud y el rebelde idealismo de la juventud (¿quién dijo que Bergman era sólo un realizador obsesionado por la trascendencia? En todo caso, su metafísica es complementaria de su sensualidad y una se explica con la otra). Sin embargo, a diferencia de aquel film, en *Un verano con Mónica* el lirismo y la melancolía del recuerdo ceden el paso a las frustrantes perspectivas del flamante matrimonio. Claro que no hay ningún reproche moralista en Bergman. Simplemente: la liberación del verano fue sólo un paréntesis; junto con la llegada del otoño y el nacimiento de la pequeña Mónica, la pareja toma actitudes diferentes para enfrentar su alienante condición social. Poco antes, Harry había dicho (con tanta madurez como debilidad): "debemos hacer algo que valga la pena en la vida", y Mónica había contestado (con tanta irresponsabilidad como vitalidad): "no regresaré. Quiero este verano tal cual es". ■



D. O.

Noche de circo (*Gycklarnas afton*, 1953)

Dentro de lo que podría considerarse, de manera un tanto arbitraria, la primera etapa de la carrera de Bergman —que finalizaría con *Sonrisas de una noche de verano*—, esta película es una de las obras de mayor densidad dramática. Ambientando la acción en un circo, ese microcosmos plagado de soledades y frustraciones, Bergman traza una descarnada parábola sobre la humillación y el dolor en la relación de pareja con un estilo visual recargado y barroco. Si bien por momentos molesta la pesada obviedad de algunos simbolismos (el payaso cargando una cruz como si fuera un Cristo,



el domador matando al oso ante la imposibilidad de suicidarse), el film constituye una de las obras más intensas del director que, aun con un final presumiblemente esperanzador, deja en el espectador una persistente sensación de agobio. ■

J. G.

Una lección de amor (*En lektion i kärlek*, 1954)

Para tomarse un respiro luego de la agobiante *Noche de circo*, Bergman llama a sus amigos Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck y les da la posibilidad de jugar a Cary Grant y Katie Hepburn, cosa que ya habían empezado a hacer, con gran clase, en el último episodio de *Secretos de mujeres*. El resultado es *Una lección de amor*, sorprendente *screwball comedy* que no tiene nada que envidiarle a los mejores exponentes del género. Como en sus pares norteamericanas, es una comedia "de re-matrimonio", en la que el médico Björnstrand, que tiempo atrás corneó y luego dejó a su esposa Eva, intentará reconquistar su amor. Cuando nada en su obra anterior ni posterior, salvo el citado episodio de *Secretos de mujeres* (incluso *Sonrisas...* tiene un tono más reflexivo), permitiría sospecharlo, Bergman da con el *timing* justo, con la vitalidad y el espíritu anárquico que son esenciales al género. Como *La sed*, *Una lección de amor* transcurre casi toda dentro de un camarote de tren, y bien podría ser vista como una versión optimista de aquélla, porque aquí también la pareja deberá atravesar una serie de pruebas, en tránsito y con *happy end*. Los actores están maravillosos, la escena en la que se encuentran en el tren no tiene desperdicios y las del frustrado casamiento son una fiesta,

especialmente aquella en la que Dahlbeck empieza a romper todo lo que encuentra a su paso. No es raro que éste fuera uno de los Bergmans favoritos de Truffaut. ■

H. B.

Confesión de pecadores (*Kvinnodröm*, 1955)

Como en *El silencio*, dos mujeres hacen un viaje a otra ciudad, en este caso por asuntos de trabajo. Ambas tienen mal de amores; la gran Eva Dahlbeck (versión melancólica), porque el que fuera el amor de su vida, un tipo casado, la plantó, pero intentará recuperarlo; la camaleónica Harriet Andersson (versión histórica-naïve), porque su novio es un patán, y anda en busca de otra cosa. La otra cosa que se le cruza es Gunnar Björnstrand (versión Fernando Rey), un conde ricachón, separado y con debilidad por la carne joven. Es notable cómo, en apenas un par de secuencias, Björnstrand pasa de ser un viejo verde a un pobre viejo, a quien —como de costumbre con los viejos en Bergman— nadie deja de recordárselo. Primero hace el ridículo en un parque de diversiones (patético marco para un desmayo), y enseguida es incapaz de concretar, cuando Harriet, con un par de copas encima, se le ofrece en su departamento. No le va mucho mejor a Dahlbeck, por el simple hecho de que el amor de su vida no le llega ni a la altura de sus zapatos. Lo trágico es que ella no se da cuenta. El final es demoledor, ya que la película se cierra exactamente igual que como empezó, con ambas mujeres irremediamente solas en medio de un vacío hormigueo de fotógrafos, vestuaristas y maquilladoras. ■

H. B.

Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens leende*, 1955)

La película que hizo del director el sueco más famoso. Ganadora en el festival de Cannes, imponiendo algo así como "un antes y un después de Bergman", *Sonrisas de una noche de verano* no está ni entre lo más destacable ni entre lo más descartable de su filmografía. El film cierra una etapa en su cine, aquella que contemplaba los veranos (*Juventud divino tesoro*, *Un verano con Mónica*) como descubrimiento alegre del sexo, lejos de las preocupaciones metafísicas y teológicas posteriores. Aunque *Sonrisas...* deba bastante a *La ronda* de Max Ophuls, y a pesar de cierta ausencia de descontrol que tienen muchas escenas (que la acerca a la cómoda estética del film *qualité*), el recorrido de ocho personajes con sus alegrías y frustraciones, aun a cuarenta años del estreno, mantiene algunos rasgos de interés. Bergman cuenta la película en dos partes bien diferenciadas; una primera donde presenta a los personajes y sus relaciones entre sí con una sutil ambigüedad, y una segunda mitad donde los refugia en un castillo, trazando formas del vodevil más convencional. *Sonrisas* hay pocas y hoy es difícil que se la pueda ver como comedia. Sin embargo, la disposición de Bergman a anular cualquier síntoma psicologista y preocupante de sus personajes, transmite una sensación de ligereza infrecuente en sus films siguientes. Mientras preparaba *Sonrisas...* — que debió realizar por imposición de los estudios, luego del fracaso comercial de *Noche de circo*, *Una lección de amor* y *Confesión de pecadores*— Bergman elaboraba la rigurosa partida de ajedrez de *El séptimo sello*. Hoy son más importantes la belleza de Eva Dahlbeck (Désirée) y Harriet Andersson (Petra), pizpiretas y zafadas como pocas veces. ■

G. J. C.

La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión

Viendo a Bergman

Volver a los 17...

por Lita Stantic

La señorita Caride, profesora de Contabilidad, se escandalizaba al descubrir que una de sus alumnas se interesaba por el cine sueco. Yo aseguraba que mis actores favoritos eran Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck con algo de pedantería de iniciada, dejando en el pasado a Audrey Hepburn y Gregory Peck. Descubrir al cine europeo y a Ingmar Bergman, en especial, me hacía sentir que tenía acceso a un lugar de privilegio en el mundo de la cultura cinematográfica al que mis compañeras del secundario no podían llegar, o no querían, o, bah... quizás las muy tontas me veían como un bicho raro. Promediaba la segunda mitad de la década del 50 y el cine Lorraine era el destinatario de las horas que mi madre creía que yo pasaba en el dentista o en el Instituto Cambridge. Aún hoy no domino bien el inglés y mi dentadura deja mucho que desear pero vi todo el "primer Bergman" varias veces. Podía nombrar en sueco el título de sus películas y conocía el nombre de todos sus actores. El único perro que tuve en mi vida se llamó Tax como el de Harriet Andersson en *Una lección de amor* y sobre el delantal blanco del colegio llevaba el perfil de Bergman hecho en paño lenci negro, fileteado con hilo blanco (aún hoy lo conservo, algo apoliado). Y como si veinte o casi cuarenta años no fueran nada, otra vez, ahora en una mezcla de filmico y video (¡qué lástima!), la Sala Lugones me convirtió nuevamente en una devota que diariamente concurría a cumplir con el rito. Hasta *Tres almas desnudas* sólo me pegué dos faltazos: *La sed* y *Una lección de amor* (esta última por un astuto presentimiento de desencanto). Y entendí que podía volver a colocarme mi prendedor casero, que sólo se había apoliado el paño lenci, que Bergman permanecía equiparable a mi recuerdo en *Noche de circo*, *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello* y *Cuando huye el día* y que cada una de las otras películas, no tan perfectas como las nombradas, tenía alguna secuencia inolvidable: la escena en que Stig se entera durante el ensayo que Marta ha dado a luz mellizos y su encuentro con ella en el sanatorio en *Hacia la felicidad*; la suma de secuencias que narran la relación de Mari con su tío Erland y la escena del camarín con Mari, el profesor de baile y David en *Juventud divino tesoro*; la precisa narración de los instantes previos al parto de Marta,

prescindiendo casi de los diálogos, en el segundo episodio de *Secretos de mujeres...*

Un verano con Mónica superó mi recuerdo. En su momento la crítica la desestimó porque su erotismo la había convertido en un film comercial y en esas épocas esto era sospechoso. Lo artístico y lo comercial no transitaban el mismo camino. Era un prejuicio tan absurdo como el pragmatismo actual en donde a menudo se confunde lo comercial con lo artístico. Mi mirada adolescente se dejó impactar más por el lirismo de *Juventud divino tesoro* que por la sordidez del mundo que rodea a Harry y Mónica, los jóvenes de este film que también intentan vivir el verano. Mónica no permite idealización: es amoral y vulgar. La aventura termina en un desencanto brutal y cruel. Ahora, despojada de "prejuicios" y necesidad de identificación juveniles, la ubico por su lenguaje despojado y preciso entre las mejores películas de Bergman. Entre lo que volví a ver posteriori a 1959 tuve dos gratas sorpresas. *Detrás de un vidrio oscuro* y *Luz de invierno*, cuestionadas en el momento de su estreno porque el misticismo de Bergman no complacía mis expectativas ya encauzadas hacia un cine militante, hoy me encontraron no más mística pero sí más apaciguada y pude deleitarme con la apreciación de una estructura cercana a la perfección, la economía en la narración y la profundidad del contenido.

Gritos y susurros, película que se exhibió varias veces (comodín cuando la copia programada no llegaba), merece un párrafo aparte. En su momento propició comentarios que recuerdan al chiste de Billy Wilder sobre *Desesperación* de Fassbinder, en el que un amigo aconseja a otro a ir al cine a olvidar sus penas y lo invita a ver este film. Muchas veces escuché comentar anécdotas de días fatales que terminaban con esta frase: "... y justamente ese día vi *Gritos y susurros*". Film para sufrir y amar desmesuradamente, sigue siendo otra de sus obras maestras.

En épocas en que se debate sobre cine "pobre" y cine "rico", la revisión de la obra de Bergman nos corrobora que se puede hacer buen cine con mucho o poco dinero cuando se tiene talento. Y a riesgo de ir a "contrapelo" de los chicos y no tan chicos (desde ahora colegas) de *El Amante* agregaría también: el buen cine no sólo es una historia bien contada. Hay un cine que busca y a mi criterio logra transformarnos, y es ahí donde se produce el milagro. ■

Recuerdo y ausencia

por Jorge García

Corrían los años 60 y yo —ya en esa década irreplicable, un cinéfilo empedernido— concurría todas las veces que era posible a las por entonces exitosas salas de los más distintos barrios para ver dobles y triples programas de películas norteamericanas. El criterio dominante, tanto en la crítica como en la cinefilia, salvo honrosas excepciones, era que el único cine valioso que se hacía en el mundo provenía de Europa. Reflejando adecuadamente esa situación fue que surgió una (hoy) mítica sala de la calle Corrientes, el Lorraine, que se encargaba de difundir a través de meticulosos ciclos las más diversas cinematografías de ese origen con llenos totales en casi todas sus funciones (no recuerdo que en sus años de existencia el Lorraine exhibiera un solo título que pudiera encuadrarse dentro del cine hollywoodense). Uno de los platos fuertes de esos ciclos era la exhibición de la filmografía de Bergman, hasta el momento representada por unos veinte títulos, que ocupaba todo un mes y se daba no menos de dos veces al año. En esos años, Bergman era para muchos el paradigma del cine y el secuestro y mutilación de la copia de *El silencio* había hecho acrecentar notoriamente su prestigio. Fue allí donde tuve mi primer acercamiento a ese director férreamente individualista, con una temática de tintes religiosos y existenciales y de imágenes cargadas de simbolismos que exigían largas conversaciones en el café a la salida de la visión de cada una de sus películas (la “comprensión” o no de ellas era un dato que prestigiaba culturalmente a cada uno de sus espectadores). Bergman era uno de mis directores preferidos y el sucesivo estreno de *Persona*, *La hora del lobo*, *Vergüenza*, *El rito prohibido*, *Pasión y Gritos y susurros*, en mi opinión sus títulos fundamentales, fortalecieron esa idea. En los años siguientes, el estreno de las películas realizadas

por el director en su última década de actividad y la revisión de varios de los viejos films fueron modificando en forma lenta pero segura mi actitud ante la obra de Bergman. En las primeras, salvo *Fanny y Alexander*, se notaba cierta fatiga, banalización psicoanalítica y una marcada tendencia a que la brillante dirección de actores fagocitara a la puesta en escena. En cuanto a los antiguos films, al ver varios de ellos no podía evitar la vaga e incómoda sensación de que lo estaba haciendo por última vez. Pero siempre me preguntaba si no se presentaría la oportunidad de poder ver en un ciclo, como aquellos del Lorraine, la obra del director. Y la oportunidad (tal vez irreplicable) apareció en la sala Lugones: era la posibilidad de recorrer cronológicamente la carrera de Bergman y fijar una posición definitiva sobre su carrera. Sin embargo, cada vez que decidía ir a ver un film, una inopinada abulia me invadía sin que pudiera establecer con precisión su origen (no me resultaba satisfactoria la idea de que no iba porque ya los había visto). Creo que la respuesta definitiva llegó por el camino más adecuado: la visión de otra película. Una sorpresiva emisión del canal francés de cable de *Pierrot, le fou* de Godard o la visión fragmentada de esa obra maestra con sus brillantes e inesperadas ideas, rompiendo con cualquier atisbo de previsibilidad, me dieron la clave. Las películas de Bergman exhibidas en este ciclo —donde faltaron casi todas las que antes señalé como esenciales y que sí deseo volver a ver—, esas películas, decía, siendo muchas de ellas buenas y algunas excelentes, me provocaban la íntima y casi melancólica certeza de que definitivamente pertenecían a mi historia cinéfila. Y que, salvo alguna excepción aislada como *El mago* y *El demonio nos gobierna*, hoy ya no lograrían sorprenderme. ■

Más corazón que Bergman

por Santiago García

Quiero imaginar que la época en que el cine se dividía entre el cine de arte y el de entretenimiento ha quedado en el pasado. Quiero, pero no puedo. Aún hoy están los que creen que hay un cine arte que es siempre sublime y un cine de entretenimiento que no se puede tomar en serio. Para mí, el cine arte es un género cinematográfico que tuvo un gran auge durante los sesenta y que, debido a que sus cultores eran más intelectuales que el gran público, se apoderó de más espacio del que merecía; vino a calmar el viejo temor de que el cine no fuera un arte serio capaz de tener variantes elitistas como la música o el teatro. De todos los directores de ese género, Ingmar Bergman es el que ha conservado su imagen más intacta. Por lo que se suponía debía ser uno de los más grandes de todos los tiempos. Eso se escribió, eso se dijo, eso trascendió. ¿Pero hasta qué punto no se trató de un fenómeno de la época que fuera de un contexto muy cerrado no existe? No estoy en contra de Ingmar, pero me molesta que un porcentaje de sus seguidores (porcentaje alto si

contamos a los menos cinéfilos) hayan tratado al resto de los espectadores como imbéciles. Que se hayan autodenominado los amantes del verdadero cine cuando en realidad todos sus argumentos pasaban por artes y ciencias “más serios” que el pobre cinematógrafo. Los fanáticos de Bergman se subieron al caballo y con equino y todo se subieron al bote de Don Ingmar. El bote se hundió, pero antes sembraron el miedo entre muchos espectadores que se sintieron incómodos por no disfrutar las películas del director, como si esto fuera obligatorio.

Lo mejor que le podía pasar a Bergman era que sus películas fueran proyectadas nuevamente y que cada uno pudiera sacar sus propias conclusiones.

En lo que a mí respecta, hubo películas que me gustaron mucho y otras que me parecieron bastante malas (eran realmente malas). Climas muy bien logrados y escenas verdaderamente buenas; cierto atrevimiento para su época y personajes femeninos que iban desde lo excelente hasta lo

más conservador y reaccionario. Pero confirmé la imagen que ya tenía de él. La verdad es que Bergman no es tan denso, los densos son los que te tiran la biblioteca básica de psicología y filosofía y te torturan durante horas para llegar a conclusiones que no necesitaban de una película para ser expuestas.

Me quedan algunas dudas. ¿Por qué lo que en otros cineastas es obvio, discursivo y solemne, en Bergman se supone que no

lo es? El uso descontrolado del zoom en los setenta, ¿es un símbolo que sólo mentes preparadas pueden captar?; los finales felices emparchados, ¿son un invento sueco?

Yo esperaba que este ciclo me revelara a un cineasta genial, pero luego de haber visto más de una docena de sus películas la conclusión es inequívoca. Existen, después de todo, dos Bergman: uno es el director y su filmografía, el otro es el de la leyenda. Por el bien de todos, no impriman la leyenda. ■

En Corrientes y Montevideo

Encuesta al paso

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 1) El snobismo cultural.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

No.

¿Por qué?

A mí me gustan las de Rambo.

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con la frecuencia deseable?

No, se tendrían que hacer más seguido.

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 2) Yo sigo muchísimo al cine de autor. A Bergman lo conozco desde mi juventud, esta película la vi por tercera vez. Lo que me encanta de Bergman, aparte de la concepción estética de las cosas, es que está en una búsqueda de un Dios, de una verdad, de algo. En el fondo creo que es una búsqueda de él mismo, una especie de autoconocimiento.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

Sí, por lejos. En la escala de valores de directores de cine para mí el más grande fue Fellini y después viene Bergman.

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con la frecuencia deseable?

No. Desgraciadamente ya no hay más cine como antes. Yo soy fanático de cine de la época del Lorraine, del cine Arte.

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 3) El lenguaje cinematográfico, básicamente.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

Sí.

¿Por qué?

A través del tiempo y comparando con otros directores y gente que ha querido poner textos importantes de la literatura mundial en el cine no han podido hacer nada en comparación, con historias menos complicadas que las que él presenta que tienen una representación a través del lenguaje muy importante. (sic)

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con

la frecuencia deseable?

No.

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 4) Varias cosas. Primero los temas, la realidad de los temas y cómo está filmado también. La estética de las películas.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

Sí. No sé qué clase de prestigio tiene, depende de dónde venga la consideración del prestigio.

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con la frecuencia deseable?

Creo que hay bastantes. Hay más de lo que yo puedo llegar a ver, pero si hay más, mejor.

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 5) Yo lo estoy conociendo a Bergman en este ciclo. Más que nada para venir al cine lo que me atrajo fue el mito.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

Sí.

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con la frecuencia deseable?

A mí me gustaría que estén permanentemente. Eso es lo que yo deseo.

¿Qué le interesa, qué le atrae de las películas de Bergman?

Espectador 6) Me pasa lo mismo que a él. Lo estoy conociendo. Para mí es un grande.

¿Considera que es merecido el prestigio que tiene a nivel mundial?

Lógico.

Este tipo de ciclos de cine de autor, ¿se realizan con la frecuencia deseable?

No. Poco. Sólo en el San Martín sucede. Me gustaría que suceda en más teatros, más cines. ■

Encuesta: Marina Riegner

Inventores, pioneros, primitivos

por Eduardo A. Russo

Antes de que el cine fuera lo que a grandes rasgos conocemos, digamos antes de los largometrajes de Griffith, hubo un cine que suele llamarse primitivo. Epoca acaba de editar en video una colección de cassettes que permite acceder a ese material casi mítico, que es hoy motivo de estudio y fuente de revelaciones inesperadas. Eduardo Russo se animó con los plesiosaurios del cine y descubrió, entre otras cosas, que los gallegos no eran los más lúcidos de los primitivos.

En el mes de marzo de 1895, hace justo un siglo, los hermanos Lumière se atareaban filmando la salida de los obreros de su fábrica, película que abriría la primera función cinematográfica en diciembre de ese año. Las fechas redondas propician celebraciones y reencuentros, es bien sabido. Pero además pueden proporcionar descubrimientos, tanto más interesantes cuando lo que se pone a nuestro alcance son los comienzos del arte que prácticamente nació ante nuestros ojos hace menos de un siglo, a partir de la conjunción de una serie de ingeniosos aparatos, una nueva forma de espectáculo y una delicada ecuación entre la pasión desmesurada de algunos y el cálculo preciso de otros tantos sujetos. La reciente edición local de *Los comienzos del cine*, una colección de videos* que recopila algo de lo más importante filmado en los primeros años del cinematógrafo (y aun antes), permite examinar paso a paso la construcción del relato cinematográfico en sus primeras dos décadas.

