

Año 4 N° 40 Junio de 1995 \$ 7.000.
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE C I N E

Cine argentino

Lo malo

Lo nuevo

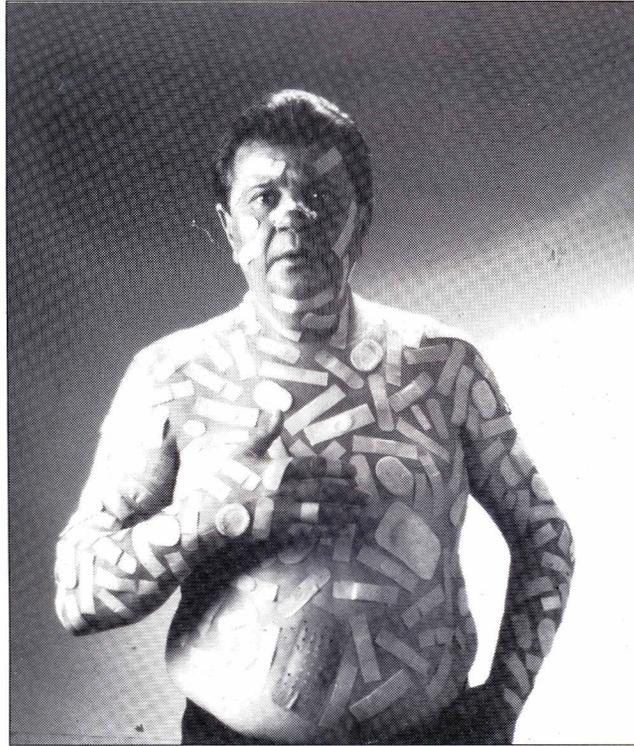


*No te mueras
sin decirme a dónde vas*



*Historias
breves*

*Tan lejos, tan cerca / Rápida y mortal / Al filo del abismo / Prêt-à-porter
Bruce Willis / Ciclo Jodorowsky / Especial Cantando bajo la lluvia*



¿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

Queridos lectores:

Habrán notado una tapa bastante explosiva para nuestros hábitos mesurados en la materia. No es una costumbre de la casa destruir una película desde la portada. Pero el estreno del último film de Eliseo Subiela es un acontecimiento un poco escandaloso. *No te mueras sin decirme a dónde vas* no es solamente una muy mala película (las ha habido y las habrá) sino también una intervención cultural que linda con el oscurantismo y la charlatanería. La confusión cultural argentina genera una especie de impunidad para discursos que tienen más que ver con un congreso de ocultismo que con las ficciones del celuloide. A modo de prueba, transcribimos en la página 51 la presentación que el director hace del film en el pressbook que distribuyó Artear. El estreno de este megabodrio marca un extremo de descontrol en una cinematografía que, año a año, alcanza topes de autocomplacencia.

Un abismo separa al film de Subiela de la mayoría de los cortometrajes de la muestra *Historias breves*, integrada por los proyectos ganadores del concurso del Instituto de Cine. Estos cortos muestran un alto nivel de competencia técnica, una vocación narrativa, una búsqueda de otros horizontes y sobre todo una comprensión del oficio que en su misma incipiencia contrasta con las taras habituales de muchos directores veteranos. La muestra insinúa que hay un futuro posible para el cine argentino. De la comparación ha surgido no solamente nuestra tapa sino una nota que trata de hacer algunas precisiones sobre nuestra caótica cinematografía. También analizamos la muestra y entrevistamos a los realizadores.

Cantando bajo la lluvia es el musical de Hollywood por excelencia y cuenta con varios admiradores en la redacción. Algunos de ellos han pergeñado un dossier sobre la película en el que los artículos, como suele ocurrir entre nosotros, no atacan el film desde ninguno de los subgéneros del periodismo cinematográfico.

Un día, conversando con Guillermo Pintos, nos dijo que se consideraba un crítico que había abandonado su sentido crítico: le gustaban *todas* las películas. Le pedimos que lo explicara en una nota y contestó en un formato que revela su actual ocupación: autor de teatro. No sabemos si mandarlo al San Martín o al Borda.

Se estrenaron unas cuantas películas, entre ellas *Prêt-à-porter* de Robert Altman, con el que nos ensañamos una vez más, pero esta vez con la compañía de otros críticos nacionales y extranjeros. Nosotros les avisamos. La que no se estrenó fue *Ed Wood*, que motivó en el número anterior no solo un dossier dedicado a Tim Burton sino hasta nos consiguió un aviso (imitadores no abstenerse) de la empresa distribuidora. Los misterios de la exhibición en la Argentina son cada día más insondables pero el futuro de las películas que no prometen recaudaciones millonarias parece cada vez más negro. ¿El video y la televisión serán en adelante el único consuelo de los cinéfilos argentinos?

Hasta la próxima, lectores o almas espiritualmente ligadas en otra existencia.

SUMARIO

Estrenos

No te mueras sin decirme a dónde vas.....2
Tan lejos, tan cerca4
Prêt-à-porter6
Rápida y mortal7
Duro de matar-La venganza8
Al filo del abismo10
Rob Roy, Viaje a las estrellas, Las cosas del querer, 2ª parte, Rapsodia en Miami, El juego es matar, El reino de las tinieblas, Germinal, Farinelli, Traición al jurado.....11
 Bruce Willis.....16

Cine argentino18
 El futuro.....20
Historias breves.....22
 Entrevista a los realizadores.....23

Gángsters28
 Cosas raras30

Cantando bajo la lluvia32
 Magia.....34
 Datos36
 Diccionario39

Ciclo Jodorowsky42
 Diccionario cinéfilo.....44
 Key Valdez.....46
 Correo.....48
 Mundo cine50

Guía del amante

Libros54
 Discos55
 Videos.....57
 Cine en TV.....60
 Tabla64

Directores: Eduardo Antin (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 Ravalchino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Cecilia Sperling, Nicolás Trovato, C. Adrián Muoyo y Tino y Norma Postel.

Claudia Schiffer: Haydée Thompson
Naomi Campbell: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero de Vogue: Gustavo J. Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Cadete prêt-à-porter: Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Cocó Teté Ventureira
Diagramación y composición: Carlitos Ante Almar

No tipea: Gustavo Zappa de Castrilli
Asesor diseño: Fernando Milo Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (verdaderos modelos): Proyección. Rivadavia 2134 5º G
Distribución: Capital. Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El carnaval de las almas

por Quintín

Las películas de Eliseo Subiela cuentan siempre la misma historia. Tratan de un protagonista masculino insatisfecho con su trabajo y su situación afectiva, que tiene lo que se suele llamar "inquietudes" y sueña con una vida mejor. El título de su primera película, *La conquista del paraíso*, sirve de alegoría del tema y el film presenta a Arturo Puig como el primer alter ego del director: el creativo publicitario que deja a la mujer y el trabajo para buscar un improbable tesoro en Misiones. Allí aparece el otro personaje típico de su filmografía: la mujer morocha que representa algo diferente y hacia la cual el hombre se siente irremediamente atraído, en este caso una prostituta de un pueblo de la selva. En *Hombre mirando al Sudeste*, Lorenzo Quinteros es el psiquiatra divorciado que toca el saxo y pretende curar a los pacientes. La mujer es la hermana de un psicótico, o acaso una extraterrestre, o también una mujer que pertenece a un culto evangelista. En *Últimas imágenes del naufragio* se trata de un oficinista casado con una mujer que no lo comprende, que tiene vocación de escritor y se vincula con una mujer marginal que lo lleva a los suburbios y que tiene un hermano psicótico y otro que construye aviones. En *El lado oscuro del corazón*, Darío Grandinetti es poeta para los amigos y empleado publicitario para la sociedad. Su sueño es una mujer que vuela, que aparece bajo la forma de la prostituta que hace Sandra Ballesteros. En todas las películas el protagonista es un tipo desgarrado entre una comodidad pequeñoburguesa que lo ahoga y una quimera que lo tienta y atemoriza. Aunque las ideas de esos personajes sobre el amor, la locura o la poesía son más bien refritos de segunda mano y aunque lo único que cuenta verdaderamente son sus puntos de vista, es ese sufrimiento del protagonista y la imposibilidad de resolver sus dilemas lo que sostiene emotivamente los cuatro films.

Pero en *No te mueras sin decirme a dónde vas* Subiela decidió resolver todas las contradicciones, explicarnos la solución de todos los problemas y al hacerlo construyó no solo su peor película sino una exposición transparente de su concepción del cine y de la sociedad como pocos films lo han hecho. Esa concepción se fue insinuando progresivamente en sus películas pero recién ahora se hace insoportablemente explícita.

Hace tres años, cuando se estrenó *El lado oscuro del corazón*, Flavia y yo entrevistamos a Eliseo Subiela. Algunas respuestas nos sorprendieron en aquel momento. En ellas Subiela calificaba a su personaje Oliverio —que seducía a la platea apostando por el amor y la poesía en contra de su oficio publicitario— de irresponsable, de boludo que se negaba a crecer. (Releyendo ese N° 5 de *El Amante*, descubrí también que mis comentarios sobre la película fueron demasiado elogiosos para lo que pienso de ella ahora. Reflexiono sobre el peligro de un crítico recién estrenado que se deja impresionar por la novedad de conocer personalmente a un director. Me pongo en penitencia.) *No te mueras* es la película sobre la maduración final de sus personajes, según la entiende Subiela.

Leopoldo (otro nombre de escritor que se agrega a la lista de Roberto y Oliverio) es un proyeccionista de cine que vive con una mujer que no puede tener hijos y que no entiende sus inquietudes de inventor aficionado. El cine en el que trabaja está a punto de cerrarse. El invento que desvela a Leopoldo es una máquina de transmitir sueños al estilo de la de Wenders en

Hasta el fin del mundo pero de tecnología más casera. Leopoldo vive en una casa cuya decoración, vajilla y muebles parecen propios de la década del 60. Las imágenes de la ciudad también podrían ser de aquella época. El único objeto moderno es Carlitos, un robot fabricado por su amigo paralítico Oscar (Oscar Martínez), que representa al ser nacional y si bien es anacrónicamente gardeliano tiene "chips traídos de California". La máquina se empeña en reproducir la imagen de Rachel (Mariana Arias), de la que Leopoldo se enamora. Rachel termina por materializarse, aunque a medias. Es, según sus propias declaraciones, un espíritu que en una etapa anterior estuvo casada con una encarnación previa de Leopoldo: el ayudante de Edison que inventó el cine. A la media hora de película se sabe todo esto. Lo que sigue es una hora y media de conversaciones abstractas sobre temas profundos y trascendentes, como corresponde al diálogo con los espíritus.

Y así, el protagonista de Subiela, que partió de una relación carnal y urgente con la mujer selvática del primer largo, llega al amor platónico con esta musa que solo puede discursar sobre cosas importantes. Ese movimiento progresivo hacia lo abstracto, lo verbal y lo importante es el que marca la trayectoria de Subiela como director. La mujer reencarnada en Mariana Arias tiene como función enseñarle el camino a Leopoldo a través del amor y los sanos consejos. A la modelo, le toca esta vez publicitar las bondades de la eternidad. "Leopoldo", le dice aproximadamente, "vos tenés mucho que dar en la vida, qué hacés con ese trabajo de proyeccionista". También le explica las bondades de la vida después de la vida. Claro que Leopoldo la necesita, porque su compañía femenina se reduce a su mujer, una bruja que desprecia sus inventos, intenta asesinar a Carlitos y lo saluda con líneas de diálogo tan notables como: "¿Cómo te fue en el velorio?". Me olvidaba de Anita, una planta con la que el tipo se empeña en hablar (la comunicación del tipo con los espíritus estaba cantada) y a la que le devolverá la libertad enterrándola en el jardín, como en *El perfecto asesino*. En cambio, sus amigos Oscar y el robot le son más fieles (no vayan a pensar que a las mujeres se les ocurra ser infieles en las películas de Subiela, eso está para los hombres) y también lo acompañan otros restos de películas anteriores: alusiones a los extraterrestres, a la locura, la compañía de Nacha Guevara en el subte y un cameo de Sandra Ballesteros (en un lugar que se llama "Estación de migración de almas" y que tal vez sea la siguiente a Pasteur). Subiela se empeña en afirmar que su mundo es el mismo en todas las películas y decidimos creerle. También aparece el cine. Por un lado, el previsible homenaje a Kieslowski con el póster de *Bleu*. Y a Nini Marshall y a los cines de barrio llenos. Pero a los dos amigos inventores se les escapa un gesto de felicidad cuando descubren las propiedades del conversor de sueños (que a esa altura nadie sabe muy bien cómo funciona). "Te imaginás, no va a ser necesario filmar las películas. Bastará con imaginárselas." Y esa viene a ser la idea del cine que tiene Subiela: lejos de la materialidad, de lo concreto y de lo imprevisible del trabajo artístico, de la elaboración de los diálogos o del ritmo del montaje, el cineasta que Subiela intenta ser es uno que se limita a comunicarles ideas e imágenes a los espectadores, sin tomarse el trabajo de elaborarlas. A la luz de esta película, no se ve por qué habría de necesitar la máquina. (Pero no seamos injustos. Confieso que en lugar de escribir esta nota me gustaría transmitirles directamente a los lectores las ideas que tengo sobre



No te mueras sin decirme a dónde vas. Pero, ¿dónde pondría entonces este chiste?)

Mencionamos que el cine en el que trabaja Leopoldo está por cerrar por falta de público. Su dueño, Tincho Zabala, decide venderse a "los pastores". Se consuela diciendo que es mejor eso a que instalen una sala de videogames (?). A todo esto, Rachel está dándole los últimos toques a su misión en este mundo. Como dice el propio Subiela en el dossier de prensa: "Desde esa otra dimensión de la realidad, el alma no encarnada será portadora de la luz que hará evolucionar espiritualmente a su eterno amado". Y efectivamente, Leopoldo evoluciona: primero se comunica con un desaparecido durante la dictadura que le cuenta dónde está enterrado (por las dudas y para balancear las cosas, el buenazo de Oscar, obsesionado por el ser nacional, fue piloto militar). Y luego, el protagonista da el paso más importante: deja de ser un asalariado para convertirse, asociado con Oscar, en empresario y empieza a fabricar en serie su invento. En busca de financiación, recurre a Zabala. Este cree que se trata de un nuevo modelo de proyector. Pero uno de los inventores lo saca de su error: "Olvídese del cine, Don Mario. Esto es otra cosa". Efectivamente, esto es otra cosa. En un paralelismo increíble, mientras el viejo cine de don Mario se llena seguramente de gente que va a pedir salud, dinero y fertilidad mientras le ofrecen ondas de amor y de paz, Subiela en otra sala nos vende lo mismo por el precio de una entrada. Cuando parece que la película se termina, en uno de los finales más disparatados de la historia del cine, se muestran una serie de milagros separados por fundidos en negro, análogos a los que prometen los pastores. Leopoldo se ha mudado a una casa carísima con su mujer. Pero no solo lo ha alcanzado la prosperidad. Ella le comunica que está embarazada. Pero el amor ha transformado también a Oscar. El reencuentro con una vieja novia le ha permitido abandonar la silla de ruedas. Pero la cosa no acaba con la llegada del dinero, la salud y la fertilidad. Leopoldo

abre sus manos y de ellas salen mariposas. Pero también se manda una voladita con OVNI de fondo. Y eso no es todo: nace una hija, que resulta ser nada menos que una nueva encarnación de Rachel. Finalmente, entre estas oleadas de beatería, el porteño machista y cuarentón de Subiela ha crecido: se ha transformado en un ciudadano útil, un verdadero padre de familia que vive con una mujer sumisa destinada a la custodia de los valores de la familia y a la reproducción, pero al que le queda como consuelo erótico la relación incestuosa con su hija. Colorín colorado.

No pude resistirme a contar la película. Pero acá también hay una moraleja. Y es justamente que el cine es otra cosa, muchas otras cosas menos trabajo de predicadores, que es la profesión que Subiela parece haber abrazado. Predicar es convencer, hacer publicidad, atrapar todo en una frase, disimular el dolor, la ajenezidad y los problemas, las materias de las que se nutre el arte. Toda esta cursilería piadosa, de esta banalidad impostada con sus imágenes vendedoras y perezosas, asume irremediamente en esta época el mensaje de la imaginería New Age: un conjunto de promesas de un futuro venturoso a cambio de negar toda pregunta verdadera sobre las contradicciones del mundo. Con sus formas publicitarias y sus delirios espiritualistas, Subiela se propone como el ilustrador de la ideología posmoderna y farandulesca de la nueva Argentina. El país en el que charlando con los vegetales y los espíritus, dejándonos inundar por el amor universal, seremos todos prósperos empresarios. ■

No te mueras sin decirme a dónde vas. Argentina, 1994. **Dirección:** Eliseo Subiela. **Producción:** Jorge Rocca, Damián Kirzner, Susana Serebrenik, María Elena Mitre y Gabriel Boero. **Guión:** E. Subiela. **Fotografía:** Hugo Colace. **Música:** Pedro Aznar. **Montaje:** Marcela Sáenz. **Sonido:** Carlos Abbate. **Intérpretes:** Darío Grandinetti, Mariana Arias, Oscar Martínez, Mónica Galán, Tincho Zabala, Leonardo Sbaraglia, James Murray, Manuel Cruz, Sandra Sandrini, Alicia Schilman, Elvira Oneto, Jacobo Aisemberg, Sandra Ballesteros, Jairo (la voz de Carlitos). ■

Wenders en la estación Limbo

por Eduardo A. Russo

El eclipse. Los viejos wendersianos, aquellos que adhirieron con entusiasmo a su producción de los 70, acordarán con los de la generación intermedia, los que lo descubrieron hacia *París, Texas* (1985). Junto a ellos estarán los que siempre mantuvieron reservas sobre la producción de Wenders, realizador que supo ser denominado alguna vez como “el director del futuro” (por votación en el Festival de Berlín 1988). Todos se podrán unir ante *Tan lejos, tan cerca* para manifestar su común perplejidad. Faltarán un grupo, sencillamente porque no existe: el de los wendersianos recientes.

El último largometraje de Wim Wenders, lanzado internacionalmente en 1993, ha suscitado efectos diversos que oscilan entre el desconcierto y la desazón. Luego de la experiencia de *Hasta el fin del mundo*, que parecía indicar un punto de viraje en su cine, esta secuela de *Las alas del deseo* plantea preguntas que, más allá de la valoración de este film, hacen a la evolución de la obra de WW, autor que justamente cuando se lo postuló como un faro posible de la cultura audiovisual en los 80, comenzó a fragmentar su obra (tres largos en 10 años), a hacerla errática, de logros esporádicos.

Anclado en Berlín. *Tan lejos, tan cerca* comienza algo después de donde había culminado *Las alas del deseo*. En un Berlín unificado por la iniciativa gorbachoviana, que permite al mismo estadista ingresar en la ficción supervisado en sus cavilaciones moscovitas por el ángel Cassiel (Otto Sander), esos espectros errantes, casi almas en pena que son los ángeles wendersianos vigilan a los mortales. Cassiel se ha quedado sin su amigo de vuelo Daniel (Bruno Ganz), que ahora se desempeña como un curioso pizzero jefe de familia multinacional donde se lleva a cabo una forma paroxística de la Babel habitual en Wenders: italiano, alemán y francés se entremezclan en los diálogos familiares. Cassiel padece —como todo ángel, también su amiga Rafaela (Nastassia Kinski)— de estar fuera del tiempo. Sorpresivamente se humaniza, aunque no por decisión voluntaria sino por desesperación de salvar a una criatura. Su vida como humano sigue un derrotero distinto al de Daniel; pronto se hunde, el Berlín real acentúa el desarraigo angelical y cae a un pozo del que es sacado en forma paradójica por el gángster Tony Baker (Horst Buchholz). A todo esto se le superpone otra intriga, donde un detective (Rüdiger Vogler, de nuevo interpretando al investigador Winter, llevando un apellido que porta desde *Alicia en las ciudades*) vigila a una mujer ligada a una historia que se remonta hasta la caída del Tercer Reich. Las desventuras de Cassiel, el ángel inadaptable, hacen mover una intriga que se anima luego de la primera hora de película, oscilando entre el drama y la farsa gentil, hasta un desenlace donde incluso lo doloroso se ve suavizado, el orden se restablece y todo el

mundo —ángeles y humanos, buenos y villanos— está bien y en su lugar.

Como una pluma. Liviana, volátil, frágil; las plumas son emblemáticas de la figura del ángel en su iconografía más conocida y no faltan en los de Wenders, espíritus de pertenencia imprecisa. Las alas de los ángeles aparecen y desaparecen detrás de su aspecto entre *dark* y simplemente agrisado, y parecen una metáfora apropiada para apreciar la función de la mirada en la primera parte de *Tan lejos, tan cerca*. Como en *Las alas del deseo*, los ángeles vigilan, se meten en las cabezas y corazones ajenos. Aunque aquí parecen más espectadores que operantes: la única intervención de Cassiel —más torpe aquí que en la primera parte, más *desventurado*— requiere de su brusco cambio de condición. El principal obstáculo en la primera hora de la película —y que demuele el típico poder de cualquier otro film de Wenders en ese mismo tramo, donde siempre algo importante parece estar por comenzar— es que todo suena a *ya visto*; reitera *Las alas del deseo*, se hace en gran medida redundante. El elemento de novedad lo aportan los soliloquios, esta vez no en torno al peso del mundo —fruto del impar aporte de Peter Handke—, sino al tiempo, que a los humanos nunca les es suficiente y que los ángeles no pueden experimentar desde su eternidad. Esta obsesión por el tiempo que atraviesa innumerables diálogos del film llega —caso raro en Wenders— hasta a cierto didactismo. El curso se establece a partir de la humanización de Cassiel, mas luego de poner a dura prueba el deseo del espectador en circunvoluciones lacunares. Desde siempre el cine de Wenders ha estado ligado a momentos donde la ficción surge en estado naciente, demostrando esa fragilidad que es uno de sus mayores poderes (véanse *Alicia en las ciudades*, *En el transcurso del tiempo* o *París, Texas* hasta el encuentro de Travis con su ex mujer). Aquí ella se transforma en debilidad: ¿qué sostiene entonces la entrada en la película? Pues el deseo de ver otro film de Wenders. En eso no defrauda: *Tan lejos, tan cerca* es congruente con su obra anterior, aunque lo sea de modo anémico.

El cine, los ángeles, los villanos. Conocida es la cinefilia voraz que marcó al Wenders inicial y dejó huellas en el período de su obra que culmina con la doble experiencia de *Hammett* y *El estado de las cosas*. Un cine que parecía alimentarse de un estado de ánimo impregnado por la conciencia de la muerte del cine. Una película como *Nick's Movie* es la prueba trágica de la exploración de Wenders en ese rumbo. Luego, tras la consumación de *París, Texas*, vino el viraje. En un artículo especialmente sombrío —escrito en los *Cahiers du cinéma* ante el estreno de *Tan lejos, tan cerca*— Antoine de Baecque se preguntaba si su cine no había pasado de la condición enfermiza que le



aseguraba su vitalidad original, a una muerte provocada por exceso de buena salud. Luego de nutrirse en el cine clásico, Wenders no parece haber encontrado otro referente en un presente en el que la imagen se ha convertido en la más banal de las excrecencias de la sociedad de consumo. Los homenajes fílmicos que abundaron en su obra hoy quedan reducidos a celebraciones entre amigos (el barco Ali Khan, capitaneado por el veterano Henri Alekan, y citas por el estilo). La levedad del Wenders actual rompió con el objeto de su nostalgia. No obstante, esta parece sobrevolar como un sentimiento de tristeza dulzona sobre esta película. El mismo que impregnaba *Las alas del deseo*, aunque en ella campeaba algo nuevo en su cine. *Hasta el fin del mundo* pudo haber sido, en su amabilidad, el inicio de un nuevo período en su obra. Pero este film ahonda en el estatismo angelical de modo tal que hasta podría esgrimirse como prueba de estancamiento. *Tan lejos, tan cerca* es, como ninguna otra película de Wenders, una película de rostros. Sufrientes, amantes, comprensivos, simpáticos, piadosos; rostros casi sin cuerpo. De nuevo Wenders —tras un breve interregno— filma un mundo donde las mujeres o son niñas o se hacen a un lado. La acción física (descartado el viaje) es cuestionada y hasta puesta bajo el signo de la parodia (cf. la operatoria gangsteril). En ese contexto, ángeles, humanos y esos dos extraños personajes intermedios que son Peter Falk y Willem Dafoe, uno promoviendo el tráfico ilegal de ángeles y otro controlando el pasaje de modo equívoco —¿alguien puede precisar qué hace *exactamente* Emit Flesti (Dafoe) en el film?—, establecen sus relaciones. Como siempre, los villanos en Wenders lo son de modo singularmente cercano al ridículo, mientras los ángeles perseveran como espectadores. Uno de ellos, el del detective Winter, es Yella Röttlander, la Alicia de aquellas ciudades, con 20 años más. Después de todo, *Tan lejos, tan cerca* también contiene

estas pequeñas emociones; posee algo de álbum familiar-cinematográfico wendersiano, de juego privado de WW.

Estado estacionario. Un serio problema que surge ante la consideración de *Tan lejos, tan cerca* radica en su posible vocación de síntesis wendersiana. Parece constituirse en un resumen de la actual posición estética de su autor, que ha reemplazado la reflexión sobre el cine y la imagen, por la perseverancia en un limbo del que no puede extraer momentos como los que iluminaron su obra anterior. Si bien alguna imagen poderosa —como la de Cassiel muerto y flotando sobre el barco secuestrado— puede conmover al espectador, lo hace al precio de reenviarlo, acto seguido, al tono de fábula liviana que impregna todo el film, donde se alternan secuencias felices como la entrada de Falk-Columbo a la sala de vigilancia del aeropuerto y otras que solo muy generosamente podrían calificarse de *naïf* (como la de los voluntariosos trapeceistas frustrando el tráfico de armas), y para las cuales algunos preferirán, no exentos de argumento, otro epíteto.

A partir de *Tan lejos, tan cerca* —y la constatación se agrava al advertir que ya hace dos años de su lanzamiento— no es difícil notar que el cine de Wenders ha pasado de la deriva que le dio sus mayores logros a un estado estacionario del que no se adivina la conclusión. Solo su producción futura dará a este film la condición de episodio, o hará que lo memorable de su obra sea visto en las muestras retrospectivas. ■

Faraway, So Close (*Tan lejos, tan cerca*). Alemania, 1993. **Dirección:** Wim Wenders. **Producción:** W. Wenders. **Guión:** W. Wenders, Ulrich Zieger y Richard Reitinger. **Fotografía:** Jürgen Jürges. **Música:** Laurent Petitgand. **Montaje:** Peter Przygodda. **Intérpretes:** Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassia Kinski, Heinz Ruhmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, William Dafoe. ■

Otra vez sopa

por Gustavo Noriega

Las relaciones entre *El Amante* y Robert Altman no son muy buenas, aunque él no lo sepa. Esta es la tercera película suya que se estrena desde que existe la revista y el tercer comentario negativo que recibe —además de menciones despectivas aquí y allá compensadas por alguna defensa esporádica de Jorge García desde su trinchera opositora—. *Prêt-à-porter* nos obliga a la repetición y al hastío porque ni él ni nosotros hemos cambiado nuestros puntos de vista. Lo que abomino de las películas de Robert Altman es que están construidas sobre una única idea: la de que los humanos son seres particularmente miserables, codiciosos, egoístas y que se merecen la peor de las suertes. Esta idea presenta dos problemas: a) no es muy interesante y es probablemente falsa; b) deja al director en una posición privilegiada, cosa que no tengo por qué admitir. Por algún motivo esta concepción simplificadora y cínica cobró prestigio y Altman pasó de ser un marginado de la industria a ser un niño mimado; lo más paradójico —pero en algún lugar, significativo— es que aquellos mismos a quienes Altman dejaba en ridículo se prestaban a la farsa. Así, en *The Player*, la sola mención de que una película iba a ser interpretada por Julia Roberts y Bruce Willis significaba que esa película era una porquería comercial. Bien, allí estaban Roberts y Willis —y muchos más— aseverando en persona semejante denigración de su propio trabajo. Participar en los festines Altman se convirtió en una suerte de coartada: se admitía que lo que uno hacía no era de valor pero esos cameos aseguraban su conciencia del hecho. Resulta preferible pasar por cínico que por ingenuo. *Prêt-à-porter* hace lo mismo con el mundo de la moda. Mientras que los personajes interpretados por actores demuestran ser envidiosos, rencorosos, malintencionados, ridículos, desleales e ignorantes, los verdaderos creadores de la moda van pasando de a uno para hacer declaraciones ante una periodista de televisión (Kim Basinger) que solo sabe lo

que su ayudante le escribe en grandes carteles cuando está en el aire. La superficialidad de la mirada de Altman se hace más patente aquí, un mundo que nos resulta más ajeno y que sin embargo no parece distinto del de los cantantes country retratados en *Nashville* o el de Hollywood retratado en *The Player* (o el de la política, o el de los teatros o tantos otros que retrató el director). En el pressbook de la película se reproducen declaraciones de Altman que hablan de su encuentro con el mundo de la moda cuando una vez, en París, su mujer le llevó a la rastra a un desfile de modelos: “Desde el primer momento me sentí impactado. Aquello era una especie de circo sensacional, con música, luces, gente ajetreada, la belleza de las modelos, todo un espectáculo”. Este entusiasmo —al cual el autor de esta crítica, espectador por TV de los desfiles de Giordano, no es ajeno— no aparece en la película: obsesionado por achatar a los personajes al nivel de todas sus películas, el mundo retratado se hace uno con todos los anteriores y nada aparece en él que justifique una nueva obra.

Prêt-à-porter es inferior a sus últimas películas porque, aun compartiendo la misma mirada, Altman pierde ese control omnímodo que ejerce habitualmente sobre sus personajes; que lo hace odioso pero al mismo tiempo le da solidez. Hay aquí un descontrol que no pasa por darles más libertad a sus criaturas sino por no medir sus tiempos y sus acciones, dejando que hablen y hablen sin que suceda realmente nada. Esto le da a la película una superficialidad, una sensación de *nadería*, que la lleva al aburrimiento, defecto que no tenían sus otras películas. En un solo momento Altman hace una concesión que contraría a su sistema y le permite a un personaje tener un acto de dignidad. El hijo de Simone Lo —una modista interpretada por Anouk Aimée— vende la compañía a un tejano fabricante de botas, lo que obliga a que sus modelos calcen tan bastarda indumentaria. Cuando llega el momento de su muestra, Simone hace desfilar a sus modelos íntegramente desnudas: es un gesto grandilocuente y contradictorio pero un gesto al fin. Inmediatamente Altman, avergonzado de su debilidad, le quita significado: Milo (Stephen Rea), el fotógrafo estrella, aparece fotografiando bebés desnudos para una publicidad, dejando en claro que el sistema recicla hasta las posturas contestatarias. Inmediatamente vienen los títulos de cierre sobre imágenes de... los desfiles habituales, con la ropa y el glamour que se supone se acaba de impugnar. Para Altman, es claro, resulta mejor quedar como cínico que como ingenuo. ■



Prêt-à-porter. EE.UU.-Francia, 1994. **Dirección:** Robert Altman. **Producción:** R. Altman. **Guión:** R. Altman y Barbara Schulgasser. **Fotografía:** Jean Lepine y Pierre Mignon. **Música:** Michel Legrand. **Montaje:** Geraldine Peroni. **Intérpretes:** Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Julia Roberts, Tim Robbins, Kim Basinger, Stephen Rea, Anouk Aimée, Lauren Bacall, Lili Taylor, Sally Kellerman, Tracey Ullman, Linda Hunt y elenco. ■

Los duelistas

por Gustavo J. Castagna

Sam Raimi es un director que no anda con vueltas. Conoce la pirotecnia formal del cine de los últimos años, la ofrece, nos la tira por la cabeza y allá vamos nosotros, que nos arreglemos solos. Sharon Stone hoy tampoco anda con vueltas. Es muy (muy, muy) hermosa y en las últimas películas elige mejores historias y mejores directores (olvidemos *El especialista*, por favor) y ahora hasta vigila desde la producción qué andan haciendo los otros. Si los resultados finales son buenos o malos, esa es otra historia. Gene Hackman tampoco da demasiadas vueltas. Sus últimos papeles reiteran trabajos hechos en otras películas del mismo género o no. Y *Rápida y mortal* es una película que no anda con vueltas: está ahí para disfrutarla, como si se tratara de un relámpago, de una fugacidad desconcertante, de una excitación inconsciente, espontánea y feliz (espero que se entienda que mi estado de ánimo, en este caso, no se limita solamente a la presencia de Sharon Stone, a quien, para ser delicado, admiro en exceso). *Rápida y mortal* no es una película perfecta pero se juega a contar un western con una puesta al mismo tiempo clásica, moderna y experimental. Respeta los códigos del western y la iconografía visible del género pero los conjuga con el delirio de la forma, con la estética instaurada por los spaghetti westerns y con los experimentos técnicos (¿o juegos tecnológicos?) que tanto deleitan al director. En medio de esa catarsis anárquica que propone Sam Raimi, en este caso —y por suerte— tendiente al efecto antes que al efectismo de *El ejército de las tinieblas*, su film anterior, la historia trata sobre la venganza de una mujer y sobre una competencia de duelos. Nada más y nada menos. Y Raimi demuestra que solo con estos dos centros de interés narrativo, sin importarle la psicología de los personajes, salvo la de su heroína, puede contar y sostener un relato por medio de la acción física que llevan adelante una serie de personajes estereotipados. Es que *Rápida y mortal*, entre otras cuestiones, es la vuelta al primitivismo conceptual del western, a aquellas historias ínfimas que pertenecían a los seriales, donde entre capítulo y capítulo se mostraban los momentos en que el héroe (o los héroes) estaba en peligro. Entre duelo y duelo, como sucede en *Rápida y mortal*, algo se nos está contando, pero esto poco interesa ante la importancia que tiene ese espacio límite, mortuorio y sangriento que actúa como el ring de una pelea boxística.

Pero Raimi es un tipo inteligente que se vale de los manierismos más criticables para tensionar los tantos duelos que transcurren en la película. Trabaja al límite sobre la técnica y la conjuga con criterios formales supuestamente anacrónicos y avejentados (el zoom, el projecting). Pero justamente en esa tensión entre la forma utilizada (los planos cortos de los duelistas, del reloj, de los que miran el duelo) y la inminencia de la muerte a balazo limpio, es donde Raimi consigue su propósito: articular un nervioso discurso narrativo que siempre bordea la angustia y el miedo. Y lo hace con las mejores armas y de buena ley, a pesar de que en

Redemption la ley no existe o está en manos del psicótico Herod.

Pero *Rápida y mortal* también es un pastiche. En la cena entre Ellen y Herod, la cámara de Raimi recorre caserones dignos de un film de horror. El personaje que juega Leonardo Di Caprio parece sacado de una comedia, autoelogiándose y deleitándose todo el tiempo. Los otros personajes (mejor dicho, estereotipos) desfilan como una troupe de un certamen de catch. Los relatos de Ellen están filmados en blanco y negro y algunos de ellos aparecen cuando el personaje duerme, sola o acompañada (al respecto, una ambigua escena es aquella en que el personaje de Di Caprio comenta lo bien que la pasó con la heroína durante la noche). Las decisiones de Ellen pasan de la duda (primeros planos de su rostro) al feminismo militante (el apresurado y zafado duelo bajo la lluvia) o al desbordante deseo sexual (la vuelta al pueblo para agarrarlo al sacerdote y acostarse con él de una vez por todas). Entonces, ¿dónde estaría el secreto de este pastiche llamado *Rápida y mortal*? En su propia autoconciencia, en su fluidez al pasar de un género a otro sin traicionarlos, en su capacidad para narrar una historia simple y eficaz, en su afán porque pase lo más rápido posible. Ahí está su secreto: *Rápida y mortal* se ubica en el justo punto medio entre el entretenimiento y la saturación del entretenimiento. Y sus objetivos se cumplen, ya que, más allá de sus imperfecciones, se trata de una película placentera. Claro que para lograr sus fines tuvo la ventaja de contar con la presencia de una increíble mujer nacida en Meadville (Pensilvania) hace apenas 37 años. ■



The Quick and the Dead (*Rápida y mortal*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Sam Raimi. **Producción:** Joshua Donen, Allen Shapiro y Patrick Markey. **Coproducción:** Chuck Binder y Sharon Stone. **Guión:** Simon Moore. **Fotografía:** Dante Spinotti. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Pietro Scalia. **Interpretes:** Sharon Stone, Gene Hackman, Russell Crowe, Leonardo Di Caprio, Gary Sinise, Robert Blossom, Kevin Conway, Lance Henriksen, Pat Hingle, Woody Strode. ■

Un día en Nueva York

por Santiago García

Cuando la teniente Ripley se inmola con su alien en el final de *Alien 3*, era mucho más que el gran final de una película. En *El amor en fuga*, de Truffaut, la vida de Antoine Doinel desfila ante nuestros ojos provocando una emoción reforzada por los anteriores films con él.

Resulta extraño que las secuelas tengan tanta mala fama cuando, en realidad, la idea de volver a encontrarse con la historia de un personaje determinado se me ocurre que es una de las razones más lógicas y al mismo tiempo más humanas que alguien pueda tener para ir al cine.

Es cierto, hay secuelas horribles, pero no es por su condición de secuelas que resultan ser malas. Me dirán que la razón de ser de las continuaciones es poco seria: lo que los productores llaman taquilla, los intelectuales encasillan como cine comercial y lo que para mí es un montón de gente queriendo ver algo.

Spielberg declaró una vez que había gente que disfrutaba de sus películas hasta que batían algún récord de espectadores. Allí sospechaban que había algo malvado, veían el film cuatro veces pero se quejaban de ser manipulados.

Lo que sigue es una defensa de *Duro de matar-La venganza*.

No lo matarás. Cuando se estrenó *Duro de matar*, se podía poner en duda la eficacia de otra película de acción protagonizada por un actor que no parecía del género y un director conocido pero hasta ahí. Eso podía pensarse antes de ver la película porque a la salida el ánimo era otro. La película es una joya, Bruce Willis encontró su papel en el cine y McTiernan ascendió a primera. No había un solo personaje en esa película que no tuviera un detalle que lo definiera. El policía fuera del edificio, el yuppie y, sobre todo, Holly (Bonnie Bedelia), la esposa de John McLane, eran los principales motores del relato. Alan Rickman era otro asunto, el último gran villano de toda la historia del cine es indispensable para que el film llegue tan lejos. Hubo secuela, y de las malas. Sin McTiernan en la dirección y con malos del montón. Las ideas se mantuvieron pero solo como decoración de una historia muy distinta. Las escenas más memorables son, no sé por qué, las más inverosímiles, jugadas por Willis con eufórica ironía.

Otra, otra, otra. La historia transcurre en un solo día. Ahora John McLane juega de local en Nueva York. Como el conflicto se plantea demasiado rápido y de manera evidente, uno empieza a sospechar que se les pinchó el cerebro o se hacen los tontos. No hay problema, se hacían los tontos.

Un supuesto loco (Jeremy Irons) amenaza con hacer explotar bombas por toda la ciudad si John McLane no cumple con ciertas prendas. De manera accidental se suma al juego un comerciante de Harlem (Samuel L. Jackson), que formará con Willis una pareja estilo *Arma mortal*.

Luego se revelará la verdadera intención de los malos —que son una especie de neonazis—, pero eso se descubre en la segunda vuelta de tuerca, aunque no es del todo cierto, como ya nos advirtió una primera vuelta de tuerca. Todo esto se equilibra y aclara en la tercera vuelta de la ya mencionada tuerca, que pretende acercarlo a la primera entrega de la serie, cosa que se logra a medias. De todas maneras no se trata de una copia barata sino de rescatar el espíritu del primer film.

Terceras al poder. Es común, casi una ley, que las terceras partes aprovechen el conocimiento de los personajes y la repetición de las características de cada serie. Esto les permite —o quizás empuja a— que la historia se vuelva más cálida, humana y, si se me permite la palabra, más familiar. Algunos ejemplos claros serían *El regreso del Jedi* e *Indiana Jones y la última cruzada*. Pero también ocurre esto en *Volver al futuro III*, *Rambo III*, *Highlander III*, *El padrino III* (sí, es más familiar), *Alien 3*, *Arma mortal 3* y un largo etcétera con sus correspondientes excepciones.

Duro de matar-La venganza parece evitar esta regla al sacar a la esposa del protagonista de la trama principal. Por otro lado, el malo de la película resulta ser (cuidado, voy a anticipar algo) el hermano del malo de la primera. Pero lo familiar no viene solo del lado de los villanos, McLane tiene un compañero de aventuras con quien compartir sus peripecias, algo parecido al policía de la *Duro de matar* original pero a su lado. Aquel era de todas maneras un mejor personaje.

Esta falta de efectividad en el lado afectivo de la historia es un problema, más allá del cariño que uno sienta por los protagonistas y el interés por seguir a John McLane y la relación con su esposa. No por casualidad el final los encuentra a ellos juntos como en las dos películas anteriores, aunque aquí sea solo por teléfono.

Rápida y mortal. *La venganza* es una película rápida, muy rápida. Tanto que uno llega a darse cuenta de que todo lo que pasa en el guión sin aparente sentido tiene su explicación en la trama. Al ver la película por segunda vez me reí mucho descubriendo las cosas que en la primera visión no pude ni siquiera sospechar. La velocidad del film hace pensar en *Indiana Jones y el templo de la perdición*, pero la diferencia está dada porque en la película de Spielberg la rapidez está mostrada de manera clara y directa, siguiendo la acción del personaje principal. Aquí, la acción se divide en tres partes: Willis y Jackson, Irons y sus secuaces y los compañeros de Willis. De esta manera se permiten todas las licencias posibles con respecto a los tiempos de la acción y la rapidez está dada por esquivar los tiempos muertos, saltando de una historia a la otra cuando ya no se sabe a dónde ir. Es como un zapping automático entre tres canales. No está ni bien ni mal, es lo que sostiene la película y provoca el resultado que se ve en la

pantalla. Funciona pero ya no como la *Duro de matar* de 1988.

Los chicos malos. Jeremy Irons se ganó mi admiración eterna con sus actuaciones en *Pacto de amor* de David Cronenberg. Pero hay que decir que el tipo es una máquina de actuar. No puede parar de actuar ni un segundo, no falla nunca y hace todo bien. El resto de los malos se parece a los de la primera pero sin la precisión de aquella. Eso sí, hay una aparición que sinceramente no sé si está bien o mal. Lo que sí sé es que me gustó: uno de los malos es una mujer (Sam Phillips); aparece sin decir una palabra y asesina a un guardia. Lo hace con un nivel de salvajismo tal que concentra toda la atención del film en ella, pero tanta maldad no encaja con la película y pasa rápidamente a un segundo plano. Al final muere junto con Irons, rompiendo con una regla no escrita del género: los malos importantes mueren de a uno, un pequeño detalle que hace que el final sea un poco sorpresivo.

La acción principal de los villanos es el robo, una de las mejores cosas del film. Hay una alegría y una seguridad en lo que hacen que invitan a seguirlos (en la trama), la música que los acompaña ("English Civil War") se pega enseguida y uno sale del cine silbando la marcha de los malos, cosa que es políticamente incorrecta.

Grandes escenas y teorías políticas. Hay algunas escenas memorables. Willis atravesando el Central Park con un taxi, Willis apareciendo por la ventanilla de un subte volcado y riéndose por haber evitado un desastre en el último segundo, el detalle de los ejecutivos de Wall Street mirando por la ventana un atentado mientras comen popcorn y, por supuesto, todo lo del acueducto, donde la aventura se desata y, en mitad de una escena que le debe mucho a *Indiana Jones*, hasta el músico Michael Kamen decide pasarse de rosca citando musicalmente a *Cantando bajo la lluvia* mientras Willis trata de no morir ahogado por las aguas. Las teorías que creo que se pueden leer son dos: una es que, desde la primera bomba que estalla en un comercio con la frase "Vuelta al colegio" en su puerta y el discurso de Jackson a sus sobrinos, se puede decir que el film trata de convencer a los niños de que no abandonen la escuela. Los protagonistas solo podrán triunfar si resuelven problemas de matemática, preguntas de historia y cosas en esa línea. La otra teoría es un tanto más descabellada: todas las fuerzas de seguridad abandonan el lugar para perseguir a los malos; el dejar descuidada la reserva federal es lo que les permite a los villanos apoderarse de todo. La idea sería que si se sale al exterior para buscar enemigos se pondrá en peligro lo que se tiene en casa. Dos teorías disparatadas que no necesitan ser ciertas para que la película sea interesante, porque lo más importante de esta película es otra cosa, que es lo que mantiene el interés de la serie.

Héroes igual. *Duro de matar* —la primera— es una obra maestra y esta película no está a su altura. Pero lo que nos hace salir del cine contentos es la oportunidad de encontrarnos con uno de los pocos héroes que quedan, alguien a quien no le importan la fama y el dinero. Esos que ya no quedan.



La teniente Ripley ha muerto, Batman ya no es Batman y los sargentos Murtaugh y Riggs parecen haberse retirado para siempre. Clarice Sterling puede que no regrese y no parecen nacer nuevos héroes. Que la traición nunca pasa de moda lo puede decir cualquiera, pero que hay quienes pueden tener un comportamiento heroico que nos devuelva la fe en la humanidad y en nosotros mismos es algo que solo pueden mostrar unos pocos. *Duro de matar-La venganza* es entonces más importante de lo que parece, nos permite tener un modelo que de alguna manera nos ayuda a creer que somos humanos con corazón, capaces de jugarnos por lo que creemos correcto. Solo queda esperar el regreso de los héroes de la saga de *La guerra de las galaxias* y, por supuesto, la vuelta de *Indiana Jones*. Para que nos iluminen un mundo que cada día se vuelve más oscuro. ■

Die Hard With a Vengeance (*Duro de matar-La venganza*). EE.UU., 1995. **Dirección:** John McTiernan. **Producción:** J. McTiernan. **Guión:** Jonathan Hensleigh. **Fotografía:** Peter Menzies. **Música:** Michael Kamen. **Montaje:** John Wright. **Interpretes:** Bruce Willis, Jeremy Irons, Samuel L. Jackson, Graham Greene, Colleen Camp, Larry Bryggman, Sam Phillips. ■

Lena desmelenada

por Horacio Bernades

Si hay una película para no ponerse de acuerdo, es esta. Para no ponerse de acuerdo con el de al lado, pero tampoco con uno mismo. Más aun, quizá sea la propia película la que no se pone de acuerdo. Veamos. *Al filo del abismo* mantiene alguna clase de relación (de qué tipo, es cuestión que intentaremos resolver) con un género preciso, el policial negro, a todos y cada uno de cuyos códigos más reconocidos hace referencia, aunque más no sea para traicionarlos, exagerarlos o distorsionarlos. Hay un detective que es, a su vez, un *loser*, un perdedor (el infaltable Gary Oldman, con perfil felizmente bajo). Hay una carnada que lo hará morder el anzuelo: la ambición de salir de perdedor. Hay un poderoso que maneja los sucios hilos, rodeado de un ejército de matones a sueldo (Roy Scheider, la cara más poceada que nunca). Hay una *femme fatale*: Mona De Markov, superasesina de "body", *lingerie* y portaligas (como escapada de un comic, Lena Olin lleva hasta la monstruosidad el cliché de hiperfetich sexual kunderiano). Mona arrastrará al detective a su rama (la cama), y de allí a la traición y al crimen. Una trompeta bluseada (Mark Isham), una narración que es toda un largo flashback y un relato en off a cargo del protagonista completan el anclaje decididamente "negro".

De aquí en más, la cosa se complica, el relato se enrarece y el



género termina por enloquecer. El off, que se dirige explícitamente al espectador, en algún momento se bifurca, convirtiéndose en diálogo interior de Jack consigo mismo, y encima en otra ocasión se adelanta por error, rebobina y vuelve atrás (a diferencia del "¡ah, me olvidaba!" que alguien observó en *Pulp Fiction*, acá sería más bien "uy, me equivoqué, perdonen"). Llevando al límite el retorcimiento argumental que es característico del género, la narración se ramifica en multitud de desvíos, muchas veces inconducentes. Hay tantos datos que no cierran o no sirven, que habría que pensar en un sistema conscientemente hecho de fallos y pistas falsas. ¿Cómo entender si no que a un personaje episódico, al que achuraron al comienzo de la película, lo entierran recién a la mitad? O esta sucesión: en una escena, a uno le cortan un dedo del pie; en la siguiente escena, el tipo llega corriendo a la casa, sin cojear; a continuación, lo vemos rengueando como el peor, con el pie ensangrentado. ¿La guionista (Hilary Henkin) es una chanta, la continuista está trabajando a reglamento o todo el mundo se está cagando de risa del menor indicio de verosimilitud? Algunos datos indicarían que conviene poner la cruz en el último casillero. Después de que le metieron un atroz plomo que debería dejarla fuera del partido, la Olin se recupera y vuelve de la muerte casi, como un Terminator *fatale*, intentando estrangular a su rival con la fuerza de sus tobillos (¿?) a bordo de un auto en movimiento. Y ni les cuento —para no dar información excesiva— lo del cambio de brazos con la muerta, el arnés que se abrocha y se desabrocha, o el gag de "¿con o sin?", pregunta digna de un partido de truco que acá hace referencia a una prótesis ortopédica que puede sacarse y ponerse.

El modo en que está filmada Nueva York, ciudad emblemática del género "negro", es altamente representativo de la clase de relación que *Al filo del abismo* establece con el género en su totalidad: acá se visitan los rincones menos tipificados, las perspectivas más inusuales, las esquinas menos características, haciendo de la ciudad una geografía extraña e irreconocible. Esto —sumado al bolonqui que genera, en la versión de estreno, uno de los subtítulos más chapuceros que yo recuerde— contribuye al clima de desorientación, de caos, de infierno en definitiva, que va tomando posesión de la película. Desorientación a la que no escapa, durante la primera parte, el director (el húngaro Peter Medak, el mismo de *El clan de los Krays* y *La muerte cumple condena*), que parece atrapado, él más que nadie, en ese laberinto de desvíos y pistas falsas. Pero finalmente se decide y, como la Mona Lena, se sacude la melena y se desabrocha el arnés, dejándose arrastrar por la desmesura, el grand guignol y el disparate. Un disparate extraño, quizás inacabado, pero muy disfrutable, siempre al filo del abismo. ■

Romeo Is Bleeding (*Al filo del abismo*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Peter Medak. **Guión:** Hilary Henkin. **Fotografía:** Dariusz Wolski. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Walter Murch. **Intérpretes:** Gary Oldman, Lena Olin, Annabella Sciorra, Juliette Lewis, Roy Scheider. ■

ROB ROY, Inglaterra, 1995, dirigida por Michael Caton-Jones, con Liam Neeson, Jessica Lange, John Hurt y Tim Roth.

De la extensa gama de bodrios que nos viene deparando el año, *Rob Roy* pertenece a una de las peores calañas, la del género vergonzante. *Rob Roy* es una película de aventuras hecha por alguien que no está familiarizado o, más directamente, no confía en el género; que supone que para *aggiornarlo* debe darle algunos toques de "realismo" aunque estos sean más falsos que un efecto especial. Este toque viene dado por el lado del olfato: la película dice, una y otra vez por boca de sus personajes, que hay "mal olor". Es razonable pensar que los pobladores de las tierras altas de Escocia en 1713 tenían una baranda impresionante, pero también que convivían con ella, por lo que no creo que se vieran obligados a comentarla continuamente (se aplica la observación de Borges de que el Corán no menciona a los camellos). En el mismo tren, hubiera sido justo poner a Jessica Lange con apenas uno o dos dientes, como seguramente tenían los montañeses del siglo XVIII. Pero la película se ve y no se huele (por suerte no era en "Odorama") y por lo tanto conviene circunscribir esos toques "documentales" a los sentidos químicos. Igual la hacen asquerosa.

Otra novedad para el género es que el personaje de Rob Roy (Liam Neeson, que hace brillar el manejo de los actores por parte del director, solo que el de Spielberg en *La lista de Schindler*) se caracteriza por su honor. Pero el honor está declamado tantas veces como la palabra olor —me las confundí en el subtítulo con "olor" y "onor"—, llegando al extremo de dar una clase a sus hijos en el medio de las montañas sobre el tema. Un héroe que explica el honor, más que un héroe es un político y el súbito acomodamiento de Roy de un aristócrata a otro parece confirmarlo. De un elenco prestigioso, solo John Hurt le da a la película el toque de humor adecuado. Cada vez más arrugado, chiquitito, viejo y lleno de verrugas, Hurt se calza una peluca de medio metro de largo y llena de rulos y parece divertirse en el papel de malo. Incluyendo al resto del elenco, cuerpo

técnico, críticos y espectadores, es el único que la pasó bien. ■

Gustavo Noriega

VIAJE A LAS ESTRELLAS —LA PROXIMA GENERACION— (*Star Trek Generations*). EE.UU., 1995, dirigida por David Carson, con Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Malcolm McDowell, William Shatner y Brent Spiner.

Esta no es la séptima película de *Viaje a las estrellas* sino la primera de *La nueva generación*. Esto es así: *Viaje a las estrellas* fue una serie que se emitió entre 1966 y 1969. No fue particularmente exitosa: su culto creció en la década del 70 cuando se emitían repeticiones del ciclo. A fines de la década los fanáticos (llamados "trekkies") tenían un nivel de organización tal que hacían congresos y encuentros en los EE.UU. e Inglaterra. Su entusiasmo logró, una vez más, que repitieran la serie. Hubo otras consecuencias: un dibujo animado con las voces de los protagonistas, una serie de películas que se inició en 1979 y una nueva serie, llamada *Viaje a las estrellas. La nueva generación*, ambientada 78 años más tarde y con un nuevo Enterprise y una nueva tripulación. Esta está en el aire desde 1987 —lleva muchos más capítulos que la original— y bajo todos los parámetros numéricos es más exitosa que la primera emisión de la vieja serie. Pero nadie ignora que su éxito es derivado del cult de la primera. Ahora bien, ¿cuál es mejor? Yo voto por la primera (mi autoridad es derivada: no soy uno de ellos pero me casé con una trekkie), hecha con un presupuesto singularmente bajo pero basada en la formidable relación entre el capitán Kirk (W. Shatner), el Dr. McCoy (DeForest Kelley) y el irresistible señor Spock (L. Nimoy), un híbrido de terráqueo y vulcano que se supone pura lógica. La serie nueva se centra en el capitán Picard (Patrick Stewart), un tipo de mal genio y poco comunicativo. La relación en la vieja Enterprise era horizontal y fuertemente emocional; en la nueva rige la verticalidad (debo esta observación a la antedicha trekkie). Las películas basadas en la serie vieja

—que van de muy buenas (la cuarta) a muy malas (varias)— tienen un plus de encanto. Los tripulantes del Enterprise, viejos y engordados, lucen particularmente ridículos en sus trajes del siglo XXIII. Esto, de alguna manera, humaniza aun más la relación entre los personajes. Se cruzan continuamente comentarios muy sarcásticos sobre su vejez pero que refuerzan la idea de que —actores y personajes— están todos en el mismo barco, el que les dio de comer y los sacó de un bastante merecido anonimato. Las películas hicieron que Shatner, un actor mediocre, se convirtiera en un maestro de la ironía. Todo este rodeo me deja poco espacio para decir que esta película, en la que se cruzan por esos agujeros temporales que tiene el Universo los capitanes de ambas naves, es bastante mala, que solo tiene gracia cuando aparece Kirk y que, bajo el mando del capitán Picard, es solemne y aburrida. Los no trekkies no la van a ver y los trekkies ya lo saben, así que cuento el final: Kirk muere a manos del malvado personaje que interpreta McDowell (lo que le valió amenazas e insultos en la vida real). Si esta muerte es definitiva —y todo parece indicar que es así, aunque Spock murió en la segunda y resucitó en la tercera—, será la última película que vea con la nave Enterprise. Huir a velocidad WARP. ■

Gustavo Noriega

LAS COSAS DEL QUERER, 2ª PARTE, España-Argentina, 1994-95, dirigida por Jaime Chávarri, con Angela Molina, Manuel Bandera, Susú Pecoraro, Darío Grandinetti, Federico Olivera y Gustavo Ferrari. "Vamos a ensayar", "mañana tenemos que estar bien para el ensayo", "después del ensayo nos vemos". "Mañana estrenamos", "vamos para el teatro", "ensayemos de nuevo". Sin apelar a la fidelidad de las palabras, por ahí rondan algunos de los tantos anuncios sobre ensayos y representaciones teatrales que aparecen en *Las cosas del querer, 2ª parte*, el último producto comercial, for export, rutinario, desprolijo y dirigido a las apuradas por Jaime Chávarri, un realizador que alguna vez —cuando no andaba atrás de las pesetas— pensó en lo que hacía, en cómo lo hacía y en por

qué lo hacía. Parece mentira que Chávarri sea el mismo de *A un dios desconocido* y *Dedicatoria* y mucho más increíble que se trate del responsable de esa maravilla del documental ficcionalizado llamado *El desencanto*. Claro que ahora las expectativas son otras y uno permanece absorto, asombrado y desencantando ante la pereza y la chatura de la continuación de *Las cosas del querer*, cuya primera parte, sin que se tratara de una película interesante, por lo menos tenía la frescura de las canciones y la valentía de contar una historia antifranquista con la estética de los films franquistas (Juan de Orduña, Sáenz de Heredia). Es que acaso *Las cosas del querer*, 2ª parte no sea una película sino un gigante videoclip con estética televisiva que en ningún momento integra las canciones (no tan sugestivas como en la anterior) en el desarrollo del relato, por lo que su aparición surge, debido al apuro comercial del film desde su misma gestación, cuando los personajes no saben qué hacer y cuando la historia no sabe cómo seguir. Parece que poco importa soportar los mínimos trazos de algunos personajes, los amores encontrados y las relaciones complicadas de la mayoría, la súbita reaparición de Susú Pecoraro en cine, el esquemático personaje que juega Darío Grandinetti, las poses esculturales de Manuel Bandera y los otros jóvenes actores argentinos que andan por ahí, la belleza ya otoñal de Angela Molina haciendo lo que puede, la descolgada reconstrucción de época (una rara mezcla de *Gilda* y *quickie* con Carmen Miranda), la forma torpe en que se muestra el entorno donde transcurre la cinta, la ausencia de puesta (aunque reconozco que pedir sobre el tema sería demasiado), los errores de continuidad, el estatismo de la cámara y el aire a culebrón fallido que tampoco se interesa por el kitsch y eleva a la categoría de genialidades estéticas a los viejos telenovelonos con Verónica Castro. Poco importa, porque *Las cosas del querer*, 2ª parte es un producto vendido desde el día en que fue anunciado el proyecto. Pero esto no sería criticable si el perjudicado no fuera el cine mismo, porque, vistas las películas realizadas bajo el sistema de coproducción, los

resultados se dirigen exclusivamente a la hibridez, a la pobreza conceptual, a la falta de riesgos y al rédito económico. *Las cosas del querer*, 2ª parte es el último ejemplo de un cine que ya no debería hacerse, aunque desde el mercado exterior se requiera un lenguaje común, una estética sin alteraciones y un producto a vender, bien arregladito, con moñito rojo y envoltorio brillante, con el compact disc en la calle y junto a la aprobación con los ojos vendados de la mayor parte de la crítica argentina. Sin embargo, esta opinión poco puede llegar a importar ya que el apoyo y el éxito masivo de público darían a entender lo contrario. Desde mi lugar, aseguro que *Las cosas del querer*, 2ª parte, por lo menos hasta ahora, picó en punta para llegar al podio como casi la peor película del año. Digo casi porque la peor es... ya saben cuál. Dos comentarios finales. Las últimas imágenes de la película prevén una tercera parte. Ya la dejo para otro compañero de redacción. Va el otro. En video puede conseguirse *Esta es mi vida*, film argentino de los estudios dirigido por Román Viñoly Barreto y con el auténtico Miguel de Molina haciendo de ídem. Si no la vio, corra a alquilarla, compare y olvídense del despropósito filmico de Jaime Chávarri y compañía. ■

Gustavo J. Castagna

RAPSODIA EN MIAMI (*Miami Rhapsody*). EE.UU., 1995, dirigida por David Frankel, con Antonio Banderas, Sarah Jessica Parker, Gil Bellows, Mia Farrow y Paul Mazursky.

Los títulos del comienzo aparecen sobre fondo negro y de manera muy parecida a los de los films de Woody Allen, incluyendo el elenco en orden alfabético. Pero, claro, las letras son de un tono rosado porque esto no es New York sino Miami. Sarah Jessica Parker interpreta a una joven que, a punto de casarse, descubre que todas las personas que conoce son infieles a sus parejas. La madre, el padre, la hermana, los amigos, todos tienen su historia. Esto confunde a la chica, por no decir que la enloquece totalmente. En este descontrol que

abarca los primeros dos tercios del film presenciamos una comedia que le debe mucho a Woody Allen pero no lo copia, aunque tenga a Mia Farrow haciendo un papel. Los ritmos están bien logrados y realmente divierte y hace reír, Sarah Jessica Parker es muy buena y es la protagonista casi exclusiva de las mejores escenas. Las infidelidades desplegadas a diestra y siniestra tanto por hombres como por mujeres, por jóvenes y por mayores, no son mostradas como acciones diabólicas que terminan con el homicidio de alguien, ni tampoco son exaltadas como un don divino. Pero el espacio que ocupan es bastante llamativo para el cine americano actual. El problema está en el último tercio del film, donde se supone que el director en su opera prima trata de acercarse al Woody Allen de treinta films de experiencia y por supuesto no lo consigue. Solo logra que los discursos (ya no diálogos) se multipliquen y se reflexione sobre lo ocurrido. Con resultados más que pobres, sobre todo si se tiene en cuenta lo lograda que está la comedia del comienzo. En cuanto a Antonio Banderas, hay que decir que se ha convertido en el peor actor del cine norteamericano actual y que, a pesar de trabajar poco en el film, está lo suficiente como para avergonzar a toda Hispanoamérica. Eso sí, tiene un romance con Mia Farrow, algo en lo que la película supera toda creatividad posible de cualquier film del viejo Woody Allen. ■

Santiago García

EL JUEGO ES MATAR (*Surviving the Game*). EE.UU., 1994, dirigida por Ernest Dickerson, con Ice T, Rutger Hauer, Gary Busey y F. Murray Abraham.

Ernest Dickerson (no confundir con Emily Dickinson) es conocido por haber sido colaborador de Spike Lee y de ahí deriva también la idea de que quizás algo de contenido social podía aparecer en este film de acción, cosa que efectivamente ocurre. La historia es la ya clásica cacería humana organizada por un grupo de ricachones sedientos de emociones fuertes que eligen una pobre víctima

para su terrible juego. Aquí la pobre víctima es un desamparado. Ha quedado en la calle luego de que su familia muriese en un derrumbe de un edificio que el municipio no arregló a tiempo. Quien lo engaña para que entre en el juego es un falso miembro de una iglesia, quien resulta ser uno de los dos organizadores y ex miembro de la CIA. Ese sería el contenido social, sumándose al grupo un cowboy, un verdadero psicópata y un padre que desea transmitirle a su hijo el coraje de los hombres.

Lo llamativo es que el elenco encabezado por Ice-T tiene también la presencia de Rutger Hauer, Gary Busey y F. Murray Abraham, quienes hacen mucho más creíble el relato, aun cuando no estén del todo aprovechados.

El juego es matar tenía la base para ser una película interesante pero realmente no consigue llegar a analizar el salvajismo de la sociedad, ni la forma en que se transmite ese orden, ni el duro mundo de los desamparados, ni nada. La violencia está filmada para regocijo de aquellos a los que les gusta el cine de acción de segunda categoría, o esos hombres que solo ven películas de hombres rodeados de hombres y que creen que no hay nada mejor que ver cómo un montón de tipos se arrancan la cabeza a golpes. Para ellos es esta película, aunque uno trate de encontrarle otra lectura. ■

Santiago García

EL REINO DE LAS TINIEBLAS (*Hideaway*), EE.UU., 1995, dirigida por Brett Leonard, con Jeff Goldblum, Christine Lahti y Alfred Molina.

Si uno quisiera hacer justicia a todas las películas de las cuales Brett Leonard abrevó para hacer *El reino de las tinieblas*, estaría más cerca de la guía Maltin que de la pequeña reseña que esta película merece. Desde el cuento *La pata del mono* hasta *Ghost* pasando por todo lo que pueda haber en el medio —lo que debe dejar afuera sólo a Godard y Fassbinder— agregan su escena, su tema, su clima. Sin embargo, la película no es tan mala como uno supondría *a priori* o como estas “influencias” hacen pensar. Esquemáticamente: la primera

hora es tremendamente sugestiva y *asusta*. La siguiente media hora es muy convencional aunque entretiene y los últimos diez minutos son sencillamente patéticos. Esta involución tiene que ver con el autor de la novela original, Dean Coontz, casi tan prolífico como Stephen King —mucho peor escritor—, con la particularidad de que todos sus primeros capítulos generan tanto interés como el de esta adaptación para luego desvanecerse en un mar de explicaciones racionalistas.

Aquí el racionalismo es reemplazado por la imaginería New Age generada por computadora, lo que acerca a Leonard a su espantosa película anterior, *El hombre del jardín*. *El reino de las tinieblas* es un claro paso adelante y sugiere que la carrera del director puede ir mejorando en tanto y en cuanto logren sacarle las manos de la maldita computadora. Actúan dos tipos bárbaros: Jeff Goldblum, el actor irónico del momento (idea que desarrollará cuando la entienda), y Christine Lahti, una de nuestras actrices favoritas. ■

Gustavo Noriega

GERMINAL. Francia/Bélgica/Italia, 1993, dirigida por Claude Berri, con Gérard Depardieu, Miou-Miou, Renaud y Jean Carmet.

Germinal prolonga de manera absolutamente coherente el “programa” cinematográfico que su director Claude Berri inaugurara en 1986 con el díptico *Jean de Florette/Manon del manantial* y continuara con la lamentable *Uranus*. Ese programa representa la más sistemática continuidad de lo que se conoce como “tradicción de la *qualité* francesa”, aquí en su variante realista/naturalista. La *qualité* apunta a lo seguro, a lo previamente legitimado, a la anulación sistemática de todo riesgo. Berri respeta esa tradición al pie de la letra y la cumple paso a paso: primero se elige una novela de autor conocido y re-conocido (Pagnol, Aymé, Zola), luego se la transcribe fielmente a través de un guión obediente, se llama a actores de renombre (Depardieu al frente, por supuesto) y finalmente se la pone en escena con escrupulosidad. Todo funciona como quien sigue la línea de puntos. Si se aceptan esos presupuestos

hay que reconocer que Berri en *Germinal* se anota algunos porotos en términos de puesta en escena, cosa que no ocurría ni por asomo en la anterior *Uranus*. A la inversa del díptico “del manantial”, donde los tonos pastel y la fuerte luminosidad evocaban un bucolismo provincial de entreguerras, aquí el realizador elige, con pulcritud, una iluminación de clave baja, dominada por los tonos oscuros y un predominio de zonas de sombra en el cuadro. Gracias a esa iluminación y a ese cromatismo, Berri logra hacer del carbón algo más que un simple mineral. Logra hacernos sentir que el carbón impregnó esa pequeña comunidad del interior, ese país en esa época (fines de siglo pasado), del mismo modo que impregnó los pulmones de los viejos mineros. Al mostrar la persistencia con que tizna el cuerpo de los trabajadores, al detenerse en el esfuerzo con que necesitan frotar sus torsos, al final de cada jornada, para sacarse de encima ese tizne, Berri logra reducir la explotación capitalista a su condición más física y cotidiana: una suciedad, una mácula en el cuerpo. Una de cal (o de carbón, más bien) y varias de arena: si *vemos*, en el cuerpo de los mineros y de sus familias, las oscuras marcas que deja el capitalismo, ¿qué necesidad había de hacer de los patrones unos inmorales y de los trabajadores una colectividad de familias immaculadas? Berri apunta a un público masivo y —de ser posible— a un mercado planetario, y entonces se supone que las oposiciones deben quedar bien claras, aun a riesgo de resultar esquemático, redundante y, de última, demagógico. Un buen shock no viene mal, aunque sea totalmente desproporcionado: castran a uno que se quiso pasar de vivo, demasiado castigo para un personaje secundario. Unas cuantas muertes siempre ayudan. Hacen que el público se “enganche” con las desgracias de los personajes, aunque para ello haya que matar más gente que en una de Chuck Norris. Una historia de amor se impone, aunque haya que meterla con calzador y se dé de patadas (por esperanzada) con el tono fatalista de la novela de Zola. Por qué no un buen villano, capaz de cometer un atentado terrorista en el que mueran decenas de trabajadores, y un rescate de último

momento, aunque resulte más propio del cine-catástrofe que de una película que se pretende social. A propósito del villano (un anarquista tirabombas), ¿habrá que extraer de él alguna alusión a la política contemporánea, o se trata de un mero anacronismo? A propósito de las posibles lecturas contemporáneas, ¿cómo hay que entender la apelación final a un venturoso futuro (el presente) en el que los desheredados de la tierra habrían vencido finalmente a los poderosos? Echando un vistazo al mundo actual, ¿no suena esa apelación como una cargada sangrienta e innecesaria? ¿Quién es Berri para reírse del fracaso de las utopías? ¿Cuál será el sentido final de esta presunta "épica popular" que fuera aplaudida por el mismísimo Mitterrand? ¿Acaso en la anterior *Uranus* no salían mejor parados los colaboracionistas que los resistentes? ¿Será Claude Berri un ambiguo que hace películas obvias? ¿O será solo que hoy estamos más paranoicos que de costumbre? ■

Horacio Bernades

FARINELLI (*Farinelli, il castrato*). Francia-Bélgica-Italia, 1994, dirigida por Gérard Corbiau, con Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Elsa Zylberstein, Caroline Cellier, Jeroen Krabbé y Omero Antonutti.

Filmar una película acerca de la vida del cantante castrado más famoso de la historia podría haber tentado a un director poco ingenioso a compadecerse o regodearse con el hecho mismo de la mutilación física del protagonista, a hacer tan solo una obra más sobre la relación del arte y el poder, o a crear un espectáculo exclusivo para melómanos. Sin embargo, *Farinelli* se erige como un logrado intento de reflejar la decadente sociedad europea de la primera mitad del siglo XVIII.

A partir de una minuciosa dirección artística, Corbiau reconstruye la Europa de las monarquías absolutistas para evidenciar que una figura como la de Farinelli no es más que un símbolo de una época crítica. En realidad, todos los personajes —representativos de diversos tipos sociales— están tan "incompletos" como el protagonista. La diferencia radica en que en la mayoría de los casos la mutilación es social y psicológica y no

física. El hermano de Farinelli es un ejemplo de este estado de cosas. Compositor frustrado que desea triunfar sin tener talento, necesita "complementarse" con su hermano tanto en la vida pública como en la privada. Ante tanta frustración y medianía, adquiere suma importancia el hijo tullido de la noble protectora del cantante. Es el único personaje que escapa a la "castración general". Pese a sus limitaciones físicas logra desligarse de las ataduras morales y sociales. Se libera de su tiempo para anticipar el pensamiento moderno que hará eclosión con las revoluciones francesa e inglesa de finales de siglo.

Se pudo haber insistido en otros aspectos de la vida de Farinelli, como la benéfica influencia de su arte en la vida de Felipe V de España. Corbiau utilizó solo una escena para mostrar esta relación entre rey y cantante. Y este quizá sea también un acierto del director belga, ya que es probable que un relato más minucioso y exhaustivo de la vida del castrado habría ido en detrimento de la película en general. *Farinelli* no es una obra maestra, pero merece no pasar inadvertida en estos tiempos en que el buen cine no es una cosa de todos los días. ■

C. Adrián Muoyo

TRAICION AL JURADO (*Trial By Jury*). EE.UU., 1994, dirigida por Heywood Gould, con Joanne Whalley-Kilmer, Armand Assante, Gabriel Byrne y William Hurt.

Joanne Whalley-Kilmer, la mujer de Val, venía haciendo honor a la pobre fama de su apellido. Si su esposo es un mal actor —habrá que ver si el Batman que se viene lo induce a repetir el triste bravucón que paseó por *The Doors*—, ella había comenzado a encasillarse como la pobre víctima de películas del peor *suspense* (en *Madigan está de vuelta* le vimos tomar la posta de Annabella Sciorra, una de esas heroínas que lo llevan a uno a identificarse inevitablemente con el violador). Pues bien, el primer augurio bueno es que aquí zafó de ese rol para encarnar a una criatura que se transforma saludablemente.

Primero hace la mosquita muerta. Valerie, madre divorciada de un pequeño,

es parte del jurado en el proceso contra Rusty Pirone (Armand Assante), un mafioso temerario. Cercado, Rusty amenaza de muerte a ella y al niño: debe fallar en su favor y convencer al resto del jurado. El que la intimida por cuenta de Pirone es un tal Vesey (William Hurt), poli corrupto que le hace trabajitos por migajas. Voy apuntando algunas sorpresas agradables: ver en Assante a un convincente gángster, lejos de las infaustas parodietas del género policial que anduvo ensayando por ahí. Ver a Hurt como un rufián, a esta altura del partido quizás el único papel que nos permite tolerarle esa tonadita susurrante. Todo se supone mérito del novato Heywood Gould, un confeso admirador de los policiales del 40 que antes de dirigir hizo sus pininos como novelista.

Valerie va tomando valor. Como a los criollos en la época de las invasiones inglesas, una batalla victoriosa la fortalece para la siguiente. Poco le cuesta manipular a sus colegas del jurado, esos idiotas ejemplares que —¿será posible?— no son ningún capricho del celuloide y sí la verdadera carne que decide sobre los destinos de los procesados yanquis. Aquí comienza la transformación: Valerie empieza a disfrutar de ese poder pequeño, antes oculto, que le permite manejar al prójimo. ¿Es una inmoralidad? Es la primera veta de lo mejor que tiene *Traición al jurado*. Al rato estamos sumergidos en una maraña de intereses contrapuestos —Valerie, Pirone y un Vesey que se rebela contra su mandante—, en un todos contra todos que remeda la amoralidad imperante en los viejos policiales negros. Una pizca de buena voluntad permite ver en este punto un film escéptico para con la Justicia y otras columnas sacrosantas de la sociedad.

En términos formales resulta interesante el homenaje funcional de Gould hacia los clásicos de vieja data. Cerca de 50 locaciones nos pasean por aquí y allá. La afición del mafioso y Valerie por el vestuario y muebles del 40 es la base de la reverencia por el lado escenográfico. Y quiero destacar un soberano trapo en terciopelo verde que hace de la Whalley-Kilmer una muñequita irresistible. ■

Guillermo Ravaschino

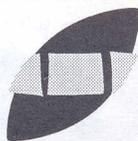


En Almagro
y Parque Centenario,
las películas
que otros no tienen.

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

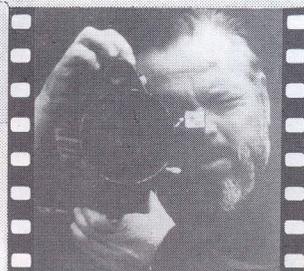
**Isla busca
Robinson**



PASEO COLÓN
Y MÉXICO 343-5892

LA TOMA BA
VIDEO

**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

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**

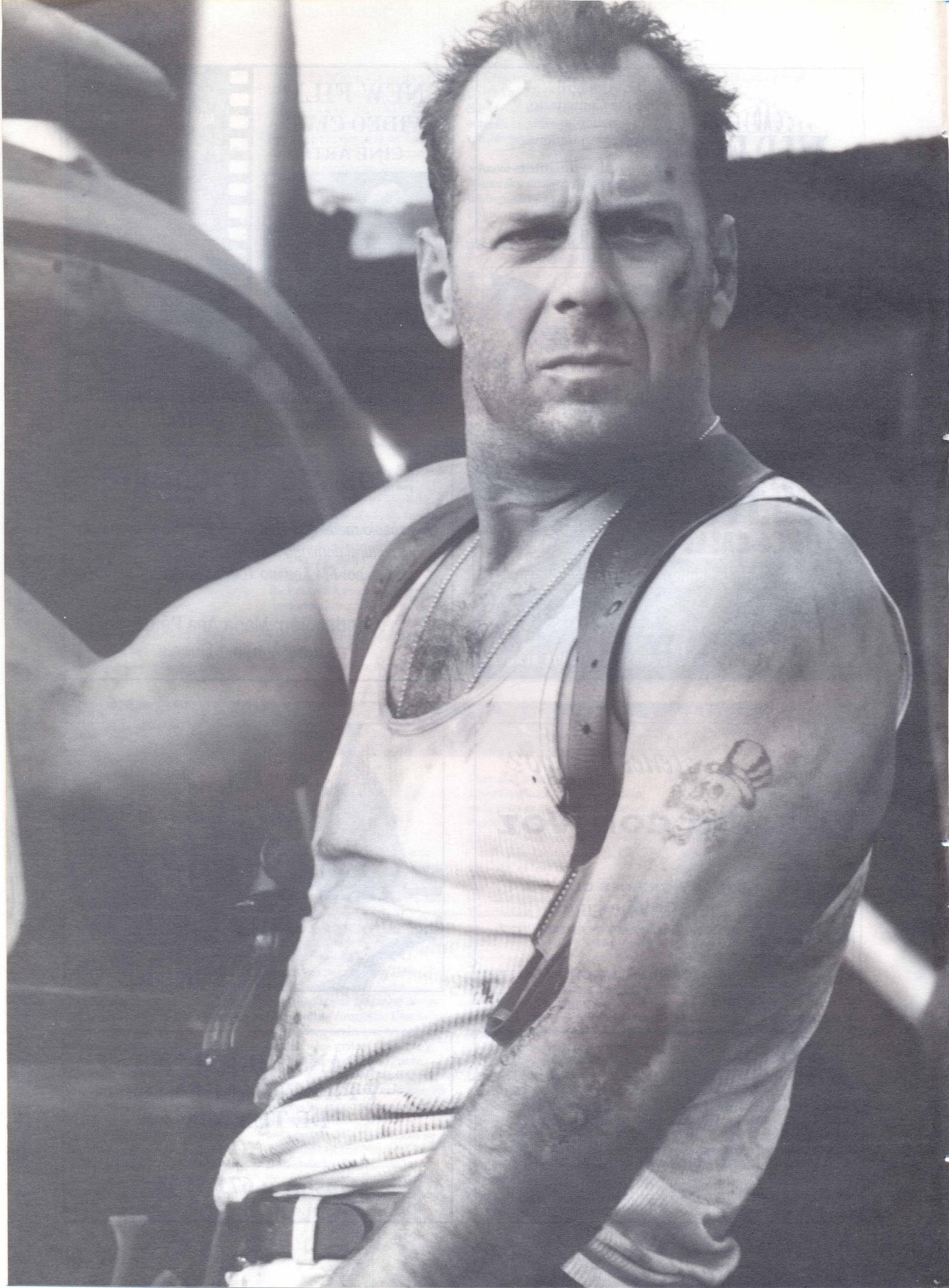
Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



**TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS**

Gustavo: 671-9948



El atorrante y el héroe en musculosa

por Gustavo Noriega

Bruce Willis. No se puede analizar seriamente a una persona que lo primero que ve todas las mañanas es a Demi Moore despeinada y bostezando. Esforzándose, uno podría argumentar sobre buenas bases que es un actor importante, uno de los mejores. Recurrir a distintos tipos de películas para mostrar su versatilidad: su calidad para el humor (*La muerte le sienta bien*, *Hudson Hawk*), el registro desaforado de un psicópata violento (*Pensamientos mortales*), la sobriedad en el drama (*In Country*). También se podría apelar a la autoridad de la sabiduría de Tarantino para elegir actores y celebrar su participación en *Tiempos violentos*. Sin embargo, lo que va a quedar en la historia de Bruce Willis —o, mejor dicho, lo que va a quedar en nuestra historia de Bruce Willis— es que dos veces su performance hizo un ruido diferente, una conexión única. Ese plus en la pantalla que logran algunos actores cuando crean personajes nuevos e irrepetibles. A Willis le pasó con David Addison y John McLane. Los voy a saludar y vuelvo.

David Addison. A principios de 1985, una exitosa modelo, Maddie Hayes, fue estafada por su representante. De su cuantiosa fortuna quedó poco: entre otras cosas, una agencia de detectives —que no sabía cómo manejar— llamada *Luz de luna*. Si la agencia no se cerró fue por la obstinación de su empleado más importante: un joven atorrante, fanfarrón y comprador llamado David Addison. La nueva dupla se convirtió en la pareja más original y romántica desde Bogart y Bacall y fue la que le dio sustento a *Moonlighting*, uno de los Diez Momentos que Redimen la Televisión. La serie rozó la perfección: el refinadísimo encanto de Cybill Shepherd, el descontrolado entrecruzamiento de diálogos que hacen parecer a las comedias de Hawks relatadas por locutores de Radio Nacional, la brillante simpleza de los casos y la delirante autorreferencialidad. Pero uno de los grandes pilares era la personalidad irresistible de David. Dueño de toda la sabiduría que puede dar la calle, alérgico al compromiso pero con un corazón más tierno que el de Bambi, cínico y al mismo tiempo irremediabilmente enamorado de Maddie, David Addison es lo que a los porteños nos gustaría pensar de nosotros mismos: fanfarrón, pero con motivos; canchero pero simpático. Un sentimental que no lo declama.

Cuando comenzó la serie, Willis era un desconocido, pero a mediados de la tercera temporada el éxito de *Duro de matar* lo había convertido en una estrella del cine. En una serie tan propensa a hablar de sí misma, este hecho no pasó inadvertido: en un capítulo de esa época, Willis sale de un negocio caminando con Virginia Madsen; a sus espaldas, el encargado descuelga un póster de *Duro de matar*. En ese mismo episodio un cameo fugaz de Demi Moore —esposa de Willis en la vida real— reforzaba la misma idea: Willis la miraba con la boca abierta como si fuera una mujer que nunca podría alcanzar.

En 1987, cuando la serie llevaba dos años, David y Maddie hicieron el amor. Todos los pronósticos indicaban que, una vez superada la tensión generada por los cuerpos que no se tocan, el interés de la serie iba a decaer. Los mismos protagonistas se

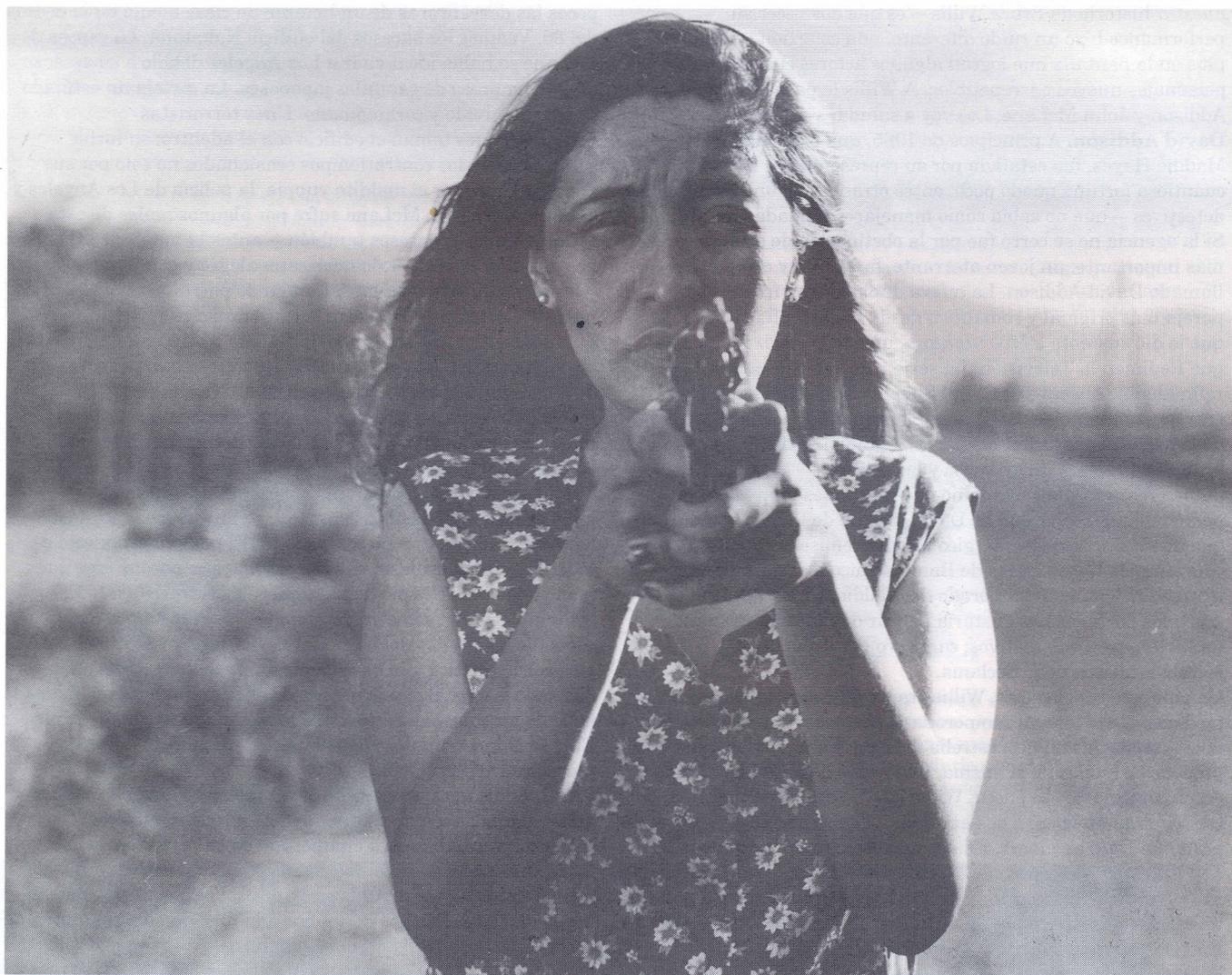
lamentaban al aire: “Va a bajar el rating y nos van a mandar al horario de los domingos”. Fueron, sin embargo, los problemas internos —con los productores— los que hicieron, dos temporadas más tarde, que la aparición de los capítulos fuera haciéndose errática. En mayo de 1989, el señor Addison, el detective más simpático de la televisión, dejó de salir al aire.

John McLane. El policía neoyorquino de *Duro de matar* es uno de los personajes más asediados de la historia del cine. Más allá de su obvia y ridícula mala suerte —su mujer queda encerrada en un edificio con terroristas en la primera, en un avión en la segunda y, en la tercera, un neonazi lo usa como blanco móvil por toda la ciudad de Nueva York—, McLane ha sufrido como pocos las desventuras de un hombre de clase media en la década del 80. Veamos los sucesos del edificio Nakatomi. La esposa de McLane se había ido a vivir a Los Angeles debido a su ascenso en una empresa de capitales japoneses. La corteja un estúpido yuppie, engreído y cocainómano. Unos terroristas internacionales toman el edificio con él adentro: su lucha solitaria sufre los contratiempos ocasionados no solo por sus enemigos sino por el maldito yuppie, la policía de Los Angeles y el burocrático FBI. McLane sufre por algunos males de esta época y por los progresos también —antes la mujer de un policía neoyorquino era una italoamericana alegre y gritona que criaba a los niños mientras su marido salía de patrulla; ahora es una pujante ejecutiva—. Descalzo, sucio, transpirado, herido y humillado, McLane saldrá adelante una y otra vez. Cuando le pregunten quién es —esto sucede dos veces en la película—, dirá tranquilamente: “Soy un policía de Nueva York”. El hombre tiene un secreto orgullo. Algo chapado a la antigua, en medio de un vendaval de dificultades, John McLane se define a sí mismo por su profesión. Por lo que hace y no por lo que tiene. Si McLane y Hans Gruber, el terrorista interpretado magistralmente por Alan Rickman, se miran con odio, deben hacerlo al mismo tiempo con respeto. El personaje opuesto a McLane es el de Ellis, el yuppie: un tipo que porque cree que maneja las acciones puede manejar a los terroristas. A McLane, el dinero —el termómetro del yuppie— le resulta tan ajeno como los resultados del Nacional B. (La tercera parte recoge esta característica y lo hace caminar entre lingotes de oro distraídamente: el olvido de uno de ellos en un auto abandonado no le sugiere desesperación sino el mejor chiste de la película.) Ellis es el inescrupuloso de traje fino; McLane, el héroe en musculosa.

Final. Addison es un neurótico: el mujeriego que, en realidad, quiere a una sola mujer pero que no logra estabilizarse. McLane, en cambio, está enamorado de su profesión: se hubiera metidos en todos los líos imaginables aunque su mujer no estuviera en el medio. Ambos son dos solitarios incurables; se los puede ver borrachos en un bar a la madrugada, con barba de dos días y olor a transpiración acumulada. Son parecidos pero no iguales: Addison tiene más pelo y menos músculos; es más joven. Tienen una melancolía descomunal y un corazón enorme. Se merecen lo mejor. ■

El estado de algunas cosas

La muestra de los cortos ganadores del concurso del Instituto de Cine provocó entusiasmos varios en la redacción de El Amante pero también la certeza de que ciertos cambios son posibles. La reseña sobre la muestra, una breve radiografía de los directores y una entrevista a algunos de ellos acompañan a una nota de propósitos generales. Esta última intenta por primera vez en estas páginas abordar el tema del futuro de la industria cinematográfica en nuestro país, tema que hasta ahora habíamos esquivado para no mezclarnos en discusiones que suelen encubrir meros conflictos de intereses.



Rey muerto de Lucrecia Martel

Divisas y dinosaurios

por Quintín

En el mes de mayo Pacho O'Donnell, secretario de Cultura y director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, señalaba en una conferencia de prensa que su gestión en este último estaría orientada a crear un perfil "industrial-exportador" para el cine argentino. No es el objeto de esta nota discutir si se trata de una buena idea. En cambio, es oportuno señalar la dificultad de la tarea. En efecto: hoy en día, Estados Unidos es el único país exportador de cine. Desde Bolivia hasta Taiwan, desde Italia hasta Egipto, las carteleras de cine muestran una composición inequívoca: más del 80% de los films exhibidos son de procedencia norteamericana. En los países que producen cine, el resto está casi exclusivamente compuesto por productos locales. Las películas no atraviesan ni siquiera las fronteras geográficas o lingüísticas más inmediatas: los films españoles no se exhiben en París, del mismo modo que los mejicanos no se ven en Buenos Aires. En febrero de este año, la revista *Time* mostraba en una tapa memorable a Schwarzenegger atado como Gulliver por unos liliputienses que enarbolaban banderas de los países europeos. El título, "Europa vs. Hollywood. La lucha por contener al coloso cinematográfico americano", aludía a los intentos principalmente franceses de lograr, mediante las negociaciones del GATT, imponer una cuota que frenara la penetración norteamericana en el cine. En las páginas interiores de la revista se esgrimía un término elocuente: "cocacolonización" y se citaba la generalizada opinión entre los espectadores europeos de que los films de ese origen ya no interesan. Si bien es cierto que en París todavía puede verse cine de la procedencia más variada (hasta algunos films argentinos), el gran público presiona de tal modo que Luc Besson, uno de los directores franceses más exitosos, ha optado por hacer películas "a la americana" y declara que deliberadamente ocultó el origen de su film hablado en inglés porque "la gente huye ante las películas francesas" (ver *El Amante* N° 36). Sin embargo, hay quienes no se dan por vencidos aunque sus recetas rondan el disparate. En su edición del 20 de enero, el diario *Clarín* consigna la visita a Buenos Aires del ingeniero en finanzas alemán Bernard Stampfer y una conferencia que dio en el Instituto de Cine (gestión Ottone). Stampfer integra un programa llamado "Media" que se ocupa de promover la cinematografía de la Comunidad Europea y opina, según el *Clarín*, que "la posibilidad de competir con los norteamericanos reside en hacer cine *commercial-art*". Como ejemplo de esta categoría que reúne términos considerados antitéticos hasta el día previo a la conferencia, Stampfer consigna a *La lección de piano*, *Fresa y chocolate* o *Delicatessen*. A continuación recomienda hacer coproducciones con actores extranjeros de renombre y rodar en inglés pero también

"preservar la identidad cultural" (!!). Es el momento de recordar que la estrategia de la coproducción ha sido vastamente utilizada en los últimos años por el cine argentino sin que las películas correspondientes hayan despertado entusiasmo ni aportado recaudaciones en el extranjero. Los matices van desde el ruidoso fracaso de *La peste* con su elenco de estrellas internacionales hasta el ridículo de la presencia de Gian-Maria Volonté en *Funes, un gran amor*.

Pero para todo hay excepciones y una película desata miradas de envidia y despierta sueños de grandeza en el mundo cinematográfico. Es *Como agua para chocolate*, el bodrio del mejicano Alfonso Arau que logró un moderado éxito en Estados Unidos y se convirtió en la película en idioma extranjero más taquillera de la historia en ese país (no sabemos si Stampfer la considera *commercial-art*). Cuando aparece un fenómeno aislado de esta naturaleza, se multiplican las ilusiones de que se puede generalizar fácilmente. En una entrevista no publicada aún, Jerry Carlston, profesor de la Universidad de New York que nos visitó el año pasado, nos decía que confiaba en las posibilidades de películas como esa, como introducción de la cultura latinoamericana en Estados Unidos. Carlston reconocía que se trataba de una especie de comida rápida latina para uso de gringos, pero creía que era un modo de introducir la literatura latinoamericana en un público que no leía. Pronunció entonces las palabras clave: "realismo mágico". Estas palabras volvieron a surgir en otra entrevista que no publicamos. Esta vez se trataba de Chris Sievernich, productor alemán que también vive en Estados Unidos. Se nos ocurrió leerle una entrevista a Juan José Saer aparecida en *La Maga*, en la que el escritor afirmaba que él carecía de identidad latinoamericana y que no le gustaba García Márquez. Sievernich estuvo a punto de enfurecerse y atribuyó esos comentarios a "coqueterías de escritor". Para Sievernich, el realismo mágico y *Como agua para chocolate* eran también el camino correcto para el cine argentino. La fuente, otra vez, la literatura latinoamericana. Lo cierto es que mientras Beatriz Sarlo señala en *Borges, un escritor de las orillas* el hecho evidente de que "no hay (casi) realismo mágico en la literatura rioplatense", el último cine argentino se ha empeñado en falsificar una tradición introduciendo —en intentos invariablemente fallidos— gente que vuela y supersticiones varias. A propósito, Sievernich estuvo a punto de inaugurar otra tradición, la del extranjero que viene a Buenos Aires para producir un film argentino. Aparentemente, iba a producir una película de Alejandro Agresti pero, al parecer, desistió. Tal vez porque en los films de Agresti los personajes no vuelan lo suficiente ni le hablan a la comida. Pero que el asunto anda rondando lo

comprueba una declaración que Lucrecia Martel, una de las ganadoras del concurso de cortos, nos hiciera en la radio. Decía la realizadora que uno de los asesores del Instituto de Cine le recriminó que su película no tuviera la cuota necesaria de realismo mágico.

Bien, la Argentina ha exportado muy poco cine en los últimos años. *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain caminó en España, *De eso no se habla* de María Luisa Bemberg tuvo alguna repercusión y punto. Efectivamente, exportar es difícil no solo como proyecto teórico sino en el terreno de los hechos. Miremos entonces al mercado interno. Hasta el mes de mayo se habían estrenado en 1995 dos coproducciones —*Las cosas del querer II* y *De amor y de sombra*— y otras siete películas. Las coproducciones —dos films lamentables— tuvieron cierto éxito pero las otras fueron terribles fracasos (ninguna debe haber superado los 5.000 espectadores). Hay una costumbre en la exhibición local que se va instalando definitivamente. Mientras las películas extranjeras tienen un piso casi asegurado, la mayoría de las argentinas pasan por los cines sin que nadie se dé cuenta. Pero el mercado local tiene su propio milagro, que también funciona como espejismo, aunque no ha tenido éxito afuera. Es *Tango feroz*, de Marcelo Piñeyro, cuyo éxito impensable y acaso irreplicable todos quieren imitar. Producida con estándares técnicos modernos y con pautas estéticas e ideológicas del pleistoceno, *Tango feroz* reveló un público potencial de escaso promedio de edad que, hasta entonces, había permanecido oculto. En el medio cinematográfico, todos aguardan el estreno de *Caballos salvajes*, la segunda película de Piñeyro, para ver si es cierto que tiene la varita mágica. Entre el único milagro y la zona de recaudaciones insignificantes se dibuja lo que podría llamarse el cine medio argentino. Está hecho por directores veteranos —en la Argentina no hay realizadores que puedan exhibir una filmografía medianamente larga y que sean menores de 50 años— que han aprendido cómo conseguir créditos y subsidios de las distintas administraciones —y hasta algún productor— y se las arreglan para filmar más o menos seguido. Sin embargo, las recaudaciones de las películas de este grupo tienden a bajar con los años y la falta de rentabilidad también las amenaza. Los estudiantes de cine los llaman “los dinosaurios” y en esa denominación se concentran el rencor y el desprecio que buena parte del público comparte. Los nombres entran y salen según quien haga la lista, pero a lo que se apunta es a un tipo de cine que no solo es artísticamente nulo sino comercialmente cada vez más inviable. No hay que recurrir a los críticos de revistas especializadas para encontrarse con gente que les ha dado la espalda hace tiempo.

En este estado de cosas se reglamenta la nueva ley de cinematografía. Pesadamente corporativa y burocrática en muchos aspectos, la ley ofrece una renovada posibilidad de subsidios para el cine nacional con un monto de dinero en juego muy superior al de los últimos años. En estos meses, los directores han discutido un tema que aparece emparentado con los términos anteriores: hay un bando que propone muchas películas baratas y otro que quiere menos películas y más caras. Aparentemente, han ganado estos últimos. Pero en un país casi sin productores (ni gente que ponga plata ni gente especializada en reunirla y administrarla), el costo de una película es un misterio difícil de aclarar para un lego. Es en este momento que se estrena *No te mueras sin decirme a dónde vas* de Eliseo Subiela, que se anuncia con bombos y platillos como la

primera coproducción del Instituto y del monopolio periodístico más grande del país. El resultado es una película cara para los estándares nacionales (\$ 2.300.000 según el dossier de prensa) y que representa cabalmente al cine dinosaurio. Por primera vez en los últimos años, una película “grande” no recibe los unánimes comentarios complacientes de los diarios. Hasta el medio escrito de la empresa productora se atreve a deslizar algunas críticas menores. Todo el mundo sabe que el film es un mamotreto indigerible desde cualquier óptica. En los próximos días se pondrá a prueba una vez más la capacidad de la televisión para vender productos incomprables. Pero quedará inevitablemente desnudo el juicio de los ejecutivos que respaldaron su realización y el de los jurados que la eligieron en el concurso.

Simultáneamente, ocurre algo de menor repercusión. Los cortometrajes ganadores del concurso anual del Instituto de Cine se exhiben todos juntos en una sala. Esto ocurre aparentemente por casualidad, porque a los exhibidores (los personajes que nunca pierden en el cine argentino) no les conviene programarlos en sus salas junto a los largos, como hicieron el año pasado. El cine se llena y la muestra pasa a una sala comercial. Y las películas recaudan mucho más de lo esperado. En todo caso, muchísimo más que los largometrajes que se estrenan en pocas salas y sin publicidad. *Historias breves* resulta una película viable que sorprende, entre otros, a los críticos. Una nueva generación entra en la escena del cine argentino.

En realidad, no se trata propiamente de una generación, ni de un grupo, ni de un movimiento, sino del primer resultado visible de un acontecimiento subterráneo. En 1991 se funda la Universidad del Cine, que con otras escuelas recibe una inscripción inesperada. Se calcula que hay más de 5000 estudiantes de cine en el país, en distintas carreras e instituciones. Sentenciados por el sentido común a recibirse de desocupados, criticados por mucha gente —entre la que nos incluimos— por frívolos e irreflexivos, tienen algo que ofrecer. Aunque no todos se recibieron ni están ligados a una escuela, hay entre ellos una comunicación evidente que parte de las largas conversaciones entabladas entre compañeros durante el aprendizaje y sus prácticas de filmación. Los trabajos no son equivalentes: hay alguno excelente (a mi juicio, *Rey muerto*), otros muy buenos y también algunos flojos. Pero tienen en común una serie de cosas que exceden la obviedad de la juventud de los realizadores y que son la contracara de la otra generación cuyo cine agoniza.

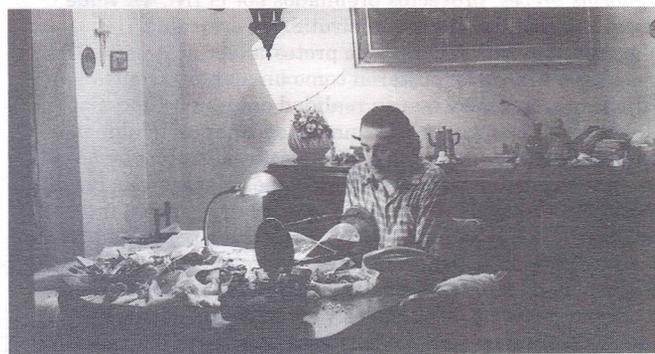
En primer lugar, están bien hechos. Los aspectos técnicos (fotografía, sonido, escenografía y hasta el diseño de títulos en uno de ellos) están resueltos con acabada competencia profesional. No tienen nada que envidiarles a los técnicos establecidos de la industria del cine argentino. Más aun, no tienen ciertos vicios habituales: la fotografía no suele ser “bonita” ni publicitaria, el sonido no es ampuloso, la escenografía no es la de una casa de decoración. La técnica no intenta embellecer la narración sino ponerse al servicio de esta. El encuadre y los movimientos de cámara son exactos y no hacen ostentación alguna. Los guiones son sólidos, están bien estructurados y no caen en el divague ni en la incoherencia. Los diálogos tienen un nivel de credibilidad absolutamente desacostumbrado. Las actuaciones no son declamatorias y las entonaciones del lenguaje no son artificiales. Algunos actores son verdaderos hallazgos, con una presencia mucho más interesante que la de sus colegas que delatan sus rutinas teatrales y televisivas. Si se comparan, además, estos trabajos con otros similares —con los ganadores del año pasado, por ejemplo—, el resultado es que son muy

superiores. Esta muestra no cae en dos de los defectos habituales: puerilidad y falta de rigor. En segundo término..., la definición del segundo término me la acaba de proporcionar la televisión. He visto por casualidad a Pino Solanas reportado en un programa de cable que se llama *Enseñando a vivir*. Los cortos no enseñan a vivir. No sermonean, no hacen discursos, no rompen las pelotas, si me disculpan. La profundidad que puedan o no tener se expresa en la historia y en la puesta en escena y no en el discurso piadoso y reaccionario que fue una de las marcas de fábrica de los dinosaurios. El tercer punto es aun más interesante. El cine argentino ha actuado a lo largo de toda su historia como un velo sobre la realidad. Ha tapado con sus censuras, vaguedades, estereotipos y frases hechas una vía posible de acceso al mundo. Levantadas estas restricciones hijas del miedo y la incompetencia, automáticamente la relación del cine con el exterior resulta mucho más franca, más directa de parte de los realizadores e infinitamente más interesante para los espectadores. Una de las capacidades del cine es la de *mostrar*. Si no se intenta ocultar, disfrazar o maquillar, se termina invariablemente utilizando esta capacidad. Eso ocurre con *Historias breves*.

Cuarto: los cortos son originales y son ingeniosos. Sin intentar, en la mayoría de los casos, pasarse de viveza, las películas exhiben una elaborada riqueza en los diálogos y las situaciones. Aun algunas que no son las mejores tienen una fuerza narrativa que rompe con años de relatos pobres y desvaídos.

Ultimo. Está bien, son solo cortometrajes. Hacer un largo es muchísimo más difícil. Y volviendo a la originalidad, es cierto que gran parte de ella proviene de que los cortos no se asientan en tradiciones cinematográficas precisas. Por razones de edad y en algunos casos por elección, los directores no han visto mucho cine, ni tienen preferencias estéticas demasiado definidas. Se han formado más que nada viendo los trabajos de sus compañeros. Pero ese termina siendo otro punto interesante. Estamos frente a un modelo de taller informal, en el que la producción mejora año a año y en el que impera una autocrítica colectiva que contrasta una vez más con ciertas soberbias. Quizás estos no sean los mejores exponentes de ese taller y tampoco es momento de jugar a la medición de talentos. Son simplemente la punta de un iceberg. Lo cierto es que esta práctica genera un acercamiento al cine inédito: más libre y más consciente, que puede ir incorporando elementos con el tiempo. Que no se rige por modelos a imitar ni por formas de represión institucionales. No están aplastados ideológica ni creativamente por sus mayores, así que tienen el campo despejado por delante: el modelo al que se oponen es patéticamente débil en lo estético. Esta es nada menos que la primera formación profesional masiva de directores (con experiencia además en otros rubros) que hay en la Argentina. A los veinticinco años, esta gente sabe muchas cosas que directores con una obra concluida no aprendieron. Y además son y serán muchos más de los que asomaron en esta muestra.

De pronto, la industria del cine argentino se encuentra con una situación inédita. En poco tiempo contará con un enorme grupo de profesionales jóvenes, en formación permanente, que declararán su intención de seducir al público. Con un poco de apoyo estatal y alguna inteligencia entre los que invierten en el cine, algunos de los problemas de esa industria se pueden solucionar sin recurrir a las recetas que aconsejan producir engendros. Mientras tanto, la desaparición de los dinosaurios es meramente una cuestión de tiempo. ■



Fotos (de arriba hacia abajo): *Ojos de fuego* de Jorge Gaggero. *Niños envueltos* de Daniel Burman. *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* de Andrés Tamborino y Ulises Rosell. *Guarisove, los olvidados* de Bruno Stagnaro.

Al fin, en el camino

por Alejandro Ricagno

Por una vez, reseñar cortos de realizadores jóvenes se convierte en una tarea plenamente grata. Por una vez, uno empieza una reseña de cortos de jóvenes argentinos con algo parecido al entusiasmo. Que es lo que genera esta antología de *Historias breves*, proyectos premiados por el INCAA y que ahora son realidad filmica, disfrutable y criticable.

Alguna vez escribí una nota de protesta (ver *El Amante* N° 31) que algunos malinterpretaron como un atentado contra los estudiantes de cine y que en realidad era una provocación en busca de una respuesta que nunca llegó, por carta al menos. La respuesta que me refuta está en estas *Historias breves*. (O que refuta parcialmente, tampoco vamos a exagerar.) Pero aquí, en líneas generales, puedo ver, intuir, confrontar visiones, mundos en formación, búsquedas y potencias. Y amor al cine con conocimientos aplicados. Porque estos se notan en la seriedad de la factura de los trabajos: los rubros técnicos son, en su mayoría, impecables y están en función de la narración. Quiero decir: no son "prolijitos" para distraer o rellenar huecos de estructura. Uno puede gustar más de alguno que de otro, puede incluso abominar de alguno, pero se sale del cine no como quien ha sufrido "una muestra" sino como quien ha visto un programa de cine compuesto por atractivas historias cortas con climas y búsquedas diversas. Y, cosa curiosa, casi todas a cielo abierto, en rutas o descampados, lejos de las estéticas de living.

Vamos a la *pole position*. En primer lugar preferencial largan *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* de Andrés Tambornino y Ulises Rosell, *Ojos de fuego* de Jorge Gaggero, *Rey muerto* de Lucrecia Martel y *Guarisove, los olvidados* de Bruno Stagnaro. Un poco más lejos, pero no mucho, *Cuesta abajo* de Israel Adrián Caetano; a una distancia más considerable, *La ausencia* de Pablo Ramos y más bien lejos *Niños envueltos* de Daniel Burman, junto con *Noches áticas* de Sandra Gugliotta. (Aclaro que no vi el último corto, *La simple razón* de Tristán Gicovate, agregado en la función del Maxi. Si me dejan, lo comento en el próximo "Mundo cine".)

En los cinco primeros, los reparos casi no existen. No se evidencian tics estudiantiles. Están narrados con fuerza y se muestran como historias antes que "ejercicios". La preocupación por los rubros técnicos es tan fuerte como la de cómo contar. En *Dónde y cómo Oliveira...* los realizadores rumbean violentamente para el lado opuesto al lugar común cinematográfico autóctono evocado desde el título —con la alusión a una famosa dupla cinematográfica—. En las antípodas estéticas de ese cine cuadrado y con ecos de los ladrones en fuga del *Cul de sac* de Polanski, logran en minutos una concisa historia de humor negro y de sátira al costumbrismo argentino. Unos impagables actores dan una graciosa carnadura a sus roles de viejos perdedores perdidos sin remedio en los parajes de James Craig. Mención especial para Carlos Moreno. *Ojos de fuego* quema en sus minutos iniciales todas las posibles visiones miserabilistas que podría tener una historia de villeros y hace una hoguera de furia en la inútil rebelión de un extraordinario Erasmo "Gatiquita" Olivera, mucho más eficaz que los transitados "naturalismos con buena conciencia sobre los sumergidos" en que nos sumerge nuestro cine cuando toca, como con asepsia, estos temas. Los códigos de relación de los personajes son explicitados por la acción, por las miradas, por una frase

socarrona. Inolvidable la primera secuencia del asalto al supermercado.

Y si de realidad social hablamos, aunque con otra estética, la del excelso *Rey muerto* es de temer. Filmada en Salta, esta historia negra y violenta, que no responde a la complacida imagen pintoresquista que se suele dar del interior, tiene uno de los climas más amenazadores de la muestra, con su luz rojiza que grita sangre por los cuatro costados, sus actores nativos, cuyo lenguaje se pierde entre el alcohol, y un universo feudal, feroz y machista. Todo eso en un corto filmado por una mujer sin muestras de feminismo "blando" (¿le gustará Kathryn Bigelow a Lucrecia Martel o será más bien una chica Scorsese?).

Guarisove, los olvidados retoma un tema que parecía condenado a quedar retratado solo en el film de Kamin: la guerra de Malvinas. Claro que aquí el registro es cáustico, la farsa se hace aun más cruel por el tono caricaturesco elegido. El director es Bruno Stagnaro, hijo del realizador de *Debajo del mundo*. ¿De allí que su film se inicie en un hacinamiento en una trinchera, como homenaje tal vez? De cualquier modo el tono de Stagnaro, hijo, es propio, aunque se nutre en lo actoral de cierto código de farsa feroz que es una de las tumbas del cine argentino. Pero en este caso funciona bien en la historia. Impecables las locaciones y la fotografía.

Cuesta abajo de Adrián Caetano es, quizá, la que más muestra su condición de ejercicio de este primer grupo. Pero, ojo, de ejercicio muy bien hecho. La historia del camionero condenado a pasar eternamente por la misma ruta como en una cinta de Moebius está bien narrada, excelentemente montada, y si bien su resolución es esperable, eso no le quita fuerza, ni méritos. Un docente y realizador argentino me señaló un error de montaje. Yo juro que no me di cuenta. Muy buenos los títulos-mapita del final.

La ausencia, lamentablemente, registra una ausencia de dirección actoral: por un lado, Petraglia interpreta un personaje de Beckett, y el pibe de la historia, un personaje de telefilm argentino. El clima de magia que requiere la historia del viejo relojero, y tal vez mago, se resiente con la explicación final, aunque tiene un par de momentos en el balcón que indican que podría haberlo logrado. Una lástima.

Niños envueltos, de Daniel Burman, juro que no lo entendí, pero creo que intentaba ser algo así como un ejercicio de poético-humor absurdo. La última palabra es lo único reconocible en el resultado.

Si de él se puede decir algo bueno..., bueno, la dirección de arte está muy bien, pero para Tiffany's me quedo con Audrey Hepburn. Finalmente, *Noches áticas*, de Sandra Gugliotta, despliega clichés posmodernos, estética de videoclip, un intento de crítica a los yuppies, sexualidades varias sin deseo y una irritante sensación de ya visto, que naufraga entre un lujoso look de producción y la nada desdeñable belleza de su protagonista. Tal vez algo menos de pretensiosidad y un algo más de buen humor lo hubieran mejorado, no mucho, pero un poco. Aunque esta es mi posición, claro. A Quintín le gustó, aunque nunca sabré por qué.

¿Se podrá empezar a hablar de una generación de recambio? Creo que es un poco pronto, pero ya se vislumbran algunos nombres en el camino. Esperemos que no derrapen en las próximas pistas. ■

Conversación en el Maxi

Hay un café al lado del cine Maxi en el que los diez directores de la muestra de cortos se reúnen diariamente para discutir y espiar cada tanto la recaudación en la boletería. Allí concurrió El Amante para conversar durante dos horas con ellos. Suponemos que la charla permite apreciar lo que más llamó la atención de los redactores: opiniones interesantes, puntos de vista divergentes y cierto espíritu de grupo.

Los redactores de *El Amante* les entregan a los realizadores presentes en ese momento (Gaggero, Gicovate, Gugliotta, Martel, Ramos, Tambornino) un cuestionario a modo de ficha individual. Gaggero declara que debe retirarse en unos minutos porque consiguió entradas para ver a Chick Corea. Tambornino prefiere entregar las respuestas otro día. De ese modo, mientras el resto se dedica a escribir, el diálogo se inicia con Tambornino y Gaggero (Burman, Rosell y Stagnaro están en Mendoza presentando la muestra).

Gaggero: Venimos de ciudades diferentes, de aprendizajes diferentes y lo mejor de la muestra es la confrontación de esas diversidades. Frente a la presión de homogeneizar la cultura, creemos que lo importante es hacer cine desde todas las perspectivas posibles y no un determinado tipo de cine.

Tambornino: La muestra permitió, a medida que nos conocemos entre nosotros y que nos hacen reportajes, generar un debate copado entre nosotros. Descubrimos que no hay un punto de vista común entre nosotros y eso es lo bueno. No hay por qué definir lo que es el cine o qué tipo de cine hay que hacer: el cine no tiene que ser de ninguna manera en especial, es un lenguaje muy abierto.

El Amante: De todos modos, se nota una intención —consciente o no— de alejarse de los parámetros habituales del cine argentino.

Gaggero: Hay algo en común que es la intención de narrar historias, historias que no dejen al espectador afuera. Creo que todos pensamos en el espectador desde el momento del guión. Me parece que al cine argentino después de los 50 le chupan un huevo los espectadores.

E. A.: De esa intención viene el título de la muestra [*Historias breves*]...

Gaggero: Sí, el título surgió entre todos. La intención de contar historias era lo único que nos unía. No queríamos poner cosas como "cine joven", porque eso está muy ligado a lo superfluo, a lo jodón. En nuestras películas hay un compromiso y queremos que sean tomadas seriamente.

Tambornino: No apuntamos a hacer un "cine joven".

Simplemente somos jóvenes e hicimos lo que quisimos. Seguramente, el hecho de ser jóvenes se debe reflejar en las películas.

E. A.: ¿En qué les parece que se refleja?

Gaggero: Tal vez en lo arriesgado, aun lo temerario que son muchos proyectos. No nos preocupamos por las consecuencias. Tal vez eso produzca una sensación de frescura, aun en los errores. Se nota que los cortos están vivos. No teníamos la presión de la industria, de tener que recuperar la gaita. Aunque tal vez esto termine siendo más comercial que lo otro. Lo cual es una paradoja en un momento en el que todo se rige por el marketing. Nosotros nos preocupamos por el espectador pero no por el marketing.

Tambornino: Tratamos de hacer lo que nos gustaría ver como espectadores.

Gaggero: Hay cosas que parecen prohibidas para el cine, que solo se ven en los noticieros de televisión. Yo filmé el saqueo de un supermercado, algo que nunca vi en el cine. Busqué cierta

rusticidad alejada de lo publicitario, y creo que eso se repite en varios cortos. Pero eso no quiere decir que a mí no me guste otro tipo de películas, como *Duro de matar*, por ejemplo. No hay que partir de preconceptos. En el cine argentino hay demasiados preconceptos y no se trabaja en lo que son sus verdaderas fallas: de actuaciones, de guión, de realización... La estética debe ceñirse a la historia que uno quiere contar y no al revés. Mi historia, por ejemplo, no necesitaba de grúas ni de steadycam, lo que no implica que algún día las necesite y las use.

E. A.: De todos modos, en la muestra hay poco uso de esos recursos, o de efectos especiales. ¿Es una elección o una limitación presupuestaria?

Gaggero: En mi caso se trata de una elección. Me planteé trabajar con poco equipamiento. Tal vez haya influido la selección de cortos del año pasado, en la que se notaba un exceso de recursos sin demasiado sentido. Para mí eso no es cine, hacer cine no es mover la cámara, usar grúas y travellings porque sí. Hay una tendencia de los estudiantes de cine a recurrir demasiado a lo tecnológico en desmedro de las historias. Los cortos del año pasado me signaron estéticamente: me di cuenta de que no quería hacer eso. Eran muy fríos y yo quiero que el cine me emocione.

E. A.: ¿Al resto de ustedes les pasó lo mismo? Porque se nota que estos cortos son muy distintos a los del año pasado.

Gaggero: Creo que sí. No sé lo que hicimos, pero hay una reacción. Una reacción que incluye el rechazo al circuito actoral establecido de la calle Corrientes, a los diálogos que uno no se cree, a la iluminación que uno no se cree...

Tambornino: Creo que lo mismo va a ocurrir con nuestros cortos. Los del año que viene van a intentar no parecerse a los cortos nuestros que no les hayan gustado. De esa manera, acá se puede llegar a armar algo groso.

[Entra Caetano, sale Gaggero y los otros terminan el cuestionario y se integran en la conversación.]

E. A.: Qué opinan de los últimos años del cine argentino?

Caetano: Para empezar, el cine de la inmediata posdictadura era como la revista *Destape*: mostrar cosas que nunca se



habían mostrado. Era un cine demagógico.

Ramos: Después se generó una especie de desconcierto. Lo que influyó en estos años fue la existencia de los dinosaurios del cine argentino, que pueden definirse con un verbo: acaparar. Y ahora estamos en una etapa potencialmente estimulante en la que necesariamente va a haber que hablar de lo que pasa. Debería venir una etapa de crítica al menemismo.

Martel: Tampoco había mucho que acaparar. En todo caso, los dinosaurios son también los que deciden darles las oportunidades a determinados realizadores.

E. A.: Pero, ¿quiénes son los directores dinosaurios?

Martel: Subiela, Solanas, Gallettini, Desanzo, incluso Aristarain.

E. A.: ¿Y Ayala y Olivera, a los que alude el título de uno de los cortos?

Tambornino: Sí. Son, son, son, son.

E. A.: ¿Qué definiría al cine dinosaurio?

Martel: Son tipos que se alejaron de la calle, de la cosa cotidiana, sin vueltas, sin rebusques, sin metáforas nefastas.

Gugliotta: Creo que hubo un gigantesco bache en el cine argentino, un montón de años transcurridos desde que esta gente empezó a filmar en los que mucha gente talentosa no tuvo la posibilidad de hacer nada. Hay una generación ausente. ¿Dónde están los treintañeros?

Ramos: Tipos como Fernando Spiner, por ejemplo...

Gugliotta: Hubo un conato cuando estaba Antin en el Instituto y salieron tipos como Mosquera, se hizo *Alguien te está mirando*, por ejemplo.

Tambornino: Humm... [risas]

Gugliotta: Sin hacer juicios de valor... Había guita, había como una moda de hacer operas primas, pero se terminó.

E. A.: Habría que ver el valor de esas operas primas...

Martel: Bueno, por ejemplo, a *Sinfin* de Cristian Pauls no la pondría en ese cine renovador. Tal vez exceda mi capacidad como espectadora, pero la asocio con esa etapa de pretensión en los directores.

Ramos: Tal vez la culpa la tuvieron los que elegían a quiénes se les daban oportunidades.

E. A.: Pero a ustedes los eligió Subiela, uno de los dinosaurios.

Martel: El jurado estaba integrado por Subiela, Pablo Rovito y Doddy Scheuer. Pero Subiela confesó que no había leído todos los guiones y que, según él, de todo lo que leyó no había nada que tuviera vuelo.

Ramos: Seguramente no encontró ninguna cama volando... [risas]

Martel: Volviendo a los dinosaurios, lo que yo pienso de Subiela y Solanas, que son los que más me molestan, es que son tipos que se volvieron tibios, miedosos y por eso terminaron recurriendo a esas metáforas falsas en lugar de mostrar las cosas como son, de salir a la calle.

E. A.: Ustedes hablan mucho de "salir a la calle". ¿Qué es lo que hay que salir a ver o a escuchar en la calle?

Gicovate: Estar más cerca de la realidad, sin esa cosa "poética", de supuesto vuelo.

Ramos: No se trata de "tener calle". Yo no creo tenerla para nada. Pero, en la medida de las posibilidades, observar esa calle y mostrarla.

Martel: Me contaron de un ejercicio que se hace en alguna universidad y que consiste en mandar a los alumnos a que graben conversaciones de la gente sin que se den cuenta. Si estos directores se hubieran tomado ese trabajo, se hubiesen replanteado no solo los diálogos sino los guiones de sus películas.

Ramos: Parece como si tuvieran un complejo de inferioridad que los lleva a ponerse en intelectuales, lo que les genera una pretensión automática.

[Caetano se tiene que ir pero antes "desea opinar un par de cosas".]

Caetano: A mí me molesta del cine argentino que los directores no quieran que la gente se divierta. En cambio, quieren venderse ellos con el pretexto de que tienen cosas importantes que decir. Se puede ser contestatario no por lo

que se dice sino por cómo se lo dice. A mí me gusta el cine de terror, que acá se desprecia y que en Estados Unidos corresponde a producciones independientes. Tener en cuenta al público de otra manera es hacer cine contestatario. Prefiero que las películas se promocionen en la Argentina porque la gente dice "vayan a verla porque hay un tipo que anda matando gente" a que las hagan para ver si ganan un premio afuera y poder decir después que hay que verlas porque ganaron ese premio.

Martel: Me gustaría saber por qué no existen los géneros en la Argentina, por qué parece vergonzoso hacer películas de terror o westerns.

Tambornino: Y bueno, está el policial argentino...

Martel: Pero el policial argentino siempre en algún momento se zafa a la mierda y quiere ser una moraleja filosófica.

Caetano: Hay algo peor. Acá hacen una película como *La noche de los lápices*, que se supone un testimonio, y lo que te muestran son torturas para que la gente salga diciendo: "¿Viste cuando la agarran a la mina y...?". Es algo remorboso. En lugar de que la gente se asuste de la tortura, logran que vaya a disfrutar de su costado morboso. El cine de terror es todo lo contrario: la muerte da miedo, da pavor.

[Gicovate agrega también algo antes de retirarse.]

Gicovate: Volviendo a los dinosaurios, creo que es hora de que en el cine argentino se empiecen a contar historias bien contadas, con guiones bien estructurados en lugar de tanta falsa poesía.

[Se retiran Caetano y Gicovate.]

Tambornino: El guión es una estructura dramática y eso es una técnica. Hoy en día no puede fallar. Si escribís un guión y se lo das a un guionista que sepa, te va a marcar en seguida los errores. Uno la puede transgredir pero hay una técnica básica que no falla.

Ramos: Eso es muy determinista...

Tambornino: Personajes, presentación de conflictos, conflictos secundarios...

Martel: Pero ¿hay en la Argentina guionistas que pueden escribir esos guiones perfectos?

Tambornino: Seguro que hay: Jorge Goldemberg, Rodolfo Otero y también gente de nuestra edad como Rodrigo Moreno (guionista de mi corto) o Salvador Roselli.

Ramos: No me digas que se puede escribir un guión con una fórmula.

Tambornino: Estoy hablando de la estructura. Después hay que vestirlo, escribir buenos diálogos, etc. Vos no podés hacer una película en la que en los primeros treinta minutos no pase nada, que sea un tipo caminando...

Ramos: El desafío del cine es hacer una película en la que a lo mejor no pase nada. Se trata de zafar de la estética que te imponen.

Martel: En *La fiesta de Babette* no pasa nada durante toda la primera parte y está muy bien. O en las películas de Rohmer, que se especializa en poner esas partes que el cine norteamericano dejaría afuera.

Gugliotta: No hay que confundir la estética con la estructura dramática. De todos modos, no hay una manera matemática y única de escribir guiones. No es lo mismo un guión de Godard que un guión de película norteamericana.

Tambornino: Yo les digo que hay una manera que no falla.

Varios: ¿Cuál es?

Tambornino: Estudien guión, estudien guión [risas].

Ramos: A mí me interesa justamente lo que falla. Tampoco me preocupa aburrirme. Aburrirse es parte de la vida. Una película debe ser interesante, pero puede ser aburrida e interesante.

Tambornino: Entreteniendo no aburrís.

Ramos: Pero podés boludizar.

Martel: No todas las películas tienen que ser geniales. Yo me pongo a ver HBO Olé, por ejemplo, y durante 40 minutos casi cualquier película se sostiene. Después por ahí me parecen una imbecilidad. Pero está bien que se hagan esas películas,

son parte de la industria y a mí me interesa que haya una industria.

E. A.: Para fijar las ideas, ¿qué opinan de los guiones de Tarantino?

Gugliotta: A mí me encantan.

Tambornino: No vi la última. No tengo plata para ir al cine.

Martel: Para mí está inflado.

Ramos: Algunas cosas me gustan, pero para mí están hechos para complacer, aun las aberraciones tratan de complacer.

E. A.: ¿Y qué opinan de *Tango feroz*?

Tambornino: El guión no está bien escrito. La estructura no es todo. No aprobaría mi examen de licenciatura. La primaria sí.

Martel: Me molestan las continuas bajadas de línea. No hacen ni siquiera un intento por disimularlas. A partir de ahí yo no me puedo meter más en la película.

Gugliotta: Me parece un poco estúpida, pero yo no la lapidaría. Si hubiera muchas películas y esa fuera una más para la televisión, podría pasar, pero como es la única que hay, se la convierte en un referente y tanto los elogios como las críticas son desmedidos.

Ramos: Con *Tango feroz* pasa lo mismo que con todo el último cine argentino: no se quiere contar, se quiere decir.

E. A.: Ustedes hablan mucho de cineastas brutos. ¿A qué se refieren?

Martel: Les falta una mínima humildad. Creen que saben todo. Podrían decir: "Tengo una buena idea pero no sé escribir guiones. Se la voy a dar a otro".

E. A.: De los últimos años del cine argentino, ¿hay alguna película que no sea de brutos?

Ramos: *La película del rey*.

Martel: *Gatica*... Dentro del cine industrial respeto mucho a María Luisa Bemberg. No es un cine de autor, pero es un buen cine industrial. *Miss Mary* la podrías ver perfectamente en HBO Olé.

Ramos: En el cine argentino la responsabilidad la tienen los que dan los créditos a partir de los guiones.

E. A.: Pero a ustedes les dieron el subsidio a partir del guión.

Martel: Habrá que ver qué cosas raras hicieron, qué dejaron de lado. Deben haber quedado afuera muchas cosas interesantes y atractivas para el público. No parece que hayan elegido cosas zarpadas ni desarticulantes. Aunque la mayoría hizo comentarios muy elogiosos, una persona del público me dijo que parecía cine hecho por viejos...

Ramos: Eligieron cosas más bien clásicas.

E. A.: ¿Qué es lo más importante que aprendieron en las escuelas de cine?

Tambornino: Poder juntarse con la gente que piensa parecido a uno, poder conocer el trabajo de los otros. Donde yo estudié, lo mejor es que se filma mucho.

Martel: Yo estuve en el CERC en 1992 y lamento no tener una experiencia positiva en ese sentido. Me hubiera gustado llegar antes a una cosa más organizada como la Universidad del Cine.

Gugliotta: Sí, yo al CERC lo padecí. En mi promoción, la del 86, no había un sistema estructurado de clases. Lo único importante era conocer otra gente.

E. A.: Por último, ¿leen crítica de cine?

Martel: No. Solamente algún estudio sobre algún realizador que me interese.

Gugliotta: Yo leo cosas más anecdóticas.

Tambornino: A mí me interesa más lo que opinan mis amigos. Críticas no leo. No les creo porque están comprados.

Martel: Los críticos deberían estar más cerca de los lugares en donde se aprende para que pudiera haber un diálogo. Una vez hicieron una crítica en *El Amante* de un corto mío anterior. Al que la escribió el corto no le había gustado y, aunque a mí tampoco me gustaba, lo que puso no me sirvió para nada. Hubiera querido que me lo explicara para poder aprender algo. ■

Entrevista de Quintín y Horacio Bernades
Fotos: Nicolás Trovato



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.

Divino tesoro

por Horacio Bernades

Después de ver lo que hacen, a la redacción de esta revista le entró una curiosidad: ¿qué piensan los realizadores de *Historias breves*? Para ello se elaboró un cuestionario algo intimidatorio. De hecho, Andrés Tambornino, uno de los dos realizadores de *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, se intimidó tanto que no lo contestó. Las respuestas del resto hubiéramos querido publicarlas, pero para hacerlo necesitaríamos no un dossier sino tres, y eso es algo que *El Amante* nunca hará. En lugar de eso, vayan algunos comentarios al voleo a partir de esas respuestas.

Aptas para mayores de 21. ¿Qué clase de cine ven? En principio, poco cine clásico. Salvo alguna mención a Hitchcock y otras a Buñuel, Fellini, un Kurosawa y un par de Godards (¿es Godard un clásico a esta altura?), sus realizadores favoritos son contemporáneos, con Coppola y Scorsese a la cabeza. Claro que no falta alguna que otra sorpresa: una única aparición de Tarantino, en el listado de Sandra Gugliotta, la realizadora de *Noches áticas*, sin duda la de gustos más "modernos". La lista de la salteña Lucrecia Martel (autora de *Rey muerto*, una de las majestades de la muestra) nos deja atónitos: allí conviven Eric Rohmer, John Woo, Agnès Varda y Paul Verhoeven, y hasta una ignota Stacy Cochran (informes a esta redacción, por favor). El uruguayo Israel Adrián Caetano, cordobés por adopción, es otro que no se anda con chiquitas. Fana del cine fantástico y de terror (como bien lo demuestra *Cuesta abajo*, redonda como un cuento), el oriental mediterráneo juega con una delantera de oro: Carpenter, Romero, Tod Browning y Roger Corman. Pero (¡prejuiciosos, atrás!) los lanzadores son Buñuel y Godard. A la hora de ir al cine, los chicos se las arreglan solos, y esto tiene todas las ventajas de la libre elección, pero también sus baches. Un poco más de Ford, Hawks, Rossellini, Cassavetes, Lubitsch, Lang (y un interminable etcétera) no vendría mal, creemos. Pero, ¿eso no es responsabilidad de sus docentes?

La luz argentina. A la hora de detallar sus aficiones extracineamatográficas, Bruno Stagnaro, que en *Guariso* libra su propia guerra del Atlántico Sur, se declara particularmente interesado en "la historia argentina y la gente argentina". Quien más, quien menos, ninguno de ellos le da la espalda al país en que viven. Ni a su cine. El

nombre de Leonardo Favio es invocado en forma prácticamente unánime, con Aristarain y el primer Fernando Birri pisándole los talones: esta última mención parece representativa del rechazo de la mayoría de ellos por la chuchería estética y las poetizaciones de décima. Si de sueños se trata, el de Caetano es filmar un largo de ciencia ficción "donde aparezca la camiseta del rojo y una foto de Evita". A pesar de que parecen haber visto tan poco cine argentino clásico como cine clásico en general, resulta llamativa la doble mención (Martel y Caetano) a Daniel Tinayre, olímpicamente ignorado por la historiografía oficial y sin duda uno de los más talentosos que hayan apuntado su cámara en estas pampas.

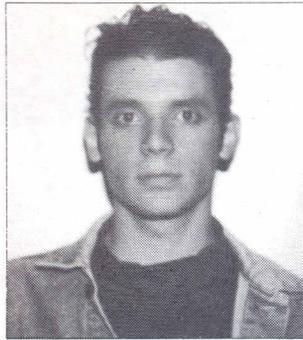
Poner esta casa en llamas. Preguntados que fueron sobre el cine argentino actual, todos hicieron fuego al unísono. Empezando, como no podía ser menos, por Jorge Gaggero, el pirómano de *Ojos de fuego*, unánimemente elegida por la redacción de *El Amante* como una de las grandes felicidades de la muestra. "Cuando veo ciertas películas me pregunto: ¿dónde vive este fulano?", se azoró Gaggero, con su vocecita casi inaudible. "El cine argentino es un cine que pretende ser otro, distinto del que es", arriesga en forma algo críptica, pero no menos certera, Pablo Ramos (*La ausencia*). Gaggero vuelve a la carga: "Hay una asintonía entre géneros y estéticas. Cuando quieren ser realistas se ponen grotescos". Un "naturalismo inverosímil", según Daniel Burman (*Niños envueltos*), que también despótica contra "las voces en off que te cuentan lo que te van a contar, las imágenes que te muestran lo que te están mostrando, los personajes que te dicen lo que están haciendo". Ulises Rosell, el otro correalizador de la sorprendente *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, se sale de la vaina ante "cualquier tipo que se planta delante de una cámara considerándose un artista, y que habla de películas como obras de arte. Pua!". También Martel tiene arcadas: "Si algo me saca de quicio son los directores que se notan más que las películas". Todos comparten la certeza de que si algo falla son los guiones (una de las cuestiones más obsesionantes para la mayoría) y esos diálogos que no se cree nadie. Algunos señalan la falta de humor y la solemnidad, varios repudian "el star system truco" y más de uno se eriza ante la frecuente solicitud de indulgencia de realizadores que alegan "dificultades económicas, hipotecas y autos vendidos" tras haber perpetrado algún crimen cinematográfico. Está claro que estos pibes saben perfectamente cuál es el cine que no quieren hacer. En cuanto al que quieren hacer, basta con correrse al cine Maxi para ver que no andan mal rumboados. ¿Una conclusión? Sí, una: salute, pibes. ■



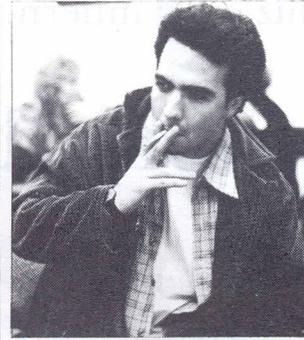
El Amante en la tele

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

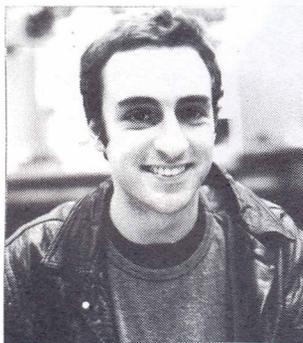
Los jueves de 21 a 24 hs.
en Arte Canal,
canal 35 de Cablevisión



DANIEL BURMAN, 21 años (*Niños envueltos*)
Estudios: Producción Integral de Medios Audiovisuales (Instituto Tecnológico ORT). **Películas extranjeras favoritas:** *8 y 1/2, Jamón, jamón, El dependiente, París, Texas, El marido de la peluquera.* **Películas argentinas favoritas:** *El dependiente, La parte del león, El romance del Aniceto y la Francisca.* **Ocupación actual:** Estoy terminando el guión de un melodrama para TV y corrigiendo el de un largometraje. Ambos serán presentados en los concursos del INC. Además curso tercer año de Derecho en la Universidad de Buenos Aires (de verdad, no es joda).



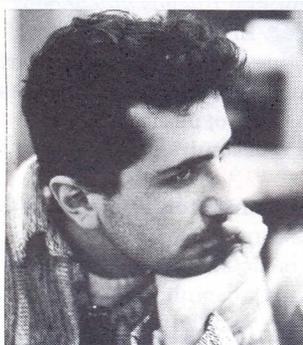
ISRAEL ADRIAN CAETANO, 25 años (*Cuesta abajo*)
Estudios: Guion (en Córdoba), Realización (en SARCU, Buenos Aires). **Películas extranjeras favoritas:** *Noche de brujas, El hombre con la vista de rayos X, Forbiddan Planet, El planeta de los simios, Vivir su vida.* **Películas argentinas favoritas:** *El dependiente, Pajarito Gómez, La patota, Martín Karadagian contra el Hombre Invisible, Gatica, el Mono.* **Ocupación actual:** Encargado en una casa de alquiler de equipos de cine.



JORGE GAGGERO, 24 años (*Ojos de juego*)
Estudios: Egresado del CERC (INC), Imagen y Sonido (2 años). **Películas extranjeras favoritas:** *Los 400 golpes, L'Atalante, Hiroshima mon amour, Tiempo de gitanos, Atrapado sin salida.* **Películas argentinas favoritas:** *El romance del Aniceto y la Francisca, Los inundados, una de Rubén Cavallotti que no me acuerdo el título.* **Ocupación actual:** Desempleado. Camarógrafo free-lance.



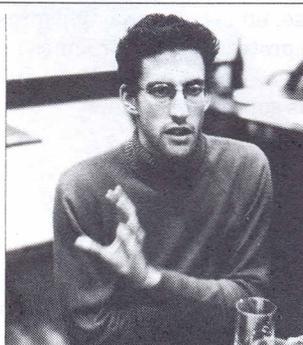
SANDRA GUGLIOTTA, 29 años (*Noches áticas*)
Estudios: Graduada en el CERC, estudios de video en Madrid, España. Comunicación Social (UBA) (1 año). **Actuación. Películas extranjeras favoritas:** *Mi mundo privado, Tiempos violentos, Los amantes de Pont-Neuf, Noches salvajes, Las alas del deseo.* **Películas argentinas favoritas:** *La película del rey, Un lugar en el mundo, Cien veces no debo, Gatica, el Mono.* **Ocupación actual:** Producción en TV de cable.



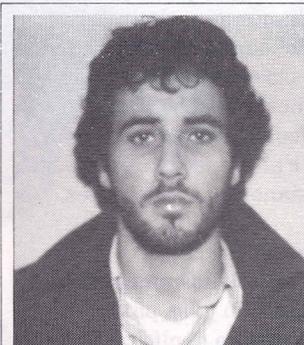
TRISTAN GICOVATE, 24 años (*La simple razón*)
Estudios: Fundación Universidad del Cine; Análisis de Sistemas (1 año). **Películas extranjeras favoritas:** *Bram Stoker's Dracula, Nikita, la asesina, La lista de Schindler, El sueño del mono loco, Sueños en Arizona.* **Películas argentinas favoritas:** *Nazareno Cruz y el lobo.* **Ocupación actual:** Lamentablemente desocupado.



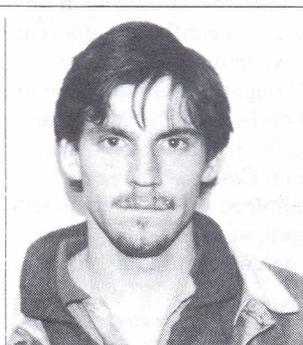
LUCRECIA MARTEL, 28 años (*Rey muerto*)
Estudios: CERC, AVEX (Escuela de Cine de Animación de Avellaneda). Ciencias de la Comunicación (UBA) (sin egresar de ninguno de esos lugares). **Películas extranjeras favoritas:** *My New Gun (S. Cochran), La fiesta de Babette, C'est arrivé de près de chez vous, Sin techo ni ley, El rayo verde.* **Películas argentinas favoritas:** *La Mary, Soñar, soñar, Breve cielo.* **Ocupación actual:** Producción de "DNI" (programa auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación), miembro del equipo de realización de *Magazine Forfai*, programa de inminente salida al aire en la TV de cable.



PABLO RAMOS, 24 años (*La ausencia*)
Estudios: CERC (especializaciones: Iluminación y Cámara), Imagen y Sonido (UBA), "Escuela Abierta" (con Teo Koffman). **Películas extranjeras favoritas:** *Alphaville, Cul de sac, Abel (A. van Warmerdam), Eraserhead.* **Películas argentinas favoritas:** *Los inundados, El dependiente.* **Ocupación actual:** Changas cinematográficas. JTP de Iluminación y Cámara en la FUC. Empujar *Historias breves*. Hijo, pero todavía no aprendí.



ULISES ROSELL, 25 años (*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*)
Estudios: Curso la licenciatura (último año) de la Universidad del Cine. 3er. año de Ciencias de la Comunicación. **Películas extranjeras favoritas:** *Y la nave va, Amarcord, Luces de la ciudad, El padrino, El toro salvaje, Europa, Fanny y Alexander, etc., etc.* **Películas argentinas favoritas:** *La película del rey, Crónica de un niño solo, El dependiente, Los inundados.* **Ocupación actual:** Remunerado ninguno. Si saben de alguno puedo interrumpir mi ocio.



BRUNO STAGNARO, 21 (casi 22) años (*Guarisove, los olvidados*)
Estudios: Curso 4º año en la FUC. Breve recorrida por carreras varias de la UBA: Imagen y Sonido, Psicología, Ingeniería y Medicina. Todas oportunamente dejadas. **Películas extranjeras favoritas:** *Apocalypse Now, Corazón salvaje (¿así se llamaba la de Lynch, no?), La colmena, Fanny y Alexander, American Graffiti, Z, París, Texas.* **Películas argentinas favoritas:** *La película del rey, La historia oficial, Camila, Las aguas bajan turbias, Tire dié, Un lugar en el mundo.* **Ocupación actual:** Realización de documentales institucionales y publicitarios de bajo presupuesto. En general, de lo que venga.



ANDRES TAMBORNINO, 23 años (*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*)
Resto: No sabe / no contesta.

En el nombre del padre

Una luz en el infierno, primera película como director de Robert De Niro, fue objeto de dos críticas opuestas en el número anterior. Esta no pretende saldar la discusión sino ubicarla como alternativa a una cierta tendencia en el cine americano que inauguran El padrino y los films de Scorsese.

por Quintín

Creo que fue Godard el que dijo que la única manera de criticar una película era con otra película. Hace tiempo que quiero decir algo en contra de *¿Quién golpea a mi puerta?*, *Calles salvajes* y *Buenos muchachos* de Scorsese, pero Robert De Niro ha dicho todo lo que yo pensaba en la excelente *Una luz en el infierno* con una elocuencia imposible de lograr en un texto. Porque mientras ese hipotético escrito apenas podría protestar contra esas películas, el film de De Niro construye un mundo alternativo que confronta el modelo del barrio italoamericano de Scorsese con su catolicismo tallado en la represión y la culpa, sus aprendices de delincuente, sus psicópatas y su asfixia étnica y cultural. No es que ese modelo claustrofóbico tenga algo de malo en sí, pero se instaló como un género que termina prescribiendo reglas para las películas ambientadas en circunstancias parecidas. Un género que ha terminado por aburrirme un poco.

El escenario es el mismo: Nueva York de principios de los 60, los chicos o adolescentes italianos que admiran la riqueza y el poder de los amos del barrio mientras su vida transcurre en la segregación de clases, de razas y de sexos. En ese mundo cerrado, masculino y gregario, De Niro descubre elementos que las películas de Scorsese mantenían ocultos y hace actuar al mundo externo hasta hacer explotar el género scorsesiano y sus constantes.

Los elementos nuevos que aparecen son cinco:

- a) Otra visión del catolicismo. Frente a las imágenes del Cristo sangrante, la culpa, la sumisión y las parábolas redentoras de Scorsese, De Niro instala explícitamente un universo laico, en el que la religión no influye ni atormenta al protagonista. Tras negarse rotundamente a relatarle un hecho policial al cura, el niño Calogero sale corriendo de la iglesia mientras exclama: "Es bárbaro ser católico. Uno se confiesa, reza cinco padrenuestros y empieza de nuevo".
- b) Los valores de la clase trabajadora. El padre de Calogero, interpretado por el propio De Niro, representa a otra clase de sicilianos: los que no quieren saber nada con la mafia. A partir de *El padrino*, el espectador de cine desconocía la existencia de esta especie.
- c) La sabiduría mundana. Sonny (el gran guionista y sorprendente actor Chazz Palminteri) representa a otro tipo de gángster. Aunque conoce y practica las reglas del poder local, su principal orgullo es ser un hombre de

mundo, un liberal que está más allá de los códigos del barrio y de la raza y desprecia a los que solo viven según él.

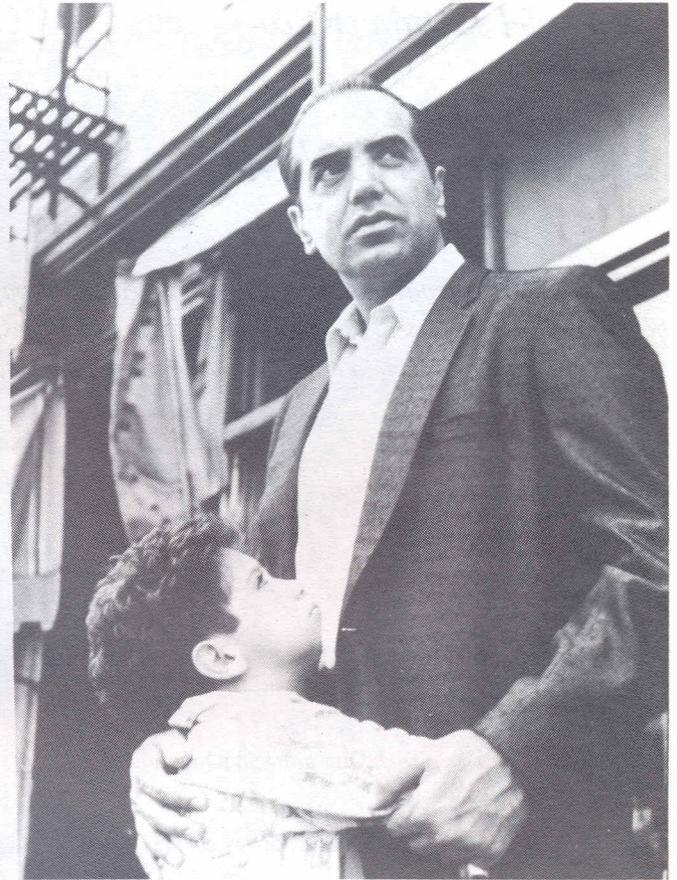
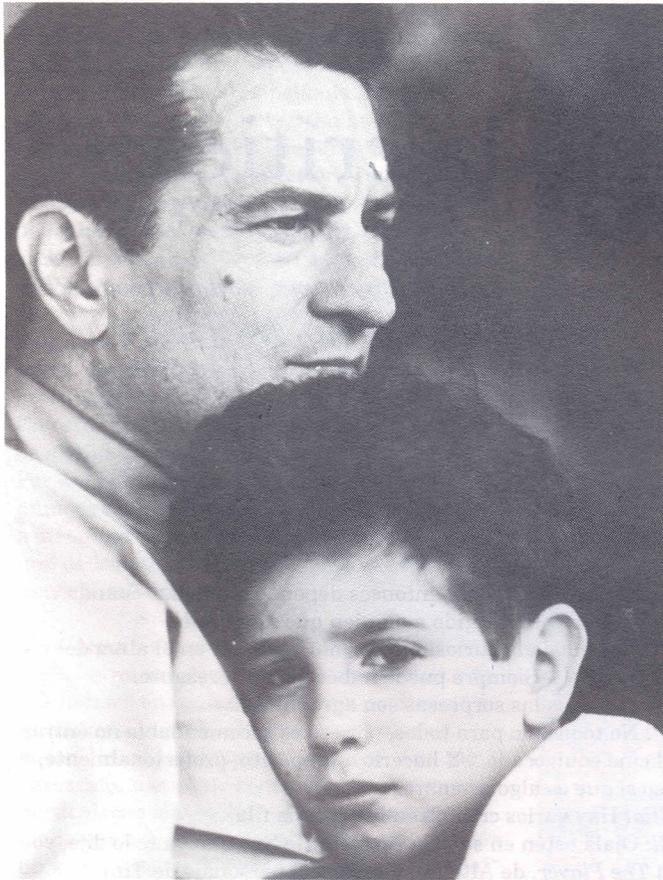
d) La racionalidad en la conducta. Tanto Sonny como Carmine (Joe Pesci), los dos patronos mafiosos, son gente agradecida y reflexiva. El afectivo personaje de Pesci es la contracara perfecta del que hiciera en *Buenos muchachos*, el psicótico que mataba por placer. El resultado es una atmósfera de convivencia, en la que todos pueden respirar. En esa atmósfera florece el humor, ausente absoluto de las películas de Scorsese. Al mismo tiempo, plantea una marginalidad menos condenada a destruirse obligatoriamente a sí misma.

e) La figura del padre. De Niro y Palminteri se disputan la paternidad de Calogero y ambos contribuyen a su aprendizaje. Los dos lo quieren básicamente por la misma razón: es un pibe afectuoso, franco y desinhibido. Nada tiene que ver con esto "la familia" en ninguno de los dos sentidos. Los consejos de Sonny, la sonrisa disimulada de De Niro ante las urgencias sexuales de su hijo están ausentes en los films de Scorsese, en los que no hay padres y solo cuentan las madres sobreprotectoras (recordemos las de Harvey Keitel en *¿Quién golpea...?* y la de Joe Pesci en *Buenos muchachos*). Volveremos sobre este tema.

Las fuerzas exteriores son dos:

- a) Los negros. Históricamente, los barrios italianos de Nueva York fueron ocupados paulatinamente por los negros. Las familias que prosperaban se mudaron de los guetos y dejaron su lugar a otros pobres. En *Una luz en el infierno*, los negros van apareciendo con paulatina audacia: primero en ómnibus, luego en automóvil, después en bicicleta e introducen el odio racial pero también la idea de que el barrio no está aislado del mundo. La aparición de los motociclistas melenudos refuerza esta conflictiva apertura.
- b) Las mujeres. Sexualmente inexperto, rodeado de sus amigos machistas y racistas, Calogero se enamora de una chica negra mucho más madura en la materia. Mientras Keitel no podía relacionarse satisfactoriamente con una mujer de origen idéntico al suyo en *Calles salvajes* o ligeramente diferente en *¿Quién golpea...?* y se enloquecía al saber que su novia no era virgen, aquí el protagonista actúa según las reglas sexuales de uso común en 1968.

Una luz en el infierno es un curioso título en castellano para una película que debió llamarse *Una historia del*



Bronx. Pero es sorprendentemente apropiado si se lo entiende como la posibilidad de una salida a la claustrofobia que Scorsese le imponía a sus personajes y de la que el film parte para huir hacia otros horizontes. La ligera y fluida narración de De Niro privilegia el relato sobre las descripciones de angustia. Su ritmo y su tono tienen un aliento que obedece a la antigua costumbre de contar historias, de inventar fábulas, más que al reciclaje de elementos constituidos por el cine. (Volveremos también sobre esto.)

El cine clásico norteamericano atraía entre otras cosas por el universo moral de sus héroes. Estos tenían dos cualidades comunes: la libertad y el poder. La libertad era una cuestión claramente política: eran ciudadanos que ejercían sus derechos en una democracia a la que paradójicamente terminaban cuestionando, ya que solo su condición de héroes les permitía hacerla funcionar en plenitud. El poder, en cambio, era moral. Nunca eran ricos ni manejaban recursos que no fueran la fuerza de sus convicciones y la seguridad en sí mismos. En los 60, ese cine desaparece y se instala un universo de abusos e indefensiones, un mundo de antihéroes que no dejará la escena hasta que las grandes películas de acción recuperen a los héroes en versiones caricaturescas o plenamente integradas. La cuota de poder y de libertad reaparece a partir de *El padrino*, en la que esas condiciones se localizan en la figura del gángster y se vuelve a satisfacer la ansiedad de la platea por las acciones fuertes. En estos personajes, la libertad y el poder son el abuso del derecho y de la fuerza ejercido por personajes amorales. Esa reglas quedan fijadas en el imaginario de los directores de las décadas siguientes. Si Coppola se ocupó de las altas jerarquías de la mafia, Scorsese prefirió las bajas e intermedias pero, en conjunto, definieron al barrio ítaloamericano. Aunque *Buenos muchachos* es la reflexión

trágica y final sobre esa situación, la película no deja de centrar su interés dramático en el delincuente psicópata encarnado por Joe Pesci, que muestra hasta qué punto el ambiente mafioso permite el ejercicio de la violencia sin restricciones. Muchas películas de estos años se han construido sobre la seducción de personajes semejantes, los únicos dispuestos a ejercer el poder y la libertad ahora resignificadas. (Los *Rambos*, por ejemplo, son su equivalente dentro del sistema.) El film de De Niro les niega a los gángsters su carácter distintivo como personajes. Recupera así la pregunta por el poder y la libertad en otras condiciones: el respeto a los derechos civiles y la fortaleza de las decisiones personales son el entramado en el que el protagonista (que no es un héroe cinematográfico, sino más bien literario) se debate. Al prescindir del personaje psicopático, al no presionar a sus personajes, De Niro reaprende conductas olvidadas por el cine mediante la introducción de otros códigos y otras tradiciones y genera una forma de ficción alternativa que por ahora se expresa a modo de comedia.

En una escena memorable de la filmografía de Scorsese, Harvey Keitel conoce a una chica en el ferry de Staten Island en *¿Quién golpea a mi puerta?* La única manera que encuentra de acceder a ella es la explicitación de su cinefilia para convertirla a su mundo masculino, para disimular su inseguridad y sus prejuicios. Ese mismo mecanismo —no apartarse del cine— es el que produce la mayoría de los films americanos actuales. Alguna vez Serge Daney definió la cinefilia como una aficción que llevaba a compensar la ausencia del padre mediante la adicción a la pantalla. Los cinéfilos eran así “hijos del cine”. No es extraño que una película que desmonta una estructura anclada fuertemente en la tradición del cine hable justamente de la figura del padre. *A Bronx Tale* es una luz en el infierno cinéfilo. ■

Tchaikovsky, el cine, la crítica

Silencio... déjese llevar... está invitado a leer. Por ejemplo. ¿Quién no estuvo, alguna vez, sentado frente a los bailarines principales del célebre Cascanueces? Pocos. Pero son menos, muchos menos, quienes llegaron a escuchar el diálogo secreto entre los protagonistas, durante la representación.

por Guillermo Pintos

Primer acto

(Los bailarines se ven por primera vez)

El: ¡Bellísima... bellísima...!

Ella: Gracias...

El: *(después de varios giros)* ¡Qué música! ¡Qué música!

Ella: Es linda, ¿no?

El: ¡Perfecta!

Ella: Los críticos dicen que Tchaikovsky es cursi...

El: ¿Tchaikovsky?

Ella: Sí, el *Cascanueces*... ¿Pensabas en otra cosa?

El: Me hiciste pensar en los críticos, *(sonríe)* que no se repita...

Ella: ¿No te gustan?

El: Fui crítico en una vida anterior... y no fue de las peores...

Ella: Ah, entonces habrás entendido la nota de un tal G.

Pintos, en *El Amante* N° 39, algo extravagante sobre Borges, el cine y la crítica.

El: Oscura... pero coincido con ella...

Ella: Yo también... pero, ¿qué quería decir?

El: Que el azar —en el cine y en el mundo— es la única ley. Y que el perpetuo azar es fuente del asombro permanente.

Ella: Ah.

El: Bellísima...

Ella: *(después de un rato)* Pero no me explicaste mucho...

El: No se puede explicar lo que está a la vista... es demasiada pretensión explicar el mundo, hasta es demasiada explicar un film...

Ella: ¿Decía algo como que las películas son lo que son, obras del azar, y que más placentero que cuestionarlas es entregarse a su asombro?

El: Las mujeres inteligentes y bellas... ¿existe alguna cosa más perfecta?

Ella: Rico...

El: Era algo como eso, sí...

Ella: Bailemos...

El: *(después de un rato)* ¿Sabés? Yo disfruté viendo *Funes*, no el memorioso de Borges, sino el film de Raúl de la Torre...

Ella: ¿Graciela Borges con el cansancio existencial como papas en la boquita, Andrea del Boca siempre en éxtasis raros, Gian María Volonté hablando en sánscrito, Nacha Guevara para qué voy a decirte y otros muchos músicos invitados?

El: Esa...

Ella: No me imaginé que tu aptitud para el goce llegara a tanto...

El: Ves, te sorprendí... Además, el talento puede habitar en los sitios más inesperados...

Ella: Pero, ¿qué es el talento?

El: Algo indefinible, podría ser una capacidad especial para

comunicar algo... pero entonces depende a quién... cuándo...

Ella: ¿Y si está dirigido a alguien que no es uno?

El: Nos queda la curiosidad... como husmear en el alma del extranjero... Siempre puede haber algo interesante.

Ella: ¿Todas las sorpresas son agradables?

El: No todas, no para todos, por eso es recomendable no entrar al cine equivocado... Y hacerlo a propósito, profesionalmente, eso sí que es algo asombroso.

Ella: Hay varios críticos en la séptima fila...

El: Ojalá estén en su sala correcta... Creo que ya te lo dije, yo vi *The Player*, de Altman, a favor del personaje de Tim Robbins, y me encantó. Me pareció una caricatura amable, una metáfora un poco delirante y risueña contra el derrotismo vocacional, la autocompasión ideologizada y otros martirologios inútiles...

Ella: Mirá vos.

El: Qué bien que lo dije, ¿no?

Ella: Nunca hablás en serio, ¿no?

El: Siempre, siempre que te diga bellísima...

Ella: Pero, ¿qué querés decirme? ¿Qué es lo disfrutable?

¿Todo?

El: No, todo no. La mirada. Me refiero, antes que nada, a la propia mirada... y a tu cintura... Y a que todo, casi todo, puede ser muuuuy elástico.

Ella: ¿Y si la película te insulta?

El: Te podés tomar una serie de libertades que ella, cristalizada para siempre en el montaje definitivo, no puede...

Segundo acto

Ella: Che, ahí vienen los ratones, se supone que sos el héroe, el capitán, mi defensor... tenés que reventarlos...

El: Me gusta un poco esta parte...

Ella: Pero el que hace de rey de los ratones es tu amigo de la infancia, tu compañero de la escuela de danza... parece un buen tipo...

El: Eso también me gusta. Y después de la función vamos a cenar todos juntos...

Ella: ¿Me estás invitando?

El: Claro, y si querés, después podemos seguir bailando, en mi balcón...

Ella: Pero... entonces... ¿vos... no eras...?

El: No todo lo que parece es.

Ella: A veces es una suerte.

El: Es como el cine, salís de la pequeña sala oscura y está el gran mundo... Y en cualquier lado es difícil juzgar, porque si la única ley es el azar, es inaplicable...

Ella: Querés decir que es como un juego...

El: Por ejemplo. Salgo de esta vida y me parece que en la próxima me toca ser el último de esos ratones... Y salgo del mundo, y me toca... ¿qué?

Ella: No sé...

El: Yo tampoco sé, le voy a preguntar a Ludovica Squirru.

Ella: (risa)

El: Bailemos...

Ella: (después de un rato) ¿No deberíamos comprometernos un poco más con los personajes de este ballet, Clara y el capitán de juguete que se vuelve príncipe al salvarla?

El: Puede ser duro atarse al deber... Además, se ve que no lo estamos haciendo. Esa es una verdad.

Ella: ¿Eso qué es, es contemplación Zen?

El: Creo que eso es bailar... Y creo que en esa platea hay gente que pone a bailar a sus adentros, siguiendo nuestros pasos. Otra que baila más o menos cerca de ellos, otra que baila a pesar de ellos, y otra que se resiste a bailar... lo que sea. Bailar o deslizarse sobre un film, es lo mismo. Creo que en la fila 18 hay dos que nos miran... pero como disfrutando de la última vez que estuvieron juntos bajo las sábanas. Y en la 14 uno al que hoy no le gusta nada, está muy preocupado por no poder pagar el alquiler.

Ella: ¿Vos sos un tipo muy vivo?

El: Hoy... lo que vos quieras.

Ella: ¿No seguirá, todo esto, siendo demasiado enigmático?

El: No, mi amor, no. Vos dejálos, dejálos mirar tu cintura cuando gira, tu mano cuando sube... esa poesía lo aclara todo.

Ella: ¿No será, ahora, de un hedonismo un poco simplista?

El: ¿Simple, dijiste...? Bellísima... No conocemos otra cosa, pero nada hay tan complejo como este mundo, o como un simple film, cuando uno quiere explicarlos, definirlos. Y nada tan... sencillo, si uno renuncia a esa pretensión. Si apenas

trata de... verlo. ¡Otra vez, che...! ¡Qué bien que lo dije!

Ella: Tonto...

El: Riquísima...

Ella: ¿Tengo que creerte todo lo que decís...?

El: Nada más lo que te guste...

(Termina la función, llueven los aplausos)

El: Gracias, muchas gracias...

Ella: Muchísimas gracias...

El: Sí que son amables, ¿no?

Ella: Sí.

(Salen, el telón se cierra y los separa del público)

Ella: Pero... escucháme una cosa...

El: ¿Sí?

Ella: ¡Ahora me doy cuenta de algo!

El: ¿De qué?

Ella: Vos... visto de afuera parecía que bailabas el *Cascanueces*...

El: Me imagino que sí.

Ella: Pero no era. Vos bailabas...

El: "No me llores", un son, por el grupo Rumbavana.

Ella: ¡Nooo...!

El: ¿Se notaba mucho?

Ella: ¡Me encantó! Pero, entonces, todo no te da lo mismo...

El: Te aseguro que no. Pero si me gustan Herzog y Pimpinela... ¿cómo puedo creer en el sentido crítico? ■

THE END

La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión



Cantando bajo la lluvia

La simple mención de Cantando bajo la lluvia remite inmediatamente a una imagen: Gene Kelly feliz hasta la impermeabilidad, girando como una calesita, sostenido por un paraguas, mientras un policía mira asombrado y benévolo. Al calor de una creciente conciencia de que el de los musicales fue uno de los capítulos más ricos de la historia de Hollywood, recordamos una película que es mucho más que un cuadro coreográfico famoso. Es una celebración del cine, una recreación de uno de sus momentos claves —la transición al sonoro— y al mismo tiempo una comedia desopilante e inteligente.

Sergio Eisen ve en Cantando bajo la lluvia la amplificación del efecto mágico del cine. Si las películas requieren de la famosa suspensión de la incredulidad, los musicales demandan un esfuerzo extra: la acción "normal" se detiene y quienes hablaban cotidianamente pasan a comunicarse con canciones y bailes. Dejarse llevar por estos artificios representa uno de los triunfos máximos del cine clásico.

Flavia tiene dos características. Una es la curiosidad: cada tema que llega a su cabeza le genera una serie de lecturas en cadena que pueden llegar a paralizarla. La otra es la generosidad: el conocimiento incorporado es repartido en conversaciones en ascensores, oficinas, taxis, en la radio, la televisión y notas de la revista. Esta es una de esas ocasiones: datos de la película de Donen y Kelly se entrecruzan con interpretaciones documentales, políticas, fichas gigantes y sinopsis argumentales.

En una veta más enciclopédica, Gustavo Castagna repasa la vida antes, durante y después de los creadores de la película. Actores, guionistas, directores y productores son revisados con fotito incluida.

Cambia la iluminación, la cámara se acerca a nosotros, dejamos de hablar normalmente, la música va creciendo y comenzamos a cantar. Escuchen.

Lluvia de estrellas

por Sergio Eisen

Intentar convencer a alguien escéptico sobre lo maravilloso que puede ser el musical es una tarea ardua.

Es cierto, en el musical hay algo ilógico, a veces difícil de asimilar: de pronto dos personas que conversan abren la boca y se ponen a cantar. De la forma más natural, Gene Kelly se despidió de su chica y, como se siente muy feliz por haber resuelto sus problemas, se pone a cantar y bailar bajo la lluvia torrencial. La escena termina cuando un policía de la calle se acerca y lo observa con una actitud censora. Gene encoge sus hombros y le responde: "solo cantaba y bailaba bajo la lluvia". Cuando nos resistimos a ver un musical, "¿no nos estaremos pareciendo a este policía que de acuerdo con su lógica no puede concebir que una persona exprese su felicidad cantando y bailando?"

Una de las fórmulas que mejor funciona dentro del musical y que permite justificar estas aparentes interrupciones y hacerlas más verosímiles consiste en armar y desplegar las historias dentro del marco mismo del "show business". Así, en distintos registros, *Brindis al amor* (*The Band Wagon*), *Funny Girl* o *Gipsy* combinan de manera natural, menos forzada, el canto y la acción. La trampa consistía en que no siempre las canciones coincidían con el show que se representaba en ellos, sino que iba infiltrándose a lo largo de la historia. En este

género la trama se desarrolla a través de sus números musicales.

Para los espectadores con más tendencia a la verosimilitud, la cuestión se pone un poco más difícil con aquellos musicales que se despegan del mundo propio del espectáculo: "¿Cómo es posible que Tony, en *Amor sin barreras*, le cante a María si se está muriendo?". "¿Cómo es posible que Ana, la maestra inglesa, les enseñe a los hijos del rey de Siam a través de canciones?"

Para que la química del musical funcione, para que este gran artificio no se convierta en una interrupción, para que esta convención no termine en un convencionalismo, es necesaria cierta dosis de "no-realismo", de magia, de estilización, que solo pocos directores supieron manejar. Y si de irrealismo se trata, *Cantando bajo la lluvia* se despliega dentro de un mundo mágico, un mundo donde se pintan los cielos y donde 50.000 kilovatios de polvo de estrella iluminan las noches.

Tenemos el material con el que se fabrican los sueños.

Cuando Don Lockwood (Gene Kelly), apoyado en un muro de piedra, frío y rugoso, le quiere declarar su amor a Kathy (Debbie Reynolds), se da cuenta de que ese no es el escenario apropiado para hacerlo. Empequeñecidos al tamaño de hormigas, abren las gigantescas compuertas de un enorme y oscuro galpón de filmación: Don enciende las luces de los focos, el bastidor del fondo está pintado simulando una soñada puesta de sol. La bruma y la brisa fabricada por enormes ventiladores completan el cuadro.

Apoyada en una escalera de mano, como si fuera el balcón de una enamorada, e iluminada por la luz de la luna, le pregunta si ahora que tiene el escenario adecuado puede decirlo. Don responde cantando y bailando con ella "You Were Meant for Me" ("Fuiste pensada para mí").

El espacio del cine es como este galpón inmenso, como esta caja mágica, sin límites, expansiva, mientras el espacio de una realidad donde no hay cabida para la fantasía puede llegar a ser áspero, duro y contundente como la pared de piedra que estaba allí afuera. En esta escena hay una doble declaración de amor, la de los personajes y la que Gene Kelly y Stanley Donen le hacen al cine y a la comedia musical: ¿qué sentido tendrían las películas si no fueran mejores que la vida? ¿Qué sentido tendrían si a través de ellas los sueños imposibles no pudieran hacerse realidad?

En otro momento anterior, Don camina ensimismado en sus problemas por el largo pasillo del estudio. La cámara lo sigue en un largo travelling mientras atrás se ven sucesivamente los decorados donde filman simultáneamente una película de aventuras en África, una de vaqueros asaltando un tren y una de época ambientada en la revolución francesa. A través de este plano sin cortes, donde conviven lugares y tiempos desconectados entre sí, está expresada una de las propiedades mágicas del cine.

Este plano evocativo que seguramente remite a la época de los seriales me recuerda aquellas tardes de cine de los sábados



que empezaban a las 2 y terminaban a las 7, donde después de haber visto tres películas uno salía del cine con una especie de borrachera, sin saber muy bien si la película de los romanos tenía algo que ver con la del submarino o si la de los vaqueros era la que había visto la semana anterior. Cuando llegaba a casa y me preguntaban de qué trataban las películas, podía llegar a decir: "Era una de esclavos romanos que se escapaban en un submarino y llegaban a América, donde, vestidos de vaqueros, se convertían en los siete magníficos. Sin ir muy lejos, algo parecido nos puede suceder después de una sesión prolongada de zapping.

En estos mundos Don encuentra la posibilidad de aliviar las penas que ensombrecen su rostro. Por eso la escena termina en el delirante número cómico, donde Donald O'Connor canta a su amigo "Make 'em Laugh" ("Hazlos reír"), uno de los números más divertidos de la historia del cine.

Una gran desincronización. *Cantando bajo la lluvia* no solo trata del mundo del cine sino que lo hace en un momento muy particular de su historia, cuando el sonoro reemplaza o, mejor dicho, desplaza al cine mudo. Aunque parezca una enorme contradicción: "¿no es el musical, con sus bailes y coreografías, con su tendencia a la exageración y a la gesticulación, un género que está muy cerca del cine mudo?". Lo que realmente resulta divertido y original en esta comedia musical es haber encontrado una resolución creativa que surge directamente de su propia historia y que tiene que ver con el principio que rige en el cine sonoro: la sincronización del movimiento de los labios con la voz grabada. Todas las situaciones cómicas de la película, todos los personajes y en definitiva toda la historia se presentan como una gran desincronización entre aquello que se dice y lo que muestran las imágenes.

En primer término *Cantando...* es una historia festiva ubicada en un momento dramático en el que muchos artistas y técnicos perdieron sus trabajos:

- Don Lockwood se da corte de actor pero en el fondo sabe que solo es capaz de bailar y hacer pantomimas.
- Lina es hermosa pero su voz es horrible.
- Cuando Don cuenta su historia, su relato triunfalista en nada coincide con lo que muestran las imágenes a través de un flashback. La desincronización es total y de ella surge el efecto cómico.
- Cuando Don filma con Lina una escena de amor (cuando el cine aún no tenía voz), en lugar de dulces palabras, la llama reptil y tarántula. Los gestos apasionados en nada coinciden con lo que se dice.
- En el preview de la primera película hablada la sincronización es desastrosa: Lina termina hablando con la voz de Don y Don con la de Lina.
- Cuando Don canta bajo la lluvia, expresa que siente que el sol brilla en su corazón.
- Cuando Don interpreta el gran número de ballet *The Broadway Melody*, sueña con una mujer ideal (Cyd Charisse). Juntos bailan "The Crazy Veil Dance". Es una danza simétrica a la que había tenido junto a Kathy en el galpón del estudio. Sin embargo, este encuentro con la mujer soñada en nada coincide con el romance puro y desinteresado que vive con Kathy.
- Lina finge y gesticula ante sus fans usando la voz de Kathy,



que está escondida detrás del telón, que al levantarse descubre el gran engaño.

Cantando bajo la lluvia es en cierto sentido como este telón que se levanta para que seamos testigos de esta gran representación, de esta gran y hermosa mentira que es el cine y muy especialmente la comedia musical. En último término trata así sobre la enorme desincronización que existe entre nuestro mundo de todos los días y el que vivimos a través del cine.

Por eso creo que *Cantando bajo la lluvia* no es una película que con su alegría y su optimismo niegue o descarte que la vida sea demasiado dura, sino, por el contrario, es pletórica, romántica y llena de humor porque tal vez así sea la mejor manera de sobrellevarla.

Es con esta actitud optimista y llena de energía con la que Gene Kelly, aun con 40 grados de fiebre, decidió filmar la escena de lluvia, bajo el techo de una enorme lona negra para simular la noche.

Es con esta actitud con la que este puñado de artistas talentosos y entusiastas decidió hacer *Cantando...* mientras los nubarrones del macartismo amenazaban a muchos de ellos con quedar afuera de la industria.

Por esta actitud y gracias a ella, cada vez que vuelvo a ver *Cantando bajo la lluvia*, aunque me lluevan los problemas, no puedo evitar sentirme como Gene Kelly cuando canta: *What a glorious feeling / Qué maravilloso sentimiento, I'm happy again! / Soy feliz otra vez.* ■

Lluvia de datos

por Flavia de la Fuente

Sinopsis argumental. 1927. Es la noche de la première en el Chinese Theater de la película *The Royal Rascal*, una producción de la Monumental Pictures, protagonizada por dos superestrellas del cine mudo: Don Lockwood (Gene Kelly) y Lina Lamont (Jean Hagen). Una reportera y una masa de fanáticos aguardan ansiosos la llegada de las vedettes. Hace primero su aparición sin pena ni gloria Cosmo (Donald O'Connor) y la ovación recién estalla cuando se detiene la limusina de Lockwood y Lamont. La reportera le pide a Don que cuente la historia de su carrera. Mientras Lockwood/Kelly narra su falsa historia, las imágenes muestran otra versión, la verdadera: su amistad con Cosmo desde la infancia, sus comienzos como extra en la Monumental, su odio por la detestable Lina Lamont desde prácticamente el primer momento en que la vio (hay que acotar que las revistas de cine le dedican páginas y páginas a su supuesto romance). Luego de la proyección de la película, Lockwood deja plantada a Lina y se escapa en el auto con Cosmo. El auto se descompone y un grupo de personas reconoce a Lockwood, que huye y cae sentado en el auto de Kathy Selden (Debbie Reynolds), una hermosa joven actriz de teatro, que desprecia el cine y tiene el tupé de decirle que lo que él hace no es actuación sino pura pantomima. Le hace varias críticas y además le dice que vio solamente uno de sus films, que con ver uno se vieron todos. Don se baja enojado y deprimido del auto y se dirige a la fiesta que daba la Monumental con motivo del éxito de su película. Hete aquí que en la mismísima fiesta, y desde adentro de una torta, aparece la simpática Kathy al frente de un grupo de bailarinas. Al terminar el número musical, Kathy, avergonzada, le tira un tortazo por la cabeza. Don lo esquiva y la que lo recibe es Lina. Durante esa fiesta, el productor, el señor Simpson, proyecta una película en la que se prueba el cine sonoro. Todos se ríen y descreen del nuevo invento. Al poco tiempo, Lockwood y Lamont comienzan el rodaje de *The Dwelling Cavalier*, un drama romántico situado en la época de la Revolución Francesa. Un día, aparece el Sr. Simpson y dice que se acabó el cine mudo, que *El cantor de jazz* fue un éxito rotundo de la Warner y que, en consecuencia, la Monumental no se puede quedar atrás. Hay que convertir a *The Dwelling Cavalier* en un film sonoro. La producción de esta película es muy complicada: hay problemas con el sonido y la ubicación de los micrófonos, se necesitan profesores de dicción para enseñarles a hablar en forma afectada a los actores. Mientras tanto, Don no había olvidado a Kathy. Junto con su amigo Cosmo la buscan y se convierten en tres amigos inseparables. Volviendo a *The Dwelling Cavalier*, finalmente se termina y la Monumental organiza un preestreno para ver qué pasa. La première es un desastre: el tema del sonido es calamitoso, las actuaciones anacrónicas, la voz de pito de Lina es imposible y, para colmo, en el medio de la proyección se desincroniza el sonido de la imagen. La gente se muere de risa mirando un melodrama de Lockwood y Lamont. Es la ruina de la pareja y del estudio. Tras una sesión de brainstorming entre Kathy, Cosmo y Don, se les ocurre transformar la película en un musical que se llamaría *The Dancing Cavalier*. El problema es Lina. Lina no puede hablar y menos que menos cantar. Recordando la desincronización del sonido, a Cosmo se le ocurre que Kathy doble la voz de Lina sin que ella se entere. Así se hace. Convencen del proyecto al señor Simpson y también le proponen incluir un ballet moderno (situado en los años 20) en el medio de la película: es el número *The Broadway Melody*. La nueva película se rueda sin mayores dificultades hasta que Lina se entera por infidencia de una colaboradora que su voz va a ser doblada por la de Kathy y que eso va a aparecer en los créditos. Siguen historias de contratos y abogados. La cuestión es que Lina se sale con la suya y se estrena el film sin ninguna mención al aporte de Kathy Selden. *The Dancing Cavalier* es un éxito. Lina, muy excitada por los aplausos, no duda en hablarle a su público. La gente se queda un poco descolocada al oír su voz de pito. Luego, para probarla, le piden que cante. Lina, desesperada, pide socorro a su equipo. Le dicen que cante tranquila, que Kathy va a cantar detrás de ella como en la película. Lina muerde el anzuelo y se pone a cantar muy pizpireta. Pero resulta que, de pronto, Cosmo, Don y el Sr. Simpson levantan las sogas del telón y el artificio queda al descubierto: la verdadera estrella es Kathy Selden. El público estalla en una enorme carcajada al ver a Lina haciendo muecas mientras Kathy canta como los dioses. Es el fin de Lina Lamont. La película termina con el afiche de la película *Singin' in the Rain*, protagonizada por Don Lockwood y Kathy Selden.

Algunos datos. 1) Según cuenta Jacques Lourcelles en su *Dictionnaire du cinéma*, los guionistas de la película, Betty Comden y Adolph Green, llegaron casi a hacer huelga porque no estaban interesados en filmar *Cantando bajo la lluvia* ya que —para hacer una película de catálogo (así se llaman los films basados en el cancionero de un determinado autor)— preferían por lejos a compositores de la talla de Cole Porter, Irving Berlin, Rodgers y Hammerstein antes que a Arthur Freed y Nacio Herb Brown. Obligados bajo contrato, no tuvieron más remedio que inventar una historia. Primero pensaron en un musical cuyo protagonista fuera un cowboy que sería interpretado por Howard Keel. Luego, debido a la época en que fueron compuestas las canciones, que en su mayoría eran de la década del 20, decidieron hacer un film sobre los comienzos del cine sonoro. Esta decisión es una de las maravillas de la película: convierte a *Cantando bajo la lluvia* no solo en un musical de bambalinas y una película de cine dentro del cine sino también en un documental sobre la época de transición del cine mudo al sonoro. En la Metro Goldwyn Mayer de esos tiempos, todavía había muchos técnicos que habían filmado las primeras películas sonoras y habían vivido todos los inconvenientes de la transición. Es gracias a la presencia del diseñador de vestuario Walter Plunkett, que ejercía el mismo oficio en los años 20, y a la del técnico de sonido Douglas Shearer (creador del departamento de sonido de la MGM) que *Cantando bajo la lluvia* es tan convincente en su aspecto documental. Además, el hecho de haber sido filmada en locaciones reales, en este caso, al tratarse de una película dentro de una película, los estudios de filmación de la Metro.

2) A pedido de los guionistas se introdujeron dos canciones que no estaban incluidas en el repertorio de Freed y Brown. Estas fueron "Make 'em Laugh" y "Moses Supposes". La primera es una copia de "Be a Clown", compuesta por Cole Porter, de la película *El pirata* de Vincente Minnelli, protagonizada por el propio Kelly. No solo se parece la música y la idea del número sino que convirtieron a frases como "Be a clown, be a clown, all the world loves a clown" en "Make 'em laugh, make 'em laugh, don't you know ev'ry one wants to laugh?". La segunda fue escrita por los guionistas y Roger Edens.

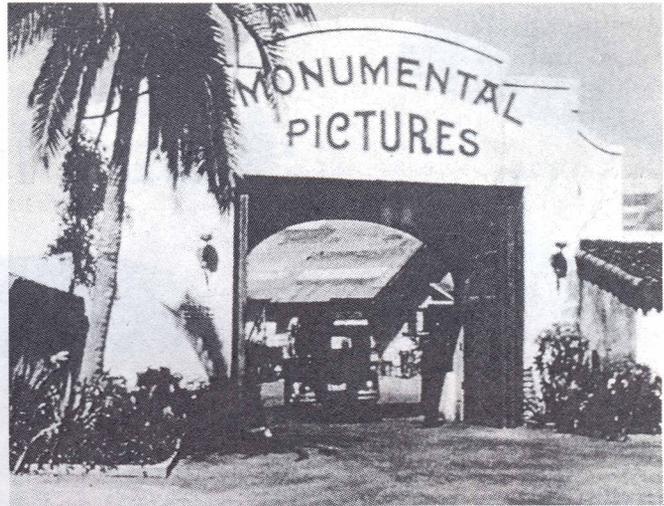
3) *Debbie Reynolds, Jean Hagen y Cyd Charisse.* Cuentan los libros que Debbie Reynolds no sabía bailar, cantar ni hablar. Que era simplemente una hermosa joven profesora de educación física con gran aptitud para imitar. Eso sí, dicen que era rápida para aprender. Estas carencias de Debbie trajeron varias consecuencias. En primer lugar, como no era una bailarina profesional, para el ballet *The Broadway Melody* tuvieron que contratar a una verdadera bailarina para protagonizarlo. La elegida fue Cyd Charisse, que había estudiado danzas clásicas y bailado en ballets rusos. En segundo lugar, y esto sí que es desopilante, la voz de Kathy Selden en la película pertenece a Jean Hagen. O sea, que Jean Hagen hace la voz de pito de Lina Lamont y la voz sensual de Kathy. Por último, dicen que cuando canta Kathy, la dobló Betty Royce o Betty Noyes. O sea, que la pobre Debbie hace tan poco en *Cantando bajo la lluvia* como Lina Lamont en *The Dancing Cavalier*. Y, para colmo, tiene que aguantarse el mismo maltrato que Lina Lamont en *Cantando bajo la lluvia*: todos los insultos de Kelly/Lockwood a Lina Lamont van dirigidos en realidad a Debbie Reynolds. Así que la simpática Debbie tuvo que soportar que la descalificaran constantemente durante el rodaje. Otra cosa curiosa es que una de las reivindicaciones que exige Lockwood es que aparezca el nombre de Kathy como voz de Lina Lamont en los títulos de *The*



Dancing Cavalier. Nada de esto ocurre en ninguna de las dos películas: si se fijan en los títulos de *Cantando bajo la lluvia*, no se enterarán de que alguien le da su voz a otro. ¿Debbie Reynolds habrá amenazado con un juicio a la MGM, como lo hizo Lina Lamont? ¿Será, además, Debbie Reynolds tan psicótica como Lina Lamont? Recordemos que uno de los trazos desopilantes de la personalidad de Lina es su negación absoluta de la realidad: cree que puede hablar y cantar y no puede, cree

que la première de *The Duelling Cavalier* es un éxito pese a las risotadas y abucheos del público; cree que Lockwood está perdidamente enamorado de ella pese a las infinitas calabazas que recibe de su galán (en la pantalla).

4) Rareza. Uno de los musicales más interesantes de la historia del cine desde el punto de vista de la narración tiene más partes musicales que cualquier musical medio. Lo usual es que la parte no musical sea más larga que la musical: un 25% musical y el



resto no musical. En *Cantando bajo la lluvia* el 55% es musical. 5) Otra rareza. En la época de auge del tap dance, tanto Fred Astaire como Gene Kelly solían bailar por radio. La gracia, como se imaginarán, era el clásico sonido de las tapitas bajo sus zapatos. Volviendo a *Cantando bajo la lluvia*, una innovación de Gene Kelly en su coreografía de su solo musical "Cantando bajo la lluvia" fue el cambio en el sonido: si prestan atención notarán el efecto acuático que Kelly le introdujo al sonido de su tap dance.

6) Durante la época de la Segunda Guerra, estaba de moda en los musicales de Broadway incluir números de ballet y también el tema del psicoanálisis. El cine siguió estos pasos que eran éxito de taquilla. Es por esto que Gene Kelly decidió incluir el ballet *The Broadway Melody*, que es el único quiebre dramático de una película que tiene un guión perfecto. ¿Qué hace *The Broadway Melody*, un número musical situado en la década del 20, en el medio de *The Dancing Cavalier*, situada en la Revolución Francesa? Es una incongruencia difícil de justificar. La única respuesta es la taquilla. Se hicieron muchos musicales con ballets. Para citar solo algunos, se pueden nombrar *Un americano en París*, *On the Town* y *El pirata*.

Una interpretación documental. Dice Javier Coma en su libro *Cantando bajo la lluvia*: "Resulta fácil observar las coincidencias entre determinados personajes del film y figuras reales de Hollywood. La identificación de la presentadora del estreno de *The Royal Rascal* con la popular columnista Louella Parsons, famosa por sus inclinaciones al chisme, está ya señalada en el guión, que especifica la necesidad del parecido en semblante y voz. Numerosas citas en esta línea brotan en el curso del largo ballet: el aspirante a estrella del espectáculo, con sombrero de paja y bastón, recuerda a Harry Richman, [...] Cyd Charisse está maquillada y peinada al estilo de la célebre actriz de finales del mudo y principios del sonoro Louise Brooks, mientras que el personaje del gángster alude tanto al protagonista de *Scarface* (1932), de acuerdo con la cicatriz, como al amigo interpretado por George Raft, según el hábito de hacer saltar una moneda con la mano [...]. Por supuesto, Don Lockwood integraba una mezcla de citas y homenajes a actores de los *Happy Twenties*, además de un saludo a los *stuntmen* y a los profesionales del *burlesque* y del *vaudeville*. La gama de referencias se extendía desde Douglas Fairbanks [...] hasta John Gilbert —directamente parodiado en la ristra 'I Love You' que hacía reír al público en *The Duelling Cavalier*—. [...] La estrella Lina Lamont fue inspirada por la fascinante rubia de los años veinte Mae Murray pero se le adjudicó rasgos de Judy Holliday; la rechinante voz y la inculca dicción de Lina habían sido sugeridas por la actuación de Judy en la obra teatral *Born Yesterday* y en su versión cinematográfica (1950, *Nacida ayer*). Y el propio Arthur Freed quedaba representado por la figura del jefe de producción, R. F. Simpson. Se incluyó una cita muy directa al respecto: el momento en que Simpson tropezaba con un cable, tiraba de él sin advertir su conexión con el micrófono en el hombro de Lina y hacía caer espectacularmente a la actriz fue una alusión a la torpeza de Freed en los platós. Y otro rotundo reflejo de Freed concernía a su dificultad para imaginar los ballets cuando los coreógrafos le explicaban cómo serían; así

ocurría con Simpson una vez que Lockwood le hubiera narrado (y se hubiera visto en la pantalla) el ballet que pensaba agregar a *The Dancing Cavalier*".

Una interpretación política. "Cantando bajo la lluvia" podría significar "capeando el temporal" que durante el macartismo azotó a Hollywood o, más en general, a EE.UU. Sería un canto de optimismo en una época dura: "al mal tiempo buena cara" o "siempre que llovió, paró" parece decir Gene Kelly, quien, por otra parte, no la pasó nada bien durante ese período. Es sabido que Kelly se fue por casi un par de años de EE.UU. (estuvo más de un año en Inglaterra y seis meses en Francia) ni bien terminó el rodaje de *Cantando bajo la lluvia*; que no apareció ni para el estreno ni para recibir los Oscars; que su mujer, Betsy Blair, estaba en las listas negras y que él tampoco era muy bien visto por el Comité de Actividades Antiamericanas por sus tendencias izquierdistas. Para completar el negro panorama, no solo Gene Kelly estaba amenazado por el Comité, los guionistas del film, Comden y Green, también sufrían duros momentos. Dice Peter Wollen en su libro *Singin' in the Rain*: "Es tentador tratar de interpretar *Cantando bajo la lluvia* en términos del clima político en el cual fue realizada: notemos que la historia gira alrededor del frustrado intento de poner en las listas negras a Kathy Selden, lanzado por un informador y reforzado por los medios que presionan a un estudio de voluntad débil, que pone las ganancias por encima de los principios, hasta que finalmente la situación se resuelve y la virtud triunfa en un forzado final feliz. O tal vez, la escena de danza 'Cantando bajo la lluvia' representa la decisión de Kelly de ser optimista en un clima político lamentable, insistiendo en que él se pudo haber comportado de un modo poco ortodoxo y desinhibido pero que, en el fondo, es un alegre y generoso americano a pesar de lo que piensa la ley, que lo mira con desaprobación". ■

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*). EE.UU., 1951, 103', Technicolor, MGM. **Dirección:** Stanley Donen y Gene Kelly. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Betty Comden y Arthur Green. **Fotografía:** Harold Rosson. **Dirección musical:** Lennie Hayton. **Arreglos de orquesta:** Wally Heglin, Skip Martin y Conrad Salinger. **Arreglos vocales:** Jeff Alexander y Roder Edens (no acreditado). **Canciones:** "Would You", "Singin' in the Rain", "All I Do Is Dream of You", "I've Got a Feeling You're Fooling", "Wedding of the Painted Doll", "Should I?", "Make'em Laugh", "Beautiful Girl", "You Were Meant for Me", "You're My Lucky Star", "Good Morning", "Broadway Rhythm", "Broadway Melody" de Arthur Freed (letra) y Nacio Herb Brown (música); "Fit As a Fiddle and Ready for Love" de Al Hoffman, Al Goddard (música) y Arthur Freed (letra); "Moses" de Roger Edens (música), Betty Comden y Adolph Green (letra). **Dirección y coreografía de números musicales:** Stanley Donen y Gene Kelly. **Montaje:** Adrienne Fazan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Randall Duell. **Decorados:** Edwin B. Willis y Jacques Mapes. **Diseño de vestuario:** Walter Plunkett. **Maquillaje:** William Tuttle. **Peinados:** Sydney Guilaroff. **Efectos especiales:** Warren Newcombe e Irving G. Ries. **Consultores de color:** Henri Jaffa y James Gooch. **Productor asociado:** Roger Edens. **Operador de cámara:** Frank Phillips. **Asistentes de coreografía:** Carol Haney y Jeanne Coyne. **Intérpretes:** Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R. F. Simpson), Cyd Charisse (bailarina en el ballet *The Broadway Melody*), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Zanders), Madge Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod), Kathleen Freeman (Phoebe Dinsmore, maestra de dicción), Bobby Watson (maestro de dicción), Tommy Farrell (Sid Phillips, asistente de dirección) y Jimmie Thompson (personaje masculino principal en *Beautiful Girl*). ■

Lluvia de nombres

por Gustavo J. Castagna

Cantando bajo la lluvia es una película clave para entender el musical en el cine y acaso el título fundamental para reconocer la segunda etapa del género, una vez que las cerebrales coreografías de Busby Berkeley y la elegancia de la pareja Ginger Rogers-Fred Astaire habían quedado atrás. *Cantando bajo la lluvia* es el musical más conocido entre todos los musicales y al que siempre se cita como ejemplo de un cine que reunía a un grupo de artistas —cada uno en su rubro— bajo una estructura de producción —la Metro Goldwyn Mayer— que preparaba con minuciosidad cada una de sus producciones y que, al mismo tiempo, creaba estrellas sin solución de continuidad. *Cantando bajo la lluvia* es el film donde la MGM encuentra la mejor conexión entre sus empleados contratados. Algunos de ellos dejaron su mejor papel, otros confirmaron sus valores y otros más adquirieron un prestigio merecido y muy difícil de sobrellevar en el futuro. Porque *Cantando bajo la lluvia* es uno de los puntos más altos de un género concebido desde el falseamiento de la realidad pero que, debido a su perfección narrativa, su puesta en escena, sus trabajos actorales, su guión, sus números musicales, sus canciones y su sabia conjunción de alegría, tristeza y desazón, escapa a cualquier comentario o crítica desfavorable y se transforma en un film al que siempre es necesario volver a ver.

Para que *Cantando bajo la lluvia* permanezca como el gran musical de la historia debieron reunirse una cantidad de nombres, desde diversos rubros, imprescindibles para la gestación y la elaboración de la película. Hacia ellos vamos.

Betty Comden y Adolph Green. La pareja de guionistas. Cuando la mayoría de los musicales de los 30 y los 40 se sostenía desde los números (algunas películas de Astaire y Rogers, Carmen Miranda, las coreografías de Berkeley que valían por sí solas), la aparición de Betty Comden y Adolph Green vino a comprobar la necesidad de un relato dentro de la estructura del musical. Si ejemplos de años anteriores calificaban a algunos films como “películas con canciones”, el trabajo desde el guión de la dupla de la MGM trajo la novedad de que un musical con argumento era más seductor que una serie de cuadros compaginados. Entre otros trabajos, Comden y Green dejaron los guiones de *Un día en Nueva York* (1949) y *Siempre hay un día feliz* (1955), ambas de Donen y Kelly, y *Brindis al amor* (1953) y *Bells are Ringing* (1959), las dos de Vincente Minnelli. El mejor homenaje que el cine les hiciera a ambos tuvo relación con los personajes que jugaban Oscar Levant y Nanette Fabray en *Brindis al amor*.

Cyd Charisse. Las mejores piernas vistas en el cine fueron las de Tula Ellice Finklea —su verdadero nombre—, nacida en 1921. Treinta y siete películas como actriz, con papeles destacados en *Ziegfeld Follies* (1945, Minnelli), *Las chicas Harvey* (1945, Sidney) y en esa rareza llamada *La marca del renegado* (1951), del argentino Hugo Fregonese. Sin embargo, sus roles protagónicos en *Brindis al amor*, *Brigadoon* (1954, Minnelli), *Deep in My Heart* (1954, Donen), *Siempre hay un día feliz* y *Muñeca de seda* (1957, Mamoulian), remake musical de *Ninotchka*, la



integran al panteón cinéfilo junto a Gloria Grahame, María Montez y Gene Tierney. Nadie combinó tan bien la elegancia y el trabajo con el cuerpo, mezclando clasicismo con acrobacia, como lo hiciera Cyd Charisse en el género musical. Cuando no bailó, confirmó que además era una estupenda intérprete. ¿Quién podrá olvidarla con sus vestidos chirriantes en *La rosa del hampa* (1958), de Nicholas Ray?

Stanley Donen. Si Donen hubiera filmado nada más que su trilogía musical con Gene Kelly, ya sería suficiente para definirlo, al igual que a Minnelli, como un realizador revisionista del género. Coreógrafo, cantante y compositor, activo artista de Broadway antes de su llegada al cine, Donen participa en varios films en distintos rubros antes de su debut en *Un día en Nueva York*. Justamente en la trilogía —*Un día en Nueva York*,



Cantando bajo la lluvia y *Siempre hay un día feliz*— aparece el rigor de la puesta, el ritmo de las acciones y la integración de los números en la misma historia. Además, estos tres films pueden verse como una única película en la que se responden unos a otros. Número cabalístico de la serie —el 3, tres personajes centrales como centro de la narración—, *Un día en Nueva York* es la película sobre la esperanza, *Cantando bajo la lluvia* es la película sobre la búsqueda del éxito y *Siempre hay un día feliz* es la película sobre la desazón y la falta de alegría. Donen filmó varios musicales más (entre ellos, *Yo seré una estrella*, 1953, película injustamente olvidada debido al prestigio de

Cantando..., y *La Cenicienta en París*, 1957, un compendio de delicadeza con Audrey Hepburn y Astaire), comedias melodramáticas donde se percibía un buen gusto que disimulaba cierta pereza y fatiga en la puesta (*La indiscreta*, 1958; *La mujer que quiso pecar*, 1960), un homenaje implícito a Hitchcock (*Charada*, 1963) y la máxima exposición del género que mejor tratara, ahora en su registro gimnástico y acrobático (*Siete novias para siete hermanos*, 1954, un título absolutamente sobrevalorado). Las últimas dos décadas de Donen, una vez desaparecido el musical y, exceptuando la nueva revisión que propone Bob Fosse, señalan un nivel desperejo en su filmografía. Donen filma *La escalera* (1969) y no puede desprenderse de la novedad temática —una relación homosexual— y de la asfixia teatral del texto. Toma la novela de Saint-Exupéry, adapta *El principito* (1974) y deja una película kitsch, estática y pueril, salvada solamente por el número de la Serpiente a cargo de Bob Fosse. Y hasta se inclina sin demasiados riesgos a los repartos actorales de *Arabesque* (1966), *Los aventureros de Lucky Lady* (1975) y a la corta fama de Farrah Fawcett en *Saturno 3* (1980). Sin embargo, dos de las últimas tres películas de Donen —31 en total— volvieron a mostrar su mejor marca creativa. En *Movie-Movie* (1978), un film a contramano de la época, rinde su homenaje al musical, elabora dos películas en una sola y se juega por un clasicismo narrativo insólito por aquellos años. Clasicismo que volvería a ofrecer en *Echale la culpa a Río* (1984), una historia alegre y amarga al mismo tiempo y última película de este creador aún no respetado como se merece.



Arthur Freed. Me animaría a decir que la gran época del género no habría existido sin Arthur Freed (1894-1973). O, en todo caso, muy distinta habría sido si Freed no hubiera firmado su primer contrato como productor de un musical a fines de los 30 para la MGM. Autor de letras de canciones para el compositor Nacio Herb Brown y actor de vodevil durante los años 20, Freed comprendió la insistencia y la preocupación de los espectadores de la época, que reclamaban la aparición en el

cine de jóvenes figuras. La lista es larga y habla por sí sola. Arthur Freed juntó a Judy Garland y Mickey Rooney en una serie de películas (entre ellas, *Armonías de juventud*, 1940, Berkeley), mandó llamar a Gene Kelly, que por entonces trabajaba en Broadway, llevó a Minnelli al cine y le produjo diez películas, volvió a reunir a Rogers y Astaire en *Al compás del amor* (1949, Charles Walters), produjo los títulos de Donen y Kelly, soportó el narcisismo del segundo en *Invitación a la danza* (1957) y, por supuesto, sus films ganaron montones de Oscars. La historia del musical, tomando en cuenta un período que iría desde fines de los 30 hasta comienzos de los 60, le pertenece a Arthur Freed. Por su cabeza pasaron todas las variantes estéticas y estilísticas dentro del género (Berkeley, Astaire, Kelly, Donen, lo clásico y lo moderno, el blanco y negro y el color, la coreografía imponente y el baile clásico) y sus descubrimientos pocas veces fueron desacertados (Cyd Charisse, Leslie Caron, Walters, el mismo Kelly y, en menor importancia, Michael Kidd y George Sidney). Productor asociado de *El mago de Oz* (casi nada), compositor musical de casi 70 películas y productor absoluto de más de 50 films, el género le debe prácticamente todo a Arthur Freed. O, en todo caso, el cine sigue estando en deuda.



Jean Hagen. Fue actriz de radio y de teatro antes de llegar a la MGM a mediados de la década del 40. Intervino en *La costilla de Adán* (1949, Cukor), *Side Street* (1950, Anthony Mann), *Arena* (1953, Fleischer) e *Intimidación de una estrella* (1955, Aldrich), entre una veintena de trabajos. Sin embargo, uno de sus papeles más conocidos fue el de la sufrida pareja de Sterling Hayden en *Mientras la ciudad duerme* (1950, Huston). El otro, el mejor de su carrera, es su Lina Lamont de *Cantando bajo la lluvia*, la actriz del cine mudo que no puede adaptarse al sonoro debido a su voz chillona. En la película, Jean Hagen (1923-1977) demuestra sus dotes como comediante, aspecto que insólitamente abordó pocas veces en su trayectoria.

Gene Kelly. Es imposible escribir sobre Gene Kelly sin reconocer sus



invalorable aportes al género. Desde la creación de un estilo con escenografías recargadas hasta la utilización del color con función dramática y los experimentos que realizó con la imagen, pasando por sus interminables coreografías que trabajaron de manera novedosa el espacio dentro del género, la llegada de Kelly al cine marca un antes y un después en el musical. Sin embargo, en sus películas codirigidas con Donen, se perciben cuáles eran los valores y hasta dónde podía llegar el talento del primero y cuáles eran los números en que Kelly se autodirigía para hacer brillar su propio ego. Como actor, Kelly trabajó en más de 30 películas y Kelly sin Donen dirigió otros siete títulos, más algunos números adicionales de *Erase una vez en Hollywood 2* (1976, Jack Haley Jr.). La mayoría de ellas hace tiempo que no se exhiben en el país (*The Happy Road*, 1957; *The Tunnel of Love*, 1958; *Gigot*, 1962) y las referencias no son las mejores. Un vehículo al servicio de Barbra Streisand (*Hello Dolly!*, 1969) poco agrega a su carrera como realizador. Pero la película fundamental para entender a Gene Kelly —a sus ideas y a su grandeza, a sus obsesiones y a su narcisismo— es *Invitación a la danza*. ¿Estamos ante un musical? No. En todo caso, la película expone tres posibilidades del baile: el clásico, el moderno y el experimental. Tres interminables números que intentan narrarnos una película sin historia propia. Kelly creó un subgénero en *Invitación a la danza*: el musical ambicioso. Y es por eso que invita al aburrimiento y al hastío. Como si aquella sonrisa que ofrecía en los films de Minnelli (*El pirata*, *Brigadoon* y en menor medida *Un americano en París*, otra película exageradamente valorada donde nunca se concilia la puesta de Minnelli con la egolatría de Kelly), en la trilogía con Donen y en el simpático D'Artagnan de *Los tres mosqueteros* (1946, Sidney), con el paso del tiempo diera cabida al maquillaje patético de alguien a quien podría definirse como un gran danzarín y acróbata, un buen actor, un coreógrafo con ideas novedosas y un mal director de cine, excesivamente preocupado por su propio ombigo. La vitalidad de Don Lockwood, su personaje en *Cantando bajo la lluvia*,

prácticamente marca un corte en su carrera, siempre fluctuando entre sus descubrimientos y virtuosismos y la decisión de no mirar a quien andaba cerca suyo.



Donald O'Connor. Cosmo Brown, el gracioso amigo de Don Lockwood, fue el mejor papel de su extensa carrera (46 películas) y su número "Make 'em Laugh" de *Cantando bajo la lluvia*, un lugar para el deleite y la alegría, necesario de ver cuando uno anda deprimido. O'Connor debutó a los 13 años en *Sing Your Sinners* (1938, Wesley Ruggles), encarnó a Buster Keaton en la lamentable *The Buster Keaton Story*

(1957, Sidney Sheldon) y coprotagonizó *Luces de candelijas* (1957, Walter Lang) junto a Marilyn Monroe. Trabajó en una serie de películas —seis en total— junto a una mula llamada Francis, que le hizo ganar la aprobación de los espectadores y el desafortunado rechazo de la crítica, en un claro antecedente, por qué no imaginarlo, del equino televisivo Mr. Ed.



Debbie Reynolds. *Cantando bajo la lluvia* fue su quinta película y juega allí el papel de Kathy Selden, el personaje que propone las mejores ideas a Don Lockwood y reemplaza la torpe voz de Lina Lamont. En *Cantando...* y en *Yo*

seré la estrella, Debbie Reynolds entregó una tipología de mujer aniñada, necesitada de afecto pero inteligente y segura de sus decisiones. Posteriores comedias de George Marshall y Frank Tashlin la instalaron en un nuevo camino, insólitamente ya alejado del género musical. Dos interesantes interpretaciones en *Banquete de bodas* (1956, Richard Brooks) y en el ejercicio grand guignol de *What's the Matter With Helen?* (1971, Curtis Harrington) son los aislados ejemplos destacables de una actriz que, curiosamente, tuvo su mejor época en los comienzos de su carrera.

Nota: No hay que olvidar que *Cantando bajo la lluvia* es la película de un estudio cinematográfico. La Metro Goldwyn Mayer, la mayor fuente de creación del género, también tenía sus otros músicos, coreógrafos, decoradores, arregladores musicales y guionistas. *Cantando bajo la lluvia* y otros tantos musicales resumen una época del cine, cuando la categoría de "autor" todavía no existía y el trabajo de un equipo quedaba traducido en las imágenes. Así les salió. Si hasta dan ganas de imitar a Kelly: despedirse de ella en la puerta de su casa, protegerse de la lluvia con un paraguas roto, saltar los charcos, mojarse y soportar que, en nuestro caso, un policía nos pida documentos. ■

El Amante en la radio

Algo así como un programa de cine

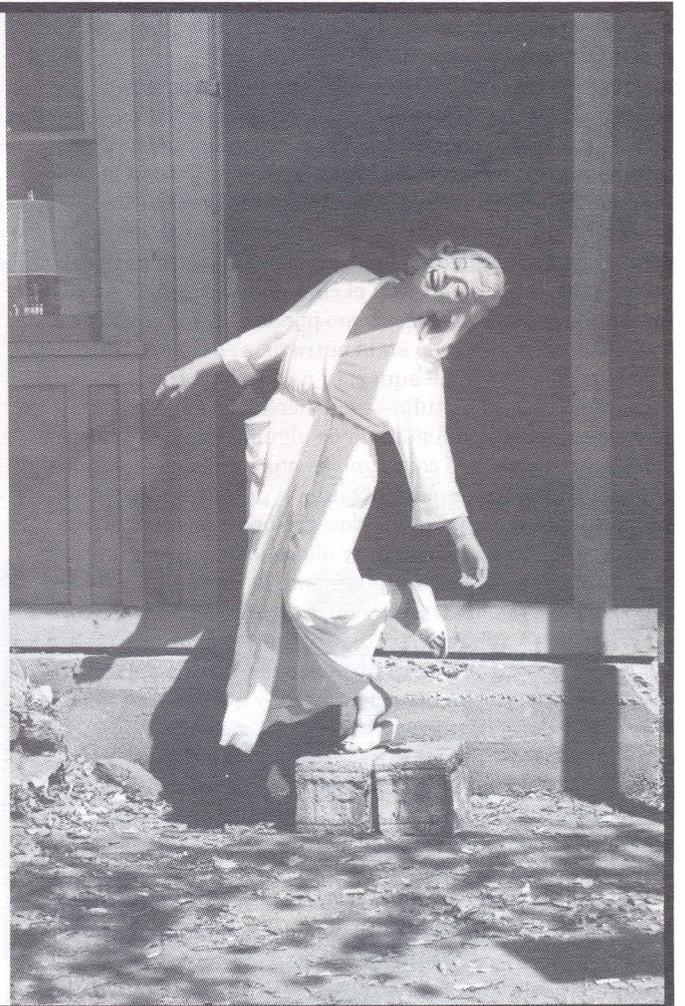
Conducción: Quintín y Flavia de la Fuente

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



Un culto no tan oculto

Ya habíamos presentado, o algo parecido, a este curioso cineasta chileno con una jugosa y divertida entrevista —al menos en sus respuestas— publicada en el número anterior. Ahora nos queda lo más difícil: escribir sobre sus películas, que se vieron en el breve ciclo de la Sala Lugones el mes pasado. Luego de largos y secretos rituales, el elegido fue Ricagno, que dejó esta nota antes de raparse la cabeza y entrar a una secta innominada.

por Alejandro Ricagno

Las actividades extracinematográficas de Alejandro Jodorowsky quedaron medianamente enumeradas en el copete de la entrevista en el número pasado. Una introducción exhaustiva al universo Jodorowsky hubiera llevado un libro entero (ya hay uno publicado: *La trampa sagrada*, conversaciones de AJ con Gilles Farcett, Hachette, 1991) y eso sin contar los manifiestos sobre el teatro pánico y las mil y una anécdotas que desplegó en los diversos encuentros que tuvo con un fiel grupo de fans, y de curiosos. Solo en unas pocas ocasiones el cine fue el tema principal. Antes que eso se impuso el curioso histrionismo zen, de cuentos y de historias —el hombre es un narrador oral nato— desplegados por un personaje cálido, amable y sereno que soportó con verdadero estoicismo una accidentada estadía en Bs. As, durante la cual, entre otras cosas, no pudo ofrecer su show *Cabaret Mystico*, y la presentación de su novela autobiográfica en la Feria del Libro no tuvo la difusión merecida, a causa de una agente de prensa autóctona que funcionó más bien como agente enemigo. La charla con la gente de *El Amante*, como la que mantuvo con otros medios vinculados con el cine, fue —creemos— uno de los pocos remansos felices, como puede comprobarse por el buen humor desplegado en la entrevista. Pero esa reticencia a hablar de cine (“Vine aquí esta noche como escritor —dijo en ocasión de una tertulia—, el cineasta es demasiado narcisista”) nos está hablando de alguien que a esta altura considera al cine solo como *uno* de sus amplios medios de expresión artística, no excluyente, ni preponderante. De hecho su mayor actividad la desarrolla como guionista de comics, y se lo ve también muy abocado a su tarea literaria (por cierto, recomendando ampliamente la novela autobiográfica-genealógica-cómica *Donde mejor canta un pájaro*, suma y resumen de todo el pensamiento jodorowskiano). Claro está que para disfrutar o polemizar con la obra de un cineasta siempre hay que evaluar los resultados de su obra fílmica. Pero en este caso la correspondencia con sus otras actividades es, creo, insoslayable. No es condición *sine qua non* conocer la obra entera de Jodorowsky fuera de la pantalla para disfrutar o entender mejor su concepción fílmica. Pero, cada vez más, intuyo que en casos como este, un poco de ese conocimiento alimenta la visión de la obra. Con todos estos antecedentes, internémonos entonces en el *trip* jodorowskiano.

Un topo siempre es underground. Ya se señaló el tumulto que en época de estreno generó *El topo* (1970), su

segundo opus, que diera nacimiento a esa elástica categoría de *film de culto*, con sus fans y sus detractores, durante el auge del underground neoyorquino. Es difícil determinar hoy en día las razones de tal explosión y no porque en el film no haya valores que lo muestren como una obra original y diferente, incluso, del cine independiente de la época, tanto por las curiosas condiciones de producción como por su exuberante imaginaria visual, místico-sangrienta. El secreto del culto de *El topo* parece hundir su hocico en la revuelta tierra contracultural de los 70, que esperaba su animal mitológico para adorar. Hoy en día tal vez se escapen muchas de las simbologías desplegadas a lo largo de esa fábula (y, según algunos estudios críticos, también a muchos se les escapaban por entonces) y lo que quede en estos desencantados 90 sea justamente la fuerza de muchas de sus imágenes. Poco importan en *El topo* los préstamos del western, Jodorowsky lo toma como un elemento más de juego; no pretende inscribirse en la historia del género; es más, lo *degenera* para generar una usina donde la violencia es un código natural, en el sentido de fuerza de la naturaleza. No hay género sagrado para Jodorowsky, ellos son un medio antes que un fin. Como de alguna manera el cine es para él solo un medio. ¿Para qué, en términos de Jodorowsky? El adscribiría a la palabra iluminación o conocimiento.

El misticismo de Jodorowsky, hueso duro de roer para muchos, sin embargo se halla salpicado con una evidente hambre narrativa. Podemos adscribir o no a su voluntad esotérica, pero sus films nos atrapan antes por la libertad que se toman, por la sorpresa de sus giros, que en algunos casos —*La montaña mágica*— nos hunden en el desconcierto, pero jamás en el tedio o en la indiferencia. En *El topo* hay violencia, blasfemia, humor, frases místicas, aventura, juego iniciático, deformidades, oscuridades, más violencia, total irrespetuosidad de leyes narrativas en varias secuencias y sin embargo es una historia lineal, fácil de seguir, aun en sus partes más oscuras. El viaje de ese personaje a caballo con su hijo desnudo —interpretado por el mismo Jodorowsky & son— a través de un pueblo tomado por un tirano, su periplo vengador, su abandono del niño, su deambular por el desierto en busca de los Maestros del Revólver acompañado de una mujer de armas llevar, su conversión mística y posterior enamoramiento con una enana, hasta llegar a la liberación de un pueblo de deformes que



El topo, 1970

culmina en masacre, puede ser leído de infinitas maneras, pero si algo puede decirse a simple vista, es que en ningún momento estamos compelidos a interpretar la fábula paso a paso con claves precisas. Más bien, Jodorowsky carga tanto las tintas con símbolos y referencias místicas varias, que estas anulan en el espectador todo tipo de decodificación inmediata para seducirlo en el seguimiento de la aventura dentro de la aventura misma, aunque, es cierto, con una nada desdeñable distancia emocional. (Esta surge tímidamente en la escena de amor con la enana, que adquiere una ternura inusual casi al final del relato.) En síntesis, *El topo* (animal que busca la luz y cuando la descubre queda ciego) aún conserva su garra excavadora, aunque ahora sus seguidores no lo hagan a medianoche entre el humo de los porros y el afrolook.

“La montaña es la montaña” (L. A. Spinetta). El tercer opus, antes del silencio cinematográfico de más de 15 años, es *La montaña mágica* (1974/ 1975), al igual que *El topo*, filmada en Méjico pero con una mayor producción. Aquí sí el concepto de “lo iniciático” que estaba más que subrayado en su film anterior inunda toda la pantalla. En este caso sí estamos ante un film signado tanto por la época como por el efecto de recepción de la película anterior. Jodorowsky a partir de allí ya era considerado casi un gurú. Y ese es el papel que se asigna en un film grandilocuente que mezcla el aire pop de la época con cierta crítica social y mucho, muchísimo de muestrario de iniciación ritual. El film se divide en tres partes diferenciadas, como *El topo*, pero el quiebre narrativo es más evidente y los resultados más confusos. Un periplo inicial con un personaje sin pasado que es utilizado para hacer moldes de Cristos, en el medio de un pandemónium que incluye una ciudad tomada por turistas burgueses que se regocijan con masacres de nativos y de un circo de sapos (!!!), se convierte en la iniciación de ese personaje en busca de la iluminación a manos de un monje negro. Junto a él hay una docena de discípulos cuya historia pasada ocupa la mayor parte de la película, a todas

luces la más disfrutable. En esta segunda instancia el film pierde solemnidad con la ayuda de un bien calibrado humor negro y una iconografía psicodélica que aún conserva su ferocidad satírica (las escenas del aparato amatorio, proto-orgamastrón woodyallenesco, o las secuencias de la traficante de armas para budistas, judíos y cristianos, cada una hecha a partir de una estatuilla de un Buda, un candelabro de siete brazos y un crucifijo). Ahora bien, la *ilustración* de la búsqueda de la verdad emprendida por estos personajes pierde fuerza con respecto al resto y se asemeja mucho a un minimuestrario del esoterismo. El final es curioso: la búsqueda de la Verdad al pie de la famosa montaña se vuelve trampa revelada. El mismo monje negro Jodorowsky impreca a sus discípulos diciendo que esa búsqueda es falsa porque se trata de una ilusión, una película que se revela como tal, mostrando las cámaras que están filmando, mientras la imagen funde a blanco. ¿El cine no sirve para documentar lo que se había predicado mediante un medio filmico?, ¿paradoja zen?, ¿crítica a la imagen de gurú que ya por entonces tenía Jodorowsky? ¿O acaso denuncia de

las falsas revelaciones que el medio underground celebraba día a día? Lo cierto es que por algo Jodorowsky deja de filmar por mucho tiempo, y el film deja un gusto a fin de una ilusión fallida. Jodorowsky, como el topo, llega a cegarse en la búsqueda lumínica y entonces sume a su sed de imágenes en la oscuridad.

Santos felizmente sangrientos. Pero la sangre tira y en 1989 Jodorowsky se tira de cabeza en la que hasta ahora, para este escriba al menos, es su obra más acabadamente desbordada. Sin renunciar a cierto didactismo ni a la simbología de los films precedentes, *Santa sangre* se mete de lleno hemoglobínicamente con “santos” igual de heterodoxos, pero mucho más emocionales. *Santa sangre* es una historia de familias rotas, de circos, de crímenes, de teleteatro, un melodrama con guiños al guignol y bastante de autobiográfico (si no, ver la saga familiar de su novela, donde aparecen muchas partes que parecen reescrituras del film), cubriendo lo personal con la imaginería más visceral (siempre hay vísceras en sus films) pero bien articulada, con ecos de Fellini y Buñuel. Una historia edípica de una madre sin brazos que utiliza a su hijo para ser su brazo derecho e izquierdo, y que incluye homenajes a *El hombre invisible*, un crimen a lo Argento con música de mambo y, como en las anteriores, enanos y mutilados a lo Browning en *Freaks*. Mucho más prolija y menos dispersa en lo narrativo, *Santa sangre* parece haber llevado a buen puerto las búsquedas expresivas de los films anteriores, con un cuidado inédito para su obra en lo actoral, superándolas ampliamente e integrando el universo Jodorowsky en una mayor legibilidad de sus historias sin por ello haber renunciado a la fe en su desbordante imaginación. Mucho de ello seguramente alimentado en el ilimitado universo del comic. Allí donde también siempre se trata de un viaje para conocer y conocerse. Y el viaje siempre es aventura, y la aventura es siempre la mejor religión para salir de la mediocre realidad. En el cine, el teatro, la literatura y la vida. ■

Diccionario cinéfilo XII

En el presente capítulo nos ocuparemos de la pantalla y sus avatares. Ese rectángulo blanquecino que algunos ven elegantemente plateado tiene en realidad tantas vueltas que hace al espacio cinematográfico algo complejo y donde abundan los malentendidos. Más parecida a un laberinto que a un lienzo, la pantalla esconde unas cuantas sorpresas y perplejidades. Atendamos entonces a las dimensiones que se abren ni bien comienza cierta tira de fotos alineadas a desfilar ante nuestros ojos, a 24 imágenes por segundo.

por Eduardo A. Russo

Campo. El de campo es un concepto que incluye cierta tridimensionalidad, y que no debe ser confundido con su par fotográfico (el de la “profundidad de campo” de cualquier lente). En cine, el campo designa a ese espacio donde se disponen todos los objetos visibles dentro de los márgenes de la pantalla. Si la imagen cinematográfica es plana en términos físicos, no lo parece en cuanto a la percepción del espectador, que rápidamente se convence de asistir a la semipresentación de un espacio con profundidad, donde las cosas se acercan o se alejan, se asoman o se ocultan. Desde las primeras funciones del cinematógrafo el público tuvo que tener (en el plato fuerte de cada presentación) cuidado con el tren que se le venía encima.

No debe confundirse al campo con el cuadro —este último, de índole bidimensional—; un objeto bien puede estar en cuadro aunque fuera de campo. Así lo está la cabeza amoscada del desdichado Dr. Delambre (cf. *La mosca*, de Kurt Neumann, 1959) hasta que su esposa le quita la capucha con la que se cubre media película, luego de un “pequeño accidente” (sic). También está la mayor parte del tiempo en cuadro, pero fuera de campo, el cadáver fresco oculto en el baúl de la parejita que desea demostrar su superioridad moral en *Festín diabólico* (Hitchcock, 1948). Esa zona de espacio imaginario perceptible dentro de la pantalla suele asumir, por otra parte, aquella cualidad de “ventana abierta al mundo” que León Alberti creía apreciar en la pintura renacentista y que tanto le gustaba citar a Bazin como propia de la pantalla cinematográfica. El rectángulo tiende a ser percibido como porción visible de un espacio mayor que, gracias a la movilidad del ojo (el nuestro y el de la cámara) y a la posibilidad de fragmentar en planos el relato cinematográfico, construye un *hábitat imaginario* donde el espectador reside en el curso de una película. Hay, así, cierta porción tan invisible como esencial para la conformación del espacio fílmico, un espacio sugerido de importancia igual o mayor que la del rectángulo visible. ¿A dónde se van los personajes que salen de cuadro? No salen de la escena, sino que quedan ocultos a nuestra mirada. Henos aquí ante el origen mismo de la posibilidad de los movimientos de cámara y del montaje cinematográfico, en suma, del lenguaje del cine.

Cuadro. Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla. El término —nada casualmente— alude de modo directo al espacio de la pintura. Cabe destacar que la proporción clásica de pantalla cinematográfica remeda la relación de uno de los formatos más comunes de la pintura de caballete. Durante buena parte del cine mudo, mientras se creaba lo que podemos convenir en llamar lenguaje cinematográfico, era común la experimentación con variaciones en el cuadro. Enmascarando zonas de la pantalla, no era nada extraño ver formarse planos cuyos contornos eran redondos u ovals, o bien rectángulos orientados en forma vertical. Luego estas búsquedas cayeron en desuso, aunque el espacio delimitado del cuadro llevó a muchos a intentar componer sus imágenes a la manera pictórica. Uno de los más tenaces trabajadores del cuadro fue Serguei Eisenstein. Su forma de componer el espacio cinematográfico de modo centrípeto, pensando a los bordes de la pantalla como un *marco*, recentraba sus imágenes en el juego de las figuras internas al cuadro. Algo semejante hizo mucho después —y con otra finalidad— Antonioni, o mucho más cerca David Lynch o el Godard reciente, por citar algunos casos notables, más interesantes del obvio y recalcitrante Greenaway. El trabajo de la pantalla en función de cuadro suele guiar también a la experiencia televisiva y buena parte del documental, donde el énfasis en la composición deja paso a la atención por *lo visible*, centrado en la pantalla. De igual modo que el procedimiento anterior, esto de concebir a lo puesto en pantalla como puesto “en la mira” deja en segundo término la construcción de un espacio imaginario que haga operar a los bordes del cuadro como *ocultadores*, dejando sospechar la presencia de eso que no por dejar de ser visto marca su peso más allá de los bordes de la pantalla. Ese magnífico solitario que fue Bresson supo tensar el cuadro cinematográfico como ninguno, desencuadrando sus personajes hasta el paroxismo (cf. *Pickpocket*, 1959) para jugar con un espacio imposible en términos pictóricos, un verdadero arte del escamoteo.

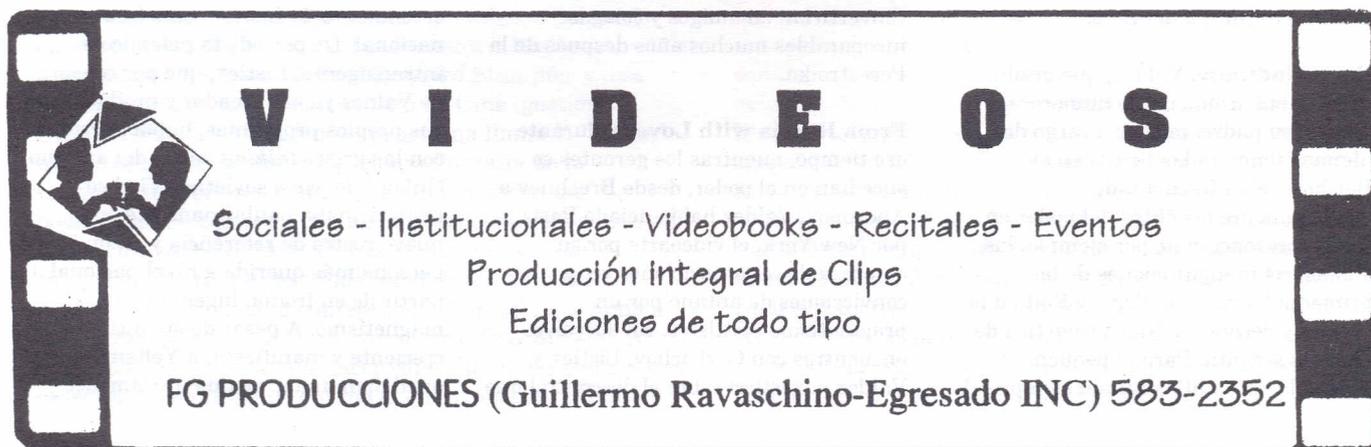
Encuadre. Aunque algunas traducciones apresuradas lo asimilan al cuadro, esta noción incluye un factor crucial: sumado a los datos del cuadro y del campo, atiende al punto de vista de la cámara. En el encuadre se trata de lo visto en

función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etcétera, hacen del encuadre un dato revelador del yo instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla. Tanto como el citado Eisenstein, el omnipresente Orson Welles fue maestro absoluto del encuadre. No revolucionó solamente la profundidad de campo fotográfica —en esto parece haberlo antecedido magistralmente Jean Renoir— ni el montaje dentro del plano, sino que fue un activista del encuadre, un provocador profesional en batalla perpetua contra la mirada confortable. Cuarenta años antes de la *steadycam* colocó a su operador Gregg Toland en situaciones físicas prácticamente insostenibles —la cabeza contra el piso durante medio rodaje de *El ciudadano*, y peripecias parecidas—, convencido de que “la posición de la cámara debe ser la de mayor incomodidad”. Cada encuadre del Gran Orson es una declaración de principios, la firma al pie del cuadro, una tarjeta personal. Parece decir, como al final de *Soberbia* —donde apenas pudo contenerse de poner su físico en pantalla—, “Mi nombre es Orson Welles y yo lo dirigi”. En los últimos años, vía discursos publicitario y del videoclip, los encuadres parecen haber sido experimentados tan palurda y exhaustivamente que, casi exangües, apenas parecen delatar una mirada posible, la presencia de un principio organizador. La caótica confusión de puntos de vista *pintorescos* en un *trip* epileptoide no cesa de masajear una retina aburrida, anestesiada, que solo de tanto en tanto, en algunas películas, deja sacudirse al espíritu por la vieja emoción de ver aliarse en la pantalla la imagen y el sentido. La recuperación de una ética del encuadre puede ser una de las mayores urgencias del cine presente.

Fuera de campo. Cuando los bordes de la pantalla actúan como máscaras, cuando las superficies que se muestran en ellas bien pueden ocultar algo, esa zona encubierta que llamamos *fuera de campo* comienza a sospecharse como decisiva en el espacio del cine. Si es posible pensar en un fuera de campo en la pintura o en la foto, el efecto de marco como frontera no traspasable en el primer caso, o el de corte casi quirúrgico en el segundo, reduce a este a una condición casi inerte. En el cine, el fuera de campo se *activa*. Más allá de la etiqueta de “expresionistas”, personajes como Murnau o Lang siempre lo tuvieron en claro. Espacio crucial para géneros enteros (las obras maestras del fantástico o el policial negro son impensables sin el uso del fuera de campo), cuenta con seis segmentos, según estipuló Noël Burch en un texto ya clásico: sumado a los cuatro bordes del rectángulo visual está lo que reside en el fondo de la pantalla, detrás de lo visible, y, en forma no menos inquietante, hay una porción del fuera de campo

que actúa más acá de lo visto, en ese punto invisible que es aquel por el cual miramos. Eisenstein, que no parece haber pensado en lo más mínimo en cuanto al peso del fuera de campo, sí lo hizo con una cuestión que puede prestarse a malentendidos; lo que llamó *fuera de cuadro*. Con ella intentó reflexionar sobre ese espacio radicalmente heterogéneo al de la película, donde se ubica tanto el trabajo técnico como formal que lleva al film, algo así como la “cocina” de cada plano. Esta dimensión tendría para algunos el mérito de remitir a las condiciones de producción del film como artefacto. Celebrada en su momento por materialistas y deconstructivistas, y alzada contra un fuera de campo denunciado como “partícipe de la ilusión fílmica” (burgués y contrarrevolucionario), tiene en realidad el mérito de ser un concepto radicalmente heterogéneo al que nos ocupa, y que habla en todo caso de un punto ciego desde donde el film puede ser enunciado.

Pantalla. Esa superficie de dimensiones variables por donde nos asomamos a una película. Algunos suponen —desde los hermanos Lumière— que ese rectángulo es un espacio para mostrar; otros —desde Méliès— también la usan como una zona propicia para ocultamientos varios. En efecto, muchas veces parece funcionar en otro sentido. “La mafia china usa restaurantes de tenedor libre como pantalla” (*Clarín* dixit). Esta doble acepción de la pantalla, mostrativa u ocultadora, brinda una de las claves de la mirada en el cine. No se trata tanto de dar a ver, sino de convocar a mirar; ahora lo ves, ahora no lo ves. Su proporción de alto y ancho, desde los orígenes del cine, ha variado llamativamente. La llamada *Academy Ratio*, relación de 1 medida de alto por 1,33 de ancho, reinó desde los comienzos del sonoro —luego de pequeñas variantes en todo el período mudo— hasta los primeros cincuenta. Allí la competencia de la tele —cuyo tubo nació redondo (dato a considerar por quienes la sospecharon cuadrada por naturaleza) pero se adaptó rápidamente al clásico formato cinematográfico para pasar material fílmico— llevó al cine a buscar la diferencia expandiendo el ancho de pantalla. Así es como el Cinemascope y sus adláteres ensancharon las dimensiones del rectángulo, llegando a estándares de 1 por 2,35 o aun más audaces. De la tan tímida como picaresca mirilla de los kinetoscopios Edison se fue pasando a superficies que en algún delirio amenazaban con abarcar —concavidad mediante— la totalidad del campo visual de los humanos. Al filo del 2000, excepto algunos arrebatos que hoy parecen nostálgicos o por lo menos no marcan tendencia, el ancho de pantalla parece estabilizarse en una proporción ya clásica: 1 por 1,85. Más o menos la misma que la de los nuevos aparatos de TV de alta definición que pronto, nos aseguran, residirán multiplicados en cada hogar de la aldea global. ■



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



Diario de Valdez XIV

por Jorge La Ferla

Valdez around the World: Moscow

Causó estupor y fue noticia en todos los medios del planeta el atentado sufrido por Richard Key Valdez el día primero de febrero de 1995 en el desvencijado avión Boeing que cumplía con el vuelo 957, que unía todas las noches el aeropuerto de Guarulhos en San Pablo con el de Ezeiza en Buenos Aires. Rescatado clandestinamente en pleno campo mientras el avión se incendiaba, nuestro personaje enseguida volaba en el jet particular de Roberto Marinho, el dueño de O Globo, con la certeza de que en poco tiempo y ante el fracaso del atentado alguien de su entorno podía caer en su lugar. La inefable lucha por el control mundial de la producción televisiva y el negocio de las redes de informaciones digitales había llevado las negociaciones a tal punto de beligerancia que desde hacía tiempo se esperaban las primeras víctimas. Valdez no pudo ser, alguien de su entorno iba a ocupar el lugar y durante la semana siguiente todos los dirigentes asociados con Valdez estaban en situación de alerta máximo. Al mes Richard recibía durante su estadía en Colombia una de las noticias más dolorosas: acababa de morir, con dos balazos en la cabeza, Vladislav Listiev, joven conductor, astro de la televisión rusa, amigo de larga data de Valdez y con las mismas ganas de controlar el incipiente negocio de los medios en Europa del Este.

Boris Godunov. Valdez, que desde chico había acompañado numerosas veces a su padre, músico a cargo de algunas temporadas líricas en el Bolshoi, había frecuentado inocentemente las élites del poder en Rusia, presenciando, por ejemplo, las simbólicas inauguraciones de las primeras fábricas de Pepsi y Fiat en la pesada y decadente Rusia soviética de los años sesenta. Para el pequeño Valdez las pesadillas fueron siempre el

recuerdo de las largas noches moscovitas frente a una televisión que le causaba terror. No era un problema de comprensión de lengua sino la absoluta ausencia del lenguaje y del ritmo de la televisión comercial americana lo que le provocaba pesadillas. En una nueva visita a Moscú a mediados de los 70, ya como estudiante de cine y de la mano de su joven amante italiana, Silvia Pietra, Richard conoce una noche a un joven periodista de extraño aspecto, anteojos, bigote y pelo largo, el cual trabajaba en la *Gostelradio*, la compañía estatal de radio y televisión de la URSS. Fue un encuentro casual en un bar de la periferia de Moscú, famoso por la calidad del vodka de exportación y porque quizá fuera el único lugar en que se conseguía Coca-Cola *made in USA*. Los Lada, como la Pepsi, no eran del gusto del joven Valdez pues los consideraba versiones desmejoradas de las marcas rivales y porque desde hacía tiempo había comprado su primer Alfa Romeo de segunda mano. Las coincidencias fueron súbitas, no solo por la mezcla de Stolichnaya y cola, sino porque ambos proclamaban a los gritos el soberano aburrimiento de la televisión rusa y las previsibles consecuencias políticas de la ausencia del vital entretenimiento y del espectáculo televisivo, adormecedores eficaces de cualquier iniciativa de transformación. Vald and Vlad se convertirían en amigos y colegas inseparables muchos años después de la Perestroika.

From Russia with Love. Y durante ese tiempo, mientras los gerontes se sucedían en el poder, desde Brezhnev a Andropov, Valdez había dejado París por New York, el videoarte por su empresa de comunicaciones y sus convicciones de antaño por un pragmatismo revulsivo. En sucesivos encuentros con Gorbachov, Listiev y Valdez advertían sobre el descontrol que

podría ocurrir en la confederación si la televisión rusa no producía su propia perestroika, ya que continuaba igual a sí misma, es decir, aburrida como ella sola. Valdez era claro al expresar que las cosas iban a tener que cambiar si la televisión no lo hacía y el temor en ese momento era que el advenedizo Yeltsin captara las intenciones de liderazgo y todo se escapara de las manos. La amistad con Listiev se había consolidado ya en una sociedad conjunta que se convertiría en la más grande empresa dueña de la comercialización de la publicidad comercial en la televisión rusa. En esos momentos, a principios de los 90, Listiev ya hacía televisión desde hacía tres años por sugerencia de Valdez y se había convertido en héroe nacional por su simpatía, simpleza y buen dominio del timing televisivo. Muchos decían que *Vlad*, como lo llamaban los amigos, era el Max Headroom ruso armado por Valdez, con el cual compartió largamente su proyecto de crear un personaje similar en Argentina. Un ignoto conductor de programas deportivos tenía un nuevo programa en la trasnoche porteña, *Videomatch*, que iba a ser el ensayo para conformar un pequeño Berlusconi local.

Rusia Diet. El descalabro previsible y total que establecía el acceso al Kremlin de Boris Yeltsin implicaba claramente el crecimiento de Listiev como figura nacional. De periodista polémico e intransigente, Listiev, que por consejo de Valdez ya era creador y productor de sus propios programas, había barrido con las grises *talking heads* del antiguo Gulag televisivo soviético. Vlad se transformaba paulatinamente en el nuevo rostro de referencia y en la persona más querida a nivel nacional a partir de su ironía, ingenio y magnetismo. A pesar de su antipatía creciente y manifiesta, a Yeltsin no le quedaban dudas de que únicamente

Listiev podía ocuparse con garantías del nuevo y millonario negocio del marketing de la televisión rusa y, ya antes de las amables sugerencias de Valdez, Ted Turner y Bill Clinton, lo nombra director de la compañía propietaria de *Ostankino*. Paulatinamente la Valdez Entertainment venía armando el nuevo ajedrez virtual de las redes de comunicación que señalaban el destino del planeta de los próximos cien años. Si siempre fue evidente la mano y el ojo de Valdez en el irresistible ascenso de Listiev, la importancia que tenía su figura en la escena del marketing audiovisual y político ruso ya era explícita y constituía un asunto de Estado. En enero de este año Valdez estaba concluyendo los acuerdos para tener una porción del control de las redes y las bocas de producción del entretenimiento audiovisual. Por un lado, se produjo el encuentro cumbre entre Valdez y Bill Gates —el zar de Microsoft—, que será ampliado en próxima nota, y además se terminaba el diseño de la adecuación del mercado argentino a esta nueva realidad. Era un hecho que Tinelli había decidido abrirse camino solo a partir del esperado vaciamiento de Telefé. En definitiva, quedaba conformado para Buenos Aires el pequeño emporio del aprendiz de Berlusconi, integrado por Telefé, Radio Uno, Radio Continental y Radio Municipal, las revistas *El Gráfico*, *Gente* y *Teleclíc*, el club San Lorenzo de Almagro. Por el otro, Canal 13, las Radios Mitre y FM 100, *Página 12*, *Clarín*, el Correo Argentino, Boca Juniors y Maradona. Tres periplos entre Nueva York, Moscú y Buenos Aires habían sido necesarios. Todo el paquete se cerraba el 20 de enero con una gran cena en la residencia de Listiev.

Ted, Richard and Vladislav. En realidad todo era fruto de que Valdez estaba escandalizado por la aparición de estos megapatrocitos de los medios de comunicación que se dedicaban a la actividad por una mera expansión de su pool de empresas. Los casos de Berlusconi, Robert Murdoch o Eurnekián le causaban mucho desagrado, porque consideraba que de televisión no sabían nada de nada. Valdez quería formar una nueva casta de dirigentes y empresarios que, inspirados en las figuras de Joseph Pulitzer y Marshall McLuhan, marcaran una distancia con los otros, choriceros del rubro, conformaran una nueva élite ilustrada de patrones que construyeran la pirámide de poder y dinero en base a su conocimiento del funcionamiento de los medios y su amor incondicional por la televisión.

Lo de Listiev era espectacular porque, además de ser una persona inteligente, le encantaba, como a Valdez, estar frente a cámaras. Lo hacía con mucha calidad y además generaba altos niveles de audiencia. Su programa de 1990, *Vagliad* —Mirada—, no fue tan importante por los resquemores que causaba en la dirigencia de sobretodos largos sino por su figura, que fue creciendo como personaje de referencia. Fue a partir de ese momento que se dio cuenta de que él mismo debería convertirse en el productor de sus propios programas. Y así fue que, tras largas reuniones con Valdez, presidió la compañía estatal VID, que comenzó a reciclar —por sugerencia de Richard— éxitos de la televisión mundial que se convirtieron en poco tiempo en los programas más vistos, no solo de la televisión rusa, sino de toda la ex Unión Soviética. En este último tiempo ya produce programas de diversión y entretenimiento que bajo una apariencia light comentaban esta nueva era frívola de la vida en Rusia, marcada por el gobierno de Boris Yeltsin. Luego Vlad negociaría todo directamente. Valdez dejó de tratar sus asuntos personalmente y los delegaba en su amigo. La última ingerencia directa de Valdez con las autoridades rusas había sido la negociación de los derechos para CNN de la caída del muro de Berlín y la transmisión en directo del bombardeo del rebelde Parlamento ruso ordenada por Boris.

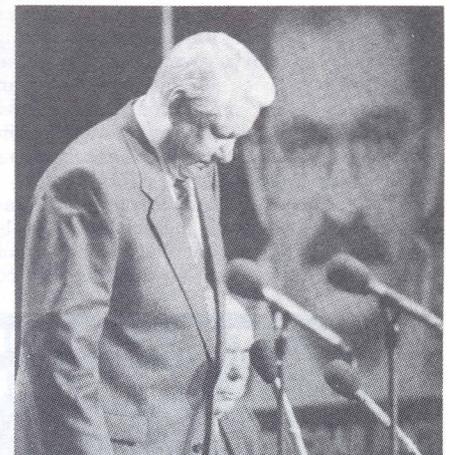
En noviembre de 1994, un decreto de Boris terminó por convertir a *Ostankino*, el pesado canal central de la TV rusa, en una empresa semiprivada, quedando el 51 por ciento en manos del Estado. El 49 por ciento restante quedó para el pool de cinco grandes bancos y varias empresas privadas que decidieron destituir a la vieja dirigencia y nombrar a Listiev como director de la nueva compañía de televisión que debería funcionar a partir del primero de abril de 1995.

Tras su accidente, Valdez nunca pensó en la posibilidad de que fuera Listiev el elegido por las fuerzas del mal. A mediados de febrero se comunicó varias veces con él, le pidió precaución en sus movimientos y, sobre todo, que extremara las medidas de seguridad. Listiev siempre lanzaba grandes carcajadas que retumbaban a través del satélite entre Moscú y Bogotá, y estas últimas fueron las más estentóreas. Durante todo el día miércoles primero de marzo Valdez estaba acongojado. Sabía que alguien querido había muerto. Había sido Listiev. Vladislav siempre había sostenido que era posible sacar a la gente del ostracismo de una televisión decadente y vehículo coherente de un sistema que

se caía a pedazos. Y si bien ya no era posible acabar en vivo y en directo con algunos siniestros dirigentes, como había ocurrido en Rumania con la muerte en directo del dictador Ceaucescu, Listiev quería terminar con la imagen intimidatoria de la TV soviética y con la profunda indiferencia que creaba en la gente. A pesar de ser aceptado ampliamente como el nuevo dirigente de los medios en Rusia, él sabía que ningún político le podía perdonar su popularidad. Yeltsin nunca había sido videogénico, más bien lo contrario, su imagen catódica respondía a su esencia ontológica, su aspecto no producía agrado. Listiev, por el contrario, era amado y Valdez sabía que su imagen creaba consenso y que ya era una figura política. Este fenómeno deseado en el fondo por Valdez como nueva forma de democracia televisiva tampoco iba a ser tolerado. La inoperancia esperada del gobierno ruso para encontrar alguna pista de los asesinos de Listiev no fue más que la certeza de que una batalla y un gran amigo se habían perdido. Un Valdez apesadumbrado asiste a las exequias de su colega y amigo. El profundo dolor no le impidió buscar un sucesor para Vlad y darse cuenta de que nada volvería a ser igual en la televisión rusa. ■



El final de Listiev con dos tiros, en el umbral de su casa



La triste despedida de Listiev

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Estimado editor:

En el número 38 del mes de abril de esa revista y en la revisión "Bergman por otros" (página 28) se incluye un recuadro titulado "Bergman por Halliwell", extractado de la edición 1995 de la *Halliwell's Film Guide*, la que (según el redactor del referido recuadro) es "considerada una de las guías de películas más serias y prestigiosas del mundo" (sic).

Ateniéndome a lo que figuradamente se entiende por seriedad en el quehacer de los críticos de arte, si bien en él resulta imposible encontrar la asepsia intelectual de las técnicas "doble ciego" y los efectos placebo de los científicos, lo serio puede resultar sinónimo de sapiencia, distanciamiento, imparcialidad y equilibrio ante la creación artística. En cuanto a lo de "prestigioso", como todos sabemos, es lo que tiene prestigio y prestigio, según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner (2, 837, Gredos, Madrid, 1983), una de las acepciones de este vocablo es "buena fama que disfruta una persona, como tal persona o por su profesión e influencia que tiene por ella".

Difícil sería adjudicarle estos adjetivos a Leslie Halliwell, editor de la guía de marras, en la que, aparte de una insuficiente información, campea una sorna irreverente referida por lo general a lo que no sea anglosajón. A Jean-Luc Godard se lo califica como "semisurrealista escritor-director francés de la 'nueva ola', su talento a menudo envuelto por una narrativa incoherente" (*Halliwell's Film Goer's Companion*, Granada Publishing Ltd., Londres, ed. 8, 1984, p. 263). De Eric Rohmer se afirma que "es un director francés de enrarecidas piezas conversadas" (*ibid.*, p. 535) y de Michelangelo Antonioni se sostiene que "es un director italiano cuya reputación fue promocionada en los años cincuenta por el ardiente apoyo de pretensiosas revistas de cine" (*ibid.*, p. 24).

Por lo tanto, no estoy de acuerdo con el autor del anteriormente mencionado recuadro referido a Ingmar Bergman cuando lo finaliza con las palabras "sin comentarios". Creo que dentro del equipo de redactores de *El Amante* tiene que haber alguno que pueda comentar como es debido las impertinencias de Halliwell sobre la obra de Bergman en particular y sobre el quehacer de otros destacados directores en general.

Fausto J. Molina
Capital Federal

Amados amantes:

Tengo muchas cosas por las que los felicitaría pero el motivo principal es que siguen saliendo con total normalidad. Espero ansioso la llegada a mi ciudad del N° de mayo del 95 para completar el Dossier Bergman, aparte de los estrenos que aparecieron en el pasado mes.

Leí en *Clarín* que dos cines (Atlas Lavalle y el Grand Splendid) de Capital inauguraron "espectacular" sistema de sonido digital. Ahora que se está mejorando lo técnico de algunos cines habrá que esperar que se vean cosas mejores, acá en San Luis actualmente hay un solo cine y los estrenos son en su gran mayoría 100% comerciales, filmes como *Disparos sobre Broadway*, *La estrategia del caracol*, *Rouge*, entre tantas otras, las tengo que esperar en video ya que nuestro Cine Roma nos castiga semanalmente con bodrios como *Stargate*, *Mask* o *Río salvaje*.

¡Por favor, que a Guillermo Pintos le den más espacio para el comentario de los discos, material hay de sobra!

Y para seguir con los lamentos, es una lástima que no pueda verlos por la tele los jueves y me tenga que conformar con *El show*

del Marce..., ni tampoco los escuche por la radio.

Por último les pido que me manden los números: 2, 3, 5 y 6 de su prestigiosa publicación ya que estoy en el operativo "completar la colección", pero traten de asegurar el sobre ya que hace un tiempo les mandé a pedir el N° 1 y otros dos más y recibí el paquete abierto. Sigán por la huella que han trazado y, si cambian, que sea para bien.

Aldo Arce
San Luis

VOX POPULI, VOX DEI

Sobre la obra y la figura de KK

Está de moda. Acapara centimil en las publicaciones generales y de temas cinematográficos. Hay que admitir que KK, director binacional y europeo, configura un hecho de actualidad.

Varios factores concurren a ello: la proyección de la *Trilogía de los colores*, el anuncio de que *Rouge* sería su último film (y por lo tanto la tentación de juzgar una "obra cerrada"), la presencia en BA y un discurso con eco en el medio.

Motivan este comentario la actitud y los dichos de *El Amante* (o de los amantes) sobre el tema, junto con el más amplio —humilde y ambicioso a la vez— intento de volver a pensar la naturaleza del hecho "cine" y los alcances de la así llamada "crítica".

Empezando por lo último: el lenguaje del cine

El cine, las películas están estructurados según un código propio. El hecho creativo sustentado en una sucesión de fotos —base estática— se convierte mecánicamente en movimiento sobre la pantalla, gracias a la virtud del ojo humano de retener las imágenes durante una fracción de segundo. Aun así, el resultado práctico —base dinámica— no se asemeja a la vivencia de los espectadores de su propia vida "real": las condiciones de tiempo, espacio y visualización se adecuan a un "modo" propio de mostrar, creación conjunta de cineastas y espectadores.

El mensaje cinematográfico se articula con un lenguaje propio.

Como tal, es pasible de análisis desde diversos puntos de vista: sintáctico (estructura), semántico (contenido), etc. En esos modos se articula el espacio tradicional de la "crítica", en la que lo sintáctico apunta al reino de la forma y lo semántico al del fondo.

Los modos de la crítica

La crítica sintáctica se despliega en el análisis de la técnica: el modo de congregar el material visual, el actoral, la penetración de los modos del lenguaje susceptibles de producir en el ser humano la sensación de "vida" o de intención. Los modos de sugerir con precisión actos o hechos conforman el tesoro "metafórico" del cine, fruto del enlace de símbolos arraigados en el ser humano con modos de "representar" por semejanza o alusión.

En este rubro se incluye la aptitud técnica de los fabricantes del hecho filmico, principalmente directores y actores.

La crítica semántica admite distintas perspectivas: sociológica (relación de la anécdota con el ser y estar de la comunidad que la genera o recibe), psicológica del sujeto (conducta o percepción del creador), psicológica del objeto (conducta o percepción de los personajes), etc.

La crítica de cine habitual es una mezcla de esas categorías, con el sesgo que cada crítico impone desde su percepción y el medio en que actúa. Se podría decir que cuanto más "profano" es el medio más cerca se halla del análisis semántico, en tanto el análisis sintáctico es característico de los mensajes creados o enviados al sector "especializado" (industria + aficionados). Incluso cuando el análisis se acerca a lo sintáctico en el ámbito popular, ya trae

TALLER DE ESCRITURA PERIODISTICA
ESTIMULO DE LA CREATIVIDAD

Guillermo Pintos

☎ 87-4780

preconceptos o prejuicios originados alrededor del hecho filmico: tal actor actúa en forma estupenda, tal director inventa un modo original de expresar algo, etc.

Esto nos arrima al tema K. Junto con otros, es de la clase de directores que antes que nada se hacen notorios en el propio medio de su industria, y de los que se espera un hecho cinematográfico "de calidad" (insisto, principalmente sintáctica).

K y los mortales

Comparto con *El Amante* la sensación de dificultad de tratar una figura "prejujada", que llega con el mensaje propio y ajeno de "genio". Lo que no comparto es la predisposición en contra.

Creo que en esto, *El Amante* se aleja de sus lectores, porque sus lectores, como habitantes de un border entre lo profano y lo cinematográfico, son sensibles a los mensajes de este tipo, y no votan a priori en contra.

Y si después de ver *Bleu, Blanc y Rouge*, se reconcilian con este cine polaco-francés, y las votan como preferidas, no es solo por cholulismo. Es porque en este mundo pequeño de los enamorados del Cine (amantes no puede haber tantos) también es cierto que Vox Populi es Vox Dei, porque lo "bueno" y lo "malo" no son aquí absolutos sino el fruto de un modo cultural, de un condicionamiento y de una historia. A esto volvemos enseguida. Pero ahora, ¿qué tiene K a favor? Va mi resumen:

- Cree en él mismo, lo cual es la primera fuerza de propulsión para una gran obra.
- Logró que otros creyeran en él, tirando a consenso.
- Llena sus películas de una magia especial, de un clima que, sin molestar, es más su firma que los pequeños guiños intencionales.
- Logra actuaciones estupendas de actores que son lo más parecido que hay a personas comunes y corrientes.
- Ejerce la metáfora sin rigor, y deja algo colgando en el alma del espectador que opera como semilla de sensaciones.
- Emprende cosas grandes en un mundo cultural perezoso, donde reina el "small is beautiful".
- Las cosas que les ocurren a sus personajes son fuertes e intrigantes, pero familiares y creíbles.

Mucho de esto habrán sentido los amantes al poner en tapa a *Bleu* (Juliette Binoche). Algo pasó también para que resultara la película más votada por los lectores y no apareciera en la lista de la revista. Creo que en esto los amantes se curan en salud y temen perder el aire de enfants terribles si se suman al coro.

Las buenas y las malas palabras

La pequeña teoría del lenguaje cinematográfico y su crítica se puede ampliar y mejorar, pero es mi intención introducir una vuelta de tuerca más trascendente al tema.

El hecho del lenguaje está, por decirlo así, adentro del cine. Permite dialogar en cine, escuchar y hablar en cine.

Pero hay algo más. Todas las películas a su vez conforman un lenguaje para el espectador: *cada film, una palabra*. Cuanto más se vio y se recuerda, más rico es este lenguaje global.

En este entorno, como en el del lenguaje corriente, no hay buenas o malas palabras.

Hay palabras más elegantes y refinadas. Hay palabras más bastas y duras. Las hay musicales y las hay disonantes. Otras ambiguas y otras muy claras. Pero todas designan un trozo de la realidad que es preciso nombrar.

Dentro de esta lógica, que los enamorados del cine intuyeron desde siempre ("no importa lo que digas, lo importante es que me hables..."), el solo acto de filmar, de emitir palabras visuales, hace sagrado al que las profiere, y solo resta la piedad de apreciar en su descarnada naturaleza a la criatura.

Luis V. Sbértoli
Capital

Sres. amantes:

Así como existen personas que no disfrutan de ciertos libros, lugares, comidas, etc., soy alguien que en algún lugar perdió (si es que alguna vez lo tuve) el placer por ver los films (digo films y no películas) de Ingmar Bergman. No hay posición, lugar, estado de ánimo o compañía que me permita disfrutar de este notable anciano sueco. Su estatura artística, avalada obviamente por su talento innegable y sostenida por los críticos y artistas de todo el mundo, lo ubican más allá del rótulo de simple cineasta. Novelas, obras de teatro, ensayos sobre su obra, incluso tengo un amigo que se compró en Europa un llavero con la carita de Bergman que varía su sonrisa de acuerdo a los estados de ánimo de quien lo usa. Como quien dice, un artista mundialmente consagrado.

Al comprar el número 37 de *El Amante*, leo que se inicia un dossier sobre Bergman en varias entregas. Me comenzó una picazón por todo el cuerpo. En otro punto de la ciudad (ciudad que se adjudica el privilegio de haberlo descubierto), la Sala Lugones

comenzaba un ciclo interminable como el dossier, pero no tan exhaustivo. La picazón se declaró urticaria y me sentí rodeado. El ciclo en la Lugones fue un éxito, el posterior dossier, no sé.

Lo que me pareció más extraño y digno de remarcar es que en la totalidad del dossier no escribieron nada ni Quintín, ni Flavia, ni Noriega. Extraña manera de tomar posición, lo cual me hizo mantener la esperanza en el alto mando de la revista. Es más, se podría marcar un estilo de crítica y una manera de ver el cine, diferente, de ellos tres, al del resto de los integrantes de la revista.

En particular al trío que se encargó en casi su totalidad del dossier Bergman: Bernades, Ricagno y Castagna. No creo que sea necesario aclarar las notas de quienes leo primero y disfruto más. Afortunadamente, en el número que en este momento tengo en mis manos (no sé cómo hago para escribir), levantaron notablemente la puntería. El dossier de Bergman llega a su fin y el otro, más modesto, dedicado a Tim Burton provocó un enorme placer, incluida la nota de Quintín sobre *Plan 9*... El reportaje a Jodorowsky es de antología, a pesar de estar hecho por el pejeiro que escribió la nota contra Tarantino.

Para ir terminando. Lejos de mí la intención de criticar puntualmente a Ingmar Bergman, no creo tener la capacidad para encontrar argumentos que superen los de mis propios gustos o caprichos. Sé que la incapacidad para disfrutar de la obra de Bergman es un defecto mío más que otra cosa (caramba, qué civilizado me siento), pero ante semejante torrente bergmaniano hubiera sido interesante leer algunas palabras de disidencia. O que el dossier hubiera sido más corto.

En fin... Rosebud...

Rubén M. Alderete
Avenida Rivadavia

La postal de Martínez Suárez Sres. REAC:

Adherimos al Comando Martínez Suárez. ¿Qué se puede esperar de un director que acepta este estrambótico personaje? ¡Por favor! El cine pasa por muchos lados, pero ¡nunca cerca de Tim Burton! Orson Huston, Billy Ford, Wilder Mifune, John Welles, Kenneth Wyler, Eric von Lubitsch, Carl Lean, Tomás Gutiérrez Nilsson, Joel Tarantino, William Loach, José Luis Almodóvar, Pedro Borau, David Reiner, Robert De Menta, Toshiro Stroheim, Leopoldo Borau, Quintín Coen (siguen las firmas).



Estimado Alejandro Ricagno:

Soy un lector de *El Amante* que lee las revistas en el orden que se le canta; es más, acabo de comprarme la última y sin embargo me puse a leer la N° 4, que la conseguí recientemente.

En realidad esta excusa no es más que para expresar mi profunda gratitud hacia la excelente nota sobre el film *¿A quién ama Gilbert Grape?* (N° 32).

La leo una y otra vez, y no puedo dejar de conmoverme y emocionarme hasta las lágrimas.

La profundidad y la riqueza de citas, imágenes y oraciones a las que hacés mención, la riqueza y la claridad con las que las redactás, la certeza y la lucidez con las que caracterizás a los personajes, me parecieron absolutamente brillantes.

Pero todavía hay más, acerca de la caracterización que hacés, Alejandro, de los pueblitos, la mentalidad de los viajeros y de los pueblerinos (todo solo en el encabezamiento de nota), estoy en absoluto de acuerdo con vos.

Y la verdad, Alejandro, no me queda otra que parafrasearte: vos, absolutamente vos, te merecés el mejor de los premios posibles.

Aquel que te saca de una hoja escrita y te lleva a viajar por siempre en el corazón de los lectores.

Un abrazo.

Alejandro Szejn
Capital

PD: ¿Quién es Martín?

Respuesta: Tocayo, cartas como la tuya hacen que uno se deje de preguntar ¿para quién mierda escribo? en los días grises, y ¿para qué sirve la crítica? en días luminosos. Gracias. Ah, y Martín es alguien que sabe de pueblitos... Un abrazo reconfortado. **A. R.**

NOTICIAS DE TODOS LADOS

• Después de 14 años de inactividad y luego de obtener un Oscar honorario, Michelangelo Antonioni retorna con *Beyond the Clouds*, protagonizada por John Malkovich, Fanny Ardant e Irène Jacob. El hilo conductor que une a las cuatro historias de la película fue dirigido por Wim Wenders.

• Otra vez Dario Argento tiene listos los baldes de sangre y los objetos punzantes para andar cortando por ahí. *The Stendhal Syndrome* se llama la película. A taparse los ojos.

• Atenti que vuelven las *donnas* italianas de la dirección. Wertmüller y Cavani preparan sendas biografías. Lina filmará la vida del campeón de fórmula 1 de los 30, Tazio Nuvolari. La película se llama *Viva Nuvolari*. Si eso les parece insólito, Liliana está a punto de encargarse nada menos que de la figura de Mozart y la relación con Nana, su hermana menor. Hermana de Mozart, no de Cavani.

• Bille August está filmando *Jerusalén*, basada en una novela de Zelma Lagerlof, premio

Nobel. Es la historia de un grupo de suecos que emigraron a Palestina en el siglo XIX. El reparto incluye a Max von Sydow, pero después de *La casa de los espíritus* no hay actor que nos haga confiar en Bille.

• Para disgusto de la redacción (salvo Jorge García), Peter Greenaway insiste con sus instalaciones cinematográficas. El último ejemplo se llama *Shallow Grave's* y se anuncia como una historia de "sexo, revancha y caligrafía corporal". Muy interesante.

• Las admiradoras de Hugh Grant (Pepe Nabo, para Flavia) están de parabienes; el resto de la humanidad, no. *Nueve meses*, remake de la película francesa, en la que Hugh comparte el cartel con Julianne Moore (*Ciudad de ángeles*), Tom Arnold, Joan Cusack y Jeff Goldblum, dirigida por Chris Columbus (*Mi pobre angelito*). La otra de Grant es *An Awfully Big Adventure* de Mike Newell, director de *Cuatro bodas y un funeral*. En esta tiene un acompañante de lujo: Alan Rickman (*Duro de matar*), quien no pudo matar a Bruce Willis en *Duro de matar* pero esperamos que ahora tenga mejor suerte.

• Erik Gustavson, el mismo de

El telegrafista y *Herman*, dirige *Can't You Hear What I'm Saying...?* Esperemos que no se estrene en video como ocurrió con *Herman*.

• Anote estos nombres. Paul Mazursky dirige *Faithful*, protagonizada por Chazz Palminteri, Cher y Ryan O'Neal, producida por Robert De Niro y, por supuesto, escrita por Palminteri. Antonio Banderas quedó afuera porque el Departamento de Salud Pública establece un tope de grasa por película.

• Algunos tipos tienen toda la suerte. Por ejemplo, el desconocido Gary Fedler, que dirige *Things to Do in Denver When You're Dead* (Cosas para hacer en Denver cuando estés muerto). El título es tan interesante como el elenco: Andy García, Christopher Lloyd, William Forsythe, Bill Nunn, Treat Williams, Jack Warden, Steve Buscemi, Fairuza Balk, Gabrielle Anvar y Christopher Walken.

• ¿Te gustará el último Bertolucci? Se llama *Stealing Beauty* y en el reparto están Jeremy Irons, Stefania Sandrelli y Liv Tyler. Produce Jeremy Thomas. Querido Bernardo, por acá todavía nos

estamos peleando por *El pequeño Buda*.

• Una nueva versión de Robinson Crusoe se acerca. Pierce Brosnan es el protagonista y el director es George Miller, junto a un tal Rod Hardy. La pregunta del millón consiste en averiguar cuál de los George Miller la dirige: el de las *Mad Max* y *Un milagro para Lorenzo* o el de *André, la foca* y *La historia sin fin II*. De la respuesta derivará el grado de expectativa con la que tengamos que esperar el film.

• ¡Alto! ¡Detengan el planeta! Tenemos noticias de Kathryn Bigelow. Todavía no vuelve a la dirección pero escribió el guión de *Undertow* junto con Eric Red (guionista de *Cuando cae la oscuridad*), quien además dirige la película. Por ahora nos alcanza con un guión. Pero en un par de meses nos volverán a crecer colmillos.

• Terence Davies filmó *The Neon Bible*, la novela del malogrado John Kennedy Toole (autor de *La conjura de los necios*). Actúan Gena Rowlands (para que digan que la película tiene influencias de Cassavetes) y Denis Leary. ■

Informe: S. G. y G. J. C.

MUNDO CINE

PERDIDO Y ENCONTRADO

Encuentra: Horacio Bernades (perdido por perdido...)

Ella se llama Jill, es linda y algo recatada. Papá y mamá, judíos de clase media, están convencidos de que es la mejor de su grupo de teatro vocacional. A él le dicen "El Sheik", y como buen italoamericano, sus ídolos son Jesucristo y Frank Sinatra. Corre el año 1967, en las radios se oyen temas de la Motown, de Bert Kaempfert y de The Mamas and the Papas, y lo que viene es una *love story* con complicaciones. La película se llama *Baby It's You*, es de 1983, la produjo Griffin Dunne y la dirigió John Sayles (el mismo de *Escrito en el agua*) y se la puede ver por Cine Canal desde hace un par de meses. Jill es Rosanna (Arquette, no vá a ser Falasca) en sus comienzos, y "El Sheik" es Vincent Spano, que ese mismo año aparecería en *La ley de la calle*. Ambos están bárbaros,

particularmente ella, naricita respingada, esos dientes grandes y todo lo demás. Hay que verla cuando se raya y empieza a los gritos, o cuando se tienta y se ríe con esa risa nerviosa de la Arquette, que uno no sabe si contagiarse o pegarle un cachetazo para que se calle. Hay sobre todo dos momentos iluminados por la mayor de las hermanitas Arquette. Uno es una borrachera en la que no para de hablar a los gritos, de reírse y finalmente de vomitar, para horror de Matthew Modine, el mismo petimetre de siempre. El otro es un plano de apenas un par de segundos, pero imborrable: en el tocadiscos se oye "Stop! In the Name of Love", clásico de los clásicos de las Supremes, y Rosanna lo baila frente al espejo, a puro pasito y mohín, como si el espíritu de

Diana Ross se hubiera posesionado de ella. La película es la tercera en la carrera de Sayles, luego de su debut con *The Return of the Seacucus Seven* (1980) y de *Lianna* (1983). Por una vez, el "rey de los independientes" accedió a coproducirla con una major, la Paramount. La cosa empieza con tono de estudiantina pero se va oscureciendo cada vez más, hasta terminar en medio de un clima de melancolía y desencanto que no es solo de los personajes sino de la época: ya estamos en el 68, la "primavera de las flores" está llegando a su fin, *the dream is over*. Como en *Escrito en el agua*, Sayles elude todo posible lugar común como el torero al toro, gracias a la enorme sinceridad y delicadeza con que este hombre alto y flaco se acerca a sus personajes. No solo a los protagonistas: hay una chica solitaria, promiscua y suicida a la que con apenas dos o tres escenas breves nos basta para sentir que la conocemos (y la queremos) de

toda la vida. Con esa misma sutileza y economía de medios Sayles es capaz de describir todo un marco social y una época. La sola forma de pararse pinta de cuerpo entero a una chica "superada", y unos brochazos (una borrachera, una sesión de porro, una pizca de "amor libre", una chica totalmente "ida") son suficientes para fijar el espíritu de un época. Como lo mostraría más tarde *Escrito en el agua*, Sayles es uno de los realizadores de más agudo oído musical: en sus películas, una canción resulta más elocuente que una docena de películas. Un furioso rhythm 'n' blues de Bruce Springsteen puede anticipar un estallido de rabia, tanto como al compás de "Strangers in the Night" (en la voz de La Voz, claro) bailan las ilusiones perdidas. *Baby It's You* confirma que John Sayles, modesto cultor del medio tono, es uno de los cineastas más nobles que anden dando vueltas por ahí. Uno de nuestros favoritos de hoy en día, para qué negarlo. ■

LOS VAGOS DE PERRONE

Historias que empiezan a contarse pero que nunca terminan. Hechos que suceden pero que podrían continuar. Murmullos, chamuyos, conversaciones. Fragmentos, relatos que se cruzan entre sí, finales abiertos. Como en *Angeles* (1992) y *Chamuyando* (1993), Raúl Perrone propone en *Labios de churrasco* recortar antes que narrar, superponer antes que explicar, mostrar antes que opinar. Así son las vidas de Juan, Gustavo, Cristian, Paola y los otros referentes marginales del suburbio. En *Labios de churrasco* vuelve la forma narrativa del cine de Jarmusch pero ahora el discurso se modifica; todo es más oscuro, cerrado, asfixiante pese a la utilización de exteriores, que hasta cierran toda posibilidad de escape. Queda la oración de Juan (Fabián Vena y los demás actores, absolutamente creíbles), cotidiana y expresada como una plegaria por la supervivencia. Como en los anteriores trabajos,

también en *Labios de churrasco* el tiempo se detiene y el sonido mezcla diálogos y música, alejándose de cualquier síntoma naturalista. El plano secuencia surge como la resolución formal más adecuada para contar la pereza, el hastío y la repetición circular de imágenes y palabras. Los importantes sucesos que se desencadenan nunca se ven y jamás se explican —magnífica la escena de los tres amigos presenciando un hecho policial fuera de cuadro— y el final deja abiertas todas las preguntas sin resolver. En *Labios de churrasco* vuelven a contemplarse los relatos inacabados de *Angeles*, las puteadas y los insultos, las peleas y las reconciliaciones, el culto a la marginalidad y el pasado como carga dramática. También la decisión por diálogos aparentemente vacíos que, sin embargo, tienen relación con esa sensación de que en *Labios de churrasco* el tiempo aparece suspendido, cansino, rutinario. Una autorreferencia del realizador en la escena del kiosco de diarios y un diálogo sobre *Un maldito policía* de Ferrara no actúan como

superficiales citas cinéfilas sino como trazos, fragmentos de conversaciones y disparadores verbales acordes con el destino que marca a los personajes. Vivir ahí, en ese lugar, porque para ellos, los personajes de Perrone, el tiempo pasa sin que se den cuenta.

Como ya se expusiera en *Angeles* y en *Chamuyando*, el riguroso control de la puesta hace que cada escena tenga la duración ideal y que cada corte aparezca en el momento oportuno. *Labios de churrasco*, además, es el último ejemplo de un director consciente de lo que cuenta y del lugar desde el cual nos lo cuenta. ■

Gustavo J. Castagna

Labios de churrasco. Argentina, 1994. **Dirección y guión:** Raúl Perrone. **Fotografía:** Carlos Briolotti. **Música:** Los Caballeros de la Quema. **Edición y sonorización:** Luis Barros. **Cámara y sonido:** Lucas Marcheggiano y Adolfo Ontiveros. **Producción:** El Deseo. **Intérpretes:** Fabián Vena, Violeta Naón, Gustavo Prone, Yiyi de la Motta, Gustavo Aldana y otros. **Duración:** 62 minutos. **El video se exhibirá el lunes 3 de julio a las 20.30 hs en el cine Lorca.** ■

Agenda

• *Sábado y los amantes regresivos de la oscuridad*, trabajo realizado por Oscar Cuervo, se presentará los días 12 y 19 de julio a las 19.30 horas en Liberarte.

• En la Universidad del Cine se presentará el videasta Alain Bourges. La cita será el 4 de julio a las 17 horas y junto al visitante estarán Quintín y el realizador Rafael Filippelli. Parece que La Perla anda metido también.

• A partir del primer viernes de julio a las 23.30 hs., el Canal 35 de Cable Visión emitirá *Pánico en la escena*, un programa de cortometrajes de realización independiente y escuelas de cine y video del país y del exterior. El objetivo es generar un espacio de difusión de materiales audiovisuales que, por lo general, quedan restringidos a la circulación en grupos reducidos por falta de canales de distribución. Los realizadores interesados en mostrar sus trabajos pueden comunicarse con la producción del programa a los teléfonos 902-5776 o 942-5361. ■

SUBIELA

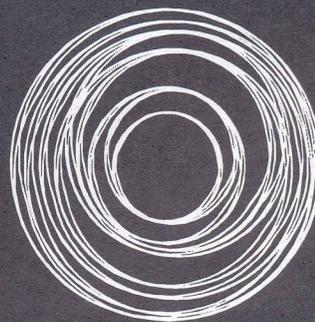
Es la historia de un amor eterno. *No te mueras...* muestra el reencuentro actual de dos almas en distintas dimensiones. Una encarnada en un nuevo ser. La otra, todavía no. Pero desde esa otra dimensión de la realidad, el alma no encarnada será portadora de la luz que hará evolucionar espiritualmente a su eterno amado, ahora con otro cuerpo, con otro nombre. La película no pretende confirmar teoría alguna sobre temas como el de la reencarnación. Hay millones de cosas que no entendemos todavía. Pero el simple hecho de que no las "entendamos", no significa que no sean realidades. Y es precisamente el cine, ese "recolector de sueños colectivos", el ojo que puede ayudarnos a iluminar esas zonas oscuras y temidas. La muerte no es el final. Es una "mudanza". Lo que nos hace inmortales es el amor. Ese es el mensaje esperanzador que me movió a hacer *No te mueras...* ■

Eliseo Subiela
(pressbook de la película)

PAGUEN Y VEAN

En una *Variety* de marzo descubrimos una estadística que nos llena el corazón de orgullo al mismo tiempo que nos vacía el bolsillo. Somos, junto con Uruguay, el país con el precio más caro en las entradas de cine en Latinoamérica, 7 (siete) dólares. Sabemos que no es el único precio pero así debe ser con los otros países citados. Ejemplos para disfrutar: Chile, 4,95; Brasil, 4,29. Ejemplos para disfrutar menos: Perú, 3,67; Ecuador, 3,52. Ejemplos para dejar de disfrutar: Panamá, 2,75; Colombia, 2,41. Ejemplos para pensar seriamente en emigrar: Bolivia, 2,13 y Venezuela, 1,76 (los miércoles las salas le pagan a la gente, excepto feriados y vísperas). Consuelo de tontos: en Estados Unidos sale 7,50 (pero la película se ve y se escucha). No cabe duda de que no hay ningún lugar como el hogar. ■

Santiago García



esculpiendo milagros

eemm
REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

OFICIOS: PRODUCTOR



Nombre: Lita Stantic
Oficio: Productora de cine
Películas: *Camila*, *Momentos*, *Señora de nadie*, *Miss Mary*, *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg. *La isla y Los miedos*, de Alejandro Doria. *El verano del potro*, de André Melançon, y *Fútbol argentino*, de Víctor Dinenzon.

Productores admirados: El español Querejeta, que renovó el cine y confió en Erice, Gutiérrez Aragón y Carlos Saura. Héctor Olivera formó una compañía (Aries) que hizo cien películas, entre las cuales hay algunas que me gustan y otras que tienen que existir en cualquier industria. Es el más importante de los productores actuales, hay una gran diferencia entre Olivera y el resto.

¿El productor es quien pone el dinero en una película?

No. El que pone dinero es el inversionista. El productor es la persona que reúne los capitales. El que hace posible que una película se haga con una reunión de capitales, que pueden ser: particulares, créditos bancarios, créditos del Instituto Nacional de Cinematografía, créditos estatales de cualquier instituto que haya en otros países, adelantos de distribución o una coproducción.

Los directores dicen que necesitan producción...

¿Quiénes ponen dinero en el cine argentino?

En el cine argentino ha habido y sigue habiendo algo que es bastante poco frecuente en otros cines, hay inversionistas particulares que ponen dinero y existe apoyo estatal a través de créditos que otorga el INC. Normalmente lo que se hace es conseguir un crédito del Instituto y conseguir algo de capital de un señor que resuelve invertir en cine.

¿Cuál es la ganancia de ese inversor privado?

Ese inversor privado tiene un porcentaje en la película equivalente al aporte que pone. **¿Por qué vemos a directores que han fracasado con sus películas filmar una y otra vez?**

Consiguen otro inversor. Cuando son directores de nombre como Puenzo, Solanas, María Luisa Bemberg, consiguen dinero de afuera. Prevenden la película afuera. Pero eso pasa con pocos nombres.

¿Y directores como Raúl de la Torre o Javier Torre, que no tienen un plano internacional?

Javier Torre en este momento está haciendo una película con la participación del INC y Raúl de la Torre está haciendo una película posiblemente con el crédito del Instituto y con algún inversionista privado.

¿Qué concepto tenés de los inversores en Argentina?

Yo creo que es medio raro el tema, porque creo que ha habido más facilidad en conseguir inversores privados que en otros lados. Creo que esto, en este momento, es mucho más difícil porque, como decías, hay películas que no funcionaron. Hay mucha gente que ha perdido dinero en cine.

¿Qué es un productor?

Además de reunir los capitales, es el que organiza una película desde que existe el libro hasta después del estreno y después de que la película deje de verse en el país. Sigue viendo si la puede comercializar en el exterior. Alguien lo definió como el padre de la película. Una persona que está en todo el recorrido de una película y que tiene que saber bastante de cine porque lo ideal —no todos los productores cumplen esa función— es que sea, además, una especie de acompañante del director que le puede marcar ciertas cosas y discutir ciertas cosas con respecto al casting, con respecto a la composición del equipo, con respecto a si el guión está terminado o hay que seguir trabajándolo.

¿En qué momento llaman al productor?

Es muy confuso este tema. La gente acá trabaja de muy distintas maneras. Se ha instaurado una figura que es muy fuerte: la de director-productor que llama a una persona para que le haga la dirección de producción o la producción ejecutiva. De alguna

forma el dueño de la película es el director-productor o a lo sumo puede compartir con el productor ejecutivo la paternidad de la película. En realidad lo ideal para un productor es armar la película. Encargar un libro, contratar al director adecuado y elegir el casting. Así se manejaba Hollywood en los años treinta y cuarenta. En esa época había figuras de productores importantes, ahora son compañías en las que la figura del productor está más diluida. De cualquier manera hay productores importantes en el mundo como Puttman en Inglaterra, como fue Querejeta en España, que ahora es una figura un poquito más desvaída, pero en una época realmente produjo una renovación en el cine español buscando y poniendo directores que renovaron el cine en los últimos años del franquismo, como Erice o Saura...

¿Qué película te permitió desplegar tu rol completamente?

Camila. Surgió de una idea mía. Le dije a María Luisa: "En este momento tendrías que hacer la historia de *Camila O'Gorman*". Los guionistas de *Camila* fueron sugeridos por mí y trabajamos en el casting y en el equipo de *Camila*. Y yo conseguí un inversionista acá y armamos una coproducción con España. Dentro de todas las películas de María Luisa, fue la única que surgió de una idea de producción mía. En el caso de *Momentos* y *Señora de nadie*, me convocó con los dos libros hechos. En el caso de *Miss Mary*, María Luisa quería contar una historia que tenía cosas personales, historias que ella conocía, recuerdos que tenían que ver con su clase. Y en el caso de Juana Inés de la Cruz, fue a Taco Larreta al que se le ocurrió proponérselo. Pero nosotros formábamos una empresa en la que había un respeto mutuo muy grande. María Luisa era una persona que escuchaba mucho. Cuando terminaba un libro, lo leíamos juntas y yo le decía: "Me parece que hay que trabajarlo más" y ella lo trabajaba más. Y eso no la desvalorizaba como directora, sino que dejaba cumplir el rol. Yo creo que acá hay directores que buscan una persona que les solucione los problemas de organización y que les consiga las cosas. Pero no es ese el rol del productor. Yo creo que es muy importante para un

director tener una persona que sepa lo suficiente de cine y que, estando totalmente metida en lo que está haciendo, tenga una cierta distancia como para advertirle cosas.

¿Cómo notás que una película tiene una buena producción?

Muchas veces se cree que una buena producción tiene que ver con una película de época en la que parece que hubiera mucho dinero y que se hizo con poco dinero. Algo de eso tiene una buena producción. Pero una buena producción me parece que debe tener el casting adecuado y las cosas técnicas funcionando bien. A veces puede ser una película pequeña e intimista y en la que uno siente que está muy bien producida.

¿Se notan los errores de producción en la pantalla?

Creo que un error de casting uno lo ve en muchas películas. Hay errores mucho más gruesos de producción, que tienen que ver con la escenografía, con las locaciones. Hay errores de producción tremendos en el sonido en el cine argentino. El sonido del cine argentino es malo en general. Pero ¿por qué hay películas donde los mismos sonidistas hacen mejor sonido? Eso se debe, en parte, a la exigencia del director o del productor con el sonidista. También es responsabilidad del productor saber en qué se debe ahorrar. Hay películas argentinas donde el doblaje no coincide con el movimiento de los labios y eso a veces se debe a "Bueno, apuremos. Vamos a ahorrar un día de doblaje". Hay que saber de qué manera se puede ahorrar dinero en una película. Si se ahorró dinero no se tiene que notar en el producto.

¿Cómo se ahorra en una película?

Hay que tomar decisiones todos los días. Pero yo me he visto muchas veces diciéndole a un director "¿Por qué no retomás esta escena?". A veces uno también comete errores. Porque hay escenas que después son obviadas en el montaje, que por ahí fueron muy caras y que uno podía advertir que en el guión no tenían tanto peso. Es un continuo pensar en cómo se controla un presupuesto. Es una de las funciones del productor, no irse del presupuesto sin que después se note. Hay errores garrafales como que en algunas escenas falten tomas y después no se sepa cómo pegarlas en el montaje. O

que de pronto no se filmó en el lugar adecuado porque el director dijo: "Sí, está bien", un poco cansado ya de ver tantas locaciones, y el productor no dijo: "No, acá no es el lugar adecuado para filmar esto". Yo creo que el productor tiene que cuidar al director todo el tiempo y ver algunas cosas que el director no puede ver porque tiene todo el agobio de la película encima.

¿Qué hace el jefe de producción?

Es el responsable día a día de la filmación. Apoya las tareas del productor ejecutivo, como hacer un presupuesto; está en la preparación de la película, en la búsqueda de locaciones junto con un asistente, en los contratos, está en todo. Pero fundamentalmente su función es durante la filmación y vendría a ser como el jefe del plató, del lugar donde se está filmando.

¿Cómo formaron la productora de películas?

Camila fue, para María Luisa y para mí, una película que nos permitió establecernos con una empresa, GEA, que ya tenía cuatro años. *Camila* es la primera película en la que yo me asocié con María Luisa. La empresa tenía tres personas estables. Aunque tuvimos producciones extranjeras para las que se tomaba más gente. Como staff permanente podía haber dos personas en contaduría, una recepcionista, una secretaria y un cadete, como máximo. Todo el resto uno lo contrata por película.

¿Cómo se conquista a un inversor?

El inversor se deja fascinar por dos cosas: por el director y por la historia. Si vos decís que María Luisa Bemberg va a dirigir *Camila*, es fácil. Al primer inversionista que vimos le pareció interesantísima la historia. Y las próximas películas las hicimos con la venta de la distribución afuera. *Miss Mary*, con adelanto de distribución americano, y *Yo, la peor de todas*, con adelanto de distribución francés. Era fuerte María Luisa. A partir de *Camila*, afuera, se convirtió en una directora que había hecho un éxito. Y los productores americanos aceptaron *Miss Mary*, una película de estilo nada americano, porque sintieron que, si había hecho *Camila*, cualquier cosa que se le ocurriese iba a ser un éxito también.

¿Tan importantes son las ventas por adelantado que permiten hacer la película?

En estos casos sí, pero puede no serlo. Cuando uno arregla un adelanto de distribución grande, esa persona se convierte en socio mayoritario en el resto del mundo. Entonces ese inversionista o productor, que en el caso de *Miss Mary* era New World Pictures, se convierte en quien maneja la película en el mundo. El caso de Solanas me pareció mucho más inteligente: vendió a distintos países. Pudo hacerlo, porque tiene una larga trayectoria en el exterior desde

La hora de los hornos. Cuando termina la película, tiene un montón de países vendidos y capaz que le quedan pocos países por vender, esa podría ser la contra. Pero, por otro lado, uno se convierte en el dueño de la película. Del otro modo, fuera del país, uno se convierte en un socio pequeño.

¿Cómo se decide un casting?

Por ejemplo, en el caso de *Camila*, se estuvo un año haciendo casting. Yo le dije a María Luisa que Susú era el personaje y que se iba a olvidar de la edad. María Luisa estaba buscando chicas más jóvenes. Fue un logro total de casting porque las otras opciones eran actrices muy bellas pero que todavía no eran tan completas como lo era Susú. Y con Imanol, María Luisa fue a España a buscar una actriz y vio una fotografía de Imanol y se enganchó. De pronto ves a alguien que tiene que ser. Pero por ejemplo, yo creo que Assumpta Serna es una actriz demasiado fría para hacer de Sor Juana. Y la película no es lo suficientemente pasional porque le restó pasión la protagonista. Aunque me parece que está muy bien en la película, me hubiese gustado que fuese una actriz más pasional. A María Luisa le gustó mucho la imagen de Assumpta, porque uno busca las dos cosas y a veces la imagen se te impone al actor.

¿Se puede hacer una película desde la producción?

Sí, *Lo que el viento se llevó*; el productor era David O. Selznick y cambió de director en la mitad. Se dice que las mejores películas de los Hermanos Marx son aquellas que tienen a Irving Thalberg atrás. Thalberg llegó a filmar una película de nuevo porque no estaba complacido con el director. Ese es el tipo de productor que uno siente que convierte a la producción en un oficio totalmente creativo. Yo creo en la necesidad de que el productor tenga creatividad. ¿Tu mensaje sería que si a alguien joven le interesa el rol de productor empiece a buscar libros y convoque al director adecuado y demás? Estamos con una nueva ley de cine que pertenece a la época del director-productor y está hecha en función de los directores, más que de los productores. ¿Quizás eso sea un error? Yo estoy convencida de que uno de los problemas del cine argentino es que no hay productores. Si vos le das poder a un posible productor creativo, dentro de la gente que hace dirección de producción o producción ejecutiva, creo que existiría un tipo de cine que en estos últimos años acá no existió, cine de género, y eso les daría oportunidades a directores nuevos. ■

Entrevista de Cecilia Szperling

Foto: Nicolás Trovato

MUNDO CINE

TEATRO COMO EN EL CINE

Estamos acostumbrados a ver películas basadas en obras de teatro. Esa costumbre nos ha legado algunos lugares comunes: "es muy teatral", "el director no supo abrir la obra", etc. Ahora en EE.UU. se han adaptado un par de películas convirtiéndolas en obras de teatro. Si esto se generaliza, los críticos de teatro generarán nuevos lugares comunes: "es muy cinematográfica", "el director no supo cerrar la obra", "el escenario era muy chico para la persecución de autos", etc. Primero fue *Sunset Boulevard*, un musical basado en la película *El ocaso de una vida* de Billy Wilder. Fue un gran éxito de público —lo sigue siendo, trabaja a sala llena desde su

estreno en noviembre del año pasado— y de crítica —Glenn Close, que interpreta a Norma Desmond, acaba de ganar el Tony por esa actuación—. Nuestros corresponsales en Los Angeles, Quintín y Flavia, vieron la obra y dicen que es horrible y que la Close es un desastre. La siguiente adaptación fue *On the Waterfront*, basada en la película de Elia Kazan, *Nido de ratas*. Esta obra —no es un musical— no solo no repitió el éxito de *Sunset Boulevard*, sino que fue el más grande fracaso de la historia del teatro yanqui. Su puesta costó 2,6 millones de dólares, un costo exorbitante para una obra de teatro que no requiere de efectos especiales ni grandes movimientos de escenario (pensándolo bien, la película parecía una obra de teatro, y una barata, además).

Luego de 8 presentaciones la obra se levantó. Los problemas de la obra comenzaron antes del estreno, con el despido del director un mes antes, el abandono por parte de uno de los actores principales poco después y el infarto que sufrió un actor durante una preview para críticos (no murió). La preparación de la obra fue hecha contra reloj para entrar en los premios Tony de este año. No puedo dejar de pensar en *Silencio, se enreda*. En el papel de Edie (que en la película era interpretado por Eva-Marie Saint) estaba Penelope Ann Miller, la excelente actriz de *Carlito's Way*, y en el del padre Barry (Karl Malden en la película) estaba David Morse, el rubio grandote de *Hermanos de sangre*, la película de Sean Penn. Finalizando con la recorrida

teatral emparentada con el cine, señalemos que el Tony al mejor actor se lo llevó Ralph Fiennes (*La lista de Schindler, Quiz Show*) por su protagónico en *Hamlet*. (¿Y qué?, acá Gustavo Bermúdez está haciendo *Romeo y Julieta*.) ■

Gustavo Noriega



Glenn Close en *Sunset Boulevard*

Temporada 42 del cineclub

Cien años del cine

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

Este año, por nuestro 41º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657). Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



CINECLUB NUCLEO

Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 42 - 1995

Secretaría e Informes:

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

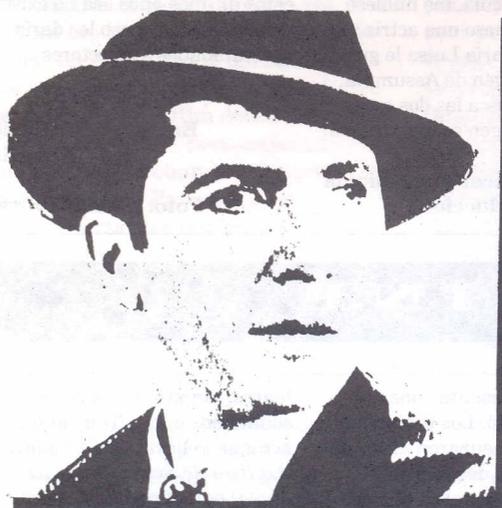


Acercamiento al film

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: 8/7, En el nombre del padre; 29/7, El cómico de la familia
Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

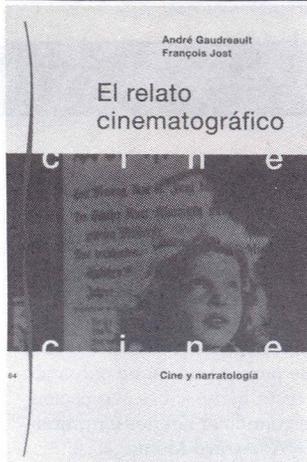
El Angel del Deseo

Cultura, Espectáculos y Comunicación

Director: Alfredo Andrés

por Eduardo A. Russo

El relato cinematográfico
André Gaudreault y
François Jost. Paidós,
Barcelona, 1995, 172 pp.



Las intrincadas relaciones entre el cine y lo narrativo forman en el presente una veta de las más explotadas por los teóricos para la formulación de nuevos desarrollos. Estas investigaciones no derivan precisamente de una tradición en la teoría fílmica. Sin ir más lejos, hace tres décadas —en plena ola de la primera semiología— hacía falta poseer verdadero coraje intelectual para considerar a lo narrativo como parte constitutiva —y no un agregado parasitario o un desvío— de eso que llamamos cine. En aquella época, las posiciones favorables a experiencias que se presentaban como fuera del curso de lo narrativo (a veces solapadas bajo el manto de la “desdramatización” o ideas parecidas) parecían marcar tendencia. Las cosas fueron cambiando: hoy se estudia como *films disnarrativos* a aquellos

entonces abanderados de una puesta en crisis de la narración; precisamente fue François Jost uno de los que se dedicó (junto a Dominique Château) minuciosamente a su examen en su libro *Nouveau cinéma, nouveau sémiologie* (1979). La producción de los sesenta abundó en películas que ensayaban otras formas de narratividad —como hace ya tiempo viene haciendo el video de creación— sin que pudieran escapar a la cadena narrativa que se constituye en algo así como la estructura de ADN del lenguaje cinematográfico. El cinematógrafo, técnica y espectáculo, generó desde sus orígenes un discurso con rasgos propios solo en la medida en que se dedicó a narrar historias, lo cual hoy es un dato inicial consensuado a través de las principales corrientes del pensamiento cinematográfico. A partir de su edición original de 1990, recientemente ha sido publicado en nuestro idioma *El relato cinematográfico*, resultado de la iniciativa conjunta de dos investigadores; uno canadiense, otro francés. André Gaudreault es uno de los más destacados investigadores actuales del cine primitivo y preside la asociación Domitor, que se dedica al estudio de films de los primeros tiempos y enseña en la Universidad de Montreal. François Jost dirige el Departamento de Comunicación en la Nouvelle Sorbonne y ha sido uno —entre otras cosas— de los nombres principales en el desarrollo de la teoría de la enunciación en el cine durante los 80. El libro que nos ocupa nace, de ese modo, de la confluencia de dos investigadores de perfilada obra

previa. Con un estilo mixto, que aúna la postulación de nuevos conceptos teóricos con el rigor analítico, *El relato cinematográfico* constituye la obra más actualizada con que hoy contamos, en nuestra lengua, para abordar el estudio de la narración audiovisual. En la primera sección del libro, Gaudreault y Jost exponen, con precisión unida a una evidente intención didáctica —sin contar con sobreentendidos de parte de un lector al que no se imaginan como un iniciado—, qué concepción del relato pondrán a funcionar en las páginas siguientes. En la extensión íntegra de la obra es clara la opción elegida por los autores, que no confunden la necesidad de un aparato terminológico propio con la ostentación de una jerga hermética. En la misma apertura sobresalen ciertas interesantes referencias: las de André Laffay, Christian Metz y algunos desarrollos de la filmología de los 50. Laffay, cuya *Lógica del cine* —de inspiración fenomenológica— permaneció durante varias décadas olvidada, es objeto de una merecida recuperación por parte de los autores. No sorprende tanto la mención de Christian Metz, quien en tiempos difíciles supo sostener el examen de la vocación narrativa del cine, brindando algunos conceptos todavía vigentes. De los filmólogos, la noción de *diégesis* —rescatada en los 80 tras largo tiempo de eclipsamiento— es particularmente esclarecida en sus alcances. Luego del despeje inicial de las relaciones entre cine y relato, el libro encara un balance —al filo de los 90— sobre la enunciación

en el cine, desde una perspectiva ampliamente deudora de los desarrollos de Gérard Genette, quien con su ya clásico trabajo *Figures III* supo fundar hacia 1972 toda una vía de estudios que hoy se designa bajo el nombre de narratología. En sendas partes *El relato cinematográfico* aborda desde una perspectiva narratológica temas clásicos de la teoría cinematográfica, como la relación entre palabra e imagen, el espacio y el tiempo en el cine. Resulta estimulante el avance conjunto de las propuestas teóricas y los fragmentos de análisis que las ponen a prueba. En ese sentido, lejos de elevarse hacia la estratósfera de la alta y abstracta teoría, los autores se guían por la necesidad del esclarecimiento parcial, en contacto estrecho con su objeto de investigación. *El relato cinematográfico* es, en ese sentido, participe de la propensión analítica en los teóricos actuales. La atención en otros tramos de la obra a puntos cruciales de la presente reflexión sobre el cine hace entablar interesantes polémicas con otros autores. Los cruces, amplia y claramente argumentados, se efectúan a lo largo de planteos que, lejos de encerrarse en la construcción de sistemas absolutos, omniexplicativos, privilegian la discusión de una teoría que se asume como un trabajo en marcha. La noción clásica del “punto de vista” narrativo, relanzada por Genette con su concepto de *focalización*, es trabajada ampliamente en el libro. Jost es el principal propulsor de ideas que han obtenido notoria repercusión en la teoría actual



ENTELEQUIA

CINE - COMICS ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

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

ENVIOS AL INTERIOR
VENTAS POR MAYOR

del cine, como las de *ocularización* y *auricularización*, en referencia a los puntos de localización de la percepción visual y sonora en un film. A partir de la iniciativa genettiana, pero adoptando posiciones propias que discuten algunos puntos de la teoría inicial, *El relato cinematográfico* aporta su contribución más personal.

En el cierre de la obra, los autores instan —en una saludable iniciativa— al desarrollo de lo que llaman una *narratología comparada*. Advertidos del reflujo en la original narratología literaria (nada comparable al impulso que la filmica manifiesta sostenidamente en los últimos tiempos), apuestan a un ambicioso estudio del relato en

sus diversas formas, que no se cierre sobre el cine sino que abarque otras zonas como el comic, el teatro u otras artes plásticas y audiovisuales. De ese modo *El relato*... concluye con un puntapié inicial, con Gaudreault y Jost exhortando al unísono: "Que el lector prosiga la investigación allí donde la hemos dejado". ■

Novedades

Las 100 mejores películas de suspense de la historia del cine (autores varios), *Luz, cámara, memoria. Historia social del cine argentino* (F. Ferreira), *Burt Lancaster* (varios autores), *Manual del guionista* (Syd Field), *Woody por Allen* (Bjorman), *Roberto Rossellini* (Quintana), *El tercer hombre* (guión), *El significado del film* (Bordwell), *Todos los estrenos 1994* (autores varios), *True Romance* (guión). ■

DISCOS

por Guillermo Pintos

Mishima
Philip Glass
WEA 7559-79113-2

¿Por qué podría llamarse minimalista a la música de Philip Glass? Por su franca amplitud emotiva, seguramente no. Pero si esa efusión puede ser contrapartida de la discreción, ya puede ser. Esa dualidad, que no es patrimonio exclusivo de Glass, claro, pero que él maneja con arte y solvencia, lo hace indicadísimo para acompañar imágenes. No molesta, no compete, pero sugiere, y por si no te queda muy claro, te hace contener un poquito el aliento. Tal el caso de la música que

escribió para *Mishima*, de Paul Schrader, eludiendo toda japonesería de ocasión, que ya lo suyo es en cierta forma bastante oriental de por sí. Como cuenta el director, para una biografía construida con elementos dispares, buscaba una música de marcada unidad. No habrá tenido que insistirle mucho sobre eso al músico, un tipo a quien su economía de ademanes le valió el rótulo del encabezamiento (minimalista, que no le desagrada tanto como el otro, new age). El hecho es que con dos o tres ideas básicas en la cabeza, con una buena cantidad de material de y sobre Mishima en el portafolios, y con las bonitas impresiones de una visita a las

locaciones de Tokio en el alma, Philip se sentó a escribir. Una larga partitura que grabó en sintetizador solo, a la manera de una ópera biográfica. El director editó sobre esta el film, cortando y emparchando en ella todo lo que fuera necesario, y le devolvió a Glass esa versión corregida. Este la reescribió de acuerdo a los nuevos requerimientos, y la grabó entonces con los músicos humanos. Una orquesta de cuerdas, un par de solistas, sintetizadores, percusión y el prestigiado The Kronos Quartet. ¿Cómo es? Es una nueva versión de sus ineludibles ostinatos. O distintas versiones: una épica con tambores, una que parece música surf con guitarra

eléctrica en un film de Tarantino, una que recuerda los inspirados paseos de *Koyaanisqatsi*, otra donde la obsesión ondulante se hace tan morosa, tan suavemente incisiva, que parece una mano palpando directamente sobre la emoción. Es cuando el Kronos emprende "1957: Award Montage", el encuentro más fuerte entre una pasión romántica y cierto rigor bachiano. Es una invitación a quedarse solo con la propia alma, es un mantra, es un estimulante para la expectación, es un manjar, es que Felipe no come Vidrio.

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

Amada inmortal
Ludwig Van Beethoven
Sony 66 301

¡Por eso, por eso! Como era sordo no escuchaba la cien, no sabía lo que era un hit. ¿Me entendés? Entonces componía desprevenido, sin prejuicios. Y ahí tenés... le salía un best-seller tras otro. Escuchar si no los grandes éxitos que acompañan las imágenes de *Amada inmortal*. Debe ser fácil hacer una película —o atravesar el Atlántico gateando— empujando por semejante música, que parece

arremeter a golpes y blasfemias contra las montañas. Una especie de metalero, que siempre tiene su veta sentimental, nunca coqueta. Como Gary Oldman. Lo cierto es que Ludwig Van era capaz de cualquier cosa con tal de hacerse oír, tanto como Gary para hacerse ver. Y lo conseguía, dicen que cuando dirigía podía empezar a la altura de las personas normales para terminar gesticulando cerca del piso, o que las trompadas sobre el atril eran cosa de todos los días. Como pianista, también se hacía ver. Y así fue que esos brutales

clamores de orquesta y piano estallaron brillantes y oscuros contra la pantalla dos siglos después, no así los guardados tormentos de sus cuartetos de cuerdas. Sir George Solti, un experto beethoveniano, dirige para el film a la London Symphony. Fragmentos de las sinfonías 3, 5, 6, 7 y 9, de la *Misa solemne*, del concierto para violín y el número 5 para piano, así como las sonatas para piano conocidas como *Patética*, *Claro de luna* y *Para Elisa*, el *Trio para piano Op 70* y la *Sonata Kreutzer* para violín,

alientan al film. El pianista es Murray Perahia. Santiago García comentó la película en el número 38 de *El Amante*. Debe ser que coincido con él, en que ningún leptón del universo tiene por qué andar explicando sus razones si no quiere. O no. Pero la verdad es que yo no quiero saber qué cosa es un leptón (¿qué es, hermano?); me gusta esa entidad apenas intuitiva, que ni siquiera me encaja en ninguno de los tres grandes reinos naturales; el leptón, un misterio familiar y remoto. ■

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

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

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

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

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

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

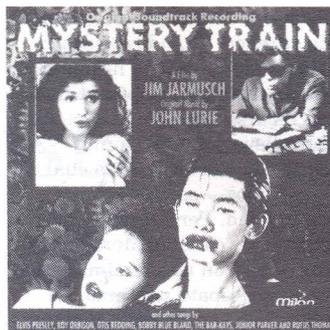
Av. Corrientes 1145 • Loc. 13 • Tel./Fax: 382-6258

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

Mystery Train
John Lurie
Milán-Sur 35683-2

Copada, la banda sonora de *Mystery Train*, la película de Jim Jarmusch. Y editada por aquí. Dos partes.

La primera arranca con Presley y Junior Parker en sendas versiones de "Mystery Train", que no es un gran tema, pero bien. Después el chico de la pelvis caliente ancianas con sus variados talentos naturales y el melifluo "Blue Moon". Enseguida Otis Redding arde un poco más áspero en "Pain My Heart", camino que sigue Roy Orbison



cuando pone su canto sugerente y nervioso en "Domino". Lo de Rufus Thomas es lo menos interesante, la Bobby Blue Band pone algo más que su vocalista de timbre considerable, y

enseguida un clásico medio gracioso: "Soul Finger" por The Bar-Kays. Dos nombres que no fulguran mucho con los años, pero sí una melodía, casi un riff, que se aprieta muy creído en los labios del trompetista y que seguro va a chisporrotear en la memoria de varios. La segunda parte, la que se debe a Lurie, trae algunas joyitas. El conjunto, marcado por el blues, las guitarras, el contrabajo y un banjo que pone la piel de gallina, se deja oír, digamos, como una niebla suave o sol de invierno caminando sobre el asfalto (!). Más o menos, bah. Tiene un walking, un pulso, un andar, una liviandad. Son ocho bandas

con repeticiones y citas de sí mismas, un paquete en el que yo suprimiría —mirá vos, un tipo expeditivo— algunas baterías y tal vez armónicas —no en el excelente, impresionante, tema 13; un tipo caprichoso— y que tiene su mejor momento en "Tuesday Night Memphis". Es casi nada, y ese es su atractivo mayor. Se trata de un par de mínimos comentarios instrumentales, sobre un simple arpeggio de guitarra transparente, hipnótico o más bien estimulante, que en algunas compacteras llegó a repetirse durante varias horas reales. Tiene un clima, una actitud muy Jarmusch. ■

VIDEOS

Alicia en el País de las Maravillas (*Alice in Wonderland*), EE.UU., 1951, dirigida por C. Geronimi, H. Luske y W. Jackson para W. Disney Productions. (Gativideo)

Walt Disney nunca estuvo satisfecho con su versión de *Alicia en el País de las Maravillas*. Sentía que no había podido conformar ni a sus seguidores ni a los seguidores del texto de Lewis Carroll. Las críticas que recibió fueron demoledoras, tal vez porque nadie encontraba en la película su propia imagen de *Alicia* tan ligada con los libros.

Sin embargo, Disney se internó de lleno en el mundo del nonsense (disparate), que es la clave de *Alicia*, dejando a un lado la lógica de su propio universo y de sus propias convenciones.

Su versión es sumamente respetuosa con respecto al libro y completamente atípica dentro de su propia obra.

Al caer por la madriguera, Alicia entra en un mundo regido por una lógica loca, donde el sentido corriente de las palabras y las cosas adquieren nuevos e insospechados significados. En este mundo Alicia se encuentra, entre otras cosas, en medio de una carrera en círculo sin principio ni fin, con un sombrero loco que siempre festeja su no-cumpleaños y con una reina arbitraria que primero sentencia y después juzga. Extraña lógica que a

veces se parece tanto a la de todos los días.

La estructura episódica de *Alicia* ayuda a potenciar el disparate porque las situaciones no siguen ningún orden lógico. Este no-orden, donde el tiempo y el espacio se hacen fluctuantes como en los sueños, responde muy bien con el sentido del texto de Carroll. Cada segmento parece ser más disparatado que el anterior y esto se debe en parte a que *Alicia* fue realizada a través de cinco grupos de animadores que competían jugando a ver cuál lograba los resultados más locos.

Uno de los mayores aciertos de la versión es haber encontrado un punto de equilibrio entre el mundo de la palabra y el mundo de la imagen. Los dos libros de Carroll están contruidos sobre el lenguaje: el material del nonsense es el lenguaje, la violación de la palabra. La película lo rescata con sus rimas, adivinanzas y juegos de palabras, como el imposible diálogo que intenta mantener Alicia con la oruga que exhala letras de humo a través de su boquilla. Los mayores problemas de Alicia en ese mundo tienen que ver con la comunicación.

En lo visual, a pesar de haberse apartado del estilo de los hermosos dibujos de Tenniel, *Alicia* es un sinfín de hallazgos ligados sobre todo con la distorsión y la violación de las proporciones y espacios reales: el pasillo en el que cae, con sus baldosas que no respetan ninguna geometría; las visiones

agigantadas de los objetos cuando Alicia está empuñada, la mesa infinita del sombrerero con su loca vajilla llena de formas y estilos dispares, son solo algunos ejemplos de este desborde de imágenes.

Alicia no fue lo que muchos esperaban que fuera... Si hubiera sido como esperaban que fuera, no sería lo que es, y entonces —al revés— sería lo que no es, lo que no hubiera podido ser hubiera sido y lo que es no hubiera sido. ■

Sergio Eisen

Hombres de guerra (*Men of War*), EE.UU., 1994, dirigida por Perry Lang, con Dolph Lundgren, Charlotte Lewis y Anthony Denison. (Transeuropa)

Hombres de guerra es cualquier cosa menos lo que parece ser. Una de mercenarios, pero con mercenarios buenos, que se preocupan por la funesta influencia del hombre blanco en parajes todavía no hollados. Una con Dolph Lundgren en la que el kickboxeador sueco se enternece, se enamora y termina formando una familia en una isla con cocos y palmeras. Una que transcurre en la selva, como el género trasero" sino en una isleta perdida en el Mar de la China, lo cual despolitiza inmediatamente la cosa,

haciéndola abstracta. Los clichés no han sido extirpados del todo, porque (y esto es lo peculiar) *Hombres de guerra* nunca deja de ser una *exploitation movie*. Pero enardecida, gracias a una serie de pequeñas extravagancias y distorsiones. Empezando por el mismísimo motivo de que nuestros héroes (un rejuntado de mercenarios) se trasladen hasta *o cú do mundo*, con la misión de convencer a los nativos de que firmen un contrato (!) por el cual cederían la isla a un par de yuppies. ¿Y estos para qué la quieren? Muy sencillo: para explotar industrialmente la... caca de pájaro, depositada por toneladas en el lugar, desde tiempos inmemoriales (se habla de pterodáctilos). ¿Pero a quién se le puede haber ocurrido semejante disparate? A un amigo de la casa: el señor John Sayles, el mismo de *Escrito en el agua* y de *Baby It's You* (ver sección "Perdido y encontrado" en este mismo número), que es, a su vez, amigote del director (un tal Perry Lang) y acá firma el guión junto con dos desconocidos. ¿Cómo definir a *Hombres de guerra*? ¿*Ecoexploitation movie*? ¿Producto "verde" de explotación? ¿Sátira de acción? Cualquier fórmula a la que se recurra será inaudita y tal vez imposible. Quizá sea justamente allí, en esas distorsiones de la norma, en su carácter enrarecido e inaudito, en su inherente imposibilidad, donde nace el disfrute, modesto pero

simpático, que *Hombres de guerra* brinda. Disfrute que ninguno de los grandes productos de la industria —esos que se estrenan semana a semana— está en condiciones de proporcionar, permítame que le diga. ■

Horacio Bernades

Arsénico y encaje antiguo (*Arsenic and Old Lace*), EE.UU., 1944, dirigida por Frank Capra, con Cary Grant, Priscilla Lane, Raymond Massey, Jack Carson, Edward Everett Horton, Peter Lorre y James Gleason. (Epoca)

Después de los títulos, el espectador queda advertido de que en el día de Halloween todo puede pasar. A manera de prólogo, como si se tratara de una película histórica, las imágenes —que se pretenden no ficcionales— incorporan la palabra autorizada de un narrador ajeno a la acción. Pero lo que se ve excede a lo que se explica. Capra muestra unos Estados Unidos cada vez más prósperos, que se preparaban para el Sueño Americano, con un pueblo que permanecía ajeno a los acontecimientos de la Gran Guerra, al que solo le preocupaban los resultados del béisbol. Como otras veces, la voz conformista de Hollywood aparece desmentida por la mirada escéptica del director. (Capra había filmado la película en 1941, el mismo año en que Roosevelt decide declarar la guerra a las potencias del Eje, pero Jack Warner había acordado no estrenarla hasta que la obra de teatro bajara de cartel en Broadway.) Yendo de lo general a lo particular, la presentación del contexto se detiene en el barrio de Brooklyn, donde tendrá lugar la acción. En ese momento aparece la última advertencia para el espectador: “a partir de aquí deberá arreglárselas solo”. Como decía la primera frase del film: en Noche de Brujas todo puede suceder y —Ud. ya sabe— esto es una comedia de enredos. Por accidental que se pretenda, todo lo que sigue es previsible, tal vez porque dentro de este subgénero los personajes están demasiado estereotipados y la situación inicial que se rompe y se recompone está ya perfectamente codificada. Pero esta vez las cosas serán algo diferentes. No es que *Arsénico y encaje antiguo* no sea una

comedia convencional, sino que introduce personajes (exceptuando a la pareja central, que es la que tiene que volver a la situación inicial) que no son nada convencionales. Estos personajes lograrán que la película no sea totalmente previsible.

Al optar por no introducir estereotipos más allá de lo indispensable, Capra también trastoca algunos de los valores con que la comedia intentaba reflejar la vida. La ingenuidad, por ejemplo, entendida como falta de conciencia sobre el mal que acecha, solía estar representada por aquellos personajes que lo padecen. Esta vez, Capra hace que los personajes más ingenuos sean los que ejercen el mal sin comprender su sentido (las adorables tías de Mortimer y el confundido Dr. Einstein poseen una candidez que resulta de la imposibilidad de mentir y en ningún momento puede ser confundida con la simpatía embustera propia de los psicópatas). Por otra parte, la crueldad del villano no está representada como se lo hacía habitualmente en las comedias —por negras que fueran—. Capra descarta la caricaturización y el trazo grueso como forma de desdibujar la presencia *real* del mal (que siempre acechaba, pero nunca penetraba en la comedia). Partiendo del diseño de una manía —producto de una deformación física y de un trauma mental— y de la puesta en escena de ciertos rituales que la confirman, el director introduce un personaje ajeno a los parámetros de la comedia, que responde a las convenciones del cine de terror. Con la aparición de Jonathan Brewster (al que todos confunden con Boris Karloff —quien había interpretado al personaje en la obra de teatro—, tomando su nombre y su figura como prototipo del monstruo), la película se beneficia con un giro inusual hacia lo imprevisible. La incertidumbre que generan su siniestra presencia y sus oscuras intenciones rompe la rígida estructura de comedia de enredos que presentaba hasta entonces. A partir de ese momento no sabemos realmente qué puede pasar, porque ha ingresado un personaje —tal como lo muestra Capra— ajeno a los códigos de la comedia. El mal cobra una presencia *real* inédita para el género. El espectador no sabe cómo va a funcionar un personaje sacado de una película de terror dentro

de la estructura de una comedia de enredos. Cuando Jonathan ata y amordaza a su hermano para asesinarlo, Capra utiliza un recurso típico de la comedia para llevar al héroe a una situación extrema, de la cual —sabemos— se liberará por casualidad. Pero, una vez sujetado y callado, Mortimer se convertirá en una víctima típica de un psicópata perverso. La puesta en escena del ritual que lo llevará a la muerte —en tiempo real— pertenece al género de terror. Mientras Jonathan discute con el Dr. Einstein cuál es el mejor método —de los que ya utilizaron— para producir una muerte lenta, un plano detalle muestra el extraño instrumento quirúrgico elegido para consumarla. Finalmente, Jonathan se decide por el método de Melbourne (los asesinatos los clasifica según la localidad donde sucedieron) y le anuncia a su hermano que el suplicio durará dos horas. La desesperada reacción del Dr. Einstein ante el recuerdo de aquel suceso nos hace olvidar por un instante que la película tendrá que seguir siendo una comedia porque se acerca el desenlace. Ese momento de incertidumbre parece infinito, aunque no falta mucho para que las dotes de comediante de Cary Grant nos convenzan de que todo volverá a ser como antes. ■

Silvia Schwarzböck

El circo del horror (*Freaked*), EE.UU., 1993, dirigida por Tom Stern y Alex Winter, con Alex Winter, Michael Stoyanov, William Sadler, Megan Ward, Brooke Shields y Randy Quaid.

A pesar de su evidente complicidad con los códigos del cine trash, *El circo del horror* no deja de ser —como lo son en parte las películas de John Waters— una reflexión sobre las relaciones entre lo normal y lo extraño. Pero los directores (también guionistas y productores) se ríen de todos, aun de los bienintencionados que creen encontrar entre los freaks a la reserva moral de una contracultura en decadencia. Stern y Winter parten de una idea bastante obvia, que muchas veces se pasa por alto ante la necesidad de mostrar buena conciencia frente a los demás. Esa idea es que nadie quiere ser *de veras* un freak. Los que lo dicen es porque no se

plantean la posibilidad de serlo como una opción real o porque son simplemente hipócritas. Es una actitud típica de los bellos ante los feos, de los flacos ante los gordos, de los inteligentes frente a los tontos o de los exitosos frente a los fracasados decir que a ellos no les importaría no ser como son, que lo verdaderamente importante sería *otra* cosa que poseen los que son diferentes y son por eso marginados. Que los valoren y los amen, que los admiren o se identifiquen con ellos no basta para creerles cuando dicen que realmente les gustaría ser como ellos (esto es, *ser ellos*). Y en este punto, *El circo del horror* elige ser una película amoral, para afirmar la radicalidad de su postura. Nadie podría criticarle ser concesiva con algún tipo de público: está tan lejos de los chicos MTV como del medio pelo bienpensante. *Todos* quedan mal parados aquí. Al igual que *El mundo según Wayne*, *Freaked* (título tomado de una canción de Henry Rollins) defiende un tipo de humor que esconde su inteligencia ante los no iniciados. En la medida en que recurre a códigos que solo una parte del público conoce (y que no son necesariamente los adolescentes, sino los que participan de una actitud rocker, de la cual queda afuera una gran parte de los nuevos adolescentes), acepta de antemano la posibilidad de ser incomprendido por el resto, que confundirá la radicalidad de la propuesta con basura. La historia de Ricky Coogin es una antilección de vida. Sus sucesivas transformaciones (de galán de TV a freak, de freak renegado a freak militante, de freak descontrolado a freak arrepentido, de ex freak a invitado-estrella de un reality show) intentan probar que la marginación no genera ningún tipo de esclarecimiento. Hay freaks que venderían su alma al diablo para volver a ser lo que eran antes de que el malvado Elijah C. Skuggs (una excelente composición de Randy Quaid) los convirtiera en lo que son. Hay freaks colaboracionistas y hay freaks rebeldes. Hay renegados y militantes. Como dijimos, a los directores no les interesa quedar bien con nadie. En un final que recuerda al de *El mundo según Wayne* cada personaje recita frente a las cámaras de TV la lección que aprendió: “todo esto me enseñó que cuando el hombre empieza a chocarse contra la perfección sutil de la naturaleza lo único

que crea es caos", dice Ricky; "yo también aprendí algo —sigue su compañero—: que los hombres y mujeres son iguales, que el espíritu humano supera el sexo y la apariencia...". No puede terminar la frase, porque el público presente en los estudios ya se ha dormido. Así, la "ética" de la película muestra descaradamente su radicalidad, solo comparable a la de *Beavis and Butt-head*: si no se tiene ningún interés en la suerte del mundo, no hay nada más inmoral que fingirlo. De ahí que la sinceridad de la película no pueda sino ser cruel. ■

Silvia Schwarzböck

Los cabezahuecas (*The Airheads*), EE.UU., 1994, dirigida por Michael Lehmann, con Brendan Fraser, Steve Buscemi y Joe Mantegna. (Gativideo)

Vamos al grano. Michael Lehmann es un director norteamericano de relativa fama que ha estado haciendo una serie de películas bastante interesantes sin obtener el más mínimo reconocimiento. Esto se debe en gran parte a que su cine no puede ser fácilmente encasillado y sus películas no

logran ser tomadas en serio. Visto como una especie de cine de la industria de segunda categoría, sus películas están cada día más cerca del videoclub que de los cines, como ocurrió con *Los cabezahuecas*. Esperamos que no pase de nuevo.

Su debut cinematográfico se produjo en 1989 con *Heathers*, protagonizada por Winona Ryder y Christian Slater. Película que de alguna manera cerró el género de las comedias estudiantiles en Hollywood, al aportar una reflexión sobre las mismas (una reflexión ya es un milagro en ese grupo) y al mismo tiempo tener un contenido y una estética originales e interesantes. Las relaciones de poder dentro del colegio, los triunfadores y los marginados. Pero los rebeldes de este film estaban también diferenciados, los que en el fondo solo perpetuaban la violencia de la otra generación (Slater) y los verdaderos rebeldes y por lo tanto incapaces de hallar conciliación (Ryder); en el final Winona se va caminando con la verdadera marginada del colegio sin ningún tipo de concesión y luego de que todos los otros murieran. Después de esta comedia negra, Lehmann hizo una comedia fantástica donde una familia de

escarabajos humanos trataba de formar parte de la sociedad, *Meet the Applegates* era el título y la vi solo una vez en televisión, por lo que solo recuerdo que me había gustado bastante. Pegada a esa, realiza su proyecto más importante: *Hudson Hawk*, con Bruce Willis, Danny Aiello y Andie MacDowell. Una disparatada comedia de aventuras que tuvo mala repercusión y llegó a ser elegida como la peor película de su año. Pero lo cierto es que es bárbara. Juega con el tiempo y el espacio de manera tan libre y anárquica que hace acordar a algunas comedias de Jerry Lewis y Frank Tashlin. Se permite todas las licencias. Tiene escenas de robo y de un asalto al castillo cantadas por Willis y Aiello, un grupo de malos ricos y caprichosos que son memorables, además de un grupito de villanos único. Demasiado descontrolada para ser soportada por la mayoría de los espectadores, *Hudson Hawk* mantiene igualmente su rebeldía y Willis sale de la cárcel encontrando un mundo dominado por los yuppies, en el que ni siquiera tiene tiempo para tomarse un café. Al final el héroe vence y se casa con una monja (Andie MacDowell). En *Los cabezahuecas*, dicho grupo musical toma una

estación de radio para lograr que le pasen el demo, en una mezcla de *Asalto al precinto 13* y *Tarde de perros*, pero nuevamente en clave de comedia. Como siempre, la película arranca como si se tratara de una más pero luego se revela como algo distinto. Hay en este film algo de *El rey de la comedia* y *Duro de matar*, pero en función del film y no solo como parodia. Al final tampoco hay conciliación, y la banda termina en la cárcel por no transar con la compañía discográfica. Como dato de interés, aviso que lo último que se supo de Lehmann es que es el productor ejecutivo de nada menos que *Ed Wood*, de Tim Burton. Y que además ya filmó *La verdad sobre perros y gatos*, con Uma Thurman y Jeanine Garofalo. Mientras esperamos a los grandes directores del futuro, aquí tenemos uno que no figura en la lista del los cineclubes ni aparece entre los jóvenes rebeldes del cine actual. Pero es un grande, original y muy rebelde. Mientras nadie le presta atención, él se está convirtiendo en una de las figuras más prometedoras y cumplidoras del cine norteamericano. No es poco, para un supuesto cabezahueca. ■

Santiago García

REPASO

La estrategia del caracol, dirigida por Sergio Cabrera. (AVH)

Película colombiana con ironía, gracia y humor pese a que la historia es terrible, dura y trágica. Pero Cabrera le da un tratamiento muy distinto, donde los personajes nunca subrayan sus problemas y el mensaje —como no hubiese ocurrido en un film de los 60— mantiene su impacto pero a través del desenfado y la anarquía. Una de las sorpresas del año. Comentario a favor en *El Amante* N° 38.

Acoso sexual (*Disclosure*), dirigida por Barry Levinson. (AVH)

Esta película es algo muy distinto de lo que parece de lejos. Se trata de una cruel y pesimista mirada sobre el capitalismo de fin de siglo. No por eso tiene que gustar pero en la redacción a algunos no les gustó y a otros les gustó y mucho. Eso sí, de sexo hay poco y nada, y hay bastante de tratado político, económico y social sobre el futuro. Comentario a favor en *El Amante* N° 35.

Junior, dirigida por Ivan Reitman. (AVH)

La comedia clásica no ha muerto. *Junior* hereda con orgullo el trono dejado por las grandes comedias de Hollywood. Arnold Schwarzenegger es el nuevo Cary Grant. Emma Thompson está muy bien. Pamela Reed y Frank Langella, memorables. Ivan Reitman, gran director. Ya llegó la gente del manicomio, nos vamos. A re-favor en *El Amante* N° 35.

Amada inmortal (*Inmortal Beloved*), dirigida por Bernard Rose. (Transmundo)

Beethoven es cool. Gran descontrol para los amores mortales del Beto. Gary Oldman es un desaforado, Beethoven no es lo que se dice un tipo tranquilo. El

resultado es puro rock and roll. Claro que esto puede ofender a los espectadores más serios. Ver reseña en *El Amante* N° 38.

Eligiendo mamá (*Milk Money*), dirigida por Richard Benjamin. (AVH)

Dos integrantes de la revista —conocidos como Jerry Lewis & Dean Martin— fueron con alguna expectativa a ver la vuelta de la gran Melanie Griffith y el retorno de Benjamin (*Adiós a la inocencia, Mi año favorito*). Los mismos sujetos salieron del cine hablando solamente de Melanie. Lo otro, olvídale. Reseña en *El Amante* N° 36.

André, una foca en mi casa (*André*), dirigida por George Miller. (AVH)

No necesitamos aclarar quién escribió sobre esta película en la revista. No necesitamos aclarar que escribió a favor. No necesitamos aclarar que no hay que creerle ni medio. En una graciosa nota dicho individuo dice que la película es muy graciosa. Confórmense con lo primero, que lo segundo solo es para chicos. Comentario en *El Amante* N° 37.

Lassie, dirigida por Daniel Petrie. (LK-Tel)

Igual que *André* pero, en lugar de gracioso, pongan emotivo. Reseña en *El Amante* N° 37.

Quiz Show, el dilema (*Quiz Show*), dirigida por Robert Redford. (Gativideo)

Cuarta película de Redford como director, prolijamente correcta, políticamente correcta, con una historia correctamente narrada, con la denuncia correctamente explicada, con correctas interpretaciones, con algunas correcciones de cámara y con una correcta recreación de época. El film es correcto. Comentario en *El Amante* N° 36. ■

por Jorge García

El niño salvaje (*L'Enfant sauvage*, 1969), dirigida por François Truffaut, con Jean-Pierre Kargol y François Truffaut.

El sensible universo de François Truffaut, con su inimitable simbiosis de renovadoras ideas visuales y clasicismo narrativo, es uno de los más personales que nos haya dado el cine. Aquí, contando la historia de un niño crecido en soledad absoluta en medio de los bosques franceses y su posterior proceso de reeducación, traza una lúcida parábola sobre las relaciones entre adaptación social y vida primitiva. Conviene no dejar pasar este film, uno de los más atípicos y menos vistos del gran director francés. **TNT 9/7, 23 hs.**

Experimento diabólico (*Donovan's Brain*, 1953), dirigida por Felix Feist, con Lew Ayres y Gene Evans.

Dentro de la vasta producción de películas de ciencia ficción de los años cincuenta, hay varios títulos que se convirtieron en pequeños clásicos. Esta adaptación de una novela de Curt Siodmak en la que un científico es dominado por el cerebro —que ha mantenido vivo en un laboratorio— de un industrial fallecido, con su narración clásica y fluida y su lograda atmósfera, construida con mínimos elementos, es un claro ejemplo de lo antedicho. **TNT 31/7, 24 hs.**

Perdidos en la noche (*Midnight Cowboy*, 1969), dirigida por John Schlesinger, con Jon Voight y Dustin Hoffman.

Tras un prometedor comienzo en su país natal, el inglés John Schlesinger realizó una carrera progresivamente desteñida y que hoy ha hecho perder cualquier interés en su obra. Esta película, la primera que realizó en los Estados Unidos —su título más famoso y a la vez uno de los más emblemáticos de la época—, es un sórdido relato sobre la relación entre un joven campesino devenido gigoló y un vagabundo en una Nueva York oscura y feroz. Habrá que evaluar hoy si este film ofrece un interés mayor que el que tenía cuando la fecha de su estreno. **CV 30 3/7, 22 hs.**

Hatari! (1963), dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Elsa Martinelli.

En momentos en que estaban en pleno auge las películas sobre la soledad y la incomunicación (Bergman, Antonioni, etc.), la aparición de *Hatari!* fue casi una declaración de principios.

Quintaesencia del arte hawksiano, "comedia de aventuras sobre hombres en peligro" —Bogdanovich dixit—, este relato sobre un grupo de amigos que realizan tareas de caza en África y las relaciones que se entablan entre ellos es una perfecta síntesis del estilo y las temáticas de su director y es también uno de esos films que convierten al hecho de filmar en una auténtica fiesta. **CV 30 7/7, 10 hs. Space 13/7, 17 hs.**

El tren de las 3.10 a Yuma (*3.10 to Yuma*, 1957), dirigida por Delmer Daves, con Glenn Ford y Van Heflin.

A pesar de no tener el reconocimiento que merecería, Delmer Daves fue uno de los grandes realizadores de westerns de la historia. Este film, uno de los grandes clásicos del género de los años 50, construido a la manera de *A la hora señalada* sobre una situación dramática que debe resolverse dentro de un límite de tiempo y espacio, tiene un suspenso creciente y es muy superior al promocionado film de Fred Zinnemann. **CV 30 15/7, 12.50 hs.**

La fortaleza oculta (*Kakushi Toride No San Akunin*, 1958), dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune y Misa Uehara.

Se ha dicho repetidamente con justicia que Akira Kurosawa es el

más "occidental" de los realizadores nipones. Lo cierto es que el maestro japonés era un gran admirador de John Ford y esto se percibe claramente en este relato sobre la dura travesía que deben realizar una joven princesa y su acompañante por peligrosos territorios, que tiene la estructura de un auténtico western. Uno de los films más ligeros y relajados del realizador. **CV 5 11/7, 11 y 19 hs.**

El blanco móvil (*Harper*, 1965), dirigida por Jack Smight, con Paul Newman y Lauren Bacall.

Partiendo de un excelente guión de William Goldman sobre una novela de Ross MacDonald, el pulido artesano Jack Smight logra aquí su mejor film. Retomando las mejores tradiciones temáticas y narrativas del cine negro y con la ayuda de un reparto sin fisuras, la película es una sombría alegoría de perdedores y corruptos luchando por sobrevivir en una ciudad hostil y una desencantada mirada sobre la sociedad norteamericana en su tiempo. **CV 5 20/7, 13 y 19 hs.**

Maridos (*Husbands*, 1970), dirigida por John Cassavetes, con Peter Falk y Ben Gazzara.

La obra de John Cassavetes suele desatar grandes controversias entre los cinéfilos, pero lo cierto es que es una de las más personales del cine norteamericano de las últimas

décadas. Este film es una muestra muy representativa de su original estética y permite acercarse a la obra de un director del que se exhiben muy pocas películas en cable. Paradójicamente ese mismo día se proyecta la excelente *Torrentes de amor* (consultar menú). **CV 5 27/7, 0.30 y 3 hs.**

Los guerreros (*The Warriors*, 1979), dirigida por Walter Hill, con Michael Beck y James Remar.

Las primeras películas de Walter Hill abrieron expectativas sobre el surgimiento de un gran director, las cuales, por cierto, luego se fueron diluyendo. Este, su tercer film, sobre un grupo de pandilleros que debe atravesar toda la ciudad para regresar a su barrio y vagamente inspirado en una tragedia griega, es uno de sus mejores títulos. El relato austero, el montaje seco y tajante y una notable iluminación en color de Andrew Laszlo son algunas de las virtudes de este film. **I-Sat 29/7, 19.15 hs.**

Alas de mariposa (1992), dirigida por Juanma Bajo Ulloa, con Silvia Munt y Cristina García.

El vasco Bajo Ulloa (ver *El Amante* N° 27) es, junto con su coterráneo Julio Medem, lo más interesante que ofrece el cine español de los últimos años. Con una enorme capacidad de sugestión visual, el director nos brinda aquí una

BOGDANOVICH X 3

En nuestro país, pocos directores han tenido menos suerte con la distribución comercial de sus películas que Peter Bogdanovich. Ninguno de sus tres últimos films (*Texasville*, *Silencio, se enreda* y *Una cosa llamada amor*) ha sido estrenado comercialmente, si bien han sido editados en video. En el caso de *Saint Jack*, una de sus obras mayores, no ocurrió ninguna de las dos cosas. En 1971, Bogdanovich realizó *La última película*, tal vez la cumbre de su filmografía. Ambientada en los comienzos de los 50 en un pequeño pueblito norteamericano, la película es un cálido y sensible recorrido por fragmentos de la vida de un grupo de personajes entrañables, rodado en largos planos de cadencioso ritmo. Film en blanco y negro, de un clasicismo intransigente, es no solo una melancólica reflexión sobre el fin de una época sino también el canto del cisne para

una manera de filmar y de entender el cine. Veinte años después y con un estado de ánimo seguramente muy distinto, Bogdanovich retoma los mismos personajes y realiza *Texasville*. Aquí estamos en plena era post-reaganiana y el tono ha cambiado; el cariño hacia los personajes es reemplazado por una mirada mucho más cáustica —ni los chicos se salvan—, cercana a algunos films de Douglas Sirk. Planos cortos y urgentes suplen a las largas tomas del film anterior, la melancolía y la tristeza desaparecen y un humor agrio y chirriante se adueña del film. Veinte años es mucho y el desencanto y el escepticismo parecen haber ganado definitivamente a Peter. Si bien estos dos notables films pueden verse por separado, conviene no desaprovechar la oportunidad que nos brinda *Space* de apreciarlos en un mismo día: **el martes 11, a las 16,**

La última película (que no está en video) y **a las 22, Texasville**. Por si esto fuera poco, **HBO** exhibirá en varias emisiones *Saint Jack*, 1979, tal vez la película menos conocida de Bogdanovich. Obra de ruptura dentro de la filmografía del director, rodada en Singapur luego de una crisis personal que lo mantuvo inactivo durante tres años, con una estructura narrativa que reconoce influencias de John Cassavetes, es uno de los films más personales y menos vistos del realizador (ver recomendación especial en *El Amante* N° 30). Peter Bogdanovich es el último gran clásico del cine norteamericano y, a la vez, un director poco reconocido, salvo por algunos críticos y cinéfilos. La exhibición durante este mes de tres de las películas fundamentales de su carrera es una buena oportunidad para descubrirlo. ■

Jorge García

RICHARD BROOKS: EL FINAL DEL SUEÑO AMERICANO

Los hermanos Karamazov (*The Brothers Karamazov*, 1958), con Yul Brynner, María Schell y Claire Bloom. **TNT 24/7, 13.05 hs.**
A sangre fría (*In Cold Blood*, 1967), con Robert Blake, Scott Wilson y John Forsythe.
Cinemax 6/7, 14.45 hs.; 16/7, 4.30 hs.
Un asalto audaz [*Dollars*], 1972), con Warren Beatty, Goldie Hawn y Gert Frobe. **Cinemax 7/7, 7.15 hs.; 16/7, 8 hs.**
Buscando a Mr. Goodbar (*Looking for Mr. Goodbar*, 1976), con Diane Keaton, Tuesday Weld y Richard Gere. **Space 12/7, 24 hs.**

Dentro del cine norteamericano existen realizadores cuya labor previa como escritores y guionistas condiciona fuertemente el desarrollo ulterior de su obra, y uno de los ejemplos más acabados en este terreno es el de Richard Brooks. Nacido en Filadelfia en 1912, antes de llegar a la dirección fue sucesivamente periodista, guionista radiofónico en la NBC, novelista y guionista cinematográfico. En este último rubro sus trabajos más importantes fueron para Jules Dassin (*La ciudad desnuda y Entre rejas*), John Huston (*Cayo Largo*) y Edward Dmytryk (*Encrucijada*), un fuerte alegato contra el antisemitismo sobre una novela propia, debutando en la realización en 1950 con *Crisis*, film que se ve regularmente en cable.

Integrante de la llamada "tercera generación" —la misma de Ray, Huston, Fuller, Siegel, Fleischer, Dassin y Dmytryk, entre otros—, comparte con varios de estos directores la actitud individualista y rebelde, que pone el acento en la dificultad de adaptación de sus protagonistas frente a una sociedad hostil y en la violencia como única respuesta posible a ese enfrentamiento. Por otra parte, su formación de liberal progresista y sus orígenes literarios lo han

llevado a la elección de temas "importantes" para sus películas —que pueden ser tanto la dictadura política, la delincuencia juvenil o la guerra, como la religión o el colonialismo— y a la adaptación de obras de escritores famosos, no siempre con resultados positivos. Ese tratamiento de grandes temas y sus tomas de posición impuestas de antemano por los guiones (en los que Brooks siempre participó, a veces como responsable exclusivo) lo han llevado en muchas ocasiones —y esto es notorio sobre todo en los films de su primera etapa— a posiciones de un maniqueísmo extremo, no demasiado alejadas en sus deslices más notorios del cine de un Stanley Kramer. Otras veces sus buenas intenciones se ven sofocadas por un paternalismo estrecho, particularmente visible en *Semilla de maldad* (frente al problema racial) y en *Sangre sobre la tierra* (frente al colonialismo en África). En cuanto a las adaptaciones literarias de esa primera etapa, el fracaso es evidente en su lavada traslación de Scott Fitzgerald (*La última vez que vi París*) y un tanto atenuado en su primer acercamiento a Tennessee Williams (*La gata sobre el tejado de cinc caliente*), film en parte redimido por una larga y notable secuencia entre Burl Ives y Paul Newman. En cuanto a su versión de Dostoievski, lo único atendible es el cuidadoso tratamiento del color, bastante inusual para esos tiempos. A esta altura es posible que los estimados lectores se estén preguntando los motivos de elegir para esta nota a un director aparentemente tan poco recuperable. El hecho es que a partir de 1960, con mayor precisión desde *Elmer Gantry*, la obra de nuestro hombre da un vuelco importante. Si bien en esta etapa hay películas con logros solo parciales —como su

adaptación de Conrad (*Lord Jim*) y *Los profesionales*, forzado intento de trasladar sus ideas sobre la guerra de Vietnam a los escenarios del western— y otras —como *Un asalto audaz* y *Muerde la bala*— son apenas interesantes, es en el ciclo de lo que podría llamarse el desencanto del sueño americano donde pueden advertirse sus mayores logros. A partir de un dominio mucho mayor de los medios técnicos del lenguaje, lo que le permite una más acabada representación visual de sus ideas, aparece en Brooks una visión más lúcida y corrosiva, muy alejada de la ingenuidad positivista de sus primeros títulos y que en algunos casos alcanza una fuerza realmente demoledora. En *Elmer Gantry*, virulento y barroco relato ambientado en los años de la depresión, sobre un falso predicador religioso que busca ascenso social a cualquier precio, y en su muy superior segunda adaptación de Williams (*Dulce pájaro de juventud*) todavía había algún atisbo de esperanza. Pero en las dos obras siguientes del ciclo (*A sangre fría* y *El amargo fin*), probablemente sus obras más importantes, el pesimismo se acrecienta y su visión de la sociedad americana está cargada de nihilismo y amargura. *A sangre fría*, basada en el relato de Truman Capote sobre un hecho real, narra la historia de dos *outsiders* que planean asaltar a una familia a la que terminan matando sin motivo aparente, su fuga, posterior apresamiento y condena a muerte. Film de una dureza infrecuente, rodado en riguroso blanco y negro, es no solo —más allá de alguna simplificación psicologista— una sombría crónica de la vida cotidiana de los perdedores del "sueño americano", sino también uno de los más potentes alegatos que se hayan hecho sobre la inutilidad de la pena de muerte. En cuanto a *El amargo fin*, película que hace muchos años que no veo y auténtico film



"maldito" de Brooks, es una cáustica reflexión sobre la crisis de la institución matrimonial con una excelente actuación de Jean Simmons, esposa del realizador por esos años. Queda *Buscando a Mr. Goodbar*, último eslabón del ciclo y uno de los films más cuestionados de su obra. Película largamente prohibida en nuestro país por los censores de la dictadura (no sé qué versión se exhibirá en cable), es la cruda exposición del descenso a los infiernos de un personaje femenino —Diane Keaton, extraordinaria—, de una ferocidad y un pesimismo pocas veces vistos. Con una puesta en escena abundante en planos cortos que acentúan la asfixia y el encierro de los personajes, su visión no es una experiencia de fácil digestión. Las últimas películas de Brooks mostraron a un realizador que parecía ya haber echado el resto y no agregan nada destacado a su carrera. (Su última película, *Listen Up*, un documental sobre Quincy Jones, se suele exhibir por cable.) La obra de Richard Brooks, provocativa, desapareja, pero de innegable interés, está, con la excepción de *El amargo fin*, bastante bien representada por el video y el cable, y merece, más allá de sus altibajos, nuestra mayor atención. ■

Jorge García

poética, dolorosa y por momentos cruel mirada sobre el mundo de la infancia. Si bien el film decae en su segunda parte, con la protagonista ya adolescente, las virtudes señaladas hacen imprescindible su visión.
Space 29/7, 22 hs.

Ultimo tango en París (*Last Tango in Paris*, 1973), dirigida por Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando y María Schneider.

Por encima del indiscutible talento de Bernardo Bertolucci, este film ha suscitado siempre las más variadas opiniones. Para algunos se trata de una trágica reflexión sobre el sexo y la soledad con un *capolavoro* de Marlon Brando; para otros, entre los que me cuento, una película bastante aburrida —más allá de sus buenos últimos veinte minutos— y de nefasta influencia

sobre mucho cine que se hizo en los años siguientes y una actuación del divo tan insoportable como casi todas.
Space 2/7, 22 hs.

Plácido (1955), dirigida por Luis García Berlanga, con Cassen y José Luis López Vázquez.

Luis Berlanga se caracterizó siempre por su ácida visión de la sociedad y las relaciones humanas. Esta jugosa comedia negra sobre la España del franquismo —en la que el director muestra su predilección por el plano-secuencia— es su mejor film y una acabada muestra de que frente al talento y la inteligencia no hay censura que pueda. (No olvidar que la película fue realizada en pleno auge de la dictadura del Generalísimo.) Para ver sin reservas.
Space 10/7, 24 hs.

Pánico en el parque (*Panic in Needle Park*, 1971), dirigida por Jerry Schatzberg, con Al Pacino y Kitty Winn.

Dentro de la muy irregular carrera de Jerry Schatzberg, este film se destaca como uno de los más interesantes. Si bien fue una de las muchas obras sobre drogadictos que se hicieron en los primeros años de la década del 70, la crudeza con que están presentados todos los personajes, la fuerza y tensión del relato —sobre todo en su primera mitad— y las notables actuaciones de Pacino —cuando todavía era un gran actor en potencia— y la ignota Kitty Winn convierten al film en uno de los más logrados dentro del citado subgénero.
HBO 1/7, 23 hs.; 5/7, 20 hs.; 11/7, 2 hs.; 17/7, 16.15 hs.; 21/7, 18.45 hs.

Mi pecado fue nacer (*Band of Angels*, 1957), dirigida por Raoul Walsh, con Clark Gable e Yvonne De Carlo.

Dentro de la gloriosa carrera de Raoul Walsh, esta es quizá su última obra maestra. Melodrama sobre problemática racial ambientado durante la Guerra Civil norteamericana, tiene el tono grave y reflexivo de las películas finales del director, con un Clark Gable sombrío y taciturno e Yvonne De Carlo en el mejor papel de su carrera. A no dejar pasar, que hace mucho tiempo que no se da y no está editada en video.
Cinemax 2/7, 6.15 hs.; 12/7, 6 hs.

Las raíces del cielo (*The Roots of Heaven*, 1958), dirigida por John Huston, Trevor Howard y Errol Flynn.

Si hay una película poco vista de John Huston, seguramente es esta. Versión muy libre de una novela de Roman Gary, con un insólito elenco conversando animadamente sobre las ventajas y desventajas de cazar elefantes, es un espeso melodrama, estirado y verboso, con Errol Flynn en su penúltimo trabajo, como un aventurero alcohólico y reventado, casi una caricatura del héroe legendario que Hollywood supo regalarnos durante dos décadas. **HBO 3/7, 15.15 hs.; 7/7, 11 hs.; 11/7, 14.30 hs.; 15/7, 12 hs.; 20/7, 12 hs.**

El hombre equivocado (*The Wrong Man*, 1957), dirigida por Alfred Hitchcock, con Henry Fonda y Vera Miles.

Este sí que es un Hitchcock decididamente inusual. Basado en un caso real y con un estilo por momentos casi documental, narra la odisea de un músico injustamente acusado de un robo y la progresiva locura que ese hecho va provocando en su mujer. Película de tono kafkiano, lóbrega y sin rastros de humor, es una poco conocida perla de la filmografía del director. La primera mitad y los últimos diez minutos están entre lo mejor de su obra.

Cinemax 3/7, 3 hs.

El Yakuza (*The Yakuza*, 1975), dirigida por Sidney Pollack, con Robert Mitchum y Takakura Ken.

La carrera de Sidney Pollack, salvo

GRANDE CHIQUITA

El ciclo de cine argentino que exhibe **Space todos los mediodías** nos ofrece este mes un homenaje a Mirtha Legrand, con la proyección de cinco títulos de su filmografía, algunos largamente ausentes de las pantallas. Para muchos espectadores y cinéfilos jóvenes, el nombre de Mirtha Legrand está mucho más asociado con el de la exitosa conductora televisiva que con la actriz que durante dos décadas y media transitó a través de treinta y seis películas la escena nacional, abandonándola prematuramente en 1965. Hay actores que se destacan por su versatilidad, sus condiciones histrionicas o su personalidad, pero solo unos pocos tienen ese don casi inasible que podríamos llamar "presencia cinematográfica"; pues bien, la Legrand es uno de los integrantes de ese selecto grupo. Debutó en el cine en 1940 y sus primeros

muy contados títulos, nunca excedió los límites de la discreción. En este caso, el gran guión de Paul Schrader y Robert Towne y la genial interpretación de Mitchum potencian esta historia ambientada en Japón sobre diferencias culturales y enfrentamientos con la mafia de ese país, convirtiendo al film en uno de los más interesantes del director.

trabajos la impusieron en el rol de la adolescente ingenua (rol que compartió con María Duval y Elisa Christian Galve). A partir de 1944 fue la gran actriz de comedias del cine argentino, con títulos memorables en ese rubro como *El retrato* y *Esposa último modelo* de Carlos Schlieper, el gran maestro del género en nuestro país, y la excelente *La vendedora de fantasías* de Tinayre, donde cumplió una de sus más brillantes actuaciones. Fue precisamente su esposo, Daniel Tinayre (no me cansaré de repetirlo: uno de los mejores narradores que ha dado el cine nacional), quien le abrió la posibilidad de interpretar papeles dramáticos en varias de sus películas y es así que en títulos como *Bajo un mismo rostro* realiza una actuación de vibrante intensidad.

Los films a exhibirse durante julio son los siguientes:

Con gusto a rabia de Fernando Ayala, su última actuación, el

domingo 2 a las 13 horas; su único trabajo para una zarzuela, *Doña Francisquita*, filmada en España por Ladislao Vajda, el jueves 6 a las 13; la citada *El retrato*, el plato fuerte del ciclo, el domingo 16 a las 13; *La Sra. de Pérez se divorcia*, secuela de otra exitosa comedia de Carlos Christensen, el miércoles 19 a las 14.30, y la curiosidad mayor de la serie, *Vidalita*, opereta folklórica de Luis Saslavsky, que hace décadas que no se exhibe y en la que Mirtha actúa casi toda la película vestida de hombre, el domingo 23 a las 13 horas.

Como decía antes, es posible que para muchos Mirtha Legrand sea solo reconocida en el futuro como estrella de la TV. Para los cinéfilos —y en nombre de ellos reitero la invitación a ver estas películas— perdurará para siempre la actriz, sin duda una de las mejores que haya dado la historia de nuestro cine. ■

Jorge García

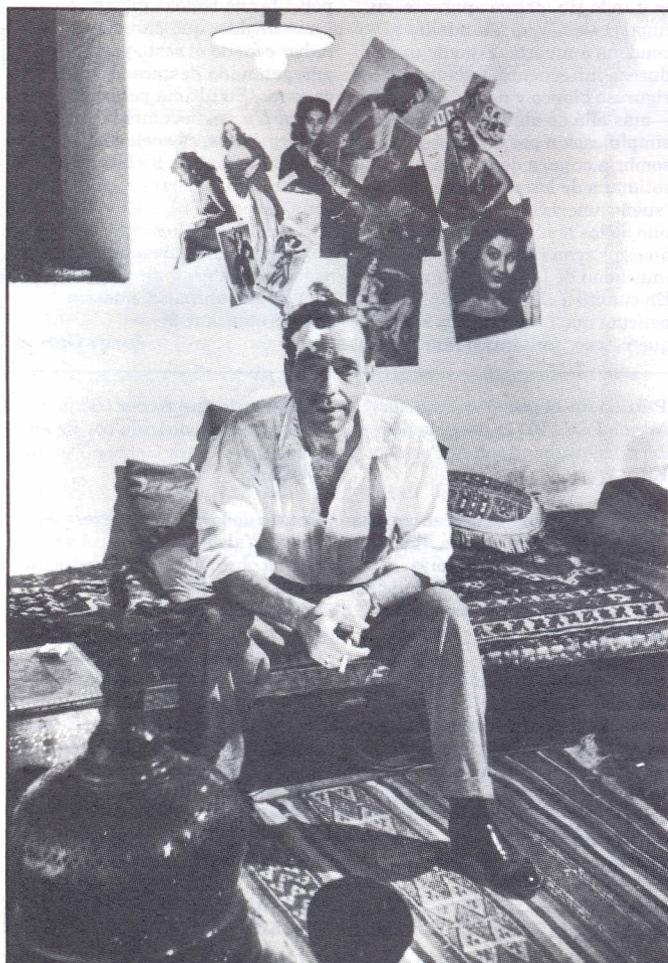
Cinemax 23/7, 1.30 hs.

Tres en el sofá (*Three on a Couch*, 1966), dirigida por Jerry Lewis, con Jerry Lewis y Janet Leigh.

Ya dije alguna vez que no me cuento entre los incondicionales de Jerry Lewis, aunque reconozco los valores de varias de sus películas. A esta en particular, que hace mucho

que no veo, la recuerdo como una aguda sátira al psicoanálisis en particular y al *american way of life* en general. Esperemos que la revisión actual confirme lo que la memoria registra.

Cinemax 18/7, 20.15 hs.; 22/7, 14.30 hs.; 26/7, 11.30 hs.; 31/7, 8 hs. ■



Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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

Películas para ver en julio

Sábado 1	<i>Papá salió en viaje de negocios</i> (E. Kusturica) CV 30, 19.40 hs. <i>Permiso por una noche</i> (C. Bernard) VCC 23, 20 hs.	Lunes 17	<i>Como plaga de langosta</i> (J. Schlesinger) CV 30, 22 hs. <i>Sospecha mortal</i> (M. Figgis) VCC 25, 22 y 2 hs.
Domingo 2	<i>Al borde del abismo</i> (H. Hawks) Space, 16 hs. <i>Misterioso asesinato en Manhattan</i> (W. Allen) HBO, 22 hs.	Martes 18	<i>Matadero 5</i> (G. Roy Hill) USA-Network, 14 y 24 hs. <i>Cotton Club</i> (F. Coppola) Space, 20 hs.
Lunes 3	<i>La fuga de Alcatraz</i> (D. Siegel) I-SAT, 15.45 hs. <i>El deporte predilecto del hombre</i> (H. Hawks) Cine Canal, 18 hs.	Miércoles 19	<i>El tesoro de la Sierra Madre</i> (J. Huston) CV 30, 18 hs. <i>Sed de vivir</i> (V. Minnelli) Space, 22 hs.
Martes 4	<i>El mago de Oz</i> (V. Fleming) TNT, 21 hs. <i>Víctor Victoria</i> (B. Edwards) VCC 23, 22 y 2 hs.	Jueves 20	<i>Un día de furia</i> (J. Schumacher) HBO, 13 hs. <i>La comedia del terror</i> (J. Tourneur) Cine Max, 1.35 hs.
Miércoles 5	<i>La Cenicienta en París</i> (S. Donen) USA-Network, 14 y 22 hs. <i>El sabueso verde</i> (S. Frears) CV 5, 23.50 hs.	Viernes 21	<i>Misterioso asesinato en Manhattan</i> (W. Allen) HBO, 22 hs. <i>Hombre</i> (M. Ritt) Fox, 23.30 hs.
Jueves 6	<i>Testamento</i> (L. Littman) USA-Network, 14 y 22 hs. <i>Este hombre debe morir</i> (C. Chabrol) Cine Max, 22.15 hs.	Sábado 22	<i>El padre de la novia</i> (V. Minnelli) TNT, 13 hs. <i>Dos sinvergüenzas en Cadillac</i> (B. Levinson) VCC 23, 16 hs.
Viernes 7	<i>Historia de Filadelfia</i> (G. Cukor) TNT, 13 hs. <i>Cálmate, dulce Carlota</i> (R. Aldrich) CV 30, 17.50 hs.	Domingo 23	<i>Juego veneciano</i> (P. Schrader) Space, 22 hs. <i>Historias prohibidas</i> (R. Vadim, F. Fellini y L. Malle) CV 30, 23.40 hs.
Sábado 8	<i>Objetivo Birmania</i> (R. Walsh) Space, 16 hs. <i>El bebé de Rosemary</i> (R. Polanski) USA-Network, 21 y 4 hs.	Lunes 24	<i>Hermanos de sangre</i> (S. Penn) VCC 25, 22 y 0.30 hs. <i>Sintonía de amor</i> (N. Ephron) HBO, 23.45 hs.
Domingo 9	<i>Tiburón</i> (S. Spielberg) USA-Network, 15.30 hs. <i>Ciudad de ángeles</i> (R. Altman) CV 30, 23.45 hs.	Martes 25	<i>El mundo en sus brazos</i> (R. Walsh) TNT, 13 hs. <i>¿Dónde está el frente?</i> (J. Lewis) Cine Max, 6.30 hs.
Lunes 10	<i>Carrie</i> (B. De Palma) USA-Network, 14 y 22 hs. <i>Dos amores en conflicto</i> (J. Schlesinger) CV 30, 22 hs.	Miércoles 26	<i>Anatomía de un asesinato</i> (O. Preminger) CV 30, 19.10 hs. <i>La conversación</i> (F. Coppola) USA-Network, 24 hs.
Martes 11	<i>Retorno al pasado</i> (J. Tourneur) TNT, 11 hs. <i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) CV 5, 22 hs.	Jueves 27	<i>Torrentes de amor</i> (J. Cassavetes) CV 5, 22 y 2.40 hs. <i>Nosferatu</i> (W. Herzog) Cine Canal, 0.15 hs.
Miércoles 12	<i>La cabeza de la fuente</i> (K. Vidor) TNT, 15 hs. <i>Un ángel en mi mesa</i> (J. Campion) VCC 23, 22 y 2 hs.	Viernes 28	<i>Brindis al amor</i> (V. Minnelli) TNT, 11 hs. <i>Barrio chino</i> (R. Polanski) USA-Network, 22 hs.
Jueves 13	<i>La casa de Usher</i> (R. Corman) Cine Max, 19 hs. <i>Escrito en el agua</i> (J. Sayles) CV 5, 22 y 4.40 hs.	Sábado 29	<i>Las modelos</i> (C. Vidor) Cine Max, 11.30 hs. <i>Encuentros cercanos del tercer tipo</i> (S. Spielberg) HBO, 16.30 hs.
Viernes 14	<i>Alas heroicas</i> (H. Hawks) TNT, 11 hs. <i>Golpe bajo</i> (R. Aldrich) Space, 16 hs.	Domingo 30	<i>Por dinero casi todo</i> (B. Wilder) TNT, 21 hs. <i>El padrino III</i> (F. Coppola) USA-Network, 21 hs.
Sábado 15	<i>Héroes olvidados</i> (R. Walsh) Canal 365, 19 hs. <i>Solo para adultos</i> (R. Lang) CV 30, 24 hs.	Lunes 31	<i>Un mundo perfecto</i> (C. Eastwood) HBO, 17.30 hs. <i>La calle sin retorno</i> (S. Fuller) CV 30, 0.20 hs.
Domingo 16	<i>Destino de gloria</i> (P. Schrader) I-SAT, 19.15 hs. <i>El padrino</i> (F. Coppola) USA-Network, 21 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	SG	HB	JG	AR	SS
Acoso sexual	B. Levinson	AVH	7	7	7	3	3	7			5
Amada inmortal	B. Rose	Transmundo	6	7	6		6				
André	G. Miller	LK-Tel					6				
Baila conmigo	M. Sandrich	Coleccion		7					7		
Bailando nace el amor	M. Sandrich	Cobi		8		8	8	8	8		
Caída libre	D. Serafian	Gativideo	5	6			5	2			
¡Cuidado, bebé suelto!	P. R. Johnson	Gativideo					1				
El inocente	J. Schlesinger	Gativideo						2			
El juego es matar	E. Dickerson	Transeuropa					3				
El silencio de los insolentes	E. Greggio	Gativideo			1	5	5				
Eligiendo mamá	R. Benjamin	AVH				2	2				
Fuga de Absolom	B. Campbell	LK-Tel					3	1			
Junior	I. Reitman	AVH	5	8	8		10	8			3
La estrategia del caracol	S. Cabrera	AVH				8		5	6	8	
La sombra	R. Mulcahy	AVH					3				1
Lassie	D. Petrie Jr.	AVH					7				
Madigan está de vuelta	I. Simoneau	Penta					1				
Naked	M. Leigh	LK-Tel							7	8	
Quiz Show, el dilema	R. Redford	Gativideo	6	6	6	5	6	8	4	8	

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.

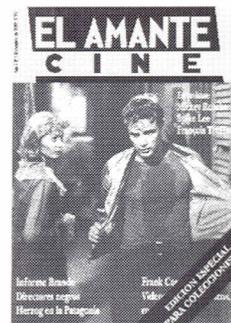
**Video
 del
 Angel**



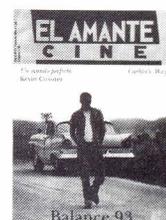
Las películas sobre las que usted lee
 en *El Amante*
 Y muchas más

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

El viejo N° 1 aún está disponible...



Algunos viejos Amantes aún están disponibles...

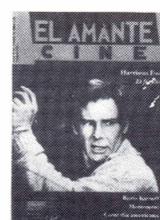


1992: del 4 al 10

1993: 11, 12 y 14 al 22

1994: del 23 al 34

1995: del 35 al 39



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



Harpo Marx speaks

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés