

Año 4 N° 39 Mayo de 1995 \$ 7,50
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E



Dossier Tim Burton

Ed Wood

Johnny Depp

María Luisa Bemberg

La muerte y la doncella

Sigourney Weaver

Dossier Bergman (3ª parte)

Harpo Marx speaks



Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Queridos lectores

Dentro del panorama casi exclusivamente masculino del cine argentino, María Luisa Bemberg fue la mujer más importante. Fue además una realizadora audaz, independiente y con una temática propia y singular. Llegó tardíamente al oficio de cineasta y murió cuando tenía muchos proyectos por concretar, pero dejó una obra consistente que, entre otros méritos, tiene el de haber hecho asomar el discurso femenino en un medio en el que la voz de las mujeres ha sido inexplicable y sistemáticamente silenciada. A Santiago García le corresponde comentar con emoción su obra en este número. Cuando se estrenó *El joven Manos de Tijeras* de Tim Burton, *El Amante* no aparecía aún. Es posible que la sordera desdeñosa de las críticas de ese momento nos haya terminado de convencer a los que hoy dirigimos esta revista de que era necesaria una publicación mensual de cine en la Argentina que diera cabida a una sensibilidad cinéfila menos apolillada. Hoy, ante el inminente estreno de *Ed Wood*, podemos celebrar en la figura de Tim Burton la existencia de un director que permite esperar que el cine siga siendo una expresión de la sensibilidad secreta de su tiempo y amplíe el registro de lo que podría llamarse su *campo emocional*. Dedicamos varias páginas a la película, al director, a su obra y a Johnny Depp, su actor más representativo. Para demostrar que los personajes de Tim Burton no son los únicos *freaks* que quedan sueltos, pasó por Buenos Aires Alejandro Jodorowsky, cineasta de culto, director de teatro, historietista y excéntrico radical —entre otras profesiones— al que Alejandro Ricagno y Horacio Bernades entrevistan extensamente en este número. Por error hemos omitido consignar en los títulos de la tapa este chispeante reportaje a una personalidad de verdadera importancia. Además, en esta edición culmina el dossier dedicado a Ingmar Bergman y como nota no alineada tenemos la de Guillermo Pintos, que en lugar de su habitual sección de bandas de sonido entregó un extraño escrito que mezcla a Borges con el cine interactivo.

Hasta el mes que viene

Se omitió en el último número la acreditación de las fotos de la entrevista a Lucía Suárez. La fotografía fue Rosana Chaio, a quien le pedimos las correspondientes disculpas.



Eduardo suburbanizado
Dibujo de Tim Burton

SUMARIO

Estrenos

La muerte y la doncella2
Ed Wood4
 Sobre Ed Wood Jr.7
Una luz en el infierno8
Madigan está de vuelta, Streetfighter, la última batalla, Solo ellas..., Fórmula para amar, Una lección de vida10
 Sigourney Weaver12

María Luisa Bemberg14

Dossier Bergman

La breve luz19
 Textos sobre Bergman22
 Películas24

Cine interactivo y Borges27
 La Ferla29

Dossier Burton

Perfil32
 Burton por Depp33
 Burton por Burton35
 Películas38
 Perfil de Johnny Depp40

Correo42
 Entrevista a Jodorowsky44
 Mundo cine49

Guía del amante

Libros53
 Videoclips55
 Videos57
 Cine en TV60
 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: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Nora Inés Lezano y Tino y Norma Postel.

Vendedora de Avon: Haydée Thompson
Presidenta de Avon: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Halloween: Gustavo Jack Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Circulación: Gustavo Beetlejuice Johnson

Corrección: Gabriela Gatúbel Ventura Vampira
Diagramación y composición: Carlitos Ed Wood Almar Jr.

Típea: Gustavo Manos de Tijeras Zappa
Asesor diseño: Fernando Tim Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (corazones de galletita): *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

Terapia de grupo

por Quintín



Poco después del final de una dictadura (cuyos signos son los de la chilena), un matrimonio compuesto por un abogado que ahora preside una comisión oficial de derechos humanos (Gerardo / Stuart Wilson) y su mujer, que ha sido torturada por el régimen militar (Paulina / Sigourney Weaver), recibe en su casa a un visitante al que ella cree identificar como el médico que la torturó (Miranda / Ben Kingsley). La obra de Ariel Dorfman juega, por un lado, con la incertidumbre de ese reconocimiento y, por el otro, con un planteo moral que gira en torno del derecho de las víctimas a hacerse justicia y también con los problemas que plantea la futura convivencia entre víctimas y verdugos a partir del advenimiento de la democracia. La obra es bastante ingeniosa en su desarrollo y más bien chata en su dimensión dramática. Así es como también la vio Roman Polanski cuando le ofrecieron dirigirla: "Para hacer la película, había que inyectarle realismo allí donde la obra era muy artificial por no decir muy convencional. [...] Trabajamos sobre todo en la estructura, en los cambios dramáticos. La obra estaba extrañamente lisiada, le faltaba el tercer acto: no tiene resolución aunque está escrita como un policial, un *whodunit*, en el que la búsqueda del culpable es la principal fuente de suspenso. Me resultaba tremendamente frustrante..." (*Positif*, abril de 1995).

Sin embargo, el tema —el encierro, la mujer víctima, la venganza, la humillación, las oscuridades psicológicas— es marcadamente polanskiano y la película resultante es un producto típico del director polaco. Está filmada con esmero, con una iluminación adecuada, con encuadres prolijos, con un cuidado juego de actores, con transiciones fluidas y con una narración eficaz. El film tampoco pierde de vista el contexto político ni el dilema ético de los protagonistas. *La muerte y la doncella* tiene un clima y una realización que la emparentan claramente con *Repulsión*, con *Cul de sac*, con *El inquilino*, con *Perversa luna de hiel*. Pero nada de esto evita que se parezca a la obra de Dorfman: es también, a su manera, tan ingeniosa como chata.

El eje del argumento pasa por la decisión de Paulina de obtener una confesión por parte de Miranda. El rasgo ingenioso es que no importa tanto que esta confesión sea verdadera, sino que la mujer pueda hacer reaparecer el fantasma de su torturador, para confrontarse con él cara a cara y poder curarse de sus heridas psíquicas. Y de allí proviene también el elemento de chatura: Polanski declara que la película debe estar bajo el signo de la psicología y la transforma en una gigantesca sesión de terapia. Lo de la declaración no es una metáfora: antes de que se desate la violencia, Miranda le dice a Gerardo que "nunca poseeremos totalmente el alma de la mujer" y agrega que se trata seguramente de una cita de Nietzsche. En una modificación sorprendente del texto de la obra (casi escrupulosamente fiel en el resto), Gerardo le responde que si es una frase citable, seguramente debe ser de Freud, ignorando que Nietzsche es uno de los escritores aforísticos por excelencia. Esta invocación apresurada de Freud es consistente con la obra de Polanski, un especialista en exponer conductas psicóticas y tortuosidades del alma. Pero habitualmente, estas se describen a partir de una mirada irónica, frecuentemente despiadada. En *Perversa luna de hiel*, una de sus películas más logradas, la combinación de locura y sarcasmo encuentra el tono justo: gracias a él la tragedia se convierte en un cuento apasionante y licencioso. Pero el tema de *La muerte y la doncella* le prohíbe la ironía —que desembocaría francamente en la obscenidad— y Polanski queda atrapado en su propia maquinaria. A partir de su habitual horror

por acercarse a los personajes, no le queda otra alternativa que refugiarse en los recursos de un oficio que domina dentro de límites fijados por la artesanía y apoyarse en un psicologismo que habla de traumas, catarsis y curaciones. Y por allí asoma la obscenidad aparentemente reprimida. Por un lado, Polanski subraya los rasgos paranoicos del comportamiento de Paulina y sus conflictos matrimoniales como si el horror de la tortura pudiera describirse simplemente en términos de sus consecuencias y de la precisión de sus detalles. Como si ese horror no excediera lo que las palabras pueden expresar. Por el otro, el clima de terapia termina alcanzando a Gerardo, que debe resolver también sus propios conflictos, y también a Miranda, que confiesa entre llantos sus motivos para violar y torturar en una catarsis que recuerda a los pobres asesinos desequilibrados que son atrapados finalmente en un policial de serie. "Todo lo que hay en mis películas proviene del cine", declaraba Polanski en la entrevista citada arriba y, efectivamente, esa confesión que Polanski introduce y que no está en la obra es cinematográfica en el mal sentido de la palabra. Es apenas un cliché que redondea lo que las fórmulas prescriben.

¿Qué más se puede decir a esta altura del cine de Polanski? Gustavo Castagna me apunta que descubrió en el film 7 planos en los que Paulina quedaba claramente encuadrada entre Gerardo y Miranda; esos planos le sugerían la posibilidad de que la obstinación de esa mujer se interpusiera entre Gerardo y Miranda que, en el fondo, compartían los mismos intereses. Por mi parte, observé que en la escena de la confesión, Miranda se interponía entre Paulina y Gerardo, como indicando que el matrimonio tenía que superar ese obstáculo para ser feliz. Finalmente, Gerardo deja atrás a Miranda y se acerca a Paulina. Me imagino que Gerardo hubiera podido aparecer, y tal vez lo haga, entre Miranda y Paulina, comentando su indecisión de creerle a uno o al otro. ¿Qué importancia tiene todo esto? A mi juicio, ninguna. Si el cine requiere del espectador una hermenéutica que lo decodifique, no me parece más interesante que la lectura de la borra del café o de la palma de la mano. En una escena brillante de *Búsqueda frenética*, Harrison Ford quedaba entre Emmanuelle Seigner y un cassette que podía salvar la vida de su esposa: en sus vacilaciones y el suspenso ante la elección se concentraban las dudas éticas y emocionales del protagonista. Pero en *La muerte y la doncella*, estos juegos escénicos sirven apenas de adorno a una dramaturgia sin relieve y parecerían intentar disimular la pobreza del planteo. A más símbolos, a más chiches para interpretar, menos aliento artístico. Del mismo modo, resulta irrelevante saber si los tres actores están bien en sus papeles: son tres profesionales y Sigourney Weaver es de lo mejor en plaza, pero la realidad psicológica que encarnan es extremadamente artificial. Son parte de un mecanismo que los hace más inhumanos en la medida en que intenta explicar su humanidad en términos de ramplona cotidianidad. Polanski es otro buen alumno de la escuela de Lodz y su primer corto, *Dos hombres y un armario*, ya lo demostraba. Con el correr de los años ha completado su formación con algunas lecciones recibidas en Hollywood. Pero cuando una película como esta desborda la ligereza de su registro, su obra parece apenas una sucesión de ejercicios de ese alumno aplicado. ■

Death and the Maiden (*La muerte y la doncella*). EE.UU., 1994.
Dirección: Roman Polanski. **Producción:** Thom Mount y Josh Kramer.
Guión: Ariel Dorfman y Rafael Yglesias sobre la obra teatral del primero.
Fotografía: Tonino Delli Colli. **Música:** Wojciech Kilar. **Montaje:** Hervé de Luze. **Intérpretes:** Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Stuart Wilson. ■

El freak en cada uno

por Eduardo A. Russo

¡Eso fue perfecto!
Ed Wood, luego de cada toma.

Acercamiento a Edward D. Wood Jr. Hace ya una década y media que Edward Wood (1924-1978) comenzó a disfrutar de su retorno de la tumba, danzando alegremente entre las lápidas y ataviado con su suéter de angora preferido. Primero aclamado en pequeños cenáculos de fans, y hoy vértice de un culto que comenzó secreto y se extendió en forma planetaria (¿su *Plan 10?*), goza del impar privilegio de ser por consenso el Peor Director de la Historia del Cine y *auteur* de la que a su vez suele ser calificada como la Peor Película de la Historia ídem: *Plan 9 del espacio exterior*.

La obra cinematográfica de Wood es una de las más estafalarias curiosidades que el cine puede deparar, y compite con la excentricidad de su autor, actor-productor-guionista-director, travesti heterosexual, alcohólico y dotado de un perverso candor junto a una empeñosa fuera de lo común. El pequeño conjunto que se abre con *Glen or Glenda?* (1952) —su primer film con lanzamiento comercial— y se cierra con *Night of the Ghouls* (1960, nunca estrenada porque su director-productor jamás juntó el dinero para retirar los rollos del laboratorio, y editada post mortem en video hacia 1983) cuenta con todos los rasgos suficientes para considerarlo como *cine de autor*. Wood no es simplemente malo, sino que lo es tanto como para elevar su ineptitud a rango de estilo. Hay un espacio y tiempo cinematográficos, acciones, personajes y diálogos casi inconcebibles con un sello “a lo Wood”, que renuevan en cada escena de sus films el asombro ante el prodigio siempre renovado de que con tal incompetencia pueda redondearse —como lo hace y de allí la sorpresa— una película. A su modo, cada una de sus tomas es artística. Pero los films de Wood son también *cine de tesis*. Profundizando su concepción del mundo, con una mezcla desusada de “grandes ideas”, “verdades científicas” y confusión mental, los disparates proliferan en las situaciones más insólitas. El mortífero aburrimiento que provocan sus films se trasciende si uno puede pasar del sopor al trance hipnótico (como Wood parecía pretender, no tan lejos del *pathos* eisensteiniano) o bien, como parecen elegir sus tenaces seguidores, si convertimos cada chapucería en episodio digno de celebración, en irónica sublimación de lo ultraberrera.

De Edward D. Wood a Ed Wood. Tim Burton es sin dudas el cineasta más dotado surgido en Estados Unidos desde los ochenta, y uno de los más inteligentes del cine actual. Mucho más allá de haber producido un par de hits arrasadores, destaca en él una inventiva visual mayor que la de cualquiera de sus contemporáneos, y la capacidad de construir ficciones tan convincentes como difícilmente clasificables. Imposible no presenciar con emociones mezcladas tanto *Beetlejuice* como *Edward Scissorhands*. Ahora, este *Ed Wood*, proyecto tan personal como el anterior, retoma hilos de su obra más temprana —especialmente el del corto *Frankenweenie*— y posibilita un film que no empalidece ante las fábulas citadas.

Ed Wood cuenta la biografía del Peor Director desde su primer fracaso teatral hasta su cumbre cinematográfica, *Plan 9*. No aborda la decadencia y caída de EW en los sesenta, y elípticamente ignora un matrimonio. Los puristas de la biografía podrán reprocharlo, pero este *Burton's Wood* elige una historia compacta, la del sueño de un Eddie cuya ingenuidad y convicción lo llevan a seducir a los productores y actores más insólitos, o creer —tal vez en esto el único en el mundo— las profecías televisivas de Criswell.

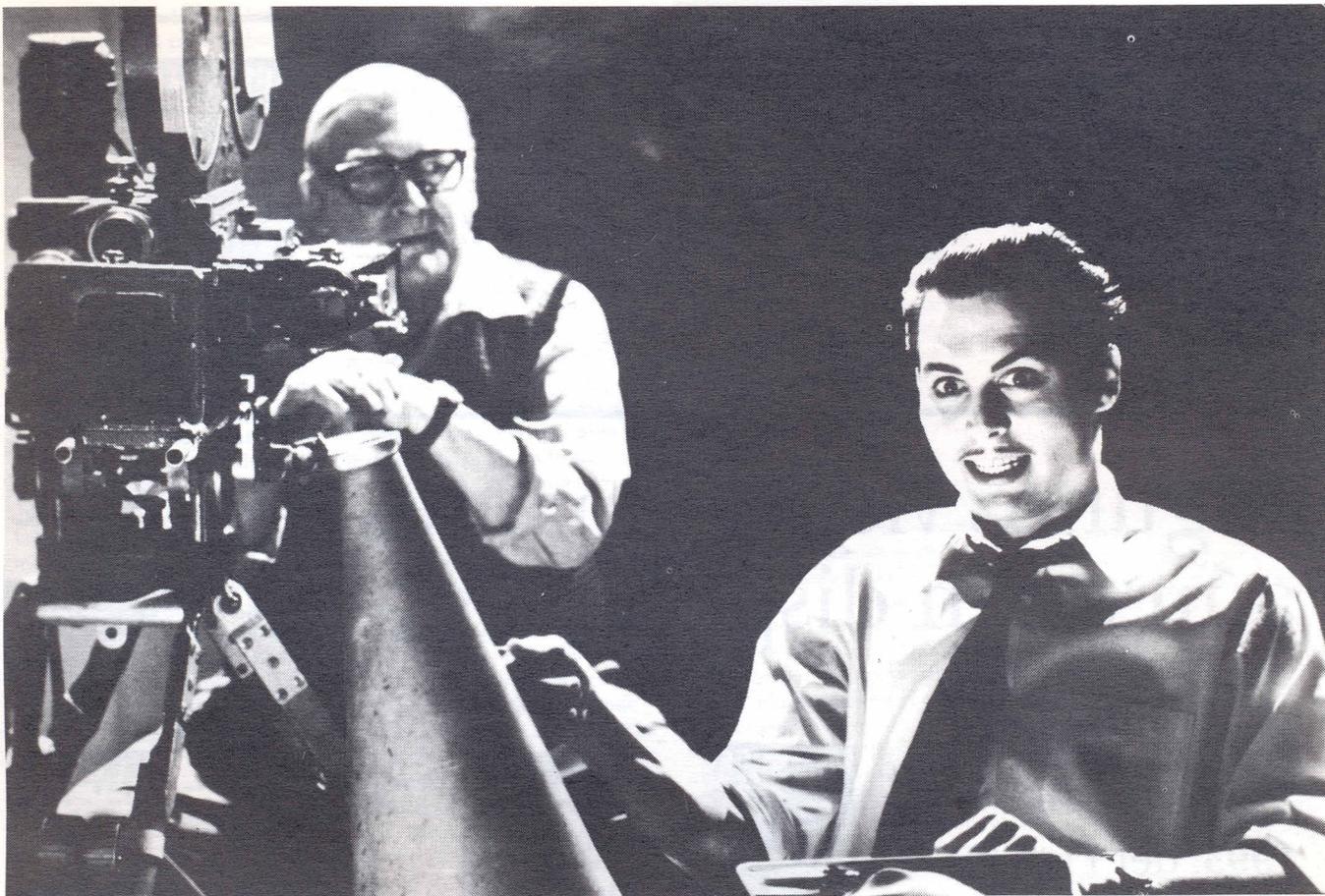
Ed Wood se desdobra, y es también un film sobre Bela Lugosi a través de la óptica de Eddie. El viejo Bela, olvidado y morfínmano, vive en una casa extraída del barrio barato en colores pastel de *Edward Scissorhands*. La dupla Eddie-Bela redobla a la de Tim-Vincent (Price) y Burton demuestra que sabe emocionar narrando una amistad, ni bien asistimos a las corridas nocturnas de Eddie respondiendo a las crisis lugosianas.

Si uno podía esperar logros considerables de las performances de Depp y Landau, sorprende en *Ed Wood* la eficacia global del casting que, concebido como *tipaje* —de nuevo Eisenstein presente—, revive a los habitantes del planeta Wood de modo hiperrealista. No es la composición de personajes lo que provoca la felicidad del espectador ante la presencia de George “The Animal” Steele o Lisa Marie como Tor o Vampira, sino la credibilidad de su *animación*. Luego están Bill Murray, Sarah Jessica Parker o un avieso Vincent D'Onofrio —en una prueba de fuego— duplicando a Orson Welles. Las risas que emanan ante *Ed Wood* no se producen por chistes. Son destellos gozosos que prometen aumentarse en visiones posteriores, provocados por algunas de las escenas más delirantes del cine en los últimos años (cf. el bautismo de la troupe de *Plan 9*, puesto como condición por los piadosos financistas del proyecto) ensambladas con una maestría hoy no muy frecuente.

El estilo de Ed Wood. Si en lo formal Tim Burton es algo así como el anti-Wood, aquí se complace en remedar su fotografía, la iluminación chata, los cortes abruptos entre planos. Una calculada desprolijidad, que hace no desentonar a los fragmentos que recrean ajustadamente escenas filmadas por Edward D. Wood.

Es importante destacar el equilibrio narrativo de *Ed Wood*, que se desplaza de la dirección de arte a una concepción visual ya manifiesta en sus cortos tempranos (de los que recupera el glorioso blanco y negro) y que eclipsada en ciertos tramos de estridencia escénica y de FX —tanto en *Beetlejuice* como en las dos *Batman*— reemerge en el tono de *Edward Scissorhands*.

La discreción de Burton está unida indisolublemente a su honestidad. No podrá acusárselo de ser concesivo. *Ed Wood* no es un producto marketinero ni tampoco cede a la celebración necrófila: elude el patetismo y el ejercicio de los lacrimales. Para comprobarlo, vale la pena atender a dos momentos claves: la queja de Lugosi ante la pelea inminente con el pulpo



de caucho y el monólogo del científico desterrado en plena acera hollywoodense, con sus correspondientes remates. No deja de poseer su episodio terrorífico: el de la crisis de abstinencia del viejo Bela, recién internado para su rehabilitación. Pero el final que elige Burton para su *Ed Wood* no es, ya lo consignamos, el de Edward D. Wood Jr. La ficción lo deja disfrutando eternamente su momento de gloria privada ("Esta es la buena"), considerando a *Plan 9* como su testamento artístico, en paridad legítima con su admirado Orson.

En la película —otro mérito y nada menor— no hay un ápice de parodia; solo se evidencia la comprobación de que el cine está vivo, y avanza sobre nosotros.

Burton, Wood & Welles. El encuentro entre Ed Wood y su ídolo Orson Welles en un bar de mala muerte es uno de los puntos culminantes del film. Como en todo el resto de *Ed Wood*, Tim Burton no cede a la grandilocuencia, no formula comentarios sobre los destinos del talento en Hollywood. *Ed Wood* desnuda la necesidad de, por ejemplo, las quejas pomposas de un Altman en *The Player*. Hollywood no es solamente una picadora de carne sino ese lugar virtual donde todo juicio de realidad tambalea. La curiosa combinación química de los dos personajes trasciende todo didactismo y deja que le prestemos nuestra total suspensión de la incredulidad, desbaratando cualquier argumentación ideológica al respecto. En una zona crepuscular —que no es por cierto la del valor estético— ambos personajes resultan pares, si de soñar los propios sueños se trata. En este sentido, Tim Burton es la contracara de los hermanos Coen. Burton-Wood se impone a Barton Fink. Y Orson se permite resucitar entre los humos de su cigarro, para quejarse de un proyecto despreciable que le quieren hacer filmar, donde Charlton Heston hace de mejicano.

El morbo de Burton. Eddie, Bela, Vampira, Tor, Criswell, Bunny son *freaks* desatados, marginales sin remedio.

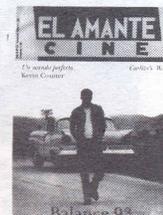
También lo es, en otro registro, el Welles de siempre. Tim Burton no podía dejar de serlo, y las características de su cine lo acercan a otro gran solitario, también apasionado por la intrincación de lo normal y lo monstruoso, y que supo dirigir a Lugosi en *Drácula* y esa *extravaganza* titulada *Mark of the Vampire*: Tod Browning. Si su *Freaks* todavía hoy estremece no es —como se ha afirmado infinidad de veces— porque sus malformados son más humanos que la pareja de maléficos villanos normales que asedian a sus víctimas. La vuelta de tuerca browningiana revela a sus apacibles *freaks* capaces de ser monstruosos, y de producir oscuramente el único monstruo fantástico de todo el film, la inenarrable mujer-gallina. El Método Browning —activo también en los films en que contó con Lugosi— demuestra que las fronteras entre lo normal y lo anormal no solo son fácilmente movibles, sino que separan territorios intercambiables. En otras palabras, trabajan sobre lo que en uno pertenece al terreno del monstruo. Pero lo que en Browning siempre involucra un dejo de irónica amargura, en Tim Burton se convierte en un juego amable. Sus historias arman mundos donde la presencia del Mal parece desvanecerse hasta permanecer como un tenue malestar que irrumpe de tanto en tanto, como un viejo dolor conocido. Se trata, también en *Ed Wood*, de poder desconocerse, de convocar al *freak* en cada espectador, eso anormal en nosotros mismos que no sabemos si amar o temer. Que lo haga convocando a Edward Scissorhands o al excéntrico Eddie Wood no deja de ser, de su parte, una muestra de gentileza. ■

Ed Wood. EE.UU., 1994. **Dirección:** Tim Burton. **Producción:** Denise Di Novi y Tim Burton. **Guión:** Scott Alexander y Larry Karaszewski. **Fotografía:** Stefan Czapsky. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Chris Lebenzon. **Diseño de producción:** Tom Duffield. **Intérpretes:** Johnny Depp, Martin Landau, Sarah Jessica Parker, Patricia Arquette, Jeffrey Jones, Bill Murray, G. D. Spradlin, Vincent D'Onofrio, Mike Starr, Max Casella, George "The Animal" Steele. ■

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

Hermano Ed

por Quintín

Cuando Robert Louis Stevenson escribió que “la conciencia de que el artista es su propia ley corrompe a las naturalezas mediocres” no estaba pensando en Edward Wood Jr. ni en la producción “Z” del cine americano. Pero Wood reunió como nadie el extremismo, la mediocridad y la conciencia de ser su propia ley. Inepto y perezoso, el autor de *Plan 9* no solo ignoraba reglas elementales de la narración cinematográfica sino también las normas de supervivencia de su oficio. El género de “películas de explotación”, que hizo ricos a Roger Corman, a William Castle, a Hershell Gordon Lewis o a Russ Meyer, no le dejó nunca un centavo. Wood era tan raro que no solo se vestía de mujer sino que —extravagancia máxima— era un travesti heterosexual. No solo filmaba mal, mezclaba las escenas propias con material de archivo inatingente, construía historias que excedían lo descabellado y usaba actores de insultante torpeza sino que fabricaba largas escenas estáticas, llamativamente insípidas y aburridas en las que se pronunciaban parlamentos de una radical imbecilidad.

¿Por qué este señor Wood —a todas luces un psicótico y un inepto— es homenajeado hoy por un director exitoso como Tim Burton, por qué se discute sobre su cine, por qué ha logrado convertirse en objeto de culto? Es fácil responder que por esnobismo y de eso hay bastante en el fenómeno Wood. La idea de que lo demasiado malo se hace bueno tiene sus seguidores. Entre tantas pretensiones de exquisitez que andan sueltas, la de reconocer y disfrutar de lo deleznable está bastante difundida entre los amigos del segundo grado, esa secta que impone un guiño despectivo hacia ciertas obras y a espectadores genuinos al tiempo que disfruta de esos productos que desprecia. Desde una perspectiva más noble que la doble moral de los nuevos exquisitos, las películas de Ed Wood suelen elogiarse por su libertad, por las ganas de hacer cine que demuestran contra las limitaciones estéticas y presupuestarias y por la simpatía que provocan las causas perdidas. Después de todo, Wood fue a su manera un *autor*, alguien que creó un sistema de hacer cine y que se atuvo a su ambición y a su estilo. El film de Tim Burton no es ajeno a este modo de celebrar a Ed Wood.

Pero hay otros elementos interesantes en una película como *Plan 9 del espacio exterior*. El primero de ellos está relacionado con una escena del film de Burton. En ella, los dirigentes de la comunidad bautista que financian una de sus producciones advierten los errores de continuidad en la secuencia que se está filmando y protestan indignados. Esas voces representan al espectador medio con su sabiduría de pacotilla, acostumbrado a las reglas hollywoodenses y que reacciona mal ante todo aquello que las viola. En esa escena está resumido el desafío de *Plan 9* al cine medio, a su inútil destreza y a su combinatoria de convenciones, ese cine que ha terminado imponiéndose

como el único cine posible. El espectador de cine ha terminado acostumbrándose a una gramática en la que el plano que sigue al que está viendo es absolutamente previsible, tanto como a los encuadres “correctos” o a la modulación y el ritmo de los diálogos y de las escenas de acción. El montaje disparatado de Wood, sus parlamentos incongruentes, sus ridículas escenas de violencia denuncian esas convenciones y dan lugar a la irrupción de lo maravilloso: de aquello que no está disciplinariamente codificado (como en el cine comercial) ni regido sutilmente por una inteligencia esclarecida (como entre los grandes autores) ni por una escritura automática (según la pretensión surrealista) sino por una coherencia abierta e intermitente que a pesar de todo se adivina o se sospecha y que nos hace interrogarnos todo el tiempo sobre la naturaleza de lo que estamos viendo. Aunque cada plano de *Plan 9* inspira rechazo ante su espíritu bizarro, sus deficiencias técnicas y su incoherencia narrativa, también ofrece la posibilidad de un asombro esencial reprimido por la historia del gusto y la apreciación crítica, custodios de una normalidad que vale la pena cuestionar. Pero hay algo más en la obra de Wood y en la trágica historia de su vida. Es la comprobación del carácter cruel del arte entendido como realización humana. En efecto, los criterios estéticos son instrumentos de una selección natural de la que deberían sobrevivir los más aptos. El verdadero problema no es que haya genios incomprendidos sino que la incompreensión y la imposibilidad de expresarse alcancen inevitablemente a los menos capaces. En una época en la que la eficiencia gobierna las relaciones humanas, los parámetros de competencia artística se convierten en una expresión totalitaria de la que Ed Wood es solo su víctima más obvia. Pero en esa lucha sin piedad y sin demasiado sentido somos de algún modo sus hermanos. Hacemos bien en entristecernos por su fracaso. ■



Plan 9 del espacio exterior, de Ed Wood Jr.

De padres y padrinos

por Alejandro Ricagno

Una luz en el infierno es un film de cruces: la intersección de dos calles, de dos padres, de dos actores-autores y del fantasma de dos padrinos cinematográficos. Vamos por padres, digo por partes.

Lo primero que debe decirse del debut de De Niro como realizador es que, mucho más allá de lo que podía esperarse, esquivo los peligros del egocentrismo de un *actor-vedette*, que podría haber utilizado el film como vehículo de exclusivo lucimiento actoral. Pero De Niro, en una afortunadísima elección, prefiere contar antes que mostrarse. Y cuando está en pantalla personificando al chofer de ómnibus que desea ser un ejemplo para su hijo, exhibe una de las más contenidas y emotivas composiciones de sus últimos años, sin necesidad alguna de repetir las muecas amenazantes que venía arrastrando desde el Max Cady de *Cabo de miedo*. Olvidándose de ese *machiettismo*, su trabajo actoral es de una sobriedad cercana a la sabiduría, que se constituye cuando no está en pantalla, en una sutil presencia *off*.

El otro padre es Chazz Palminteri (el guionista y actor de *Disparos sobre Broadway*), responsable del guión basado en un monólogo teatral de su autoría. Es imposible intentar reconstruir o imaginar la obra original: los restos teatrales han sido borrados por completo y el film respira aire libre por sus cuatro esquinas.

Chazz es además el contrapunto del personaje de De Niro, el matón del barrio que se convierte en una especie de padre putativo y centro de la admiración del joven hijo del chofer para desconsuelo del honesto trabajador. No por casualidad prácticamente toda la acción del film transcurre en una esquina, dibujo de la intersección de dos formas de ver y actuar en el mundo. Hasta aquí el equilibrio de paternidades en el nivel dramático y en el de realización del film.

Pero hay más: De Niro, como buen italoamericano, no puede realizar un film sin invocar el fantasma de algún padrino. Y tratándose de Robert, el padrino más evidente no es Coppola sino Scorsese. Un innegable aire a *Buenos muchachos* campea

sobre estas escenas de las calles del Bronx, la descripción cotidiana del mundo del hampa, la utilización de la música de época (la acción transcurre en los años 60), la irrupción de la violencia que quiebra el tono, etc. Pero la visión de De Niro contrasta con la de Scorsese: no hay fascinación por la violencia o búsqueda redentora. Cada vez que ella irrumpe en el relato hay una creciente diferencia de valoración de sus efectos que se relaciona con la paulatina toma de conciencia del personaje del chico, principal voz narrativa de la historia. Es a través de él que asistimos a un periplo de conocimiento que combina lo emocional y lo moral. Esta estructura de fábula con evidente mensaje tal vez sea una herencia de otro padre cinematográfico que De Niro invoca, el Spike Lee de *Haz lo correcto* y *Fiebre de amor y locura*, extraña elección, que sin embargo no es en absoluto gratuita. Y es que situándose en el tumultuoso Bronx de los 60, los enfrentamientos raciales no pueden soslayarse. Así, cuando comienza la historia de amor entre el joven italiano y la adolescente negra, se plantea una segunda encrucijada sobre las pertenencias.

Las escenas de la calle, inclusive las que describen el universo de esa esquina neoyorquina con olor a spaghetti (los vagos del bar, la pandilla adolescente), tienen más del sello del realizador negro que de cualquier otro de raíces italianas. Pero De Niro, a diferencia de Lee, elige un punto de vista menos furioso pero igualmente contundente. Un generoso equilibrio en la descripción de cada grupo y del accionar particular de cada personaje evita todo posible esquematismo, aun a riesgo de tornarse por momentos un poco derivativa. Tampoco es el peso de dicho mensaje el punto fundamental de base para el film, lo que lo convertiría en mera proclama machacosa de "valores fundamentales para la vida"; por el contrario, este surge naturalmente del tono elegido para el relato entendido como *historia de un aprendizaje*.

De Niro, al igual que su protagonista, se acerca a modelos para imitar hasta arribar al suyo propio. Por ello hay en *Una luz en el infierno* una evolución narrativa que combina rasgos de costumbrismo familiar con el de las películas de pandillas, el cine social y el drama intimista. Pero estas características, al construirse a partir de una evocación, confluyen en el film como un todo integrado. Una sumatoria de memorias del personaje y por qué no del director.

De Niro se muestra como un alumno que ha sabido volcar lo que aprendió pateando tanto las calles de su barrio natal como las que el cine le propuso. (Es posible detectar por ahí también algunos ecos de *Erase una vez en América*.) El agradecimiento a lo aprendido se manifiesta de forma transparente por partida doble: Robert dedica el film a su padre, y el guionista Chazz le da el nombre del suyo, Lorenzo, a su personaje. Como dos buenos hijos. ■



A Bronx Tale (*Una luz en el infierno*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Robert De Niro. **Guión:** Chazz Palminteri, basado en su pieza teatral. **Fotografía:** R. Villalobos. **Música:** J. Kimball y B. Barbarella. **Montaje:** D. Ray y R. Q. Lovett. **Intérpretes:** Robert De Niro, Chazz Palminteri, Lillo Brancato, Francis Capra, Taral Hicks, Katherine Narducci, Joe Pesci. ■

Te espero en la esquina, Bob

por Gustavo J. Castagna

En la década del 30, el cine norteamericano creó la figura del gánster como el fuera de la ley, el personaje condenado por la sociedad, el marginado que estaba destinado a morir en la silla eléctrica o ultimado a balazos en la calle. El gánster era un personaje ambiguo: se hacía respetar por todos pero también transmitía al espectador una admiración que contradecía los mensajes morales que proponían las películas. La llegada de Scorsese y Coppola revierte la historia y modifica el punto de vista: las películas empiezan a ser contadas desde los gánsters, con sus códigos, con sus problemas, con sus historias personales. *Calles peligrosas* de Scorsese es el film fundacional de un género: la ley no existe, en todo caso existe la lealtad entre los integrantes del grupo. Y *Buenos muchachos*, otra vez Scorsese, viene a cerrar esa parábola: es posible el rechazo y la traición a los orígenes. De Niro debuta como director en *Una luz en el infierno* (horrible traducción para *A Bronx Tale*) arrasando con los temas del cine de Scorsese. Un desafío respetable y riesgoso pero desde ya elogiado porque siempre viene bien desprenderse de las influencias y del mundo de otro director para entregar una visión propia. Pero acá empiezan los problemas. En la primera media hora, De Niro filma a sus "goodfellas" copiando la narrativa scorsesiana (voz en off, uso de la música, presentación de los personajes, desplazamientos de la cámara). Desde lo formal, un calco de *Buenos muchachos*. Más adelante, *Una luz en el infierno* decide contar el romance entre el joven italiano con una joven negra, recordando a *China Girl* de Abel Ferrara pero sin llegar al destino trágico que tenía aquella pareja. Otra distinción entre el film de Ferrara y el de De Niro: mientras *China Girl* es una película de fronteras, *Una luz en el infierno* es una de clanes separados entre sí, groseramente diferenciados a través de la música que escucha cada uno y de rasgos meramente superficiales y exteriores.

Pero lo más grave de *Una luz en el infierno* es la torpeza ideológica de Bob De Niro. Mientras en Scorsese y Ferrara la marginación de los grupos se traducía en historias contadas desde adentro, sin declamaciones hacia el afuera —recordar la mirada (solo eso) de Travis Bickle a un negro en *Taxi Driver*—, *Una luz en el infierno* desliza algunas cuestiones, por lo menos para mí, de dudosa aceptación ideológica. El joven personaje de la película se debate entre dos padres: uno, el verdadero (De Niro), y el otro, por elección (Palminteri). En medio de esa geografía, Calogero (o "C") intenta modificar su destino enamorándose de una joven negra. Calogero le pregunta a su padre —ocultando lo que a él le pasa— qué pensaría si un blanco se enamorara de una negra. Inmediatamente, el padre le responde que le parecería mal. Los jóvenes habitantes del Bronx —que De Niro trata sin ninguna sutileza— ven pasar a unos negros en bicicleta. Rápidamente, los golpean sin sentido. En otra escena, el padre elegido se enoja con el

joven protagonista porque le devolvió el auto prestado en mal estado. Sonny (Palminteri), conviene decirlo, es admirado por Calogero a pesar de su foja de servicios: años de cárcel, asesinato por un problema de estacionamiento. Pero lo más criticable de *Una luz en el infierno* es la esquemática visión sobre los años 60. En un momento y sin que los llamen, llega al barrio un grupo de motociclistas: los conocidos "ángeles de la muerte", retratados por De Niro —muy sutil, otra vez— con barbas sucias, camperas sucias, maleducados, patoteros, roñosos en todo sentido. La batalla campal se arma y los motociclistas se arrastran por el barrio a raíz de los golpes de los italianos. Por si no bastara, la pelea transcurre con The Beatles y "Vengan juntos" en la banda de sonido. Es en este momento en que *Una luz en el infierno* se muerde la cola y se transforma en una película reaccionaria. El aprendizaje de Calogero se materializa en los consejos de los dos padres, uno declaradamente individualista y al margen de la ley (el padre elegido, que provoca temor por su categoría de "jefe de manzana"), el otro, excesivamente protector y paternalista (el padre verdadero, intranquilo por ver a su hijo en la calle pero que no duda en infundirle temor y resentimiento por su fracaso personal como conductor de ómnibus). Y, en este sentido, la película de De Niro es una más sobre "lecciones de vida" o "consejos útiles para ser una persona recta en la vida y no ir por el mal camino". Y en cuanto a la visión fuera del mundo de los protagonistas, se transforma en una película "policial", de una mirada sin piedad con quienes no comparten los códigos del clan. Por eso, *Una luz en el infierno* es una película donde los gánsters son personas reales que nunca adquieren el carácter mitológico que tan bien expusiera el cine norteamericano de los 30. ¿Quedó claro que *Una luz en el infierno* está muy lejos de *Alma negra* de Walsh y más cerca de las lecciones morales de *Angeles con caras sucias* de Michael Curtiz? ■



MADIGAN ESTA DE VUELTA (*Mother's Boys*), EE.UU., 1994, dirigida por Yves Simoneau, con Jamie Lee Curtis, Peter Gallagher, Joanne Whalley Kilmer y Vanessa Redgrave.

A veces el mundo parece simplificarse. Se estrena una película con una ideología repugnante y un guión insostenible. Dicha ideología es transmitida de manera engañosa y cobarde. El guión tiene baches, arbitrariedades sin límites y saltos sin sentido. La película es un desastre. Pero el mundo a veces se complica cuando la malvada protagonista de la historia es Jamie Lee Curtis y uno se topa con el desastre mencionado. Una vez allí, no hay nada que hacer, todo lo malo que puede pasar pasa y uno se da cuenta de que la película se parece mucho a dos obras nefastas de los últimos años: *La mano que mece la cuna* y *El ángel malvado*. Si *Madigan* no está por debajo de estos dos films es porque no hay espacio para estar por debajo de estos dos films.

Dos cosas empeoran aun más la situación. En primer lugar la campaña publicitaria que trata de emparentar la película con un caso de tenencia de hija que es noticia actualmente. Esto solo consigue agravar los errores de la historia y dejar de manifiesto lo reaccionario del guión y de la campaña publicitaria. Pero lo más terrible viene de Hollywood, que durante años nos viene castigando con el personaje del padre que dejó el hogar y vuelve con los años a reconciliarse con su hijo. En las historias de esta clase el hijo termina perdonando al padre (si el padre está enfermo, mejor) por todo lo que ha hecho y todos aprendemos una bonita lección de humanidad. Pero en *Madigan* la que abandonó el hogar es una mujer, por lo que inevitablemente se trata de una psicópata asesina mentirosa degenerada así vas a terminar. Y la unión de la nueva familia la termina literalmente asesinando. Che, qué linda moraleja que deja esta película. Finalmente quedó demostrado que *Los Picapiedras* no era la única película ambientada en la edad de piedra, ¿o era una película actual? ■

Santiago García

STREETFIGHTER —LA ULTIMA BATALLA— (*Streetfighter*), EE.UU., 1994, dirigida por Steven E. De Souza, con Jean-Claude Van Damme, Raúl Juliá, Ming-Na, Kylie Minogue, Wes Studi y Damian Chapa.

Hay personas que se han obsesionado con declarar que el cine norteamericano de la industria copia cada vez más la estructura del videojuego. Declaren lo que quieran pero primero veamos las películas y los videojuegos porque si no se pueden cometer algunos errores. El cine no se ha acercado en los últimos años al video, más bien lo contrario. Las aventuras gráficas son un ejemplo de esta tendencia. No sería descabellado decir que el futuro del cine sea el monitor de una computadora. Mientras tanto ni *Indiana Jones* ni *Jurassic Park* tienen algo que ver con los juegos o al menos nada le han sacado. Pero *Street Fighter* está basada en un juego y ahora caemos en la obligación de comparar a ambos. Es muy sencillo. Algunos de los personajes se repiten, varían su importancia (en especial el protagonista del film) y finalmente la película se ve obligada a tomar su propio rumbo porque reproducir el *Street Fighter II* sería un bodrio que ningún espectador podría soportar. Si existe un referente claro para la estructura de este film es la serie James Bond. Es decir, dos tercios de la historia tratando de entrar a la base del malvado y un tercio tratando de salir. La gran diferencia está dada en que aquí estamos frente a una película coral, es decir, no con un protagonista excluyente sino con una serie de buenos y malos que ocupan un lugar más o menos parejo dentro de la trama. Esto habla bien de Jean Claude Van Damme, quien en sus últimos films (*Operación cacería*, *Time Cop*) ha ido tratando de convertirse en una estrella de cine más allá de las artes marciales. En ese sentido *Street Fighter* es claramente la menos violenta de sus películas y tiene un humor bastante más logrado que otras de sus anteriores películas. Capítulo aparte merece el grupo de los malos comandados por Raúl Juliá, que parece reunir todos los grupos que alguna vez se enfrentaron al gobierno

norteamericano desde las tribus hostiles en el lejano Oeste hasta los árabes, pasando por los nazis, los comunistas y demás. Esto, en lugar de resultar desagradable, le da un tono irónico a la historia porque, además, muchos de los grupos luego fueron aliados del gobierno norteamericano en algún otro momento. Claro que el ejército de Naciones Unidas de los buenos tiene un representante de cada grupo.

La cantidad de personajes, la reducción de la violencia y el tono irónico hacen que la película sea bastante más agradable sin convertirse de todas maneras en un gran film.

Hay un gran momento en la película que une a los fanáticos del videojuego con los admiradores de Raúl Juliá (a quien está dedicada la película). El actor levanta los brazos y grita: "Game Over". Frase inconfundiblemente fatídica cuando la última vida de la última ficha del videojuego llega a su fin indicando que el juego se ha terminado. ■

Santiago García

SOLO ELLAS... LOS MUCHACHOS A UN LADO (*Boys on the Side*), EE.UU., 1995, dirigida por Herbert Ross, con Whoopi Goldberg, Drew Barrymore y Mary-Louise Parker.

Todos sabemos que se estrenan muchas películas de la industria norteamericana cada año, suficientes como para decir que son demasiadas. Cada año están las buenas, las malas y las feas, pero además hay que agregar alguna que otra sorpresa. *Solo ellas* es la primera gran sorpresa del año y es mejor aprovecharla porque puede ser la única. Tres mujeres salen a la carretera y emprenden un viaje mitad huida, mitad cambio de vida. Las mujeres son: una cantante (Whoopi Goldberg) cuya novia la ha dejado, una tímida y pulcra muchacha de buenos modales (Mary-Louise Parker) y, más adelante, una nada tímida joven de modales poco buenos (Drew Barrymore) que ha dejado a su novio.

Al principio parece tratarse de una comedia liviana y simpática pero antes de que se vuelva rutinaria la road movie se detiene y cambia el tono general para ir develándose como una historia intensa, dolorosa y sobre todo muy

melancólica. El humor sigue presente pero estamos frente a otro film. Dicho film estaba presente desde el comienzo pero eso se descubre al ir conociendo a los personajes. A partir del mencionado cambio todo resulta interesante. El director Herbert Ross tiene años de oficio y al fin lo demuestra, resolviendo varias escenas difíciles con altura y equilibrando todo el film sin aflojar nunca.

Whoopi Goldberg vuelve a ser la excelente actriz que es pero no venía demostrando ser (digo, está bárbara), Drew Barrymore está contenida en su papel de desafortunada y Mary-Louise Parker tiene el papel más difícil y se hace cargo, por lo que también está bárbara.

Los personajes de reparto tienen consistencia y forman un grupo que es algo así como una pequeña familia. No quiero adelantar la trama pero no voy a dejar de anticipar que la banda sonora es otro hallazgo: Sheryl Crow, The Cranberries, Annie Lennox, Bonnie Raitt y Melissa Etheridge, cuya voz se escucha sobre los primeros títulos de cierre. Allí vuelven a aparecer algunas imágenes del film y descubrimos que sin ningún alarde se nos había estado hablando sobre la felicidad, un estado que solo se reconoce cuando se lo ha dejado atrás. Esa felicidad que hace de esta película una obra tan especial. *Solo ellas...* no cambiará la historia del cine y está claro que no inicia una revolución en el lenguaje cinematográfico. Pero se me metió en el corazón y con eso basta y sobra. Sí, lo voy a decir: quizás una de las mejores películas del año. ■

Santiago García

FORMULA PARA AMAR (I. Q.), EE.UU., 1994, dirigida por Fred Schepisi, con Walter Matthau, Meg Ryan, Tim Robbins, Lou Jacobi y Gene Saks.

Estamos en Princeton, estado de Nueva Jersey. Barrio de callecitas bucólicas, sede de la famosa universidad y de los últimos veinte años de vida de don Albert Einstein. No está nada mal ver al padre de la Relatividad con la cara de Walter Matthau —ese viejito que no decae— paseándose por los sitios que

fueron los predilectos del verdadero genio, y se puede decir que en este punto *Fórmula para amar* hace gala de un sano pintoresquismo documental. Más aun, el buen aprovechamiento inicial de Matthau —en cuya caracterización hay algo de sí mismo, algo de Einstein y mucho de Charly García en las épocas de borrachismo desalineado (¿cesaron ya?)— y el magnífico terceto de científicos que lo secunda (Lou Jacobi, Gene Saks, Joseph Maher) prometen una comedia de las buenas. Pero el augurio no llega a ser flor de un día. Con asombrosa velocidad, los productores —ya que no el director Schepisi, de quien se diría que no le dejaron pisar el set— les quitan peso a los gags, letra a Matthau y se la endosan a la parejita estelar. Meg Ryan es la sobrina de don Albert, una muchacha muy estudiosa que acaba de comprometerse con un inglésísimo profesor (Stephen Fry) al que no ama demasiado. Tim Robbins es el simpático mecánico que la codicia. La poca sustancia de lo que sigue está dada por una típica comedia de enredos, primero, y por una insulsa comedieta sentimental después.

Si buena fue la primera fase, los enredos engordan a la segunda con un rejunte de teletonterías en el estilo Darío Vittori. Hete que Einstein y sus amigos la juegan de Celestinas, haciendo pasar al mecánico como genio de la invención. Hay aquí un grueso error de los dos guionistas (hay que multiplicar el error por dos): el entrador personaje de Robbins nunca resulta lo suficientemente tonto como para imprimir una pizca de gracia a una simulación semejante. Claro que un idiota completo no hubiera servido para la tercera fase. Esta vuelve a ser cinematográfica, en el peor sentido. Las comedietas del corazón tienen la suficiente historia como para hablar de unas cuantas muletillas que les son propias, y todas ellas están en *Fórmula para amar*. Slogans acerca de la disyuntiva mente-corazón, besos que se demoran, acercamientos que trunca la confusión y todos aquellos esquemas que Ryan —veterana del rubro casi siempre con mejor suerte— sabe actuar de taquito. No tanto Tim, que cuando procura imitar a Brando —uno de los *tricks* que utiliza para seducir a la

rubiecita— sale con una buena caricatura de Mickey Rourke. ■

Guillermo Ravaschino

UNA LECCION DE VIDA (*The Browning Version*), Gran Bretaña, 1994, dirigida por Mike Figgis. Basada en *La versión de Browning*, obra teatral en un solo acto de Terence Rattigan. Con Albert Finney, Greta Scacchi y Matthew Modine.

La obra teatral en un solo acto en la que está basada la película se desarrolla íntegramente en el depto. del profesor Crocker-Harris. La película pone en escena todo el espacio off de la pieza: clases en las aulas, actos en el colegio, escenas de amor entre Matthew Modine (el típico profesor demagogo del colegio) y Greta Scacchi (la mujer de Crocker-Harris). Tanto la obra de teatro como la película son interesantes. Lo que se pierde leyendo el libro es la increíble actuación de Albert Finney, que es el temido profesor de literatura. Lo que se gana leyendo la obra es, además de tiempo, no tener que presenciar escenas bochornosas como los ex alumnos recordando los odiados pero ahora —allá lejos y hace tiempo— amados años del colegio. Además, la obra es más seca y contundente, menos sórdida y, a la vez, menos sentimental.

El profesor Crocker-Harris, apodado Hitler por sus alumnos, ama la literatura, el griego y el latín. No puede soportar que los alumnos hagan versiones libres del *Agamenón* de Esquilo: "Se supone que usted debe traducir del griego, no colaborar con Esquilo", le dice a su alumno preferido Taplow. Amar tan apasionadamente algo —en este caso particular, su materia de estudio— lo convierte en un ser especial y meritorio. Es un tipo distinto y, como ocurre generalmente con la gente que se aparta de la norma, no es aceptado. Crocker-Harris no es sádico con los alumnos, el problema es que no se puede comunicar. Su mundo está reducido a la literatura clásica. Ni siquiera tiene lugar en su universo su esposa, que lo engaña alevosamente con Matthew Modine. La película se trata de la desgracia de un hombre que pasó casi toda su vida en el lugar equivocado. ■

Flavia de la Fuente

La mujer alta

por Santiago García

Entre clásica y moderna. Sigourney Weaver tiene la particularidad de ser la última gran actriz clásica y al mismo tiempo representar una no declarada vanguardia de mujeres actuales. Ella es la única capaz de hacer papeles como los de *El año que vivimos en peligro* (1983) y la saga *Alien* y encontrar el registro exacto para ambos. No es de las actrices que solo trabajan en papeles "importantes", es ella quien los hace importantes.

No reniega de su condición de estrella pero tampoco tiene los defectos de una. Sin duda es una de las figuras más importantes del cine actual pero eso no ha cambiado nada para la actriz, que sigue su carrera aceptando papeles que no se podrían denominar seguros para su imagen.

La dama aparece. Susan Alexandra Weaver nació el 8 de octubre de 1949 en Nueva York. Su nuevo nombre lo sacó de su personaje favorito de la novela *El gran Gatsby*. Sus papeles de dama de clase alta quizá provengan de su origen social y su peculiar estilo de actuación fue sin duda reconocido por sus profesores de Yale, donde le dijeron que no servía para esto (no quiero saber a quiénes elogiaban). Por problemas laborales su debut cinematográfico fue menos importante de lo que hubiera querido haciendo una aparición en *Dos extraños amantes* (1977) de Woody Allen. De todas maneras no tuvo que esperar tanto para su gran papel.

Alien te está mirando. El papel principal de *Alien, el octavo pasajero* (1979) estaba destinado a Paul Newman acompañado de un elenco masculino. Sigourney, que parece destinada a borrar algunas barreras, asumió su rol y se agregó además otra mujer al elenco. La teniente Ripley y Sigourney quedaron unidas y la película se transformó en saga. Su personaje es uno más en el grupo y se destaca por ser la más profesional y aparentemente poco sensible. A medida que avanza la trama será "la única sobreviviente del Nostromo", enfrentando a la criatura y vencéndola. La fuerza y el empuje del papel resultaron creíbles más que nada por la actuación de Weaver. Había nacido una nueva heroína.

Regreso con gloria. Hoy en día resulta absolutamente lógico que el siguiente director de la saga sea James Cameron, un director que se ha destacado por sus mujeres heroicas. En *Aliens* (1986) el personaje es protagonista y esto permite que sus características se vean más claramente. Se mantiene la fuerza, la inteligencia y el profesionalismo pero además se muestra más su lado solidario, su fidelidad y su compromiso con los demás. Si en la primera entrega de la saga solo logra salvar un gato, aquí protege y salva a una niña, además de un soldado y al androide Bishop. En la última película de Ripley, la humanidad estará en sus manos.

Santa Ripley de Arco. Cada alien tiene la característica de haberse adaptado a la década en la que fue hecha sin que esto la invalide si se la saca de contexto. En los setenta el terror y la paranoia marcaban el tono; en los ochenta un alien se transformaba en cientos, aparecían las armas y todo ocurría a mil por hora; la tercera no tiene armas y el lugar donde la

historia ocurre es una cárcel-monasterio donde hay un regreso a una nueva religión y una vida pura. Encerrada con estos presos (todos hombres), Ripley se confrontará por última vez con la criatura. El personaje comienza enfrentando el fracaso de todos sus esfuerzos, un nuevo alien arrasa con casi todos y ella descubre que su peor pesadilla se ha hecho realidad, el último alien está dentro suyo.

Entonces la saga termina cuando ella se sacrifica junto con el alien y salva a la humanidad con su gesto. La película puede leerse como un alegato en favor de la libre elección de las mujeres sobre su propio cuerpo y lo que hay en su interior. La teniente Ripley es un modelo de mujer nuevo y moderno, con valores antiguos e ideas de avanzada. Por algo encaja tan bien en una actriz como Sigourney Weaver.

Una mujer muy especial. Si hubiera que emparentar el tipo de actuación de Sigourney, yo diría que se acerca al estilo de Harrison Ford, yo sé que no es habitual relacionar la actuación entre ambos sexos pero no veo por qué no. El rostro de la actriz es siempre reconocible sin que esto le impida desarrollar cada papel. Su persona transmite confianza y esto le da más riqueza a un personaje ambiguo como el de *Gorilas en la niebla* (1988). Sigourney representaría una nueva mujer, toma características que durante demasiado tiempo se consideraron privativas de los hombres y sigue siendo tanto o más mujer. Su belleza radica en su originalidad. Su poder de atracción tanto en hombres como en mujeres se debe a que es un ser humano que reúne cualidades que no suelen estar juntas. Para aclarar esto es necesario hablar de sus comedias.

Sigourney ríe. Hay algo en esta actriz que ninguna otra tiene. Mientras filma la saga de Ripley aprovecha su poderosa presencia para trabajar en comedias y otros films donde es parte del cuerpo diplomático o directamente reina o primera dama. En *El año que vivimos en peligro* (1983) su papel es del tipo Ingrid Bergman y nunca nos hace notar lo difícil que es esto en los ochenta. En *1492 (92)* la reina es la única que podría no solo descubrir América sino que podría convertirse en su novia. También son de dama distinguida los papeles que ha hecho en varias comedias. Los mejores son el de la malvada jefa de *Secretaria ejecutiva* (1988) y el de *Presidente por un día* (1992), donde lleva el papel de primera dama como una dama de primera.

La vida y la doncella. En la película de Roman Polanski, ella le da al papel lo mejor de sí misma, la fuerza, el compromiso y especialmente ese brillo en la mirada que tienen aquellos que han sufrido algo doloroso en su pasado. Sigourney mantiene su talento y es capaz de llevar sobre sus hombros toda la película. A los 46 años parece ser una de las actrices que está empujando el límite de edad impuesto por la industria de Hollywood.

Una dama rapada y con brazos fuertes, una mujer que juega con los gorilas y caza fantasmas, una señora que lucha contra los alienígenas. Es Sigourney Weaver, la última sobreviviente del Nostromo. Ah, me olvidaba: amo a esta mujer. ■

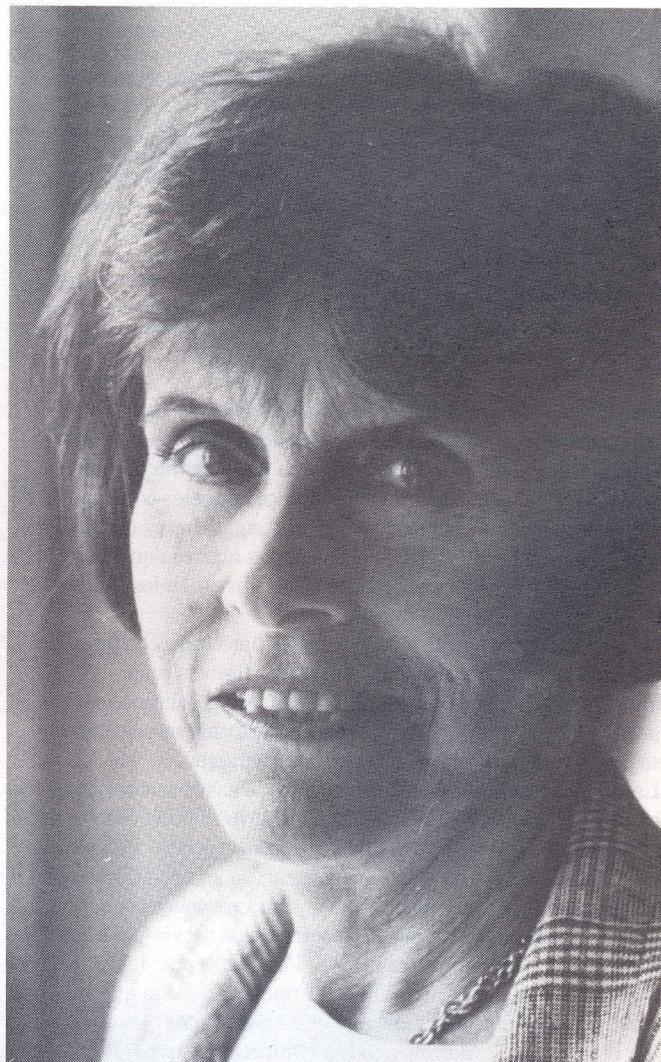
Un cine propio

Un chiste poco feliz en la crítica a De eso no se habla nos dejó en una situación culposa con María Luisa Bemberg. Aunque ella reaccionó con olímpica elegancia y era además suscriptora de esta revista, cierta vergüenza exagerada, a la que se sumó la noticia de su enfermedad, nos impidió tanto hacerle una entrevista como dar cuenta —y polemizar— sobre su obra en vida de la directora. Esta nota que aquí publicamos de Santiago García intenta reparar a medias una omisión notoria en estas páginas.

por Santiago García

Volver a los 14. No voy a empezar esta nota confesando que me gusta el cine de María Luisa Bemberg. Prefiero declararlo con orgullo: Me gusta el cine de María Luisa Bemberg. Uno de los primeros recuerdos cinéfilos que tengo es haber visto *Camila* en una sala que hoy no existe. Pasaron once años desde ese momento y muchas películas. Cuando hace un mes se organizó un ciclo retrospectivo de su obra, fue una buena excusa para ver todas sus películas y analizarlas. Pocos días después, el fallecimiento de la realizadora hizo que todos los medios se ocuparan de ella. Pero durante el ciclo fuimos muy pocos los que vimos su cine y seguramente de volver a hacerse llenaría todas las funciones. Así es como funcionan las cosas en estos pagos. Lo que digo ya es parte del análisis de un cine coherente en un país que olvida lo que pasó la semana pasada y, por supuesto, no se ocupa de cosas que llevan años de lucha. Hablemos del cine de Bemberg.

Corazones desiertos. Aunque la característica saliente del cine de María Luisa Bemberg ha sido la coherencia con que ha mantenido su compromiso ideológico sin hacer concesiones, sus películas no son iguales y podría



separarse su filmografía en tres partes. La primera la conforman *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982). Ambas películas tienen muchos puntos en común. En primer lugar, la historia que cuentan es la de una mujer de clase media que se va de su casa cuando descubre que ha perdido demasiado tiempo de su vida. En *Momentos* la mujer se va con su amante y en *Señora de nadie* deja a su marido al descubrir que la ha estado engañando sistemáticamente. Ambos personajes encuentran un universo nuevo que la sociedad les ha estado ocultando y, aunque el final de las historias es distinto, lo que tienen en común es que es por decisión de la protagonista que la historia arriba a dicho final. Las dos películas coinciden también en ser las dos únicas que no son de época, lo que les da un tono más realista y al mismo tiempo más literal. No hay en estas películas una búsqueda estética que esté a la altura de la búsqueda ideológica pero de todas maneras no se transforman en telefilms ya que se trata de producciones cuidadas y temáticamente innovadoras. Un par de cosas resultan sorprendentes en estas películas

vistas hoy día. En primer lugar el final de *Momentos*, donde la protagonista regresa con su esposo y recibe de él un plato de comida. De tratarse de un film norteamericano de la industria pensaríamos que es un final reaccionario pero al estar hecho por una reconocida feminista nos obliga a dar un paso más allá en el análisis y descubrir el grado de libertad que alcanza la mujer que hasta puede volver a su vida anterior si es lo que desea. El caso de *Señora de nadie* es distinto pero sirve de complemento ya que se trata de una mujer con menos posibilidades de independizarse y que además tiene dos hijos. Allí no hay conciliación y la película tiene más detractores de lo normal, quienes argumentan que los hombres heterosexuales son demasiado castigados en la historia. Esto se supone que ha sido el punto en que muchos han abandonado sus películas. Yo no me sentí ofendido con la visión de los hombres en *Señora de nadie*, al contrario. Pocas veces el cine se atrevió a mostrar de manera negativa actitudes de los hombres que muchos otros films mostraban como grandes valores. Como es lógico, el personaje homosexual es lo contrario al estereotipo. No cabe duda de que el cine feminista es inmensamente más democrático que el machista. Dos últimas cosas parecían borradas por el tiempo. Las conversaciones sobre cine que hay en las dos películas y el humor en *Señora de nadie*, este último olvido se debe claramente a que se trata de un humor que pega muy duro en el corazón (para ser finos) del patriarcado. Antes de analizar los siguientes dos films de María Luisa Bemberg hay un pequeño tema que se hace necesario desarrollar.

Feminismo. Hablar de Bemberg y no hablar de feminismo sería una torpeza imperdonable. La palabra feminismo provoca pánico tanto en hombres como en mujeres y las razones por las que esto ocurre es porque se trata de volver a mirar el mundo de manera crítica y denunciar aquello que está mal. El problema es que hay, sobre todo en este país, demasiadas cosas mal.

Hay muchos dinosaurios que creen que se trata de un veneno matahombres y crealesbianas, quisiera declarar en mi condición de hombre heterosexual que el feminismo no me ha matado y, en cuanto al lesbianismo, no me parece que se trate de la creación de nadie.

Con respecto al cine de María Luisa Bemberg, no se trata de un discurso explícito o didáctico. Jamás cae en el panfleto y su contenido es lo suficientemente abarcador como para que cualquiera que no responda al orden patriarcal se sienta identificado. La defensa de los derechos de la mujer es una defensa de los derechos humanos como cualquier otra. El tema principal de su cine es la libertad. La libertad de vivir, amar y ser lo que uno desea.

Lo que tiene inevitablemente el cine dirigido por una mujer es que posee una mirada que ha sido postergada. Tanto, que hay quienes creen que la mirada de la mujer puede ser totalmente recuperada en el cine hecho por los hombres, confunden mirada de mujer con personajes femeninos. Cuando yo veo una película de Kathryn Bigelow estoy apreciando una mirada femenina aunque los protagonistas sean hombres porque la realizadora utiliza su propio estilo para contar las cosas. Lo mismo ocurre con Jodie Foster o Penny Marshall porque no es obligatorio que el planteo feminista se haga evidente para que el resultado sea un cine de mujeres. El cine debería ser lo más abarcador posible. Mientras tanto el feminismo es un tema necesario. María Luisa Bemberg, quien empezó a filmar a una edad en que la sociedad declara que las mujeres están acabadas, ha mantenido una manera de pensar que desafía y



María Luisa Bemberg y Alejandra Podestá en el rodaje de *De eso no se habla*



María Luisa Bemberg y Marcello Mastroianni en un descanso del rodaje de *De eso no se habla*

cuestiona un orden y nunca bajó los brazos en esa lucha. Eso no la convierte en una cineasta importante, sino en una realizadora absolutamente imprescindible. Repito: absolutamente imprescindible. ¿Tengo que volver a repetirlo?

Los inocentes silenciados. *Camila* (1984) es la primera película que vi de María Luisa Bemberg y sin duda la más exitosa. A pesar de que me sigue gustando es la que ha resistido menos el paso del tiempo en mi apreciación. La historia de amor no produce un film romántico como yo recordaba pero igualmente me sigo llorando todo con la historia trágica de los protagonistas. La visión de una época y una clase social resulta lo suficientemente amplia como para reflejar a toda una sociedad y sus mecanismos de represión. Aquí la realizadora mantiene la prolijidad habitual pero comienza a buscar más profundamente una estética propia. Los resultados son parejos en errores y aciertos. Y, contrariamente a lo que ocurre muchas veces, su película más exitosa es seguida por la que unánimemente es considerada su mejor obra. Manteniendo el tema de las personas reprimidas por un orden establecido aunque aquí se trate de una historia mucho menos pública. Hablo de *Miss Mary* (1986), donde la realizadora llega a su punto más alto en todo sentido. Mayor fluidez narrativa, una estructura que juega con dos épocas distintas y un retrato mucho más abarcador todavía de las consecuencias del orden patriarcal en los individuos. La imagen de la madre tocando eternamente la misma pieza, casi todas las escenas de las jóvenes protagonistas, el clima general de la historia, la canción leitmotiv y sobre todo esa manera en que logra dar su discurso más completo y al mismo tiempo mejor contado sin perder en ningún momento la calidez y una profunda melancolía. En esa frase "Miss Mary, ¿mi familia está loca?", Bemberg resume una visión profundamente crítica pero llena de afecto de la clase de la que proviene y a pesar de todo tampoco falta el humor o, si se quiere, la alegría de algunos momentos del pasado. Luego de *Miss Mary* la realizadora, en lugar de repetirse, busca nuevos horizontes y realiza dos películas que representan un desafío y marcan la última etapa de su carrera.

Antes de analizarlas quisiera cerrar algunos puntos sobre la realizadora.

Guiones, cortos y actores. Los comienzos de María Luisa Bemberg en el cine fueron con dos guiones: *Crónica de una señora* (1970) y *Triángulo de cuatro* (1974).

También realizó dos cortometrajes que anticipan sus inquietudes temáticas: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Algo que es digno de ser mencionado es el tema de la misoginia cinéfila y la realizadora. Como orgulloso cinéfilo siempre me preocupó que dentro de este grupo se hablara de la misoginia de un realizador como si se tratara de una cualidad positiva. Al descubrir el rechazo exagerado de algunos cinéfilos por Bemberg empiezo a entender algunas cosas. No descarto ni juzgo el derecho a no admirar a un realizador pero me parece desmedido el odio que algunos profesan contra su cine.

Tampoco resulta muy agradable hablar de actuación en el cine nacional. La realizadora utilizó en sus últimas cuatro películas estrellas extranjeras a la cabeza del elenco no solo porque le daba posibilidades a la coproducción y el mercado internacional sino porque le daba un respaldo de star system que ayudaba a las historias que contaba. Yo no imagino a Miss Mary interpretada por alguien que no sea Julie Christie o D'Andrea sin Mastroianni. Pero si yo tuviera que destacar a alguien entre todos, me quedo con Luisina Brando, protagonista de *Señora de nadie* y *De eso*

no se habla y actriz de reparto en *Miss Mary*. Tres papeles bien distintos interpretados con igual calidad.

De eso también se habla. *Yo, la peor de todas* (1990) es uno de esos títulos que se prestan para el chiste fácil. Evitemos el chiste pero digamos que se trata de una película muy jugada en más de un sentido pero cuyo resultado final es el más pobre dentro de la carrera de la realizadora. La historia de Sor Juana es en sí misma muy interesante pero en la cuidadísima puesta hay algo que quiebra un acercamiento completo al personaje. Aun siendo su peor película hay varias cosas destacables: la ruptura de la simetría que provoca Sor Juana en la puesta, el final que en una nueva visión me emocionó mucho más y sobre todo la osadía de la historia de amor entre la virreina y Sor Juana, la simple presentación de una historia de amor entre mujeres resulta algo poco habitual en un medio como el argentino donde el lesbianismo es utilizado como un objeto del placer masculino y la posibilidad de que dos mujeres se amen no existe.

Si *Yo, la peor de todas* era jugada, *De eso no se habla* (1993) plantea un desafío nuevo al tener un tono humorístico que define la historia sin llegar al desborde. Aquí, Bemberg pierde algo de prolijidad y gana bastante en frescura, su cine se suelta un poco más. Y la ideología se mantiene y se profundiza aun más. Algo que ocurre en estas dos películas es el examen que las mujeres deben dar para ser consideradas como iguales y el doble de aplicación que deben tener para ocupar un lugar. La madre (Luisina Brando) enterrando los enanos de jardín es una metáfora muy dura sobre las mujeres que perpetúan el orden patriarcal reprimiendo una visión completa del mundo. La hija enana es un ejemplo de lo diferente y el final, cuando con una cámara subjetiva mira y es mirada por sus iguales, tiene que ver con algo que escribió Celeste Carballo hace unos años: "para ser yo, preciso miradas que me confirmen lo que soy". El reconocimiento de su verdadera identidad y el salir a buscar su propio destino. La libertad no como un regalo sino como derecho propio de cada ser humano. Al final del film las imágenes de la madre encerrándose, el bote de D'Andrea volcado y los hombres buscándolo sin éxito y la caravana que se va son planos que resultan profundamente emotivos.

Yo te saludo, María. Tengo que confesar que guardaba el íntimo secreto de que María Luisa Bemberg leyera esta nota o al menos supiera que se había escrito. Su muerte no cambió el contenido de lo escrito pero puso en evidencia el hecho de que la admiraba profundamente y confiaba mucho en su cine. Hay gente que escribe notas de compromiso, esta nota es un compromiso pero de otra clase. Ha muerto una mujer que nunca conocí personalmente pero de la que aprendí muchas cosas. Espero que esto sea una humilde devolución. Desde lo más profundo de mi corazón, yo te saludo, María Luisa. ■

Filmografía

Guiones

Crónica de una señora (1970); *Triángulo de cuatro* (1974)

Cortometrajes

El mundo de la mujer (1972); *Juguetes* (1978)

Largometrajes

Momentos (1980)

Señora de nadie (1982)

Camila (1984)

Miss Mary (1986)

Yo, la peor de todas (1990)

De eso no se habla (1993) ■

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 (Aderida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 42 - 1995

Secretaría e Informes:

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



Acercamiento al film

Crítica, análisis y teoría en el cine
(comienza en agosto)

un curso de Eduardo A. Russo

solicitar entrevista al 824-2480



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

**Círculo Médico
de Quilmes**

Ciclo Cultural

Cine: 3/6, Asesinos por naturaleza; 10/6, Como caídos del cielo
Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

El Angel del Deseo

Cultura, Espectáculos y Comunicación

Director: Alfredo Andrés

Dossier Bergman

(3a. parte)

Tercera y última parte del Dossier Bergman (a menos que haya un epílogo, lo que no está descartado). David Oubiña se enfrenta con el sentido global del cine del director, se recopilan otra ensalada de textos sobre él y se reseña una nueva tanda de películas (en el número anterior se alteró la cronología pero ahora se subsana el error). Podría concluirse provisoriamente que otros tres capítulos del dossier no agotarían la obra del cineasta sueco, pero sí la paciencia de algunos lectores.



La breve luz

por David Oubiña

La rebelión de los humillados. *Noche de circo* es un film terrible. El mundo patético de los artistas trashumantes cobra allí matices grotescos y el célebre vía crucis del payaso, cargando a su mujer desnuda entre las burlas de los soldados, podría condensar el suplicio de todos los personajes de Bergman. Mucho tiempo después el realizador dirá, refiriéndose al conjunto de su obra:

“Humillar y ser humillado son, a mi entender, los sentimientos centrales de todos nuestros sistemas sociales, incluidas las religiones”. A primera vista parecería que, en sus films, las relaciones humanas son solo una caravana de posiciones variables alrededor del eje excluyente de la humillación. Despreciar, despreciarse, ser despreciado: he ahí la única conjugación existencial. Ya *Suplicio*, su primer guión (escrito para Alf Sjöberg), narraba en un clima de pesadilla la historia de un estudiante atormentado por un sádico profesor, sin que hubiera explicación para semejante odio. La vida, entonces, no parecía más que una larga desolación sin salida. Una asfixiante desesperanza. Y si al final de *Noche de circo*, hartado de su vida miserable, el director del circo admite que ni siquiera tiene el valor de suicidarse y dispara sobre un viejo oso, también en *Crisis*, en *Buque a la India*, en *Música en la noche*, en *La sed*, en *El demonio nos gobierna*, en *Luz de invierno* la tentación de la propia muerte aparece como la última reacción contra un sufrimiento sin sentido.

Apenas unos años antes de que Bergman ingresara al cine, Albert Camus había escrito en *El mito de Sísifo* (1941): “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida es responder a la pregunta fundamental de la filosofía”. Y no deja de ser significativo que en *El demonio nos gobierna*, cuando Bergman ya empezaba a ser Bergman, lo que se debate es exactamente lo mismo que en el libro de Camus. El título original del film es contundente: *Prisión*. Empieza y termina en un estudio cinematográfico donde un realizador es visitado por su viejo profesor de matemática. El anciano viene a proponerle un guión basado en la hipótesis de que este mundo es en realidad el Infierno y que el Demonio es quien rige nuestro destino. El realizador se burla de la idea, pero los mismos acontecimientos del film parecerían insinuar que solo la presunción de una diabólica lógica de la existencia explicaría tanta crueldad. Finalmente, el realizador dirá al anciano que su guión no puede realizarse porque conlleva una interrogación implícita que carece de resolución en un mundo donde Dios ha muerto.

En cierta manera, *El demonio nos gobierna* es un film programático: todo Bergman está anunciado en él y el resto de su obra no será otra cosa que la utopía de esa película en donde el anciano profesor quisiera explicar la existencia. A un film sobre un film imposible solo se responde con la prepotencia del cine. A un film que enuncia la imposibilidad de encontrar un sentido al mundo se responde con la puesta en escena de esa ausencia. Y así como Camus se empecina, desafiante y orgulloso, en el sinsentido, Bergman filmará febrilmente durante cuarenta años como si, a través de ese vértigo, pretendiera conjurar los fantasmas de lo absurdo. Esa furia es su declaración de principios. La definición del cine según Bergman.

Nobleza de la abyección. Bergman filma urgido, con la avidez y el fanatismo de un auto de fe. No solo ha coqueteado con el suicidio sino que, en su reverso, ha incluso amenazado con el asesinato si fuera necesario para concluir una película. Puede alcanzar una honestidad descarnada, incluso cruel, pero nunca homenajea al sadismo. Porque Bergman no desprecia a sus personajes. Ni siquiera a los más miserables. Y no hay aquí ningún golpe bajo: Bergman sabe que todos pueden ser conmovedores, aun en sus bajezas. Quizá más aun en sus bajezas. Es por eso que un film humillante como *Noche de circo* provoca piedad, que un film mortuorio como *Gritos y susurros* trasunta una extraña calidez y que un atormentado film como *El silencio* no transmite el odio entre dos hermanas sino su mutua soledad. Podría preguntarse: ¿pero qué felicidad puede nacer de semejante angustia? y Bergman respondería que una y otra cosa no están reñidas. Un malentendido, ampliamente difundido por cierto cine comercial, pretende que la felicidad es aquel sentimiento que ha logrado desentenderse de las aristas conflictivas. Este prejuicio asocia cualquier emoción al sentimentalismo más convencional. A lo largo de su obra, Bergman demuestra —por si hiciera falta— que no hay felicidad verdadera que pueda ignorar lo conflictivo y, por lo tanto, que toda plenitud surge de una comprensión profunda de las emociones.

En el epígrafe al guión de *Sonrisas de una noche de verano*, se leía una frase de Bernard Shaw: “La vida no deja de ser cómica porque alguien muera. Tampoco deja de ser trágica porque alguien se ría”. Con frecuencia, Bergman es despiadado allí donde se esperaría cierta liviandad y, en cambio, conserva una profunda empatía hacia sus personajes en los momentos de mayor abyección. Si resulta



un espléndido comediógrafo es porque sus comedias se hallan impregnadas de amarga ironía y, paradójicamente, si alguna felicidad se desprende de sus films, surgirá como un oasis en aquellas películas más densas y sombrías. Una plenitud que emerge a veces en los fugaces momentos que preceden al derrumbe (como en *Un verano con Mónica*, *Juegos de verano*, *Hacia la felicidad*, *El séptimo sello*), a veces en ambiguos finales felices (como en *Juegos de verano*, *Cuando huye el día*, *La sed*, *Tres almas desnudas*, *Fanny y Alexander*). Es solo un momento, tal vez, pero de pronto una inefable armonía domina la pantalla y entonces está permitido sospechar que todo podría ser distinto. Lo que hace de Bergman un realizador único es que esa trabajosa felicidad no es lo opuesto a la gravedad (no es la sospecha del otro cineasta que Bergman podría ser) sino que solo tiene sentido en tanto estado permanentemente asediado, indefenso, inestable. Como un pequeño helecho que se esmera por respirar entre la roca maciza, lo que aquí

se valora es el empeño en medio de la dureza del paisaje. No es un elogio del sufrimiento, es una afirmación de la voluntad. La vida en *Suplicio* no es más o menos terrible que en *Fanny y Alexander*, solo que de un extremo a otro Bergman se ha hecho menos exigente con el padecimiento de sus personajes. El profesor Calígula de su primer guión sigue siendo el obispo Vergerus de su casi último film; pero, a diferencia del estudiante del film de Sjöberg, Alexander no comprende por qué debe ser humillado y se resiste con orgullo. "Te sentirás más aliviado luego de confesar y ser castigado", dice el obispo y, sin embargo, el poder que ejerce lo vuelve más débil. Alexander, en cambio, sabe que ningún sufrimiento purifica. Y Bergman sabe con él que esa conciencia es siempre luminosa.

Instantáneas en la oscuridad. "Ingmar Bergman es el cineasta del instante —escribió Godard—. Un film de Bergman es, si se quiere, un veinticuatroavo de segundo

La explosión cultural



Todos los días

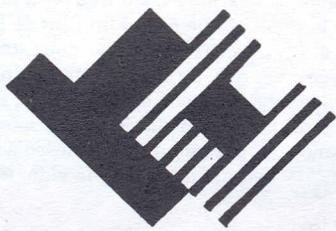
de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión

que se transforma y prolonga durante hora y media. Es el mundo en el espacio que media entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos aplausos." No es una supuesta obsesión por la metafísica lo que interesa en estos films, sino su rescate de la fugacidad.

Es cierto que los momentos de felicidad son breves y escasos en Bergman, pero cuando emergen lo hacen con la fuerza de una epifanía. Esa pequeña gloria está siempre asociada a la coincidencia (a veces un encuentro, a veces solo un cruce) de dos soledades. En todo caso, el genio de Bergman consiste en demostrar que alguna modesta eternidad cabe en ese brillante malentendido. La única salvación es, entonces, una redención por el amor. Claro que el amor es, a menudo, un sentimiento desesperado; pero si Bergman escapa tanto del sentimentalismo (que haría del amor una solución tramposa) como del patetismo (que lo convertiría en una mera transacción) es porque, a la base, hay un reconocimiento de la propia incompletitud. "Yo no estoy solo cuando me veo en el espejo, estoy poseído de un alma ajena", escribió Bajtín. "Ver a través de los ojos de otro es una manera de ser uno mismo." Como él, Bergman reconoce en esa necesidad del otro el estado existencial más elevado. Por eso, cuando se lamenta de que el arte contemporáneo ha perdido al separarse del culto religioso, lo que le duele no es la ausencia de un valor litúrgico sino la prescindencia del anónimo oficio de los artesanos que ofrecían su trabajo, despreocupados de cualquier posteridad. "Si se me pregunta qué es lo que desearía que fuera el propósito general de mis películas, contestaría que quiero ser uno de

los artistas en la catedral, en el gran llano. Deseo hacer una cabeza de dragón, un ángel, un demonio —o tal vez un santo—, tallada en piedra. Consistiría en un nombre y apellido, que no están grabados en ningún lugar y que desaparecerán cuando yo mismo desaparezca. Pero una pequeña parte mía va a sobrevivir en la integridad triunfante, anónima. Un dragón o un demonio, tal vez un santo, no importa qué." No debería suponerse en esto una falsa modestia. Más bien es la añoranza y el deseo de un momento en que la creación artística no sea una apología del sujeto sino un instante sagrado de comunicación. En *El demonio nos gobierna* un chico se esconde para que sus padres crean que está muerto y entonces se entristezcan. Treinta años después, en *Fanny y Alexander*, será también un chico mentiroso y fabulador el que cuente la historia de su familia. No hay mentira que carezca de destinatario ni ficción que desista de buscar una complicidad. Bergman: "todavía hoy digo, con pueril emoción, que soy realmente un mago, puesto que el cinematógrafo se basa en el engaño del ojo humano. Si veo un film de una hora, durante veinte minutos estoy sentado en la oscuridad más completa: la barra negra entre cada fotograma. Cuando muestro una película soy culpable de superchería". Se miente, dirá Alexander, para conseguir una ventaja. Como una ávida retina, lo que la memoria conserva son las breves, discontinuas luces de ese extraño diálogo empeñado en dibujar arabescos en el aire. La vida es, como los films de Bergman, una ficción. Y a veces, también, como los films de Bergman, es una ficción necesaria. ■



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.

Bergman por otros

El nombre de Bergman se ha convertido en sinónimo de una carrera pródiga e incansablemente fecunda; de un cúmulo de películas relativamente fáciles, a menudo simplemente bellas, y a esta altura (según parece) casi demasiado numerosas; de un talento exuberantemente inventivo, sensual y sin embargo melodramático, empleado con lo que aparentaba ser una cierta complacencia, y proclive a incurrir en despliegues embarazosos de mal gusto intelectual. Difícilmente se podría culpar a los aficionados al cine de no esperar jamás, del Fellini nórdico, una película sobresaliente. Pero *Persona** se puede achacar a los remilgos emocionales: la película, como muchas de las obras recientes de Bergman, conlleva una dosis casi ofensiva de sufrimiento personal. Esto vale sobre todo para *El silencio*, la más lograda, con creces, de las películas que Bergman ha filmado antes de esta obra [...].

La intención de Bergman [...] es muy distinta —en verdad, es la antítesis romántica— de la intención de Brecht, que consistía en enajenar al público con recordatorios constantes de que lo que presenciaba era teatro. A Bergman solo parece interesarle secundariamente la idea de que puede ser saludable para el público que le recuerden que está presenciando una película (un artefacto, algo fabricado) y no la realidad. Más bien, Bergman proclama la complejidad de lo que se puede representar, afirma que el conocimiento profundo e intrépido de cualquier cosa terminará por ser destructivo. Los personajes del cine de Bergman que captan algo intensamente acaban por consumir lo que saben, lo agotan y se ven obligados a pasar a otras cosas.

Este principio de intensidad que está presente en la raíz misma de la sensibilidad de Bergman orienta las maneras específicas en que utiliza las nuevas formas narrativas. Todo lo que se parezca a la vivacidad de Godard, la inocencia intelectual de *Jules et Jim*, el lirismo de *Prima della rivoluzione* de Bertolucci y *Le départ* de Skolimowski escapa a sus posibilidades. La obra de Bergman se caracteriza por su lentitud, por el ritmo deliberado... algo semejante a la pesadez de Flaubert. Esto explica que *Persona* (y *El silencio* antes de esta) estuviera atrozmente desprovista de modulaciones, cualidad que se puede describir solo muy superficialmente como pesimismo. No se trata de que Bergman sea pesimista respecto de la vida y la situación humana —como si se tratara de una cuestión de determinadas opiniones— sino más bien de que la naturaleza de su sensibilidad, cuando es fiel a ella, tiene una sola temática: las profundidades donde se ahoga la conciencia. Si para conservar la personalidad es necesario salvaguardar la integridad de las

máscaras, y si para conocer la verdad acerca de la persona siempre hay que desmascararla, resquebrajar la máscara, entonces la verdad de la vida globalmente considerada reside en la destrucción de toda la fachada, detrás de la cual se oculta una crueldad absoluta....

[*Susan Sontag se refiere a la mínima atención que le prestó la crítica a esta película en el momento de su estreno en Nueva York, Londres y París.] ■

Susan Sontag

Su constante voluntad de sondear las —nos imaginamos— dolorosísimas zonas de su propia existencia con el objeto de llegar a comprender su verdad más íntima, se me antoja la auténtica esencia de la experiencia poética. ■

Arthur Penn

La obra de Bergman es —tal vez en mayor grado que la de ningún otro artista contemporáneo— el registro personal de un progreso universal. Existen, sin embargo, ciertas zonas dentro de ese progreso que escapan al registro de Bergman, pero que están sustanciadas, por ejemplo, en la obra de Jean-Luc Godard, un director al que Bergman —y esto es significativo— siempre ha menospreciado. Desde el momento en que comulga con la revolución, Godard repudia en su obra el sentido de la tragedia —el sentido de que las aspiraciones y los deseos humanos son necesariamente trágicos—. Bergman, por el contrario, lo asume, aun cuando al mismo tiempo trate de combatirlo; de esa paradoja nace precisamente la extraordinaria intensidad de su obra. Creo que es justo calificarla de heroica.

Bergman figura entre los más valientes exploradores contemporáneos; el mascarón de proa, machacado pero impertérrito, que aparece en todos sus últimos films, desde *Persona* hasta *El toque*, es un emblema apropiado y justificado. El desarrollo artístico de Bergman es seguramente el más satisfactorio y emocionante experimentado por ningún director de cine, sus últimas obras, en especial *Vergüenza* y *La pasión de Ana* son, en mi opinión, las mejores de toda su carrera. ■

Robin Wood

Los demonios interiores y los vericuetos del mundo artístico no habrían producido la obra cinematográfica de Bergman si no hubieran coincidido misteriosamente con una tercera fuerza que fue su autodisciplina, su propósito casi puritano de conservar el orden, la limpieza, la claridad de expresión. Ya ha sido escrito que un Bergman puramente metafísico, concentrado en sus meditaciones, no

habría producido ningún efecto exterior y solo habría terminado como un lejano sacerdote o quizá como un ignorado suicida. En el otro extremo, un Bergman puramente comediógrafo o dramaturgo, limitado a saber la expresión de todo y el valor de nada, habría terminado por ser un autor intrascendente. Pero la simultaneidad de ambas vertientes dio en cambio una obra tan densa como fascinante. ■

Homero Alsina Thevenet

Vi por primera vez un film de Ingmar Bergman a mediados de los 50, no recuerdo si fue *Sonrisas de una noche de verano* o *El séptimo sello*. La visceral intensidad de este gran autor escandinavo me pareció notablemente familiar; su gusto por la leyenda y la magia, su habilidad para capturar el tiempo y capturar el mal, el vigor de sus personajes masculinos, la soledad de sus mujeres, en ese momento me parecieron increíblemente cercanos a mí. Todas estas eran cualidades que yo reconocía en la Italia del Sur de la cual provengo. Pero al margen de estos sorprendentes paralelos, creo que entre las obras de literatura y arte, música y cine —¿serán 15 o 20?— que permanecen en la conciencia hasta que se incorporan a la memoria (esto es lo que caracteriza a una obra de arte), entre ellas, sé que habrá un film de Bergman. Entre mis recuerdos está *Cuando huye el día*, un film que también pertenece a quienes no lo han visto, incluso a quienes no han siquiera oído sobre él. Es un lugar para el alma. Le deseo a Ingmar Bergman una larga y sabia vida. ■

Ettore Scola

Una tarde recibimos desde Suecia una invitación para participar en una publicación especial destinada a Ingmar Bergman. A la mañana siguiente, como es usual, fuimos a trabajar al parque de Villa Pamphili. Esto es porque cuando sacamos a pasear a nuestros perros, solemos trabajar. Pero esta vez nos resultaba fastidioso pensar en nuestro próximo film que está cobrando forma lentamente. Atrás de esto estaba un impulso exterior —la invitación— que nos hizo abandonar toda modestia y reservas para decirle a Bergman lo mucho que nos setenta años nos pertenecen a todos nosotros. Para nosotros dos, por ejemplo, hubiera sido difícil pensar en las diferentes etapas de nuestras vidas y nuestro trabajo sin remitirnos a los films que Bergman nos envió desde su isla remota. Hablamos mucho sobre Bergman y otras cosas, sobre Bergman a través de otras cosas. Dimos rienda suelta a nuestro deseo de hablar sobre esto, persuadidos de que una vez que regresáramos a casa y

escribiéramos esta carta, estaríamos dominados por la misma sensación de desilusión y desesperación que nos abruma cuando estamos trabajando duro en nuestros films.

Estaba lloviendo y caminábamos conversando bajo un paraguas. A causa de la lluvia el parque estaba vacío, y entonces percibimos todo nuestro entorno como la presencia de un gran cuerpo humano que nos iba revelando gradualmente sus diferentes partes. Primero vimos sus manos. Las manos ansiosas de *El silencio*, manos que desnudan; manos que están avergonzadas, ulcerándose con un eczema en *Luz de invierno*; manos que iluminadas por detrás se entregan a la cámara en una morgue. Pies: blancos, pies de mujeres desnudas, temblando por la astilla de vidrio que los corta; y pies hinchados y exhaustos, pero no por haber caminado demasiado, descubiertos por un zoom a través de las sábanas, transformados inesperadamente de un banal instrumento óptico en algo que revela muerte o, aun peor, miedo mortal.

Los ojos de la esposa de *El séptimo sello*: ojos abiertos de par en par como los de un animal nocturno, en una cara que está llena no por el bienestar del cuerpo sino por pasividad, un período de espera que ha durado demasiado; ojos cerrados para siempre por la muerte, deteniendo el fluido de sangre pero no de lágrimas. El pelo rubio de una muchacha, revelando su regocijo a través de su desprolijidad; y el pelo del niño asesinado en *La hora del lobo*, ondulándose en el estanco como algas acariciadas por la corriente. Labios que susurran (¿o gritan?) palabras en un idioma incomprensible, en una bruma roja que se disuelve y se desvanece. Y nosotros

también recordamos una voz: pero no parecía humana. No era el grito de un pájaro sino un chillido que parecía provenir de madera o de algo inorgánico. Era el chillido de *La fuente de la doncella*... Pero tal vez —nos dijimos— lo hemos oído de la versión doblada al italiano. Pero en ese caso, quienes doblaron el film sintieron el aliento de Bergman en sus cuellos, ya que lograron estremecernos tanto. Nuestros dos perros, congelados por la lluvia, nos recordaron que la mañana se había pasado y que debíamos regresar a casa. El trabajo sobre nuestro nuevo film no había avanzado ni un poco; sin embargo, nos sentimos como si hubiéramos hecho un gran trabajo esa mañana. Gracias, Sr. Bergman. ■

Los hermanos Taviani

Sonata otoñal es un ultraje a la mujer. Así lo dice Maria Bergom-Larsson, conocida periodista y escritora sueca en una "carta abierta" al director Ingmar Bergman, publicada en la primera plana del *Dagens Nyheter*, matutino de Estocolmo, uno de los diarios más difundidos de Escandinavia. La reacción de Maria Bergom-Larsson se debe al desprecio que se observa en el film hacia la mujer que trabaja y brinda a su carrera más importancia que a los hijos. "Por centenares de años —dice en su carta— el hombre siempre sacrificó los hijos a la carrera y nadie lo criticó jamás. Cuando una mujer asume las propias responsabilidades de su trabajo, no faltan los que afirman que falta a su misión específica de madre y arruina a los hijos para toda la vida." Maria Bergom-Larsson protesta contra "la descripción sádica de las relaciones entre

madre e hija, hecha de manera tal que lleva a pensar que entre estas dos figuras existe realmente un conflicto de situaciones de tal alcance que lleva a la conclusión de que el luto de la hija es el triunfo de la madre", pero escribe también que *Sonata otoñal* es una obra maestra, por cierto uno de los mejores films del gran director sueco.

Sin embargo, se pregunta si realmente existen las personas descriptas: "¿Se trata de mujeres de carne y hueso? ¿O más bien de caricaturas, de retratos deformados por la visión absurda y distorsionada que se tiene del problema mujer-madre?". Esta madre es un monstruo, afirma la escritora. Y acusa al director de "lógica patriarcal". ■

Mujeres contra Ingmar Bergman
"Carta abierta" de una periodista y escritora sueca

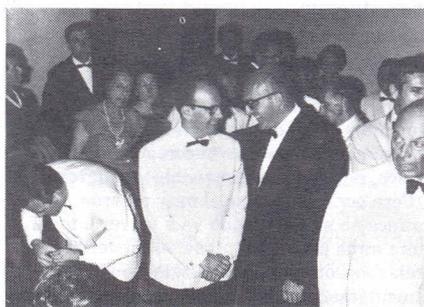
"Le dije a Ford que quería usar el pelo suelto en *El ocaso de los cheyennes*", cuenta Carroll Baker. "Como las mujeres de los films de Ingmar Bergman. '¿Ingrid Bergman?', me preguntó. 'No', le contesté, 'Ingmar Bergman'. '¿Quién es?' 'Bergman, usted sabe, el gran director sueco', respondí. No dijo nada más al respecto, así que decidí cambiar de tema. Pero cuando me estaba yendo, dijo: 'Ah... Ingmar Bergman... Usted se refiere al tipo que declaró que yo era el director más grande del mundo'." ■

John Ford

Selección de textos: David Oubiña,
Alejandro Ricagno, Horacio Bernades
y Silvia Schwarzböck

Bergman, luego existo

En el momento de salir el presente número, se habrán cumplido cuarenta años del estreno de *Juventud divino tesoro*, primera película del sueco exhibida en Argentina. Esto se debió al ímpetu y al saber cinematográfico de Néstor Gaffet, un distribuidor que se animó a presentar un tipo de cine desconocido en el país. El autor de la nota —su hijo— le rinde un homenaje.



Néstor Gaffet y Torre Nilsson

Año 1955. El país se divide entre los que lloran a Perón y los que respiran aliviados. Un joven secretario de juzgado, a dos materias de recibirse de abogado y a poco de casarse, apasionado cineclubista, descubre en un festival de Punta del Este *Juventud divino tesoro* de un tal Bergman. Néstor Gaffet posterga título y casamiento. Pide dinero prestado y compra el film. Los exhibidores dudan, es una película "rara, difícil, con actores desconocidos y encima en sueco...".

Los Di Maio deciden confiar en el entusiasmo de Gaffet y el ya extinguido cine Libertador es el templo elegido. Sus restos fósiles todavía pueden verse en Corrientes al 1300. Estrenan el 25 de mayo de 1955.

Por primera vez, Bergman se estrena comercialmente fuera de Europa. Y es en Argentina. Dicen las malas lenguas que Ingmar, al enterarse, dijo: "Mi padre tenía razón. Robar caramelos me condenó al Infierno...".

Algunos se emocionan hasta las lágrimas y otros se escandalizan por esas manos entrelazadas, pero las colas de público doblan por Talcahuano, llegan a Sarmiento y por esta a Uruguay. Mi padre respira

aliviado; Beatriz, mi madre, ni les cuento. Luego vendrían *Noche de circo*, *Puerto*, *Un verano con Mónica*, *El séptimo sello*, *Confesión de pecadores*, *Ni hablar de esas mujeres*, y muchas más de otros realizadores.

Abogado, distribuidor durante 27 años, productor de una decena de títulos (cinco de Torre Nilsson), publicista innovador, profesor de Historia y Estética del Cine. Un histórico juicio al triste Ente de Calificación para poder estrenar *Morir en Madrid* le valió la eterna persecución de la censura a la que no dejó de mostrarle los dientes. Aunque eso le gastara el corazón. El gremio cinematográfico sigue recordando a Néstor Gaffet (10-10-1928/11-12-1982) con afecto y respeto aunque creo que se le debe un importante homenaje. Es una suerte que *Juventud divino tesoro* haya sido un suceso. De lo contrario, mi madre todavía estaría pagando deudas... y mi hermano y yo hubiéramos quedado atrapados en una dulce mirada en los ojos de mis padres. ■

Hernán Gaffet
videasta, guionista,
cineasta en trámite

Tres almas desnudas (*Nära livet*, 1957)

Que la historia, basada en un relato de Ulla Isaksson, transcurre enteramente dentro de una maternidad, hace imaginar, de antemano, un Bergman potenciado a la enésima. Y sin embargo, no. Ingmar observa a sus parturientas desde una distancia algo aséptica, como con barbijo, y la puesta es más simplota que simple, ahí nomás de lo televisivo. Tres mujeres en una sala de internación, y sus distintas relaciones con la cuestión de la maternidad, que para Bergman es casi sinónimo de femineidad. El sexo de Ingrid Thulin sangra, anticipando un casi intolerable momento de *Gritos y susurros*. Llega Thulin, la lejana; se va yendo Dahlbeck, para desazón de la hinchada bergmanista, y lo hace con unas trencitas de walkyria y un patético desconsuelo final. Bibi (Andersson) luce virginal por última vez, antes de andar a los revolcones con los visitantes, en *El mago*, y así sucesivamente. Las chicas confraternizan, intiman, sufren, viven al borde de un ataque de nervios (Pedrito visitó esta sala), tienen iluminaciones, mientras sus maridos (Erland Josephson, Max von Sydow y una voz, la del novio de Bibi, en el teléfono) apenas asoman, hipócritas, bobalicones y cobardes. ■

Horacio Bernades

El ojo del diablo (*Djävulens Öga*, 1960)

“Un rondó caprichoso”, anuncian los títulos, dando paso a Gunnar Björnstrand, quien irá presentando y comentando las incidencias, como Anton Walbrook en *La ronda*. Un capricho, una *extravaganza* bergmaniana, una de sus obras menos conocidas. Tras el comienzo en un infierno de cartón-piedra, donde se lo nota un poco perdido, Bergman parece sentirse como en casa a partir del momento en que Don Juan (Jarl Kulle, eterno seductor, ¿y alter ego de Ingmar?) sube a la tierra, un infierno que el sueco conoce mejor. Sube con la misión de corromper a una doncella de inmaculada fuente (Bibi Andersson, corruptibilísima), y, ya que está, corromperá también al resto de los miembros de la familia de Bibi. Anticipando quizás algún teorema pasoliniano, el enviado de Satán es aquí más ángel que demonio. Como Terence Stamp unos años más tarde, el sufriente Don Juan trae, a su pesar tal vez, una revelación por la tentación. Ni el mismo *pater familiae*, un “hombre de Dios” para quien el pecado es solo una palabra en los textos de teología, se salvará de la tentación. O todo lo contrario, más bien: *gracias* a la tentación (de su esposa, de su hija) se salvará de su enervante negación de la verdad, pecado venial a los ojos de Bergman. Ante el fracaso de su enviado, el Amo de las Tinieblas —de traje y corbata— confesará su cansancio y frustración, y su deseo de renunciar al puesto, como Alcón en *Nazareno Cruz*. ■

Horacio Bernades

Vergüenza (*Skammen*, 1968)

Si bien las referencias a la guerra ya habían aparecido en la obra de Ingmar Bergman tanto en *El silencio* como en *Persona*, nunca esta se había convertido en contexto dramático de la crisis de unos personajes como ocurre en *Vergüenza*. Una pareja de músicos llega a una isla en busca de aislamiento y tranquilidad pero se encuentra

con un enfrentamiento bélico en el que tratan de no tomar partido. El progresivo avance del conflicto —del que por cierto no se identifica ideológicamente a ninguno de los bandos— y la intención de mantener la neutralidad a toda costa va produciendo una progresiva degradación moral en los personajes, al mismo tiempo que la disolución de los afectos en el matrimonio. Bergman retoma aquí dos de sus temas favoritos —la crisis de la pareja y el rol del artista en la sociedad— por medio de un relato crudo y descarnado, de implacable crescendo dramático, que inclusive no descarta la posibilidad de ser visto como una pesadilla (la película comienza y termina con dos sueños).

Lejos de la abstracción de *Persona* y del desenfreno gótico de *La hora del lobo*, Bergman, con una puesta en escena de gran austeridad en la que abundan los planos largos y una extraordinaria actuación de sus intérpretes, realiza su film más confesional y autocrítico sobre la degradación del artista que no adopta una posición de compromiso (moral) frente al mundo que lo rodea y las repercusiones sobre la vida individual que esta conducta produce. El final, con la pareja tratando de huir en una lancha de la isla, tras haber matado él a un niño desarmado y von Sydow cerrando los ojos ante el suicidio del barquero, solos los dos en medio del mar y rodeados de cadáveres, es absolutamente memorable. ■

Jorge García

La pasión de Ana (*Passion*, 1969)

Film invisible desde hace décadas por estas playas y, en el recuerdo al menos, uno de los más interesantes de los del segundo período de los 60. Con una estructura que —según declaraciones del director— alude a la construcción rítmica de *La pasión según san Mateo* de Bach, *La pasión de Ana* deja, sin embargo, las preguntas por la divinidad y enfrenta con inusual violencia a cuatro seres que son respectiva y circularmente víctimas y verdugos. La construcción dramática incluye una serie de *inserts* documentales a modo de comentario abriendo cada secuencia, en los que los actores (Sydow, Ullmann, Bibi Andersson y Erland Josephson) explican las características de sus respectivos roles. De este modo se crea un espacio de distanciamiento que interrumpe el registro de la ficción y resalta aun más la violencia latente y manifiesta de los personajes. Por segunda vez (la primera fue en *Persona*) surgen alusiones en varias escenas al convulsionado mundo político de los 60, más concretamente a la guerra de Vietnam. Pero como aquella ocasión, sirve solo como ilustración exterior de “las destructivas fuerzas oscuras” que anidan en el ser humano. La lectura política es, en todo caso, ingenua; no así las referencias constantes a la imposibilidad de escapar de la culpa colectiva. *La pasión de Ana* deriva directamente de *Vergüenza*, incluyendo un sueño de la protagonista extraído de las últimas imágenes de aquel film.

Podría afirmarse que los personajes de *La pasión de Ana* son los sobrevivientes culpables de la *Vergüenza*, de seguir viviendo su “día después”. Un extraordinario tratamiento de la fotografía del maestro Sven Nykvist (segunda experiencia con el color) convierte al paisaje de la isla de Fårö en una verdadera tierra baldía. La escena final, en la que se descompone gradualmente el grano de

la emulsión fotográfica para acentuar la desintegración psíquica de la protagonista, destruyendo toda la imagen, da una idea de la ferocidad y el rigor formal que ambos suecos desplegaban por aquellos tiempos tormentosos. ■

Alejandro Ricagno

El rito prohibido (*Riten*, 1969)

En *El rito prohibido*, como ya lo había hecho antes en *Ni hablar de esas mujeres* y *Vergüenza*, Bergman vuelve a la carga en su (auto) crítica visión del mundo del artista. Un grupo de actores teatrales es detenido por una supuesta infracción de tránsito y deben someterse al interrogatorio de un juez soberbio y pedante. Los actores, en un principio humillados por el juez y desnudados en su mediocridad y narcisismo, irán progresivamente revirtiéndose en la situación terminando por someter al juez a la visión de la representación de una de sus obras, lo que le provocará la muerte. Así como en *Vergüenza* se pretendía reducir el film a un alegato antibélico, se ha querido ver en *El rito prohibido* un manifiesto contra la censura. Obviamente ambas películas exceden esos presupuestos, convirtiéndose en auténticas indagaciones sobre el rol del artista en la sociedad. Obra originalmente realizada para televisión, obsesiva y claustrofóbica —la mitad transcurre en la sala de interrogatorios—, con una puesta abundante en primeros planos y en donde los espectadores jamás ven lo que los actores dicen ver, es una de las experiencias más radicales en la filmografía del director y una de sus películas menos vistas. ■

Jorge García

El toque (*Beröringen / The Touch*, 1971)

Recibida en su momento con alarma, como indicio de una supuesta decadencia artística de Bergman, si en algo decae *El toque* con respecto a las películas inmediatamente anteriores es en pretensiones (tanto artísticas como existenciales). De una sencillez y economía de medios que anticipan a *Escenas de la vida conyugal*, en *El toque* Bergman parece decidido a bajar a tierra, luego de las vastas reflexiones y grandes apuestas estéticas del ciclo anterior. En *El toque* Bergman imita la estética del telefilm, pero invierte su ética: aquí no hay afirmaciones sino preguntas; las cosas no se encaminan en sentido tranquilizador, sino perturbador; el final no se cierra, sino que se abre. ¿Por qué la bella y sensible Bibi Andersson, sin problemas en su matrimonio, se enamora del pazuato de Elliott Gould, a quien acaba de conocer? Tal vez justamente por eso, por la falta de problemas, sinónimo de una vida rutinaria y aburrida. Okey, ¿pero entonces por qué lo sigue amando, luego de que el otro le demostró que es lo más parecido a un chico caprichoso e irascible, que solo piensa en sí mismo y es un desastre en la cama? Bueno, quizá por eso: porque se comporta como un chico, porque es imprevisible y peligroso. ¿Pero por qué lo hace el muy pajarón, si nunca en su perra vida va a volver a tener una mina como esa? ¿Cuál es su verdadera relación con su hermana? ¿Por qué quiso suicidarse? ¿Su personaje es antipático porque Bergman lo quiso así o porque a Elliott no le da el cuero para otra cosa? ¿Y von Sydow, marido de Bibi, desde hace cuánto

sabía que su mujer lo cuerneaba? ¿Cómo se banca la situación? ¿Qué va a pasar? ¿Por qué la película se llama *El toque*? Al fin y al cabo, *El toque* no se abre con una muerte por puro capricho. La muerte: lo oscuro e incognoscible, la pregunta de las preguntas, el misterio que no podemos penetrar. Que es una película de misterio lo confirma su plano final (Bibi Andersson "colgada" a mitad de camino, en medio de un plano vacío), tan parecido al de *Vértigo*, esa película metafísica. ■

Horacio Bernades

Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, 1972)

Bergman ha dicho que en el principio solo había una imagen insistente: una habitación roja y unas mujeres vestidas de blanco. Finalmente descubre que se trata de tres mujeres que esperan a que una cuarta muera. "Una persona muere, pero se queda detenida a mitad de camino, como en una pesadilla, y pide ternura, piedad, liberación, cualquier cosa. Hay allí otras dos personas y sus acciones y pensamientos están en relación con la muerta, no-muerta, muerta. La tercera la redime acunándola hasta darle sosiego, acompañándola en su camino." Film preñado de muerte, manierista, mórbido, cruel y, sin embargo, extrañamente cálido y tierno. Apoyándose en un elenco excepcional (Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Kari Sylwan, Erland Josephson) y en una puesta de primeros planos que revelan una orfandad infinita, Bergman describe las relaciones de tres hermanas que han logrado volverse tan desconocidas entre sí que ya ni siquiera son enemigas. La refinada mansión familiar puede ser tan aséptica como un hospital o tan sombría como una tumba y las palabras, cuando se dicen, tienen la frialdad de un vidrio cortante. Con esos elementos *Gritos y susurros* demuestra que una larga agonía y viejas mezquindades pueden resultar cinematográficamente atractivas. Bergman puede ser cruel pero, también, imprevisiblemente piadoso. ■

David Oubiña

Escenas de la vida conyugal (*Scener ur ett äktenskap*, 1973)

Como un trépano, Bergman va perforando, lenta e inexorablemente, la superficie de la presunta felicidad matrimonial de la pareja formada por Liv Ullmann y Erland Josephson, hasta llegar a la veta madre, la última napa de la soledad y la desesperación. La que cava y perfora es sobre todo ella, primera persona de este relato: *Escenas de la vida conyugal* puede ser vista como una odisea femenina, el pasaje de larva a crisálida de una mariposa llamada Liv. La película admite una segunda visión: la de un recorrido histórico a través de la historia del matrimonio en Occidente, desde la época de nuestros abuelos (al comienzo, con la patriarcal autosatisfacción de él y la complaciente sumisión de ella) hasta la de nuestros nietos, quizá (al final, con ex marido y mujer convertidos en unos fuera-de-la-ley-del-matrimonio). Durante la primera hora, *Escenas...* es pura televisión, en el peor de los sentidos: cámara clavada al piso, planos cortos, iluminación "a giorno" y cabezas parlantes. A la hora de película, se produce el

milagro: Liv sufre una iluminación de otra clase, es parida por su dolor, y la cámara de Nykvist parece "verla" por primera vez. De allí en más, *Escenas...* se convierte, más que en un film, en la esencia de un film: una cámara que ve un alma. Bergman demuestra que no se necesita más que eso para hacer la mejor de las películas. ■

Horacio Bernades

Cara a cara (*Ansikte mot ansikte*, 1976)

Y bueno, alguna vez la brújula sueca tenía que perder el rumbo. *Cara a cara* es el film ideal (junto con *El huevo de la serpiente* y *El toque*) para darles la razón a los antibergmanianos. Es de lejos —y de cerca— su film más reiterativo, didáctico, helado, plagado de sueños de pacotilla y sesiones de psicodrama. Ni el inmenso trabajo de Liv Ullmann lo puede rescatar del tedio, la monotonía y la sensación de absoluta inutilidad que exhibe en los casi 110 minutos de su exhibición en sala. Hay un consuelo: la versión de TV (para la que fue escrita originalmente) duraba ¡140! *Cara a cara* es la historia de un suicidio frustrado en la intención de su protagonista principal —una psiquiatra con infancia infeliz— y absolutamente logrado en sus resultados filmicos. Retazos vulgarizados de *Cuando huye el día*, monólogos torturados a lo *La hora del lobo*, pero sin misterio, se mezclan en una interminable sucesión de pesadillas con su correspondiente explicación "psi". La pobre Ullmann, además de aullar, tragarse 100 pastillas y una sonda nasal (leer al respecto jugosos comentarios en su libro biográfico *Senderos*), anda la mitad del film con una ropa ridícula que la asemeja a una cruz de monja feudal y Capercucita Roja. Todo parece un Bergman de (mala) imitación de los momentos menos felices de su producción. Casi una parodia involuntaria. El director ha declarado en el momento de su estreno que había intentado hacer algo que no había hecho nunca antes. ¿Se referiría a realizar un film *absolutamente* descartable? ¿Qué me hacés, suequito? ■

Alejandro Ricagno

El huevo de la serpiente (*The Serpent's Egg*, 1977)

Como se sabe, Bergman tuvo varios intentos de suicidio. Ninguno prosperó, salvo *Cara a cara* (Ricagno dixit) y *El huevo de la serpiente*, desastre de desastres en donde se lo ve realmente decidido a hundir su carrera de una vez para siempre. Si uno es un director de cine sacralizado y quiere liquidarse, ¿podría pensarse en un método más efectivo que asociarse con Dino de Laurentiis, especialista en grandes asesinatos cinematográficos? Hay un método más efectivo: hacer una película sobre el surgimiento del nazismo en la que todos los alemanes —hasta Gert Fröbe, ex villano-Bond en *Goldfinger*— hablen en inglés; una película de Bergman que tenga por protagonista a David Kung Fu Carradine; que sea una mezcla de *Cabaret* (sin bailes ni canciones) con el *Doctor Mabuse* (sin locura ni delirio) y que cuente, varios años después de la muerte del zoom, con una cantidad de ellos como para batir el récord. *El huevo de la serpiente* es todo eso, y mucho más: Liv Ullmann presentándose en un "kabaret" con peluca de rulos color verde y las piernas al

aire, Carradine y Fröbe intercambiando imperturbabilidades, Heinz Bennent dando una aburrida clase de historia sobre el ascenso de Hitler diez años antes de que esto ocurra, Sven Nykvist viajando en zoom y Bergman sin poder decidir jamás dónde cortar una toma y por qué. ■

Horacio Bernades

Sonata otoñal (*Herbstsonate/Hostosonat*, 1978)

Cerca de su despedida del cine, Bergman propone una nueva afiliación con el teatro. Filma una película de cámara (dos personajes centrales, algunos secundarios, un único interior) y dispone una narración a base de raccontos que por su brevedad aparecen como necesarios pantallazos visuales para sostener la historia. Al mismo tiempo, y más allá de ciertos paralelismos formales de *Sonata otoñal* con *El rito prohibido* debido al ascetismo de la puesta, este encuentro entre los dos Bergman se diferencia de aquel por su carácter masivo y popular. El conflicto entre la madre y la hija, acumulado a través de los años y a punto de estallar, el anuncio del definitivo enfrentamiento precedido por gestos, miradas y mínimos detalles que anteceden a la catarsis, y la simpleza en sí misma de la historia, hacen que *Sonata otoñal* sea una de las películas de Bergman de más inmediata comprensión. Sin embargo, esa cercanía que por momentos tiene la película impide conectarse con los dos personajes centrales por otro camino que no sea el de la previsibilidad y la ausencia de sorpresa. Además, la presencia de la joven enferma autoriza a compararla con el personaje de Harriet Anderson en *Gritos y susurros* en desmedro de la primera, y algunas escenas y explicaciones en off de Liv Ullmann reducen su enturbada psicología a un torpe caso de diván. A pesar de lo señalado, dos cuestiones sostienen el recuerdo de *Sonata otoñal*. Una es su mejor escena, jugada por Ingrid Bergman y Liv Ullmann junto al piano, donde importa menos la composición de Chopin que el rencor y las cuentas pendientes entre ambas. La otra es la última intervención de Ingrid Bergman para el cine. Con una actuación vital, la gran estrella —enferma en la filmación— dejó un maravilloso y atípico papel, que en manos del otro sueco tiene la particularidad de tratarse de un personaje repudiable, odioso y culpable de los problemas que aquejan a su hija. ■

Gustavo J. Castagna

De la vida de las marionetas (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980)

La película 40 de Bergman empieza con el crimen de una prostituta y se cierra con el personaje central en un manicomio. En el medio, los días anteriores y posteriores al asesinato (que Bergman llama "catástrofe" mediante la utilización de carteles) o, mejor dicho y tratándose de un film del director, la turbia investigación de la psique de Peter Egerman, el personaje central. *De la vida de las marionetas*, al mismo tiempo, es una película extraña, curiosa, inútil y gratuita. Más humano y menos trascendentalista en su última etapa, sin embargo, los temas preferidos del director aparecen reducidos a una mirada muy primaria sobre el psicoanálisis. Más cansado y rutinario que

otras veces, la puesta elige primeros planos —sin la ambigua investigación de los rostros, como en anteriores ejemplos—, un toco uso del ralenti para algunas escenas oníricas y un estatismo rebuscado —forzado por largos monólogos— que nos informan de la inmediata vuelta de Bergman al teatro. El caso Egerman —por más que no lo desee, el tratamiento dado por Bergman lo reduce a eso— queda limitado a las explicaciones de la madre, la esposa, el amigo homosexual de la esposa y el psicoanalista.

Sin embargo, *De la vida de las marionetas* tiene una seductora estructura narrativa. La película se presenta con carteles y de ahí en más se entablan los distintos puntos de vista de la historia. Como si estuviéramos ante una versión de *Rashomon* en clave freudiana, los personajes de Bergman intentan —sin suerte— desentrañar qué le ocurrió (y qué le ocurrirá, dados los cambios temporales) al conflictuado Egerman. Es más, estamos a un paso del film de enigma —debido a una secundaria trama policial o de comisaría— según las distintas miradas de los otros personajes sobre el caso. Pero Bergman —apuesto: no adicto al film de género— formula un nuevo propósito estético en *De la vida de las marionetas*: el policial psicoanalítico con una puesta teatral. Por eso se trata de una película curiosa: en la periferia de un género pero imposibilitada por su importancia temática y conceptual. Un Bergman-pastiche. ■

Gustavo J. Castagna

Fanny y Alexander (*Fanny och Alexander*, 1982)

“La armonía no me es una sensación insólita o ajena. Es un estado que me recuerda el cándido vegetal de mi infancia.” El Bergman otoñal de *Fanny y Alexander* reencuentra al niño que fue para observar el mundo con los ojos nuevos de la infancia. Así como ya en *El demonio nos gobierna* se anunciaba toda su obra, *Fanny y Alexander* (pensado como despedida, aunque después todavía realizaría algunos films más) es una summa de sus obsesiones pero cuando el realizador ya se ha reconciliado con ellas. En el discurso que Adolf Gustav Ekdahl pronuncia en homenaje a su hija recién nacida, dirá: “Los Ekdahl no nacimos para comprender el mundo. Es mejor ignorar las grandes cosas y cultivar nuestro pequeño mundo. Tengo en mis brazos una pequeña emperatriz. Es tangible pero inconmensurable”.

Bergman remite a Hoffman y a Dickens, pero también a Strindberg. *Fanny y Alexander* es, entre otras cosas, un film sobre la vida como representación y sobre los hombres como eternos actores. Todo es un juego de máscaras, dirá el obispo Vergerus. Claro que hay máscaras benignas y máscaras diabólicas. En el teatro familiar que lidera el padre de Alexander, en la linterna mágica que obsequian al niño, en las marionetas de Aron el arte puede mejorar la realidad. Si al pequeño Alexander le gusta mentir es porque la ficción tranquiliza, conjura los fantasmas. A través de la imaginación, el mundo se vuelve más habitable. Y así como, al final, el espectro terrible del obispo se le aparece a Alexander y lo amenaza (“de mí no te librarás”), así también el viejo Bergman le permite al niño descansar sobre el regazo protector de la abuela. ■

David Oubiña

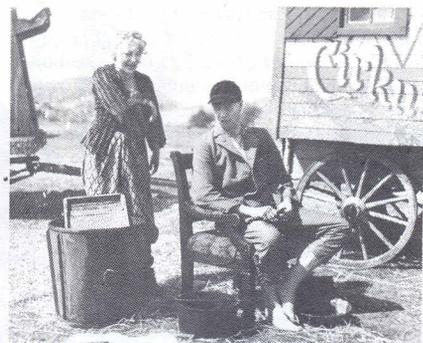
Después del ensayo (*Efter repetitionen*, 1984)

Ingmar ya había dicho adiós al cine..., pero no a la televisión. Y dos años después del balance final de *Fanny y Alexander*, la emprende con esta despedida en la que a través de la imagen rinde sus cuentas con su otro amor, el teatro. Y la cierra muy bien. En el final de *Fanny...* la abuela se dormía con un libreto dramático en la mano: *El ensueño* del dramaturgo August Strindberg. Ahora este film se abre con un director teatral (Josephson), entredormido sobre un escenario, descansando después del ensayo de esa misma obra. “¿Cuántas veces he puesto en escena esta obra?”, se pregunta en un momento, y uno no puede dejar de escuchar la voz de Bergman sin intermediación alguna preguntándose (Strindberg ha sido uno de sus caballos de batalla en su carrera de director teatral, que incluye varias puestas de esa obra, una de ellas para la TV en 1963. También la visión de la pareja como un campo de batalla es uno de los varios puntos en común entre ambos autores). Pero aquí no asistimos a la representación sino a su sombra, a sus restos, al otro conflicto dramático, el del director y sus actores. Actrices, para el caso de Josephson-Bergman. Una presente, real y joven (bellísima Olin) y otra presente como fantasma, evocación y decadencia en la espectral aparición de Ingrid Thulin, convertida en una ruina magnífica. Un sutil y cambiante juego de roles, poderes, desdoblamientos, seducciones, injurias, reclamos, mentiras, verdades, en el que el cinismo y la ternura piadosa juegan durante unos precisos 70 minutos, por sobre los cuales se eleva el profundo agradecimiento de Bergman al mundo del teatro como solo el cine puede mostrarlo. La elección de los encuadres en el escenario, el uso del primer plano, la mezcla de tiempos, la constante tensión y cambios de máscara de los personajes, hacen que, paradójicamente, sea el medio televisivo el vehículo ideal para una lección de cine sobre la actuación y sobre la representación cinematográfica de un espacio teatral.

La mirada de Bergman sobre esas dos actrices y sobre la persona del director (su obvio alter ego), en el límite entre la ficción y la realidad, equivale a la más sincera reflexión sobre la creación artística que haya hecho desde *El mago*. Y la más desembobadamente autobiográfica. Pero aquí no triunfan ni la angustia ni la salvación ni la condena. Sobre esta última escena, se impone la serena aceptación de un destino, con sus frágiles cuotas de felicidad y resignación de los fracasos, junto a la insinceridad veraz de la ficción. Bergman hace un dignísimo, nostálgico mutis por el foro, dejando atrás los gritos y con un susurro que tal vez —y solo tal vez— se acerque a algo parecido a la paz. Uno puede imaginárselo ahora, tranquilo, dirigiendo sus obras queridas en un teatrillo de Estocolmo o escribiendo sus varios libros de memorias.

(Nota bene: Después de este film, realizó un corto sobre fotos de su madre y un largo para TV llamado *El signo y los bienaventurados*. Ninguno de los dos tuvo exhibición en Argentina. Pero a agarrarse que nos queda otro Bergman; su hijo Daniel acaba de filmar el guión de su padre basado en el libro *Niños de domingo*. Esperemos que sea mejor que Bille August.) ■

Alejandro Ricagno



Noche de circo, 1953



Confesión de pecadores, 1955



El mago, 1958

Bibliografía del dossier

- Homero Alsina Thevenet y Enrique Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*, Editorial Renacimiento, Montevideo, 1964.
- Ingmar Bergman, *Cara a cara*, guión y textos del autor, Angel Comas Puente y Enric Ripoll Freixes, Aymá S. A. Editora, Barcelona, 1977.
- Ingmar Bergman, *El rincón de las fresas*, guión de la película y comentarios críticos, Aymá S. A. Editora, Barcelona, 1969.
- Ingmar Bergman, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- Ingmar Bergman, *Linterna mágica*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- Ingmar Bergman, *Sonata otoñal. Un guión y cuatro historias*, Grijalbo, Méjico, 1979.
- María Bergom-Larsson, *Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society*, The Tantivy Press y A. S. Barnes & Co., Londres, 1978.
- Edgardo Cozarinsky y Alberto Tabbia, dossier monográfico de la revista *Flashback*, N° 1, 1959. ■

El otro cine, el mismo

Es sabido que Borges da para todo. Para confirmarlo, Guillermo Pintos mezcla esta ensalada de giros y personajes del escritor para reconstruir una imaginaria historia del cine y de la pasión del espectador. Que Bustos Domecq lo perdone.

por Guillermo Pintos

El primer cine interactivo funcionó en Babilonia. De sus infinitos antecedentes, el más notorio para los historiadores se originó en un desperfecto mecánico. Fue durante una proyección de *Emma Zunz los prefiere finlandeses*, cuando la vieja linterna rotativa empezó tosiendo, se encabritó fulero después y finalmente se echó a la siesta. Despertarla tomó catorce días con sus catorce noches, al cabo de los cuales llegó la función de resarcimiento. Entonces, el dueño del cine —también proyectorista, acomodador y boletero— entró a la sala y preguntó al público, en lunfardo babilonio académico: “Bueno, ¿queacemo, la pasamo entera de vuelta o el cachito solo que faltaba?”. Lance inútil de comerciante, tuvo que proyectarla completa.

Pero catorce días, aun en el calendario babilonio, son demasiado tiempo para que una película incompleta ronde la cabeza de un mortal. Durante ese lapso, hasta el más botarate de los esclavos había urdido en su imaginación una mínima cantidad de variantes para el desenlace faltante, pero también su memoria había corregido varias veces lo ya visto. El resultado fue que la hora y media que duraban las degluciones completas de la chica Emma fue menos fuerte que aquellas dos semanas de secreta creatividad del público, y su proyección solo sirvió para acicatear aun más la inesperada y hasta monstruosa multiplicación del relato original.

Cada uno se había hecho su propia película. Al día siguiente, espías de la Compañía que producía y distribuía *Emma Zunz...* detectaron ese curioso fenómeno en los cafés, oficinas y saunas de la ciudad. Fueron ignorantes, si creyeron que inventaban algo. Fueron astutos, si apenas pensaron en tomar beneficio de un descubrimiento al que, de todos modos, no supieron tardío y parcial.

Semanas después, el mismo cine —digamos, ya, que era el Uqbar Palace— anunciaba en vistosos cuneiformes de neón: Elija el final de su agrado. Se trataba de *Funes el superdotado* —el gusto babilónico no era sutil ni variado—, donde el protagonista vivía con el seso atiborrado, en estado de hervor, entre sus fantasías tumultuosas y el recuerdo pormenorizado, pertinaz, de sus escasas, módicas y a menudo frustrantes experiencias eróticas. La acción, que era nada menos —y nada más— que la puesta en escena de esa hiperactividad mental, transcurría normalmente hasta antes de la última secuencia. Allí el film se detenía y proponía para la muerte de Ireneo Funes

elegir por votación entre una aburrida congestión pulmonar o un final bastante más espectacular y menos decoroso.

Hasta el dueño del Uqbar se dio cuenta; los tipos de la Compañía no habían estado muy brillantes, ni como adaptadores ni como comerciantes. Pero la película fue un éxito, y se cebaron. El esquema les gustó, y la siguiente, *La biblioteca de Mabel*, tenía setenta y dos interrupciones para el multiple choice. *Hombre de la espina rosada*, ciento noventa y ocho. Y no se trataba ya de meras bifurcaciones, sino que las alternativas cada vez eran decenas. Más tarde, cientos.

Al tiempo —laaaaargo tiempo— los hombres de la Compañía pudieron finalmente hacer de su método una abstracción matemática. Comprendieron así que encerraba una idea interesante, pero que perfeccionarlo era esencialmente imposible. Entonces fatigaron otros, de índole diversa. Variaciones caprichosas —es decir, por sorteo— en la cantidad de interrupciones y alternativas; pero también la arbitrariedad de los asuntos a consultar. Podía no ofrecerse la opción decisiva de que la violadora perdonara a una presa, pero se consultaba si después debía decirle: “y que te dure, pibe”, “ya no hay machos, en Oriente ya no hay machos”, o “prodigábamos pasión juntamente, no para nosotros sino para la soledad cercana”. (Esta última frase, que en su deliberado folklorismo prefiguró al filósofo Eliseo Lazarus Subiela, causó furor en los barrios babilonios, mientras que en el centro debió reemplazarse por el depurado “vete de mí”.) Otros artilugios ensayados o instigados secretamente por la Compañía fueron el voto calificado, el voto a ciegas, el voto obsequio, el voto cobarde. El voto potestad, el voto de pernada, el voto voluntario, el hereje, el devoto. El voto castigo, que duplicó la afluencia de público, consistía en que cada uno no votaba en su propio cine, sino en el que estaba su enemigo. También hubo encuestas previas al rodaje de las películas —fue durante el ajuste babilonio—, proyecciones con opciones infinitas pero todas en manos del chocolatinero, películas que complacían los deseos ocultos del espectador, otras que los contrariaban. Los años, la sabiduría o el tedio consiguieron una compleja suma de los distintos métodos, que culminaba en cierta votación, durante las proyecciones. Cuando ese procedimiento equilibrado se convirtió en único y permanente, empezaron a multiplicarse y a mutar las



costumbres alrededor del voto. Poco tiempo me queda, nos avisan que la nave está por zarpar; pero trataré de explicarlo.

Los cónyuges disputaban acuerdos entre sí, éstos a su vez presionaban —no siempre sutilmente— a sus hijos, los pusilánimes se dejaban influir por el de al lado, alguno compraba voluntades con los ricos cuneiformes de maíz. Habían encendidas arengas, campañas de tres minutos, y otras de tres días, ya que los más avispados leían con anticipación los argumentos en un papiro babilonio llamado *El Amante*. Palizas, coimas, extorsiones, amenazas, súplicas, invitaciones, escándalos, zalamerías y favores diversos terminaron por hacer de cada función un ejercicio extenuante, en el que apenas quedaban voluntad, lugar o tiempo para dirigir la cansada vista hacia la pantalla. Con cada uno había que discutir el vestuario, con cada uno la historia, con cada uno la música, con cada uno la dirección de los actores secundarios, con cada uno la elección del lente en la toma 96, y cada uno, a su vez, con cada otro.

Simplificar, como dice el prologuista de estas líneas, Don Gervasio Montenegro, fue el imperativo de la hora. Se organizaron para cada tema grupos de opinión con sus respectivos representantes, estos a su vez fueron concentrándose y diversificándose en distintas corrientes de gusto o de pensamiento, y así hasta que todo el trabajo se fue delegando en esos nuevos especialistas. Cuando estos fueron contratados por la Compañía, sus actividades

se hicieron más específicas y variadas, sus métodos más vastos, misteriosos y complejos, se dice, hasta convertirse en la versión profesional de los antiguos tumultos de cada función. Todas las decisiones se tomaban ahora antes del estreno, y los babilonios, aliviados, volvieron a ser espectadores. Bastaba sentarse en la sala oscura, masticar los cuneiformes azucarados y disfrutar. La primera película de esta nueva era fue *Obreros babilonios saliendo de una fábrica*.

Al cabo de los siglos, ya nadie recordaba la diferencia entre cine interactivo y el otro, tampoco la existencia de la Compañía. Ya a nadie se le ocurría cuestionar lo que ahora se creía, naturalmente, obra del azar. Entonces, apareció el llamado grupo de Los Críticos, que a cada película quiso discutirle el vestuario, la lente, los visajes del extra. Su empeño principal, revelaron algunos heresiarcas enmascarados, era entrar al cine equivocado. La Compañía, con modestia divina, eludió responderles. Al fin y al cabo, todas sus críticas se veían complacidas... en el cine correcto, en otras películas, en otras miradas sobre la misma película. A veces, gracias a un ligero desperfecto durante la proyección, que hacía aparecer de un "profundo violeta metafísico" una iluminación celestita. Hay quienes objetan a la Compañía por omnipotente, otros que la juzgan una réplica exacta del mundo, otros que niegan su existencia. Tal discusión es indiferente, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares. Al rico cuneiforme, al cuneiforme chocolatado... ■



Diario de Valdez XIII

por Jorge La Ferla

Valdez around the World: Colombia

A pocos días del accidente de avión que habíamos sufrido a principios de febrero de este año —yo, inocente escriba, junto a él—, no me quedaban dudas de que una vez más Valdez había sido objeto de un atentado. Lo que apareció en los medios como un rutinario accidente de avión de la alicaída compañía brasileña VASP a causa de deficiencias en el mantenimiento y en la seguridad de su flota de maltrechos aviones fue en verdad otro intento de acabar con nuestro personaje y su incontenible red internacional de comunicaciones. Al poco tiempo otra figura de la televisión rusa era eliminada y a los pocos meses Marcelo Tinelli comenzaba a recibir amenazas de muerte, y esto será ampliado en una próxima entrega de estas pulp fictions con los pequeños asesinatos de los grandes yuppies administradores del nuevo orden internacional de los medios de comunicación.

Recordemos que Valdez tras el accidente (ver El Amante N° 36), tras el aterrizaje de emergencia del vuelo 957 de VASP en el aeropuerto de San Pablo, es rescatado a unos metros del avión en llamas por un grupo especial que lo embarca directamente en un jet privado que lo deja la mañana siguiente en el aeropuerto de Newark en New Jersey, donde Valdez es trasladado a su clínica de cabecera en Staten Island para verificar su estado clínico. Una vez más Valdez escapaba a un atentado pero sabiendo que iba a ser indefectiblemente otro colega de su séquito de colaboradores quien iba a reemplazarlo en la lista. Y efectivamente al poco tiempo murió asesinado en Moscú Vladislav Listiev, locutor ídolo, referente público y uno de los nuevos patrones de la privatización de la televisión rusa.

Ante momentos tan terribles, lo mismo le había ocurrido cuando voló una de las torres gemelas del World Trade Center y su oficina tambaleó en el piso 92 o cuando en Los Yungas, en Bolivia, su jeep rompía la dirección pero se detenía al lado del precipicio, Valdez meditaba. Había fuerzas impredecibles del mal que lo empujaban al límite de la existencia, pero también otras opuestas que en el mismo acto lo rescataban de una muerte segura. Una vez más frente a la certeza del fin irreversible, Valdez se despidió con algo de tristeza de todos sus afectos y sus empresas disponiéndose tranquilamente a experimentar el paso al otro lado. Y ya en New Jersey, a pesar de dejar insatisfecha su curiosidad por llegar al gran momento, estaba contento de permanecer un tiempo más entre nosotros. Harto tras las rutinas de los chequeos médicos, Valdez volaba a los pocos días al lugar en que tuviese garantizada la cuota de peligro

y de placer necesaria para continuar con la lucha vital y no desmotivarse.

El 10 de febrero Valdez aterriza, esta vez sin problemas, en el aeropuerto El Dorado, no muy lejos del centro de la ciudad de Bogotá. Una vez en suelo colombiano, un asistente de Valdez acomoda su pañuelo Armani para que pueda besar compulsivamente el suelo de esa tierra promisoría y Valdez sale caminando del aeropuerto acompañado por la directora y una profesora de la carrera de Artes de la Universidad de los Andes, por dirigentes de la cadena Caracol, por el arquero titular y directivos del club Nacional de Medellín, por un ministro del gabinete del presidente Samper, por la consejera cultural y la agregada audiovisual de la embajada de Francia en Colombia y veinte custodios. Todos en bulliciosa comitiva trasladan a Valdez a una exclusiva residencia en algún lugar de Bogotá. Tras el shock del accidente Valdez necesitaba sumergirse en alguna rutina y nada mejor que hacer un *revival* de sus cualidades de profesor, de modo que acepta un contrato para realizar varios seminarios en la Universidad de los Andes, prestigiosa institución que lo traslada a un exclusivo departamento frente al departamento de policía del barrio de Germania a metros de una de las entradas de la universidad. Cuna de élites y formadora de dirigentes, Valdez sentía especial afecto por esta universidad, a la que volvía por segunda vez para hablar de ese tema que tanto lo apasionaba: la tecnología televisiva y la comercialización de sus derivados. Contenido por tanto trabajo, Valdez encuentra la felicidad rodeado por sus estudiantes de la generación circunvalar post 68. Casi todos vivían en los barrios menos contradictorios hacia arriba de la calle 60 al Norte de la ciudad y para ir a la universidad tomaban la autopista que rodeaba los cerros, evitando las avenidas que pasaban por el centro de Bogotá.

Con una frecuencia casi diaria, Valdez realiza intensivas sesiones con su terapeuta de cabecera, el lic. Guillermo Valencia, psicólogo reichiano de la región de Caldas, que ya tratara al joven Valdez durante sus estadias en Francia en sus días como estudiante parisino a fines de los 70. Valencia se encontró frente al dilema de tener que reciclar sus teorías sobre el orgón para devolver rápidamente a Valdez sus verdaderas motivaciones para continuar viviendo. Y un Valdez reciclado trata como contrapartida de recuperar a su terapeuta y amigo, cuando a su vez este le confiesa su crisis de valores y ánimos. A medida que las sesiones fueron transcurriendo en el estudio de Valencia,

Valdez se percataba de que la vida valía la pena de ser vivida, al menos hasta la próxima depresión nerviosa o atentado contra su vida, que, en definitiva, eran dos recurrentes formas de desmotivarse en extremis.

Para Valdez, Colombia era incomprensible y al mismo tiempo sentía en cada viaje parte de la esencia de este lugar increíble de una manera que lo conmovía. Tierra en llamas, país en guerra permanente desde 1948, arrasado por una vehemente intolerancia política que inaugura una era de violencia que hace a la esencia del ser colombiano. Con gran parte del país tomado por la guerrilla, la otra por las fuerzas armadas, los grupos paramilitares y parapoliciales, el narcotráfico y con sus diferentes vertientes y carteles, la violencia social y pasional, con el permanente agregado del acoso urbano del crimen organizado, los rateros, los mendicantes en la calle vertiginosa. En medio de este acabóse Valdez era feliz pues sintonizaba el otro aspecto de este misterioso lugar. Veía un pueblo con finura ontológica, de un gusto por vivir vibrando en todo momento con una gracia y vitalidad impensables en cualquiera de los otros países del área y particularmente en los tres colosales con pies de barro: Argentina, Brasil y México. Esta explosiva mezcla de cultura andina y afrocaribeña con adendas inmigratorias europeas fundaba al colombiano con garra por la vida y un instinto autodestructivo vital.

Particularmente en las mujeres se daba la mezcla más atractiva y sensual que se pudiera imaginar.

Higuaita. No solamente por los jugosos dividendos de las transmisiones televisivas sino también por puro placer, Valdez amó siempre el buen fútbol y no tardó en reencontrarse con su amigo Higuaita, ya libre tras un largo e injusto período en la prisión nada más que por cumplir con una deuda de honor a través de un favor y aceptar por pura educación una atención posterior. Para Valdez el gran arquero de Nacional de Medellín era otro paradigma de Colombia. Inteligente atajador y hábil jugador, llegar a la cumbre era para Higuaita la excusa de la consiguiente caída a plomo hacia la pérdida total de todo. Y así fue su brillante actuación en Italia del 90 hasta su fatídica canchereada errando un esquivo inútil frente a Camerún, el ocho hamacado que le hiciera a Van Basten y el insípido final en la final de la Intercontinental en Tokio y finalmente la cárcel. La suerte es que se ahorró la apocalíptica debacle en el mundial de los USA y que de repente le prolongó la vida. Un mediodía memorable Valdez almuerza en la cárcel comida típica criolla cocinada por la madre de los hermanos Ochoa, líderes del cartel de Cali, arrepentidos circunstanciales que en gesto espontáneo invitan a Valdez y a una serie de periodistas norteamericanos de prestigiosos medios conducidos por García Márquez con el objetivo de contar su arrepentimiento y las maneras de acabar con el flagelo de la droga. Conociendo un poco más a fondo Colombia, Valdez consideraba que la esencia de su amigo escriba se vio siempre alentada por sucesos reales que superaban cualquier verosímil. Colombia en su realidad supera con creces a Macondo, y Gabo siempre fue brillante

en el arte de transcribir una memoria viviente de su país. Por esos días y frente a la desfachatez del certificado de mala conducta dado por el gobierno de los Estados Unidos al gobierno colombiano en su ineficacia en la lucha contra el narcotráfico de la mano de Jesse Helms, el gerente senador por Carolina del Norte, García Márquez produce un estupendo artículo sugiriendo la comercialización de una vez de la cocaína sintética para acabar con el acoso a los países productores de hojas de coca y cocaína. En definitiva, una acción con efecto similar a lo que ya sucediera con la desaparición de la exportación de cannabis puesto que la marihuana de California es mejor y ya satisface las necesidades del mercado de los USA. A pesar de sus histerias, el Gabo está cada día más metido en los avatares de Colombia. Dos millones de dólares y una promesa de entrega para mediados de 1997 sellaron lo que será el gran best seller de fin de siglo, la miseria mía como transcriptor de Valdez y varios títulos posibles para una sola certeza: *Valdez en su laberinto* o *Valdez no tiene quien le escriba*. En lo que respecta al poder de la televisión, RCN, el rival de la cadena Caracol, acaparó, junto a la cerveza Leona, el mayor consenso durante 1994 y parte del 95 con la telenovela *Café*, que emulando a ciertos productos antológicos de la televisión brasileña cautivó la atención del país vaciando ciudades a las 8 y media de la noche, que seguían atentas las aventuras de amor de Gaviota. Fue casi en el final, en el momento en que Gaviota se reencontra con Sebastián y deciden estar juntos para siempre y parten al Caribe a la isla de San Andrés, en que beben solazados en la playa la cerveza Leona. *Café* del emporio económico RCN y la cerveza Leona fueron los adversarios de vanguardia del nuevo orden al sistema del grupo económico Santo Domingo. Como en Bolivia y Brasil, frente a la crisis política se instaura un nuevo bipartidismo cervecero-televisivo en Colombia.

Como solaz existencial, Valdez seguía produciendo extrañas obras en video frecuentando intensamente el segregado mundillo del video independiente, y como en Bogotá no podía ser de otra manera, Valdez propone financiar programas de difusión internacional de video colombiano y producir una publicación sobre video nacional. Para cerrar su estadía en el país organiza una función pública auspiciada por la Universidad de los Andes y filial Praxistemas para estrenar su video y su libro realizados en Bolivia (ver *El Amante* N° 38). Y como públicamente aseveró en sus clases de la universidad, auguró que el video independiente sería la única alternativa de la alienante televisión pública y el acabado cine comercial. Tras la exitosa presentación que compartimos en el bar Kinetoscopio junto a numerosos colegas, alumnos, su psicólogo personal, su socio Leonardo Ramírez y destacados representantes diplomáticos y del mundillo del video, Valdez brindó por la posteridad del video con su botella de aguardiente Néctar en su mano y lloró con profunda emoción concluyendo con la enunciación de su esperanza en la democratización de los medios de comunicación y la hegemonía satelital del videoarte.

Al día siguiente Valdez volvía a New York con el precontrato para la Richard Key Entertainment de la concesión del derecho de las transmisiones televisivas nocturnas por toda Colombia que empezaron a autorizarse durante ese mes de marzo de 1995 y del proyecto para establecer en la ciudad de Miami la única cadena de transmisión de programas para Colombia y América latina que reemplazarían totalmente las transmisiones de todos los monopolios nacionales de televisión cuando todas sean meras filiales repetidoras de la Valdez Television. ■

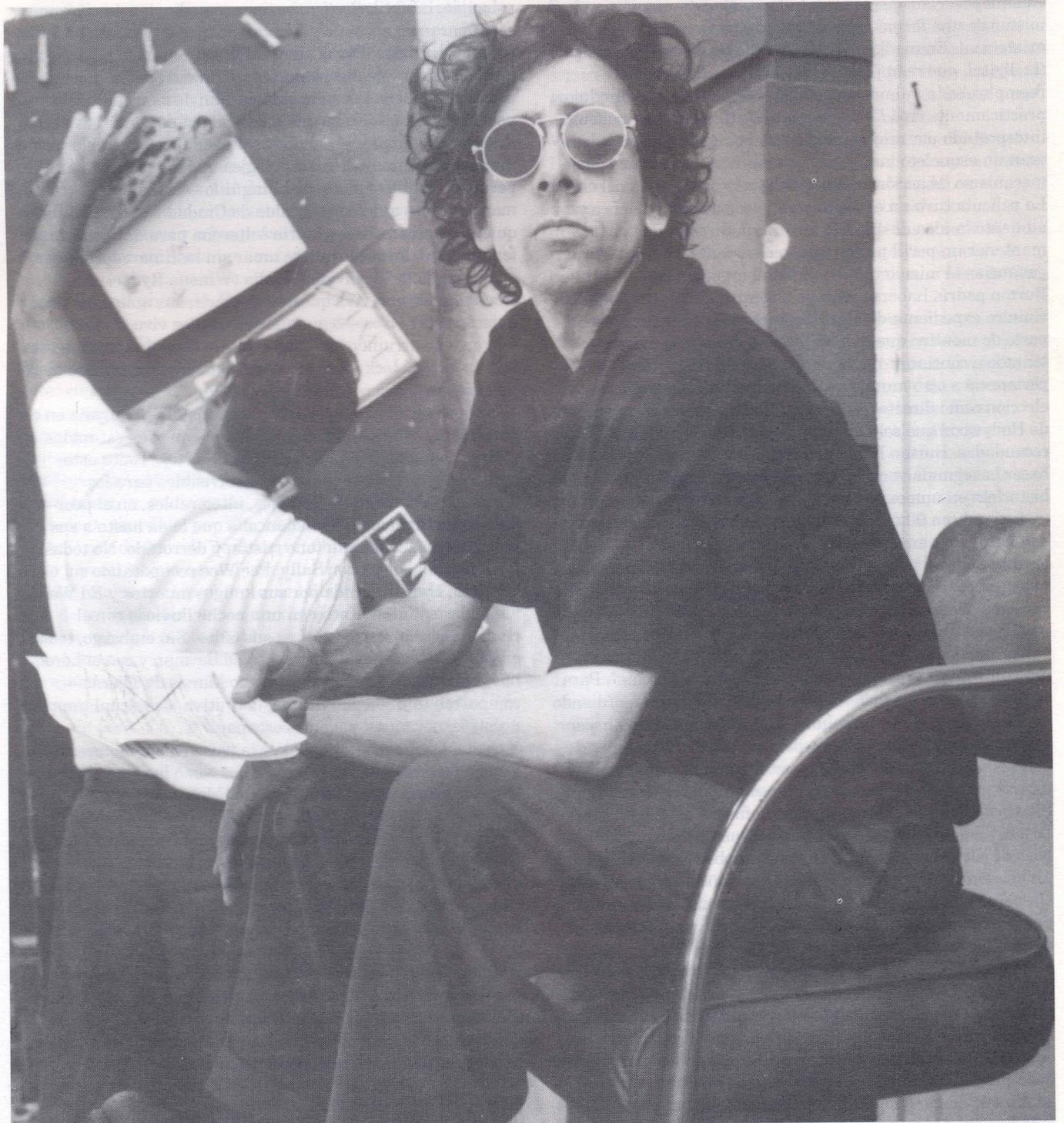
**PRODUCTORA DE CINE BUSCA
GUION PARA LARGOMETRAJE.**

**ENVIAR TRABAJOS CON DATOS
PERSONALES Y CONDICIONES.**

Av. Lacroze 3071 (1426) Cap. Fed.

Dossier Tim Burton

El nombre de Tim Burton sugiere un universo particular, poblado de monstruos agradables. Esas criaturas pueden ser personajes de ficción como Batman, Manos de Tijeras o Jack, tanto como figuras históricas al estilo de Ed Wood Jr., o también seres de carne y hueso como Johnny Depp o el propio Burton. De esos seres casi indistinguibles se ocupan en las notas que siguen algunos miembros de la sección sentimental de la redacción de El Amante. Entretanto, los de corazón duro planean represalias agrupados en el autodenominado "Comando Martínez Suárez".



Melancólicos anónimos

por Gustavo Noriega

Dueño de un récord envidiable para Hollywood —cinco películas, cinco éxitos— hacia 1993 Tim Burton eligió lo que cualquiera de sus personajes hubiera elegido: siguió siendo él mismo de una forma natural, no exenta de cierta angustia existencial. En medio de la tercera ola de efectos especiales (la digital, que reemplazó a la del látex inflable, que reemplazó a la animación cuadro por cuadro), ideó, produjo y prácticamente creó *El extraño mundo de Jack*, una película interpretada por muñequitos cuyos personajes principales eran un esqueleto lánguido y una muñeca descosida y cuyo mecanismo de acción se remontaba a la prehistoria del cine. La película tuvo un éxito inusual para semejante elenco y alimentó la idea de que Burton era un director que podía mantener un perfil propio (no precisamente ¡hop!) y redituarse ganancias al mismo tiempo. Sin embargo, la historia de que Burton podría haberse tentado a continuar con sus éxitos con el único expediente de aligerar su personalidad tiene esa parte de mentira que todo mito tiene. Tim no podía ser tentado a continuar nada porque, en realidad, nunca perteneció a otro mundo que no fuera el de él mismo. Su elección como director de *Batman* fue un error de apreciación de Hollywood que solo fue tapado por los 250 millones recaudados. Burton había puesto las cosas en su lugar al hacer la segunda versión, *Batman vuelve*, convirtiendo la historietita en una experiencia más lúgubre todavía (reduciendo en 90 millones la taquilla y perdiendo el auspicio de McDonald's en el camino).

Este joven flaco y desgarrado, de pelos revueltos, que tiene más aspecto de haberse escapado de un recital del grupo The Cure que de un set de filmación, que tiene la facilidad de palabra de un pato tartamudo, decidió, a esa altura de su carrera, realizar la película que narrara la vida de un director reputado como “el peor de la historia del cine”. Para colmo de males, resolvió rodarla en blanco y negro, perdiendo en el acto el apoyo de la Columbia. Burton se limitó a hacer saber que ofrecía una película de un costo de 19 millones de dólares a la cual nadie podía tocar el guión ni arrebatarle el control y limitarse a esperar a que sonara el teléfono (los que hicieron sonar más fuerte el aparato fueron los miembros de Disney). Por obra y gracia de este rockero desviado, Ed Wood pasó de ser el hazmerreír de jóvenes snobs a convertirse en un héroe olvidado, un perseguidor de sueños, un excéntrico. Un personaje que por el solo hecho de ser distinto, y al mismo tiempo —o quizá por eso— demasiado puro para este mundo, era un héroe burtoniano.

La película, *Ed Wood*, fue, finalmente, un fracaso comercial en los EE.UU. y la confirmación definitiva de que Burton era un director con un mundo propio, imaginativo; con una estética marcada que abarcaba desde la música hasta el uso de los colores o del blanco y negro; ubicado en los márgenes de la producción industrial pero cargado de un sentimentalismo que los directores más comerciales envidiarían si tuvieran algo en la cabeza. Ya son seis sus películas (siete contando *El extraño mundo de Jack*) y cada

una es perfectamente reconocible a pesar de que arrancan de puntos de inicio diferentes: *Pee Wee* es una película, en principio, infantil; *Beetlejuice*, una comedia; las dos *Batman* se amparan en el comic y *El joven Manos de Tijeras*, en los cuentos de hadas. Por último, Ed Wood renuncia a los grandes efectos de diseño que caracterizan su cine y compone una biografía con la estética de un film de ciencia ficción pobre de los años 50. Lo que todas tienen en común es el desacomodo fundamental de sus personajes principales con el mundo; una incomodidad ontológica que los coloca en una periferia que no eligieron. El Pingüino —un ser monstruoso— quiere ser alcalde de Ciudad Gótica, Gatúbela quiere sepultar a la secretaria solterona para dar paso a una femme fatal. Eduardo quiere amar sin lastimar; Jack, vivir en el mundo de la Navidad. Lydia (Winona Ryder) en *Beetlejuice* es una viva que quiere morir; sus amigos muertos quieren estar vivos —o aunque sea que los vivos más vulgares no arruinen su casa— (solo el Guasón escapa a esta regla y es que Jack Nicholson está demasiado orgulloso de sí mismo como para resultar melancólico).

“Los vivos no advierten lo extraño e inusual”, lee Lydia en el *Manual del difunto novato*, justificando que sus estúpidos padres no puedan ver a sus amigos muertos. Todos estos personajes extraños e inusuales —invisibles para los comunes en el mejor de los casos, intolerables, en el peor— sufren una irremediable melancolía que le da hasta a sus películas más felices un tono triston y derrotado. No todas terminan mal: Jack con Sally, Pee Wee recuperando su bicicleta, Lydia educada por sus amigos muertos y Ed Wood alejándose junto a Kathy en una noche lluviosa con el clamor de los aplausos aún en sus oídos. Sin embargo, todos ellos —junto con el siempre solitario Batman y con el héroe burtoniano por excelencia, Eduardo Manos de Tijeras— comparten una soledad última, definitiva, de la cual tampoco nosotros, normales, podemos escapar.

Y es que finalmente, el anhelo y la frustración, motores de estas criaturas, nos son tan comunes como la sangre y el aire. Queremos amar sin lastimar, como Eduardo. Nos sentamos a la mesa junto a Orson Welles y Ed Wood y comprendemos que, en el medio de ese continuo que tiene en sus extremos al Genio y al Incompetente, se encuentran todas las personas que alguna vez han deseado algo. Allí estamos nosotros, como ellos, mirando desde afuera un mundo que nos resulta, desde su fundación, ajeno.

Hoy Tim Burton recorre su camino nocturno sin preocuparse por los ejecutivos de la Warner que, excitados, proyectan la comercialización de la nueva *Batman*, sin darse cuenta de quién pasa a su lado. Y es que los productores de Hollywood, se sabe, no advierten lo inusual y extraño. ■

Filmografía de Tim Burton: *Las aventuras de Pee Wee* (1985); *Beetlejuice* (1988); *Batman* (1989); *El joven Manos de Tijeras* (1990); *Batman vuelve* (1992); *El extraño mundo de Jack* (1993, producción e idea original); *Ed Wood* (1994). ■

Burton según Depp

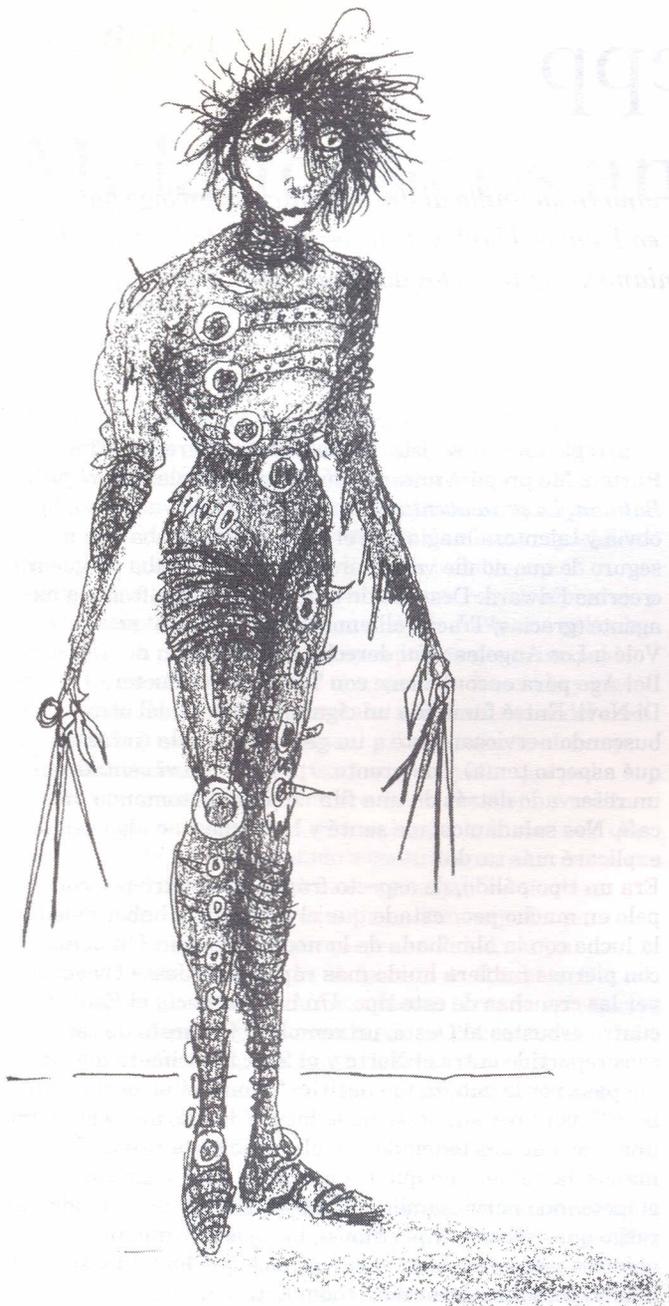
En un dossier que habla de Tim Burton y Johnny Depp, vino como anillo al dedo traducir el prólogo que firma Depp del libro sobre Burton que acaba de aparecer en Estados Unidos. Esta verdadera declaración de amor sirve como excelente introducción al mundo burtoniano y usa todos los adjetivos sobre Burton que los pudorosos redactores no nos animamos a emplear.

En el verano de 1989 yo estaba en Vancouver haciendo una serie de televisión. Era una situación muy difícil: obligado por un contrato a hacer un trabajo rutinario que para mí bordeaba el fascismo (policías en la escuela... ¡Dios mío!). Mi destino estaba en algún lugar entre *Chips* y *Joanie Loves Chaachi*. Tenía un número limitado de alternativas: 1) resistir hasta el final con el menor desgaste personal posible, 2) hacerme echar lo más rápido posible con un poco más de desgaste y 3) irme y ser demandado por todo mi dinero, el de mis hijos y el de los hijos de mis hijos (lo que nos hubiera causado erupciones y eczemas por el resto de nuestros días a mí y a las próximas generaciones de Depps). Como dije, era un verdadero dilema. La alternativa 3) estaba descartada a partir de un sólido consejo de mi abogado. En cuanto a la 2), lo intenté pero no mordieron el anzuelo. Finalmente, opté por la 1): terminar lo mejor que pudiera.

El desgaste mínimo se transformó pronto en autodestrucción potencial. No me sentía bien conmigo mismo ni con esta prisión autoinducida e incontrolable que un ex agente me había prescrito como remedio contra el desempleo. Estaba atascado entre una publicidad y otra. Balbuceando incoherentemente algunas palabras del guión que no lograba leer (y, por lo tanto, ignorando qué veneno podrían contener). Aturdido, perdido, empujado hacia las entrañas de América disfrazado de joven republicano. Chico de la tele, ídolo juvenil, objeto sexual juvenil. Era un pedestal, un póster, una pose, una patente, un plástico. Clavado a una caja de cereales con ruedas, corriendo a 200 millas por hora hacia un choque irremediable con los objetos que anunciaba. El muchacho de la novedad, el muchacho de la corporación. Arruinado, desplumado y sin escape de esta pesadilla. Y entonces, un día recibí un guión de mi nuevo agente, un envío de Dios. Era la historia de un muchacho que tenía tijeras por manos —un inocente marginal de los suburbios—. Lo leí inmediatamente y lloré como un recién nacido. Asombrado de que alguien fuera tan brillante como para concebir y escribir esta historia, lo volví a leer. Estaba tan conmovido por él que grandes olas de imágenes inundaron mi cerebro: los perros que tuve de chico, el sentimiento de ser raro y estúpido al crecer, el amor incondicional que solo los chicos y los perros están lo suficientemente evolucionados como para tener. Me sentía tan ligado a la historia que quedé completamente obsesionado. Leí todos los libros infantiles, cuentos de hadas, tratados de psicología infantil, la *Anatomía de Gray*, cualquier cosa, todas las cosas... y entonces, *la realidad* se interpuso. Yo era el chico de la tele. Ningún director en su sano juicio me contrataría para este personaje. No había hecho nada profesionalmente para demostrar que podía interpretar ese tipo de papel. ¿Cómo podía convencer al director de que *yo era Edward*, que lo conocía del derecho y del revés? Me parecía imposible.

Se arregló una entrevista. Yo debía ver al director, Tim Burton. Me preparé mirando sus otras películas: *Beetlejuice*, *Batman*, *La gran aventura de Pee Wee*. Dado vuelta por la obvia y talentosa magia que el tipo poseía, estaba aun más seguro de que no me vería para el papel. Me daba vergüenza crearme Edward. Después de muchos arrugues frente a mi agente (gracias, Tracy), ella me obligó a asistir. Volé a Los Angeles y fui derecho a la cafetería del Hotel Bel Age para encontrarme con Tim y su productora Denise Di Novi. Entré fumando un cigarrillo detrás del otro, buscando nerviosamente a un genio en la sala (no sabía qué aspecto tenía) y de pronto... ¡BANG! Lo vi sentado en un reservado detrás de una fila de plantas tomando un café. Nos saludamos, me senté y hablamos... o algo así (lo explicaré más tarde).

Era un tipo pálido, de aspecto frágil, de ojos tristes, con un pelo en mucho peor estado que el que podría haber dejado la lucha con la almohada de la noche anterior. Un peine con piernas hubiera huido más rápido que Jesse Owens al ver las crenchas de este tipo. Un bosque hacia el Este, cuatro arbustos al Oeste, un remolino y el resto de este caos repartido entre el Norte y el Sur. Lo primero que se me pasó por la cabeza fue decirle: “¿Por qué no dormís un poco?”, pero por supuesto no lo hice. Y luego, me pegó como una maza de dos toneladas en el medio de la frente. Las manos, la manera en que las movía en el aire sin control, golpeteando nerviosamente la mesa, su hablar afectado (un rasgo que ambos compartimos), los ojos ferozmente abiertos y desorbitados, curiosos, ojos que habían visto mucho pero aún devoraban todo. Este lunático hipersensible es Eduardo Manos de Tijeras. Después de compartir tres o cuatro jarras de café, atropellándonos sobre las frases sin terminar del otro, pero milagrosamente entendiéndonos, terminamos nuestro encuentro con un apretón de manos y un “gusto en conocerte”. Me fui atiborrado de cafeína masticando una cucharita de plástico como un perro rabioso. Me sentía todavía peor que antes debido a la conexión honesta que tuvimos durante la entrevista. Los dos entendíamos la belleza perversa de un aparato para ordeñar vacas, la fascinación por las uvas de plástico, las complejidades y el poder que uno puede encontrar en una pintura aterciopelada de Elvis, viendo más allá de la novedad, el profundo respeto por “aquellos que no son otros”. Estaba seguro de que podía trabajar con él y de que si me daban la oportunidad podía encarnar su visión artística de Manos de Tijeras. Pero mis chances eran escasas, si las tenía. Gente mucho más conocida que yo no solo estaba siendo considerada para el papel sino que estaban luchando, batallando, pateando, llorando y rogando por obtenerlo. Un solo director había arriesgado su pellejo por mí y era John Waters, un gran director marginal, un hombre por el que Tim y yo teníamos gran respeto y admiración. John se



Edward Scissorhands

había arriesgado a cambiar mi imagen en *Cry Baby*. Pero, ¿vería Tim en mí algo que lo hiciera aceptar el riesgo? Así lo deseaba.

Esperé semanas sin ninguna señal esperanzadora. De todos modos, seguía ensayando el papel. No era solamente algo que quería hacer, era algo que tenía que hacer. No por ambición, codicia, carrera o taquilla sino porque la historia se había instalado en el medio de mi corazón y se negaba a ser desalojada. ¿Qué podía hacer? En el momento en que me estaba resignando a ser el chico de la tele para siempre, sonó el teléfono.

“Hola”, atendí.

“Johnny... sos Eduardo Manos de Tijeras”, dijo una voz.

“¿Qué?”, salió de mi boca.

“Sos Eduardo Manos de Tijeras.”

Colgué el teléfono y murmuré nuevamente las palabras. Y luego se las murmuré a todos los que se me cruzaron en el camino. No lo podía creer. El estaba dispuesto a arriesgar

todo conmigo en el papel. Oponiéndose a los deseos del estudio, a los sueños y a los deseos de una gran estrella que aseguraba una recaudación, me eligió a mí. Me volví inmediatamente religioso, seguro de que había habido una intervención divina. Este papel no era para mí un paso en mi carrera. Era la libertad. Libertad para crear, experimentar, aprender y exorcizar algo en mí. Rescatado del mundo de los productos masivos, ahuyentada la muerte televisiva por este tipo joven, extraño y brillante que se había pasado la juventud dibujando extrañas figuras, bailando alrededor del tazón de sopa de Burbank, sintiéndose raro él también (me enteraría más tarde). Me sentía como Nelson Mandela. Resucitado de mi cansada estadia en *Hollyweird* y de la imposibilidad de conseguir lo que realmente necesitaba.

En resumen, le debo la mayor parte de mi éxito a la suerte de tener este extraño y electrizado encuentro con Tim. Porque si no fuera por él, creo que hubiera terminado eligiendo la alternativa 3) y hubiera abandonado esa maldita serie mientras todavía me quedara un poco de integridad. Y también creo que, como Tim creyó en mí, Hollywood me abrió sus puertas como en un juego de “Sigan al líder”.

Desde entonces he trabajado nuevamente con Tim en *Ed Wood*. Me comentó la idea en el bar del Formosa Café en Hollywood. A los 10 minutos me había comprometido a hacerla. Para mí, casi no importa lo que Tim quiera filmar: yo lo haré, estaré allí. Porque confío en él: en su visión, en su gusto, en su sentido del humor, en su corazón y en su cerebro. No se puede etiquetar lo que hace. No se lo puede llamar magia porque eso sugeriría alguna clase de truco. Y no se lo puede llamar habilidad porque indicaría que es algo aprendido. Lo que tiene Tim es un don muy especial que no se ve todos los días. No es suficiente llamarlo cineasta. La palabra “genio” es más precisa: no es solo cine, es también dibujos, fotografías, pensamiento, comprensión e ideas. Cuando me pidieron que escribiera el prólogo de este libro, elegí contarlo desde la perspectiva que tenía en el momento en que me rescató: un perdedor, un marginal, otro pedazo de carne descartable de Hollywood.

Es muy difícil escribir sobre alguien a quien uno respeta y quiere y con el que uno tiene un nivel de amistad tan alto. Es igualmente difícil explicar la relación entre el actor y el director. Solo puedo decir que para mí, Tim solo necesita decir unas pocas palabras inconexas, sacudir la cabeza, ponerse bizco o mirarme de cierta manera para que yo sepa exactamente lo que tengo que hacer en una escena. Y siempre hice lo mejor que pude para entregarle lo que él quería. Por lo tanto, para decir lo que siento de Tim, tengo que hacerlo en un papel, porque si se lo dijera en la cara aullaría como un fantasma y me daría un golpe en el ojo. Es un artista, un genio, un chiflado y un amigo insano, brillante, valiente, histérico, leal, inconformista y honesto. Tengo una deuda tremenda con él y lo respeto más de lo que puedo expresar. El es él. Y eso es todo. Y es también, sin duda, el mejor imitador de Sammy Davis Jr. que hay en el planeta.

Nunca vi a nadie tan obviamente fuera de lugar que encajara tan bien. Es su manera. ■

Johnny Depp
Nueva York
Septiembre de 1994

Traducción: Flavia de la Fuente y Quintín

Fuente: *Burton on Burton*, compilado por Mark Salisbury, Faber and Faber, Londres-Boston, 1995.

Burton por Burton

Infancia y adolescencia. Nací en Burbank, Los Angeles, California, en 1958. Si no se es de Burbank, uno piensa que es la capital mundial del cine, allí están casi todos los grandes estudios pero, pese a eso, sigue siendo absolutamente suburbana. Es curioso, las áreas que rodean a Burbank se fueron modernizando, pero hay algo en Burbank que hace que siempre esté igual. No sé cómo ni por qué, pero tiene un extraño escudo a su alrededor. Podría ser cualquier lugar de EE.UU.

De chico era introvertido. Me gusta pensar que no me sentía diferente de los demás. Hacía lo que hace todo niño: iba al cine, jugaba, dibujaba. No es inusual. Lo que sí es inusual es querer seguir haciendo las mismas cosas cuando uno crece. No considero esos años como los mejores de mi vida. No lloré en mi graduación. No pensé que a partir de ese momento comenzaba la decadencia. Tenía amigos, pero siempre me costó retenerlos. Era como si sintieran que yo les decía "Déjenme en paz".

Había cinco o seis cines en Burbank, pero sistemáticamente fueron desapareciendo. Y así, cuando yo llegué a la adolescencia ya no quedaba ninguno. Pero todavía quedaban algunos donde se podían ver cosas raras, en triple programa como *Scream Blackula Scream*, *Dr. Jekyll and Sister Hyde* y *Destroy All Monsters*. Eran buenos tiempos de cine aquellos del programa triple.

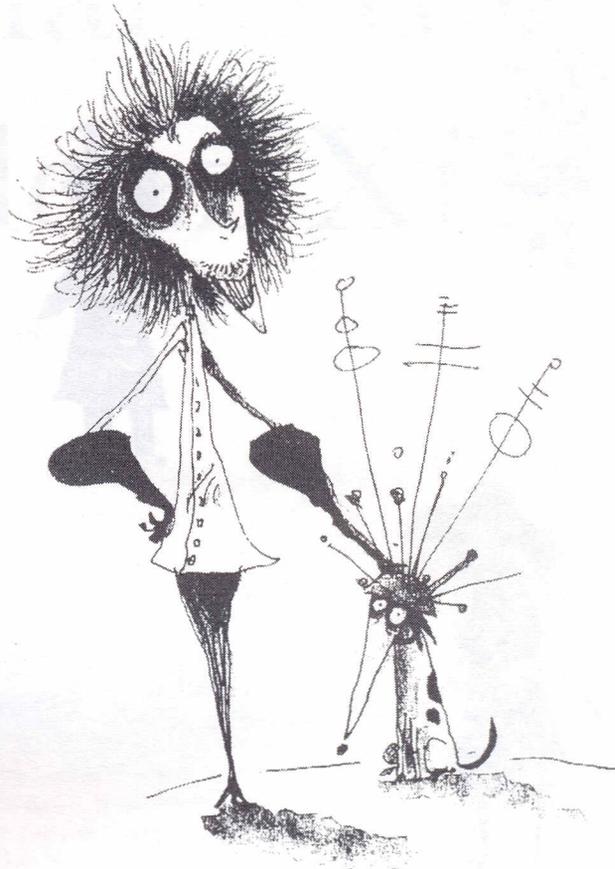
Monstruos. Siempre me gustaron los monstruos y las películas de monstruos. Me aterrizaron. Las amo desde que tengo uso de razón. *King Kong*, *Frankenstein*, *Godzilla*, *El monstruo de la laguna negra* son todas lo mismo, simplemente usan diferentes trajes de goma o distinto maquillaje. Pero había algo con la identificación. Cada chico se identifica con algún tipo de imagen; por ejemplo, con alguna imagen de un cuento de hadas. Yo siento que la mayoría de los monstruos pasan inadvertidos pese a que tienen mucho más corazón que los seres humanos que los rodean. Todas las películas de monstruos son básicamente la misma historia: *La bella y la bestia*. Como nunca leí, mis cuentos de hadas fueron las películas de monstruos. Para mí son muy similares. Los cuentos de hadas son extremadamente violentos y extremadamente simbólicos y perturbadores, incluso mucho más que *Frankenstein* y películas de ese tipo, que son una especie de mito y que se perciben como cuentos de hadas. Pero los cuentos de hadas, como los de Grimm, son los que

están más próximos a películas como *The Brain That Wouldn't Die*, mucho más duras, ásperas, llenas de simbolismo bizarro. Al crecer, creo que era una reacción contra un entorno familiar típico de los 50, muy puritano y burocrático. Yo me resistía a ver las cosas como me las presentaba mi entorno familiar, como se supone que debían ser. Es por eso que siempre me gustó la idea de los cuentos de hadas o las historias populares, porque simbolizan algo más. Tienen muchas aristas, están abiertos a muchas interpretaciones. Siempre me gustó eso, ver algo y armarme mi propia idea. Durante un tiempo quise ser el actor de *Godzilla*. Me divertía en esas películas la idea de descargar toda la furia en una escala tan grande. Como yo era tímido, porque no era para nada expresivo, esos films eran una especie de liberación. Pienso que estuve en contra de la sociedad desde que nací. No conozco ningún chico, no tengo chicos y no me gusta la frase "seguir siendo un niño", porque suena a que uno es un retardado. Pero, ¿hasta qué punto uno se forma sus propias ideas y hasta qué punto uno está moldeado por la sociedad? Pienso que esos impulsos por destruir la sociedad se construyen muy temprano.

Vincent Price. Vi prácticamente todas las películas de monstruos, pero los films de Vincent Price, por alguna razón, me hablaban a mí. Yo crecí en los suburbios, en una atmósfera que los demás perciben como agradable y normal (pero que para mí no era así). Entonces, esas películas eran un vehículo para desahogar ciertos sentimientos que yo relacionaba con el lugar en el que estaba creciendo. Pienso que es por eso que me impresionó tanto Edgar Allan Poe.

Vincent Price era alguien con quien me podía identificar. Cuando uno es chico ve las cosas más grandes de lo que son, uno tiene su propia mitología y encuentra aquello que lo conecta psicológicamente. Y esas películas, su poesía, sus personajes más grandes que la vida que atraviesan situaciones tormentosas —en su mayoría imaginarias— me hablaban de la misma manera que Gary Cooper o John Wayne lo deben hacer con otros.

Leer. Fui a la escuela pero nada me interesaba. Pertenezco a esa desafortunada generación que creció mirando televisión más que leyendo. No me gustaba leer. Todavía no me gusta. Si quería sacar una buena nota hacía una película en lugar de escribir una monografía de 20 páginas. Nunca pensé en hacer películas para



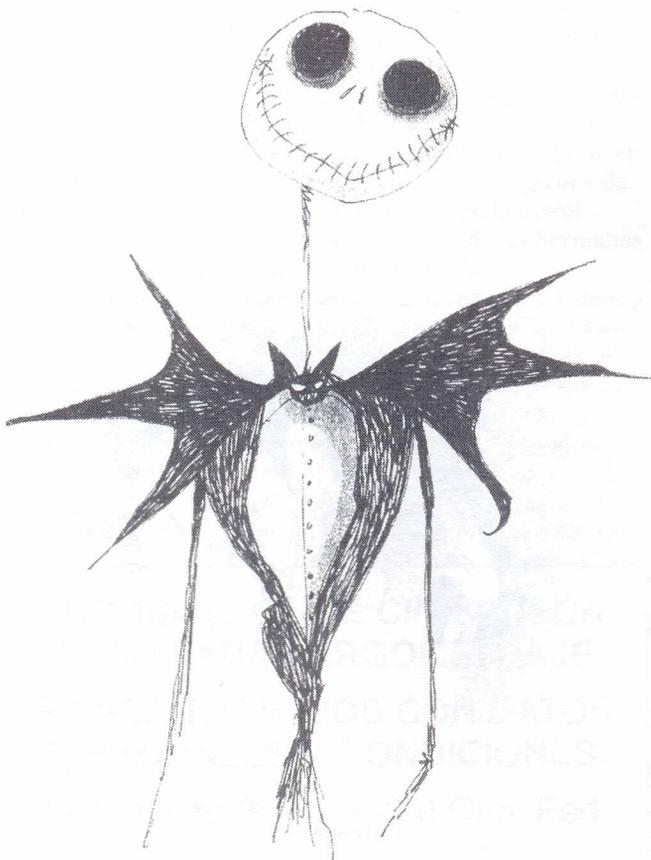
Vincent



The Penguin



Sketches for Winona Ryder's character, Lydia



ganarme la vida. Tal vez inconscientemente, pero nunca dije conscientemente que quería ser director de cine. Me gusta hacerlo. Me ayudó en la escuela. **Dibujar.** Me gusta mucho dibujar. De chico, en el jardín de infantes, uno dibuja todo el día. Es bárbaro. Si uno va a una sala de jardín de infantes, uno puede comprobar que todos dibujan igual, ninguno es mejor que otro. Pero algo ocurre cuando uno crece. La sociedad te extingue todo lo personal. Recuerdo que fue una verdadera batalla cuando comencé a asistir a una escuela de arte. En lugar de darte valor para expresarte de una manera personal y dibujar como cada uno lo hace desde que era chico, ellos te tiran con las reglas de la sociedad. Te dicen: "No. No. *No se puede* dibujar así". Tienes que dibujar *así*". Recuerdo que un día estaba tan frustrado, porque a mí me encantaba dibujar, pero realmente no era bueno. Algo me hizo clic en la cabeza. Estaba sentado dibujando y pensé: "Basta. No me importa si puedo dibujar o no. A mí me gusta hacerlo". Y juro por Dios que por un segundo sentí una libertad que nunca había tenido antes. A partir de allí, no me importó si podía dibujar la forma de un ser humano como es la forma de un ser humano. No me importó si a la gente le gustaba. Yo poseía ese sentido de libertad parecido al que proviene de tomar una droga. Y todos los días peleo cuando alguien dice "No puede hacer eso. No tiene sentido". Cada día es una batalla para mantener cierta libertad. **Disney.** Tenían los mismos dibujantes desde *Blancanieves*, pero se les había ocurrido entrenar gente nueva. Yo entré en el segundo año de este emprendimiento. Estaban tratando de enseñarles a todos esos jóvenes reclutas a ser dibujantes de Disney. Era como estar en el ejército; nunca estuve en el ejército, pero el programa de formación de Disney es lo más cercano que se me ocurre. Te enseñan a ser gente de Disney, la filosofía de Disney. Era una atmósfera extraña, pero fue la primera vez en mi vida que estuve con un grupo de gente con intereses similares. Eran unos parias, gente que era ridiculizada porque le gustaba *Viaje a las estrellas* o cosas por el estilo. Estuve allí tres años. No sé si hubiera soportado un cuarto año. Disney y yo éramos una mala mezcla. Durante un año estuve más deprimido que lo que había estado en toda mi vida. Trabajé para un gran animador, Glenn Kean. Era amable, bueno. Era un animador excelente y me ayudó mucho. Pero también me torturaba porque me dio para dibujar todas esas escenas dulces con lobitos y yo no podía dibujar esos cuadrúpedos de Disney. No podía ni siquiera copiar el estilo de Disney.

Lo que es extraño de Disney es que ellos desean que uno sea un artista pero, al mismo tiempo, quieren que uno sea como un obrero zombie de una fábrica, que no tenga personalidad. Hay que ser una persona muy especial para poder hacer coexistir esos dos lados del cerebro. Estaba tan mal emocionalmente durante esa época que no podía funcionar bien. Aprendí a dormir sentado con un lápiz en la mano. Estaba muy mal. Dormía de 8 a 10 horas a la noche. Y luego me dormía en el trabajo, bien sentado, siempre con el lápiz en la mano (por si venía alguien a controlar), unas dos horas por la mañana y otras dos por la tarde. Hacía cosas raras. Me daba cuenta de que tenía problemas. Podía pasarme horas adentro de un ropero o abajo de mi escritorio o sentado arriba del mismo. Ya no me siento en los roperos. Hice el suficiente trabajo en Disney para que no me echaran. Lo que importaba era que trabajara rápido. Como de todas formas no me iba a salir yo lo hacía lo más rápido que podía. **Cine mudo.** No me gustan las películas mudas. No logro entrar, hasta el día de hoy no lo consigo. Me parecen obras de museo. No logro entrar en Charlie Chaplin. **Edades.** Es raro, pero siempre me sentí igual. Nunca me sentí joven cuando era niño. Nunca me sentí joven cuando era adolescente. Nunca me sentí adulto. Siempre me sentí igual. **Dormilones.** Hasta hoy, mi momento más feliz es cuando me estoy por ir a dormir. Siempre me gustó y me sigue gustando dormir. Hay pocas cosas que me relajan: escuchar de alguien que está haciendo puré de papas o cuando me entero de que alguien está durmiendo o que le gusta dormir. Esto me da una calma especial, es una sensación maravillosa. Y en Hollywood a nadie le gusta dormir. Hay poca gente a la que le gusta dormir y me encanta hablar con ellos del tema. La gente a la que le gusta dormir es capaz de hablar del sueño de una forma muy agradable. Hay algo maravilloso en todo esto. Me encanta dormir. **Vincent.** Vincent Price, Edgar Allan Poe, esas películas de monstruos. Todos ellos me hablaban. Uno ve a alguien angustiado y torturado —con lo que uno se identifica— y actúa como una especie de terapia, de alivio. Uno se conecta con eso. Eso es lo que *Vincent* es para mí. La película entra y sale de la realidad de Vincent. El se identifica y cree que es Vincent Price y ve el mundo a través de sus ojos. Entra y sale de la realidad, por así decir, y termina con una cita de *El cuervo*. Si la gente me dice Vincent sos vos, ¿qué se supone que conteste? No me gusta pensar en eso. Me gusta pensar en términos de conceptos. Soy muy cauteloso en el análisis intelectual. Prefiero lo más espontáneo. Es muy difícil

para Hollywood porque a la gente le gusta lo literal. No les gusta cuando uno deja libre la interpretación, que es lo que me gusta a mí. Le mandamos a Vincent Price los storyboards y le pedimos que hiciera la narración. Fue genial. Fue una de las experiencias más intensas de mi vida. ¿Quién sabía cómo iba a ser? Uno crece queriendo a alguien, y cuando lo conocés te dice "Tomátelas, pibe". Vincent Price entendió todo perfectamente. Se dio cuenta de que no se trataba simplemente de un homenaje. Entendió la psicología de Vincent y lo que me asombró y me hizo sentir bien es que alguien me viera por lo que era y me aceptara en ese nivel.

Depresión. Hace unos años estaba muy achicado. Estaba muy deprimido. No hablaba con nadie. Entonces encontré al perfecto psicoanalista, que se sentaba durante una hora y no hablaba. Era como establecer otra relación. Yo nunca dije una palabra. En un sentido, era redundante. A cada rato miraba la hora. Era extraño. Nunca nos dijimos nada. Tal vez estuvimos hablando en el idioma de Vulcano.

Música. Tuve mucha suerte. Conocí a Danny Elfman en un club. Yo solía ir a ver a Oingo Boingo cuando era estudiante. Es como un sueño vuelto realidad haberlo conocido y trabajar con él. No hay nadie mejor para mí. Su música es parte de la historia. Cualquier director pretencioso y snob te diría: "Los sets y la música son parte del carácter de la película". No es así. Nadie sabe cuán importante es la música para mí, más que yo mismo. Es tan importante como alguno de los actores o cualquier otra cosa, o más importante. Danny es un actor en las películas.

Ed Wood. Lo que me gustó de Ed Wood es que era tan optimista.

Tanto que llegaba a un punto en que necesitaba una gran facultad negadora. Ser apasionado y optimista es maravilloso hasta un cierto punto, pero luego uno vive en un estado de absoluta negación que se convierte en delirio. Eso es lo que me gustaba del personaje de Ed Wood. Me podía relacionar con él a partir de esto. Pienso que todos negamos cosas de alguna manera. A la gente le resulta extraño que yo haya hecho esta película porque tuve éxito. ¿Por qué no habría de hacer una película sobre alguien que fracasó? Pero la manera en que me siento respecto del éxito, de Ed Wood y de mí, es que a cualquiera de mis películas les puede pasar cualquier cosa y que la línea entre el éxito y el fracaso es muy delgada. Es por eso que me siento tan conectado con él. Creo que, quién sabe, yo podría ser el Ed Wood del futuro. Yo lo quiero porque tenía entusiasmo, por sus defectos y por ese estado de ánimo delirante.

Y también me gustó la relación con Bela Lugosi. Conoció a Bela al final de su vida, y sin saber realmente cómo era. Yo lo conecto con lo que hice con Vincent Price, con cómo me sentí con él. Encontrar a Vincent me impactó muchísimo, el mismo impacto que Ed debe haber sentido al encontrar y poder trabajar con su ídolo. Y también está ese extraño grupo de gente que estaba alrededor de Ed. Me fascinaba la idea de ese grupo. Me gustaba que estuvieran todos convencidos de que estaban haciendo cosas maravillosas, pero que no era así. Si veo algo, un trabajo, una pintura, un film, cualquier cosa y alguien que se atreve y hace cosas, lo admiro. Ni siquiera me importa si me gusta, simplemente lo admiro porque está haciendo algo que mucha gente no hará jamás. Uno se encuentra con esa gente que hace esculturas raras con

autos en el desierto. Hay que admirar a esa gente más que a cualquier otra.

En el mundo parece que hay más enjuiciadores que hacedores. Siempre oí eso. Por eso Ed Wood tiene un tono tan extraño, porque Ed simplemente hace la película y sigue siendo optimista. **Batman.** Aunque nunca fui un gran fanático de las historietas, me gustaba Batman, su personalidad dividida, la persona oculta. Es un personaje con el que me puedo conectar. Tener dos caras, una luminosa y otra oscura, y no poder elegir entre ellas es un fenómeno bastante común. Hay mucho de Michael Keaton en él cuando lo interpreta, pero también ciertos aspectos de mi carácter. De otro modo no hubiera podido hacerla. Quiero decir, este asunto de la personalidad dividida es hasta tal punto parte de toda la gente que es sorprendente que la mayoría no lo entienda. Especialmente en EE.UU., donde la gente se presenta como una cosa pero en realidad es otra.

El joven Manos de Tijeras. La idea viene de un dibujo que hice hace mucho tiempo. Era simplemente una imagen que me gustaba. Está ligada a un personaje que quiere tocar pero no puede, que es al mismo tiempo creativo y destructivo. La imagen me apareció en la adolescencia y es una cosa muy adolescente. Tiene que ver con las relaciones. Yo sentía que no podía comunicarme.

Johnny Depp. Me alegró que Johnny hiciera de Manos de Tijeras [y no Tom Cruise, que se ofreció para el papel]. No puedo pensar en otro actor que lo hubiera hecho de esa manera. Yo realmente no lo conozco. Nunca vi esa serie de TV que hizo pero en algún lado lo debo haber visto. Me interesan los ojos de la gente y con un personaje así, que no habla,

son muy importantes. Como persona es muy divertido, cálido, un gran tipo. Es un tipo normal —al menos según mi interpretación de normal—, pero se lo percibe como oscuro, raro y difícil. Y es juzgado por su apariencia aunque es completamente lo contrario. Al igual que Edward, que es alguien visto de la manera opuesta a lo que es.

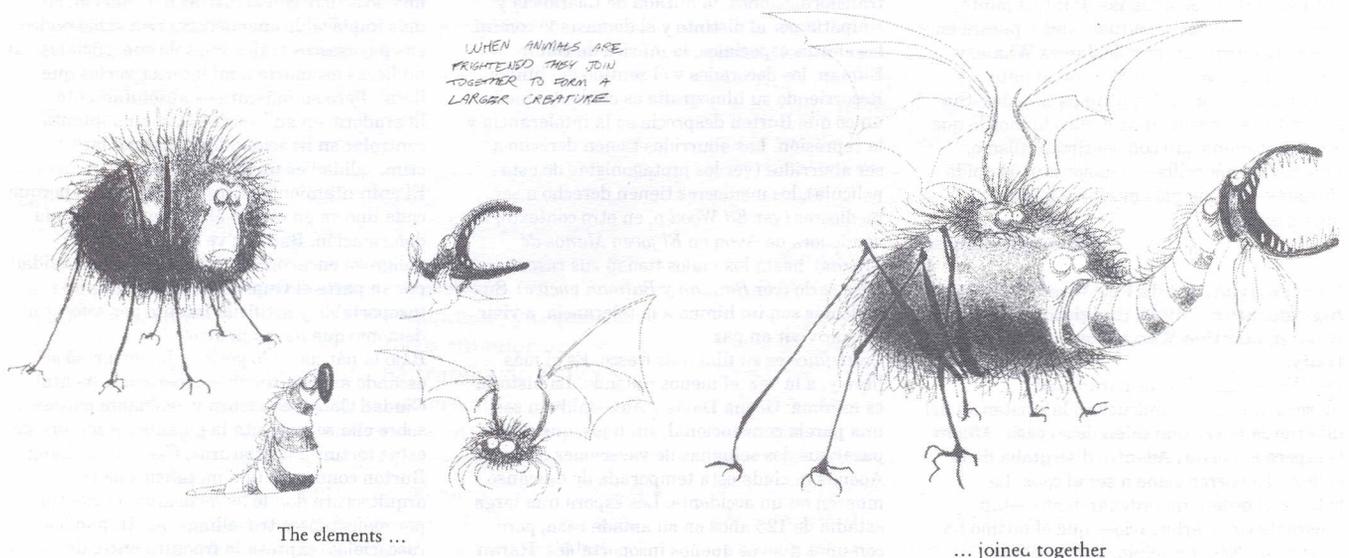
Winona Ryder. Es una de mis favoritas. Responde a esta clase de material oscuro y me parece que la idea de hacerla una porrista, con una peluca rubia, fue muy divertida. Ella podrá decir que es lo más difícil que hizo porque no va con su carácter: este tipo de gente la torturaba en la escuela pero era muy divertido. Yo me reía cada vez que la veía caminar en el set con la pollerita tableada y la peluca rubia tipo Hayley Mills. Parecía Bambi.

Máscaras. En este país las máscaras simbolizan el ocultamiento. Pero cuando yo iba a las fiestas de Halloween usando una máscara era más bien como una salida, una manera de expresarme. Hay algo en permanecer oculto que extrañamente te permite ser más abierto porque uno se siente más libre. Cuando la gente está cubierta, una rara libertad asoma en la superficie. Debería ser al revés, pero he descubierto que no lo es. ■

Fuentes: *Inner Views*, compilado por David Breskin, Faber and Faber, Boston, 1992; *Burton on Burton*, compilado por Mark Salisbury, Faber and Faber, Londres-Boston, 1995.

Dibujos: Tim Burton

Selección de textos y traducción: Flavia de la Fuente



Filmografía

Vincent, 1982, dirigida por Tim Burton. Cortometraje de 5'.

Vincent Malloy tiene 7 años de edad y se hace la película: cree ser Vincent Price. Fantasea cocinar a su tía gorda para convertirla en una estatua de museo de cera, hacer experimentos siniestros con su perrito Abercrombie para transformarlo en zombie ávido de víctimas en la niebla londinense, y rescatar a su amada enterrada viva. Choca con esa estúpida vida de chico cuando es en realidad un aristócrata torturado, exiliado en un palacio lóbrego, o un genio del mal cuyo destino es dominar el mundo.

En este corto de apenas cinco minutos, narrado en off por el mismísimo Price en una letanía rimada que remeda a *El cuervo* de Edgar Allan Poe, el muy joven Tim Burton ya delata llevar toda una vida rumiando obsesiones. Para colmo, el muñequito que lleva el nombre de Vincent —construido por su compinche Rick Heinrichs— parece ser un duplicado asombroso de lo que debe haber sido el niño Tim. Price, Poe, el expresionismo filtrado por la Universal Studios y una niñez tortuosa, cuyo candor no deja de tener un costado siniestro: extracto de Burton en estado de máxima concentración. ■

Eduardo A. Russo

Frankenweenie, 1984, dirigida por Tim Burton, con Shelley Duvall y Daniel Stern. Cortometraje de 25'.

Pasaron varios años para que sus productores se decidieran a editar en video y emitir en el Disney Channel a *Frankenweenie*. Si la extrañeza de *Vincent* era tolerable por el formato de corto —ya de por sí marginal—, esta segunda incursión en el blanco y negro, y en una extensión estándar de media hora, ya fue demasiado. El tono de esta magnífica anomalía es acaso el más nítido precedente de *Ed Wood* y demuestra que la solidez narrativa no es una adquisición reciente sino una virtud del joven Tim.

Víctor Frankenstein es un niño feliz junto a sus padres y su bull terrier Sparky en su casita suburbana. Un oportuno accidente le arrebató su mascota y el chico se entera —en una escena magistral, con Paul Bartel haciendo de maestro de escuela (!)— de que hay métodos para volverlo a las andadas. Punto a punto, *Frankenweenie* recrea situaciones y puesta en escena del *Frankenstein* de James Whale, y aporta la más vital contribución al mito frankensteiniano en las últimas décadas. Sin pretensiones, resolviendo a puro humor lo que otros contaminarían con sentimentalismo, *Frankenweenie* brilla —o mejor aun, despide chispas— obteniendo emoción a pura inteligencia. ■

Eduardo A. Russo

La gran aventura de Pee-Wee (Pee-Wee's Big Adventure), 1985, dirigida por Tim Burton, con Pee-Wee Herman y Elizabeth Daily.

Pee-Wee es uno de esos paranoicos consecuentes que comprueban la existencia del infierno cada vez que salen de su casa. Afuera lo espera el horror. Adentro disfrutaba de la belleza. El horror viene a ser el caos. La belleza, el orden (un ordenamiento —tan coherente como arbitrario— que él mismo ha dispuesto). Este principio, que asocia lo cerrado con el bien y lo abierto con el mal —inviolable para el primer Disney—, Burton no va a volver a desarrollarlo en su obra posterior. En las películas siguientes todo

sucedará dentro de universos cerrados sobre sí, como proyecciones de subjetividades diferentes. No habrá algo así como “el mundo exterior”. Acá, en cambio, Pee-Wee “sale” a la realidad para recuperar el objeto que le da sentido a su mundo privado: la bicicleta. Burton sigue al pie de la letra la lógica animista de Disney: cada objeto se completa con otro —superpuesto o insertado— que representa algo vivo y por el cual adquiere una nueva identidad (la bicicleta de Pee-Wee, por ejemplo, tiene incorporada la cabeza de un león rugiente, con quien él puede hablar). El animismo llega al extremo con la presencia de autómatas y máquinas bizarras (la que prepara desayunos es un verdadero hallazgo y, a la vez, un antecedente de la que fabrica galletitas en *El joven Manos de Tijeras*). La disociación entre la función del objeto y su “sentido” (asimilado a una “personalidad”) hace que Pee-Wee pueda vivir en un mundo privado perfectamente coherente (donde cada cosa ocupa el lugar que tiene que ocupar para asegurarle su supervivencia), aunque enteramente contradictorio con la realidad exterior.

A diferencia de otros personajes posteriores de Burton, Pee-Wee no necesita construirse una segunda identidad. El personaje no se transforma, se mantiene como la contradicción viviente que es: un niño encerrado en el cuerpo de un adulto. De ahí que la aventura que le toca vivir resulte ser una anti-aventura. En lugar de descender a los infiernos, el héroe “sale” a la ruta para encontrarse con sus peores miedos proyectados a ambos lados de la carretera. Al igual que en el tren fantasma, irán apareciendo de a uno y tendrá que sortearlos para llegar al final y volver a casa. Cuando todo termine, seguirá siendo el mismo paranoico de siempre, pero ahora con fundamento.

Disney habría hecho que, por lo menos, Pee-Wee y Dottie se enamoraran. Pero la película la dirigió Tim Burton. Con que vayan juntos al autocine es suficiente para un final feliz. ■

Silvia Schwarzböck

Beetlejuice, 1988, dirigida por Tim Burton, con Geena Davis, Alec Baldwin, Michael Keaton y Winona Ryder.

Todo Burton se puede encontrar en *Beetlejuice*: el pueblito, las máscaras, las transformaciones, la mirada de tolerancia y simpatía por el distinto y el demasiado común, los efectos especiales, la música de Danny Elfman, los decorados y el sentido del humor. Recorriendo su filmografía es evidente que lo único que Burton desprecia es la intolerancia y la represión. Los aburridos tienen derecho a ser aburridos (ver los protagonistas de esta película), los mediocres tienen derecho a ser mediocres (ver *Ed Wood* o, en otro contexto, la vendedora de Avon en *El joven Manos de Tijeras*), hasta los malos tienen sus razones para serlo (ver *Batman* y *Batman vuelve*). Sus películas son un himno a la tolerancia: a vivir y dejar vivir en paz.

Beetlejuice es su film más fresco. Es el más libre y, a la vez, el menos redondo. La historia es mínima: Geena Davis y Alec Baldwin son una pareja convencional, sin hijos, que decide pasar sus dos semanas de vacaciones en casa. Apenas iniciada esta temporada de descanso mueren en un accidente. Les espera una larga estadía de 125 años en su amada casa, pero con unos nuevos dueños insoportables. Harán todo lo posible para deshacerse de ellos sin conseguirlo, llegarán hasta invocar al travieso y temible Betelgeuse.

Beetlejuice es una película de máscaras como lo

serían más tarde *El joven Manos de Tijeras* y las *Batman*. Michael Keaton, protegido por su disfraz, interpreta un Betelgeuse desatado. Además, Winona Ryder está bárbara, es su mejor papel: siempre vestida de negro y ansiosa porque le hagan su cuarto, bien a oscuras, en el sótano. Ella es tan *dark* que es la clase de vivos que *quiere* y, por lo tanto, *puede* ver a los muertos (esta información y más se puede obtener en el *Manual del difunto novato*). Y por último, también está la representante reaccionaria del pueblito, Jane, que quiere poner en venta la casa de Geena y Alec porque es una casa grande como para una familia: un matrimonio sin hijos no tiene derecho a tanto espacio.

Beetlejuice tiene muchas escenas y momentos inolvidables: el calipso bananero que baila poseída la familia invasora durante una cena; la sala de espera de los muertos con gente quemada fumando, un hombre con una cabecita diminuta, un cuerpo de mujer que solo existe de la cintura para abajo y tiene las piernas cuidadosamente cruzadas o los terroríficos mundos que le esperan a nuestra parejita si abren la puerta de la casa. ■

Flavia de la Fuente

Batman, 1989, dirigida por Tim Burton, con Jack Nicholson, Michael Keaton y Kim Basinger.

Alejándose totalmente de la serie de televisión de los 60, Tim Burton recupera el lado oscuro y tenebroso del héroe creado por Bob Kane en 1939 y nos retrotrae al origen del mito: obsesionado por la muerte de sus padres asesinados ante sus propios ojos cuando era niño, Bruce Wayne decide ocultarse bajo la máscara de un murciélago para vengarse de los criminales de Ciudad Gótica y aterrorizarlos, tal como ellos hicieron con él. Bruce Wayne es un tipo “tocado” que lleva una vida disociada, su máscara y su armadura tienen un doble sentido. Por un lado, son liberadoras: a través de ellas puede confundirse con la noche y encauzar hacia “el bien” su incontenible violencia; por otro lado, su disfraz se convierte en una verdadera armadura, pero en un sentido contrario al convencional; no es un medio para protegerse de los otros sino para protegerse de sí mismo y contener “a la bestia”, a la parte irracional que corroe su alma. Si la máscara de *Batman* esconde a un depresivo sombrío y solitario, lo mismo ocurre con el disfraz del Guasón, su más implacable enemigo. Su risa veborrágica y sus payasescos trajes son solo superficiales: “si pudieras asomarte a mi interior verías que lloro”. Pero su máscara es absolutamente liberadora, en su locura Guasón no intenta controlar su irracionalidad, para él la criminalidad es un divertido juego.

El enfrentamiento entre ellos es eterno porque cada uno ve en el otro el espejo de su propia deformación. Batman ve en el Guasón la peligrosa encarnación de su propia bestialidad; por su parte el Guasón ve en *Batman* un insoportable y artificial intento por sofocar al demonio que lleva adentro.

Bajo la pátina de lo gótico y lo tenebroso se esconde así una terrible experiencia mental: Ciudad Gótica es oscura y agobiante porque sobre ella se proyecta la gigantesca sombra de estas torturadas criaturas. Como Fritz Lang, Burton construye una metafísica de la arquitectura donde la verticalidad (acentuada por majestuosos travellings que trepan los rascacielos) expresa la fractura entre dos mundos que no pueden tocarse, como estos seres que no pueden integrarse al mundo exterior. Por eso el enfrentamiento final tiene lugar en el campanario de la catedral donde lo

espiritual y demoníaco se imponen por encima de la materia.

Pero debajo de esta catedral del horror, se extiende una normalidad aun más terrorífica y demente: dominados por las formas más terribles del impersonal, los decadentes ciudadanos de la metrópolis aparecen representados como una masa compacta y homogénea donde la individualidad no tiene cabida.

En la genial escena donde el Guasón entra al museo para destruir con regocijo las obras maestras de la humanidad, me pareció escuchar disfrazada la voz de Tim Burton diciéndonos: *Hago lo que para muchos es solo un sueño. Hago arte... hasta que alguien muere. Eso intento. Soy el primer artista homicida de tiempo completo. ¿Me entienden?* ■

Sergio Eisen

El joven Manos de Tijeras (*Edward Scissorhands*), 1990, dirigida por Tim Burton, con Johnny Depp, Winona Ryder y Dianne Wiest.

¿Se puede hacer en los 90 una película basada en una mezcla de *Pinocho*, *Frankenstein* y *El patito feo*, cuyo protagonista sea un joven con brazos terminados en tijeras en vez de manos, ambientada en un suburbio americano con casas color pastel y que dicha película no esté basada en la ironía? Existe, la hizo Tim Burton y es su máximo acercamiento a la perfección, a la solidez narrativa, a la creación de un mundo personal y a la exacta convergencia de estética y contenido. Eduardo, el producto inacabado de un genio recluido (Vincent Price), va a ser sacado de su escondite por una noble vendedora de Avon. Su inclusión en ese mundo de casas bajas, chismorreos y ambiciones chatas va a generar un conflicto que solo puede terminar en la violencia. Eduardo es el héroe burtoniano por excelencia: distinto, inocente; va a ser su misma pureza la que debe la intolerancia e hipocresía de ese mundo al cual se quiere integrar. Burton en 100 minutos: Vincent Price, el pueblito mostrado en una maqueta, los techos altos, las sombras, la imaginación en el diseño, la maravillosa música de Danny Elfman, Depp como un atribulado héroe de pelos revueltos y corazón de galletita y Winona bailando eternamente bajo la nieve. Un clásico del cine de los últimos años. ■

Gustavo Noriega

Batman vuelve (*Batman Returns*), 1992, dirigida por Tim Burton, con Michael Keaton, Danny De Vito, Michelle Pfeiffer y Christopher Walken.

Batman vuelve es un film donde los personajes entablan relaciones casuales para alcanzar el poder. También es una película sobre máscaras y dobles personalidades. Y, al mismo tiempo, es una megaproducción de un desigualado diseño artístico. Dentro de esos tres ejes, Burton se maneja entre múltiples virtudes y algunos defectos.

En Ciudad Gótica —oscura, densa, plomiza, diseñada con una estética expresionista— viven diversas criaturas nocturnas: El Pingüino, Gatúbela, Max Schreck. Desplazado, fuera de ese ámbito pero dispuesto a implantar ¿justicia?, está Batman, más solitario que nunca. Desde el comienzo, Burton destruye cualquier posibilidad de verosímil, inquietándonos con personajes deformes, problematizados y con dobles personalidades. También con la captación de un mundo que no se decide entre tener héroes (Batman) o crear nuevos factores de poder (El Pingüino, Schreck). En medio de esa nulidad no pensante

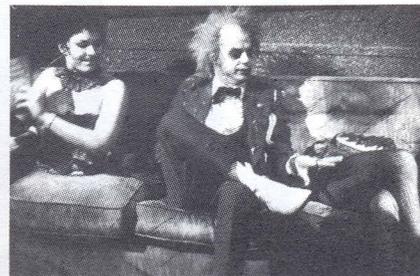
—el entorno— Burton materializa las relaciones entre los cuatro personajes centrales. Cada uno de ellos propone acuerdos con el otro, prontamente descartados debido al afán de supervivencia y al egoísmo de cada uno. En este punto, Burton ofrece su idea política del mundo: disputable entre cuatro personajes oscuros, de ambigua personalidad, que viven entre gatos o pingüinos, que se aburren con su fortuna en su mansión-catacumba o que desean el poder disimulando sus objetivos con discursos aparentemente solidarios. Justamente, en este mismo punto es donde *Batman vuelve* ofrece ciertas debilidades debido al escaso desarrollo de las relaciones de esos personajes, apuradas por la necesidad del entretenimiento sin reflexiones y por la supuesta rapidez que requiere un producto *mainstream*. En esa acumulación de explosiones, enfrentamientos y escenas que se intentan superar unas a otras (eso sí, estupendamente filmadas) es donde *Batman vuelve* carece de interés. Debido a esto, la película descansa —también, su recuerdo— en los momentos donde la acción exterior deja paso al erótico encuentro entre Gatúbela y Batman, en la escena de la transformación de Michelle Pfeiffer, en la presentación en sociedad del Pingüino, en las proclamas gubernamentales de Schreck, en el emotivo entierro del bicharraco marino y en el aburrido mundo que acoge al millonario Bruno Díaz. En cuanto a las actuaciones, la película muestra que Michelle Pfeiffer es buena actriz y bellísima, que Michael Keaton es un pelmazo, que Danny De Vito está tan desbordado, gracioso y patético como el Guasón de Nicholson y que Walken continúa su papel de *El rey de Nueva York*, ahora en clave negra. Respecto de Burton, *Batman vuelve* es el film donde más se nota la carga de la producción y la necesidad de someterse al frenesí de un producto de entretenimiento en plena confrontación con su innegable talento de director y con ese costado *dark* que lo destaca de la mayoría de sus colegas de los últimos años. ■

Gustavo J. Castagna

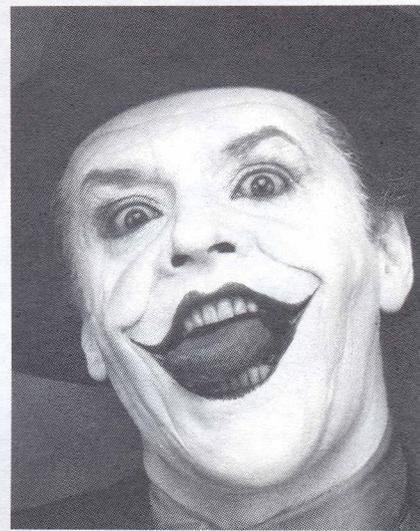
El extraño mundo de Jack (*Tim Burton's Nightmare Before Christmas*), 1993, dirigida por Henry Selick, producida por Tim Burton y Denise Di Novi y basada en una historia de Tim Burton.

Las historias de Navidad son una constante del cine americano y esta bien podría ser la versión definitiva. Los maravillosos personajes de Selick y Burton y la música de Danny Elfman componen un ballet de rara perfección mientras describen con precisión quirúrgica la trama social. Por un lado, los niños ricos pueden esperar sus regalos y entonar cantos de amor y de paz porque tienen los cañones para cuidarlos. Por el otro, los desposeídos se conforman con sus bromas pesadas y sus conductas bizarras. El relato no festeja la marginalidad sino que, por el contrario, lamenta el dolor de los que nunca podrán integrarse porque su naturaleza necesita una protección menos represiva. Jack, la versión dibujada de Manos de Tijeras, es uno de los grandes héroes contemporáneos y forma con su novia remendada una de las parejas más hermosas de la historia del cine. La gracia, la nobleza y la nostalgia del mundo de Tim Burton se manifiestan aquí en toda su pureza y su profundidad. Pocos cineastas han creado un mundo de sentimientos en el que su obra pueda sostenerse con tanta coherencia. ■

Quintín



Michael Keaton en *Beetlejuice*



Jack Nicholson en *Batman*



Pee-wee Herman en *La gran aventura de Pee-wee*



Johnny Depp en *El joven Manos de Tijeras*



Johnny be Wood

por Alejandro Ricagno

En un reportaje en *Movieline*, de abril de 1993, cuando le preguntaron a Johnny Depp con qué director le hubiera gustado trabajar de haber vivido en las décadas del 20 y del 30, no dudó en responder: "Tod Browning. Amo sus films, especialmente la última secuencia en la lluvia de *Freaks*, cuando la entera banda de deformes cazan a la jodida rubia que los había maltratado, la rodean y finalmente la convierten en una de ellos".

Se hace evidente entonces la estrecha colaboración de Depp con el director Tim Burton. El *freakismo*, si se me permite la palabra, es esencial para ambos. Todos los personajes de los films de Burton lo son y todos los personajes que ha interpretado Depp hasta ahora —con o sin Tim— se mueven en un mundo alejado de los parámetros de la "normalidad". La selecta y sólida carrera del joven Depp ha sido una rápida huida de la imagen de policía buchón en la serie de TV *21 Jump Street*, que lo lanzó a la fama apenas adolescente ("La imagen que a través de esa serie le estaba vendiendo a la gente me enfermó"). Después de algunos años años haciendo "esa mierda", decide abandonar la TV. Tras un par de papeles menores (*Pelotón* y alguna *Pesadilla* de Freddy), se jura aceptar solo aquellos roles que realmente le interesen: los decididamente "raros".

De la ley a los márgenes. Se produce el encuentro con John Waters, quien en la deliciosa *Cry Baby* lo convierte en el romántico pandillero-rocker que vierte solo una lágrima por cada delito cometido. Mezcla de Elvis con Brando teenager y un toque a la Dean, Johnny descarga allí su energía con auténtica gracia y muchísimo sentido del humor. En su método actoral es esencial la clarividencia para resumir y elaborar elementos de tipo emblemático que dona a personajes que están a un paso de la caricatura —*Cry Baby*, *El joven Manos de Tijeras*, ahora *Ed Wood*—, paso que salta, limpiamente, para ubicarlos de forma natural en esa otra realidad a la que pertenecen. No trata de convencernos —aunque de hecho, lo hace— de que cree en alguna oculta "verdad" del personaje pero pone de manifiesto la felicidad inmediata de estar jugando en la ficción. De sus performances más jugadas siempre surge una convicción que nada debe al Actors Studio o a la visceralidad interpretativa. Es de una simple y a la vez misteriosa fórmula que acaba por lograr que uno deje de ver a Johnny Depp para ver al personaje y, una vez conseguido esto, dejar sentado que ese es un típico personaje para Johnny Depp. La clave está, tal vez, en esa fascinación por los que salen de la norma y sobre todo de la que Hollywood reserva para los chicos bellos e inteligentes como él. Lo atípico de sus elecciones le divierte y eso se nota. La elección es tanto por placer personal como una especie de revancha a su más que agraciada presencia. Es un bello que quiere irse a jugar en la fiesta de los freaks, como uno más, tal vez porque sabe que la belleza en sí es efímera y lo que se consigue demostrar más allá de la máscara no lo es. No por casualidad su primer éxito surge bajo las órdenes de Burton en *El joven Manos de Tijeras*, un monstruo tierno y adorable,

pero monstruo al fin, con el rostro maquillado y cruzado por cicatrices que están hablando de otro tipo de heridas. Pero Depp no la va en ningún momento de sufriente ícono juvenil o marginal, aunque cuando encarna personajes más reales, estos tampoco se destacan por su normalidad. Repasemos: un loco inofensivo que vive imitando a Buster Keaton y se enamora de una esquizoide en *Corazones en conflicto* de Jeremiah Chechik; un joven "marcador" de peces, enganchado en el desierto por el delirio de una loca voladora y su hija suicida en *Sueños en Arizona*, de Kusturica; el hijo mayor de una familia compuesta por una madre de 200 kilos y un hermano retrasado al que no puede abandonar en *¿Quién ama a Gilbert Grape?* de Hallström. Lo que podría constituir casi una galería clínica si no fuera por un elemento común esencial: una bondad beatífica. Y sin embargo, el registro actoral no se repite. La infantilidad que rezuma en *Corazones...* se reemplaza por un fogoso apasionamiento en *Sueños*, y este en una fragilidad forzada a ocultarse en *Gilbert Grape*.

Seres en camino a la madurez, en el momento del paso decisivo entre la adolescencia y la juventud, no son típicos ejemplos al uso de una moda generacional determinada. No representan a nadie más que a sí mismos, sostenidos por su propia fe.

Exactamente como *Ed Wood*.

Y Depp le otorga a este personaje una dimensión tan extraordinaria como la personalidad de Wood, convirtiéndolo en un grande que cambia la mediocre realidad por otra magnífica y surreal. La calidad interpretativa es tal que divierte y a la vez conmueve, sin ser nunca sentimental o paródica. Depp transvestido corría ambos peligros, o el del ridículo total. Consigue, en cambio, lucir alegremente natural, paseándose con su suéter de angora, su sonrisa que sostiene los dientes postizos, y el rostro de eterno éxtasis en pleno caos de filmación. Parece ser que sus modelos para Wood han sido los actores Casem Casey, Ronald Reagan (!!!) y el hombre de lata de *El mago de Oz*. Su enfoque sobre "el peor director de la historia" no es el de alguien sin talento sino el de un tipo que era "una bola de energía, pero insanamente optimista".

Depp ve a Wood —aun más que Burton— como una suerte de héroe moral. Alguien capaz de ir contra la corriente basado en dos conceptos: el amor por su trabajo y el hacer las cosas como honestamente cree que debe hacerlas. Johnny Depp, que ha rechazado films por los que podría haber ganado millones para trabajar en otros que le parecían adecuados, aun sabiendo que podían ser un fiasco financiero, comparte ambos conceptos. Esa ética sumada al talento de este actor extrañamente coherente es la que convierte al Ed Wood de Depp en una causa personal y en un triunfo completo. Algo que se llama libertad creativa los hermana, junto con la simpatía y la generosidad. Depp ha hecho que Wood merezca la inmortalidad de la fama, no como burla post mortem, sino por valor y autenticidad. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Querida gente de *El Amante*:

Les escribo esperando que se encuentren bien —como ya voy viendo que la carta que envié hace más de una semana no aparece, voy a torturarlos tratando de “recrear” la mencionada carta—. ¡Prometo que por un tiempo no los molesto más!

Para Flavia: ando muy musical. Castagna mencionó hace un tiempo que *Yolanda and the Thief* (de Minnelli) es una película “muy rosa”, y es cierto, es dulce, rosa, “prístina”, pero muy buena —con Fred Astaire y una de las mejores compañeras que Fred haya tenido, Lucille Bremer—. El hace de ladrón que se hace pasar por ángel de la guarda; ella es una joven rica, educada en un convento. Pasa esto y aquello, al final todo termina bien. El número musical, que ya está casi en el fin del film, es de locura. Brillante colorido.

Lucille Bremer era una gran bailarina, de estupenda figura, porte elegante, rostro bonito, “muy años 40”, bastante bella, de físico rotundo y, sin embargo, muy ágil. No entiendo por qué no aparece en ninguno de los homenajes que le han hecho al Hollywood musical —*Erase una vez en Hollywood*, etc.—, al menos por lo que yo he visto hasta ahora. La elegancia y femineidad de la Bremer complementaba la extraterrena distinción de Astaire.

Para apreciar más el talento de Lucille Bremer, hay otra de Minnelli, *Ziegfield Follies*, que, entre cosas que sirven y otras que no, tiene dos números con Astaire y Bremer. *El primero*: hay una fiesta aristocrática, con baile; el escenario es suntuoso. Astaire es un ladrón (¿le quedaba bien este tipo de papeles, no?). Mira con codicia el collar de brillantes que lleva una regordeta e hilarante señora. Entra, no sin antes robar la tarjeta de invitación a un pobre viejo. Baila, el dandy ladrón, con la señora hilarante, hasta que Fred se queda deslumbrado por una joven: Lucille. Vueltas y se deshace de la hilarante madame, y “arrebata” a Lucille de los brazos de su acompañante. Bailan un poco, salen, pasean. La escenografía es barroca y bella. Entonces Fred canta, con su estilo único, “Este corazón mío”, de agradable música y letra. Luego viene uno de los más encantadores bailes de Astaire. *Hermoso*. Verdad es que la Bremer no merece el olvido en el que se encuentra. *El segundo*: es una “extraordinaria chinesca” en un supuesto barrio chino. Fred es un pobre tipo, un pobre diablo que anda por ahí. Las calles oscuras, todo tipo de gente y una melodía con toques orientales, bonita y tristonca. Unos músicos ambulantes bailan y se divierten. Se aparece una joven bella que sonrío ante este pequeño show. La ve Fred, se enamora y la sigue. Ella ve de repente interrumpido su paso por un petiso rechoncho que la provoca, jactándose de su dinero. Lucille lo rechaza con desdén. Ve esto Fred y se alegra, pues no solo la encuentra bella, sino también digna. Ella mira una vidriera, ve un abanico, le gusta mucho. Se va. Fred se acerca y mira el abanico, entra para comprarlo, pero es muy caro. Sale. Lo mira embelesado. Entonces, un grupo de bandidos y linyeras hace trizas la vidriera con piedras, viene la policía, hay gritos, disparos, corridas; a todo esto, Fred nota que el abanico ha quedado allí, perfecto, y lo toma. Mientras lo observa con primor, uno de los disparos le da a él y cae. Estira su mano para tomar el abanico, arrastrándose. Ahí viene el sueño. En el sueño todo es sombra, luces, dragón, color y abanicos. Bailan espectacularmente. Es un deleite. Luego despierta Fred en la tienda, atendido por un policía y

el dueño de la tienda; desfallece, pero de pronto entra en el negocio la joven buscando el abanico; ella viene acompañada por el petiso rechoncho. No mira ni una sola vez a Fred. Encuentra el abanico cerca del herido, pero está roto. Lo deja caer. Se van los dos. El herido trata de levantarse, para seguirla con la mirada, pero se desmaya. Vuelve a oírse la tristonca y linda música del comienzo.

Además, en este film es la única oportunidad en la que Astaire bailó con Gene Kelly. No es de lo mejor, pero está bien.

Bueno, Flavia, espero que te agraden y te sirvan estas cosas. Después de todo, estamos muy musicales. Y eso es buenísimo.

Astaireana siga. Hay un film con Fred y Bing Crosby. Es de estilo navideño. Hay dos chicas poco conocidas: una rubia para los bailes melódicos y otra castaña, que demuestra gran talento zapateando con Fred, cuando él canta “Es fácil bailar contigo”. Los números de Astaire son excelentes. La película se llama *Amanda* en castellano —no hallaron otro título— y *Carefree* en inglés. Marc Sandrich la dirigió en 1938. Y es allí donde cantan y bailan maravillosamente “Cambia de pareja”.

Ginger Rogers fue sin duda la pareja perfecta de Fred. Tenía o, mejor dicho, demostraba un candor, una forma de mirar y de moverse junto a Fred, tan lírica y romántica que la transformaba en la doncella, la damisela que encuentra en Fred a su príncipe azul. Hermes Pan, coreógrafo de los films que hicieron en la RKO y de algunos otros de Astaire, decía en un documental que Ginger era la mejor para él, pues, aunque no fuera tan buena bailarina como Rita Hayworth o Leslie Caron, compensaba todo con esa magia que aparecía cuando bailaban juntos. De lejos, los de la RKO son los más elegantes y los más bellos números de baile de Fred. Su talento era diverso y dio notables muestras de genialidad en muchos films, y si los films no valían gran cosa, en algunos, él y su baile brillaban con luz propia. Pero la magia de Astaire/Rogers es irreplicable. Hubo otras más hábiles, más atractivas, y una espectacular: Cyd Charisse, pero, aunque parezca cursi, es fuerza decirlo: hay un antes y un después de Astaire y Rogers; esos films en blanco y negro llevan la señal de un destino único, la excelencia. Y la belleza y el glamour en su cenit.

Hay dos películas con Fred y Rita Hayworth, la primera es *You'll Never Get Rich* (*Tu nunca serás rico*, de 1941). Y la segunda *You Were Never Lovelier* (*Nunca estuviste más encantadora*, de 1942). Una de las dos es traducida como: *Bailando nace el amor*. Hermes Pan decía en un documental sobre Rita que a Astaire le encantaba cómo bailaba ella y que era muy agradable trabajar con Rita. Hasta hacía bromas con ella. Rita llevaba un vestido con la espalda casi descubierta y entonces Astaire iba a mojarse las manos en agua helada y luego le decía a Rita: “ven, vamos a ensayar este paso”, y le ponía las manos heladas en la espalda, y la pobre pegaba un grito de aquellos. Esas películas con Rita no las he visto.

¿Trabajó Astaire durante la 2da. guerra? En cuanto a *La magia de tus bailes*, más allá de una trama un tanto anticuada, los números son hermosos. El de los zapatos, el del zapateo y el que bailan con una canción de Gerswhin —por cierto ¿cuál es?— están espléndidos. Claro, 10 años después de la RKO. Se los ve lindos en color. ¿De qué año es *The Band Wagon*? Quintín dijo que al hacer esta película, Astaire salía

Lita Stantic dicta un seminario de producción cinematográfica

Se ha abierto la inscripción para el seminario sobre Producción Cinematográfica que dictará Lita Stantic.

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

de un semirretiro, pues Hollywood lo tenía algo olvidado. ¿Cuánto estuvo sin filmar?

Tres palabritas, de Richard Thorpe. Con Fred y la pequeña y bonita Vera Ellen. Otro film, cuyo título es raro y sin dudas en inglés debe ser mejor, es: *La eterna tentación* —con Fred y Vera Ellen—. La primera la vi, la segunda no. En *Tres palabritas* el coreógrafo fue Hermes Pan. *Papaíta piernas largas*, con Fred y Leslie Caron. Vi algunos fragmentos y parece buena.

Los films con Rita y con Bing Crosby son en blanco y negro.

Jorge García dijo que había una película de Fred del año 1968 en la que la coreografía era más moderna y que estaba estupendo. *Caminos al arcoiris*, algo así era el título.

Yo les pregunté en la carta perdida cuál era el autor de la música del film *La historia de Irene y Vernon Castle*, en especial del último número, en el que Fred baila vestido con uniforme.

En TV se los ve muy bien, chicas y chicos de *El Amante*. ¿Podrían pasar los temas "Noche y día" y "Let's Face the Music and Dance", por Fred Astaire? El primero es de *La alegre divorciada*. El segundo es de *Follow the Fleet*, *Sigamos la flota*.

Hace un tiempo yo pedí unos datos de films con Charles Boyer. Uno era con Irene Dunne, una comedia. Otro es *Argel*, con Hedy Lamarr. Dio muchos datos don Jorge García, tantos que solo pude anotar algo. Llamé a la redacción, explicándole a una muy amable señora que por ahora no puedo salir, por consiguiente le dije si podían enviarme una nota con los datos sobre Charles Boyer, pues no los pude anotar y para mí es importante. La muchacha de *El Amante* dijo que hablaría con García. Pero por lo que tengo oído en radio, don Jorge tiene problemas, así que esperaré pacientemente alguna respuesta. Ojalá los inconvenientes se solucionen pronto y con la mayor fortuna.

El peinado de Flavia es lindo. Felicito a todo aquel que haya festejado aniversarios. Congratulaciones.

¿Vieron *Historia de tres amores*, con James Mason, Moira Shearer, Pier Angeli, Kirk Douglas, etc.?

¡Sí, sí, sí! Se acabó al fin.

Los saludo a todos con gratitud. Por cierto, fue muy emocionante que se ocuparan de los Hermanos Marx. Gracias.

María Isabel Molina

Nota: Si alguna vez pasan obras de Federico Chopin, que sean interpretadas por el magnífico Arturo Rubinstein. Si no, están bien por Maurizio Pollini, y en los preludios —tan bellos y tan breves— puede ser nuestra Martha Argerich.

Merci.

¿Podrían hablar un poquito más de Jacques Tourneur? Please.

Sr. Eduardo Antin

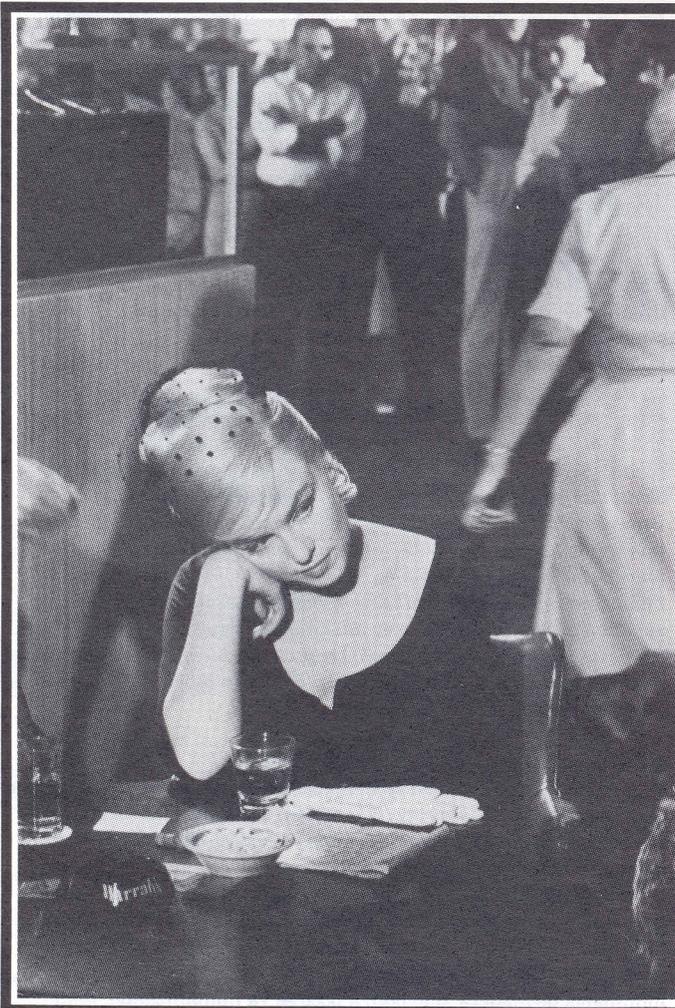
El Amante:

Estimado amigo:

Esperaba el signo de *El Amante* para Alberto Fischerman y el signo llegó. Discreto, certero, púdicamente triste. Un homenaje, si esta palabra no estuviera envuelta en esos crespones arrugados que tal vez no le sientan a Fischerman. Hay en esas notas un párrafo que me llega muy especialmente. Conozco el particular orgullo de cineasta por esa obra "casi secreta" que es *La pieza de Franz*. Junto con mis compañeros de entonces —Ana María Stekelman, Jorge Zulueta y Jacobo Romano— pasamos horas, días y meses con Alberto, embarcados en la misma aventura que nos llenaba de inquietud y alegría: plasmar una película dirigida por él. Músicos nosotros, lo escuchábamos hablar de cine y advertíamos que, sin nombrarla, siempre estábamos hablando de música. Hasta que un día lo dijo y declaró así su proyecto: "Que el cine escuche a la música como un discípulo a su maestro". Quizá por eso *La pieza de Franz* desbarató sus tácticas de ataque y defensa. Quizá por eso *La pieza de Franz* lo llenaba de orgullo.

Muchas gracias a usted y a toda la gente de *El Amante*.

Margarita Fernández



El Amante en la tele

**Con: Quintín, Flavia
de la Fuente, Gustavo J.
Castagna, Gustavo Noriega
y Santiago García**

Los jueves de 21 a 24 hs.
en Arte Canal,
canal 35 de Cablevisión

Jodorowsky y sus jorobados

Escribir una nota de presentación de Alejandro Jodorowsky nos llevaría más páginas que los tres dossiers Bergman. De manera que resolvimos enumerar su trayectoria de un copetazo.

Nacido en Tocopilla, al norte de Chile, en 1929, además de haber realizado seis largometrajes, uno de los cuales (El topo, 1970) es nada menos que la primera película "de culto" de la historia, Jodorowsky en sus ratos libres ha: escrito novelas y relatos, viajado de aquí para allá, hecho teatro de pantomima con Marcel Marceau, estudiado danza expresionista, dirigido piezas de vanguardia de autores de la talla de Beckett o Ionesco, pintado paredes con un discípulo de Gurdjieff, realizado espectáculos de music hall con Maurice Chevallier, creado con Topor y Arrabal el Movimiento de Teatro Pánico, incursionado por todas las disciplinas esotéricas habidas y por haber, inventado el happening, fundado la revista Metal Hurlant... y montones de cosas más que no pensamos seguir nombrando porque se nos iría la vida. En tren cholulo, digamos que fue (o es) amigo de Dalí, de John Lennon, de la bruja Pachita, de Dennis Hopper, de Peter Gabriel, de Thelma Tixou y de otra gente por el estilo, y hasta terminó amigote de la gente de El Amante. Pero pensándolo bien, ¿qué hace leyendo esta nota? Mientras usted la lee, en la Sala Lugones están dando las películas del tipo. O las tres más conocidas, al menos: El topo, La montaña sagrada y Santa sangre. ¿Que le avisamos tarde? No se preocupe: en el próximo número se las comentamos.

¿Ustedes son de la revista *El Amante*?

(Los cronistas se miran, con expresión de "¿Qué habremos hecho?"): **Eh... Bueno, sssi...**

Ah, estuve leyendo lo de Tarantino (se refiere al "Diccionario Tarantino" aparecido en el N° 37) y me encantó. (Uno de los cronistas tiembla ante la posibilidad de que el entrevistado exclame: "¿Y quién es el pejerito ese que escribió en contra de Tarantino?"). Por suerte no debe haber leído esa nota. Tú lo oyes hablar y opinar sobre las películas, y ves cómo él conoce el cine, ¿no? Yo lo conozco, lo conocí en Munich. A él le gusta mucho *El topo*, me pidió que le enviara una copia. *Santa sangre* también. El es un técnico entendido en cine, un *freak*, como dicen. Es capaz de pasarse horas hablando de miles y miles de películas, citándolas con pelos y señales. Hay muchos como él en Estados Unidos.

¿Tu primera película es *Fando y Lis*, sobre la obra de Fernando Arrabal?

Antes de esa había filmado en Francia —a mediados de los 50— *Las cabezas trocadas*, sobre un cuento de Thomas Mann, un mediodrama de 40 minutos que es una pantomima filmada. Ese film se perdió. En realidad, en esa época yo mismo no la consideraba más que lo que era. No estaba interesado en el cine.

¿A qué se debe esa pausa tan larga sin filmar, hasta *Fando y Lis*, que es de 1968?

Durante todos esos años hice teatro. Me dediqué al "teatro del absurdo", me creé un mundo teatral. Yo siempre pensé que para hacer cine había que tener un mundo personal; por eso me pareció que primero era necesario hacer teatro, para irme conociendo. Cuando ya había hecho todas esas obras, me sentí con algo que decir. Entonces sí, me puse a hacer cine.

¿Se podría pensar que hiciste teatro como paso previo para poder llegar al cine?

Sí, sí. Ya cuando me salí de Chile en el 53, yo sabía que un día iba a hacer cine.

En 1953 tenías 23 años. ¿A esa edad ya habías visto mucho cine?

*Siempre vi mucho cine. Ya de niño. Siempre me gustaron mucho las películas de monstruos. La primera que vi fue *El jorobado de Notre Dame*, la versión de Lon Chaney. También me gustó mucho la primera *El hombre lobo*, la del 40. *Freaks* me encantó. La vi cuando tenía 13 años. Era una maravilla. *Sigue siendo* una maravilla. Todo lo que hizo Tod Browning me gustaba, y me sigue gustando.*

En algunas de tus películas pueden verse influencias de *Freaks*. Por ejemplo, en *Santa sangre*, donde aparece la misma fusión de circo y horror, además de una mirada de simpatía hacia los seres deformes.

Puede ser. De todos modos cuando yo filmé *Santa sangre* las únicas de Browning que había visto eran *Freaks*, *Drácula* y esa de los enanitos... *The Devil Doll*. Sin embargo, recién más tarde vi esa otra en la que Lon Chaney es un mutilado que trabaja en un circo y tira cuchillos con los pies, y me pareció una coincidencia increíble con *Santa sangre*. Pero los monstruos no vienen solamente de Tod Browning. Ya están en Goya, en Velázquez... La de los monstruos es una tradición muy española, ¿eh? También me gustaba mucho la pintura de Bosch, de Brueghel. Más tarde vi los monstruos en Fellini, en Buñuel, en Fritz Lang. Siempre me gustó mucho ese aspecto del arte. Todo lo que es imaginario, lo que no es normal. A mí me gusta todo lo que es anormal. Lo que más detesto es la copia de la realidad mediocre, el naturalismo. Lo detesto a morir. Me aburre soberanamente.

¿Qué otra película de tu niñez recordás?

Había una... *Lo que vendrá* se llamaba. Me gustaba porque mostraba el mundo del futuro. *Metrópolis* también. Y después los seriales, que cada semana se veía un episodio. *Flash Gordon*, *El zorro*, *El hombre de hierro*. Otra que se llamaba *El cristal*, que era maravillosa, pero de la que nadie habla. Todas esas me gustaban muchísimo. Yo tenía nueve años, y me encantaban. *El mago de Oz* es otra... Una película iniciática... Y *Pinocho* —que es la única película de Walt Disney que me gusta—. Hay algo junguiano en *Pinocho*. Es un personaje inhumano, de madera, que poco a poco se va humanizando. Está

entre la verdad y la mentira, ¿no?, para después entrar en lo más profundo del inconsciente, que es la ballena, hasta encontrarse con la imagen del padre. Es el hijo que busca al padre para completarse. Siempre me interesó *Pinocho* por eso...

¿Ya de chico te interesaba?

Sí, ya de chico. Yo empecé a leer a los cinco años. El primer libro que me leí fue *El jorobado de Lagardere*. Me tocaron dos jorobados como ídolos, ¿no?

...Hijo de dos jorobados... (risas)

El jorobado de Lagardere era un hombre bello, que pretendía ser un monstruo. Dentro del monstruo había la belleza, la nobleza. Por eso me gustaba.

Una elección voluntaria de la monstruosidad.

Claro, esa es la diferencia que había entre Roland Topor y Fernando Arrabal y yo, porque ellos dos *son* monstruos. Son enanitos con cabezas grandes, ¿no? Y yo en esa época estaba bastante bien físicamente. Así que ellos eran el jorobado de Nôtre Dame, y yo, el jorobado de Lagardere. Son dos tipos de monstruosidad.

¿Y te sigue interesando el cine de terror hoy en día?

Sí, yo tengo hijos jóvenes, y todas las noches nos juntamos en casa para ver videos, desde las diez en adelante. Vemos dos o tres películas por noche. Veo tantas que ni me acuerdo los títulos. En casa tengo como 5000 videos.

¿Te interesa Cronenberg, por ejemplo?

Sí, hasta *Videodrome*. Después ya no, porque se hace consciente de que es genial. Eso es culpa de los *Cahiers du Cinéma*, que son los peores críticos del mundo. Les dicen a los directores que son geniales y los matan. Mataron a Cronenberg, a Jerry Lewis, y seguirán matando.

Bueno, a algunos no los matan. A Hitchcock, por ejemplo...

Yo encuentro que el cine de Hitchcock es muy bueno, sí, pero no resiste una segunda visión. No resiste, porque ya sabes lo que va a pasar, y ya no queda suspenso. Entonces te dedicas a admirar la técnica, o detalles como cuando todo el mundo mueve la cabeza en el partido de tenis (en *Pacto siniestro*), y hay uno solo que no la mueve... Hay detalles bonitos, pero a medida que las ves, las construcciones se van poniendo cada vez más idiotas: las persecuciones... los trucos... Es un cine demasiado construido en un papel y en estudio. Para mí, ¿no? Yo sé que nadie va a poder demoler a Hitchcock, pero no es de mi gusto, porque es demasiado matemático...

Sin embargo, en tus películas, que en apariencia son muy desbordadas, se nota que hay toda una construcción muy sistemática detrás.

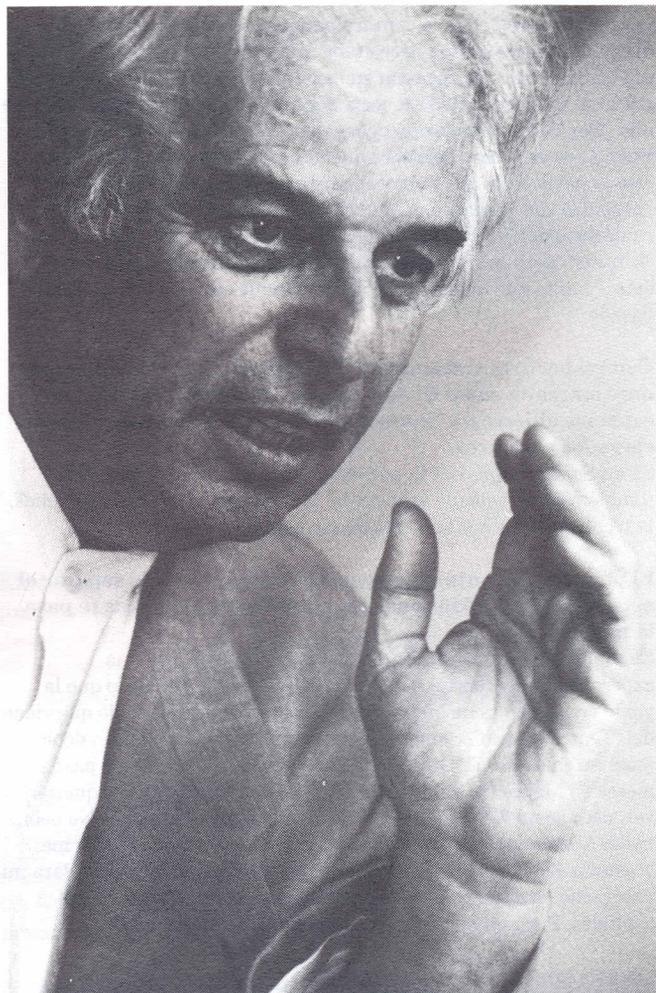
Sí, esa es mi posición técnica, de la cual nunca hablo porque no me preguntan, porque nadie se fija en eso. Pero sin embargo está ahí. Por ejemplo, en toda *La montaña sagrada*, por extraño que sea, no hay noche, no hay sombras. Pura luz. No hay objetos que se interpongan entre la cámara y el personaje. No hay casi *close ups*, solo el mínimo de primeros planos. Esto era importante. No se trataba simplemente de una cuestión estética, sino ética.

¿Y a qué respondía esa ética?

Bueno, yo estaba haciendo una película donde buscaba la luz, justamente, la iluminación, y entonces la luz venía de los personajes. No había ningún efecto estético. Las tomas no eran estéticas, sino éticas. Esto responde a una posición, como lo es también hacer citas. En *El topo*, por ejemplo, hay una toma a través de las piernas de uno de los personajes, y al fondo se ve al otro, que es una toma clásica del western. Son como comentarios. Un comentario a Leone, en este caso.

Hay bastante de Leone en *El topo*. La bala que no mata al héroe, por ejemplo, porque él se había puesto un amuleto debajo del poncho.

Sí, son comentarios. Pero a la vez son feroces, no como lo que hace Tarantino a veces. Tarantino en Munich me dijo: "Tomé tres planos



de *Santa sangre* y los usé en *Pulp Fiction*, para la escena en que le dan el espadazo a uno de los personajes". Es idéntico a una escena sobre el final de *Santa sangre*. El *toma*, hace citas. Yo no hago citas, hago comentarios. Es otra posición. Lo de Tarantino también es bonito, no lo estoy negando. Estoy marcando una diferencia, nomás. De la misma manera, yo no soy surrealista, no creo mucho en símbolos gratuitos. Buñuel, por ejemplo, usa la sorpresa surrealista: un avestruz que pasa por la pieza, un sueño, y ya... Yo en cambio no, cuando meto un elemento es porque tiene una relación con otro. En *Santa sangre*, por ejemplo, yo pongo un elefante, pero después el personaje es como el elefante, el elefante sangra por la trompa y el personaje también sangra, por la nariz. Los símbolos forman parte de la historia, no los utilizo como efectos. Yo eliminé los efectos en mis películas. Mira, cuando yo tenía siete años me sirvieron una torta toda decorada, llena de crema. Vomité toda la noche. En ese momento, juré nunca más adornar. (Risas) En realidad, en las películas que he hecho hay muy poco adorno, muy pocos trajes. También con respecto al montaje. En *La montaña sagrada*, por ejemplo, rompí con el montaje tradicional. Todo lo que dicen que no se debe hacer, yo lo hice.

Te saltaste el eje...

Todo, todo. Y no pasa nada. Todas las leyes del cine son idiotas. Son tonteras. Son para el teatro naturalista, nada más.

Sin embargo, en ese sentido, *Santa sangre* es mucho más respetuosa de lo que indican los manuales.

Sí, usé otra técnica porque es una historia emocional, y si quería que la gente se emocionara tenía que hacer desaparecer los saltos técnicos, para no distraer.

A propósito de lo emocional en *Santa sangre*, la música juega un papel importante.

Sí, por un lado usé la música "normal", la música normal del género gore, para las partes de gore, y el resto salí a buscarlo en Méjico por la calle. Por ejemplo, me encontré una viejita cantando una canción,

me gustó y le pedí que la cantara para una escena. La cantó, y quedó. Para otra escena necesitaba una canción mística. Me crucé con un ciego que me pegó con su bastón, de casualidad. Iba con una guitarra, y le pregunté si conocía alguna canción así. "¡Cómo no!", me dijo. "Soy de una asociación evangelista, y ahí tenemos un coro." Bueno, ese es el coro de ciegos que aparece en la película. Después está la parte en la que el protagonista se escapa del asilo y se encuentra con la madre, y ahí uso un disco que encontré y que tenía ruido de superficie. Todos los técnicos querían arreglarlo, sacarle las "frituras", pero yo no quise. Lo dejé así, porque no hay nada más emocionante que un disco con ruido. Porque es como el sonido del pasado.

Con respecto al tratamiento del espacio, hay una diferencia muy marcada entre *El topo*, donde son todos grandes espacios abiertos, y *Santa sangre*, que está llena de espacios cerrados y oscuros.

Sí, en *Santa sangre* usé la noche por primera vez, y el encierro también. Cada película es distinta. No hay que aferrarse a sistemas, la técnica debe adaptarse a lo que se está haciendo.

El otro día comentabas que para vos es imposible separar el arte de la vida. ¿Con todas las actividades artísticas te pasa lo mismo?

Es como una locura, porque se mezcla con mi vida. Es una experiencia muy fuerte, muy alucinante. Mucho más de lo que la gente cree. Esto tiene que ver con una especie de postulado que viene del "Teatro Pánico". Siempre sostuve que "el hombre pánico debe meterse en su obra". Durante la filmación de *Santa sangre* pasé tres meses en Méjico (yo ya no vivía allí). Todos mis amigos me querían ver, pero yo no veía a nadie. Ni a un amigo ni a una mujer. No bebí, nada. Abstemio total. Me levantaba a las seis de la mañana y me acostaba a las dos. Mis hijos estaban ahí y ni hablé con ellos. Para mí hacer cine no es como para los americanos, que tienen todos los capitales. Para mí hacer cine es como una aventura mortal.

¿Sentís que el cine te vampiriza?

No, pero entra en mi vida, en mi inconsciente. No es exterior a mí. Yo no puedo volver a ver mis películas, porque me afectan. Puedo ver pedazos, nada más. Afectan mi sensibilidad, porque me he metido tanto en eso que la mirada ajena me afecta. Me siento como desnudado, un poco...

¿Con tus novelas te pasa lo mismo?

Sí, no las puedo leer. Siento que el que escribí mis novelas, el que filmó mis películas, es un muerto. Una parte de mí que ya murió. Incluso *hablar* de lo que he hecho me afecta, porque siento que estoy hablando de un muerto. Estoy hablando de alguien que no está. Yo ya estoy en otro lado. No estoy ni en mis escritos... No sé en qué estoy. Ando lejos del cine, ahora. Y estoy angustiado, porque sé que llegando a París, en unos días más, me tengo que ocupar de hacer una película, de hacer unos comics. Venir aquí me sirvió para salirme de mí, y ahora al volver me tengo que poner de nuevo los viejos trajes, y eso me cansa.



Volvamos atrás. A partir de su estreno en una pequeña salita neoyorquina, en diciembre de 1970, *El topo* se convirtió en una película de culto.

Se estrenó en el Elgin Theatre y estuvo un año allí, todas las noches, en el horario de la una de la madrugada. Después se vio en todo Estados Unidos, hasta en Times Square, y después se siguió viendo en el circuito underground, hasta ahora. Se convirtió en una película de culto, sí. Hay que aceptarlo, qué vamos a hacer. Es como un clásico. Han circulado copias piratas...

¿Por qué piratas?

Porque la copia no se sabe bien quién la tiene. Creemos que es el propio distribuidor original, un tal Allen Klein, que es como un loco. No sabemos bien por qué no la muestra, la tiene guardada. Yo creo que perdió los derechos, y los tengo yo. Pero no hay manera de probarlo. Habría que ponerle abogados y todo eso... Estamos tratando. Algún día se podrá. No importa.

Y la película se sigue exhibiendo...

Sí, sí, y sigue teniendo un gran éxito. Yo fui ahora a Seattle y a Portland, y me llevaron hasta la puerta del cine donde la daban, y había una cola como de mil personas. Cuando llegué me aplaudieron de pie. *El topo*... Era como una cosa... ¿cómo decirte?... una cosa que les había marcado la vida a todos.

La historia de la producción también es bastante curiosa, ¿no?

Ah, sí. Mira, yo me encontré con un contador-estafador que trabajaba con uno que vendía diamantes. El sacó el dinero de la firma (unos 400.000 o 500.000 dólares) para producir *El topo*, y yo firmé unos pagarés junto con él. Era como una estafa, ¿sabes? La hicimos, y después nos fuimos a venderla a Estados Unidos. Si no la vendíamos nos llevaban presos... (se ríe). Se la mostramos a un montón de gente, y todos decían que era una película que no se podía vender. Hasta que apareció este Allen Klein, la compró, y ahí empezó el fenómeno, hasta hoy.

¿Es verdad que estuviste a punto de filmar *Duna*, antes de que fuera a parar a manos de David Lynch?

Oh, sí. Eso fue allá por mediados de los 70, después de *La montaña sagrada*, que es del 74. Me encontré con un productor, de la compañía "Camera One", que me preguntó si quería filmar algo. Yo le dije que sí, que quería filmar una novela llamada *Duna*. Lo curioso es que para ese entonces yo no la había leído. Un amigo me había hablado muy bien de ella, y a mí se me ocurrió nombrarla, porque no era cuestión de dejar pasar el ofrecimiento, ¿no? Después sí, la leí y me encantó.

Llegaste a empezar la producción, ¿no?

Sí, sí. Escribí el guión junto con Dan O'Bannon, a quien conocía por el guión de *Dark Star*, la primera película de John Carpenter, que me había gustado mucho. También llamé a Moebius, el dibujante de comics, y a Giger, el pintor suizo, que más tarde se harían famosos por los diseños del monstruo y los decorados de *Alien*. Y O'Bannon terminaría escribiendo el guión de *Alien*. En fin, que fui yo quien los llevó a Hollywood, y después los aprovecharon otros. En *Duna* iba a actuar Dalí, a quien conocía desde hacía tiempo, y que iba a ser el Emperador. Me pidió que para el trono le diseñara dos aberturas en forma de trompa de pescado. Una para el pis y otra para la caca, que Dalí quería que estuvieran bien separaditas. Era muy prolijo... (risas). Bueno, que al fin la película no se hizo por falta de dinero. Me puse muy contento cuando vi la versión de Lynch, me di cuenta de que iba a ser un fracaso colosal. (Risas)

Entre *La montaña sagrada* y *Santa sangre* (1989) filmaste (en 1980) una película que se llama *Tusk* y de la que no tenemos referencias. ¿Podés hablarnos de ella?

Ah, sí, *Tusk*. Es una película que me ofrecieron filmar en la India, era la historia de un elefante. Yo acepté porque quería conocer cómo era un elefante. Pero el productor resultó un estafador, se fue con el dinero y la película nunca se estrenó.

Después de *Santa sangre* hiciste otra película, en 1990.

Sí, una película por encargo, *El ladrón del arco iris* (*The Rainbow Thief*), que, para mi sorpresa, a la gente que la ve le gusta.

¿Se estrenó comercialmente?

Sí, se estrenó en Italia y en Francia, creo que en 1993. Es un caso raro. El productor es Alexander Salkind, el de *Superman*. Pero él no dice que es el productor. Lo que pasa es que cada cinco años le hace un regalo a su mujer. Un regalo de 10 millones de dólares. Ella escribe, quiere ser genio y escritora, y el marido le da el dinero para filmar sus historias. Una vez hechas, Salkind agarra las latas, las esconde en el "water" y nunca las saca. Son películas malísimas. Y ocurre que esta vez ella me eligió a mí. Yo acepté porque en ese argumento había cosas que podían interesarme. Y además, yo quería experimentar cómo era trabajar para la industria. Todo el cine podrido industrial. Quise conocerlo y lo conocí. Y me las arreglé bien, porque al fin logré hacer una película mía. La única diferencia es que no hay violencia, no hay una gota de sangre, porque en el contrato me lo pidieron. Y ahora se arrepienten.

¿Quiénes actúan?

Todos viejos. Peter O'Toole, Christopher Lee y Omar Sharif. Todos actores de la tercera edad.

De la tercera edad, pero del primer mundo. ¿Y el equipo técnico?

El escenógrafo era Alexandre Trauner, una leyenda viviente. El de *El muelle de las brumas*, *Piso de soltero*, *Irma la dulce*, entre tantas otras... El fotógrafo era Ronnie Taylor, el de *Gandhi*, y estaba también el decorador de interiores de *Batman*. En fin, lo mejor de lo mejor. Con todos los adelantos técnicos posibles.

¿Y cómo fue la experiencia?

Me interesó hacer ese tipo de cine. Nunca más lo haré. Es un apaleo al ego terrible. Cuando tú llegas al decorado, son todos como gallinas sin cabeza que te dicen a todo que sí. Luego, a partir del momento en que indicas dónde hay que poner la cámara y cuál es la toma, ya eres una mierda humana. Ya no eres *nadie*. Todo lo hacen ellos, tú no tienes que meterte. Cuando termina la toma, todos son de nuevo gallinas sin cabeza, tú eres Dios otra vez, y te preguntan, todos sumisos: "¿cuál es la próxima toma?". Y tú contestas, y ahí eres de nuevo una mierda. Y así se va todo el tiempo de filmación. Todos te quieren demostrar que no eres nadie.

¿Cuál es la historia de *El ladrón del arco iris*?

Es sobre la relación entre un príncipe heredero (que es un excéntrico que se dedica a la alquimia y a la astrología, cosas así) y un mendigo, un ladrón que vive en las alcantarillas de la ciudad. La idea es que lo que está arriba baja, y lo que está abajo sube. El espíritu y la materia...

¿Quién es quién en la película?

Peter O'Toole es el heredero, Christopher Lee es el tío que le deja la herencia al morir, y Omar Sharif es el ladrón.

¿Cómo te fue con los actores?

Quise elegirlos yo mismo, pero la escritora, como era la esposa del productor, tenía el poder y ya los había elegido. Entonces lo que hice fue intercambiar los roles. Ella los eligió para un papel y yo los puse en otro, y así. Hay que arreglárselas, en la medida de lo posible. Así que puse un gigante, me pidieron poner otro, y en su lugar puse un enano... Cuando llegué a los estudios Shepperton, en Inglaterra, donde se filmó la película, lo llamé a Omar Sharif y le dije: "Me

gustaría que se cortara el bigote". "¡Ahhh...! ¿Qué más?" "Que se dé unos tijeretazos en el pelo, porque tiene que tener pelo como de vagabundo." "¡Ahhh...! ¿Qué más?" "Me han comentado que usted tiene un puente entre dos muelas. Le quiero pedir a ver si se lo puede quitar..." "¡Ah, ya me doy cuenta! ¡Usted quiere de mí todo, menos que sea Omar Sharif!" Veinte minutos más tarde volvió sin bigotes, con el pelo cortado y sin su puente. "¿Así me quiere?" Y ahí comenzó la cosa.

¿Un buen comienzo!

Buen comienzo, sí, maravilloso.

¿Y después la relación se mantuvo en esos términos?

¡Sí, sí! Fue formidable. Con él fue la colaboración total. No ocurrió lo mismo con Peter O'Toole, porque Peter O'Toole es el actor más antipático, canallesco y saboteador que existe en el mundo. (Risas)

Aparte de narcisista, ¿no?

Totalmente drogado todo el día...

¿Sigue tomando litros de whisky?

No, no puede tomar, porque si toma una gota más se muere. Así que entonces tiene que tomar droga, o pastillas, o remedios, qué se yo... A él hay que dirigirlo como se dirige a un perro: "para acá, para allá y para acá".

¿Vos querés decir que hay que marearlo?

Hay que hacerlo ir de un lado a otro. A un perro no le puedes pedir que se exprese como un alumno de Elia Kazan, ¿no? Bueno, tampoco se lo puedes pedir a Peter O'Toole, porque Peter O'Toole es un... ¡es un Peter O'Toole! Mira, te voy a contar un ejemplo. Había una escena en la que él tenía que tirar unos huevos al agua, y en lugar de tirarlos al agua, ¡zooooom!, me los tiró a mí, que estaba al lado de la cámara. Yo simplemente moví la cabeza y el huevo me pasó por el costado. Y él se quedó... (se ríe)... se quedó lelo... Yo lo seguí dirigiendo, no le dije nada. En entrevistas, él ha declarado que los directores son simplemente *garçons*, camareros. Que no son nada, y que él puede "pasar" perfectamente de directores... Entonces, cuando el director le habla, él mira pa' otro lao. Un día estaba tan molesto... Yo le dije: "mira, vamos a hacer unas tomas donde la cámara no se mueve, como Ozu. ¿Conoces a Ozu?". Entonces empezó a hacer muecas y a estirarse los ojos, imitando a un "chinito". Todo el tiempo así. Hasta que al final me cansé y dije: "todo el mundo fuera del set", y me quedé solo con él, presto a darle un puñetazo en el hocico si seguía riéndose. Cuando me vio solo, me dijo, muy amable: "¿qué quiere que haga?", y de allí en más la cosa siguió muy bien.

Encontraste la forma de domarlo.

Claro...

¿Y ese sistema te siguió dando resultado?

Ufff... un día lo hice repetir una toma. Lo obligué. Hizo todo un gran escándalo, pero la tuvo que repetir.

¿Por qué el escándalo? ¿No era habitual que repitiera?

¡Ah, no! Cuando él creía que la toma estaba bien, estaba bien.

¿Se la hiciste repetir deliberadamente, como forma de hacerle sentir que eras vos el que mandaba?

Deliberadamente, exacto. Era justo una toma donde estaba todo lleno de agua, y él tenía que hundirse en el agua... y lo obligué a hacerlo dos veces. (Risas) Un odio mortal me tenía. Yo creo que el odio comenzó

Alejandro Jodorowsky: un cine al margen

Tres films inéditos en la Argentina
en la Sala Leopoldo Lugones

Viernes 26: *Santa sangre* y *La montaña sagrada*

Sábado 27 y domingo 28: *El topo*

Teatro Municipal General San Martín
Avda. Corrientes 1530

un día que filmamos una toma donde él se tenía que quedar colgado cabeza abajo. Y quería hacerlo con un gorro puesto. Yo le dije: "¡sin gorro!". A partir de allí, un odio mortal. En el momento no me di cuenta por qué lo del gorro, pero después entendí: era porque usaba un peluquín, y tenía miedo de que se le cayera. Tonteras de stars. Las stars... No se puede trabajar con stars. Ellos en realidad son la muerte del cine. Imponen sus leyes. Ellos te pueden cambiar una escena, te exigen cosas. Son el centro... El productor me dijo: "Lo que cuenta en el cine es el cast. Si tú te peleas con alguien, te voy a tener que echar a ti y no a la estrella. Esto es al contrario del tipo de películas que tú haces, donde eres el rey. Aquí eres el más chico de todos. Así que no entres en conflicto con nadie, porque me vas a obligar a elegir y te vas a tener que quedar afuera tú".

Y en cuanto a la relación con Salkind (el productor), ¿qué tal?

"Mira que yo puedo pedirte tomas", me dijo, "y puedo tener una segunda unidad que me filme algo que yo le pida, y tú vas a estar obligado a usar esas tomas". Ese es el cine industrial. "¿Entras o no entras?", me dijo. Y yo entré, para ver qué era eso. Entré como una forma de apaleo a mi propio ego.

¿Te gusta cómo quedó la película?

Estaba a-ver-gon-za-dí-si-mo al terminarla. No quería mostrársela a nadie. La llevaron al Festival de Venecia, y yo me recliné en una isla que se llama Formentera, cerca de Ibiza, lejos del mundo y de todo. Una tarde viene a buscarme hasta allí la encargada de prensa, con un jet privado, para llevarme al festival, porque la película había gustado mucho y querían que yo estuviera. Y yo que tenía miedo de que me demolieran. Pero a los italianos les encantó. Vieron la alquimia; vieron poesía, vieron... No sé qué vieron.

¿Y vos qué ves cuando la ves?

Mira, yo pienso que a los hijos hay que defenderlos. Si te sale un hijo monstruo, tienes que quererlo. Tuve que dar una serie de entrevistas de prensa, como parte de la campaña de publicidad, y a medida que yo iba explicando la película, me iba gustando, la iba comprendiendo... (risas). Me di cuenta de lo que había hecho, y al final me gustó. Ahora me gusta. (Más risas)

¿Revés tus películas?

Después de terminirlas, las veo dos o tres veces, y después nunca más. Es un gran dolor, el verlas. Sufro mucho. Mucho.

¿Utilizás elementos de tus comics en las películas?

No, no, no. Son mundos aparte. No los mezclo. Hasta ahora no lo hice. Excepto en mi próxima película, *Juan solo*, que sí va a ser sobre un comic que acabo de publicar. La película la produce la misma compañía que edita el comic. *Juan solo* es la historia de un asesino a sueldo que, escapando de unos tipos que lo buscan para matarlo, se refugia en la selva, entre los indios, y para que los indios lo acepten, se hace pasar por brujo. Pero la cuestión es que termina produciendo milagros, se convierte en un santo. Espero comenzar a filmarla en diciembre, en Méjico.

¿Tu actividad como guionista de comics es regular?

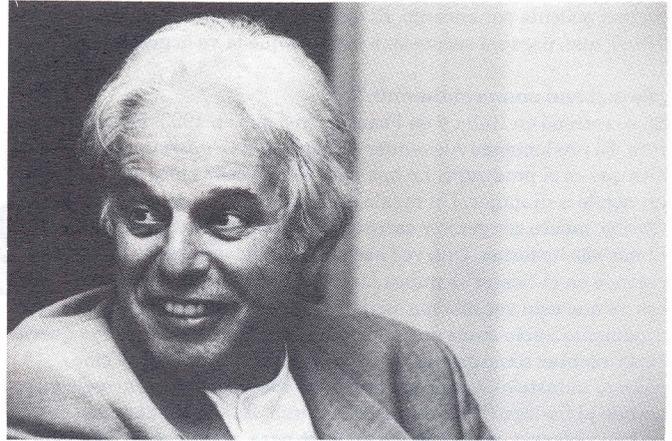
De eso vivo. Ese es mi sueldo. Estoy obligado a cumplir con una determinada producción. Por suerte, da una gran felicidad, mucho placer hacer comics. Entro en un estado como de euforia haciéndolos.

Pero sufrís menos haciendo comics que haciendo cine...

Nooo... Cada vez que tengo que escribir una escena nueva... Mira, a mí me pasa así: cada vez que tengo que hacer algo artístico, me baja una inmensa fatiga y sufrimiento y quedo postrado dos o tres días, en los que no puedo hacer nada. Quedo inútil, como un paralítico. Un cero total, ahí tirado y sufriendo. Hasta que de pronto me paro, me siento frente al procesador de textos y me obligo a escribir aunque más no sea una línea o un cuadro. Al segundo día un poquito más, y al tercero me siento y ya no paro.

¿Cómo es el trabajo con tus dibujantes?

Son como matrimonios felices. Nunca hemos discutido con ninguno. Por ejemplo, con Moebius hace quince años que trabajo, y en estos quince años nunca hemos discutido. Si hago algo que no le gusta, lo



cambio, inmediatamente, al segundo. O al revés. No hay combates de egos, de poder, nada de eso. A la inversa del cine, donde estás obligado a ser todopoderoso, a imponer tu autoridad sobre todos los demás. Con los dibujantes, en cambio, es la pura felicidad de crear juntos. Con todos es así. Yo voy escribiendo para ellos. Para Giménez, por ejemplo, escribo cosas con máquinas, con máquinas injertadas en el cuerpo... todo lo que a él le gusta.

¿Podés contarnos algunos de tus guiones más recientes?

Uno está inspirado en el maldito policía de Ferrara, pero este policía es PEOR que Harvey Keitel. Diez mil veces peor. No sé cómo me dejaron pasar eso.

¿Peor? ¿Cuántas pajas se hace este?

No solamente se masturba, sino que se mete un plátano en el culo. Y se olvida de que lo tiene puesto, y se va caminando con el plátano metido.

¿Cómo es la historia de *Viaje a Tulum*, el proyecto de Fellini que según dicen te lo legó a vos?

Fellini viajó a Méjico en los años 80 para conocer a Castaneda, el autor de *Las enseñanzas de Don Juan*, que lo había impactado mucho. Aparentemente tuvo allí una especie de experiencia iniciática, y cuando volvió a Italia escribió el guión para un comic que dibujó Milo Manara, y que se llamó *Viaje a Tulum*. Y ahí en un cuadro me metió a mí, diciendo que me hubiera gustado filmar la película.

¿Y vos tomaste eso como un mandato?

Algo así, sí.

¿Lo conocías a Fellini?

Lo conocí durante la filmación de *La voz de la luna*. Fui a visitarlo un día a Cinecittá. El estaba ahí preparando una escena, dando órdenes en medio de una multitud, en uno de esos decorados gigantescos, rodeado de todo su equipo, un montón de técnicos, grúas. Cuando me vio vino corriendo hacia mí, gritando: "¡Alejandro, Alejandro!". Yo fui hacia él, corriendo también, y gritando: "¡Papá!". Nos dimos un gran abrazo, mientras se largaba un chaparrón de los mil demonios. El entonces corrió a refugiarse en uno de los móviles de la producción, y yo me volví a casa.

¿Y vas a filmar *Viaje a Tulum*?

Espero filmarla después de *Juan solo*, pero dentro de un tiempo. Hace falta mucho dinero, sería una producción enorme, y para eso necesito tiempo...

Alejandro Jodorowsky, ha sido un placer conocerlo.

Gracias. Nos volveremos a encontrar cuando regrese a Buenos Aires, una ciudad que no conocía y que me pareció un gigantesco embotellamiento revestido de fútbol y cultura. (Risas finales) ■

**Entrevista de Alejandro Ricagno y Horacio Bernades
Fotos: Nora Lezano**

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

• Oliver Stone planea una película llamada *Nixon*. No sabemos si en la misma aparece *Evita*, pero viniendo de Oliver, todo es posible. El protagonista es Anthony Hopkins, a quien al parecer Stone le había prometido que trabajarían juntos, luego de que el actor no pudiera ser el protagónico de *The Doors*. Anote el resto del reparto: Paul Sorvino, James Woods, J. T. Walsh, Bo Hoskins, E. G. Marshall, Mary Steenburgen, Ed Harris y cientos de cameos inútiles.

• No se pongan celosos con lo que vamos a decirles. Pero Kenneth Branagh produce una nueva versión de *Otelo*. También actúa, pa' variar (le deben pagar por separado). Pero como Branagh no quería pintarse, llamó a Lawrence o Larry Fishburne. Como tampoco quería dirigir, llamó a un tal Oliver Parker. Como no sabemos si Emma Thompson también trabaja, nos perdemos el chiste de remate.

• Mel Brooks ha decidido volver a parodiar el género que le diera su mejor obra (*El joven Frankenstein*). Ahora es el turno de *Drácula: Dead and Loving It*, protagonizada por Leslie Nielsen y el propio

Brooks, quien además escribe y produce. Sí, entendemos, se trata de una parodia, pero hoy en día ya nadie está seguro.

• James Ivory tenía dos posibilidades frente a su proyecto de filmar la vida de Picasso. Una era trabajar con Anthony Hopkins en el papel del pintor. La otra era que dicho papel lo hiciera Emma Thompson. En una sabia decisión, Ivory optó por Hopkins. La película se llama *Surviving Picasso* y a que no adivinan quién escribió el guión. Una pista: no es Emma Thompson.

• El primero que abre la boca, cobra. Tobe Hooper, el director de *El loco de la motosierra* y *Poltergeist*, prepara una película llamada *El dentista*. Digan "aaaahhhh".

• Noticias sobre Tarantino (¿saben quién es?). 1º) El ejército se quedó sin armas cuando Q. y Robert (Roberto) Rodríguez (*El mariachi*) se juntaron en un proyecto: *From Dusk Till Dawn*. Rodríguez dirige, Tarantino escribe y ambos son los productores ejecutivos. Además, Q. actúa. 2º) *Hands Up*, con Tarantino y escrita y dirigida por Virginie

Thevenet (sin comentarios). 3º) *Destiny Turns On the Radio*, donde Q. actúa junto a Nancy Travis y James Belushi. El pobre Quentin no sabe cómo hacer para trabajar en la próxima película de Altman.

• Como Michael Crichton pide demasiado por derechos de autor, el cine ha decidido ahorrarse unos mangos adaptando a Shakespeare. Se planea una nueva versión de *Ricardo III*, protagonizada por Ian McKellen, Annette Bening y Patrick Stewart. Michael Crichton ni se mosquea.

• El proyecto de *Pinocho* pasó de las manos de Coppola (*El padrino*) a Steve Barron (*Las tortugas ninjas*). Ojalá se filme antes de que siga bajando.

• Otra serie llevada al cine y van... Se prepara una versión de *El santo*, dirigida por Philip Noyce. Simon Templar aún no tiene actor después de que Mel Gibson siguiera de largo. Sus palabras fueron: "vi Noyce y me fui".

• Después de la desastrosa *De amor y de sombra*, Jennifer Connelly trata desesperadamente de recuperar el corazón de Gustavo Noriega. Pero creemos que solo logrará confundirlo, ya que comparte

cartel con Nicki Nolte, Melanie Griffith, Chazz Palminteri, Michael Madsen, Chris Penn, Treat Williams, Andrew McCarthy, John Malkovich, Daniel Baldwin, William Petersen, Bruce Dern, Ed Lauter y, por supuesto, Rob Lowe. La película no se llama *Once hombres y dos mujeres* ni *Laberinto 2* ni *Resaca de casting*. El título es *Mulholland Falls* y Noriega todavía sigue indiferente, pero no por mucho tiempo.

• Dino de Laurentiis produce una película de John Dahl llamada *Unforgettable*, pero a pesar de eso protagonizada por Ray Liotta. Lo acompaña Linda Fiorentino (¡eeessaaa!), Peter Coyote y David Paymer. No sabemos si se trata de un thriller o de una comedia romántica.

• *Sense and Sensibility* es una película de Ang Lee (*El banquete de boda*) protagonizada por Emma Thompson, Alan Rickman y Hugh Grant. La sorpresa es que el guión es de Emma Thompson. Kenneth Branagh ni aparece en el proyecto. ■

Investigación periodística: Santiago García y Gustavo J. Castaña

MUNDO CINE

PERDIDO Y ENCONTRADO

Encuentra: Horacio Bernades (mejor perdéte)

Tras largo tiempo fuera de circulación, pudo verse recientemente —en el ciclo de cine argentino que se emite todos los días por Space— *Después del silencio*, película que en 1956 dirigió Lucas Demare. Lanzada a pocos meses del golpe del 16 de septiembre del 55 (al que en la película se alude como "La Revolución"), *Después del silencio* fue la película argentina más vista en el año de su estreno. Con guión del eminente Sixto Pondal Ríos (que en tándem con Carlos Olivari había escrito, años atrás, *Kilómetro 111* y *Los martes, orquídeas*, entre otras) y dirección del broncóneo Demare (*La guerra gaucha*, *Pampa bárbara* e *Hijo de hombre*, pero también *Los*

guerrilleros, *Humo de marihuana* y *La madre María*), *Después del silencio* es una amalgama explosiva de propaganda ultragorila defachata y folletín aleccionador desenfrenado, que se abre con la imagen de unas cadenas rompiéndose en un calabozo y se cierra con el pueblo en las calles entonando, entusiasta pero prolijamente, la mismísima "Marcha de la Libertad". En el medio está el vía crucis de un profesional ejemplar, marido ejemplar, padre de familia ejemplar y, sobre todo, ciudadano ejemplar (Arturo García Buhr, en su regreso del exilio), que de tan ejemplar será delatado y perseguido por los brutales

esbirros de la policía oficial, hasta ser salvado por los cañoneros de la gloriosa muchachada de la Armada. García Buhr se la pasa abrazando a su sufrida esposa (María Rosa Gallo, vuelta también del mismo exilio) mientras recita, con unción de acto escolar, pensamientos ejemplares, erguido, la cabeza alta y la mirada apuntada siempre hacia la platea. En un giro espectacular de la curia (perdón, quise decir de la trama), el librepensador García Buhr se convence de las bondades del catolicismo ultramontano que la Gallo predica hasta el hartazgo en el hogar, el día que su santa hijita toma la comunión. ¡Liberales y católicos, uníos!, manda el guión, jugando su cartita en la interna libertadora. Imperdible Guillermo Battaglia como el cuñado corrupto que goza de las prebendas del

régimen, insufribles las crías declamatorias y cariñosas del matrimonio Buhr+Gallo ("¡qué bueno sos, papito!"), es la melodía favorita de ambos), inextricable el "obrero democrático" (Mario Passano) que es torturado a picana limpia en las mazmorras de la tiranía, increíble el ímprobo comisario (Pedro Laxalt, uno de los actores más sólidos del cine aborigen) que combate con denuedo a la policía del régimen. En medio del trazo grueso, Enrique Fava dibuja finamente un personaje que se prestaba a lo peor: el jefe de los torturadores. Se extrañan las ausencias del almirante Rojas, de Américo Ghioldi y del capitán-ingeniero Alsogaray, un descuido de casting imperdonable. Ver para creer (con los pelos de punta y haciendo la L con el pulgar y el índice), cualquiera de estas tardes por Space. ■

DINERO

Hollywood está preocupado por el costo al que ha de llegar la última película interpretada por Kevin Costner, *Waterworld*, que va por los 180 millones de dólares y en ascenso. No es un mal momento para apelar al *Guinness* y ver qué significa esta cifra en la historia del cine. Algunos datos.

• **Beneficios.** Lo que una película americana recauda localmente guarda una relación de 60 a 40, en promedio, con lo que recaudará en el resto del mundo. Es decir, si una película recauda 120 millones en EE.UU., se espera que junte 80 millones en el resto del mundo. Se espera, además, que genere otra parte similar en concepto de emisiones por TV y venta de videos. Para hacer las cuentas redondas diremos que la recaudación final de una película se divide en tres partes, si no iguales, similares: taquilla norteamericana, taquilla en el resto del mundo y TV y video.

• **Excepciones.** *El imperio del sol* (Spielberg, 1987) recaudó apenas 10 millones en EE.UU., pero esta suma se triplicó en el resto del mundo, convirtiendo la pérdida en ganancia. Solo uno de los personajes principales era norteamericano (el interpretado por Malkovich), dato que afectó a sus no muy amplios compatriotas.

• **Grandes desastres.** Estas son algunas de las películas que han costado más de 20 millones de dólares y han recaudado menos que un décimo de su presupuesto: *La caída del imperio romano* (A. Mann, 1964), 20 millones de costo y 1,9 millones de recaudación; *Las puertas del cielo* (M. Cimino, 1980), 44 y 1,5; *Honky Tonk Freeway* (J. Schlesinger, 1981), 24 y 0,5; *Erase una vez en América* (S. Leone, 1984), 30 y 2,5; *Golpe al corazón* (Coppola, 1982), 26 y 0,9; *Piratas* (Polanski, 1986), 31 y 0,7; *Revolución* (Hudson, 1985), 28 y 0,2.

• **Películas baratas.** Algunas películas famosas y de bajo presupuesto: *Los 400 golpes* (Truffaut, 1959), u\$s 65.000; *El séptimo sello* (Bergman, 1957), u\$s 40.000; *Rashomon* (Kurosawa, 1950), u\$s 40.000. *La noche de los muertos vivos* (Romero, 1968) es una de las películas más rendidoras de la historia: su costo fue de u\$s 114.000 y recaudó, en todo el mundo, 12 millones de dólares. La simpática y asquerosa *Pink Flamingos* (Waters, 1972) costó u\$s 12.000 y juntó dos millones de dólares. La película *El mariachi* (Rodríguez, 1993) basó su publicidad en que había costado u\$s 7.000, cosa que ninguna persona sería aceptada. A otro nivel económico, *Tiempos violentos* (Tarantino, 1994) costó 8 millones de dólares (muy por debajo del costo promedio, que hoy supera los 20 millones) y lleva recaudados, solo en los EE.UU., más de 100 millones de dólares.

• **Quebrantarécords.** Las siguientes son las películas que, sucesivamente y desde 1939,

han batido el récord de costo. Se indica película, director, año y costo en millones de dólares: *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939, 4,25), *Wilson* (H. King, 1944, 5,2), *Duelo al sol* (Vidor, 1946, 6), *Juana de Arco* (Fleming, 1948, 8,7), *Los diez mandamientos* (DeMille, 1956, 13,5), *Ben Hur* (Wyler, 1959, 15), *Motín a bordo* (L. Milestone, 1962, 19), *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963, 44), *Superman* (Donner, 1978, 55), *Rambo III* (Macdonald, 1988, 63), *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Zemeckis, 1988, 70), *Terminator 2* (Cameron, 1991, 104). Ajustando con la inflación la película más cara de la historia es la *Cleopatra* de Mankiewicz, con un costo actualizado de 186 millones de dólares, a punto de ser quebrado por la mencionada *Waterland*. ■

Fuente: *The Guinness Book of Movie Facts and Feats*, Patrick Robertson, Guinness Publishing, 1991.

Recopiló G. N.

CINE CUMPLE CIEN AÑOS

Cuando se cumple un número redondo de cualquier cosa importante, el cine aprovecha y hace algún mamotreto de poco interés o falto de objetivos más allá del aprovechamiento comercial del acontecimiento. Pero el que a cine mata a cine muere y ahora que se cumplen 100 años de su existencia no queda otra que hacer una película a partir de eso. La primera buena noticia es que la directora del por ahora único proyecto importante es Agnès Varda, quien al proponérselo un film de montaje con fragmentos de la historia del cine respondió: "Si se quiere celebrar el cine hay que hacerlo con una nueva película". Así nació la historia de Simon Cinéma, un viejo de cien años que cree ser él mismo la encarnación del cine y vive en un castillo donde todo es posible, como en el cine. El elenco protagónico lo completan Marcello Mastroianni, Julie Gayet, Mathieu Demy, Henri Garcin y

Emmanuel Salinger. Pero además aparecen por ahí diciendo algún dialoguito algunas figuras tales como: Fanny Ardant (esto recién empieza), Jean-Paul Belmondo, Gina Lollobrigida, Gérard Depardieu (ese no es difícil de convencer), Robert De Niro, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau (me estoy emocionando) y Harrison Ford (sí, leyeron bien y ya pueden ir a golpear la puerta de los cines). Pero además se asoman Jane Birkin, Leonardo Di Caprio, Daryl Hannah, Assumpta Serna, Martin Sheen y Jean-Pierre Léaud. Es probable que no sean los únicos pero por razones de seguridad emocional se guardaron algunos nombres en secreto. Así que ya saben, cinéfilos, esta no es una película con elenco multitudinario al estilo de ya saben quién. Acá se trata de festejar el cumpleaños de un viejo amigo. Iniciemos una campaña para que se estrene en este país antes de que se estrene la del segundo centenario. ■

S. G.

UN MALDITO CARPINTERO



Se estrenó en Estados Unidos la remake de *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*), un clásico de los 60 realizado por Wolf Rilla. La nueva versión está dirigida nada más y nada menos que por John Carpenter. La revista *Variety* la califica de "risible" y de ahí para abajo. Pero, además, en otra sección se enumeran las críticas de Nueva York, Los Angeles y Washington. Los cómputos finales son: 6 a favor, 8 en contra y 5 más o menos. En Washington D. C. no hubo

ninguno a favor, lo que habla muy bien de la película. Pero, si de malditos se trata, el elenco es infernal: Christopher Reeve (*Superman*, y *II* y *III* y *IV*), Kirstie Alley (*Mirá quién habla, ahora y también*), Linda Kozlowski (*Cocodrilo Dundee* y *II*), Mark Hamill (quien tuvo la injusta suerte de trabajar en la saga de *La guerra de las galaxias* y en *Más allá de la gloria* de Fuller) y Michael Pare (*Calles de fuego*, que es la única buena y no tuvo continuaciones). Mientras tanto, y a pesar de que muchos ya se olvidaron o no saben quién es Carpenter, en *El Amante* esperamos que no se trate de otra película maldita como *The Mouth of the Madness*, aún no estrenada en el país. ■

Siguen investigando
S. G. y G. J. C.

Anuncie en *El Amante*.
322-7518

XVII JORNADAS DE UNCIPAR EN VILLA GESELL

Los de hoy y los de siempre

Las últimas jornadas organizadas por Uncipar en Semana Santa trajeron algunas confirmaciones y pocas sorpresas. También, ciertas pautas para el análisis en cuanto a los géneros tratados en los videos en competición, especialmente, en lo que respecta al documental.

1) Los trabajos ganadores que participarán en UNICA 95 a celebrarse en Francia —más allá de la eterna discusión sobre los méritos no premiados de otros videos— tuvieron sus aportes interesantes. A esta altura el video de animación tiene en Pablo Rodríguez Jáuregui a un creador dentro del género o, si se quiere, a un fundador de una nueva estética en la computación animada. *La noche de los feos* viene a continuar la línea iniciada con *El pibe* y *El gordo* que, como siempre sucede en los trabajos del joven rosarino, conjuga la perfección visual y un tratamiento de la imagen único y personal con historias sentimentales, tristes y conmovedoras. Flavio Nardini con *Qu'est que c'est* empleó un estilo nouvelle vague (cámara documentalística, exteriores que traducen el tono de la época)

para contar una graciosa historia sobre problemas de relación idiomática. Jáuregui y Nardini (hincha fanático de Racing y, aparentemente, seguidor de Beavis & Butt-head como quien escribe) ya habían obtenido su pase a UNICA en festivales anteriores por *El gordo* y *The End*, respectivamente. En cuanto a *Macedonia* de Juan Taratuto, con excelentes resultados, el video se anima con una breve historia realista donde la reiteración y la repetición de charlas y discusiones de una pareja y el uso de una cámara estática nunca caen en la simpleza formal y argumental del formato televisivo y de gran parte de la herencia tomada por el mal cine argentino.

Desplazamientos de Viviana Devoto eligió contar un ejercicio sin pretensiones desde las piernas de los personajes con la duración real de un famoso tema cantado por Ella Fitzgerald. *La triste y penosa historia de Práxedes Calzado* de Benjamín Avila, el video premiado que recibió más recriminaciones, se toma su tiempo —casi media hora— para contar una historia kafkiana con predilección por los tiempos muertos. Más allá de algunas rebuscadas posiciones de cámara, el trabajo de Avila

vale por jugarse con una narración que exige la paciencia del espectador. No todo tiene que ser instantáneo, inmediato o clipero en el video. Por último, *Igrushki* de Sarser y Avila obtuvo su pase al certamen europeo por la categoría juvenil debido a un trabajo —galardonado en el último concurso Méliès— que remite al cine de Eisenstein, no solamente por las citas cinéfilas y por el relato en sí mismo sino también por el uso del montaje, la composición y la ubicación de la cámara.

2) Pero también hubo trabajos regulares, mediocres y malos. Entre los 52 videos que compitieron hubo varios "documentales" (se verá más adelante el porqué de las comillas) que, debido a su realización, se confunden con el reportaje televisivo o la investigación periodística. A estas conclusiones llegué gracias a las charlas con Marcelo Céspedes (integrante del jurado junto a Víctor Dinenzon, el fotógrafo Hugo Colace y otros), ya que parece que algunos videastas no consiguen alejarse de un informe en imágenes de hechos sucedidos en la realidad. Al ir con una cámara y entrevistar a jubilados, no videntes, Marta Minujín, combatientes de Malvinas o

travestis, sin una mirada propia, sin un punto de vista (no confundir con el llamado "compromiso") y sin opinión, se está invadiendo un género con códigos propios y se está fomentando la transmisión de un discurso periodístico híbrido y complaciente. El único video que se destacó de esta tendencia sin riesgos fue *No se ama lo que no se conoce* de Alejandra Grinchspun, un muy buen documental (este sí, sin comillas) sobre un taxidermista, filmado con una cámara que recorre la piel del personaje, además de apoyarse en un humor negro y sutil y en un elogiado poder de síntesis.

3) Además de volver a transitar los códigos gesellinos de Semana Santa desde hace varias temporadas (al respecto, consultar los "amantes" N° 5, 15 y 26), este año se exhibieron los medimetrajes *Sin palabras*, *Jujuy* de Miguel Pereira, *Negasegro* de Sergio García y Hugo Grosso (sobre Alberto Olmedo) y *Pepita, la pistolera* de Beatriz Flores Silva, este último de origen uruguayano, un simpático representante de una cinematografía casi inexistente.

4) Nos volvemos a encontrar en la próxima Semana Santa. Amén. ■

Gustavo J. Castagna
(enviado especial)

MUNDO CINE

NOTICIAS DE ABEL FERRARA

No se estrenó aún en los EE.UU. —no encuentra distribuidor— *The Addiction*, la última película de Abel Ferrara. Fue presentada en el Sundance Film Festival (la mascota de Robert Redford) y la revista *Premiere*, en su espacio dedicado al cine independiente, le prodiga grandes elogios (*The Addiction* se ubica, como la obsesionada por el pecado *Un maldito policía*, entre el arte y la explotación, y es en no menor medida una meditación sobre la naturaleza del mal. Ferrara intercala imágenes de la masacre de Mi Lay y las atrocidades del Holocausto. Al tratar la expansión del vampirismo, insiste en culpar a la víctima. Para alejar a un chupasangre uno no necesita esgrimir un crucifijo sino solo decir "¡No!" convencido. La adicción del título es la fascinación humana por el mal"). Algo me dice que Ferrara va a dividir las aguas en *El Amante* otra vez.

A continuación reproduzco el perfil de Ferrara publicado en la *Premiere* de junio de 1995, firmado por Andy Webster, breve pero jugoso. "En algún lugar entre Martin Scorsese y Wes Craven está Abel Ferrara, un experimentado practicante de la escuela de Brutalidades Urbanas. Aunque carecen de la sutileza de Scorsese y del sentido del humor de Craven, los films de Ferrara palpitan con un brío febril, poco común para la naturaleza clase B de sus temas. Nacido en el Bronx en 1951, Ferrara se mudó con su familia a los 13 años a Peekskill, New York, donde experimentó en Super 8 con Nicholas St. John, un futuro colaborador de sus guiones. Luego, Ferrara asistió al Rockland Community College en New York durante un año y estudió cine brevemente en la SUNY Purchase. Luego aparecen varios cortos de horror

(ninguno de los cuales figura en su biografía oficial) y, según se ha sugerido, una o dos películas pornográficas (que Ferrara no ha confirmado ni negado). Su primera película comercial, pintorescamente llamada *The Driller Killer* [*El asesino del taladro* que no figura en el *Maltin. N. del T.*], se ambienta, como la mayoría de sus películas, en Manhattan. La segunda, *Ms. 45* (*Angel de venganza*), acerca de la víctima de una violación que sale de parranda homicida, recogió un pequeño culto. Sacó la cabeza del underground lo suficiente como para dirigir dos episodios de *División Miami* y el capítulo piloto de *Historias del crimen*. Luego retornó al cine para hacer *El rey de Nueva York*, una escabrosa historia acerca de un gángster que reestablece su poder luego de ser liberado de prisión, que captó la atención de los críticos del *mainstream*. Otros fueron menos receptivos: su mujer se molestó tanto por el tratamiento que *El rey...* hacía

de las mujeres que se retiró de la *première* en medio de la película. Su siguiente película fue la mejor hasta la fecha: *Un maldito policía*, con un sobresaliente Harvey Keitel como el policía corrupto que busca la redención luego de que unos pandilleros violan a una monja en el altar. También tuvo sus detractores: St. John, devoto católico, resultó tan asqueado por las imágenes blasfemas que rechazó trabajar en el film. Ferrara pareció ofender a todos con su siguiente película, *Juegos peligrosos*. Un psicodrama acerca de la filmación de una película que, protagonizado por Madonna, fue un fracaso de público y crítica. Ferrara resurgió parcialmente con el lanzamiento de *Body Snatchers*, una remake de *Invasion of the Body Snatchers*; su última película, *The Addiction*, es aun mejor, aunque como muchas de sus predecesoras no hará maravillas para el turismo en Manhattan." ■

TORNEOS Y COMPETENCIAS (CINEFILAS)

Primer aviso para el lector: será una tarea difícil, muy difícil, describir, parcial o totalmente, los sucesos acaecidos en la noche del sábado 29 de mayo de 1995 en el colegio San José, en pleno barrio de Once. Santiago García & Gustavo J. Castagna, algo así como Jerry Lewis & Dean Martin pero de la revista *El Amante*, aceptaron valientemente la invitación de Freddy Friedlander para participar en la "Escala del saber", un certamen cinéfilo que viene organizando Freddy Criconet desde hace varios años. La cinefilia es un mal que no se cura y una de sus características principales es que sus afectados tienden a una actitud solitaria, lo que sin duda es malo. Pero mucho peor es cuando se los agrupa de a ocho en cuatro equipos y se los hace competir en una serie de insólitas pruebas de saber cinéfilo. Bueno, ahí estuvo *El Amante* desplegando sus conocimientos, su memoria, sus datos, sus informaciones, gran parte de su vida. Los "juegos" eran variados: adivinar firmas falsas de actores, actrices o directores, recordar años de

películas, papeles secundarios de los años 30, descubrir a un "intruso" cinematográfico de una lista de cinco, unir distintas informaciones hasta llegar al nombre de la película, responder sobre la música de un film (se escuchaban algunos fragmentos por dos parlantes), completar datos en distintas láminas con fotos, etc., hasta llegar, calculamos, a cerca de treinta "pruebas" que, según los aciertos, les hacían sumar puntos a los distintos equipos. Cuando la pregunta era de cine argentino, todos se daban vuelta y miraban a Castagna, Castagna se daba vuelta, miraba la pared un instante y luego decía la respuesta. Cuando la foto era de Kate Capshaw disfrazada de esquimal, escondida atrás de una pared, de noche, con niebla y fuera de foco, el gurrumín García adivinaba sin dudar un instante. Cuando aparecía la foto de una mujer en una fiesta del jet set hollywoodense, Jaime Fuget disipaba las dudas diciendo que era Thelma Stefani, aunque se trataba de Kim Novak. El capitán Friedlander, en tanto, marcaba

el ritmo y reclamaba una respuesta a contra reloj, aun cuando fuera descabellada ("pongamos algo", nos decía levantando la moral del equipo). Entre "juego" y "juego", Criconet sorteaba libros, cassettes, botellas y otras cosas. Por sorteo no ganamos nada pero recibimos un par de obsequios por nuestra brillante actuación en algunos "juegos" (en pocos). Algunas cuestiones que no habría que olvidar: las ganas y el empuje de Criconet ofreciendo su material (o su vida) dedicado al cine, su manera de actuar cada uno de los "juegos", la forma en que nos trató, elogiando a la revista desde el micrófono, las caras de disgusto y los enojos de los integrantes de los equipos (incluidos nosotros) cuando se daban a conocer las posiciones "parciales" o cuando las respuestas eran fallidas, la pasión de todos, los deseados "intervalos" (dos en total) que servían para conocer a otros cinéfilos; en fin, fue una noche extraña, distinta y donde la cabeza funcionó a mil. Hay otras cuestiones que sí deberíamos tratar de olvidar, como por ejemplo, el deshonroso tercer puesto que ocupó nuestro

equipo (deshonroso porque nos asustaba la idea de salir últimos luego de haber estado cerca de la punta) o que una parte importante de nuestro puntaje se lo debimos a saber cosas de películas como *Preludio para un amor* o *Todas las mañanas del mundo*. También nos dieron puntos Jennifer Connelly, Jane Seymour y, sobre todo, Tito Puente (que es muy cinéfilo, creemos). Nos decepcionó saber el nombre del perro de *The Mask* (Milo) y no ponerlo, pero ganar un trofeo por eso hubiera sido un despropósito. "Escala del saber" se realiza una vez al año pero, conocidos los resultados finales, reclamamos una nueva competencia antes de diciembre. Conviene decirlo de una vez por todas: nunca creímos que existiera una competencia cinéfila donde varias personas transmiten sus conocimientos y su saber. Mucho menos creíamos que nos iban a dejar participar. Y menos aun, que no ganaríamos el certamen. "Volveré", dijo Terminator. Eso haremos. ■

Santiago García y
Gustavo J. Castagna

MUNDO CINE

FRASES. HOY: ACTORES Y ACTRICES

• ¿Qué significa "inepta"?
Jayne Mansfield leyendo las críticas de *Will Success Spoil Rock Hunter?*

• No puede actuar. No puede cantar. Ligeramente pelado.
Puede bailar un poco.
Buscador de talentos de un estudio refiriéndose a Fred Astaire.

• Cuando llore, ¿quiere que las lágrimas resbalen hasta el final o que se detengan a mitad de camino?

Margaret O'Brien al director Henry Koster

• Si esa niña hubiera nacido en la Edad Media, la hubieran quemado por bruja.
Lionel Barrymore sobre Margaret O'Brien

• Los actores de cine usan anteojos negros en los funerales para ocultar el hecho de que no han llorado.

Nunnally Johnson

• Un actor es una persona que, si no están hablando de él, no escucha.

Marlon Brando

• ¿Me aplaudiría la gente si fuera un buen plomero?

Marlon Brando

• ¿Qué hacen los actores que sea tan importante? Nada. Actuar no es importante en la estructura de la vida. La plomería sí.

Spencer Tracy

• No se puede dirigir una película de Charles Laughton. A lo sumo se puede arbitrar.

Alfred Hitchcock ■

Fuente: *The Book of Hollywood Quotes*, Omnibus Press, Londres, 1979.



V I D E O S

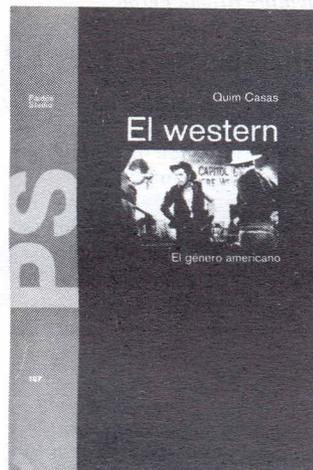
Sociales - Institucionales - Videobooks - Recitales - Eventos

Producción Integral de Clips

Ediciones de todo tipo

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

El western de Hollywood, William K. Everson, Odín, Barcelona, 1994, 290 pp.
El western, el género americano, Quim Casas, Paidós, Barcelona, 1994, 254 pp.



La reciente distribución en nuestro medio de estos dos volúmenes sobre el western cinematográfico (clasificación ciertamente tautológica) permite formular algunas apreciaciones válidas tanto para los habituales conocedores de sus desfiladeros —tan propicios para refugios y emboscadas— como para los renovados forasteros que no hace mucho descubrieron su fascinación. Estos estudios hoy disponibles en Buenos Aires se muestran como dos buenos guías en este amplio territorio. Sus recorridos son distintos: uno histórico, el otro crítico. El western —bien sabido es— consiste en un fenómeno específicamente cinematográfico. No posee una fuente considerable en otro ámbito, ya sea literario —como el policial— o teatral —como la comedia musical—. Nace en, por y para el cine. Lo que se conoce como literatura western puede serlo a condición de una amplia generosidad. Firmas como las de un Zane Grey difícilmente llegarán a compartir el anaquel con los grandes de otras narrativas como la policial. Lo más ilustre de su prosa parece ser afín a los pálidos intentos de un Fenimore Cooper, en realidad modelando una especie de prewestern. Pero el espacio imaginario del Oeste americano se arma con piezas cuya forma es la de una pantalla.

Hace algo más de tres décadas, la legitimación del western como objeto cinematográfico digno de estudio —gracias a los esfuerzos de la redacción de *Cahiers du Cinéma*, con un entusiasta Bazin a la cabeza— provocó una primera oleada de ensayos entre los que se destacó *La grande aventure du western*, de Jean Louis Rieuepeyrou (1964), del que no conocemos traducción al castellano. En ese mismo año, Charles Ford publicaba una *Histoire du Western*.

Curiosamente, en la década en que el género entraba en una fase crepuscular, se multiplicaron los estudios. Hacia 1973, Georges-Albert Astre y Patrick Hoarau firmaron su *Univers du Western*, este sí traducido a nuestro idioma. En él abordaban un panorama que ya se sospechaba concluido, un universo en el que las principales estrellas ya se estaban apagando. Poco antes, el prolífico William K. Everson, saludado en su momento por Andrew Sarris como “única autoridad enciclopédica” de los Estados Unidos, publicaba su extenso *A Pictorial History of the Western Film* (1969). El trabajo era algo más que una historia ilustrada —aunque en él abundaran las fotos—, dado que consistía en un esfuerzo de documentación sin precedentes y una mirada no exenta de interpretación. El caso es que Everson es un enciclopédico en serio, no un acumulador de datos. Su visión de conjunto se impone, y sostiene la que hoy, en una nueva versión de *A Pictorial History...* corregida y aumentada, se ha transformado en *El western de Hollywood*, cuyo entrañable subtítulo reza “90 años de cowboys, indios, bandidos, sheriffs y pistoleros, además de otros héroes y villanos”.

El western de Hollywood comienza remontándose hacia ciertos antecedentes casi prehistóricos. En un remoto cuadro viviente filmado por W. K. L. Dickson para la compañía Edison hacia 1898, *Cripple Creek Bar Room*, localiza el más lejano antecedente del espacio westerniano, que sigue con la piedra fundamental colocada por Edwin Porter en 1903, *Asalto y robo de un tren*. Desde allí se extiende casi un siglo de mitología cinematográfica, desde

la épica hasta la oda fúnebre. A lo largo de catorce capítulos se abordan la obra de los pioneros como Griffith y el malogrado Thomas H. Ince, el estrellato de William S. Hart en pleno apogeo del período mudo, la posición central de John Ford a lo largo de medio siglo, y se ensaya también cierta periodización que se establece en torno de algunos virajes

—como la llegada del sonido o el ascenso y ocaso de la serie B— o de décadas clave. En ese sentido, los cuarenta son para Everson la cumbre de la popularidad del western como un campo específico, mientras que en las dos décadas siguientes, la omnipresencia y las distintas estrategias de supervivencia del género comienzan a contaminar sus perfiles, y a hacerlo perder vitalidad. El título con el que encabeza el examen de los dos decenios siguientes es lapidario: “El final del trayecto”.

La historia de Everson se cierra en 1990; quedan afuera casos interesantes como el de *Danza con lobos* o *Los imperdonables*, que entusiasmaron a más de uno pensando en la siempre esperada resurrección del género, pronto desmentida por los bodrios subsiguientes. En ese sentido, la evaluación del autor contiene cierto pronunciado escepticismo; escribía hace cinco años: “La industria está cambiando, y esos cambios no presagian nada bueno para el western”.

El pequeño volumen (en una comparación con el masivo estudio de Everson) escrito por Quim Casas elige otra aproximación al western. Elaborado bajo la consigna de servir como manual introductorio al género, es más selectivo en su aporte de datos y trata de jerarquizar la exposición en un orden que no se remite a la cronología. Afortunadamente, evita la investidura de “estudioso dedicado a aplicar conceptos de las ciencias sociales al cine” que arruina los volúmenes de la misma colección dedicados al cine de ciencia ficción y al de terror. Casas aborda con exactitud films y autores, examina la mitología del género, la analiza, la confronta con sus bases históricas, sin ceder a la pedagogía pedante. Su posición es fundamentalmente la de un crítico deseante de eso que

examina, y obligado a tomar partido, a instalarse dentro del cine, dentro de las películas. Desde allí repasa la historia y la leyenda de los principales personajes míticos del western: Wild Bill Hickok, Calamity Jane, Buffalo Bill, Wyatt Earp, Doc Holliday, los hermanos James, Pat Garrett y Billy the Kid, Butch Cassidy y Sundance Kid, Toro Sentado, Cochise y Gerónimo... en sus vidas reales y cinematográficas.

A este mapa biográfico del western lo complementa con siete semblanzas de directores: primero Ford, luego Walsh, Hathaway, Mann, Daves, Boetticher y Peckinpah. Podrá cuestionarse la selección (cuesta aceptarle el dejar afuera a Hawks, aunque tenga sus razones), pero es notable la claridad expositiva y la consistencia crítica de este segmento, al que sigue otro que abarca medio libro y repasa algunos (sus) westerns de cabecera.

Resulta innegable el goce de Casas al escribir estas notas a partir de un puñado de westerns representativos de un amplio período que va desde el *Jesse James* de Henry King (1939) hasta *El jinete pálido* de Clint Eastwood (1985). Y otro punto a su favor se suma al advertir que la lista no equivale al Panteón de los Grandes e Importantes Westerns. Por ejemplo, *Un tiro en la noche* (Ford, 1961) es abordado con la misma atención que la insólita *Terror in a Texas Town* (Joseph H. Lewis, 1958), donde Sterling Hayden va armado con su arpón al duelo más extraño en la historia del Oeste.

En cuanto a su evaluación del presente, el autor de *El western, el género americano* se manifiesta sombrío, remitiéndose a un “fundido en negro” en apropiada metáfora filmica. Sin embargo, entrando en la lectura de esta sección final, no deja de llamar la atención que trate con extrema generosidad a recientes ridiculeces vistosas como *Tombstone* (George Pan Cosmatos, 1993). Aunque se refiera a la supuesta revitalización del western que creímos advertir hace un par de años como un “falso renacimiento”, tal vez lo traicionen las ganas de ver algo nuevo en el Oeste del cine contemporáneo, una posibilidad

que luego de la andanada de espantajos estrenados en las últimas temporadas (*Wyatt Earp*, de Kasdan; *Gerónimo*, de Hill; *Maverick* o *Posse*, todos nombres de la frustración) parece cada vez más remota. Afortunadamente, estos dos libros no comparten la tendencia a la extinción que se evidencia

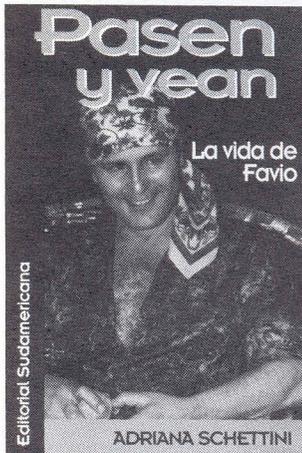
hoy en el western: mantienen viva la llama. El veterano Everson y el joven Casas pertenecen a la misma estirpe; la de aquellos que se criaron —aunque en épocas distintas— en el placer del western, que también sabe unir generaciones. Y dejan constancia de ello en estos dos libros que, más allá de

sus diferencias, mantienen ese aire de familia. A su manera ambos saben responder como fuente de consulta y a la vez llaman a leerlos de corrido, como un relato, provocando a menudo ese tipo de bienestar que nos suele invadir ante la visión de algún viejo y querido western. Que transmiten esa sensación de

estar habitando un territorio que no por peligroso nos deja de hacernos sentir como en casa, recostados en las monturas de caballos y preparando un café luego de la omnipresente cena de habichuelas, o al compás de sucesivos *whiskeys* antes o después de una sesión de póker. ■

Eduardo A. Russo

Pasen y vean. La vida de Favio, Adriana Schettini, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1995, 255 páginas.



Escribo esta reseña luego de haber ganado una dura batalla contra mis socios y ahora ex amigos Quintín (argumento vencedor: "Vos vas a leer los libros que escribió Bergman y eso yo no lo voy a hacer") y Flavia (a. v.: "Habíamos quedado en que vos reseñabas libros del siglo XIX y yo del XX"). Es que los tres nos devoramos este singular libro de conversaciones con quien Tarruella denominara "nuestro único genio" y salimos como evangelizadores renacidos a propagarlo por el mundo. *Pasen y vean* es un repaso de la vida de Leonardo Favio hecho por su propio autor a través de conversaciones con la periodista Adriana Schettini. Tengo algunas cosas para decir de este extraordinario libro pero preferiría que cada una de ellas sea ejemplificada por una voz más inspirada: la de la conversación cálida y sentida del que, después de leerlo, siento mi amigo, aunque en la vida real lo haya visto una sola vez y él no tenga la menor idea de quién soy.

1) Recuerdos de provincia. Los recuerdos de infancia y adolescencia son sencillamente

demoledores (de hecho, empecé a leer esta parte del libro en un lugar público y tuve que dejarlo porque me daba vergüenza lagrimear y reírme, alternativamente, rodeado de extraños). Favio se la pasa comentando qué feliz fue en su niñez mientras cuenta del reformatorio, de la cárcel, del padre —cafiolo— que casi no conoció, etc. Lo que para cualquier mortal es carne de neorealismo para Favio es motivo de comentarios tipo: "Era muy hermoso". En medio de los recuerdos uno tiene una sensación repentina de que el Favio niño confluye con el Gatica niño de la película; a partir de ese instante, es imposible dejar de pensar a Favio sin recrear visualmente a Erasmo Olivera, el pequeño actor de *Gatica*. *Resulta que a mí me gustaba una pibita que no me daba bola. "No te preocupés, son todas iguales. Son todas putas", me dijo el Pelado, un pendejito, un vago que andaba siempre conmigo en la plaza. "No, las mujeres no son todas putas", le contesté. "¿Cómo que no?", me preguntó. "Las madres no son putas", le aclaré. "¿Acaso vos te creés que tu mamá no culeó con tu papá para que vos nacieras?", insistió él. "Tu vieja será una puta, que se volvió a casar", le dije indignado al Pelado, porque su madre era viuda y se había vuelto a casar pocos días antes. Me enojé y lo cagué a trompadas. Casi lo mato. Pero me quedé pensando y me fui a ver a mi mamá. Yo ya había tenido algunas experiencias... claro, más bien manuales, pero no sabía cómo se tenían los hijos. "¿Cómo se tienen los hijos? ¿Cómo me tuviste a mí?", le pregunté. "Bueno, el médico me aconsejó algunos alimentos...", trató de zafar mi vieja. "¡No, mentira, mentira, vos sos una puta, ya me dijeron cómo se tienen los hijos. Vos culeaste con mi papá!", le grité en medio de una crisis de nervios. Fue uno de los días que más lloré en mi vida.*

2) Inteligencia. Las palabras "genio" e "intuitivo" han

oscurecido durante demasiado tiempo el hecho cierto de que Leonardo Favio es una persona extremadamente inteligente. Inusualmente inteligente si se le agrega que, efectivamente, además es un genio e intuitivo. Pero su dimensión de persona que piensa y piensa bien salta en estas páginas con docenas de reflexiones brillantes y agudas. *Yo pienso que el niño no es cruel. El niño es inexperto. Tiene desconocimiento del dolor que, de a poco, va conociendo a través de la vida. Tienen otro concepto de todo. No conocen el límite porque ellos son eternos. Jesús dice que para ir al cielo te tenés que volver como un niño. No hay que confundir: el niño no es cruel, es inexperto, no sabe que la muerte existe y por lo tanto no sospecha que ese ser al que le hace daño, o una burla, no es eterno. No sabe que le está haciendo perder una porción de la felicidad, del ratito que tiene en este mundo.*

3) Schettini. Si bien el libro parece una película de Favio, algo lo diferencia. Es que el estilo utilizado por Adriana Schettini es más parecido al de los "narradores invisibles" del cine clásico que al virtuosismo deslumbrante de Favio. Schettini —ya sea en la conversación o en la edición posterior— se pone en un plano secundario, interviene poco pero lo suficiente como para hacer sentir al lector partícipe de una charla. Cuando aparece la referencia directa —"Adrianita"— le da relieve al propio Favio, le agrega otra pincelada a ese personaje y no al de la interlocutora. Adriana Schettini es una de las mejores entrevistadoras del país y el de la entrevista es un arte difícil, no muy dominado en nuestro medio. *Lo que ocurre es que —salvo que se trate de los Videla, de los Firmenich— por su forma de pensar jamás le cerré mi corazón a nadie. Y si no, mirá vos... sos regorila, y sin embargo, aquí estás... —Y ¿cómo sabés que soy regorila?*

—*Se te nota en el orillo. ¿No viste que en toda la tarde nunca me preguntaste por "el General"?* Siempre dijiste Perón.

4) Desazón. A pesar de que a lo largo del libro campea el buen humor y la idealización de los recuerdos, la sensación final es de una tremenda desazón. Favio aparece como un hombre cansado, sin motivaciones, vacío. La extrema sensación de intimidad que el libro logra acentúa este sentimiento, dejándonos preocupados, como luego de visitar a un amigo a quien no encontramos lo bien que quisiéramos. ¿Servirá de algo darle una palmada en la espalda, tímida y pudorosa, desde estas páginas? ¿Estás ahí, Leonardo, loco lindo? ¿Sirve de algo decirte que te queremos y que siempre estaremos esperando algo de vos? *Vamos a hablar a calzón quitado: cuando vos no tenés a quién dedicarle el asombro, no te morís por tu obra. Pienso que la obra es a partir de querer deslumbrar a tu mamá, a tu papá y a tus amigos, en la niñez; y después, a tu maestro y al ser que amás. Cuando perdiste esa potencia, la obra es nada más que el oficio. Yo ya no quiero deslumbrar a nadie.*

Y, sin embargo, aquí está *Pasen y vean*, una obra de Favio deslumbrante. ■

Gustavo Noriega

Novedades

Estas son las novedades recibidas por la librería especializada en cine Librofilm, ubicada en Corrientes 1145, local 3: *Quentin Tarantino* (varios autores), *El oficio del guionista* (Brady), *Vincente Minnelli* (Torres), *Videoguía X* (Valencia), *Great Films of War* (Quirk), *Julia Roberts* (Bajo), *Independent Visions* (Lyons), *La pintura en el cine* (Ortiz), *Idolos del cine de terror* (Borts), *Los films de Clint Eastwood* (Pfeiffer), *True Romance, el guión* (Q. Tarantino). ■

VIDEOCLIPS

por Gustavo J. Castagna

MADONNA

Papá no sermonees (1986), Abre tu corazón (1992), Chica mala (1992), Solía ser mi patio (1992), Secreto (1993), Fiebre (1993), Lluvia (1993), Yo recuerdo (1994) y otros.

Se sabe que Louise Ciccone tiene su ego, que se trata de un artificio, que se vende muy bien a sí misma, que provoca algún escándalo cada tanto, que también canta y compone (aunque nunca compraría nada de ella) y que trabaja en cine (desde mi opinión, es mejor actriz de lo que se supone). Pero Madonna también tiene sus videoclips —estimados en quince— donde su figura resalta por encima de cualquier historia, cualquier estética y cualquier tema musical. Es que su ego —su presencia—, en cada uno de los trabajos, siempre se impone por encima de una supuesta apreciación de la imagen, de los cortes, de la fragmentación y de esa vocecita que, por lo menos

para mí, no tiene ni seducción, ni variantes ni una mínima calidad. Mucho menos la música, que casi siempre es la misma. Pero como esta no es una columna sobre Madonna-cantante, ahí están los videoclips para disfrutarlos o para detestarlos. Por lo tanto y por un rato, acerquémonos a “los videoclips de Madonna” y tratemos de comentar brevemente una parte de esos trabajos.

1) Una primera diferencia surge entre los clips donde se cuenta una historia entendible (*Chica mala*, *Papá no sermonees*, *Haz una reverencia*) y aquellos donde a la historia hay que adivinarla atrás de su ego (*Lluvia*, *Fiebre*, *Secreto*). Entre los dos grupos existen distinciones en la planificación y en la exposición de las imágenes. Mientras los primeros tienen una pobreza técnica disimulada en planos largos, poca variación cromática y una imagen *sucia* sin ninguna pretensión publicitaria, los otros, por el contrario, se apoyan en su objeto de referencia y en la rapidez del corte que caracteriza

a muchos trabajos de los últimos años.

2) Dos clips sobre películas —*Yo recuerdo de Con honores* y *Solía ser mi patio de Un equipo muy especial*— no escapan de la rutina de estos trabajos: imágenes de la cantante con escenas de los films, aunque el segundo tiene la distinción de estar contado desde un libro que abre y cierra sus páginas. Sobre el mismo tema, no hay que olvidar que en los clips de Madonna aparecen actores como Christopher Walken, Kevin Costner y Danny Aiello, entre otros.

3) Otros dos clips, los más interesantes de Madonna, trazan algunas cuestiones ya apuntadas a las que se suma la particularidad de las historias. *Abre tu corazón* y *Like a Prayer* resumen el costado escandaloso de Madonna, tienen una gran producción y se distinguen como los más claros representantes del voyeurismo en el videoclip. *Abre tu corazón* empieza en un especial peep-show donde Madonna se ofrece ante mujeres, hombres y afiches mientras un

chico negro espera y baila afuera del lugar. Madonna se irá con el chico... vestido como el chico. Por su parte, en *Like a Prayer* aparece, al mismo tiempo, el afán comercial y misterioso de Madonna, mostrándose en relato paralelo a un negro en la cárcel y a un santo negro, todo en medio de una fiesta ritual y pagana... dentro de una iglesia. Este trabajo ofrece a Madonna como actriz y se opone a la figura vendible de otros clips, escasamente generosa, ficticia, plástica, con el pelo de distintos colores. Aquí se la ve menudita y sin ese cuerpo trabajado y desapasionado que casi siempre la caracteriza. Sobre las imágenes de *Like a Prayer*, que se sigan horrorizando esos personajes de origen medieval que aún pretenden cuidarnos la moral y las buenas costumbres. 4) Respecto del clip donde Madonna recreó el número de Marilyn Monroe de *Los caballeros las prefieren rubias*, prefiero no opinar para no perder la amistad que tengo con alguna gente desde hace varios años. ■



El Amante en la radio

Algo así como un
programa de cine

Conducción: Quintín y
Flavia de la Fuente

Columnistas: Gustavo J. Castagna
(lunes, miércoles y viernes), Jorge García
(lunes), Santiago Gurrumín García
(martes) y Gustavo Noriega (jueves)

de lunes a viernes de 13 a 14.30 hs. en:

FM La Tribu, 88.7 MHz

Tel.: 864-0489 / 866-1095



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

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

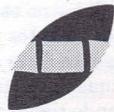
Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

—Benjamín necesita el estudio...

—Che, Juan pidió una idea.

—... ¡Ah!, Marcela quiere la isla...

—¿Ustedes también realizan...?



LA TOMA BA
VIDEO
DE 12 A 20 HS.
343-5892

NEW FILM VIDEO CLUB CINE ARTE



O'Higgins 2172
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE
PARA CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM

lunes a sábado
10 a 13 y 16 a 22
domingos y feriados
11 a 13 y 18 a 22

**88.1 FM
DE LA CALLE**

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

"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

Lambaré 873 Almagro
Tel: 864-0489

1 2 3 4 5

FM 88.7 MHz

CINCO AÑOS
LA TRIBU

A las 4, ¿tenés tiempo?

TIEMPO CON VOZ



LUNES A VIERNES DE 16 A 17
CONDUCCIÓN:

ALICIA CANIZA Y PABLO LUZZI

LOS VIERNES CON UN AMANTE

CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

Matinée, EE.UU., 1993, dirigida por Joe Dante, con John Goodman, Cathy Moriarty y Simon Fenton. (Transeuropa)

Matinée, la más reciente película de Joe Dante, visita un territorio vecino al de Tim Burton en su maravillosa *Ed Wood*. Ambas rinden homenaje a notorios representantes de la clase B de horror y ciencia ficción modelo 50/60: el autor de *Plan 9 del espacio exterior* en el caso de la de Burton, William Castle aquí (aunque también, de forma menos explícita, Roger Corman, a cuya sombra Dante dio los primeros pasos en *Piraña*). Castle, "autor" de gemas como *Homicida*, *Camisa de fuerza* y *Vi lo que hiciste* (que suele darse en cable), está considerado "el maestro del gimmick", palabra que designa a ciertas artificiosas triquiñuelas para enganchar a la

audiencia. Una "salida de emergencia para miedosos", anunciada por el propio Castle, en off, justo antes del clímax de *Homicida*; un esqueleto que se bamboleaba sobre la audiencia en momentos clave de *La casa de la colina encantada*, y sobre todo su golpe maestro, la electrificación de las butacas para que los espectadores de *The Tingler* pudieran experimentar los mismos sacudones que el protagonista, no otro que el venerable Vincent Price. Aparte de su parecido físico, el Lawrence Woolsey de *Matinée* —el irresistible John Goodman— comparte con Castle su manía por los trucos extracineamatográficos, su idea del cine como negocio y, al mismo tiempo, como show, como espectáculo de feria. Woolsey llega hasta el pueblito costero de Key West, en la península de la Florida, para presentar una *sneak preview*, una función de

prueba, de su nueva película, *Mant! Mant!*, síntesis de una serie de películas de "ciencia-ficción" de los años 50 (las comillas son imprescindibles para no ofender a los espíritus científicos), no es otra cosa que un pobre tipo (un *man*) que, por una falla de laboratorio, se cruza con una hormiga (*ant*), convirtiéndose en un espantoso mutante que tenderá irremisiblemente al gigantismo. Como en el resto de sus películas, Dante se muestra fascinado y absolutamente en sintonía con el mundo de la infancia. Los protagonistas son chicos (chicos marginales, con problemas, como los de *Los extraterrestres*), el público de Woolsey son los chicos (como los *gremlins* cuando armaban un revuelo de pochoclo por el aire durante la proyección de *Blancanieves*: hay aquí una cita literal a aquella escena), pero también el propio Woolsey es un

chico, como se lo hace notar el protagonista. Woolsey, un "comerciante" que nunca tiene un maldito centavo en el bolsillo, es también un inventor de pacotilla, entusiasta y, por qué no, visionario y genial (como el papá del protagonista en *Gremlins*), al que no se le cae ninguna medalla cuando tiene que promocionar su película *in person* en la puerta del cine, o cuando se arrodilla para conectar, debajo de las butacas, los cables y transmisores que provocarán una correntada eléctrica entre los espectadores- niños. ¿No es Woolsey igual al Ed Wood de Burton, ese visionario de tres por cuatro, pero visionario al fin? Homenaje de Dante (y de Burton) a la *propia* infancia, a esas matinées de pueblo (Dante se pasea no solo por el cine sino por todo el imaginario de la época), a los años 50 (comienzos de los 60, en este caso), a la música de

R
E
P
A
S
O

Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire), dirigida por Neil Jordan. (AVH)

La película más gay del año según Alejandro Ricagno. No obstante, los cines se llenaron de chicas y no tan chicas para ver a los chicos y no tan chicos: Cruise (no molesta tanto), Pitt (sí, tiene facha pero basta) y Banderas (Almodóvar, coge a tu chico y átalos). Comentario "camp" en *El Amante* N° 35.

El rey León (The Lion King), dirigida por Rob Minkoff y Roger Allers. (Gativideo)

Los estudios Disney intentan hacer un Shakespeare musical y el resultado es una tragedia. Los animales no están solo en la pantalla.

Las canciones siguen empeorando y ganando el Oscar. La única sorpresa es que a algunos de los integrantes de esta revista les parece buena. Perdónalos, Walt, no saben lo que hacen.

Rugidos a favor y un comentario sobre el león Disney en *El Amante* N° 29.

El mejor de los recuerdos (The Long Days Closes), dirigida por Terence Davies. (Gativideo)

En contra del clisé que afirma que todo el cine inglés es cruel, en contra de las convenciones narrativas de cualquier cine, en contra del fácil sentimentalismo y los golpes bajos y en contra de la mayoría de las historias con chicos de protagonistas, el film de Davies es inteligente y emotivo, tiene un gran trabajo con y desde la banda de sonido y posee un particular encanto que lo transforma en un ejemplo único y personal de un cine que no se ve todos los días. Pocos la vieron en su momento pero ahora es la oportunidad de recordarla para siempre. Comentario en *El Amante* N° 26.

Sueño de libertad (The Shawshank Redemption), dirigida por Frank Darabont. (Transeuropa)

Siete nominaciones y ningún Oscar. Basada en uno de los textos "serios" de Stephen King, el debut de Darabont es un cóctel de los lugares comunes de las películas de cárceles (mensaje humanitario, mensaje social, mensaje político, mensajes) que, por momentos, se sostiene en un clasicismo narrativo más

clásico que un Boca-River. Comentario a favor en *El Amante* N° 37.

Las cosas de la vida (Nobody's Fool), dirigida por Robert Benton. (Transmundo)

Película de pueblo pequeño donde los habitantes vivirán y morirán en él. La mirada no es complaciente ni tampoco rencorosa. Paul Newman es el protagonista principal. Melanie Griffith tiene un papel a su medida. Juntos, son lo mejor del film. Último trabajo de Jessica Tandy y segundo pero no último de Bruce Willis en este año. Comentario en *El Amante* N° 37.

El color de la noche (Colour of Night), dirigida por Richard Rush. (Gativideo)

Vaya palpitando el estreno de *Duro de matar 3* organizando un ciclo de Bruce Willis en su casa. El descontrol de esta película convierte al De Palma de *Demente* en Robert Bresson. Se supone que es irónica, se supone, pero no se demuestra. Alto voltaje erótico con Jane March y Willis. La película fue cortada en Estados Unidos y acá se la vio completa. O, mejor dicho, se la ve. Comentario de Ravaschino en *El Amante* N° 34.

El cuervo (The Crow), dirigida por Alex Proyas. (AVH)

Bruce Lee se murió pero quedó su hijo. Su hijo se murió pero quedó la tecnología y *El cuervo* se terminó más allá de ambos, demostrando que todo es posible en la dimensión desconocida del cine. El film está basado en un comic e intenta parecerse al universo de Tim Burton pero con acción. Nadie gana con la combinación. Comentario en *El Amante* N° 37.

Solo tú (Only You), dirigida por Norman Jewison. (LK-Tel)

Comedia romántica protagonizada por Marisa Tomei y Robert Downey Jr. Italia es el marco en el cual todo es posible. El cine norteamericano es el único en el cual esto es posible. Graciosa, simpática y con posibilidades de ser rápidamente olvidada. No se puede recomendar una película así. Se la recomendamos. La película es más simple que esta reseña. Comentario en *El Amante* N° 36. ■

aquellos años (desde *Locomotion* hasta Bert Kaempfert) y hasta a ciertos traumas históricos, como la crisis de los misiles que puso a Estados Unidos en pie de guerra con Cuba y con la Unión Soviética. Terrores reales, terrores imaginarios. La historieta, el comic, es aquí, como en toda la obra de Dante, la *via regia* para acceder a ese paraíso perdido, el de la infancia. Perdido y recuperado, por vía de la vitalidad, el entusiasmo, el buen humor, la emoción incluso (bellísimo momento en que la mamá del protagonista recupera a su marido a través de películas familiares) que bañan esta *Matinée*, como bañan *Ed Wood. Matinée* es, como la película de Burton, una fiesta, una celebración, una manifestación de fe en el cine como arte de la ilusión y del engaño. Manifestación callejera a la que todo el mundo está invitado. Entre los invitados, algunos de esos amigos a los que uno siempre quiere volver a ver: Goodman, por supuesto, pero también John Sayles y Dick Miller (dos tráfugas simpatísimos), Kevin McCarthy (un infaltable de las fiestas Dante), y, sobre todo, la gran Cathy Moriarty, a la que hace tanto no veíamos, después de haber puesto en llamas a

Jake La Motta. Aquí está imperdible como Ruth Corday, una de sus más inolvidables chirusas de barrio, cansada y canchera, de voz raspada y comentarios ponzoñosos. ■

Horacio Bernades

Diario de una camarera (*Journal d'une femme de chambre*), 1964, dirigida por Luis Buñuel, con Jeanne Moreau, Georges Geret, Michel Piccoli y Jean-Claude Carrière. (Epoca)

Después de las escenas delirantes y el humor en tierra mejicana y saliendo del reconocimiento internacional por *Viridiana*, Buñuel llega a Francia, traba amistad con Jean-Claude Carrière y filma *Diario de una camarera*, primera película de la última etapa del maestro ya casi sordo (afección que queda demostrada en la total ausencia de música en el film). *Diario de una camarera* es un Buñuel sin humor pero crítico y mordaz en la captación de las peores características de los personajes: poco solidarios, falsos bajo su apariencia de altruismo y su espíritu de colaboración,

fascistas rabiosos en cuanto a su ideología, asesinos de niñas debido a su incapacidad sexual. Buñuel elige a Celestine (Jeanne Moreau, hermosa) para que se rodee y reconozca a esta banda de personajes desagradables. Porque *Diario de una camarera* es un documental sobre el reconocimiento de una galería de arquetipos de una región de Normandía de comienzos de siglo que, debido a la actualidad del guión, puede confundirse con cualquier ámbito de estos años. El retorno de Buñuel a Francia se entiende como otro ejemplo de su vitalidad anárquica pero ya incapaz de provocar un escándalo público, tal como él mismo y Breton comentaban años atrás en el entierro de Max Ernst. Los tiempos habían cambiado y el romántico personaje de *Un perro andaluz*, arrastrando el piano, los sacerdotes y una vaca sangrando para encontrarse con su novia, ya pertenecía al pasado. También la inolvidable escena de *El* con Arturo de Córdova en la iglesia soportando las burlas de los fieles y el cura. En *Diario de una camarera*, el humor es muy distinto, delicado, irónico y proveniente de una clase social con sus códigos propios. "Discúlpeme, ¿me permite tocarle la pantorrilla?",

le dice un personaje a Jeanne Moreau. Los tiempos habían cambiado y el tono delirante de otras películas fue sustituido por una visión mucho más pesimista del mundo. Casi sin salida, como si nadie quisiera escuchar los reclamos. Como si todos estuvieran sordos. ■

Gustavo J. Castagna

El zombie blanco (*White Zombie*), EE.UU., 1933, dirigida por Victor Halperin, con Bela Lugosi, Madge Bellamy, Robert Frazer y Brandon Hurst. (Epoca)

Aunque algunos citan erróneamente como primer eslabón en la cadena de zombies cinematográficos a *The Ghoul* (T. Hayes Hunter, 1933), con Karloff resurrecto y convertido en el equivalente islámico del vampiro —el *ghoul* del título—, parece ser *El zombie blanco* el más temprano antecedente de los innumerables muertos vivientes que hoy circulan en pantalla, y específicamente basado en el culto vudú. *White Zombie* es una pequeña joya solitaria, dirigida por alguien cuyo nombre apenas consta en las antologías y

Mi bella dama (*My Fair Lady*), EE.UU., 1964, dirigida por George Cukor, con Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde White y Theodore Bikel. (Gativideo)

Así como se ha dicho que *Historia de Filadelfia* (1940) y *La costilla de Adán* (1949) son comedias de "rematrimonio" (ver *El Amante* N° 34, pp. 14-16), se podría decir que *Mi bella dama* es una comedia "antimatrimonial". Probablemente, cuando Jack Warner se la ofreció a Cukor debe haber pensado en su pasado teatral en Broadway tanto como en su fama de director "de mujeres". Cukor no solo cumplió con las expectativas del estudio (superó la espectacularidad del musical de Broadway, haciendo que la cámara se detuviera en los detalles de un vestuario intencionalmente fastuoso —aunque estilizado— y de una reconstrucción de época deliberadamente artificiosa), sino que aprovechó a su favor el

"espíritu" de la obra para cuestionar la sagrada institución del matrimonio: "lo que más me gustaba era que tuviese más de batalla de argucias que de historias de amor romántico". *Mi bella dama* es la historia de una discusión que termina en una apuesta. El talento de Cukor logra que una disputa entre lingüistas ociosos (y algo frívolos) se convierta en un enigma apasionante: ¿por qué nadie se resiste a la tentación de convertir la amistad en matrimonio? El profesor Higgins lo repite a cada rato: "¿por qué una mujer no puede ser (solo) una amiga?". Los personajes hablan del matrimonio como el fin de la amistad entre los sexos y como una forma de socialización forzosa y nociva para ambos: con él, los hombres se vuelven dóciles y complacientes, las mujeres, celosas y posesivas. Esa es la conclusión de Higgins —un solitario de clase alta—, pero no difiere en nada de la de Alfred Doolittle —un mujeriego de clase baja—. Cada uno a su manera huye del matrimonio por la

misma razón: para no ser fagocitados por lo que llaman "la moral de la clase media". Ninguno de los dos necesita garantizarse su respetabilidad pública: uno ya la tiene, el otro nunca la tendrá —y además no la quiere—. El problema (Cukor ya lo había mostrado con la Victoria Jones de *Destinos cruzados* —*Bhowani Junction*, 1956—) lo tienen las mujeres: en épocas de transición, por ser aún unas desclasadas, no pueden encontrar su lugar social fuera del matrimonio. El feminismo de Cukor permite que sea Eliza quien no quiere casarse con el profesor Higgins, para poder llegar a ser su amiga, ya que se da cuenta de que está enamorado de ella, pero no la respeta como a una igual. *Mi bella dama* es una película profundamente anticonvencional encerrada dentro de una estructura demasiado convencional: la de la comedia musical. A diferencia de otros directores más talentosos que él —Sirk, Minnelli—, la solidaridad de Cukor con las mujeres nunca

estuvo basada en la compasión (aunque es cierto que esta aparece en el melodrama, que suele ser una apología del sacrificio femenino como un acto extremo de autoafirmación), por eso siempre fue feminista de una manera más consciente y extracinematográfica que sus colegas. La solidaridad cuasimilitante de Cukor estaba basada en la simpatía por aquellas mujeres extemporáneas que "rompían con el modelo" de la época y se diferenciaban del resto. Cukor prefirió ignorar en qué se habían convertido las mujeres reales por haber sido excluidas de la vida pública. Jamás creyó que por ponerse del lado de las mujeres estaba solidarizándose con el bando más débil. Cukor era feminista porque no le importaba que la mayoría de las amas de casa no fueran conscientes de su papel. El se ocupaba de las excepciones como si fueran la regla. Por eso, no es Eliza Doolittle quien "necesita" casarse, sino el profesor Higgins. ■

Silvia Schwarzböck

producida por la United Artists. En síntesis, una rareza absoluta en el género. En el film hay una pareja asediada por el hipnótico Lugosi —en su mejor momento—, que comanda un ingenio azucarero donde tiene definitivamente resuelto el problema de la mano de obra. El *zombie master*, instigado por un ex amigo de ella y actual celoso, echa el ojo a la dama y comienzan las peripecias. La intriga cede en su solidez ante el peso de los climas obtenidos por el ignoto Halperin, y si el uso de una música chirriante y estruendosa tiende a agitar la atmósfera hacia el melodrama o la aventura, contiene al menos dos momentos memorables: el trabajo de los zombies en el molino, incólumes ante el trituramiento presumiblemente cotidiano de alguno en las maquinarias, y el desenlace con el avance de la corte zombie resistiendo a los tiros solo para despeñarse hacia el océano junto con el inicuo Bela. ■

Eduardo A. Russo

La lotería del amor (*If Could Happen to You*), EE.UU., 1994, dirigida por Andrew Bergman, con Bridget Fonda, Nicolas Cage y Rosie Pérez. (LK-Tel)

Esta es una de esas maravillosas comedias románticas del cine norteamericano actual. La pareja protagonista está unida por un lazo invisible que no importa lo que pase ellos terminarán juntos. Hay una lotería de por medio para demostrar lo difícil de esta unión pero igualmente el final es, y esto es obvio desde el comienzo, feliz, feliz, feliz. Ahora bien, hay dos cosas que me ocurren frente a este tipo de películas: la primera es que salgo a la calle después de verla y me doy cuenta de que todo es mentira, que el mundo es horrible, que no solo no hay amores de película sino que no hay amores de ninguna clase, todo sale mal, los desencuentros son siempre para peor y la lotería se la ganan otros. La segunda cosa que me ocurre es que justamente por todo esto es que las películas de esta clase son tan irresistibles y, cuando están bien hechas, son la gloria. *La lotería del amor* no es una maravilla pero, como en el final homenajea a *Qué bello es vivir*, está claro que los que la hicieron saben cómo es el mundo y que quizás haya momentos en que uno se saca la lotería. ■

Santiago García

Timecop, EE.UU., 1994, dirigida por Peter Hyams, con Jean-Claude Van Damme y Ron Silver. (AVH)

Otra película de ciencia ficción protagonizada por Jean-Claude Van Damme y la mejor hasta este momento. La historia de este policía del tiempo tiene varias cosas interesantes (incluso una toma que hace acordar a *Intriga internacional*), en especial el guión. El caso principal que debe resolver no solo compromete el futuro de la sociedad sino que además está relacionado con la experiencia más dolorosa de su vida, la muerte de su esposa. Esto hace que una película de acción cobre una nueva dimensión y en pequeños detalles o en su estructura general emocione al mostrar, como solo un viaje en el tiempo podría hacerlo, aquello que se ha perdido para siempre (en la vida, porque en el cine todo se puede arreglar). Si yo dijera que lloré en el cine con una película protagonizada por Jean-Claude Van Damme, correría serio riesgo de terminar encerrado en un manicomio, así que prefiero terminar diciendo que los elementos pertenecientes al universo del cine de artes marciales no terminan por integrarse en el

conjunto. El resultado es que el film se transforma en dos, uno es el de acción, el otro es el emotivo (con ese, lloré). ■

Santiago García

El Video del Angel (Vid 1980) tiene uno de los mejores catálogos de cine clásico y de arte que se pueden conseguir en Buenos Aires. En nuestra sección de chivos gratuitos vamos a ir publicando, mes a mes, lo que se puede conseguir de algunos directores que no son muy fáciles de conseguir en video.

Luis Buñuel: *Viridiana, El río y la muerte, Nazarín, El, El gran calavera, Una mujer sin amor, Los olvidados, Los ambiciosos, Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), Tierra sin pan (Las hurdes), Ese oscuro objeto del deseo, El ángel exterminador, El fantasma de la libertad, Tristana, La muerte en este jardín y Diario de una camarera.*

Peter Bogdanovich: *Todos rieron, Silencio... ¡Se enreda!, Texasville, Máscara, Una cosa llamada amor.*

Jim Jarmusch: *Una noche en la tierra, Más extraños que el paraíso, Bajo el peso de la ley, Permanent Vacation.* ■

El desierto rojo (*Il deserto rosso*), Italia, 1964, dirigida por Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti y Richard Harris. (Yesterday)

En su famosa y polémica ponencia "Cine de poesía", allá por 1965, en el festival de Pesaro, el director Pier Paolo Pasolini analizaba los logros formales de *Il deserto rosso* de Michelangelo Antonioni, mientras celebraba un nuevo estatuto de lenguaje cinematográfico y establecía analogías entre la lengua y la imagen (así nació una larga discusión semiológica que tanto ocupó y preocupó a las diferentes tendencias críticas cinematográficas de las tres últimas décadas).

Lo que sorprendía a Pasolini —más allá de "utilizar" el film de Antonioni como herramienta para sentar las bases de su propio discurso cinematográfico— era la "profunda, misteriosa y en momentos altísima intensidad formal que enciende la fantasía de Antonioni", que lo alejaba de la "contaminación un tanto burda de sus films anteriores, donde la visión formalista del mundo se aplicaba a un contenido genérico: el problema de la neurosis de alienación". En cambio aquí lo miraba "sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndolo a través de su 'mirada' [...] sustituyendo en bloque la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo". En otras palabras Pasolini remarcaba que la elección estética de Antonioni en *El desierto...* no partía de una exterioridad (como en *La noche*, por ejemplo), sino que nacía de la deformación perceptiva de la desamparada protagonista, compartiendo la enajenada extrañeza de una inolvidable Monica Vitti.

Ya no se trataba tanto, entonces, solo de la incomunicación, ilustrada a través de espacios vaciados, como metáforas de la soledad de los personajes. En *El desierto...*, Antonioni nos habla desde dentro mismo del vacío, desde ese abismo sin eje sobre el que oscila su heroína en abierto conflicto con el mundo "real". No es un film sobre la neurosis o sobre una neurótica, sino un film que mira al mundo moderno desde una neurótica porque ese es el único lugar desde el cual el mundo

moderno se muestra tal cual es. *El desierto rojo* conserva hoy, a diferencia de otros Antonioni de la primera época —pienso en *La noche* o en *El eclipse*, cuyos años se notan según pasan los ídem—, una gran modernidad, y no únicamente formal. Y tal vez su contemporaneidad sea ahora más evidente que en el momento de su realización. Como no es aventurado tampoco suponer que hoy no habría cómo hacer un film semejante. Como señaló PPP, es un film esencialmente misterioso. Su seducción es progresiva, el rigor formal extremo de cada fotograma es ejercido principalmente a través de la alucinante experimentación con el color, al mismo tiempo que la banda sonora se puebla de ruidos y rumores industriales.

El rompecabezas de su planificación minuciosa, marca antonioniana por excelencia, con el uso del " encuadre obsesivo desconectado", verdadera descomposición perceptiva por la cual ningún espacio puede ser reconstruido, aparece aquí como una elección esencial. Esta desconexión espacial absoluta de plano a plano, sumamente estudiada, produce por momentos un clima de amenaza inhumana, y hace resonar en esos desiertos arquitectónicos los ecos de un film de ciencia ficción. Las escenas en la niebla, o con la protagonista tratando de subir al barco, poseen una sugestión más que atemorizante. *El desierto rojo* es un film del miedo filmado desde sus propias entrañas heladas. En los 60, Antonioni nos decía que el futuro ya había llegado y que no era como lo esperábamos. Ver este film en los 90 es su absoluta confirmación. Inclusive su lateral discurso ecologista es más contundente que cualquier otro actual del mismo signo. Tal vez porque en la preocupación de Antonioni, nada de este mundo le era ajeno. Su desierto rojo nos hace volver la mirada a nuestro alrededor, al desierto actual que nos acecha cada día. Y aunque la "concientización" sea hoy casi una mala palabra, eso es lo que nos provoca. Nos despierta una conciencia anestesiada para revelarnos la frágil franja entre belleza y horror, junto a la chimenea de una fábrica que lanza humo amarillo, mientras una mujer profundamente sola trata de encontrar respuesta a eso que algunos llaman "realidad industrial" o, simplemente, realidad a secas. ■

Alejandro Ricagno

por Jorge García

Fabricantes de sombras (*Fat Man and Little Boy*, 1989), dirigida por Roland Joffe, con Paul Newman y Dwight Schultz.

Conocidos los antecedentes del director Roland Joffe (*Los gritos del silencio*, *La misión*), lo menos que puede decirse de este film es que es sorprendente. Adecuada dramatización del enfrentamiento que se produce entre un militar y un grupo de científicos —donde curiosamente el más lúcido es el militar— acerca del proyecto de fabricación de la bomba atómica en los Estados Unidos, la película tiene un tono asordinado y exento de sensacionalismo, con una austeridad en la puesta muy alejada de la grandilocuencia de sus títulos anteriores.
Space 2/6, 22 hs.

Tambores de guerra (*Drums Along the Mohawk*, 1939), dirigida por John Ford, con Henry Fonda y Claudette Colbert.

Primera (y notable) película en color del maestro John Ford, es uno de sus títulos *menos prestigiosos* de la etapa de preguerra. Describiendo la vida cotidiana de un grupo de pioneros durante la guerra de la independencia norteamericana con su habitual sentimiento y humanidad, Ford nos brinda uno de sus films más entrañables que es, a la vez, uno de los escasos prewesterns que se han hecho en la historia del cine.
Fox 21/6, 13 hs. 26/6, 13 hs.

El conformista (*Il conformista*, 1971), dirigida por Bernardo Bertolucci, con Jean-Louis Trintignant y Stefania Sandrelli.

Más allá de los altibajos de su última etapa, indudablemente Bernardo Bertolucci es uno de los directores más talentosos que ha dado el cine italiano. Esta muy libre adaptación de una novela de Alberto Moravia, sobre un homosexual reprimido que busca ser aceptado socialmente incorporándose al partido fascista, es, con su narración antinaturalista y su puesta en escena operística y barroca, tal vez el mejor retrato que se haya hecho de la Italia de los 30 y la mejor película de su director.

Space 3/6, 5.30 hs.

Livia (*Senso*, 1954), dirigida por Luchino Visconti, con Alida Valli y Farley Granger.

Las dos vertientes principales del cine de Luchino Visconti —su pasión por el melodrama y el cuestionamiento de los comportamientos morales de la burguesía— se dan cita en este film, uno de los mejores de su carrera. A partir de la relación que se entabla entre un oficial austríaco y una condesa italiana durante la guerra entre esos países en el siglo pasado, Visconti construye un film de tono deliberadamente operístico, con una Alida Valli extraordinaria en su papel y solo lastrado por la habitual mediocridad de Farley Granger.
VCC 24 9/6, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.

Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, 1930), dirigida por Lewis Milestone, con Lew Ayres y Louis Wolheim.

Lewis Milestone pertenece a la categoría de sólidos artesanos, sin una visión personal del mundo, que dependían mucho de la calidad de los guiones para el resultado final de sus películas. Este film, el más famoso de su carrera, sobre una novela pacifista de Erich María Remarque, si bien está algo sobrevalorado por algunos críticos, sigue teniendo algunas secuencias (como la última) de innegable fuerza dramática y justifica ampliamente su visión.
VCC 24 10/6, 22, 24 y 2 hs.

Z (1969), dirigida por Costa-Gavras, con Yves Montand e Irene Pappas.

Costa Gavras ha dedicado toda

su carrera a la realización de lo que podríamos llamar *thrillers políticos*. Este, sobre el caso real de un político asesinado en Grecia, es el primero de ellos y una buena muestra de las virtudes y limitaciones del realizador, esto es, predominio del contenido, una excesiva verbosidad, pero a la vez algunos momentos de auténtica intensidad dramática. Para ver hoy y evaluar.
CV5 7/6, 23 y 5 hs.

Berlin Express (1948), dirigida por Jacques Tourneur, con Robert Ryan y Merle Oberon.

Uno de los rasgos principales de las películas de Tourneur es la puesta en duda de lo real y aparente, cuestionando su precariedad. Estas características aparecen también en este relato de espionaje, sobre el rescate que se debe hacer de un diplomático secuestrado por un nazi, ya que el film tiene un sorprendente tono pesadillesco y un final que roza decididamente lo fantástico.
CV 5 14/6, 13 y 19 hs.

A sangre fría (*In Cold Blood*, 1967), dirigida por Richard Brooks, con Scott Wilson y Robert Blake.

Richard Brooks es un fiel representante de la estirpe de guionistas-directores en los que muchas veces la fuerza de sus guiones está por encima de la representación visual de los mismos. Sin embargo, esta adaptación de una novela de Truman Capote, basada en el caso real de dos *outsiders* que matan sin causa aparente a una familia —con su estilo semidocumental y una notable iluminación en blanco y negro de Conrad Hall—, es, más allá de alguna banalización

psicoanalítica, un tenso y potente relato y, a la vez, un duro alegato contra la pena de muerte.

Cinemax 1/6, 15 hs. 6/6, 18.45 hs. 9/6, 16.15 hs. 15/6, 23.30 hs.

El pirata (*The Pirate*, 1948), dirigida por Vincente Minnelli, con Judy Garland y Gene Kelly.

El tema principal de la obra de Minnelli —la necesidad de conciliar los sueños personales con la realidad— alcanza su versión más optimista en los musicales. Aquí Judy cree que Kelly, en realidad un artista de circo, es un pirata del Caribe y se desvela por conocerlo. Película de gran riqueza visual, tiene excelentes números y es al mismo tiempo una lúcida reflexión sobre los mecanismos de la representación.
TNT 18/6, 9 hs.

El deporte predilecto del hombre (*Man's Favorite Sport*, 1964), dirigida por Howard Hawks, con Rock Hudson y Paula Prentiss.

Las comedias de Howard Hawks, más allá de su tono delirante y lunático, tienen siempre un trasfondo bastante amargo. Esta variación sobre *La adorable revoltosa* que hace muchísimos años que no se ve —sobre un presunto especialista en pesca que jamás ha practicado tal deporte y es obligado a participar en un concurso por una emprendedora muchacha— es una cáustica reflexión sobre la pareja y el matriarcado en la sociedad norteamericana. Para no dejar pasar.
Cinecanal 13/6, 12.15 y 18.45 hs. 21/6, 11.30 hs. 27/6, 7.15 hs.

Posesión satánica (*The Innocents*, 1961), dirigida por

CLASICO Y MODERNO

Dentro de la abundante oferta que proponen los canales de cable dedicados exclusivamente a la exhibición, es oportuno destacar la programación del **canal 24 de VCC (Colección)**. Con un menú ecléctico que incluye la proyección de películas mudas, ciclos clásicos por director y por género, es además uno de los pocos canales que le presta atención sistemática al material de origen europeo, que

tan poca difusión tiene habitualmente por TV. Corresponde también hacer mención al ciclo "Vanguardia", en el cual se pueden ver películas de realizadores que no forman parte de la programación habitual de los canales, como, por ejemplo, Jean-Luc Godard. Por su parte, en "Cine club", que los sábados por la noche presenta Salvador Sammaritano, se exhiben films no editados en video y exclusivos de ese programa, como fue el caso el

mes pasado de *Señora de todos*, un poco conocido melodrama de Max Ophuls de 1934. Con material subtítulo en la casi totalidad de los ejemplos y copias en excelente estado, el canal Colección de VCC es un referente indiscutible a la hora de evaluar el mejor cine que se puede ver en la televisión por cable. Oportunamente, iremos recomendando algunos de los ciclos que se proyectan en ese canal. ■

Jorge García

Jack Clayton, con Deborah Kerr y Michael Redgrave.

El inglés Jack Clayton realizó algunos films interesantes en la primera etapa de su carrera, y este sobre un relato de Henry James es uno de ellos. Una institutriz llega a una mansión donde debe encargarse del cuidado de dos niños aparentemente poseídos por alucinaciones y en la que también vive un siniestro mayordomo. Con alusiones a la represión sexual y a la crueldad de ciertas fantasías infantiles, el film es un relato de clima denso y ambiguo, realizado por la ominosa iluminación de Freddy Francis.

Fox 16/6, 13 y 23 hs. 27/6, 11 hs.

El expreso de Shangai (*Shanghai Express*, 1932), dirigida por Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich y Clive Brook.

La serie de películas de la dupla Sternberg-Dietrich es una de las grandes sagas entre director y actriz de la historia del cine. Esta rocambolesca historia—gran parte de la cual transcurre en un tren—en el marco de la guerra civil en China es solo un pretexto para el despliegue del barroco y delirante

MOROCHO Y CANTOR

Es sabido que el 24 de junio es el aniversario de la muerte de Carlos Gardel, lo cual todos los años da lugar a que se exhiban por TV algunas de sus películas. Lo que no es tan común es la propuesta de **Space** en este mes para conmemorar los sesenta años de tan infausto evento. Así, no solo podrán verse en forma correlativa seis de las nueve películas tangueras del astro, sino también una semblanza biográfica de sus años juveniles como *El morocho del Abasto* (1950, Julio Rossi), con Rolando Chávez, lo que también implica

estilo visual del director y el inimitable estilo interpretativo, a la vez sensual y distanciado, de la diva. Para ver sin reservas. **VCC 24 17/6, 22, 24 y 2 hs.**

Los mellizos del terror (*The Other*, 1972), dirigida por Robert Mulligan, con Uta Hagen y Diane Muldaur.

Robert Mulligan se caracterizó casi siempre por su discreción para filmar historias intimistas. Este terrorífico relato sobre dos niños mellizos que de algún modo representan al *Dr. Jekyll* y

un homenaje a esta figura del radioteatro recientemente fallecida (17/6 a las 13 hs.). También se exhibirá, el domingo 18 a las 13 hs., *La vida de Carlos Gardel*, la biografía que dirigió Alberto de Zavalía, con Hugo del Carril como intérprete. Pero el plato fuerte será la presentación de seis largometrajes que el morocho filmó en Joinville (Francia) y Long Island (Estados Unidos). Auténticos “melodramas musicales” con Gardel como centro permanente de la puesta en escena y una notable troupe de secundarios (Tito Lusiardo, el inolvidable Vicente Padula)

Mr. Hyde que existe en cada ser humano y la relación con su familia, tiene una inusitada carga de perversión y está en un registro totalmente atípico dentro de la filmografía del realizador, siendo posiblemente su mejor película.

Fox 17/6, 21 hs. 28/6, 21 hs.

La tregua (1973), dirigida por Sergio Renán, con Héctor Alterio y Ana María Picchio.

Esta película de Sergio Renán fue en su momento un gran éxito de público y crítica, pero provocó

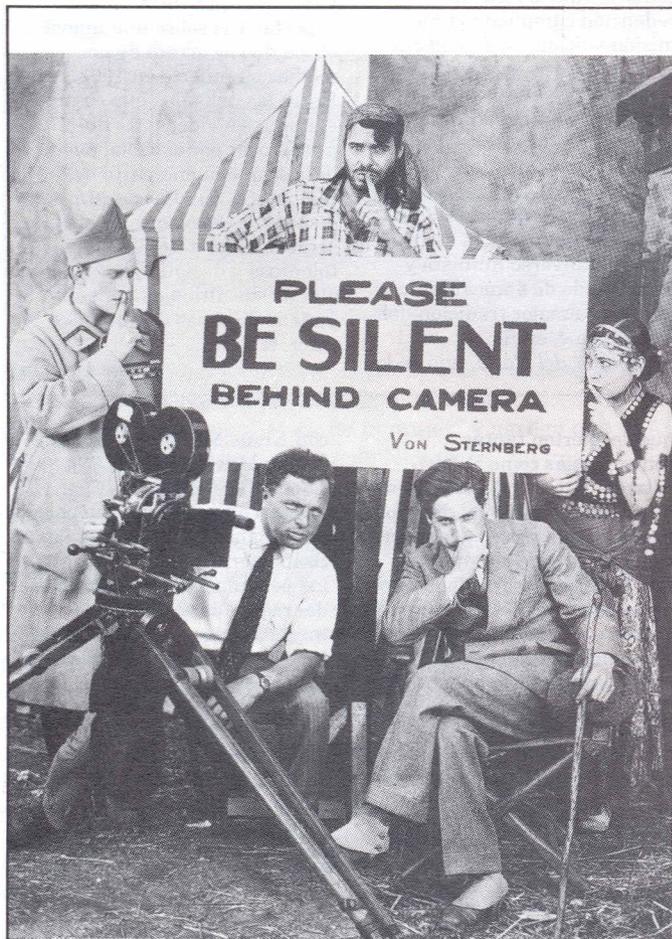
representan un verdadero festival para los admiradores del ídolo. La lista es la siguiente: *Luces de Buenos Aires* (1931, Adelqui Millar), el 19; *Melodía de arrabal* (1932, Louis Gasnier), el 20; *Cuesta abajo* (1934, Louis Gasnier), el 21; *El tango en Broadway* (1934, Louis Gasnier), el 22; *El día que me quieras* (1935, John Reinhardt), el 23, y *Tango Bar* (1935, John Reinhardt), el 24. Todas las películas irán a las 13 horas.

A preparar las grabadoras para hacerse una flor de compacto con las interpretaciones del “mudo”. ■

Jorge García

el rechazo de numerosos cinéfilos. Vista hoy, aparece como una decorosa adaptación de la novela de Benedetti, con una excelente dirección de actores y un por momentos logrado registro de melodrama intimista. Además, es probable que por el tipo de planificación que tiene gane bastante en su proyección televisiva. **VCC 24 18/6, 22, 24 y 2 hs.**

El hombre que sería rey (*The Man Who Would Be King*, 1975), dirigida por John Huston, con Sean Connery y Michael Caine.



Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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

ROBERT ALDRICH: EL VUELO DEL ALBATROS

Apache, EE.UU., 1954, con Burt Lancaster, Jean Peters y John McIntire. **10/6 VCC 24, 13, 15 y 19 hs.**

¿Qué pasó con Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*), EE.UU., 1962, con Bette Davis y Joan Crawford. **1/6 Cinemax 14.30 hs.**

En una de sus inolvidables y precisas definiciones, Rodrigo Tarruella comparó alguna vez a Robert Aldrich con el albatros, con una ave pesada y maciza a la que sus alas enormes le impedían volar libremente. Lúcida caracterización de un director de innegable talento pero de una irregularidad escalofriante, capaz de realizar una de las obras maestras del cine de todos los tiempos como *Bésame mortalmente* y mamarrachos tan indignos como *Desquite fatal* o *Los muchachos del coro*. Robert Aldrich nació en Crawston en 1918, llegando en 1941 a los estudios RKO, donde desarrolló una larga carrera de ayudante de dirección de realizadores tan dispares como Renoir, Wellman, Losey, Zinnemann y Chaplin. Tras varios trabajos para la televisión en los primeros años de la década del 50, debutó en la dirección en 1953, realizando en los siguientes treinta años una carrera ecléctica y desapareja que abarcó distintos géneros a través de los cuales desarrollaría sus obsesiones temáticas y estéticas. Como en muchos otros directores de su generación, el tema principal de la obra de Aldrich es la inadaptación y el enfrentamiento del individuo con la sociedad y sus instituciones, que en casi todos los casos se resuelve por medio de la violencia. Sin la pasión y el lirismo de Nicholas Ray ni la

fuerza anárquica de un Samuel Fuller, su visión es más cercana a la de un Elia Kazan o un Richard Brooks, realizadores en los que ese enfrentamiento se resuelve de una manera más esquemática y simplista, no exenta de un cierto maniqueísmo. En Aldrich esa temática está expresada por medio de un estilo visual recargado y barroco, claramente deudor de Orson Welles (alguna vez Aldrich declaró que en su obra había influencias del neorrealismo italiano pero me confieso incapaz de detectarlas), en el cual abundan el montaje crispado y violento, los grandes angulares y un cierto paroxismo cercano a la histeria en las actuaciones, que intentan transmitir la idea de un mundo inestable y desquiciado en el que sus personajes deambulan sin comprenderlo cabalmente. Cuando la concordancia entre ese estilo visual y aquello que se está narrando es plena, el resultado puede ser deslumbrante (*Bésame mortalmente*) o por lo menos da lugar a un relato físico y potente cargado de tensiones. En otras ocasiones, ese recargamiento visual cae en el amaneramiento y la retórica, convirtiéndose en un fin en sí mismo y anulando las posibilidades expresivas del director; en estos casos Aldrich se vuelve mecánico y carente de interés (*El día que estalló el infierno*, *Así nacen los héroes*). La primera etapa de su carrera, en la que trabaja con varios de los guionistas más conocidos de la "izquierda" norteamericana (Clifford Odets, James Poe, Dalton Trumbo), es la más valorada por la crítica contenidista. Aquí se encuentran varios de los títulos más prestigiosos de Aldrich

(*Apache*, *Intimidación de una estrella*, *Ataque*), de los que lo menos que se puede decir es que han envejecido mal. Obras afectadas por un mensaje impuesto de antemano y/o una teatralidad excesiva, hoy solo ofrecen el interés de algunas actuaciones notables (Jack Palance, Wendell Corey, la gran Ida Lupino). Como antes señalé, la única excepción es *Bésame mortalmente*, paradójicamente inspirada en un "pulp" fascistoide de Mickey Spillane y que se mantiene hoy como una de las cumbres del cine negro.

El período comprendido entre 1961-74 forma el núcleo central de su obra y es donde mejor se visualizan las virtudes y defectos del director, dando al mismo tiempo lugar a varios de sus títulos más valiosos. *¿Qué pasó con Baby Jane?*, desafortunado ejercicio de gran guiñol —con Bette Davis y Joan Crawford absolutamente desatadas—, es uno de sus films más estridentes y enfáticos que en sus mejores momentos logra transmitir un paroxismo casi demencial. Con *Doce del patíbulo*, Aldrich —aparte de un gran éxito comercial que le permitió comprar su propio estudio— logró un film de acción modélico, sobre un grupo de convictos que busca su redención cumpliendo una misión suicida. *La leyenda de Lilah Claire* es una corrosiva visión sobre el mundo del cine, a través de un melodrama desequilibrado y perturbador, siendo uno de los films "malditos" del realizador. Con *La pandilla Grissom*, Aldrich consigue una perfecta simbiosis entre el universo nihilista y desquiciado de James Hadley Chase y la mejor tradición del cine negro y, en fin, *El emperador del Norte*, uno de los



films menos vistos, es una aguda visión sobre los Estados Unidos de los años de la Depresión, narrado con gran fuerza dramática. El resto de esta etapa (y son varios títulos) es pesado y difícil. Los últimos años de la carrera del director, a partir de *Desquite fatal*, dieron lugar a una serie de films lamentables que auguraban un triste final para su obra. Casi milagrosamente, en su última película, *Muñecas de California*, Aldrich resucita de entre los muertos con un relato sobre dos mujeres luchadoras que recorren el país con su entrenador (genial Peter Falk). El realizador, en un brusco cambio de registro, logra aquí uno de sus films más distantes y serenos, que abría expectativas sobre una nueva etapa de su carrera de no mediar su muerte en 1983. Entre las películas que están editadas en video y las que se pueden ver por el cable, puede decirse que buena parte de la filmografía de Aldrich está disponible. Ello permite el acercamiento a un director talentoso y desigual, que más allá de sus altibajos tiene un puñado de obras de auténtico valor. ■

Jorge García

Ya me he referido en varias ocasiones a los profundos altibajos que signan la carrera de John Huston. En esta adaptación de una novela de Rudyard Kipling, sobre dos soldados británicos que van en busca de un remoto tesoro al Asia —que por supuesto no conseguirán—, nos encontramos ante un director en plena forma, que logra aquí uno de sus films más redondos y satisfactorios. **VCC 23 20/6, 10 y 16 hs.**

Cuando llama un extraño (*When a Stranger Calls*, 1978), dirigida por Fred Walton, con Carol Kane y Charles Durning.

Esta primera película de Fred

Walton es sin ninguna duda la mejor de su carrera. Extraña mezcla de film de terror y melodrama negro, y estructurado casi como tres films independientes que finalmente confluyen, es un auténtico descenso a los abismos del miedo y de la culpa. Quince años después Walton filmará una interesante secuela, retomando algunos personajes, y que está editada en video. **TNT 19/6, 21 hs.**

Ciudad de ángeles (*Short Cuts*, 1993), dirigida por Robert Altman, con Andie MacDowell y Bruce Davidson.

Debe haber pocos realizadores

que despierten tantas controversias como Robert Altman. Este film, a mi entender uno de los mejores del director, es una vívida y poco placentera visión de la vida cotidiana en Los Angeles, desarrollado como un mosaico de historias que se entrecruzan. Lejos de los arranques optimistas de Kasdan en *El corazón de la ciudad*, el film es un sórdido caleidoscopio de las relaciones humanas en una gran ciudad y es también, a pesar de sus más de tres horas de duración, sumamente entretenido. **CV 5 29/6, 22 y 3.10 hs.**

Coronel Redl (*Colonel Redl*, 1985), dirigida por István Szabó,

con Klaus Maria Brandauer y Armin Mueller-Stahl.

El ciclo que se dio el año pasado en la Sala Lugones sobre István Szabó permitió descubrir que las películas menos conocidas del realizador eran más interesantes que las famosas. De estas últimas sin duda la mejor es *Coronel Redl*, minucioso relato del ascenso, degradación y caída de un ambicioso militar homosexual en la época del imperio austrohúngaro. La secuencia final del suicidio del protagonista es extraordinaria. **VCC 24 30/6, 23, 1 y 3 hs. ■**

Películas para ver en junio

Jueves 1	<i>Scarface</i> (H. Hawks) CV 5 11 y 16 hs. <i>Erase una vez en Hollywood</i> (Jack Haley Jr.) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	Viernes 16	<i>Jumbo, la atracción del siglo</i> (R. Wise) CV 5 13 y 19 hs. <i>No matarás</i> (K. Kieslowski) VCC 24 22, 24 y 2 hs.
Viernes 2	<i>Alma negra</i> (R. Walsh) CV 5 13, 15, 17 y 19 hs. <i>Umberto D</i> (V. De Sica) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	Sábado 17	<i>Hombre sin rumbo</i> (K. Vidor) TNT 22 hs. <i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Space 22 hs.
Sábado 3	<i>S. O. B.</i> (B. Edwards) Cinemax 21 hs. <i>Psicosis</i> (A. Hitchcock) USA-Network 22 y 4 hs.	Domingo 18	<i>Sweet Charity</i> (B. Fosse) Space 16 hs. <i>Cazador blanco, corazón negro</i> (C. Eastwood) CV 30 14.35 y 21 hs.
Domingo 4	<i>La generación de Proteo</i> (D. Cammell) CV 30 22 hs. <i>El carnaval de almas</i> (H. Harvey) Cinemax 2.45 hs.	Lunes 19	<i>Sublime obsesión</i> (D. Sirk) Cinecanal 7.15 hs. <i>Papá salió en viaje de negocios</i> (E. Kusturica) CV 30 22 hs.
Lunes 5	<i>Presidente por un día</i> (I. Reitman) HBO 20 hs. <i>El ocaso de un pistolero</i> (D. Siegel) CV 5 1.40 hs.	Martes 20	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) TNT 13 hs. <i>Casablanca</i> (M. Curtiz) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.
Martes 6	<i>El jardín del mal</i> (H. Hathaway) HBO 23.30 hs. <i>Sonrisas de una noche de verano</i> (I. Bergman) CV 5 23.50 y 5 hs.	Miércoles 21	<i>Minnie y Moskowitz</i> (J. Cassavetes) USA-Network 14 hs. <i>Testigo en peligro</i> (P. Weir) Space 18 hs.
Miércoles 7	<i>Moulin Rouge</i> (J. Huston) CV 5 13, 15, 17 y 19 hs. <i>El enemigo público</i> (W. Wellman) VCC 23 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	Jueves 22	<i>La colmena</i> (M. Camus) Space 22 hs. <i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) I-SAT 22.45 hs.
Jueves 8	<i>Carrera contra el destino</i> (R. Sarafian) Cinecanal 18.45 hs. <i>Busco mi destino</i> (D. Hopper) Cinemax 23.45 hs.	Viernes 23	<i>48 horas</i> (W. Hill) USA-Network 22 hs. <i>Drácula</i> (F. F. Coppola) HBO 23 hs.
Viernes 9	<i>El hombre del traje gris</i> (N. Johnson) Fox 13 hs. <i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) Canal 365 19 hs.	Sábado 24	<i>Yo soy la ley</i> (M. Winner) TNT 21 hs. <i>Pasajeros profesionales</i> (M. Scorsese) I-SAT 24 hs.
Sábado 10	<i>Buen día tristeza</i> (O. Preminger) CV 30 10 hs. <i>Juan Moreira</i> (L. Favio) VCC 23 16 hs.	Domingo 25	<i>Corazón de trueno</i> (M. Apted) HBO 13.45 hs. <i>La marca del zorro</i> (R. Mamoulian) Space 16 hs.
Domingo 11	<i>La calle sin retorno</i> (S. Fuller) Canal 365 22 hs. <i>Blow-up</i> (M. Antonioni) TNT 23 hs.	Lunes 26	<i>La cosa</i> (J. Carpenter) TNT 13 hs. <i>El hijo del sheik</i> (G. Fitzmaurice) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.
Lunes 12	<i>Tres contra todos</i> (G. Stevens) CV 5 13 y 19 hs. <i>New York, New York</i> (M. Scorsese) TNT 22.55 hs.	Martes 27	<i>Para atrapar al ladrón</i> (A. Hitchcock) USA-Network 14 y 24 hs. <i>Del mismo barro</i> (R. Altman) Cinemax 22 hs.
Martes 13	<i>Estado de gracia</i> (P. Joanu) I-SAT 22.45 hs. <i>Los pasos del miedo</i> (R. Sarafian) Cinemax 24 hs.	Miércoles 28	<i>La fiesta inolvidable</i> (B. Edwards) TNT 19 hs. <i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.
Miércoles 14	<i>Lo que el cielo nos da</i> (D. Sirk) Cinecanal 8.45 hs. <i>Ambiciones que matan</i> (G. Stevens) USA-Network 14 y 24 hs.	Jueves 29	<i>Amor sin barreras</i> (R. Wise) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>La carga de la brigada ligera</i> (M. Curtiz) Space 16 hs.
Jueves 15	<i>Música y lágrimas</i> (A. Mann) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>Sin tambores ni cornetas</i> (C. Ware) CV 5 1.50 hs.	Viernes 30	<i>Campana, libro y vela</i> (R. Quine) Space 16 hs. <i>La noche</i> (M. Antonioni) VCC 24 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 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	AR	JG	SS	SG	HB
Aleluya	K. Vidor	Kinema		10							
Amanece	M. Carné	Kinema				5	8	8			7
Angeles	W. Dear	Gatavideo								5	
Arsénico y encaje antiguo	F. Capra	Epoca	9	10	7		6	5	7	10	6
¡Ay, qué rubia!	R. Walsh	Cobi						8			
El color de la noche	R. Rush	Gatavideo	7								3
El cuentero	F. Fellini	Epoca				8	8	9			9
El cuervo	A. Proyas	AVH						3		5	
El desierto rojo	M. Antonioni	Yesterday	10		8	7	9	5			
El mejor de los recuerdos	T. Davies	Gatavideo	8	6		8	10	8		6	8
El rey León	R. Aliers/R. Minkoff	Gatavideo	4	8	8	5			7		4
El zombie blanco	V. Halperin	Epoca			9			7			
Entrevista con el vampiro	N. Jordan	AVH				4	5	3	5	5	6
Fuimos los sacrificados	J. Ford	Epoca	10	10	10			9			7
Hombres de guerra	P. Lang	Transeuropa			6						
La lotería del amor	A. Bergman	LK-Tel		7		4					8
La última oportunidad	H. Hartley	AVH	8				8	7		8	7
La vida de O'Haru	K. Mizoguchi	Epoca				10		10			10
Las cosas de la vida	R. Benton	Transmundo	6	8							5
Nosotros mismos	S. Gyllenhaal	Penta	8	8	8			3		8	5
Othello	O. Welles	Kinema				9		9	9	10	7
Ricky Ricón	D. Petrie	AVH									3
Río salvaje	C. Hanson	AVH	2	2			1				2
Romeo y Julieta	G. Cukor	Cobi				4		6			
Sinfonía pasional	A. Zulawski	Gatavideo					1	1		3	2
Sirenas	J. Duigan	Transeuropa								5	4
Solo tú	N. Jewison	LK-Tel	6	7	6	6					7
Sueño de libertad	F. Darabont	Transeuropa	4		8	4		3	5	5	8
Timecop	P. Hyams	AVH									7

La Videoteca
 Cinéfilos S.R.L.
 Presenta

Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

*Cine de Autor
 Cine Mudo
 Clasicos del cine
 Cine Argentino
 Documentales
 Operas, Ballets, Musicales,
 Arte, Pintura
 y algunas rarezas más.*

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.

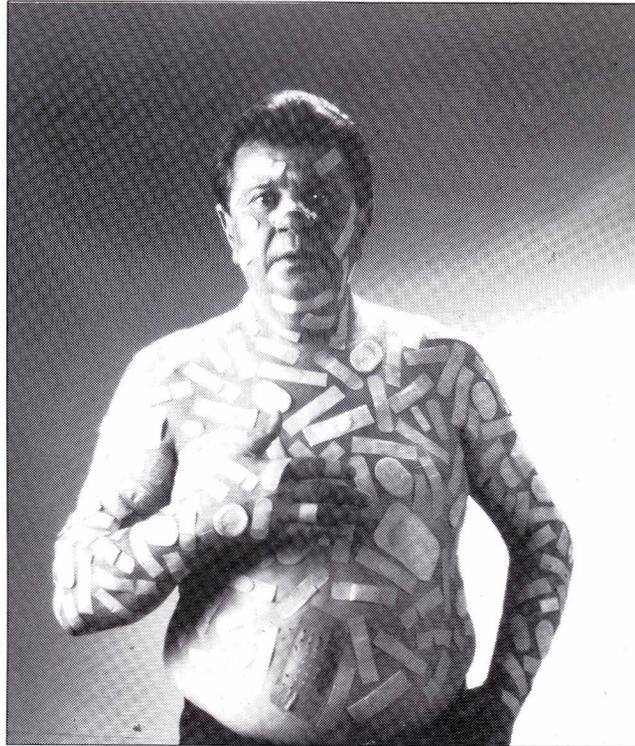
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.
 Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.
 Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

Video del Angel



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

Vidt 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

LA **MEJOR** PELICULA SOBRE EL **PEOR** DIRECTOR DE LA HISTORIA DEL CINE



GANADORA
DE 2 OSCAR®

MARTIN
LANDAU

Mejor Actor
Secundario



ED WOOD

Un film de
TIM BURTON

TOUCHSTONE PICTURES presenta una producción de BURTON / DI NOVI una película de TIM BURTON JOHNNY DEPP "ED WOOD" MARTIN LANDAU
ARAH JESSICA PARKER PATRICIA ARQUETTE JEFFREY JONES y BILL MURRAY Música HOWARD SHORE Montaje CHRIS LEBENZON Diseño de producción TOM DUFFIELD
Director de fotografía STEFAN CZAPSKY Coproductor MICHAEL FLYNN Productor Ejecutivo MICHAEL LEHMANN Escrita por SCOTT ALEXANDER & LARRY KARASZEWSKI
Producida por DENISE DI NOVI TIM BURTON Dirigida por TIM BURTON



UNIMAMENTE ESTRENO