En su ya clásico ensayo *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin acuñó una conocida distinción entre *cinematógrafo* y *cine*. Con el primer término propuso designar al aparato patentado por los Lumière y, por extensión, a todo el complejo técnico y del espectáculo que ellos y muchos otros contribuyeron a poner en marcha. Cine, por otra parte, remite a algo distinto: al medio de expresión que permite este dispositivo, que se desprende de lo técnico e industrial, aunque no es reductible a ello. Morin citaba en su apoyo a R. M. Arlaud: "Hay más diferencia entre la máquina de Lumière y la manera de usarla, que entre todos los inventos anteriores y la caja de los ilustres hermanos." Examinar de cerca más de un centenar de films primitivos, en ordenamiento cronológico y agrupados según sus productores y/o directores —en aquellos agitados comienzos hay más de un caso brillante de paternidad incierta—, deja advertir, film tras film, la transformación del cinematógrafo en cine en un terreno donde distintas formas de representación y tradiciones narrativas se transformaban mutuamente, en productivo conflicto, acompañando a las nuevas posibilidades técnicas.

Lumière, y antes aun

La historia del cine, como las otras, cuenta con sus versiones oficiales y sus revisionismos. También es posible hacer una arqueología del invento técnico o una genealogía de sus representaciones. El campo del cine primitivo es, desde hace un par de décadas, uno de los más fructíferos para la investigación. Autores como John L. Fell, Tom Gunning, André Gaudreault —más aun acaso que el más influyente en nuestro medio Noël Burch— hacen que nuestro conocimiento del cine primitivo sea mucho más fiable que el de una generación atrás. Ya no se trata de la competencia entre

distintas leyendas nacionales —Lumière o Edison, como *primeros absolutos* del cine, haciéndolos jugar a "quién lo hizo antes"— sino de reconstruir un pasado tan reciente como complejo, del que quedan numerosísimos documentos, aunque en retazos dispersos, que requieren un notable esfuerzo de interpretación. ¿Cómo y qué veían en el cine nuestros antecesores? ¿Cómo fue inventándose eso que hoy convenimos en llamar cine?

Ver las pequeñas películas filmadas por la Compañía Edison para su Kinetoscopio confirma la tendencia actual de los investigadores: nadie considera al inventor de Menlo Park como un hito decisivo en el desarrollo del cine, aunque estas producciones circularan antes que los Lumière se propusieran desarrollar y patentar su cámara-proyector. Comparadas con las primeras, las películas Lumière —vistas en la velocidad correcta, en copias impecables— confirman aquello que Godard esbozó como *boutade* en *La Chinoise*: se trataba de pintores, pero de un tipo especial. A íntima distancia del impresionismo, pintaban con luz fotografías vivientes. La selección de cortos de Lumière presentada por la colección citada marca, además, que los hermanos —lejos de reducirse a ingenuos padres de un aparato— desarrollaron una *forma de mirar*, una estética propia que supieron transferir a sus operadores que pronto daban la vuelta al mundo con el nuevo espectáculo. A un siglo, ya es hora de saludar a los Lumière como cineastas, aunque ellos no se percatasen de serlo.

Méliès y la máquina de imaginar

De las más de quinientas películas suscriptas por Georges Méliès entre 1896 y 1912, se recoge en esta colección de video una buena muestra (se le dedica un cassette entero a varias producciones de 1904, con copias de cuando el francés abrió una filial en Nueva York para combatir la piratería americana). Algunas no muy conocidas, junto a otras como su *Viaje a través de lo imposible* (1908). También hay anteriores, como su *Viaje a la luna* (1902), en una versión algo abreviada. Lamentablemente, los colores que pacientemente pintaban los operarios de Méliès, fotograma por fotograma, no están en las copias aquí recopiladas. No obstante, el placer de sus historias en imágenes aún sigue vivo, los trucos proporcionan el mismo feliz asombro de siempre, y la selección acompaña a su obra durante una década en la que su cine, pensado como una máquina de ensoñación, jugaba con los espectadores en una fiesta perpetua.

Los locos de Brighton

Fue precisamente en Brighton, al sur de Inglaterra, donde un simposio de especialistas se puso en contacto hacia 1978 con más de 600 películas filmadas entre 1900 y 1906, y se lanzó

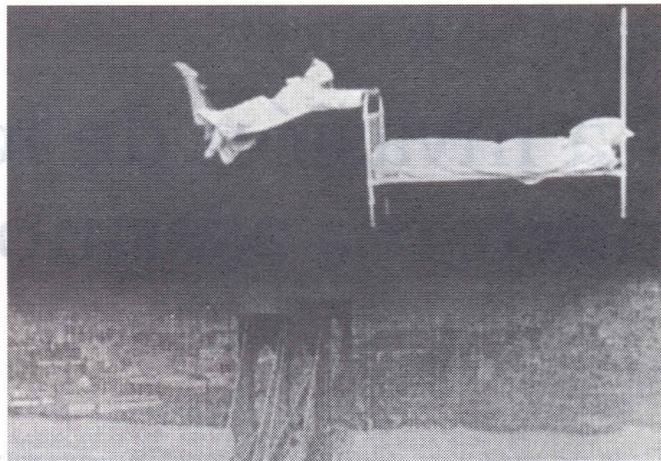
una nueva era en las investigaciones del cine primitivo. En 1980 pudimos ver en Buenos Aires —presentado por la Cinemateca Argentina— algo de lo más representativo de este material: por primera vez se exhibían en la Argentina cortos de la “Escuela de Brighton”. Algunos historiadores tradicionales —tan afectos a advertir movimientos, escuelas y generaciones donde a veces hay poco más que ciertas coincidencias temporales y espaciales—, en especial Georges Sadoul, habían advertido sobre las experimentaciones de cineastas como James Williamson o G. A. Smith. Pero allí no acababa la cuestión; ya inventores como Birt Acres o R. William Paul habían hecho lo suyo. Pronto Gran Bretaña contó con unas cuantas pequeñas compañías (Sheffield, Haggar & Sons, Banforth & Co., Kineto Co.) produciendo pequeños relatos entre inocentes y salvajes, con una cámara excepcionalmente móvil y algún sorprendente *insert* de planos detalle. En video, el espectador detectivesco puede apreciar cómo en pequeñas joyas como *La lupa de la abuela*, *Como visto por un telescopio* (G. A. Smith, 1900), *El gran bocado* (Williamson, ¿1901?) y *La desgracia de Mary Jane* (Smith, 1903) los procedimientos formales sorprenden por su audacia, en una atmósfera que va de lo juguetón a lo siniestro. A la vez, *Ataque a una misión china* (1900), *Paren al ladrón y ¡Fuego!* (1901), de Williamson, prefiguran la línea narrativa que luego retomarían los americanos, con Edwin Porter a la cabeza. Avanzando algo en el siglo, ciertos cortos inauguran la tendencia documental, descriptiva, que luego haría escuela en Inglaterra.

La usina Pathé

Tom Gunning y André Gaudreault descubrieron —analizando varios centenares de films primitivos— dos modos de organización coexistentes en el cine de los primeros años: llamaron a uno *sistema de atracciones mostrativas* y al otro *sistema de integración narrativa*. En la primera modalidad, las películas se despliegan a partir de su coherencia descriptiva; en la segunda, se arman en torno de un relato, de una narración. El primer sistema se funda y concentra en el valor de sus planos autónomos, significativos por sí mismos. El segundo usa al plano como un recorte indicador del relato. La estabilización de este modo dio lugar a lo que tradicionalmente se ha considerado lenguaje cinematográfico. El uso mostrativo de la pantalla pronto se reveló propenso a limitaciones y redundancias, acaso porque en el cine no siempre lo más importante es lo que se ve. La producción Pathé —una verdadera corporación procesadora de diversas corrientes en la primera década del siglo— es una buena muestra de estos modos en conflicto. Los films reunidos en esta selección —que excluye las actualidades del celeberrimo noticiario del gallito— reúnen las piezas espectaculares, concebidas al modo teatral, con las fantasías con que intentaban competir y hundir —como finalmente lo hicieron— a Méliès. Así, desde el casi guignol de *Historia de un crimen* (1901) hasta el mago chino de *Ladrillos mágicos* (1908) o la exótica *El escarabajo de oro* (1907), filmada por el español Segundo de Chomón, se patentiza la tensión hacia un sistema mostrativo, mientras que en *El caballo desbocado* (1907) se advierten los ecos del sistema narrativo que pronto transformaría al cine americano.

La conexión Porter-Griffith

Presenciar ese padre de todos los westerns que es *Asalto a un tren* (1903) de Edwin S. Porter, en una copia reluciente, es todo un acontecimiento, aunque más no sea por el valor de fetiche que este pequeño film posee para el apasionado del oeste cinematográfico. Aún primitivo, pero con algunos destellos que orientarían su obra posterior (Noël



Burch ha escrito un ensayo notable al respecto: “Porter, o la ambivalencia”, el *Asalto...* conjuga sus encuadres lejanos con una fluidez de la narración que haría de faro al primer Griffith. En *Dream of a rarebit fiend* (Porter, 1906) despliega en pantalla la pesadilla de un glotón, con recursos que a partir de Méliès descomponen el espacio fílmico realista en una vorágine de alucinaciones (¿el primer *trip* de la historia del cine?). Y de David W. Griffith se recoge aquí *La muchacha y su confianza* (1912), un corto ya avanzado —el N° 404 de su filmografía— en el que una joven amenazada, el uso del fuera de campo y el rescate a último minuto que eran su sello personal encuentran una de sus expresiones más acabadas.

Miscelánea primitiva

Hay también en *Los comienzos del cine* momentos que, si bien episódicos, resultan valiosos en una apreciación de conjunto de los primitivos. De Italia, *Nerón, o la caída de Roma* (Ambrosio, 1909) combina la pesadez elefantíaca de la acción con la suntuosidad de los decorados, prefigurando la monumental *Cabiria* (1912) de Pastrone. Para contrarrestar la pesadez del espectáculo romano, podemos servirnos del *Little Nemo* (1909), de Winsor McCay; bajo ese título, el genio de la historieta naciente demuestra qué cerca estaba del lenguaje cinematográfico ya incipiente.

Nota final: aunque la selección nos alivia de los insufribles engendros del *film d'art*, nos propina —aunque no estén exentas de valor documental— algunas muestras de pioneros catalanes. *El ciego de la aldea*, o *Unión que Dios bendice*, de fechas y firmas inciertas —con el entintado original de sus planos—, prueban que la consolidación del relato cinematográfico no pasaba entonces precisamente por la península ibérica. ■

La invasión de los porteros asesinos

por Mario Camara

Cada vez que un cinéfilo apocado (rasgo frecuente entre los cinéfilos) entra a un nuevo videoclub o se encuentra con un empleado que no conoce, tiembla al pensar que cuando pida una película que no figura en el anaquel de novedades o pregunte si tienen algo de un director no demasiado conocido, reciba como toda respuesta una cara que parece devolverle nada más que odio o desprecio. En su obsesión por evitar humillaciones es muy probable que nunca se haya puesto a pensar que su interlocutor puede tener prejuicios equivalentes y teme ser humillado por la ignorancia o la arrogancia del cliente. Mario Camara, dueño del Video del Angel, nos cuenta cómo se ven las cosas desde el otro lado del mostrador.

El videoclub pertenece a la categoría de comercios en los que uno establece un trato cotidiano con sus clientes. A través de los días uno conoce sus nombres, sus gustos, sus manías. Si el videoclubista, en este caso yo, es un confanzudo y tiene veleidades de analista, a la larga termina por clasificar a sus pobres víctimas, en este caso los clientes, como si de conejillos de laboratorio se tratase. Aquí, la lista.

El primer grupo, mucho más numeroso de lo que puedan imaginar, es el de los porteros de edificios, un grupo que goza de una increíble homogeneidad, y que en promedio supera los treinta y cinco años. Una de las características del portero es que jamás pide recomendaciones. Los porteros nunca vienen con sus mujeres y menos con sus hijos. Tampoco dejan deudas y en una operación tan sencilla como el alquiler de videos depositan su honor.

Una escena característica es la siguiente: el portero entra, saluda fugazmente y va directo al sector de Acción y elige una película con mucha violencia (las películas de John Woo tuvieron una excelente aceptación, también todo lo que sea de Clint Eastwood). Se acerca al mostrador, paga sí o sí y se despide.

Los porteros son fieles a sus gustos, y si alguna vez cambian, es para llevarse una película condicionada. Al contrario que el hombre común, el portero no tiene ningún pudor en elegir una "porno", haya quien haya en el local.

James Ivory es uno de los directores preferidos de las mujeres, aunque en muchos casos ellas no sepan quién es el que ha dirigido esa película que tanto les gustó. *Un amor en Florencia* ha cautivado muchos corazones, y *La mansión Howard* o *Lo que queda del día* han hecho llorar a más de una.

Las mujeres son, indudablemente, el grupo más numeroso, y me atrevería a afirmar que son ellas las que mantienen la diversidad de la producción cinematográfica. Esta aseveración, que puede sonar por demás taxativa, se basa en la simple conclusión que saco día a día; la mujer se arriesga más, está más dispuesta a que una película la sorprenda o la seduzca.

Dentro del grupo "mujeres" existen diferentes subgrupos, el primero se compone de las jóvenes solas que varían de las comedias a los dramas pasando por un furioso seguimiento de cualquier galán de turno. La devoción llega a tal punto que se sacrifican, sin problema alguno, a mirar cualquier basura. El segundo subgrupo se compone de las jóvenes acompañadas, que en este caso, y para no contrariar a sus novios, se someten a ver la última de Stallone. Este subgrupo, lamentablemente, no tiene incidencia alguna en nada. El tercer subgrupo son las mujeres casadas, que en venganza de su antiguo sometimiento hacia aquellos jóvenes novios, deciden implacablemente qué película quieren ver. Uno de los adjetivos más solicitados es "agradable", las mujeres quieren ver películas "agradables", "luminosas", o bien buenos dramas que las hagan llorar. En el cuarto y último grupo están las mujeres de treinta para arriba que siguen solas o que, hartas de sus parejas, ya se han divorciado. Estas ejercen de manera plena sus posibilidades de elección, que en estos casos recae, además de las clásicas historias de amor, en las de suspenso.

Un fenómeno que se está dando últimamente y que merece destacarse es la aceptación por parte de las mujeres de Arnold Schwarzenegger. Esto comenzó con el estreno de *El último gran héroe* y se ha acentuado con la aparición de *Mentiras verdaderas*.

Con su teléfono celular a cuestas, de impecable traje aun con cuarenta grados a la sombra, el "hombre de Barrio Norte" hace su presentación en sociedad. Casi siempre apurado, no comulga con los dramas porque "para dramas ya está la vida". Aquejado por una crisis que jamás termina, por un tránsito del infierno, aparece como si regresara de una guerra. Los días de semana busca refugio en comedias livianas al estilo *La pistola desnuda 33 1/3* o alguna otra por el estilo. Los sábados y domingos, un poco más descansado, ocupa su tiempo en películas como *Riesgo total*, *El demolidor* o *Fachada*.

Cuando llega el verano, acorde con la crisis, el hombre, que

no puede abandonar su trabajo, envía a su mujer e hijos a algún lugar indefinido de la costa y se queda triste y a la vez tranquilo, sin la obligación de alquilar esos "bodrios románticos" con los que él se queda dormido a los veinte minutos. El verdadero ser del hombre de Barrio Norte emerge en el verano: mucha acción, algo de terror y una pizza de sexo (si es anal mejor), menú que acompaña con pizza, hamburguesas y papas fritas. Nada de amor, nada de ensaladas.

Calificaciones tales como "deslumbrante", "una verdadera joya" o "espléndida fotografía" salen de la boca de los "falsos cinéfilos", representantes del buen gusto de nuestra clase media ilustrada, tan afecta al simulacro. Películas como *Todas las mañanas del mundo*, *Gandhi*, *Bleu* cosecharon "unánimes elogios". El falso cinéfilo se detecta así: el señor o la señora entra al video y pide *Con las mejores intenciones* como "la última de Bergman", pero se resiste, para decirlo con cierta elegancia, a cualquier otra del mencionado director que tenga más de tres meses de antigüedad. Si uno les dijera Fellini, ellos responderían *Amarcord*, si uno dijera Scola, ellos dirían *Nos habíamos amado tanto*, si uno dijera Visconti, ellos dirían ¿Quién?. Su relación con Akira Kurosawa es igualmente ambigua: admiran desde *Ran* hasta *Rapsodia en agosto*, pero se horrorizan ante la sola idea de alquilar *El ángel ebrio*, en "espantoso" blanco y negro.

No es igual pero se encuentra aldeaño el grupo de "cinéfilos resignados". El mérito de este grupo es la sinceridad, y ellos declaran sin pudor que de jóvenes concurren a los

ciclos del Cosmos y el Lorraine, pero ahora no quieren saber nada con eso (léase Rossellini, Bergman, Godard, etc.). La elección de este grupo, que alquila casi exclusivamente los días sábados, recae en comedias protagonizadas por Michael Caine, Steve Martin, John Candy y Gerard Depardieu.

Otro grupo con cierto parentesco podría denominarse "cinéfilos incipientes" o "jóvenes modernosos", que son por supuesto estudiantes de cine o aspirantes a serlo.

Invariablemente este grupo se inclina, en principio, por el cine de Wim Wenders y Jim Jarmusch. Algunos logran salir de ese dueto pero otros repiten ad eternum la visión de *París-Texas*, *Bajo el peso de la ley*, *El amigo americano*, *Extraños en el paraíso*, y vuelta a empezar.

Mientras tanto, los jóvenes no cinéfilos, los pibes del barrio alimentan sus nohcecitas porteñas mirando las dos partes de *El mundo según Wayne*, *Los locos Adams II*, *Sid y Nancy*, *The Doors*, películas gore y alguna otra cosita.

El cinéfilo puro no abunda, pero que los hay los hay. Merodeadores de estanterías, se encargan de sacarle el polvo a viejos y olvidados melodramas, y de recordarnos que, por sobre todas las cosas, es maravilloso ver una película.

Desaliñados, pálidos aunque sea verano, con los ojos un poco irritados llegan al local y se llevan algo de King Vidor junto a una comedia liviana. Ellos son así, desconcertantes, insoportables, encantadores, según quién los mire.

He llegado, de este modo, al final de mi clasificación, que declaro seguramente inexacta, subjetiva y simplificadora, pero no carente de respeto. Adiós. ■

Acercamiento al film

Crítica, análisis y teoría en el cine

un curso de Eduardo A. Russo

solicitar entrevista al 824-2480

Lita Stantic dicta un seminario de producción cinematográfica

Se ha abierto la inscripción para el seminario sobre Producción Cinematográfica que dictará Lita Stantic a partir del 15 de abril.

Lita Stantic es productora de "Camila", "Miss Mary", "Yo, la peor de todas", entre muchos otros films y directora de "Un muro de silencio".

La duración del seminario será de 2 meses.

Los interesados pueden comunicarse al siguiente teléfono: 961-4183



En Almagro
y Parque Centenario,
las películas
que otros no tienen.

Clásicos, cine de autor
y fantástico.
Todos los estrenos.

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

Círculo Médico de Quilmes
Ciclo Cultural

Cine: 26/3, Filadelfia; 8/4, Nafta, comida, alojamiento; 22/4, Bleu;

Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen, Tel.: 253-7472

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amigos de *El Amante*:

Como la mayoría de los lectores de esa revista, soy un fiel seguidor de *El Amante* desde los primeros números, y tengo mis razones para seguirlos. La revista que ustedes hacen siempre se destacó por su coraje, su inteligencia y su independencia de criterio, y eso no es poco mérito en un medio en el que esas virtudes brillan por su ausencia. También se destacaron, por supuesto, por su conocimiento, y si nombro esto ahora no es porque quiera destacarlo de la enumeración anterior, sino simplemente porque me lo había olvidado antes. Como para otros lectores, también para mí comprar *El Amante* todos los meses es un rito excitante, porque sé que me voy a encontrar con un material caliente (a veces demasiado, pero bueno, nadie es perfecto, como dijo uno), con unas notas donde se va a decir "al pan, pan, y al vino, vino", con la elegancia que los caracteriza y que a veces pierden escandalosamente. Lo que me preocupa, y por eso les escribo, es que daría la impresión de que están perdiendo también aquellas otras virtudes que se mantenían incólumes durante todo este tiempo.

Y no hablo de los problemas de papel y de material fotográfico, que si los tienen es por dificultades económicas que los exceden (supongo), y al fin y al cabo uno no compra *El Amante* para exhibirlo en la mesita ratona del living, sino para llevárselo a la cama y devorar libidinosamente nota por nota. Hablo más bien de otras cosas más graves. Si esa revista produjo una ruptura con otras que salían (y salen) en Argentina es por una fuerte toma de posición, por su apasionamiento y por una homogeneidad editorial que trascendía incluso las frecuentes agarradas y diferencias de estilo, enfoque y lenguaje de los redactores, así como por hacerse cargo de *todo* el cine, el bueno y el malo, el culto y el grasa, las superproducciones y las exhibiciones más raras e inhallables, en las salas más oscuras y/o rasposas del planeta. No deja de llamar la atención, entonces, un número como el de enero pasado, número que por incluir el balance del año uno suponía de antemano vendría "cargadito" y sustancioso, como era costumbre en los años anteriores, en los que todos y cada uno de los redactores sacarían sus conclusiones de lo que se vio en ese período. ¿Y con qué se encuentra uno? Con páginas y páginas ocupadas por un montón de listas, listados y listitas de todo tipo, que, bueno, no están mal, pero, ¿dónde están los sesudos análisis, broncas, alegrías, dónde está la toma de posición frente al cine que se vio en el año? ¿Es que todos los redactores se tomaron vacaciones al mismo tiempo? ¿Ese número se armó solo, sin nadie que lo coordinara ni lo escribiera? El problema es que algo parecido pasa ahora con el número de febrero: da la impresión de que es otro número que se armó solo, o por computadora. Es que *El Amante* se está convirtiendo justamente en eso que nunca fue, una revista "rejunte", en la que una serie de notas sin conexión entre sí se agrupan una atrás de otra, al tuntuñ. ¿Dónde están los directores, que siempre tuvieron tanto peso? ¿Siguen de vacaciones? A propósito: ¿qué paso con los "dossiers", que justamente le daban unidad a la revista, le daban cuerpo? Otro a propósito: ¿qué pasa con los libros, que se anuncian y se anuncian y nunca salen? ¿Es que no hay nadie que tenga ganas de escribir sobre Cópola? ¿Cómo puede ser, si esa revista siempre dio la sensación de que estaba hecha por gente que tenía furia por escribir, gente que no podía vivir sin escribir? ¿Cómo se entiende que Quintín y Noriega, dos de los directores, en sus notas sobre la película de Besson y la de Redford, se dediquen a escribir sobre tortugas y sobre béisbol, y casi no hablen sobre las películas, ambas muy interesantes? ¿No tienen otra cosa para decir? ¿Qué carajo tienen que ver las tortugas y los bates con esas películas? ¿Cómo puede ser que se desperdicien cuatro (4) páginas de revista para numerar planos y secuencias,

como hace Beceyro en su nota sobre *If*? ¿Cómo puede ser que se publiquen cartas kilométricas, que ocupan, dos de ellas al menos, más espacio que algunas notas? Tendría muchas más preguntas para hacerles, pero las voy a dejar para otro momento, porque si no esta carta también va a ser kilométrica, y a mí mismo me va a molestar que la publiquen. Sólo les recuerdo que la revista que ustedes editan se ganó, me parece, una continuidad y una buena cantidad de lectores fieles gracias a una trayectoria coherente, y que sería un crimen, me parece, tirar todo eso por la borda, por vaya a saber qué razones que no alcanzo a comprender.

Silvio Tagliafero

"Adivinen qué es Camp"

Para todos aquellos que como yo (simple lector ignorante de tantas cosas) se quedaron con la existencial duda de qué es (¿¿¿el-la-una-una???) Camp, he aquí un ingenioso juego que puede orientarlos para encontrar la respuesta.

Basado en datos extraídos de la nota de la Sra. Schwarzböck:

1º) El gusto Camp es democrático (consulte con su constitución de bolsillo, si no encuentra la definición de Camp, pase al siguiente punto).

2º) Anne Rice es demasiado seria, ergo, no se la puede tomar en serio. Esto es Camp involuntario. (Recíballo, piénselo y divúlguelo; si no puede, pase al punto 3º.)

3º) El Camp es cosa seria, pero algunas seriedades que fracasan (por lo tanto son cómicas) pueden ser Camp. (Analícelo seriamente, si de golpe le da risa, ¡¡¡felicitaciones!!!, puede llegar a ser Camp. Si todavía no sabe qué es Camp, lea la próxima definición.)

4º) No se puede hacer algo deliberadamente Camp de algo ingenuamente Camp (agarrate esta Gorosito) o: Toda sensibilidad sistematizada se convierte en una idea. (Ahora sí mi viejo, si con esto no sacó que es Camp Ud. está en problemas, trate con el siguiente punto.)

5º) La verdad se disocia de la "apariencia", como si la verdad cinematográfica de la película pudiera realizarse en otro lugar que no fuera en las imágenes. (En este párrafo no se menciona al Camp, pero es tan inentendiblemente hermoso que tuve que incluirlo en el juego.)

6º) Fórmula 1: Acentuando la parodia y anulando el registro Camp se obtiene un bodrio. (Mirá vos, yo he visto tantos bodrios sin saber que lo único que les faltaba era un poco más de Camp.)

Fórmula 2: Camp ingenuo por Camp consciente=parodia (implica Camp ingenuo es igual a parodia dividido por Camp consciente, más claro, ¡¡echale agua!!).

Pedido especial: Todo aquel que haya develado la incógnita por favor publicarla en el próximo número de la revista.

Conclusiones: No cabe la menor duda de que el conocimiento de la Sra. Schwarzböck es enorme pero convendría que la próxima vez escribiera para los lectores que en algunos casos no saben tanto como los que publican sus notas en esta amada revista.

Pablo Castro

P.D.: Felicitaciones a Quintín por su excelente nota de *Acoso sexual*. (Después de leerla me dieron ganas de ver la película.)

Amigos Amantes:

Es bien conocido el escaso crédito que se les concede a los fans a la hora en la que éstos se dedican a tratar de explicar el porqué de sus aficiones. Sobran en esas oportunidades las sonrisas

condescendientes y las odiosas —porque las sospechamos fingidas— simpatías, dispensadas casi como un acto reflejo. El mismo destino de insalvable incompreensión les toca a los enamorados, esa variante sexual de los primeros, como si el amor no fuera, acaso, más apto para iluminar ciertas zonas vedadas a la indiferencia o el encono. Cuando las dos condiciones se unen el descrédito es total, un verdadero desastre.

Quien esto escribe carga con el peso de las dos condiciones. Lo que sigue es un desastre.

La verdad, Winona es un precioso nombre. Winona es una localidad en el estado de Minnesota, en los Estados Unidos. Winona es una mujercita de 23 años, actriz ella nacida en la ciudad citada, responsable directa de inaugurar una feliz costumbre a la que adscribo con entusiasmo y sin desmayo: la de ir a ver “la última de Winona”.

Winona —Ryder, claro— es una de las mejores cosas que le pasaron al cine en demasiado tiempo. Winona Ryder constituye, por sí misma, una revelación reconfortante: es posible creer en los actores. Ahora, ella ha hecho un par de películas flojas, unas cuantas buenas y algunas excelentes. Es un muy buen saldo del cual no cualquiera puede enorgullecerse. Pero es otro el asunto. Winona, así como la ven, con ese cuerpiño difícilmente atlético —que, igual, tiene lo suyo, no se van a creer— consigue llevar a buen término una hazaña similar a la comentada por Noriega a propósito de Kevin Costner: esto es, establecer lazos de confianza. Y es que Winona, de una manera en la que no lo ha hecho ninguna otra actriz en muchísimos años, representa la inteligencia y el coraje en el cine. La confianza radica en que podemos estar seguros de que ella obrará guiada por alguna de estas cualidades (o por ambas a la vez) sin importar el film en el que se encuentre. Esto es inédito, una auténtica rareza en el cine de hoy en el que tiene demasiado predicamento una escuela actoral que quiere convencernos de que la esquizofrenia no es una patología sino una virtud. La notable elegancia de Winona como intérprete la lleva a desdeñar la vanidad gimnástica del Método y a erigirse como una actriz sin tiempo, capaz de manejar distintos registros pero que sabe guardarse del exhibicionismo gratuito. La chica tiene el suficiente buen gusto como para obedecer a una conducta. Ella se conduce de determinada manera y éste es precisamente el punto de partida para que sus personajes disparen el drama. Así, el aislamiento en *Welcome Home Roxy Carmichael*, el comportamiento extravagante en *Mermaids*, la incompatibilidad con el presente mediante la excusa de la añoranza en *Square Dance* (pero también en la anterior) o el empecinamiento en amores sin futuro en *El joven manos de tijera*, *Square Dance*, *La casa de los espíritus*, *Bolas de fuego* o *Drácula* son algunas de las formas que toman las pequeñas (a veces no tanto) rebeliones que ella comete contra el medio al que se ve sujeta y que tienen su raíz, precisamente, en la inteligencia. Porque, sí, Winona Ryder no desentonaría como una versión femenina y menos autoritaria del Holden Caulfield de J.D. Salinger: es su extrema sensibilidad, su capacidad para ver por demás lo que la empuja al conflicto y, por ende, al dolor. Presenciar la dignidad y la entereza con la que ella lleva ese dolor a cuestras es una de las experiencias más conmovedoras que nos depara esta vida. En *La edad de la inocencia* —momento sublime: ¡¡Marty y Winona juntos!!— ocurre una inversión de ese destino doliente: la inteligencia le permite a ella sobrevivir y, en cambio, lleva a la insatisfacción resignada a Daniel Day Lewis y Michelle Pfeifer.

Algunos momentos memorables del cine de Winona

Sirenas: Winona, junto a Cher y Cristina Ricci, bailando mientras ponen la mesa una canción cuyo estribillo dice “si quieres ser feliz por el resto de tu vida...” y se produce, sí, uno de mis finales preferidos.

Winona deambulando por un mundo desolado que se ha quedado sin padre.

El joven manos de tijera: Winona bailando bajo el granizo. Una escena tan perfectamente icónica como la de Marilyn y su pollera voladora y uno de los motivos por los que uno vio ese film unas diez veces y presume que lo verá muchas más.

Square Dance: Winona —¡Ryder baila!— bailando con la música que toca Rob Lowe en el fiddle.

Winona y Rob Lowe (que hace de retrasado) jugando a “la mamá y el papá”. La manera en la que ella (en castellano) dice la palabra “siesta”.

Una noche en la Tierra: Winona en excepcional duelo con Gena Rowlands diciendo “Guys, can't live with'em, can't shoot'em”

(“Hombres, no se puede vivir con ellos, tampoco se puede matarlos”).

Drácula: Winona replicándole a Oldman cuando éste le pregunta por el cine: “si quiere cultura vaya a un museo”. El modo en el que ella finalmente cede y lo detiene creyendo haber sido descortés.

La edad de la inocencia: Winona mirando a cámara en la típica presentación scorseseana de personajes.

Winona dictándole su carta a la cámara.

Lucas: La cara de Winona en cualquier ocasión en la que mira a Corey Haim.

Winona Ryder es una maravilla. Su rostro bellissimo —pero de una belleza prodigiosamente anacrónica, teñida de una melancolía exasperada y decididamente inusual como para pertenecer a una chica de su edad— consigue la proeza de sobreponerse al presente e instalarse en la historia.

De paso, es posible pensarla como perfecta exponente de una variante de la entrañable teoría de Flavia de las películas protectoras: los actores protectores.

Winona encabeza mi lista.

Saludos a los Amantes que hacen *El Amante*. Sí, también, una revista protectora (gracias Flavia).

Cinéfilo enamorado: David Obarrio

Sres. de *El Amante*:

Ante los continuos y pronunciados ataques que se efectúan desde su benemérito órgano a películas que, lamentablemente para ellas y felizmente para ustedes, no pueden defenderse en forma escrita, vale que alguien las represente en un virtual derecho a réplica como el que pronuncian las actuales instituciones democráticas. ¿Por qué carecen de la posibilidad de disfrutar una película simple? ¿Por qué confundir simpleza con chatura? ¿Qué tiene de malo una película que no sea más que un suave, elegante, lento y entretenido discurso por un hecho de la vida? Cada película de Robert Redford ha sido, y creo que será, un canto a la vida. Entonces, ¿por qué ensuciarla recurriendo a la falacia del razonamiento de dejar entrever que, como Redford es liberal de la vieja guardia y como los intelectuales liberales son ¿poco profundos?, ¿tontos?, ¿ciegos?, la película hecha por Redford es, lógicamente, poco profunda y tonta? *Quiz Show* es una buena película, está bien, quizás sea la más floja de Redford (será difícil que logre otra vez la perfección de *Nada es para siempre*); pero ustedes saben que sí es una buena película. De ahí los argumentos rebuscados y circulares (como el recién nombrado) que utilizan para denostarla: una barbaridad (¡¡Ah!!, siguiendo con argumentos rebuscados y notas circulares, ¿creen que se puede utilizar el argumento de la literatura *Camp* para decir que *Entrevista con un Vampiro* es una mala película sólo porque no tiene el aura de este tipo de literatura como la que tiene el libro? *Entrevista...*, con sus vampiros homosexuales hablando de la muerte y la inmortalidad, es una de las mejores películas que se vieron el último año por acá. Seguramente para muchos, si en lugar de Tom Cruise, Brad Pitt y demás hubieran participado actores europeos hoy se hablaría de un clásico.). Pasando a *Stargate*, ¿por qué esa crítica tan exagerada? ¿Por qué ir de un extremo a otro con tanta facilidad al pensar primero que se venía una de “ciencia ficción como las buenas de antes” para después pasar a decir que todo se desintegró en una “basura cósmica”? Ni lo uno ni lo otro. *Stargate* es una película con actores mediocres (que siempre serán mediocres) aceptablemente armada y con un guión que zafa, aguanta. Aunque zafa menos en los últimos 5 minutos, aunque... ¿zafa el guión de *Un maldito policía*? ¿Zafa el guión de *Mentiras verdaderas*? ¿Y el de *Un perfecto asesino* o *El halcón maltés*? No, muchas veces no zafan, pero las imágenes o los actores con el feeling entre ellos, o simplemente la magia los hace zafar. Y eso a veces basta. Pero más allá de esto hay en sus notas, como se ve claramente en la de esta película, un desprecio hacia la gente que las ve. Deberían recordar que no todo el mundo piensa que el universo se mueve de la misma manera y que uno no quiere ver siempre a Tarkovski; a veces uno quiere un feliz y poco complicado entretenimiento. Y *Stargate* lo es. Como dijo un amigo: “en la televisión era una más, pero acá con la pantalla gigante y el sonido espectacular te mantiene sentado al borde de un precipicio”, lo que se dice entretiene. Y aunque Roland Emmerich no sea Hitchcock, ¿qué tiene de malo un poco de diversión? Existen, amigos míos, más cosas de las que se imaginan bajo este

Robert Cahen aclara

Querido Alejandro Ricagno:

He recibido una copia de tu artículo "Entre la forma y la teoría", publicado en *El Amante* Nro. 34. Hay un grave problema. Publica, por favor, que mi posición crítica sobre Carlos Trilnick no es aquella que figura en tu artículo. Me explico: fui *efectivamente* herido en mi sensibilidad por *Argumento*. Sé qué *mal* puede hacer una crítica en una publicación: *Nunca* hubiese querido que tu escribieras las palabras "horrible" o "posición fascista". No soy un crítico, soy un artista. El trabajo de Carlos Trilnick está muy bien hecho: mi sensibilidad el día de la proyección no me ha permitido entender el sentido de este video. Pude haber leído mal ese sentido y haber proyectado sobre él un miedo. Por lo tanto, te ruego que me excuses públicamente y retires lo que yo he dicho tanto sobre Carlos Trilnick como sobre la elección de su banda de video.

Sabes que el trabajo de Trilnick no transforma el trabajo del grupo "La Organización Negra". La impresión sentida por mí viene del espectáculo, no del video. Hablé con Carlos Trilnick para contarle mi molestia pero no juzgué al video en sí.

Sabes también que cuando entrevistas a un artista es necesario saber discernir la parte emotiva de la parte crítica. Estoy muy apenado porque ésa no es mi manera de ser. Yo no calumnio, soy prudente en mi crítica y sobre todo no juzgo.

De manera que retiro los términos enunciados en tu artículo y me excuso delante tanto de Carlos Trilnick como de Sara Fried.

Alejandro, sabes que no te hablé para que escribieras cosas semejantes. Estoy seguro de haber dicho que seguramente alguna cosa se me escapaba y que no había podido entender verdaderamente qué sucedía en el video.

Respóndeme o pregúntame si quieres más explicaciones. Para mí lo esencial es que Carlos Trilnick no se sienta herido. Entonces haz algo pronto para retirar aquello que pueda manchar su notoriedad.

Gracias por hacer lo máximo a tu alcance, estoy apenado por esta historia, fui muy feliz en mi estadía, por los contactos y encuentros del festival.

Hasta pronto,

Robert Cahen

Querido Robert:

Como ves, hemos publicado tu carta entera tal como nos pediste. No ha sido jamás la intención de ese reportaje ocasionar daño alguno a las relaciones internacionales entre videastas, ni herir la sensibilidad de nadie. Por el contrario, guardo un muy grato recuerdo de la charla, el reportaje, el encuentro en general y las sobremesas. La transcripción *textual* del reportaje fue cortada por razones de espacio. (Una lástima, porque había unas reflexiones sobre el cine de Kurosawa y Tarkovski muy interesantes que quedaron afuera.) Pero *nada* referido al punto en cuestión fue manipulado de ninguna manera. Sí es muy posible que tus impresiones vertidas sobre *Argumento* pudieran parecer en su forma impresa una especie de denuncia no deseada, sin que se refleje en la página el tono amablemente preocupado o desconcertado con que las expresabas. Hacés muy bien en aclararlo. Pero así, yo también, sin intención alguna de ofenderte ni de extender el malentendido, te debo aclarar que *jamás* invento ni tergiverso las respuestas de mis entrevistados, y lejos está de mí la voluntad de calumniar a nadie. Tal vez tengas razón en que haya debido discernir la parte emotiva de la parte crítica. Tal vez debí cortar aquello que en una charla-reportaje puede ser un punto a discutir y, publicado, sonar como una condena. Te puedo entender tu preocupación y aceptar tu pedido de descargo por la ausencia de un matiz esencial. Pero no sólo el prestigio de Trilnick o el tuyo es lo que está en juego. No quisiera que a partir de tu aclaración, altamente atendible y necesaria, por otra parte, se cree otro malentendido y sea mi prestigio el que quede en duda. Trato de ser lo más responsable y ético posible en lo que a mi trabajo se refiere. Te reitero: nunca he manipulado un reportaje para hacerle decir otras cosas a la gente. Hechos ambos descargos correspondientes, espero que volvamos a encontrarnos en algún próximo festival para reunudar la charla que fue generosa y cálida. Te debo también un mayor análisis de tus videos.

Con mis más sinceros deseos de que sigas investigando y creando con la misma tenacidad, belleza y poesía que caracteriza a tu obra, te mando un fuerte (y espero) conciliatorio abrazo.

PD: Gracias, por el libro analítico sobre tu trayectoria que me regalaste Me enseñó mucho sobre las búsquedas expresivas en la evolución de la imagen electrónica.

Alejandro Ricagno

sol (aunque esté de acuerdo con muchas de las que ustedes se imaginan).

Nos vemos un mes de éstos.

El defensor de las películas indefensas

Hola *El Amante*:

Me llamó José y tengo 15 años. Vivo en Maldonado (ningún cine en una ciudad de 80 mil habitantes), que está cerca de Punta del Este (14 cines). Mi primer contacto con la revista fue en abril de 1992 (la que tiene en la tapa al porteño canoso y al gallego buenito). No me gustó *Un lugar en el mundo*, al contrario de la mayoría de los uruguayos. Luego pude leer el N° 6 (muy superior al N° 4). Quiero ver *Down By Law* o *Stranger Than Paradise* para sacarme la idea del Jarmusch de *Night on Earth* (mediocre). Con el N° 8 me interesé por David Cronenberg; muy bueno el artículo de las películas de Zhang Yimou por Luis Gruss; me di cuenta que a algunos de ustedes (Quintín) no les gusta Robert Altman. Tendría que conseguir el N° 27 y leer "Altman x Raymond" a ver qué dicen. Y aquí estoy en Maldonado, esperando que llegue rápido algún número de su revista negra y amarilla.

La última que conseguí fue el N° 33 (noviembre del 94) y la compré en Montevideo; vi *Asesinos por naturaleza* y no me dio ganas de meter la cabeza en el lavarropas. Una lástima que a Kieslowski se le haya terminado la paciencia para filmar.

Para terminar, estoy en abierto desacuerdo con el pantuflero Jorge García, a quien le cortaría el ojo con una navaja de afeitarse. Tendría que rever *Atrapado sin salida*, *La patrulla infernal*, *Blade Runner* y otras, ¿no? Una de las mejores notas que leí fue "La muerte en directo" de Horacio Bernades. Redondita.

Un saludo para los porteños cinéfilos, hasta la próxima.

PD: Me encanta David Byrne, Talking Heads y mi candidata al Oscar es...*Tiempos violentos*.

José V. Trujillo (Uruguay)

Querida gente de *El Amante*:

Pese a experimentar un gran placer al leer vuestras páginas cada mes (eso sí, acá en Córdoba, con un mes de retraso), me surge una duda, fruto de los exhaustivos análisis de Ricagno sobre nosotros, los estudiantes de cine: 1) ¿Acaso los estudiantes de cine de la Capital representan al resto de los estudiantes del país? 2) ¿Por qué la nota de Ricagno "Los estudiantes de cine ¿para qué viven?" quedó sin respuesta, sin el mínimo esbozo o atisbo de plantear otra situación, de decir nosomosasíche, quétecrees, aunque sea cierto, aunque sea nomás por defender la tierra propia?

Duda que me preocupa esta última.

Pasando a otra cosa:

Creo que el problema del cine nacional y de los estudiantes presenta el mismo problema: la falta de identidad. Nosotros, los estudiantes, en general, hacemos cine "para parecernos a" y no para expresar las dudas que abaten el alma de cada uno. Eso se traduce en videos con una iluminación/fotografía bonita, pero con unas historias de mierda, fruto de la despersonalización de las mismas.

¿Y el cine "nacional"? (si es que existe tal). Obsérvese los últimos estrenos: *Perdido por perdido* (bodrio a la americana), *Convivencia* (desde que Alejo Carpentier y G. G. Márquez vieron esta película, lamentaron haber ayudado a la creación del "realismo mágico"), *Tango feroz* (o de cómo la dictadura militar termina pareciendo algo irreal, que nunca sucedió), *Matar al abuelito*, *Funes, un amor*, etc...

Como estudiante de cine, con mis 20 años, siento una profunda

desazón al comprobar que, cada vez más, los profesores se sientan en el trono académico, y desde allí teorizan, sin dejar el mínimo de espacio para las ideas personales, tratando de crear "discípulos" más que alumnos.

Por último, decirles que el interior existe, que aquí en Córdoba tenemos excelentes realizadores, y que si su nombre no aparece en las revistas, es simplemente por la indiferencia que desde nuestra capital se prodiga hacia cualquier cosa que no sea propia.

Espero algún día encontrarlos por alguna de las muestras que se realizan en Córdoba.

Un abrazo grande.

Juan Manuel Lucero (Córdoba)

El regreso del hombre que no podía gozar

Hoy, 5 de marzo, recién pude comprar *El Amante* N° 33, ya que cuando salió no tenía plata y después me fue muy difícil encontrarlo. Me llamó poderosamente la atención que el Sr. Guillermo Ravaschino se tomara el trabajo de contestar mi carta, entre otras, ya que los que creen tener razón no necesitan defender sus ideas.

Realmente no entendí mucho lo que me quiso contestar porque como en todo lo que escribe pone más interés en la forma que en el fondo. Lo que se puede notar es que con mi carta tampoco lo hice gozar aunque lo noté bastante calentito. G. R., te dije que no era nada personal, no te pongas así, lo mejor de tu carta me pareció la sugerencia de tomarme una ginebra, tal vez después de dos o tres te entienda. Chau.

Virginias (porque parece que soy varias)

PD: Me encantó lo de "se me ensaña con virulencia", "peca de insidia profunda" y "saludar esa cualidad a nivel personal"; realmente, vos me impresionás.

Virginia López

Los críticos, ¡qué asco!

Después de ver *Perros de la calle*, releí el comentario de Gustavo J. Castagna en el N° 31. El cual fue la gota que rebalsó el vaso. Primero vomité un horrible brulote contra Cast. Luego, ya más sereno, evacué estas reflexiones a modo de justa diatriba contra cierta forma de hacer crítica. Veamos.

Uno luego de ver una película, sea Castagna o Satanás, si habla de ella es para contarla o juzgarla (sí, juzgarla, no me asusta la palabra). No hay otra. El relator de películas es la pesadilla de cualquier reunión o party. El abrir juicio es otra cosa. El relato mejor que sea objetivo. La crítica, es decir justipreciar según leal saber y entender, *debe* ser subjetiva.

Ignoro cómo se hace para ser crítico de cine. O, mejor dicho, para tener chapa de tal. Supongo que habrá que hacer algún curso. O asistir a alguna Universidad. Ser socio de alguna entidad que además de nuclearlos, provea de credencial habilitante, como el carnet de modelo de la escuela Jean Cartier. O ser iniciado en alguna masonería o sociedad secreta para estar en posesión de tanpreciado arcano. O ser amigo del Negro Sammaritano. No lo sé y me gustaría que alguien me lo diga. Y, además, me explique cosas como lo que sigue.

Para empezar. ¿Cuál es la "falsa innovación que proponen sus imágenes"? Es la primera noticia que tengo. Si el Director lo dijo, bueno, ya sabemos que las explicaciones que da un Director de su obra son la cosa menos de fiar que existe, frase no recuerdo bien si de Fellini u otro grande.

"Espacio en off no transitado por las imágenes" (sic). O sea, el caballo blanco es blanco. A continuación, y redondeando el koncecto, "Esta elección formal por lo no reconocido por las imágenes", "violación de un espacio cinematográfico" (?). "El racconto en Perros de la calle expulsa las posibilidades del off".

¿Es crítica decir estas grasadas?

Porque yo, que soy de la gilada, siempre creí las películas buenas eran las que me gustaban y malas las que no. Lo dice el libro gordo de Petete. Por lo tanto, de la variada y caudalosa adjetivación allí vertida, debo inferir que la película es mala o mediocre, que viene a ser lo mismo. Y mal o pobremente dirigida. ¿El encuentro entre Madsen y Penn en la oficina de Tierney qué tiene que ver con Scorsese? ¿Por las puteadas y alusiones sexuales? Evidentemente, o los castos oídos de GJC no habían

escuchado jamás tales cosas, no lo creo, o a este muchacho le falta mucha esquina, le falta tumba, ignora lo que es un díler y el rocho de caño y pesado para él sólo existe en las películas de Scorsese.

Decir la escena es larga, tal vez exagerada, es mas simple y no necesita remitir a nadie. Por lo demás, como si fuera Scorsese el único referente de una escena así.

Perlas como "historia remanida y contada hasta el hartazgo" o "la tipología actoral de la mayoría deja paso a los excesos del Actor's Studio" son obviedades que suponía ajenas a críticos del fuste de Gustavo.

¡Decisión dramática en un film de Kubrick! Hablando en puridad, no sé qué es una decisión dramática. Si es lo que sospecho y en Kubrick tan luego, mejor pedirle peras al olmo. Entonces, y viniendo a cuentas, ¿a santo de qué esa jerga detestable, esa fraseología pseudo técnica, esa verborrea pretenciosa y rebuscada? ¿Para qué escribir tantas pelotudeces que no explican nada justamente por eso. *Pues son explicaciones*. No soy crítico de cine pero me precio de haber visto, en mis 46 años, por lo menos tanto cine como dos "críticos" juntos. No sé si aprendí mucho. De una cosa estoy razonablemente seguro: Cuando una película me gustó, las explicaciones brotan por sí mismas. Si me pareció una obra maestra, no me alcanzaría la vida para explicarla. Si no me gustó, buscarle explicaciones me aburre más que la película en sí. Y si es una cagada, me pongo de mal humor. Creo que, de una forma u otra, a todo ser humano le ocurre lo mismo. Y también a los críticos, después de todo son seres humanos, que embromar. Y, en ellos, la subjetividad es esencial. Subjetividad entendida con Kierkegaard, como Conocimiento Comprensivo. ¿Se entenderá? *Comprensión*. Por lo visto Castagna no ha comprendido nada. En su estructura es inadmisiblemente el teatro visto por una cámara. No quiso aceptar este hecho singular. El que una representación teatral, en la que hasta los *raccontos*, que no son la historia en acción, también sean representaciones teatrales. Véase, sino, la secuencia de la falsa anécdota que cuenta Tim Roth. ¿Eso es montaje discontinuado? (Esta expresión que la analice mi tocayo Russo por si la puede incluir en su diccionario cinéfilo.) ¿Cuál es el resultado? Una historia excelentemente contada. Una historia de chorros vista exclusivamente desde el punto de vista de ellos. Con personajes característicos. Códigos, lealtades y procederes propios. Tarantino ha acentuado la marcación actoral, esto prácticamente sin fisuras. La acción propiamente dicha, o sea lo que ocurre en el refugio, transcurre en tiempo real. Las posiciones de cámara son a veces tan insólitas que dan la sensación que Tarantino se propuso gastar a ciertos críticos. Es un poco teatral, dirán algunos salames. ¿Y por qué, siendo tan violenta, no resulta chocante? El cine, en mayor o menor grado, acerca al espectador a la acción, el teatro, por el contrario, lo mantiene a distancia. Terminamos de ver *Perros* y mi hijo de 15 años me lo hizo notar. Qué difíciles son las cosas sencillas. Una obra maestra.

P.S. Dear Castagna: Espero no equivocarme. Si así fuera y comprendiste todo, querría decir lo peor, Dios no lo permita; descalificaste una gran película con el fin de sentirte el *enfant terrible* de la crítica. ¡Ah! Y me olvidaba de algo tan importante que hace a la esencia misma de la vida. Los toros no tienen ubres, tienen testículos, papá (cf. N° 35, "Paleta en oferta"). ¿O será que la que viste no era *Jamón, jamón*?

Eduardo Siutti

Sr. Quintín:

El sábado pasado, en la noche, fuimos a ver *Tiempos violentos* y *El perfecto asesino*. Luego, ya en casa leímos lo que vos escribiste (no sé cómo llamarlo. ¿Nota? ¿Crítica? ¿Opinión?) sobre *El perfecto asesino* y lo que se nos ocurrió fue lo siguiente: te pedimos por favor que con tu tortuga hagas lo que hizo el padre de Bruce Willis (en *Tiempos violentos*) con el reloj de su abuelo y por el mismo lapso de tiempo.

Gracias.

Silvia Ruiz de Pedroso y Pablo Pedroso

10 FRASES DURAS Y UNA CONFESION DESESPERADA

1. "Francamente, querida, me importa un pito."
Clark Gable en *Lo que el viento se llevó*, 1939.

Si existe una forma en el mundo que sea la correcta para tratar a las mujeres debe ser ésta. Es más, si a mi esposa no le gusta cómo lavé los platos le voy a decir: "Francamente, querida, me importa un pito."

2. "¿Llevas un revólver en el bolsillo o sólo estás contento de verme?"

Mae West en *She Done Him Wrong*, 1933.

Todos sabemos que Mae West era sexy pero, con presentaciones como ésta, ¿cuántos hombres se pudo haber llevado a la cama sin que un Magnum 44 se convierta en un 22 corto? Probablemente tenga el récord de amoríos con sordos.

3. "Yo no lavo autos."

Don Johnson en *Zona caliente*, 1988.

Don llega a un caluroso pueblo de Texas y consigue trabajo en una concesionaria de autos. El primer día le dan una manguera y le ordenan lavar un 0 km. Don se monda con un palillo distraídamente, mira hacia la oficina donde está Jennifer Connelly (Fahrenheit 451) y dice sin énfasis: "Yo no

lavo autos." Dios, Dios, nunca podré ser tan duro como él (saqué poco puntaje en el test de *Para ti*, "¿Es usted duro?"). "Yo no lavo autos." ¡Oh, nunca me va a salir!

4. "No saco mi cuello por nadie."

Humphrey Bogart en *Casablanca*, 1941.

Está bien, todos sabemos que después Bogie arriesgaría su bar, su pellejo y renunciaría a la mujer de su vida por la Causa, pero, ¡qué momento glorioso! Utilizo esta frase cada vez que un ciego me pide que lo ayude a cruzar la calle. Inmediatamente lo cruzo a upa.

5. "No disculparse ni dar explicaciones. Es una señal de debilidad."

John Wayne en *La legión invencible*, 1949.

No voy a explicar la fascinación que me provoca esta frase. Sería una señal de debilidad.

6. "Corta."

Clint Eastwood en *La fuga de Alcatraz*, 1979.

Respuesta a la pregunta "¿Cómo fue tu infancia?"

También podría ser la respuesta a "¿Cómo fue esa conversación?"

7. "Mi nombre es Bond, James Bond."

Sean Connery en todas las películas de Bond.

Uno frunce la cola desde la presentación. A propósito, mi nombre es Noriega, Gustavo Noriega.

8. "Mi padre le hizo una propuesta que no podía rechazar."

Al Pacino en *El padrino*, 1973.

Ideal para adaptar: "Bergman le hizo una película que no pudo entender" o "Kieslowski le hizo una trilogía que no podía soportar".

9. "¡Ayúdenme, no quiero morir!"

James Cagney en *Angeles con la cara sucia*, 1938.

El personaje que interpreta Cagney —un gángster— dice esta frase camino a la silla eléctrica para que los niños que lo admiraban le perdieran el respeto y no lo tomaran como ejemplo. El resultado es efectivo con los personajes (pedazos de celuloide) pero no con los espectadores que, conocedores de la trama, admiran al hampón hasta la emulación. En algunas ciudades del Midwest norteamericano, el índice de delincuencia se multiplicaba por tres luego de proyectar esta película (datos del INDEC, 1992).

10. "No almuerzo con tenores."

Secundario no identificado en *El fantasma de la Opera*, 1943.

Probablemente la regla ética más absurda que se haya pronunciado en una película. El que la dice es un crítico de arte y su rival, un tenor. Pelean durante toda la película y la frase citada es la respuesta a un intento de conciliación que involucraba la invitación a comer. Fuera de contexto no se recomiendan frases derivadas como "No viajo en subte con contadores públicos".

La confesión desesperada: "Sí, lo maté. Lo maté por el dinero y por una mujer. No tengo ni el dinero ni a la mujer. Divertido, ¿verdad?"

Fred MacMurray en *Pacto de sangre*, 1944.

Pronunciar esta frase, malherido, ante un viejo magnetófono, justifica arruinarse la vida.

Esta ha sido una selección de mis frases duras favoritas. La existencia de un universo posible donde estas frases se pronunciaran en el momento justo y no fueran ridículas fue lo que me llevó a preferir el cine a las clases de equitación. Ahora me despido. Hasta siempre, amigos. No les diré adiós. Se los dije cuando tenía sentido. Cuando era triste, solitario y final.

Gustavo Noriega

MUNDO CINE

PERDIDO Y ENCONTRADO

(encuentra y se pierde en el camino: Horacio Bernades)

Del inglés Mike Newell, el mismo que le diera a la sibilina Miranda Richardson su primer papel letal (en *Bailar con un extraño*, 1984, sobre un caso criminal en Londres años 50) y que viene de hacer el gol de su vida con *Cuatro bodas y un funeral*, pudo verse en cable, convenientemente subtitulada, *Agridulce* (*Soursweet*, 1988). Blasones literarios flamean tras la película, manteniéndose, por suerte, en prudente segundo plano. Aparecen en los créditos dos de los nombres más salientes del fenómeno conocido como "nueva literatura inglesa de los años 80". Timothy Mo, chino de origen, es el autor de la

novela, mientras que Ian McEwan tuvo a su cargo el guión. Pero vamos a los bifés. O mejor dicho, al chop suey, porque *Agridulce* es una historia de chinos (lo que demuestra que ahora hasta los occidentales hacen "cine chino"). Chinos de Hong Kong, en este caso. Tras casarse, una pareja emigra a Londres, donde la historia los seguirá, mediante grandes elipsis narrativas, a través de años. Tendrán un hijo, convivirán con la hermana de la mujer, pasarán privaciones, se enredarán con la mafia china, trabajarán duramente para salir adelante, hasta que el emisario de un mafioso venga a

cobrarse una cuenta impaga... La cosa es sencillísima, como se ve, aunque la narración tiende a ramificarse hacia una cantidad de historias laterales y personajes secundarios. Que esta proliferación no se vuelva extenuante ni confusa (aunque a veces sí inconclusa) es gracias a un tratamiento que privilegia la pincelada breve, el apunte aparentemente "casual", el trazo delicado, como en una acuarela china en definitiva. Los hilos narrativos son tenues, casi imperceptibles, de tal manera que cada escena es, en sí misma, una viñeta, cuya conexión con la escena anterior y la siguiente está diluida. Agradable sensación, la de contemplar una película que parece dejarnos en libertad de seguir los recorridos que queramos, como si cada espectador tuviera la posibilidad

de armar su propia historia, más agria o más dulce. Como suele ocurrir cuando de chinos se trata, las actuaciones son parejamente perfectas. Nadie parece estar actuando sino que simplemente todos están ahí, y la cámara los registra, pudorosamente. La que mejor está, entonces, es Sylvia Chang, la protagonista, bella, aguantadora y frágil al mismo tiempo. Típico del cine de aquellos pagos, estas supermujeres que cargan sobre sus espaldas con el peso de la historia. Estar atentos, entonces, a la programación de cable (a la de CineCanal, en particular), por si repite. Ahora, si me preguntan qué relación tiene esta película con *Abril cantado* o *Cuatro bodas...*, permítanme que les diga: ¿y yo qué sé? ■

OBITUARIAS

Tito Vena (1927-1995)

Tito Vena llevaba con pasión avasallante el cine en su apellido. Y vivió demostrándolo. Pocas personas he encontrado en mi vida que, como él, trasuntaran un fervor tan poderoso, decidido y convocante por una causa.

Doy fe a través de mi recuerdo, por ejemplo, de que la gran mesa de su casa, en la que elaboraba sus investigaciones cinematográficas, estaba en actividad todas las horas del día, los treinta días del mes y los doce meses de todos los años, desde que lo conocí hasta su muerte.

La pequeña y cuidada Olivetti, las fichas, revistas, recortes, libros y papeles, apuntes, lápices y correctores cubrían esa superficie en un alto relieve variado y cambiante pero, a la vez, cotidianamente repetido, mientras que casi no tenía necesidad de consultar su biblioteca o su fichero: tenía a ambos incorporados en su memoria.

Y por si todo ese trajín indagador no fuera suficiente, el teléfono sonaba a cualquier

hora con una llamada desde cualquier parte del mundo, inundando el ámbito de preguntas en procura de respuestas.

Es posible que a lo largo de su vida haya conocido todos los cines de Buenos Aires; pero el que recordaba con mayor cariño, el que consideraba el segundo hogar de su infancia, era el Rialto, en Córdoba y Lavalleja, al que empezó a concurrir de la mano de su abuelo iniciando así y allí su cinefilia indeclinable.

Y como no podía ser menos, tantos años de perseverancia nos dejaron herencias valiosas; como cuando en un momento, con Salvador Sammaritano (el hermano que le regaló la vida), decidieron pasar del diálogo a la acción y fundaron el legendario Cine Club Núcleo.

Recuerdo una de las primeras funciones, a la que concurrí hace cerca de cuarenta años.

En ese entonces, las exhibiciones se realizaban en Reconquista al 300, en un piso alto de la Asociación Bancaria. Y la sorpresa que nos llevamos algunos de los pocos espectadores que éramos esa noche, al recibir una prolija hoja mimeografiada, tamaño oficio —aún la conservo—,

donde figuraba, entre otros datos, el número de la función, las fichas técnicas y artísticas, más detalles insólitos como, por ejemplo, que en *El tesoro de la Sierra Madre* el actor que interpretaba a *Gold Hat* se llamaba Alfredo Bedoya. O que otro HAT —pero esta vez con todas las letras mayúsculas; por algo sería...— era el firmante de la crítica a la película de Huston.

Esos programas, monumental trabajo y modelo en su género que superaron los 4000 números (algunos de ellos alcanzaron las dieciséis carillas), seguirán siendo una fuente ineludible para cualquier historiador o estudioso que busque el dato preciso.

Además, ¿quién, si no él, se podía preciar de tener un autógrafo de Orson Welles dedicado a su nombre? Cada vez que se nos va un auténtico hombre de cine, no es fácil llenar el vacío que provoca su ausencia.

Cuando murió Torre Nilsson, Alfredo Alcón pidió un minuto de silencio "por el cine argentino".

Hoy repito esa invocación por Tito Vena. ■

José A. Martínez Suárez

SEMINARIO DE FERNANDO BIRRI (Director-Fundador de la EICTV Cuba)

DOC FIC: Seis lecciones sobre cómo filmó sus films

DOCUMENTALES y de FICción
Lunes 3 de abril: DOC: *Tire die* (Exhibición, conferencia y diálogo con los alumnos)

Martes 4: FIC: *Los inundados* (Exhibición)

Miércoles 5: Conferencia sobre *Los inundados* y diálogo con los alumnos.

Jueves 6: FIC: *Org* (Exhibición)

Viernes 7: Conferencia sobre *Org* y diálogo con los alumnos

Lunes 10: DOC: *Mi hijo el Che*. Conferencia y diálogo con los alumnos

Martes 11: DOC: *Rafael Alberti, un retrato del poeta*

Miércoles 12: Conferencia sobre *Rafael Alberti, un retrato...* y diálogo con los alumnos

Jueves 13: FIC: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*

Viernes 14: Conferencia sobre *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y diálogo con los alumnos. Conclusiones

Horarios: 17.00 a 19.00
Pje. Giufra 330 - Tel. 300-1581/1583/1407
Piedras 1052 - Tel. 300-2812/2802

Fundación
Universidad del Cine

Anuncie en *El Amante*. 322-7518

¡PERDON CECILIA!

En el N° 36 apareció sin firma la nota que cubría el Festival de Londres. Algunos autores posmodernos, en un claro ejemplo de autonegación, afirman que la idea de *autor* está desapareciendo. Ok, pero Cecilia Szperling viajó a Londres, vio las películas, escribió la nota y mandó el fax, no una sino dos veces porque la primera era un manchón incomprensible. Si eso no la convierte en la autora de la nota, qué queda para nosotros que escribimos críticas furibundas de películas que vemos entre cabeceos y ronquidos. Vaya, pues, aquí nuestras sinceras disculpas a Cecilia por un error que quisiéramos no haber cometido. ■

AGENDA

Cineclub Nocturna. Nueva dirección: Sarmiento 1249, subsuelo (Club de Cine). Todos los viernes a las 20.30 horas.

7/4: Festival de animación inédita: *Scrappy, George Pal Puppertoons, Popeye vs. Simbad* (hnos. Fleischer), *Pi-Pio* de García Ferré e *Hijitus, el hijo de Papitus* (original en blanco y negro). *El reptil* (1955) de John Gilling. **14/4:** *La tumba de Ligeia* (1964) de Roger Corman. **21/4:** Festival de series clásicas de ciencia ficción: *Supercar, Ultramar* y *Cosmos 1999*. **28/4:** Primer capítulo del *Superagente 86* (blanco y negro). *La estatua viviente* (1966), con Roddy Mc Dowell.

Club de Cine (Sarmiento 1249). Confirmar horarios en cartelera.

1/4: *De ilusión también se vive*

(1947) de George Seaton. **3/4:** *Jettatore* (1938) de L. Bayón Herrera.

Cine negro francés. 4/4: *El asesino vive en el 21* (1942) de H. G. Clouzot; *El crimen del Sr. Lange* (1936) de J. Renoir. **6/4:** *Ascensor para el cadalso* (1957) de L. Malle. **7/4:** *El samurai* (1967) de J. P. Melville; *Ultimo domicilio conocido* (1969) de J. Giovanni. **8/4:** *Disparen sobre el pianista* (1960) de F. Truffaut. **10/4:** *Confidencialmente tuya* (1983) de F. Truffaut; *Buffet froid* (1980) de B. Blier. **13/4:** *Dos contra la ciudad* (1975) de J. Giovanni.

14/4: *El escuadrón de las águilas* (1948) de R. Walsh; *La marca del zorro* (1940) de R. Mamoulian. **15/4:** *Sendero de amor* (1949) de M. Robson; *Luz de esperanza* (1937) de F. Borzage. **17/4:** *Filomena Marturano* (1950) de L. Mottura.

Ciclo Rainer Werner

Fassbinder. 18/4:

Desesperación (1977); *No sólo quiero que me amen* (1992) de Hans Gunther Pflaum. (Documental sobre la vida y obra del director con entrevistas a Fassbinder, escenas de sus films y testimonios de Andrea Ferreol, Volker Schlöndorff, Michael Balhaus, Peer Raben, Hanna Schygulla y otros.) **20/4:** *Effi Briest* (1972/74). **21/4:** *La ley del más fuerte* (1974). **22/4:** *Desesperación* (1977). **24/4:** *Bolwieser* (1976/77). **25/4:** *Dioses de la peste* (1969); *El porqué de la locura del Sr. R* (1969). **27/4:** *La angustia corroe el alma* (1974). **28/4:** *Somos marinos* (1946) de Alfred E. Green. **29/4:** *Fuimos los sacrificados* (1945) y *Qué verde era mi valle* (1941), ambas de John Ford. ■

CINE CON LA LENGUA AFUERA

El 16 de febrero estuve en la cancha de River, en el campo de juego para ser más preciso. Nunca pensé que ese césped que me ha proporcionado algunos recuerdos imborrables terminara siendo el escenario de una función de cine. Efectivamente, no puedo decir que desde mi posición cercana al arco que da al Río de la Plata haya visto un recital, sino una proyección en una pantalla gigante y de extraordinaria definición, en la que se veía lo que el director de cámaras quería transmitirme de lo que ocurría en un escenario que yo no estaba en condiciones de ver

y en el que se presentaban los Rolling Stones. Queda dicho que lo que vi fue una película y queda por decir que la película era espantosa: el espacio escénico quedaba fragmentado en miles de planos arbitrarios que impedían la más mínima reconstrucción de lo que ocurría. Un concierto devenido videoclip de la modalidad más detestable. Si a esto se agrega que por la distancia el sonido (muy malo) llegaba más tarde a mis oídos que las imágenes, la película era de esas en la que la voz está mal sincronizada. Me resultó imposible compartir ninguna emoción con el público

enfervorizado y no creo que los muñecos inflables o los fuegos artificiales pudieran compensar las carencias anteriores. Como había dejado grabando la emisión por TV, llegué a mi casa con la esperanza de compensar el bodrio que había visto. Nueva decepción. La transmisión en pantalla chica era casi tan mala como la de la grande y el sonido apenas un poco más audible pero, eso sí, sincronizado. Pero el problema era otro: fríos, rutinarios, cameleros, los Stones son hoy una mala banda. Sobre el monótono e imperturbable batido de Charlie Watts, se escuchaban voces cansadas y músicos raquíticos. Esta es mi versión del evento mediático

que, al parecer, conmovió a Buenos Aires durante diez días. Es que fue eso, un evento mediático, para el que durante seis meses se fabricó un público zombie. En esa misma semana, la gente llenaba los cines para ver *The Mask*, otra muy mala película. Una semana más tarde, un tipo entró en una disquería y, ante mi estupor, dijo que el recital de los Stones era el mejor que había visto en su vida. Tímidamente dije que no había logrado escuchar la música. Obtuve la siguiente respuesta: "¿La música? No, yo no hablaba de la música". Ahora me queda más claro.

Quintín

KEN LOACH

Una reciente consulta a la librería mejor surtida en material cinematográfico de Londres me permitió comprobar lo poco que se ha publicado sobre Ken Loach en su país natal. Sólo existirían dos libros y el mejor de ellos: *Take 10 Contemporary British Film*, ya citado por Flavia en su nota de setiembre pasado, abarca a diez directores ingleses contemporáneos. Y ello pese a que, durante casi 30 años, el director inglés Ken Loach viene deleitando a quienes somos sus incondicionales seguidores con un discurso de profunda coherencia y absoluta honestidad.

Esta nota pretende transmitir entusiasmo y/o curiosidad a aquellos que no conozcan la no muy extensa filmografía de Loach. Quienes, en cambio, hayan tenido la suerte de seguir la evolución de su carrera, podrán, junto a mí, recordar los inolvidables momentos de emoción que nos fue deparando la visión de su obra cinematográfica.

Todo comenzó hacia fines de la década del 60, época en la que el cine inglés era capaz de reunir apellidos tan ilustres como Losey, Lester, Richardson, Anderson, Russell, Schlesinger y varios más.

Era la época en que, en Buenos Aires, los cinéfilos teníamos un espacio de lujo. En unas pocas cuadras de la avenida Corrientes, entre 9 de Julio y Callao precisamente, se agrupaban varias salas que en su mayoría empezaban con una misma sílaba (nuestro reconocimiento a

sus pioneros propietarios: A. Kipnis y N. Bula). Allí conocí a Loach y sus 3 primeros films:

Pobre vaca, *Kes* y *Vida en familia*, verdadera trilogía inicial, pese a no haber sido presumiblemente concebida como tal. Algunos rasgos comunes pueden, sin embargo, destacarse en esa temprana producción. Cada una retrata a un personaje en conflicto, con notables interpretaciones de actores desconocidos: Carol White, David Bradley y Sandy Ratcliff respectivamente. Si bien, en última instancia, es la sociedad la que queda retratada, el énfasis parece estar puesto en el análisis psicológico individual y del núcleo familiar más próximo.

En Argentina no hubo más noticias de él por casi 20 años. El silencio fue quebrado recién en 1991 con una segunda trilogía de estrenos, que tampoco fue pensada de esa manera y que nos devuelve a Loach, después de una larga ausencia. *Agenda secreta*, *Riff-Raff* y *Como caídos del cielo* (vaya nuestro segundo reconocimiento a los amigos B. Zupnik y H. Kusnet, sus calificados distribuidores) nos muestran a un Loach distinto. El discurso no ha variado del todo, pero el acento está ahora puesto en el contexto social, en el impacto devastador de la política de Thatcher y sus aún vigentes efectos.

En 1991, *Agenda secreta* fue premiada en el festival de Cannes, en medio de grandes controversias como consecuencia del tema tratado: la represión policial en Irlanda del Norte. Y dos años después *Como caídos del cielo* obtuvo una notable



El autor de la nota con Michel Piccoli. Ken Loach está con un contrabajo arriba de un caballo pero fuera de cuadro.

recepción durante su presentación (foto) en el festival de Cannes de 1993. Mientras que la mayoría de los films en competición son objeto de 3 funciones (una de gala por la noche), el film de Loach sólo fue proyectado una vez por la tarde y casi al cierre del festival. Los fervorosos aplausos del público, al final de la función, pretendieron significar la injusticia ante tamaño desconocimiento de una obra mayor.

La etapa virtualmente desconocida en Argentina de la filmografía de Loach abarca casi todos los 70 y 80. De los tres o cuatro films (según se excluya o no *The Gamekeeper* hecho para la televisión) que dirigió en ese extenso intervalo, corresponde destacar *Looks and Smiles* (1981). Está filmada en maravilloso blanco y negro, con una estupenda fotografía de Chris Menges. La película constituye una verdadera transición entre la temática individual que prevalece en sus primeros títulos y la adoptada recientemente. Ambientada en Sheffield, antigua capital del acero, muestra la penuria laboral de dos jóvenes técnicos en busca

de un empleo. Mientras que uno opta por ingresar al ejército logrando mejorar su condición económica, el otro termina cayendo en la pequeña delincuencia. El cuadro se completa con la pareja del último, una joven cuyos padres están divorciados y ausentes de los problemas de la hija. El gris de la ciudad industrial es resaltado por la no utilización deliberada del color. Señalemos además que Chris Menges colaboró en la fotografía de las otras películas de esta época: *Black Jack* (1979) y *Fatherland* (1986), esta última vista en cable, así como en la anterior *Kes*. La filmografía de Ken Loach se completa con su obra más reciente, *Ladybird*, *Ladybird*, que tuvo oportunidad de ver el año pasado. Está basada en un hecho real y relata el caso de una mujer a quien el gobierno inglés le quitó la tenencia de varios de sus hijos. El personaje principal, Maggie, es interpretado por la desconocida Crissy Rock, quien fue elegida entre más de 200 aspirantes. Su pareja en el film, Jorge, es un exiliado paraguayo con dificultades para conseguir la radicación en Londres e interpretado por otro desconocido (Vladimir Vega). *Ladybird*, *Ladybird* es un film desgarrante, cuya visión provoca angustia e impotencia en el espectador. Sus posibilidades de exhibición local son imprevisibles. La tendencia declinante de estrenos europeos en Argentina y en particular de cine artístico arroja un manto de pesimismo sobre su posible estreno local. ■

Fredy Friedlander

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

• ¿Quién podía destronar a *Ace Ventura* del podio de las peores películas de la historia del cine? La respuesta es muy sencilla: *Ace Ventura 2*, también protagonizada por Jim Carrey, la máscara desagradable de *The Mask*. "¡Tengan miedo, mucho miedo!"

• Cuando las parejas imposibles parecían agotadas, aparece un film de Norman Jewison llamado *Bogus*, con Gerard Depardieu y Whoopi Goldberg (¿?!). Esperamos ansiosamente un film con el grandulón francés y Flavia de la Fuente.

• En la década del 50, *Las diabólicas* de Clouzot resultó un interesante exponente de cine negro. Hollywood prepara la remake dirigida por Jeremiah Chechik (*Benny & Joon*). La distinción surge con el dúo femenino protagónico: Isabelle Adjani y (¡prepárense sus miles de fanáticos babosos!) Sharon Stone.

• Si hay remakes que suben la temperatura, hay otras que no paran hasta el freezer. Tal es el

caso de *Lolita* que por alguna razón cayó en manos de Adrian Lyne. *Lolita* todavía no tiene actriz, pero en la revista apostamos diez a uno por Drew Barrymore.

• El Capitán Frío vuelve a situarse tras las cámaras. Después de *Mentes que brillan*, su atractiva opera prima, Jodie Foster dirige *Home for the Holidays* con un elenco numeroso: Holly Hunter, Robert Downey Jr., Anne Bancroft, Charles Durning, Geraldine Chaplin y Steve Guttenberg. Pronóstico: la película, aunque sea un desastre, ya está elegida por Santiago García como una de las mejores de todos los tiempos.

• Llegaron los machos grasas. El indispensable (por lo grasa) Sylvester Stallone y su fiel amigo Antonio Banderas (jamón serrano) actúan en *Assassins*, una producción del internacionalmente grasa Dino de Laurentiis. Buscando hacerse un espacio entre los grasas estará Richard Donner.

• Como si no abundaran las asociaciones ilícitas, luego de *El monte de las viudas*, el director John Irvin y Mia Farrow (¿su actriz fetiche?) vuelven a encontrarse en *Mattie*.

• Después de varios años de inactividad como directora, retorna Lili Fini Zanuck con *The Double*. La realizadora de *Rush* ahora tendrá a un peso pesado de la actuación: Anthony Hopkins, seguramente haciendo de Anthony Hopkins por dos.

• Bond, James Bond vuelve a la pantalla estrenando actor. El tantas veces postergado Pierce Brosnan (*Remington Steele*) verá finalmente si puede con el papel. También estrena director: Martin Campbell (*Fuga de Absolom*). El film es *Goldeneye*, mezcla de dos títulos de la afamada serie de entretenimiento. El malo es Tcheky Karyo (*Nikita, Cuerpos perdidos*) y el elenco femenino ocuparía demasiado espacio en esta sección.

• En esta revista hay quienes critican *Sabrina* de Billy Wilder. Se les va a acabar el diccionario buscando palabras para pedir disculpas cuando se estrene la

remake de Sidney Pollack. Por otro lado, el elenco no deja de ser extrañamente interesante: Harrison Ford, Julia Ormond (*Leyendas de pasión*), Angie Dickinson y Richard Crenna. Todo un misterio.

• El hermanito de Jonathan Demme, el videoclipero Ted, filma su segunda película, *Beautiful Girls*, con Matt Dillon, Uma Thurman y Timothy Hutton. ¿Le habrá dado algunos consejos su hermano mayor?

• El ecléctico Ridley Scott se enfrenta ahora a *White Squall*, que esperamos no se trate de una película con tiburones. El film lo protagoniza Jeff Bridges, por lo que aguardamos que sea una película de tiburones.

• Louis Malle insiste con el cine. Cuando todavía desconocemos su adaptación de *Tío Vania* se prepara a asestar su golpe definitivo; nada menos que *Marlene*, la vida de ya sabemos quien. Confirmado: Uma Thurman no hará el papel de Emil Jannings. ■

Investigación ¿periodística?: Santiago García y Gustavo J. Castagna

MUNDO CINE

TE FELICITO, PESCADO



En la revista *Première* de marzo, se publica un reportaje a Tim Robbins, el cineasta cuya carrera abarca una (1) película —*El ciudadano Bob Roberts*. El periodista cometió la gansada típica de quien entrevista a quien haya dirigido una película teniendo menos de 40 años, lo comparó con Orson Welles.

Robbins (casado con Susan Sarandon, defensora de la humanidad y amiga de los bodrios) replicó aterrado: "¿Cómo me van a comparar con Orson Welles después de mi primera película? ¿No vieron lo que le pasó después? No conseguía dinero para sus películas y su carrera se malogró." Es la primera vez que alguien rechaza una comparación con Welles no por modestia sino acusándolo de mufa. Robbins se puede quedar tranquilo, su película no se parece en nada a *El ciudadano*, salvo en la versión argentina del título. Siguiendo con Robbins, sus últimos trabajos son un cameo en *André, la foca* (ver foto) y la dirección de su segunda película, *Dead Man Walking*, con Susan Sarandon de Robbins y Sean Penn. Su título en castellano podría ser *Soberbia*, como la segunda de Welles y como su personalidad. ■

F. F., Q. y G. N.

BODA SECRETA

El Amante no se pierde ninguna ocasión de comer chichitos gratis. Cuando nos llegó la invitación para el casamiento de Keanu Reeves, no dudamos ni un instante. Apenas llegamos, nos topamos con Holly Hunter, Elizabeth Taylor (que estuvo en más bodas como novia que como invitada), Claudia Schiffer (con el mago) y Cindy Crawford, entre otras. También estaba un tal Steven Spielberg, perseguido por un tal Santiago García que le preguntaba cuándo volvía Indiana Jones. Keanu apareció con un smoking blanco, pantalón negro y un lazo rojo en torno al cuello. Su pareja, David Geffen estaba vestido de negro. Se trata del primer matrimonio gay entre personalidades de Hollywood. Keanu y David se conocieron durante la campaña electoral de Bill Clinton. Después del terremoto de Los

Angeles, Keanu perdió su casa y durante algunas semanas encontró refugio en la mansión del que se convertiría en su esposo. A Keanu no se le conocían romances con Paula Abdul y Sharon Stone, lo que demuestra que el actor probó los extremos femeninos. David Geffen, uno de los más conocidos productores discográficos y actual socio de Spielberg, asumió su nuevo camino luego de divorciarse de Cher (es razonable). Fuera de la mansión donde se celebró la boda, las fanáticas de Keanu Reeves lloraron largas horas. Y los seguidores de Sandra Bullock festejaron la inesperada elección de Keanu. Desde ya, agradecemos la invitación, felicitamos a los novios y, si de igualdad se trata, esperamos la boda de Cher con Sharon Stone. Enviados especiales de *Caras y Caretas*: S. G. y G. J. C. Fuente: *Cinegrama* N° 88 (Chile).

Temporada 42 del cineclub

Cien años del cine

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

Este año, por nuestro 41º 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 42 - 1995

Secretaría e Informes:
Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

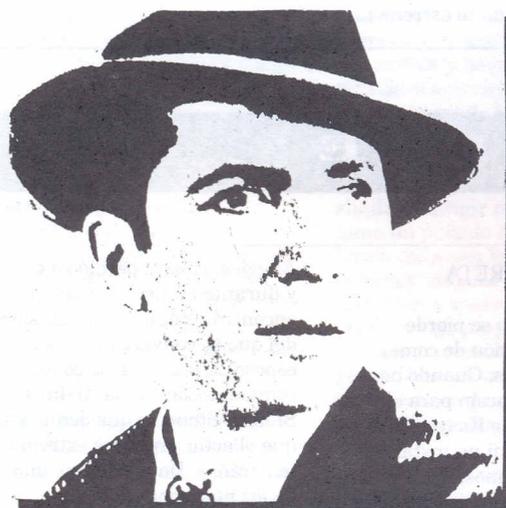
Anuncie en
El Amante

322-7518

**CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES**

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



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

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

por Guillermo Pintos

Pulp Fiction
Intérpretes varios
BMG 11 103

Dice Tarantino que cuando las ideas para una película le rondan la cabeza, busca el tono de la narración eligiendo la música que finalmente acompañará a las imágenes. Hace bien. Y si realmente sus dos películas sí que tienen estilo, la coherencia de las bandas sonoras es equivalente.

Porque al tipo no le gusta nada trabajar con música a pedido.

Dice que no confía en que alguien vaya a componer exactamente lo que él necesita. Y tiene sentido, sobre todo si se piensa en lo muchísimo que ya hay disponible, para elegir y descartar.

También dice que no le gusta que la música irrumpa en el film como el simple y habitual comentario dramático del director, sino que prefiera que la fuente aparezca justificada en la acción. Se ven entonces la púa en el disco, la cinta del grabador

o una mano en la perilla de la radio.

Pero como la imaginación suele ser demasiado caprichosa para atenerse a cualquier regla, él mismo desmiente esa preferencia. Cuando Travolta se inyecta y echa a volar, encerrado entre cuatro paredes, la inesperada metáfora que lo muestra manejando un auto a mil es tan eficaz como artificiosa. La broma sería que Tarantino diga que la música estaba sonando en la radio del auto, que a él le gusta el realismo.

¿Y cuál es la música? En *Perros de la calle*, donde el discurso era mucho más uniforme y todo se reducía a un manojito de machos rabiosos con la muerte entre manos, la selección era también más unilateral. Música de radio de los 70, muy común y muchas veces bastante grasa. Un tono despreocupado, callejero y viril, con la inclusión de algún hit pero siempre lejos de los clásicos más flácidos de los charts. Nunca un intérprete de prestigio más o menos serio. En el contexto de lo narrado, un

conjunto ligeramente cretino y muy atractivo.

En *Tiempos violentos*, donde parte del juego es abrir cierta diversidad, aparecen canciones de épocas diferentes, una porción de melodías románticas, algún nombre legendario como Chuck Berry. Pero el conjunto sigue siendo un tanto mersa, por así decirlo, cosa que tampoco a Tarantino le parece una cuestión de valor. La música de surf, su preferida en este film, es paradigmática en ese sentido. El dice que le suena como un rock spaghetti. Y sí, se puede escuchar como una impostura un poco risible, pero el mismo director se encarga de advertir que la usa porque le gusta. Es decir, porque le gusta honestamente, sin las histerias frecuentes de esa justificación que da en llamarse mirada de segundo grado. Es rítmicamente liviana y dinámica, armónicamente estimulante y melódicamente emotiva. Es fluida, deliberadamente dramática, anacrónica y clásica. Y si al público potencial más obvio de la película puede

permitirle o pedirle una audición que incluya cierto humor, ello significa dos cosas. Que el humor no excluye ninguna profundidad y que ninguna profundidad excluye al humor (?).

Otros de los intérpretes son Kool & The Gang, All Green, The Tornados, María McKee o The Statler Brothers en el muy recordable *Flores sobre la pared*. Pero ninguno tan irresistible como *Misirlou*, por Dick Dale & His Del-Tones, en los títulos de apertura. Es un engendro con sonido deailable medio-oriental colonizado o modernizado, como para odaliscas italianas en Nueva York o santiagueñas en Buenos Aires. La placa incluye también alguno de los jugosísimos diálogos del film.

Y si Tarantino dice en esta nota muchas cosas es porque, además de la edición local del CD *Tiempos violentos*, circula una caja doble, que trae también la banda de *Perros de la calle* y un librito con un reportaje al guía. Y de Tarantino... a Kieslowski.

Rouge
Zbigniew Preisner
Virgin 39784 2

Y bien, habrá que reconocerlo. Zbigniew Preisner, a pesar de todo, sabe lo que hace. Como su amigo Kieslowski, desata odios y amores desmedidos, y también promueve relaciones difíciles, contradictorias, móviles.

¿Olvidables? Para algunos... Lo concreto, ahora, es la banda sonora de *Rouge*. En principio, su contenido se resume fácil. Son, en realidad, apenas dos títulos, de este hombre que sabe de ciertas economías. Economía de medios o de materiales, porque algunas veces su ademán es muy, muy, muy amplio. Y ahí es donde viven buena parte de su vicio o su virtud. Volviendo a *Rouge*, una de las dos composiciones, *Do not take another man's wife*, parece

un núcleo más fuerte, aunque es la otra la que más se escucha y abre y cierra el film. Esta, la que reprime al amante de mujeres ajenas, lleva la firma del apócrifo Van Den Budenmayer, un invento de Kieslowski y Preisner que viene del famoso *Decálogo*. Y es realmente buena. Figura en dos versiones bastante parecidas, la primera más austera y la segunda más densa o cargada, básicamente gracias a un refuerzo orquestal que se suma al piano y la soprano. Pero son estos solistas, sus pocas frases, los que tensan un arco expresivo de veras impactante. Es el punto más alto de la banda sonora, que se completa con lo que es una suerte de bolero que recuerda a Ravel. Este, que aparece en varias versiones, fragmentado o separado en sus distintas voces, consta de una melodía lenta —en clarinete y otros—, el paso principal

(equivalente al ritmo que bailaba Jorge Donn sobre Ravel) y el comentario obstinado de los violines. Hay algo en ese notorio *ostinato* que al firmante no le cierra, algo como rígido o forzado, o molesto, lo que no niega que pueda ser deliberado. Y corresponde a los fragmentos más repetidos o evidentes en el film. Pero en una de las versiones del que llamamos bolero, que prescinde de esos violines, el paso principal alcanza por momentos un dinamismo a la vez majestuoso y liviano, que casi merece una comparación con la escritura siempre sorprendente de Ravel, precisamente por la fluidez de su movimiento. El resto son derivados menores, esos toques mínimos que ya son inseparables de las imágenes de Kieslowski y que sólo tienen sentido allí.

Casi podría considerarse como ruido y no como música (?) un

sonido punzante o zumbido que acompaña algunas imágenes y que completa en *Rouge* un tratamiento sonoro singular, que amplifica ruidos de ambiente y trabaja con los planos y los volúmenes. Y en el abundante juego de las citas, las musicales tienen un capítulo importante en una disquería donde la protagonista va a comprar. Es un negocio de lo más interesante, de cuyo techo cuelgan cientos de auriculares de degustación para los compradores. Y para los espectadores del film, que allí escuchan, mezclados, fragmentos del tango polaco de *Blanc*, unas frases del supuesto Budenmayer, un retazo heavy y otros no identificados. En fin, en las películas de Kieslowski (además de gente con problemas raros) parece que siempre puede haber algo atractivo. Fin de la sección novedades.

El último emperador
Ryuichi Sakamoto,
David Byrne y Cong
Su
A&R 2485



La sección antigüedades abre con un auténtico Bertolucci, de la serie superación espiritual. Se trata de *El último emperador*, nada menos que un CD compartido por Ryuichi Sakamoto y David Byrne. Y un tal Cong Su, que debe ser muy importante en la China si consiguió el mismo cartel que los otros dos, con sólo un tema sobre 18 que incluye la placa.

Sakamoto, que después escribiría la banda sonora de *El pequeño Buda*, aporta aquí, de alguna manera y paradójicamente, el material más occidentalizado. Al menos en términos de referencias a modelos comunes de la convención orquestal adoptada y adaptada por el cine de Hollywood.

Cuando el japonés se propone ser chino es más chino que Byrne, lejos, pero también más reconociblemente americano. Lo

podría asociarse con la idea bartokiana del folklore imaginario. Una mirada que Sakamoto adoptaría más en el Buda infantil. Acá, donde aparentemente Bertolucci decidió repartir los roles, le tocaron principalmente aquellos temas que parecen recordar que por más China que valga, la cosa viene de turistas americanos deslumbrados por la espiritualidad oriental. Turistas que también pueden ser muy inspirados, ya que cuando Sakamoto quiere, pela melodías, especialmente en el cautivante violín chino, que ponen la piel de gallina. Y esos unísonos majestuosos con orquesta de cuerdas que parecen patinadas, koto, flautas orientales y platillos, maravillosos fragmentos que remiten al estereotipo de películas con

de Byrne, inspirado en modos orientales que prefiere recrear desde un lugar menos identificable, una zona más neutra, que

chinos malos vistas en la infancia. El tema del emperador, en la atractiva tensión de su discurso, parece por momentos dramatizar contradicciones entre los materiales orientales y occidentales que lo componen. Contraste que en el protagonista producen los dos mundos entre los que se mueve su historia. Otro título prescinde completamente de toda referencia china, un tercero revela hasta qué punto la orquesta clásica de occidente es un instrumento del que se han servido todas las culturas modernas, borrando fronteras, ¿vivo? Hasta aquí Sakamoto. Byrne lo que hace es verter en dos o tres de sus moldes habituales algunas sombras chinas. Rítmicamente se mantiene cerca de su gusto por la obstinación, pero al revés de su costumbre no persigue aquí mayor dinamismo. Los timbres, especialmente un violín, pero también la escasa percusión y el resto, se atienen a un sonido natural, suavemente áspero. Hay un marcado ascetismo en las tres largas composiciones de Byrne, una ligera distancia, la

sensación de que es música dibujada, trabajada plásticamente y con serena delicadeza de grabado... chino. Son muy interesantes. Además de ellas, en la banda 14 del CD, el guitarrista arregla e interpreta una pieza tradicional, portadora de una emotividad más evidente pero presentada según el austero tono del resto. Después viene el tal Cong Su. Un chino de verdad, refinado al extremo, sutil, penetrante, pleno de ambigüedad y de una hondura que inspira respeto. El resto es la tierna fanfarria de la Guardia Roja y una versión admirable del archiconocido *Vals del Emperador*, de Strauss. Entonces, ¿qué es más exótico? ¿Byrne mirándonos con ojos rasgados, el japonés importado por Hollywood, los pequeños acordeonistas y coreutas rojos, un chino inobjetablemente auténtico o la embriaguez galante del vals vienés? ■

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

VIDEOCLIPS

por Gustavo J. Castagna

Cualquier adicto a la clipmanía se pregunta el presupuesto de cada una de las realizaciones. Sin embargo, más allá del dinero, siempre importarán la calidad y los aportes estéticos de los trabajos. A continuación, seis reseñas donde se confrontan las más grandes y pequeñas inversiones monetarias.

PLATA DULCE

Black Hole Sun Soundgarden

Un clip que se llevó varios Grammy hace un año. Un premio merecido para una producción carísima que me animaría a decir costó más que varias películas de Roger Corman. La oscura historia transcurre en un pueblo idílico donde se esconden las mayores perversiones. Con ecos de *Terciopelo azul* de David Lynch debido al horror en la superficie

que proponen las películas del director (chicos que juegan con un insecto, una muñeca asándose, un cochecito de bebé que tambalea y cae), el clip de Soundgarden se vale de continuos efectos visuales para transmitir sus macabras intenciones. Las nubes azules del principio cambian inmediatamente por nubarrones que anuncian el desastre. Los rostros de los habitantes se agigantan y agrandan sus labios. Una mujer es lamida por su perro y otra disfruta de la gimnasia y el cuerpo de un fisicoculturista. Una nena escupe su helado y otra mujer prepara su cuchillo para despellejar un pescado que aún sobrevive en su cocina. El clip del especialista Howard Greenhalgh es una suma de recursos publicitarios (tomas brevísimas) que nos incita a comprar las bondades de un pueblito escondidas en las deformidades de la estética del comic.

November Rain Guns 'N' Roses

Casi diez minutos dura este tema de Guns 'N' Roses y es uno de los pocos que me interesan. Seguramente, las razones hay que buscarlas en el trabajo realizado por Andy Morahan, el mismo de *Highlander 3*. *November Rain* es un catálogo de la estética del clip de alto presupuesto: marcado uso de la steadicam, simulacro permanente en la actuación en vivo de la banda, historia con principio, desarrollo y fin según la letra de la canción y constantes rupturas formales en cuanto al espacio y el tiempo. En nueve minutos Morahan realizó un cóctel didáctico del videoclip. La cámara se desenvuelve en un único escenario, primero como teatro donde toca el grupo y, paralelamente, transformado en una iglesia donde se concreta una boda. Mientras la cámara

vuela todo el tiempo, Slash sale de la iglesia y vemos la ruptura del espacio: tomada desde un exterior, la iglesia parece una maqueta donde resultaría casi imposible reconocer el amplio lugar de las escenas anteriores. La historia que nos cuenta *November Rain* es terrible: una boda, una fiesta, una muerte, un velatorio y un entierro. El último plano con el ramo de rosas salpicado por la lluvia también resume el propósito estético de un típico videoclip de los últimos años.

Mary Jane's Last Dance Tom Petty and The Heartbreakers

Un excelente trabajo narrativo con marcada manipulación de la luz para un video claramente dividido en dos partes bien diferenciadas entre sí. Tom Petty trabaja en una morgue y

se siente atraído por una mujer a la que posteriormente intenta revivir en su casa, vistiéndola, seduciéndola y sentándola a la mesa para la cena. El clip sirve como ejemplo para reconocer una iluminación común en varios trabajos: intensos azules y celestes en la escena que transcurre en la morgue y amarillos y naranjas rabiosos (con velas encendidas) para la imposible relación entre los personajes. El tema es bellísimo y la muerte es nada menos que Kim Basinger. Santiago García dice que la bella Kim está mal hasta en este rutinario papel. Tiene razón.

BOLSILLOS FLACOS

Disconnect Rollins Band

A partir de Woodstock 94, Rollins Band tuvo su reconocimiento masivo, especialmente por la recordada

performance de su líder cantando descalzo mientras llovía, con el riesgo de morir electrocutado. *Disconnect*, realizado por Ted Demme, hermano del director de *El silencio de los inocentes*, resulta un compendio de *Taxi Driver* en cuatro minutos. Ciudad, alienación y violencia para el taxista y líder de la banda. Locura, miedo y más violencia para su posterior refugio dentro de una habitación. Este económico trabajo tiene dos particularidades. Primero, el ya citado reflejo en el film de Scorsese ya que el personaje central, luego de soportar los insultos en la calle y en los bares, decide practicar fierros en su casa, mirar televisión (donde se observa a él mismo) y hasta romper el aparato. Segundo, el cameo de John Goodman, cerca del final, golpeando la pared de su vecino, casi dirigiendo una respuesta a las trompadas al sobrevalorado film de los hermanos Coen.

Disparo frío Steve Ray Vaughan

Pocas veces el blues está representado y vendido por un videoclip. Este viejo trabajo de 1984 es un divertido ejemplo de narración. Con tomas largas en comparación con los clips de la última década, la historia trae a Steve Ray Vaughan fanatizado con sus guitarras mientras su obesa mujer intenta seducirlo con poca suerte. Digamos que el clip tiene una letra y, en consecuencia, un guión genial y tan alegre y disparatado que llega a su culminación cuando el músico sobrevive al conectarse una guitarra al cuerpo. Debido a los aciertos de la historia jamás molesta su primitiva realización ya que, entre tantos efectos visuales de muchos videoclips actuales, se extrañan la sobriedad y los escasos artilugios que *Disparo frío* jamás necesita.

La vida Mano Negra

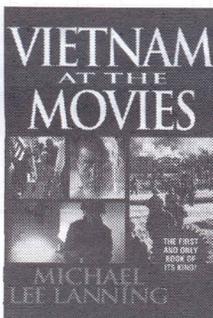
Un clip que parece una filmación hogareña sin demasiadas pretensiones pero que siempre transmite el ritmo del tema y la felicidad de los integrantes de la banda. Con muchas imágenes trabajadas al mismo tiempo en tres niveles distintos, con escenas en color y blanco negro, un documental sobre una fiesta de carnaval y repetidas sobreimpresiones, el videoclip funciona como el entretenimiento de un grupo de amigos y como el mejor ejercicio realizado por un estudiante de una escuela de cine. Hace un par de años Mano Negra era publicitada como la banda que rompió un televisor en *La TV ataca* ante un sorprendido Mario Pergolini. Llegó la hora de reconocerlos por sus videoclips, que son varios, interesantes y de un costo promedio de mil dólares. ■

LIBROS

por Gustavo Noriega

Vietnam at the Movies Michael Lee Lanning Fawcett Columbine, New York, 1994, 356 páginas.

El responsable de este libro no es crítico de cine. Su curriculum incluye veinte años de servicio en el ejército de los EE.UU., haber combatido en Vietnam en la línea de fuego y el comando de una compañía de rifleros. Expresando el punto de vista del ejército, Lanning analiza casi cuatrocientas películas en las que se trata el tema de la guerra de Vietnam o, al menos, se menciona alguna vez la guerra o sus consecuencias. Incluye perlas como la reseña de *My Father*,



My son, una producción para televisión que narra la historia del almirante Zumwalt, el hombre que ordenó la

utilización del Agente Naranja (un defoliador) y cuyo hijo contrajo, no uno, sino dos tipos de cáncer por haber operado en esa zona. "El aspecto más positivo de esta película es que carece de cualquier inactiva contra la guerra o el uso del defoliante", dice Lanning. Cada película está calificada y

reseñada en base a dos criterios: su valor como película y su fidelidad en la descripción de lo que fue Vietnam. La primera categoría es desdeñable aunque cause diversión: Lanning otorga el máximo puntaje (cuatro estrellas) a *El príncipe de las mareas* y una estrella menos a *Apocalypse Now*. Su percepción de cómo debe describirse la guerra, en cambio, lo convierte en un libro interesante, a medida que uno supera la prosa áspera y la repugnancia por comentarios como el citado. La síntesis está dada en el comentario de *Hair*, que uno, tomando como dato de base la unilinealidad del pensamiento militar, presumía lleno de insultos: "Aunque el film es una celebración del estilo de vida hippie y el movimiento

antiguerra, es sorprendentemente justa en el tratamiento de los jóvenes reclutados para el servicio en Vietnam. Ataca la guerra y no a los guerreros." *Vietnam at the Movies* —una curiosidad— es la traducción a la crítica de cine de la idea de que un soldado obedece órdenes y eso es todo lo que debe hacer. Lanning celebra una frase de *Los boinas verdes*, película de la que, obviamente, habla con cariño: "Las decisiones de política exterior no son hechas por los militares; un soldado va donde se le ordena y combate contra quien se le ordena". El problema es más simple en los países en donde los militares sí daban las ordenes de política exterior. ■

Recuerde que en **LIBROFILM** puede usted encontrar:

LIBROS TECNICOS sobre dirección, guión, montaje, animación, audio, efectos, iluminación, maquillaje, video.

ACREDITADAS OBRAS DE REFERENCIA. Dicionarios de directores, actores, películas, anuarios (Katz, Sadoul, Orts, Mónaco, Maltin, Scheuer, Porter, JC, Willis).

ESTUDIOS SOBRE DIRECTORES. No sólo sobre los consagrados y/o de amplia trayectoria, sino sobre autores como Tarantino, Hartley, Ferrara, Tarkovski, Monte Hellman, Pabst, Kieslowski.

LIBROS ILUSTRADOS sobre actores, desde Mae West a Kim Basinger y Sharon Stone; desde Valentino a Michael Douglas.

REVISTAS INTERNACIONALES: Cahiers du Cinéma, Sound, Film Comment, Am. Cinematographer, Nosferatu, Fotogramas, Dirigido, Imágenes, Cinemateca Uruguaya, Archivos de Filmoteca, Video Popular, Animation, Animeland, Cinefex, Psychotronic, Música de Cine y "M".

Av. Corrientes 1145 • Loc. 13 • Tel./Fax: 382-6258

Lunes a viernes de 11 a 19.30 horas • Envíos al interior

El boquete (*Le trou*), 1960. Dirigida por Jacques Becker, con Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier y Mark Michel. (Epoca)

Prisiones y fugas han sido, en el espacio cinematográfico, el negativo exacto del recinto amenazado por una acechanza externa. Sin alegorizar, numerosos autores han fabulado ficciones donde la libertad se transmuta en una pura necesidad física. Pocas veces en la historia del cine —con sus pares cercanos de *La gran ilusión*, de Renoir, y *Un condenado a muerte se escapa*, de Bresson— ha sido llevado este anhelo de liberación a un estado tan esencial como en *El boquete*, de Jacques Becker. Antecedente a veces olvidado de directores disímiles como François Truffaut, Eric Rohmer o su casi contemporáneo Jean Pierre Melville, Becker es el manantial de donde emerge la mayor confianza narrativa de la nueva ola francesa y alrededores. Sin su *Antoine y Antoinette* (1947), y más aun, sin *Édouard et Caroline* (1951), tanto las cuitas de amor truffautianas como los cuentos morales de

Rohmer habrían sido diferentes. Por otra parte, hitos como *Touchez pas au grisbi* (1954) o la propia *Le trou* entran en diálogo directo con lo más entrañable de Melville, tanto el rigor geométrico de *El soplón* como la sabiduría de *Bob le Flambeur*. Pero aún alguien puede preguntarse: ¿quién era Jacques Becker?

Una mezcla rara de ascendencias alsaciana, escocesa y parisina provocó en el joven Becker una inquietud artística y cosmopolita que lo llevó a ser músico amateur de jazz y navegante transatlántico, también fascinado por otra aventura: la del cine. En los Estados Unidos estuvo a punto de ser asistente de King Vidor, pero problemas de visa lo devolvieron a Francia, donde sí pudo serlo de Jean Renoir. Prisionero de guerra en 1940, fue liberado simulando ser epiléptico. Con un ex compañero del *Stalag* encaró su primer film (no terminado por él): *Dernier atout*, de 1942. Un año más tarde iba a atraer la atención sobre su persona con *Goupi, mains rouges*. Con películas como *Casque d'or* (1952) y *Montparnasse 19* (1959) horadó desde dentro la tradición de *qualité* francesa con un rigor y fluidez de la narración visual que acaso encuentre en *Le trou* su

exponente más acabado. Film carcelario, coescrito con el corso José Giovanni a partir de una novela de este último, *El boquete* es otra película de Becker sobre la amistad, la traición y el amor entre hombre y mujer como obstáculo riesgoso, en la tradición de los moralistas franceses del siglo dieciocho. En *Le trou*, un grupo de presidiarios se dedica a cavar —ingeniería de la desesperación— un túnel para escapar por las cloacas en una epopeya oscura, trabajada con objetos irrisorios, útiles a puro ingenio (un periscopio, trozos de metal como picos y martillos, un reloj de arena para calcular los plazos de la “obra” nocturna o unos armazones móviles para simular cuerpos bajo las mantas de la celda, mientras los presos se afanan abriendo el boquete). Hay en su intriga lazos fuertes entre los presos, fortalezas y debilidades, y un contacto que se limita a las frases indispensables mientras cada uno despliega su eficiencia callada. Es un film de objetos, de planos detalle, de situaciones resueltas en tiempo real donde la presión del tiempo, la necesidad de guardar el plan en secreto y esconder las huellas del trabajo comprometen en todo momento al espectador. En silencios bajo vigilancia, la película fluye golpe tras golpe,

abriéndose paso en un clima donde la fotografía tenebrosa de Ghislain Cloquet deja entrever en el subsuelo la promesa de libertad en cada escombros removido. Mientras tanto, arriba, el plantel carcelario desarrolla las requisas cotidianas, con una frialdad cansina que, lejos del sadismo que se hace lugar común en tantas *jail pictures*, resalta la naturaleza burocrática de ese despojamiento (el examen de los envíos a los internos es uno de los más contundentes pasajes sobre la *privación de la privacidad* en toda la historia del cine). Sin abundar en detalles que contaminarían el acceso al film, sólo acotaremos que la curiosa apertura de *Le trou* brinda un sentido nitido y riguroso a una historia que elige ese comienzo para apartarse de la negrura más absoluta y acceder, por un sorpresivo lirismo, a cierta forma de iluminación.

Jacques Becker murió aún joven y ya sabio a comienzos del mismo año en que se estrenó *Le trou*. Su desaparición dejó otro agujero en el cine francés, para el que los sesenta fueron, entre otras cosas, años de reservada nostalgia de su presencia. ■

Eduardo A. Russo

Killing Zoe, EE. UU. - Francia, 1993, dirigida por Roger Avary, con Eric Stoltz, Julie Delpy y Jean-Hughes Anglade. (AVH)

Esta película bilingüe, estilizada y previsible es la primera de Roger Avary, coautor de las historias de *Tiempos violentos* y amigo de Quentin Tarantino. Según el propio Avary, entrevistado profusamente por los medios europeos, se trata de un intento de hacer lo contrario de lo que hace Luc Besson en *El perfecto asesino*. Mientras Besson intenta penetrar el mercado americano filmando en inglés y ambientando en Nueva York (aunque de hecho, la mayor parte esté rodada en Francia), Avary cruza el Atlántico en el otro sentido para hacer cine francés y ambientando en París (aunque de hecho, la mayor

parte esté rodada en Los Angeles). La empresa de Besson suena a comercio y la de Avary a aventura underground, aunque las dos se parecen más de lo que podría suponerse. En *Killing Zoe*, Stoltz es un ladrón de cajas fuertes que viaja a París contratado por Anglade. En el camino se enreda con la prostituta Delpy (la Zoe del título). Tras la escena sexual, aparece Anglade y durante una hora lleva de las narices a Stoltz a una maratón de drogas primero y a un asalto mal planeado a un banco después mientras mata gente casi por diversión y pronuncia frases grandilocuentes (tal vez porque tiene sida). Un psicópata más, no muy diferente de Gary Oldman en la película de Besson. Si *El perfecto asesino* es una pavada simpática de gran presupuesto a la americana (con el acento puesto en la psicología de los personajes), *Killing Zoe* es

una pavada simpática de pequeño presupuesto a la francesa (sin acentos). Aunque en la era de la cocacolonización, no hay demasiada diferencia. Ambas explotan el romanticismo de la pareja central contra el fondo de violencia y terror que los rodea. Ninguna llega a ningún lado. Pero mientras que la ambientación y el tono menor de *Killing Zoe* permiten suponer que Avary puede llegar a producir algo interesante en el futuro, la espectacularidad y los subrayados mainstream de Besson demuestran que su cine sólo se sostiene en la simpatía de sus personajes. De todos modos, un descanso de los psicópatas nos vendría bien a todos.

Quintín

Jimmy Hollywood, EE. UU., 1994, dirigida por Barry Levinson, con Joe Pesci, Christian Slater y Victoria Abril. (AVH)

Barry Levinson es un director cuya exitosa carrera dentro de la industria norteamericana le ha asegurado un lugar en las salas de estreno de todo el mundo. Pero al seguro se lo llevaron preso, como se decía antes, porque, hoy por hoy, son muy pocos los realizadores a los que luego de un fracaso no se los condena a salir en cajita con su siguiente proyecto. Eso le paso a Barry Levinson después de *Juguetes* (1992), su proyecto más ambicioso y más fallido. *Jimmy Hollywood* (1994) llega al video luego del estreno de *Acoso sexual* (1994), película de posterior realización y de mayor éxito. Resulta un poco gracioso hablar de una película maldita dentro de la filmografía de un realizador tan standard; digamos que se trata de un film raro que con los años será tema de confusión cuando se hable de la carrera del director. *Jimmy Hollywood* es la historia

de un actor fracasado (Joe Pesci) que busca por todos los medios un trabajo en Hollywood, admira el cine clásico y añora los tiempos de esplendor. Lo acompaña en sus constantes reflexiones (cada vez más alejadas de la realidad) un amigo joven con algunos problemas en la cabeza (Christian Slater). Más cerca del mundo real está la novia del protagonista, una peluquera demasiado bella para él (Victoria Abril, con su verdadera voz). Las vueltas (por no decir coletazos) del guión harán que Pesci se transforme en una especie de vengador anónimo no violento que limpia las calles de delincuentes y cobra incontrolable fama debido a unos videos que él mismo graba y entrega a la policía declarándose líder de una gran organización. Obviamente no pasa mucho tiempo hasta que descubren que es él y lo acorralan en un cine, en lo que se supone que es una gran metáfora sobre el estado de las cosas. Toda la película podría ser tomada como un serio análisis de la industria de Hollywood, pero eso sería pedirle más de lo que tiene. Lo que inclina la balanza en favor de la visión de *Jimmy*

Hollywood son tres cosas (inclinan la balanza pero no hacen milagros): la presencia de Victoria Abril como protagonista en Hollywood; el deseo irrefrenable de no perderse ninguna película de Levinson, quien además hace un papel y, finalmente, el hallazgo de encontrarse nada menos que con Harrison Ford haciendo un cameo muy divertido al final del film. Si Abril no es su mes favorito y si Ford no es el auto que más le gusta le aconsejo que pase por alto este traspié de Barry Levinson. Aunque quizá sea una de sus mejores películas. ■

Santiago García

Psicosis mortal (*The Vagrant*), EE.UU.-Francia, 1993, dirigida por Chris Wallas, con Michael Ironside, Bill Paxton y Marshall Bell. (Gatívideo)

Si usted viera la carátula del video de *Psicosis mortal* no la alquilaría ni aunque le den un premio. Pero el que no arriesga no gana, así que yo la vi y me llevé una serie de sorpresas. En primer lugar, se trata de una coproducción entre Estados Unidos y Francia; en segundo lugar, la venden como otra de

terror pero resulta ser una comedia muy negra y, por último, el productor ejecutivo es Mel Brooks. Lo que no era una sorpresa era que el director y creador de maquillaje Chris Wallas estaba a cargo de ambos rubros, por lo que el triste recuerdo de *La mosca II* me hacía desconfiar. Pero la historia del oficinista tímido y medio tontuelo (Bill Paxton) que compra todo ilusionado su hogar dulce hogar arranca muy bien. Casi inmediatamente aparece un grotesco vagabundo (deberían verlo) que comienza a rondar la casa e incluso entra en ella, provocando la psicosis del imaginativo título local de la película. Cuando ronda por la casa es inquietante, pero cuando el vagabundo empieza a matar gente la cosa se pone espesa. Y si de espeso hablamos, es necesario que entre en escena el actor más habitual de los estrenos en video: Michael Ironside, quien interpreta a un policía que cree que el verdadero asesino es el oficinista. Bill Paxton está tan bien en la comedia como en las escenas de terror. Ironside falla cuando trata de darle seriedad al personaje. El maquillaje es terrible y la sangre alcanza un nivel no aconsejable para

quienes no son aficionados al género. De todas maneras, *Psicosis mortal* es interesante y divertida y los varios problemas que tiene (especialmente, al final) no llegan a volverla desechable, sobre todo porque se trata de una película cómica con cierto toque de originalidad. ■

S. G.

Sólo los ángeles tienen alas (*Only Angels Have Wings*), 1939, dirigida por Howard Hawks, con Cary Grant, Thomas Mitchell y Jane Russell. (Epoca)

La amistad de Cary Grant y Thomas Mitchell, Jane Russell tocando *One of These Days* al piano, la camaradería, el trabajo, el peligro de muerte y su negación, la vejez y el deterioro físico, el suspenso, Rita Hayworth hermosísima y Jane Russell encantadora, la redención, el conflicto entre la libertad y el compromiso, la prestancia de Cary Grant, el dolor, la risa, la pena, la melancolía, el pudor y el coraje, todo eso, y el cielo también, es *Sólo los ángeles tienen alas*, una de las mejores películas de todos los tiempos. ■

Gustavo Noriega

REPASO

¿A quién ama Gilbert Grape? (*Who's Eating Gilbert Grape?*), dirigida por Lasse Hallström. (AVH)

Por obra y gracia de esta película, los miembros más serios de la revista no dudaron ni un segundo en pasarse al bando del *star system*. Johnny Depp, Juliette Lewis y Leonardo Di Caprio, ídolos de la juventud. Nos quedan algunas dudas, por el film y por la juventud del mundo. Reseña a favor en *El Amante* N° 32.

El especialista (*The Specialist*), dirigida por Luis Llosa. (AVH)

Sobre Sharon Stone ya se habló (y disfrutó) bastante en esta revista y sobre Sylvester Stallone ya se sufrió (y padeció) más aun como para reiterar epítetos fundamentados y descalificaciones justificadas. Sobre Luis Llosa poco se puede decir aunque se intuye que, por una sola vez, Fujimori y Sendero Luminoso se pusieron de acuerdo para expatriarlo de tierras peruanas. Reseña contundente y perfil (completito, completito) sobre la diva en *EA* N° 33.

Cuatro bodas y un funeral (*Four Weddings and a Funeral*), dirigida por Mike Newell. (Transeuropa)

La película favorita para el Oscar de los que no tienen películas favoritas para el Oscar. No queremos contar la trama pero hay cuatro casamientos y un entierro. Los agradables personajes merecían una mejor historia. Pasable, en el peor sentido de la palabra. Comentario en *EA* N° 31.

Perseguidas (*Bad Girls*), dirigida por Jonathan Kaplan. (Gatívideo)

Cuatro mujeres y un maldito western. Cuatro chicas bonitas cuatro. Los personajes, femeninos, tienen todos los estereotipos de los personajes masculinos y viceversa. De tan ridícula puede resultar simpática. De tan mala resulta inexistente. Reseña en *EA* N° 31.

M. Butterfly, dirigida por David Cronenberg. (AVH)

Una de las mejores películas del 94 para los poco confiables integrantes de la revista. Cronenberg abandona el terror pero vuelve con sus siniestros temas, ahora más sugeridos que mostrados, en esta historia sobre un amor imposible. Las marcadas composiciones de Irons y John Lone interesan menos que la asfixiante y agobiante puesta en escena del director. Comentario a favor y textos sobre Cronenberg en *EA* N° 32.

Fresa y chocolate, de T. Gutiérrez Alea y J. C. Tabío. (AVH).

¿Cuba a favor o en contra de Castro? Un relato con estética televisiva apoyado en las buenas actuaciones de los intérpretes. Una película que a la pobreza de su realización opone la solidez del guión y la captación de algunos exteriores en forma documental ideológicamente ambiguos y novedosos para la censurada cinematografía cubana. Reseña y nota en *EA* N° 31.

Lobo (*Wolf*), dirigida por Mike Nichols. (LK-Tel)

"Este lobo no es un bobo", aclaró Flavia en *El Amante* N° 30. Y algo de eso hay en esta nueva versión del hombre lobo. Un gran Nicholson, una historia crítica sobre los yuppies, una bellísima e inquietante (como siempre) Michelle Pfeiffer y unos feísimos e insoportables James Spader y Christopher Plummer disimulan el escaso genio del viejo director de *El graduado*. Aullidos a favor y lobos de celuloide en el número citado.

Máxima velocidad (*Speed*), dirigida por J. De Bont. (Gatívideo)

Rápido debut del fotógrafo Jan De Bont. En lo que sin dudas es una brillante idea de producción, Hopper hace de loco. Keanu Reeves en su última película de soltero. Buena noticia: su esposa no es Sandra Bullock. La película, bien, gracias. Comentario en *EA* N° 30.

Mentiras verdaderas (*True Lies*), dirigida por J. Cameron. (AVH)

Película de bajo presupuesto (120 millones de dólares) que, detrás de su aparente *entretenimiento*, encierra una serie de complejidades sobre el matrimonio. La actuación de Schwarzenegger confirma que se trata de una de las personalidades del cine actual, y la presencia de Jamie Lee Curtis justifica el ya mencionado cine actual.

Como caídos del cielo (*Raising Stones*), dirigida por Ken Loach. (Transeuropa)

Con el gasto de catering de *Mentiras verdaderas*, Ken Loach hubiera filmado un Decálogo. Una historia chiquita, filmada con maestría, con escenas alegres, tristes y emotivas, con acertados comentarios sobre la condición social de los personajes y con una ambigua mirada sobre la política y la religión en la actualidad. ¿Se puede comentar algo más sobre una de las mejores películas del 94? Comentario y falso reportaje de Flavia a Loach en *EA* N° 31. ■

por Jorge García

Lo que el cielo nos da (*All That Heaven Allows*), 1958, dirigida por Douglas Sirk, con Rock Hudson y Janet Wyman.

Douglas Sirk dirigió una serie de magistrales melodramas en los años 50 que lo convirtieron en el referente indiscutido del género. Este, sobre los difíciles amores entre una viuda madura y un joven jardinero, tiene la maestría habitual de su puesta en escena y una ácida visión sobre los Estados Unidos de esos años, que es otro rasgo insoslayable de su obra. Obra maestra absoluta. **Cine Canal 7/4, 5.15 hs.; 18/4, 7.45 hs.; 27/4, 8 hs.**

El hombre del planeta X (*Man From Planet X*), 1951, dirigida por Edgar Ulmer, con Robert Clarke y Margaret Firlo.

Hay pocos directores americanos cuya obra sea menos conocida que la de Edgar Ulmer (en video lo único que está editado es la notable *El gato negro*). Esta clase "b", uno de los más tempranos y mejores productos de la ciencia ficción de los 50, demuestra cómo un realizador imaginativo puede lograr con muy pocos elementos un relato climático y verosímil. **TNT 16/4, 5 hs.**

El extraño caso del Dr. Petiot (*Dr. Petiot*), 1990, dirigida por Christian de Chalonge, con Michel Serrault y Pierre Romans.

Christian de Chalonge es un caso bastante atípico dentro del cine francés, ya que en veintisiete años dirigió sólo seis películas. Este film, sobre un médico francés que en la época del nazismo asesinaba pacientes, está imaginativamente narrado —además de tener una actuación apabullante de Michel Serrault—, comparando la ocupación alemana con una pesadilla expresionista. Uno de los mejores films estrenados el año pasado. **VCC 24, 9/4, 22, 24, 2 y 4 hs.**

El emperador del Norte (*Emperor of the North*), 1973, dirigida por Robert Aldrich, con Lee Marvin y Ernest Borgnine.

El estilo desequilibrado y violento de Robert Aldrich ha dado lugar a una obra muy

irregular pero con picos de gran interés. Este film, uno de los menos conocidos de su carrera y también uno de los mejores, ambientado en los años de la Depresión, tras la aparente y simple historia del enfrentamiento entre un conductor de trenes y un par de vagabundos que quieren viajar como polizontes, traza una vívida visión de la vida en esos años en los Estados Unidos. Para ver sin reservas. **Canal Fox 14/4, 13 hs.**

El disparo (*The Shooting*), 1967, dirigida por Monte Hellman, con Jack Nicholson y Millie Perkins.

En particular en las películas de su primera etapa, Monte Hellman es una suerte de paradigma del director norteamericano independiente de los sistemas de estudios. Este extraño western "fantástico", tras una en apariencia convencional historia de venganza, desarrolla algunos temas de cuño borgeano como el del doble, y resulta una muestra del estilo austero y sin concesiones del director. **Canal 365 24/4, 16 hs.; 25/4, 9 hs.**

Brigadoon, 1954, dirigida por Vincente Minnelli, con Gene Kelly y Cyd Charisse.

Uno de los géneros donde más lució el talento de Vincente Minnelli fue el de la comedia musical. *Brigadoon*, uno de sus

films más subvalorados en el género, aparte del encanto de la historia —la mágica aparición de un pueblito escocés donde el tiempo no pasa— y varios excelentes números, es una lúcida investigación del director sobre los límites entre realidad y fantasía. **Canal 365 27/4, 16 hs.; 28/4, 9 hs.**

Persecución y asesinato de Jean Paul Marat (*Marat Sade*), 1966, dirigida por Peter Brook, con Patrick Magee y Glenda Jackson.

Esta brillante adaptación de Peter Brook de la obra de Peter Weiss, "representada" por un grupo de locos dirigidos por el marqués de Sade, fue en su momento una experiencia casi alucinante que habrá que ver si resistió el paso del tiempo. Más que un hecho cinematográfico (un poco a la manera de *1789* de Ariane Mnouchkine) se trata de un estudio sobre la representación con innegables connotaciones políticas. Para ver y evaluar hoy. **Cine Canal 4/4, 23.45 hs.; 15/4, 3 hs.**

El hombre herido (*L'homme blessé*), 1983, dirigida por Patrice Chéreau, con Jean-Hughes Anglade y Vittorio Mezzogiorno.

Este film del francés Patrice Chéreau es, probablemente, lo más cercano que nos haya dado el cine al universo de Jean Genet. Sórdida y desesperada

visión del mundo de la homosexualidad, la película es un auténtico descenso a los infiernos de la humillación y la culpa. Obra dura, sin duda no para todos los gustos, tiene una gran intensidad dramática y notables interpretaciones de Vittorio Mezzogiorno y sobre todo de Roland Bertin. **Canal 365 26/4, 22 hs.; 28/4, 24 hs.; 29/4, 2 hs.**

La tragedia de un hombre ridículo (*La tragedia di un uomo ridicolo*), 1981, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Ugo Tognazzi y Anouk Aimée.

Por cierto que nadie ha visto (yo tampoco) esta película de Bertolucci que fuera remontada por el director tras su exhibición en el festival de Venecia, masacrada por la crítica y fracaso de público en todo el mundo. Será una buena oportunidad de constatar si estos comportamientos respondían a la realidad del film o si, por el contrario, cabe la posibilidad de que nos llevemos alguna sorpresa. **Canal 365 16/4, 19 hs.; 17/4, 6 y 14 hs.; 18/4, 11 hs.**

Wanda, 1971, dirigida por Barbara Loden, con Michael Wiggins y Barbara Loden.

La obra de Barbara Loden, esposa de Elia Kazan, es prácticamente desconocida en nuestro país. Este maduro relato, sobre una mujer frustrada y abúlica y la relación que entabla

YO, EL PEOR DE TODOS

Y bien señores, llegó la hora de la verdad. Para críticos de la más diversa extracción, no hay en la historia del cine un director más malo. Para algunos cinéfilos fanáticos del cine fantástico y de terror es un realizador "de culto" absolutamente intocable. Lo cierto es que el ciclo que el **Canal 5 de Cablevisión** realizará los **martes 11, 18 y 25 de abril a las 23.45 hs.** (con repetición a las **5 de la mañana**) con la exhibición de tres películas de Edward Wood (1922-1978) permitirá disipar estas dudas de una vez y para siempre. Auténtico autor de la

clase Z (escribía, producía y dirigía sus films), reconocido travesti —se dice que durante la guerra combatía con ropa interior femenina debajo del uniforme—, Wood es una de las figuras más extravagantes y menos conocidas de la historia del cine, por lo que la proyección de estos títulos es casi un acontecimiento. El 11 se podrá ver *Plan 9 del espacio sideral*, 1959, su film más "famoso" y última película de Bela Lugosi, fallecido a poco de iniciarse la filmación y reemplazado por un médico de la familia Wood que aparece siempre de espaldas para que no se note el cambio. El 18 se exhibirá *La noche de los demonios*, 1960, film inédito

durante 23 años, por cuanto Wood nunca pudo pagar los gastos para su edición muriendo antes de que el film se estrenara. Por fin, el 25 le toca el turno a *La carnada*, 1954, el único film de Wood que, para Leonard Maltin, no es merecedor del lapidario "bomb". Mientras esperamos ansiosamente la película que sobre el director filmó Tim Burton aprovechamos la oportunidad, difícilmente repetible, de ver tres películas de un realizador que, seguramente, nunca pensó que a estas alturas se iban a suscitarse controversias alrededor de su obra.

J. G.

NICHOLAS RAY: EL ÚLTIMO ROMÁNTICO

Rebelde sin causa (*Rebel Without a Cause*), 1955, con James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo. I-SAT 9/4, 14 hs.; 10/4, 10.30 hs.

Johnny Guitar, 1954, con Joan Crawford, Sterling Hayden y Mercedes Mc Cambridge. Canal 365, 19/4, 16 hs.; 20/4, 9 hs.



Si hay una figura en la historia del cine que, sobre todo para los cinéfilos, tiene una dimensión casi mítica, es la de Nicholas Ray. Ensalzado hasta la adoración por la crítica "cahierista" (Godard, por ejemplo, consideraba a *Johnny Guitar* la mejor película de todos los tiempos), Ray es el artífice de una obra intensa y pasional, con remansos de inflamado lirismo, que puede considerarse un paradigma del cine norteamericano de los 50 y que, tal vez junto con la de Hitchcock, es la que más ha influido en los cineastas europeos y modernos. Raymond Nicholas Kienzle nace en Wisconsin en 1911 y a los 16 años hace guiones de una serie de emisiones radiofónicas, lo que le permite ganar una beca para realizar estudios de arquitectura con Frank Lloyd Wright. Al finalizar éstos, se inicia como actor teatral, trabando relación con Elia Kazan y el productor John Houseman, quien le facilita varios trabajos radiofónicos y televisivos. En 1945 será asistente de dirección de la primera película de Kazan, debutando como realizador en 1948 con la producción de Houseman *Almas en tinieblas*. El tema principal en la obra de Ray es el de la inadaptación del individuo frente a una sociedad que le es hostil. La intensidad emocional y el apasionamiento

casi a flor de piel con que el director plantea este conflicto desigual, en el que sus protagonistas pueden incluso perder la vida, le dan a su filmografía un carácter

marcadamente sombrío y pesimista. Los héroes de Ray, individualistas, introvertidos y solitarios, enfrentados no sólo a la sociedad sino también con frecuencia consigo mismos, sólo lograrán expresarse —en ocasiones incluso a pesar suyo— a través de explosiones de violencia que muchas veces dejarán por el camino víctimas inocentes. Personajes desarraigados, marginados o en situaciones límites (la droga, la guerra), buscarán en la rebeldía ante un mundo ajeno y hostil el camino para intentar encontrarse a sí mismos. Esta temática de neto cuño romántico da lugar a una obra que está entre las más personales del cine norteamericano y que hoy asombra por su modernidad. Temperamento rebelde por naturaleza, Ray tuvo no pocos problemas con los productores hollywoodenses, lo que motivó que su carrera como director prácticamente terminara a principios de los 60, convirtiéndose en un realizador errante y marginal. Decía antes que el enfrentamiento de los héroes raynianos con un entorno al que no pueden adaptarse puede terminar con su muerte, como es el caso del convicto fugado y perseguido de *Almas en tinieblas*, o puede hacerle buscar un estímulo externo como se da en el profesor drogadicto de

Bigger Than Life. En otras ocasiones, el precio a pagar será la soledad, como ocurre con el policía solitario y violento de la conmovedora *On a Dangerous Ground*, o con el guionista de Hollywood irascible y autodestructivo de *In a Lonely Place*, que trata de superar su crisis personal y profesional por medio de la relación con una actriz, Gloria Grahame, más gloriosa que nunca. Digamos de paso que este film intenso y perturbador, uno de los mejores de la carrera del director, tiene rasgos innegablemente autobiográficos, ya que aparte de la dura y amarga visión que transmite sobre Hollywood, la crisis de su relación en la vida real con la Grahame, en ese entonces su esposa, aparece claramente representada en la película. Si *Horas de angustia* estaba perjudicada por cierto didactismo de cuño "krameriano", con *Rebelde sin causa* Ray no sólo logró el mejor trabajo de James Dean sino el film más emblemático sobre la problemática juvenil de los años 50. El acercamiento de Ray a los géneros dio lugar a películas tan poco convencionales como *Amarga victoria*, notable film antibélico, y *La rosa del hampa*, estilizada aproximación a los films de gangsters. Pero en este terreno, el bloque más insólito es el de los westerns; desde la mítica *Johnny Guitar*, el único western en que el enfrentamiento principal se da entre dos mujeres, pasando por *La verdadera historia de Jesse James*, interesante film sobre el famoso bandolero y la poco conocida *En busca de refugio*, donde la lucha generacional se resolverá trágicamente cuando James Cagney mata a John Derek en el momento en que éste intenta salvarle la vida. *The Lusty Men*, el primero de sus westerns sobre un ex-campeón de rodeo (Robert

Mitchum, genial) que vuelve a su pueblo, es un film de un profundo lirismo, alejado del tono violento y crispado de la mayoría de sus películas. Obra de gran modernidad, con una narración sin grandes picos dramáticos, ha ejercido enorme influencia sobre directores como Wim Wenders —quien homenajeó a este film explícitamente en *En el transcurso del tiempo*— y también sobre el sobrevalorado Jim Jarmusch. Las dificultades de Ray con los productores en sus dos últimos trabajos hollywoodenses —*Rey de reyes* y *55 días en Pekín*— lo obligaron a abandonar los Estados Unidos y los años siguientes en Europa son una asociación ininterrumpida de proyectos frustrados, siendo las únicas concreciones *We Can't Go Home Again*, un collage experimental realizado con varios alumnos suyos que nunca pudo tener un montaje final, y un episodio de un film erótico porno en 1963. En los años finales de su vida, Ray aparece como actor en un importante papel de *El amigo americano*, en la lamentable *Hair* de Milos Forman y, por último, en ese macabro y perverso documental *Relámpago sobre el agua* que una vez más Wim Wenders, sirviéndose de la agonía física de Ray, filmó para poder hablar sobre su obra (la de Wenders). Si bien algunos de sus títulos fundamentales son hoy inaccesibles, las ediciones en video y las proyecciones en cable nos permiten acercarnos a la obra romántica, lírica y pasional de Nicholas Ray, el director a quien no casualmente Jean-Luc Godard le dedicara en 1966 una de sus películas y que en 1977, en *El amigo americano*, actuara un papel teóricamente irrepresentable: el de EL CINE. ■

Jorge García

con un ladrón que recoge en el camino, tiene una gran calidez y está alejado de cualquier actitud feminista fácil mostrando a una directora de considerable talento. Para descubrir a una realizadora desconocida e interesante. CV 5 11/4, 22 y 3 hs.

El cielo y tú (*All This and Heaven Too*), 1940, dirigida por Anatole Litvak, con Bette Davis y Charles Boyer.

Anatole Litvak forma parte de la lista de directores subvalorados del cine americano que hoy

buscan reconocimiento. Su refinado estilo visual y la fluida narración, que incluye complejos movimientos de cámara, se dan cita en este melodrama de época sobre el amor imposible entre un noble y una institutriz enfrentados a los prejuicios sociales. Digamos que este mes TNT ofrece otro excelente "melo" del realizador: *Otra vez adiós*, con una inolvidable Ingrid Bergman. CV 5, 8/4, 11 y 15 hs.

Pueblo embrujado (*Warlock*), 1959, dirigida por Edward

Dmytryk, con Henry Fonda y Anthony Quinn.

Edward Dmytryk, tras un promisorio comienzo, después de su quiebre en la época macarthysta, se convirtió en un rutinario artesano con escasos títulos de interés. Sin embargo, este western psicológico, que plantea por primera vez en el género una relación casi homosexual entre dos amigos, tiene una gran fuerza dramática y remite a los potentes relatos de su primera etapa. Cine Fox 13/4, 13 hs.

El pagador de promesas (*O pagador de promessas*), 1962, dirigida por Anselmo Duarte, con Leonardo Vilar y Gloria Meneses.

Tengo la sensación de que esta película brasileña muy valorada en los años 60 y que hace mucho tiempo que no se exhibe debe estar hoy irremisiblemente envejecida. De todos modos puede ser interesante ver este film de estética neorrealista y de fuerte contenido simbólico —un campesino para cumplir una

promesa decide emular a Cristo y cargar con una cruz durante un larguísimo trecho— para confirmar o no la apreciación anterior.

Space 19/4, 24 y 4 hs.

Tierra de faraones (*Land of the Pharaohs*), 1955, dirigida por Howard Hawks, con Jack Hawkins y Joan Collins.

Esta película de Howard Hawks, ambientada en el antiguo Egipto y con guión de William Faulkner, siempre resultó problemática para los seguidores de su filmografía. Sin embargo, más allá de cierto tono discursivo, pueden rastrearse en ella varios de los temas caros al director, aparte de mostrar a Joan Collins anticipándose a futuros papeles televisivos componiendo a una "villana" memorable.

Space 4/4, 16 hs.

El rey de Marvin Gardens (*The King of Marvin Gardens*), 1972, dirigida por Bob Rafelson, con Jack Nicholson y Ellen Burstyn.

Este casi desconocido film de Bob Rafelson fue estrenado muy fugazmente en nuestro país hace más de veinte años. Con seguridad la mejor película del generalmente sobrevalorado director, resulta un potente drama sobre la difícil relación entre dos hermanos de gran intensidad emocional y con excelentes interpretaciones de Nicholson, Burstyn y Bruce Dern.

Cine Max 18/4, 15.45 hs.; 25/4, 22 hs.

El camino del arco iris (*Finnian's Rainbow*), 1968, dirigida por Francis Ford Coppola, con Fred Astaire y Petula Clark.

Este primer acercamiento de Coppola al mundo de la comedia musical fue en su momento una aislada perla dentro del género en extinción. Brillante fantasía sobre las injusticias raciales, tiene en su estilo claras influencias del cine de Minnelli, excelentes canciones y números musicales y la posibilidad de ver a Fred Astaire bailando coreografías mucho más modernas que las que estábamos acostumbrados a verle. No dejen pasar *El camino del arco iris*, que hace décadas que no se ve y no está editada en video.

Cine Max 11/4, 22 hs.; 14/4, 14.50 hs.; 17/4, 18.15 hs.; 23/4, 16.15 hs.

El loco de la motosierra (*The Texas Chainsaw Massacre*), 1974, dirigida por Tobe Hooper, con Marilyn Burns y Gunner Hansen.

Primera y sin duda mejor película de Tobe Hooper, es hoy uno de los clásicos indiscutibles del género. El encuentro de un grupo de viajeros con una extraña familia de caníbales está narrado por medio de un relato que mezcla el "comic" con el

CINE ARGENTINO

Es sabido que **Space** programa diariamente en sus mediodías un ciclo de películas argentinas de todas las épocas en el que siempre es posible rastrear títulos interesantes. Es mi intención, a partir de este número, recomendar aquellos films que me parezcan por algún motivo destacables. Vayamos a los de este mes. El **jueves 27** en función continuada **a las 13 y a las 14.30 horas** se exhibirán respectivamente la primera y la tercera películas sonoras del cine nacional. *Tango*, 1933, de Moglia Barth, es prácticamente una sucesión de interpretaciones musicales de estrellas de la época. *Los tres berretines*, 1933, de Enrique T. Susini nos pone en contacto con el primer y mejor Sandrini, cuando todavía no se había convertido en un

estereotipo sentimentaloidé. El **viernes 7 a las 13 horas**, se proyecta *La muerte camina en la lluvia*, inteligente comedia policial espléndidamente narrada por Carlos Hugo Christensen. El **sábado 8 a las 13**, se verá *El ángel desnudo*, también de Christensen, que no es una de sus mejores películas pero tenía la "audacia" de mostrar la espalda desnuda de Olga Zubarry. Por fin, el **viernes 21 a las 14.30**, veremos *La cifra impar*, 1962, de Manuel Antín, una decorosa aproximación al universo de Julio Cortázar (a estar atentos que si la película de las 13 es corta, la segunda empieza antes de las 14.30). Para los que rechazan en bloque el cine nacional, este ciclo es una buena ocasión para comprobar que en su historia hay muchos títulos recuperables. ■

J. G.

horror más tremebundo. Los diez minutos finales provocan una sensación de escalofrío que debe tener pocos paralelos en la historia del cine.

Cine Max 13/4, 3.30 hs.

El ciudadano Bob Roberts (*Bob Roberts*), 1992, dirigida por Tim Robbins, con Tim Robbins y Giancarlo Espósito.

Debut de Tim Robbins como director, este film sorprende por

su humor irreverente y corrosividad. Sátira política sobre un senador derechista que defiende los aspectos más conservadores del sistema recorriendo el país cantando canciones folk, tiene momentos brillantes, otros desopilantes y algunas reiteraciones hacia el final, pero queda como una muy interesante opera prima del actor y director.

CV 30, 21/4, 22 hs.; 29/4, 24 hs.



El Amante en la radio

Algo así como un programa de cine

Conducción: Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo J. Castagna y Gustavo Noriega
Atiende el teléfono y comenta bodrios:
Santiago Gurrumín García

de lunes a viernes de 13 a 14 hs. en:

FM La Tribu, 88.7 MHz

Películas para ver en abril

Sábado	<i>Los héroes de la mesa verde</i> (S. Leone) CV 5, 11 y 16 hs.	Domingo	<i>Alicia ya no vive aquí</i> (M. Scorsese) I-SAT, 14 hs.
1	<i>El carterista</i> (R. Bresson) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.	16	<i>Marginados</i> (G. Van Sant) CV 30, 23.50 hs.
Domingo	<i>El color púrpura</i> (S. Spielberg) CV 30, 14.10 y 19.50 hs.	Lunes	<i>Calles peligrosas</i> (M. Scorsese) HBO, 20 hs.
2	<i>El hombre que amaba a las mujeres</i> (F. Truffaut) TNT, 23 hs.	17	<i>Escrito en el agua</i> (J. Sayles) CV 30, 22 hs.
Lunes	<i>Jezabel</i> (W. Wyler) CV 5, 11 y 16 hs.	Martes	<i>Estrella de fuego</i> (D. Siegel) Fox, 13 hs.
3	<i>Delicatessen</i> (J. P. Jeunet-M. Caro) I-SAT, 12.45 hs.	18	<i>Cautivos del mal</i> (V. Minnelli) TNT, 1 hs.
Martes	<i>Quién golpea a mi puerta</i> (M. Scorsese) Cine Max, 12 hs.	Miércoles	<i>Interiores</i> (W. Allen) I-SAT, 21 hs.
4	<i>La magia de tus bailes</i> (C. Walters) Canal 365, 16 hs.	19	<i>Susurros en tus oídos</i> (S. Frears) Canal 365, 24 hs.
Miércoles	<i>Duro de matar</i> (J. Mc Tiernan) Cine Canal, 16 y 1.15 hs.	Jueves	<i>Un día de furia</i> (J. Schumacher) HBO, 22 hs.
5	<i>Manhattan</i> (W. Allen) I-SAT, 22 hs.	20	<i>Gatica, el mono</i> (L. Favio) VCC 25, 22, 24 y 2 hs.
Jueves	<i>Alien 3</i> (D. Fincher) HBO, 20 hs.	Viernes	<i>El hombre que burló a la mafia</i> (D. Siegel) I-SAT, 15.45 hs.
6	<i>Macbeth</i> (O. Welles) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	21	<i>La prueba</i> (J. Moorhouse) Canal 365, 19 hs.
Viernes	<i>Juggernaut</i> (R. Lester) Cine Canal, 18.15 hs.	Sábado	<i>Casco de oro</i> (J. Becker) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.
7	<i>Sorgo rojo</i> (Z. Yimou) VCC 24, 23, 1 y 3 hs.	22	<i>Toro salvaje</i> (M. Scorsese) I-SAT, 22.45 hs.
Sábado	<i>Gloria</i> (J. Cassavetes) Cine Max, 18.30 hs.	Domingo	<i>Verano del 42</i> (R. Mulligan) I-SAT, 14 hs.
8	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) Canal 365, 19 hs.	23	<i>Cul de Sac</i> (R. Polanski) VCC 24, 22, 24, 2 y 4 hs.
Domingo	<i>Muerde la bala</i> (R. Brooks) HBO, 13 hs.	Lunes	<i>Almas perdidas</i> (O. Preminger) CV 5, 11 y 16 hs.
9	<i>Mogambo</i> (J. Ford) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.	24	<i>El investigador</i> (G. Douglas) Fox, 13 y 23 hs.
Lunes	<i>Malcolm X</i> (S. Lee) Cine Canal, 14.15 y 23.40 hs.	Martes	<i>El gran amor de Swan</i> (V. Schlöndorff) I-SAT, 22.45 hs.
10	<i>Monsieur Verdoux</i> (C. Chaplin) Canal 365, 16 hs.	25	<i>Cruising</i> (W. Friedkin) HBO, 0.15 hs.
Martes	<i>M, el vampiro negro</i> (F. Lang) VCC 24, 11, 13, 15, 17, 19, 23 y 1 hs.	Miércoles	<i>Zelig</i> (W. Allen) I-SAT, 21 hs.
11	<i>Depredador</i> (J. Mc Tiernan) Fox, 22 hs.	26	<i>Mi estación preferida</i> (A. Techiné) CV 30, 23.45 hs.
Miércoles	<i>La maté porque era mía</i> (P. Leconte) CV 30, 23.40 hs.	Jueves	<i>Hermanos de sangre</i> (S. Penn) VCC 25, 22, 0.30 y 3 hs.
12	<i>El rayo verde</i> (E. Rohmer) Space, 24 hs.	27	<i>Atame</i> (P. Almodóvar) Space, 22 hs.
Jueves	<i>Othello</i> (O. Welles) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	Viernes	<i>Bolas de fuego</i> (J. Mc Bride) I-SAT, 22 hs.
13	<i>Vivir y morir en Los Angeles</i> (W. Friedkin) I-SAT, 22.45 hs.	28	<i>Bajo el peso de la ley</i> (J. Jarmusch) VCC 24, 23, 1 y 3 hs.
Viernes	<i>Almas en subasta</i> (J. Clayton) VCC 24, 13, 15, 17, 19 y 21 hs.	Sábado	<i>Gas-s-s</i> (R. Corman) Cine Max, 20.15 hs.
14	<i>Los elegidos</i> (P. Kaufman) HBO, 18.15 hs.	29	<i>El salario del miedo</i> (H. G. Clouzot) VCC 24, 13, 15, 17, 19 y 21 hs.
Sábado	<i>La vanidosa</i> (V. Sherman) CV 5, 11 y 16 hs.	Domingo	<i>Varsovia año 5703</i> (J. Kijowski) VCC 24, 22, 24, 2 y 4 hs.
15	<i>Amanece</i> (M. Carné) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.	30	<i>El Dorado</i> (H. Hawks) I-SAT, 10.30 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas
en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

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

			Q	FF	GN	GJC	HB	JG	SG
Blanc	K. Kieslowski	Transeuropa				8	6	8	7
Como caídos del cielo	K. Loach	Gativideo	10	9	9	8	9	6	7
Conspiración en Rusia	D. Serafian	AVH	7						4
Cuatro bodas y un funeral	M. Newell	Transeuropa	4	7	7	6	6	6	6
El aroma de la papaya verde	T. Anh Hung	Gativideo					6	6	3
El caballero audaz	R. Walsh	Epoca	10	10		10	10	10	9
El carnaval de las almas	H. Harvey	Epoca			10		9	9	
El cliente	J. Schumacher	AVH	3						4
El corazón de las tinieblas	N. Roeg	Transeuropa	3						2
El especialista	L. Llosa	AVH				2			1
El mundo en peligro	G. Douglas	Epoca			9			9	
Erase una vez en Hollywood III	B. Friedgen	AVH		8					6
Fresa y chocolate	T. G. Alea	Gativideo	6	7	7	5	5	4	5
If...	L. Anderson	Renacimiento	8	7	5		4	3	
Jimmy Hollywood	B. Levinson	AVH		5					6
Killing Zoe	R. Avary	AVH	6		6	5	3		3
La muerte en este jardín	L. Buñuel	Epoca				6	6	6	
Lobo	M. Nichols	AVH	7	7	5	5	4		7
M. Butterfly	D. Cronenberg	AVH	10	10	7	9	7	5	9
Matinée	J. Dante	Transeuropa			5				8
Máxima velocidad	J. De Bont	Gativideo	6		8		7		8
Mentiras verdaderas	J. Cameron	AVH	8	8	6	7	7	2	6
Olivier, Olivier	A. Holland	Transeuropa				6	6	6	4
Peligro inminente	P. Noyce	AVH	7						7
Perseguidas	J. Kaplan	Gativideo				2			8
Perversos instintos	J. Mackenzie	Penta							2
Preludio para un amor	C. Miller	Transmundo				6	6	5	
Psicosis mortal	C. Walas	AVH							6
Scarface	H. Hawks	Epoca	9			8	8	10	10
Sin miedo a la vida	P. Weir	AVH				1	3	1	8

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

Los Sueños

ciné de autor
documentales
ciné argentino
artes plásticas
en coproducción

ALDRICH ALEA ALMOGADO ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUÑUEL
CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELDMAN FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEZER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERTZOG HITCHCOCK HUSTON JARVIS JARMUSCH
KATZ KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MILES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDOUKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI
SANTIAGO SAURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SURINA MARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMELSKI Y MUCHOS MAS.

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

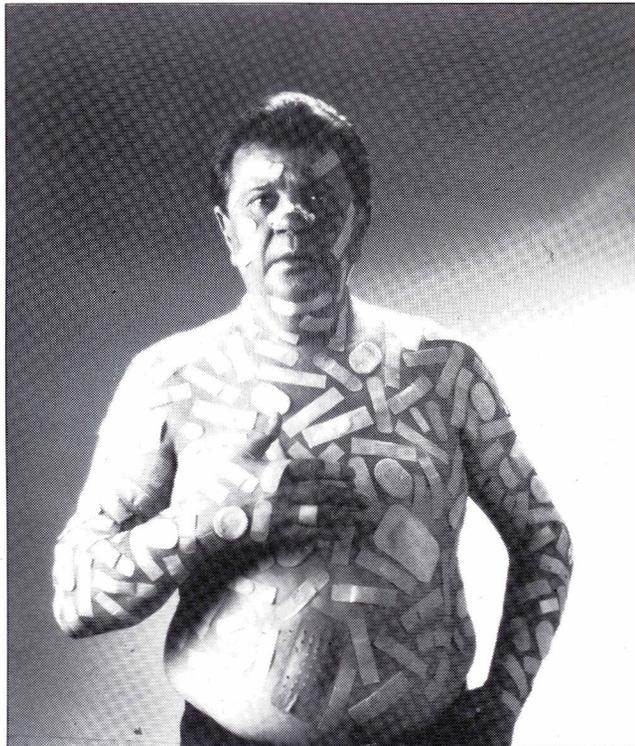
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.
Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

Video del Angel



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

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



¿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

Rita Hayworth in a Freudian slip

A couple of months ago we made a slip. We left her name off a caption. There she was in a photograph, along with Cary Grant, Richard Barthelmess and a few others in a scene from Hawks' *Only Angels Have Wings*. Present but unmentioned. You might call it a happy slip because it gives us a chance to mention Hawks and *Only Angels Have Wings* again. Or you could say it was a Freudian slip, because it provides a perfect excuse to have her back. This time it's a scene from Charles Vidor's *Gilda*, which starred her and Glenn Ford. The movie must have reached Buenos Aires in 1946. But why go on when every word of text means there's less room for Rita Hayworth?



Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés