

EL AMANTE C I N E

Dossier Hermanos Coen (a favor y en contra)

El gran salto
(a favor y en contra)

Mario, María y Mario
(a favor y en contra)

Patrón
Pocahontas
El casamiento de Muriel

Documentales:
Roger y yo

Entrevistas:
Luis Clur
Manuel Antin

Meet Me in St. Louis

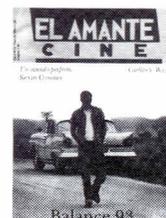


Festivales de cortos: calendario mundial

El viejo N° 1
aún está disponible...



Algunos viejos Amantes
aún están disponibles...

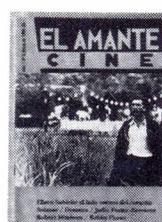
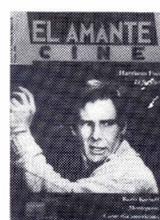


1992: del 4 al 10

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

Queridos lectores:

Llegaron las vacaciones de invierno y entre medio de centenares de películas para chicos —que por suerte dejamos en las manos de Santiago García— apareció, un tanto demorada, la última película de los hermanos Coen. Si *Barton Fink*, en el N° 4, había inaugurado nuestra costumbre de escribir varias críticas opuestas para una misma película, nos pareció que esta era una buena oportunidad para dedicarles varias páginas y decir en una lo contrario de lo que se afirmaba en la anterior. Solo faltó una nota a favor de Joel y en contra de Ethan o viceversa.

Varios temas irán creciendo en espacio en el futuro: uno es el de la televisión. Aquí les ofrecemos un reportaje a Luis Clur, una figura reconocida del mundo de los noticieros televisivos. Por otra parte, en nuestra sección "Guía del amante", incluimos la crítica de un programa de televisión, cosa que seguramente se hará costumbre.

Otro veterano entrevistado en este número es Manuel Antin, que se las ha arreglado para estar en todas partes en lo que al cine se refiere desde los lejanos años 60.

El otro tema que (re)incorporamos —a pedido del público según se puede ver en "Disparen sobre *El Amante*"— es el de los documentales, una vertiente que nos interesa pero de la cual no nos sentimos muy duchos. Por suerte Bernades, navegando por las horas oscuras del cable, descubrió la película *Roger y yo*, la historia de un director de cine que le quiere preguntar al presidente de la General Motors por qué cerró su planta en Flint, Michigan, dejando a miles y miles de personas sin trabajo. Si usted está preocupado por el índice de desocupación en nuestro país, esta película —una rarísima joyita política— no le va a causar ninguna tranquilidad.

También queremos brindar un servicio a la gente joven que está filmando cortometrajes (nuestra reserva espiritual según pudimos ver en *Historias breves*). En la página 42 presentamos un calendario con las fechas de los festivales de cortometrajes en todo el mundo. Filmen, manden y ganen.

Cuanto más miramos el cine moderno, más nos encariñamos con los clásicos. En particular, Flavia no hace más que ver musicales de más de cincuenta años de añejamiento. Nos cuenta de su último hallazgo, *Meet Me in St. Louis*, otra obra maestra de Vincente Minnelli, sujeto de un próximo dossier. Por su parte, Eduardo Russo se remonta unos años más atrás y recuerda dos clásicos del cine de terror mudo. Asegura que no los vio en el estreno.

Hayrabet Alacahan, programador del Foro Gandhi y un gran amigo de la revista, tiene desde hace tiempo un berretín no cumplido: hacer una encuesta en la cual la gente dé cuenta de las relaciones entre el cine y sus vidas. Nos asociamos a tan romántico proyecto: las mejores respuestas serán recompensadas con uno de los videos de la editora Yesterday y con su publicación en nuestras páginas. Las bases de este emprendimiento se podrán encontrar en la página 54.

Hasta luego.

SUMARIO

Estrenos

El gran salto (a favor)2
El gran salto (en contra)5
El casamiento de Muriel7
Mario, María y Mario (en contra)8
Mario, María y Mario (a favor)9
Pocahontas10
Patrón12
Labios de churrasco13
Casper, Tonto y retonto, El árbol de los sueños, Top Dog, El libro de la selva, Comix, Regreso a casa, Dien Bien Phu, La princesa encantada, El largo viaje de Nahuel Pan, Batman eternamente, Cielo azul14

Dossier Coen18

En contra19
 A favor22
 Filmografía comentada (doble)25

Entrevista a Antin29
Meet Me in St. Louis32
 Entrevista a Clur35
Roger y yo40
 Calendario de festivales42
 Terror mudo44
 Correo46
 Mundo cine49

Guía del amante

Libros55
 Discos56
 TV57
 Video57
 Cine en TV60
 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: Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eiscn, Cecilia Szperling, Marcelo Mosenson, Nicolás Trovato, Rosana Chaio y Tino y Norma Postel.

Tom: Haydée Thompson

Jerry: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en Los Angeles 1 y 2: Gustavo J. Castagna

Corresponsal en París: Marcelo Mosenson

Speedy González: Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela La Sirenita Ventureira

Diagramación y composición: Carlitos Fantasmón Almar

Tipea: James Check

Asesor diseño: Fernando Cásper Santamarina

Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica (son un dibujito): *Proyección*. Rivadavia 2134 5° G

Distribución: *Capital*. Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.

Moreno 794 9° piso. Capital

Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

Amebalandia revelada

por Quintín

Lamento haberme metido en este brete y veremos cómo salgo. Pero a nadie se culpe sino a mí mismo. ¿Por qué justamente yo, que detesto el cine de los Coen, he terminado asignado a la tarea de defender esta película? Simplemente, por fanfarrón y por mañoso. En esta redacción hay un paladín de los Coen que se llama David Oubiña. El resto era más bien partidario de los muchachos hasta *Barton Fink*, punto en el que se bajaron del tren tras haberse deshecho en elogios sobre *Simplemente sangre* y, especialmente, sobre *De paseo a la muerte*. Así que cuando se estrena *El gran salto* y casi todos comprueban que los hermanos van barranca abajo, en lugar de mirarlos socarronamente y decirles: "les avisé", voy al cine para encontrarle virtudes a una película que casi todos defenestran y, por supuesto, se las encuentro. Y encima, me ofrezco de voluntario para defenderla. Si alguien quiere seguir hablando de la falta de objetividad de algunos críticos de *El Amante*, esta confesión los exime de gastarse en la tarea. Si alguien quiere decir que le importan un pito mis manías, adelante (pero no me vengan con lo de la tortuga). Para los que aceptan que así como los Coen tienen el derecho de incursionar en los géneros sin creer en ellos, un crítico tiene el de defender a un cineasta falsamente, acá va el resto.

Joel y Ethan Coen llevan filmadas unas diez horas de largometrajes con un récord de 0 minutos de emoción. En ningún lado está escrito que el cine deba tenerla: Lang, Godard, Minnelli son directores fríos. También son geniales (en el caso de Godard), brillantes (Lang) o, por lo menos, tienen oficio y buen gusto (Minnelli). Los tres son, además, cultos, inteligentes y sofisticados. No me consta que en el cine de los Coen haya alguna virtud general de esta índole. Digamos, algo que permita suponer que su originalidad tiene algún propósito o algún sustento intelectual o estético. Pauline Kael lo notó en 1985: "*Simplemente sangre* no tiene ninguna relación con lo que normalmente llamamos 'realidad' ni contacto con la 'experiencia'. Pero tampoco es un gran ejercicio de estilo. [...] La razón por la cual los 'whoop-de-do' [no sé cómo se traduce pero está claro] de la cámara son tan ostensibles es porque no hay ninguna otra cosa en la que fijarse". Rodrigo Tarruella en 1992: "Quizá *Barton Fink* sea un síntoma de una cultura muerta. Anestesia y amnesia de la Amebalandia actual". Los Coen padecen del síndrome del adolescente avisado que integra una barra de amigos: creen que todo empezó con ellos y que lo anterior en cine (o en la historieta, o en la novela) es un vasto territorio construido para que ellos puedan depredarlo desde su autoevidente viveza. Ese territorio no tiene otro interés que su utilidad como material para su propio cine, no se le reconoce vida inteligente alguna. Es como si fuera el residuo de otra civilización compuesta por gente cuyas pasiones nos resultan incomprensibles o ridículas. El cine de los Coen parece el resultado de una

nueva técnica de efectos especiales, una técnica que permita actuar a los personajes de historieta. Las historias de Ethan y Joel solo son viables si sus personajes se comportan como caricaturas parlantes. Estamos ante un cine de la histeria que presupone el modo posmoderno de entender la historia: un conjunto de afanes absurdos que desembocan en este tiempo en el que lo que vale la pena saber lo sabe todo el mundo.

La ciudad de *El gran salto*, con centro en las industrias Hudsucker, es una Nueva York sacada de *Metrópolis* (de Fritz Lang), de *Brasil* y también de Ciudad Gótica y de *Metrópolis* (de Superman). Pero la historia y los personajes salen directamente de tres películas de Frank Capra: *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballero sin espada*), *Meet John Doe* (*Juan Nadie*) y *Qué bello es vivir*. La idea del suicidio recorre toda la obra de Capra y el salto desde la cornisa en año nuevo se materializa en *John Doe*. El personaje del pueblerino engañado por la reportera que termina enamorándose de él, que aquí encarnan Tim Robbins y Jennifer Jason Leigh, provienen de *Mr. Smith*. De *Qué bello es vivir* sale la idea del ángel y el personaje de Paul Newman, el empresario inescrupuloso, es una reencarnación del malvado señor Potter. Más que pertenecer a un género, *El gran salto* es una actualización en clave de historieta de los temas de Capra. Los personajes adultos de los Coen, como los de la mayoría de los héroes del comic, carecen de cualquier referencia familiar: no tienen padre ni madre, provienen virtualmente de la nada (Tim Robbins viene de un pueblo llamado Muncie, y el pueblo en sí parece ser su familia). Los personajes secundarios son absolutamente grotescos (depredación en el departamento Fellini). La relación entre Newman y Robbins está basada ligeramente en *Wall Street*. El ambiente del periódico viene de las distintas versiones de *Primera plana*, con Leigh hablando rápido como Katharine Hepburn en *Ayuno de amor* de Hawks. La diferencia entre *El gran salto* y las películas anteriores de los Coen es que eso es todo lo que hay, es decir, se trata de una fantasía en el reino de la historieta y el cine que se asume plenamente como tal. En este escenario, no puede reprochárseles a los Coen su habitual escamoteo de realidad (no se trata de pedirles verosimilitud o que sean realistas, sino de encontrar algo que provenga de otro lugar que no sean sus cerebros). Como no hay ningún indicio de que el film trate sobre seres humanos, la conducta de los personajes queda librada al trazo del dibujante. Los habituales excesos y descontroles en la actuación se legitiman en un universo descontrolado. En cuanto a la otra tara de su cine, la arbitrariedad, en *El gran salto* conviven dos tendencias opuestas. Por un lado, persiste la tendencia a dejar cabos sueltos sin fundamento alguno. La carta azul que debe entregar Robbins provoca pánico en todos los empleados, como si tocarla fuera altamente peligroso. Pero no hay en el film nada que lo justifique. Por

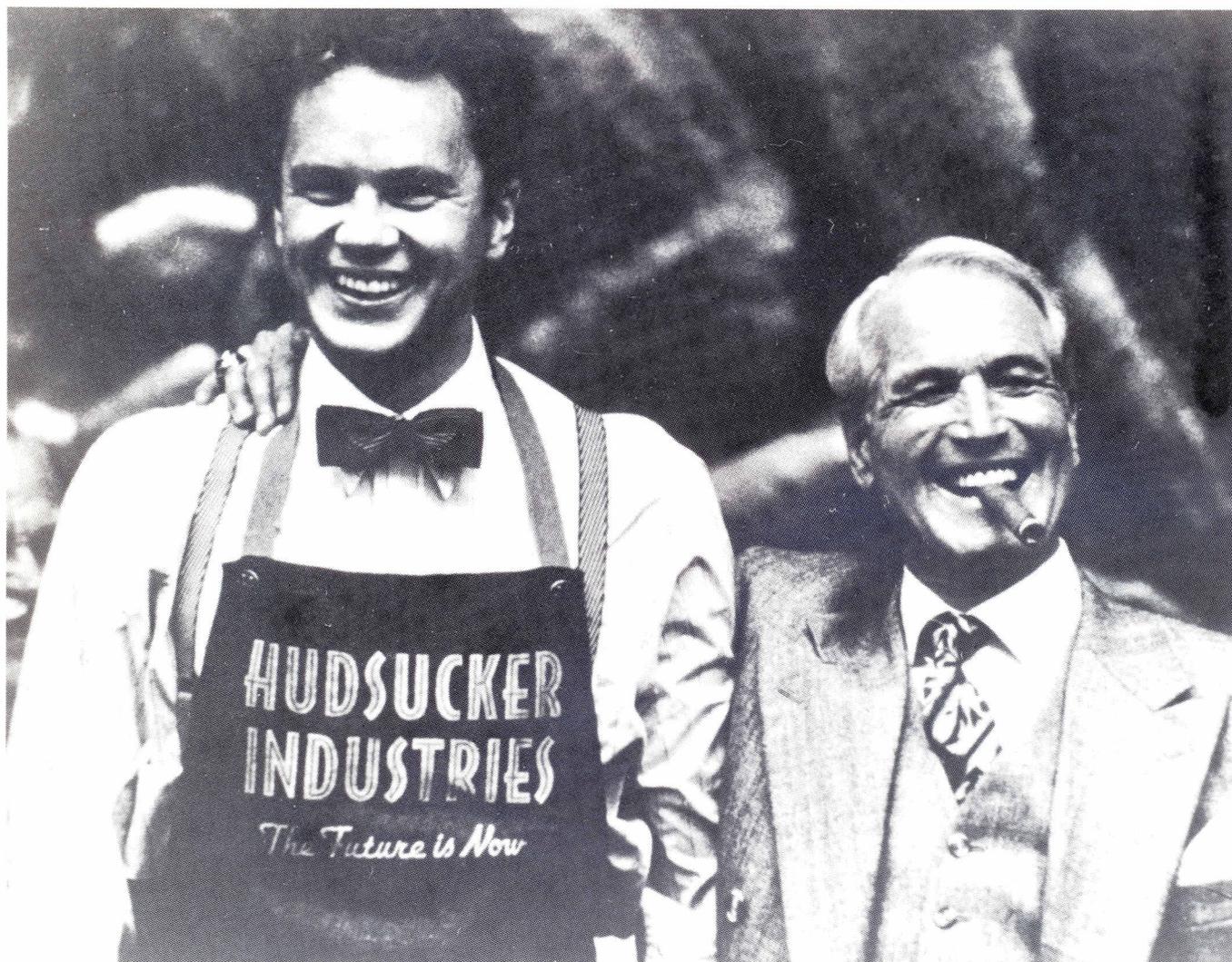


Tim Robbins en *El gran salto*

el otro, hay una resolución argumental fantástica y disparatada que es uno de los hallazgos de la película. Esto nos trae de vuelta a Capra. Las películas de Capra mencionadas antes contienen una de las contradicciones fundamentales de su cine. La lucha del individuo débil e inocente contra el sistema culpable y poderoso provoca un desequilibrio de fuerzas que va convirtiendo el triunfo del protagonista en imposible. Es allí donde Capra solía introducir lo que llaman *deus ex machina*, el dios desde la máquina, un recurso argumental que revierte forzosamente la situación. En *El gran salto*, los Coen introducen explícitamente un dios (el negro que controla el tiempo) y una máquina (el reloj de Hudsucker) que no solo resuelven la historia sino que parodian hábilmente ese recurso. La arbitrariedad pasa a ser un tema y no un recurso. *El gran salto* de los Hnos. Coen es un pequeño salto para los hermanos Coen. De una colección de películas fallidas, plagadas de exhibiciones de su propia astucia, han pasado a un film en el que reina por fin la coherencia. Han construido una fábula del capitalismo actual, un cuento de hadas ligero y siniestro que propone al espectador un juego por fin inteligente. El mundo de las industrias Hudsucker, con su tiempo propio y su lema "El futuro es hoy", es efectivamente el mundo en el que el dinero se ha apoderado del tiempo y del futuro. Justamente, la pesadilla de George Bailey, el protagonista de *Qué bello es vivir*. Pero el costado más oscuro de la pesadilla es que el propio Bailey es el que ha desaparecido: su sustituto, Norville Barnes, es tonto, servil y ambicioso. Frente a la nobleza de Bailey, el oportunismo de

Barnes, su sueño pueril e irresponsable de poder y dinero. En *El gran salto*, el protagonista no lucha contra el sistema, es su vocero más elocuente. La fábula del populismo capriano, la humanización del capital alojada en la conciencia de Bailey se ha desvanecido en una mentalidad corporativa, en el territorio de la omnipresente Hudsucker, que fabrica productos inútiles que vende a precios arbitrarios. *El gran salto* tiene algo de *Forrest Gump*, en la que un tonto tiene éxito acunado por un guión propicio. Pero a diferencia del film de Zemeckis, no hay aquí nada sentimental. El cinismo de los Coen los ha hundido en la taquilla pero no les impide, nuevamente, ser generosos con sus personajes, que siempre terminan librándose de las catástrofes que los hermanos les proveen con igual generosidad. Como a Barton Fink, como a la chica de *Simplemente sangre*, como a la pareja de chitruelos de *Educando a Arizona*, el film no le ahorra humillaciones a Barnes pero lo termina salvando. La fábula tiene un final feliz y una moraleja (Charles Durning le enseña cómo ser un buen empresario y un hombre feliz) consistente con su propia escala de valores. Amebalandia tiene su ética para triunfadores y ese es el material del que están hechos sus sueños. Esta es la idea que los Coen tienen de una comedia, una idea que los acerca a Preston Sturges, que se burlaba al mismo tiempo de la sociedad y de los que sufrían por no entenderla.

Organizada argumentalmente en torno de un objeto, el hula-hula, la película toma su sección plana de frente y perfil, es decir, el círculo y la línea recta, como parámetros formales.



Tim Robbins y Paul Newman

Círculos y rectas se distribuyen con cierto barroquismo: el reloj, la marca de la taza en el diario, la circularidad de la historia forman los círculos; el edificio, los ascensores y las caídas son rectilíneos. En un mundo de dibujos y maquetas sin alma, es lógico que el armazón del film esté reforzado por el peso de estas figuras abstractas. No me parece que sea un gran logro cinematográfico, pero sí un reflejo de la intensa preparación de *El gran salto*, una especie de doble costura en los pantalones, como los del personaje de Newman. Los Coen son industriuosos como Norville Barnes, que se pasó varios años perfeccionando el circulito que lo llevaría a la cumbre de *Hudsucker*. Lo que tal vez les falte a los Coen es un profeta como el negro del reloj que los proteja en sus saltos al vacío.

El contador de caracteres nos dice que llegó el final. Pero yo también he descubierto una moraleja. Hay muchas películas de las que no sé muy bien qué pensar. A tal punto que últimamente vengo ofreciéndome para escribir dos críticas de un film: una a favor y otra en contra. Las costumbres de *El Amante* prohíben que las reseñas tiren la pelota afuera y se entreguen al divague o a la semiología, así que uno debe decidir si las películas le gustaron. Esta tarea forzada me ha permitido pensar el film de los Coen y he decidido, finalmente, que está bastante bien. La moraleja es, por lo tanto, la siguiente: escribir ayuda a pensar, a encontrar aquello que a uno lo hace apreciar o disfrutar en el cine. En otras palabras, identificar las fuentes de placer. Y a mí, *El gran salto* me dio un placer

menor. Espero haberle hecho el homenaje que se merecía ese placer. En cuanto a los Coen, ese es otro tema. Un tal (o una tal) Kim Newman dice en *Sight & Sound*: "Los Coen son los directores americanos más excitantes, imaginativos y confiados". Coincido en que son imaginativos. Lo que niego rotundamente es que sean excitantes. (Admito que puedan excitar a mucha gente, o a poca —como al señor o la señora Newman—, que para el caso es lo mismo.) Justamente porque el cine ofrece muchos placeres posibles y el que pueden proporcionar los Coen no es de los que más me apetecen. No porque se distancien de sus personajes, sino justamente porque se parecen demasiado a ellos. Como Barton Fink, los Coen son tan laboriosos como improductivos. Están tan preocupados por su gesto cultural, por las pequeñas diferencias, que el mundo se les escurre entre las manos. No sé si el cine es un arte y no creo que el arte deba reflejar el mundo y mucho menos al hombre común como decía Fink. Pero dedicar una obra a mostrar lo comunes que son los hombres es un esfuerzo trivial y poco excitante para mi gusto. Su ejecución, por más que esté poblada de filigranas o de apelaciones a la forma, me impresiona tan poco como la decoración de tortas. Negar la pasión no es más que una pasión insatisfactoria. ■

The Hudsucker Proxy (*El gran salto*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Joel Coen. **Producción:** Ethan Coen. **Guión:** Joel Coen, Ethan Coen y Sam Raimi. **Fotografía:** Roger Deakins. **Música:** Carter Burwell. **Montaje:** Thom Noble. **Intérpretes:** Tim Robbins, Paul Newman, Jennifer Jason Leigh, Charles Durning, Jin True, John Mahoney, Bruce Campbell, Steve Buscemi, Joe Grifasi, Peter Gallagher y J. M. Hobson. ■

Salto al vacío

por Gustavo Noriega

Una pregunta. Robert Towne, en un artículo del N° 1 de la revista *Scenário*, dice que uno de los problemas que tiene el cine actual con respecto al clásico o al de hace unos años atrás es que la gente no tiene creencias en común. Cuando Towne veía en 1941 en su pueblo natal la película *Sargento York*, de Hawks, compartía el ideario del protagonista: no había que meter las narices en los asuntos de los demás, había que ser temeroso de Dios y tener como únicas aspiraciones un trabajo decente, 5000 dólares en la cuenta bancaria y la posibilidad de que los hijos tengan una buena educación y una vida mejor que la propia. Lo importante no era que estos ideales fueran válidos o no sino que la gente los compartiera, formando de esa manera una red común de sentidos entre los espectadores y los realizadores. Veinte o treinta años después, un nuevo tipo de películas encontró un público receptivo: *El padrino*, *Barrio chino*, *Taxi Driver*. Una nueva serie de creencias compartidas, esta vez focalizándose en lo que andaba mal en el país, generaba otra comunión entre el público y los realizadores. Hoy, dice Towne, ya no compartimos esas creencias ni ninguna otra. El problema que enfrenta un guionista en estos momentos es: ¿cómo contar una historia que sea atrapante cuando el público no da nada por supuesto?

De las múltiples respuestas que el cine contemporáneo dio a la pregunta de Towne —que siendo famoso como guionista ha dirigido dos excelentes películas con libros propios (*Personal Best* y *Traición al amanecer*) de una forma tan clásica como si esa pregunta nunca hubiera sido formulada—, la de los hermanos Coen ha ido avanzando en la peor de las direcciones que ofrece la posmodernidad. Luego de coquetear con mayor o menor fidelidad o desparpajo con los géneros hollywoodenses, ha desembocado, en *Barton Fink* y en *El gran salto*, en un cine que, pura imagen y afectación, renuncia a toda historia, a toda idea, a toda comunión entre los realizadores y el público. Una sucesión de escenas resueltas con diversos grados de virtuosismo cuyo único hilo conductor es un viento helado que las recorre de punta a punta.

Capra. Si la primera película de los Coen, *Simplemente sangre*, podría definirse como una comedia de enredos con sangre en lugar de risas (o un *thriller* sin detective, como señaló Oubiña en el N° 4 de *El Amante*), *El gran salto* es, a grandes y pequeños rasgos, una película de Capra despojada de emoción. Lo que equivale a decir una de Schwarzenegger sin músculos o una de Jack Nicholson minimalista. Una excusa posible para esta apropiación de un clásico (el esquema de *El gran salto* es muy similar a la trilogía social de Capra, especialmente a *Meet John Doe*) es simplemente tomarlo como punto de partida para encaminarse hacia otro lado. Pero acá suceden dos cosas. Una es que el relato no toma vuelo en otra dirección. Y otra es que lo que evita el rótulo de plagio es la mencionada negación y vaciamiento de los significados del cine de Capra. El héroe de Capra es un hombre simple que se entromete, en forma azarosa, en el mundo del poder. Su historia es una tragedia; el final feliz,

resuelto con un *deus ex machina*, no hace más que confirmarlo. El protagonista (interpretado por Gary Cooper o Jimmy Stewart) es el centro de la película; el punto de vista de la misma oscilará entre el de él —si la sensibilidad del espectador se identifica con la del hombre de pueblo chico— y el de la mujer (Barbara Stanwyck o Jean Arthur), ya endurecida por el contacto con la ciudad pero que renueva su pureza al relacionarse con el héroe.

Una respuesta: la imagen. En *El gran salto* todo está replicado de ese modelo salvo la cualidad moral de los personajes. Norville (Tim Robbins), el protagonista, es un idiota remachado. Hasta que asciende en la compañía es incapaz de hacer el mal porque no le da la inteligencia ni las posibilidades. Una vez presidente, se muestra tan hijo de puta como los restantes personajes de la película. Su estupidez y su maldad hacen que la travesía de la periodista (J. J. Leigh en el papel de Arthur/Stanywyck) desde el cinismo hasta el romance sea incomprensible. Pero esto no es una falla de la película, en el sentido de que “no lograron transmitir la emoción correcta”. El “mensaje” de Capra, su espesura ideológica, a los Coen les tiene absolutamente sin cuidado. Capra tiene para ellos la misma significación que un cuadro de Fred Astaire en un departamento ultramoderno: una parte más del diseño. Y así, toda la película se resuelve en una sucesión de secuencias en las que el diseño —los decorados, las ropas, los edificios, las máquinas, los maquillajes— tienen más peso que la historia en sí. (Para ver el diseño en función de las emociones en función de la historia en función de una idea, ver cualquier escena de cualquier película de Tim Burton.) En los Coen, la elección del cinismo como tono general de la película no es una mirada sobre el mundo: es una comodidad. Los personajes son idiotas y crueles porque de esa manera los Coen se evitan molestias como el punto de vista (la película está mirada desde el Olimpo), la simpatía y la transmisión de emociones. El gigantesco reloj que da a las espaldas de la oficina de Paul Newman, su juego de bolas metálicas que chocan, las oficinas llenas de empleados ubicados geométricamente, los trajes cruzados, la ligera asincronía retro, todas esas cosas son la sal de la película. Algunas ideas son simples y brillantes: la periodista abre el cajón de Norville y solo aparece un lápiz rodando desde el fondo anunciado por su sonido. Otras son más pesadas y reiterativas (y recuerdan el hiperrealismo de la propaganda de Mimitos). Una sola es narrativa y transmite alguna pasión: la del *hula hoop*.

Otra respuesta: el vértigo. Que Sam Raimi y los Coen son amigos y han trabajado juntos varias veces es algo conocido. Tratar de establecer diferencias entre ellos y tomar partido es un poco más rebuscado. Al fin y al cabo Raimi aparece junto a Joel y Ethan como coguionista y también como director de segunda unidad (esto significa que escenas enteras donde no aparecen los protagonistas principales fueron filmadas por él). Pero quizá sea útil contrastarlos a los



Jennifer Jason Leigh en *El gran salto*

efectos de la argumentación.

Raimi es otra respuesta, diferente de la de los Coen, a la pregunta inicial. Comparte con ellos el estilo que el mismo Towne llama "¡Mirá-mamá-estoy-dirigiendo!". Está igualmente poco interesado en la reflexión y los sentimientos. Lo que los separa es que allí donde los hermanos ponen la pirotecnia visual en función de un placer un poco distante, Raimi apuesta al vértigo. Con cuatro películas de terror, una comedia alocada y un western en su haber, su posición frente a los géneros se muestra diferente: si los Coen los toman para vaciarlos de contenido, Raimi los redimensiona hasta la desmesura. Esto genera fuertes contrastes entre sus películas y las de sus amigos: las suyas son muy narrativas, con un personaje fuerte y bidimensional, muy en el tono de las historietas. Si bien están tan desprovistas de emoción como las de los Coen, en cambio, es difícil calificarlas de frías. Es que la emoción no está en los personajes ni en la historia sino en el que filma. Si los hermanos Coen son amanerados, Raimi lleva ese amaneramiento hasta el salvajismo y siempre contando una historia, por más breve que esta sea. Si los Coen transmiten un cine cerebral —aunque no intelectual; es un cine pensado pero que no transmite ideas—, el de Sam Raimi transmite entusiasmo. A Raimi le gustan el cine y las historietas; a los Coen, la televisión y el teatro.

Aparentemente, la tarea de segunda unidad que tuvo en sus manos Sam Raimi es, justamente, la secuencia del *hula hoop*. El momento más brillante y narrativo de la película (otra idea que sería de Raimi es la mancha circular de café en el diario resaltando el aviso de Hudsucker; Raimi utilizó el mismo tipo de mancha para *Darkman*). Esto no les quita mérito a los realizadores; la secuencia está dentro de la película y la película lleva la firma de los hermanos Coen. Pero no deja de resultar significativo que los parámetros que uno advertía en uno y otro cine aparezcan en una misma película. El relámpago y el viento helado.

La respuesta de Raimi no es *la* solución. Basta ver algunas de sus películas —*El ejército de las tinieblas*, el final de *Darkman*— para darse cuenta de que el exceso tiene también sus riesgos. Pero, al menos, juega con la idea de que es posible, todavía, si se filma con pasión, divertirse junto con el espectador a expensas de nadie.

Amor al vacío. Capra escribió cinco finales distintos para *Meet John Doe*. Llegaba hasta que el personaje subía en la Nochebuena a la terraza del Empire State para saltar al vacío; luego, no sabía cómo hacer para salvarlo. La consecuencia lógica de la historia era que el personaje interpretado por Cooper se tirara pero semejante escena no entraba en el horizonte de posibilidades de la época. Los finales alternativos apenas variaban entre distintos grados de redención de algunos personajes secundarios. Capra reconoció toda su vida que la película estaba incompleta porque no había encontrado el final que rematara una excelente historia.

Semejante agonía es absolutamente impensable en el último cine de los hermanos Coen. La declaración de que ya no se pueden contar historias, la resignación a que no existan más lenguajes comunes con el público ha derivado en ellos en una alta complacencia argumental en favor del lujo visual. La falta de exigencias se hace dueña y deja fuera de la discusión su misma validez. Aceptar que uno es ingenuo porque pide inteligibilidad y coherencia, un poco de comunicación entre seres humanos, es dar la batalla por perdida de antemano. Es como comprar libros por el dibujo de la tapa y luego justificar que el contenido de los mismos ya no importa.

La renuncia de los Coen a asumir un punto de vista dentro de la película, a "casarse" con un personaje, es similar a ese salto al vacío que Capra le negaba finalmente a sus personajes. El vacío resulta atractivo, sacudirse de encima las responsabilidades es un placer narcotizante. Solo hay que dar un paso adelante y dejarse caer. ■

Chiquitita, dime por qué

por Alejandro Ricagno

Algunas ideas de la siguiente nota se afianzaron en una segunda visión de este estimulante film australiano que, espero, no pase inadvertido por el circuito local, porque sería una verdadera injusticia. La primera visión, en una privada, junto a gran parte del staff de esta revista, me dejó en desventaja. A casi nadie le gustó y hasta llegué a oír por allí que esta película era “un castigo”.

A la hora de sentarme a escribir y con el estribillo de la música de Abba en la cabeza, el disenso con el resto se hace más fuerte.

El casamiento de Muriel es, al parecer de este escriba, una de las muy buenas sorpresas de lo que va de este lánguido año y la confirmación de que las cinematografías alejadas de la repetición monótona de la mayoría del *mainstream* tienen algo mucho más interesante que decirnos. Más aun cuando una inteligente opera prima se vale de materiales muy riesgosos, al borde del desborde, a un paso del grotesco en un momento y a otro del sentimentalismo en un giro peligroso a partir de la mitad. Pero el volante de Paul Hogan, director y guionista, no solo evita el desastre sino que serenamente llega a la meta en buena posición y sin un rasguño.

El crítico de rock Pablo Schanton acuñó una definición para calificar aquella estética de mal gusto —mersa, en buen criollo— pero que de alguna manera era rescatada no desde la parodia o la burla, sino desde un lugar relacionado con lo afectivo. El lo llamó “el kitsch entrañable”. Allí entrarían esos zoos de cristal que adornaban la mesita de luz de nuestra infancia o ese enanito de jardín que recibía a los visitantes a la entrada de la casa. O también, por qué no, las canciones de Abba. Con esos materiales, análogos al bouquet de flores que abre cada capítulo del film, está hecho *El casamiento de Muriel*, que también puede verse como una versión feminista de la Cenicienta. La Cenicienta es Muriel (atención a esta camaleónica Toni Collette), gorda, poco agraciada y de no demasiadas luces, metida en su cuarto, en el medio de una familia absolutamente disfuncional. La familia disfuncional es un tópico que, según el joven realizador Pablo Udenio, bien podría inaugurar un nuevo género. Allí entrarían cómodamente la incomprendida *La vida es formidable* de Mike Leigh, o la exitosa *¿A quién ama Gilbert Grape?*

Paseando su casi autismo por el centro de un pequeño poblado turístico de Australia, el único consuelo de Muriel son las viejas canciones del grupo sueco y el sueño de ser una novia “hermosa e importante” como las que salen en las revistas, con su consabido vestido blanco. Pero solo alcanza a ser blanco de las burlas y de la marginación a las que la someten sus ex compañeras de colegio, chismosas y arpías, y la mediocridad de su ambiente familiar. La solución para la despistada Muriel es la huida de su condición, la voluntad de ser otra, aunque para ello tenga que delinquir, mentir a su familia y sobre todo a sí misma. Una de las características de los films de familias disfuncionales es el sueño de fuga de su protagonista. La fuga se produce en dos tiempos, que a su vez dividen el tono del relato. Primero huye a una isla de falso

paraíso turístico, donde Hogan se da el gusto de mostrar un breve número musical a lo Abba, a la vez cálido y desopilante, pero que le sirve para la irrupción del personaje de Rhonda, única amiga de Muriel, otra outsider, más agraciada que aquella (un espléndido trabajo de la desconocida Rachel Griffiths, algo así como una versión no afectada de Juliette Lewis), con quien emprenderá la segunda fuga a la ciudad de Sidney. De allí en más, con un giro arriesgado e inesperado — que no vamos a contar aquí, y al que supongo causa del rechazo en el resto del staff—, el film de Hogan va tornándose más dramático sin abandonar del todo el humor, aunque sí el tono abiertamente jocoso de la primera parte. Surgen algunas escenas ciertamente conmovedoras, como la de la confesión de las mentiras de Muriel en el probador de la tienda, o el retrato casi en sombras de su madre, que bien podría leerse como un dibujo del triste futuro que le espera si no enfrenta su realidad para modificarla más allá del autoengaño. Todos los personajes están salpicados de jugosos apuntes que no por risueños son banales: el padre como un político corrupto, la hipocresía de las amigas, el triunfalismo social como valor primordial de esas pequeñas gentes, que en mucho se asemejan a las heroínas de alguna novela de Manuel Puig. Después de todo, Muriel y su entorno no se diferencian demasiado de cierto paisaje suburbano local. El tono agri dulce de *El casamiento de Muriel* se nutre de esos elementos del “kitsch entrañable”, que como en los relatos del novelista argentino, siempre transparente en su fondo la imposibilidad de que la vida sea tan sencilla como los cuentos de hadas, o tan cálida y melosa como las canciones de Abba. Aquellas que los que tenemos más de treinta bailamos alguna vez, bajo las estrellas brillantes. ■

Muriel's Wedding (*El casamiento de Muriel*). Australia, 1994.
Dirección: P. J. Hogan. **Producción:** Jocelyn Moorhouse y Lynda House.
Guión: P. J. Hogan. **Fotografía:** Martin McGrath. **Música:** Peter Best.
Intérpretes: Toni Collette, Bill Hunter, Rachel Griffiths, Jeanie Drynan, Gennie Nevins, Matt Day, Daniel Lapaine. ■



Bill Hunter y Toni Collette

Nos habíamos ablandado tanto

por Horacio Bernades

Trátese de los ex resistentes de *Nos habíamos amado tanto*, los proscriptos del fascismo en *Un día muy particular*, los expulsados del “Miracolo Italiano” de *Feos, sucios y malos*, los miembros de la *intelligentsia* romana de *La terraza* o los aristócratas en fuga de *La noche de Varennes*, el héroe de los films de Ettore Scola (que es siempre un héroe colectivo) resulta víctima de la Historia, de los tiempos, y sobre todo del *paso* del tiempo. Si hay un tema “scoliano” por excelencia es el de la pérdida de las ilusiones, el fracaso de las utopías. En esa condición de víctimas, que contribuye sin duda a la simpatía que los films de Scola suelen despertar (¿quién podría ser tan hijo de puta como para no simpatizar con las víctimas?), estuvo siempre como incubado uno de los mayores peligros de su cine: el de la falsa piedad y el ternurismo. Cierta reblandecimiento sentimental que ya se anunciaba en *El baile* (una película horrible, en mi opinión), se prolongaba —aunque con más elegancia— en *La familia* y que, a juicio de este cronista (sé que “el sector más sentimental” de esta revista no comparte ni por las tapas este punto de vista), hacía eclosión en *Splendor*, esa prolongada queja por la muerte del biógrafo, a moco tendido. En sus mejores films, Scola sabía salvar esa pendiente, apelando por un lado a la burla feroz, al sarcasmo, a cierto grotesco deformante que Ettore recibe de la *commedia all'italiana* (a cuyo desarrollo él mismo contribuyó, con multitud de guiones a partir de los años 50), y por otro lado a un rigor de construcción de sus ficciones que permitía que estas (salvo *Splendor*, como queda dicho) se sobrepusieran al contagio confesional-sentimental que las amenazaba.

En *Mario, María y Mario* reaparece esa articulación típica de Scola entre las historias íntimas y la Historia, pero ahora todo se ha degradado, de tal manera que el mundo de la intimidad está visto bajo una óptica “familiar”, mientras que la Historia es la que puede leerse en los diarios o verse por televisión. De hecho, el protagonista trabaja en un diario —que para peor existe en realidad, como que se trata de *L'Unità*, el órgano del Partido Comunista Italiano— y en más de un momento los personajes se sientan a ver las noticias por la tele. El “familierismo” que informaba la película casi homónima se ha profundizado aquí hasta límites de un rampante conservadurismo. Véase si no el *happy end* que tiene lugar durante los créditos finales, cuando todos vuelven al buen orden de las familias constituidas, un cierre digno de algún capítulo de *La familia Ingalls*. Algo particularmente alarmante tratándose de un cineasta que nunca ocultó su condición de afiliado al PCI, y que aquí encima hace de esa condición el tema de su película. Hablamos de *La familia*

Ingalls. ¿No parecen salidos de ahí los hijos de Mario y María, vivarachos y simpaticones, siempre con una respuesta a flor de labios? Y los dos viejos militantes del PCI, querellantes pero encantadores, ¿no son el equivalente de dos abuelitos de la pradera?

Mario, María y Mario es —¿el propio título no suena ya un poquitín bobalicón?— una de esas películas que los críticos suelen saludar como “un pedazo de vida”, con personajes “con los que uno se siente identificado”. Efectivamente, todo es *identificable* aquí: la interna comunista luego de la caída del Muro, las discusiones en el comité, el *aggiornamento* político, las dudas ante el avance del yuppismo, en el plano de “la realidad”, y la “crisis de los cuarenta” (que acá son los treinta), la pérdida de deseo conyugal, el debilitamiento del amor y la busca de nuevos amantes, en el plano íntimo. Y allí se detiene el relato, en esa mera fotografía de lo cotidiano, en lo que parecería un voluntario renunciamiento de Scola a contar una historia, a construir una ficción que vaya más allá de los rostros y gestos de todos los días, de las pequeñas minucias hogareñas, previsibles todas y para peor contadas con una llamativa pereza, con una abulia en la que por ningún lado aparece aquel sentido del humor o del drama que atravesaba las películas anteriores. Como a sus camaradas del ex PCI, a Scola (y esto ya se perfilaba en películas anteriores) se lo nota ablandado, *aggiornato*.

Un día muy particular, que siempre me pareció su film más perfecto, es justamente lo contrario de esta *Mario, María y Mario*: allí, a partir de una historia tan pequeña como esta, Scola se animaba a inventar un cuento y unos personajes y a armar un relato (matemáticamente construido, por otra parte) que les daba cabida y sentido. No hay nada que hacer: en cine, los sentimientos se construyen con la cabeza. Los personajes resultan conmovedores cuando son *personajes*, y no vulgares calcos de esa aburrida invención que llamamos “vida real”, como este trío grisáceo de *M, M y M*. En cine, no hay más “vida real” que la de la ficción. Al fin y al cabo, y ya que estamos en Italia, ¿qué otra cosa fueron las grandes películas del neorrealismo (pienso en *Ladrones de bicicletas*, en *Paisà*, en *La terra trema*) si no cuentos de fábula, creaciones imaginarias, realidades inventadas? ■

Mario, María e Mario (*Mario, María y Mario*). Italia, 1994. **Dirección:** Ettore Scola. **Producción:** Franco Committeri y Luciano Ricceri. **Guión:** Ettore y Silvia Scola. **Fotografía:** Luciano Tovoli. **Música:** Armando Trovajoli. **Montaje:** Raimondo Crociani. **Intérpretes:** Giulio Scarpati, Valeria Cavalli, Enrico Lo Verso, Laura Betti, Willer Bordon, Maria De Rose y Mariangela Fremura. ■

La sagrada familia

por Gustavo Noriega

“Me metí en la organización porque lo veía al Negro hablando en las asambleas y me gustaba”, dice Ana, la protagonista del documental *Montoneros*, de Andrés Di Tella. Si la participación en las organizaciones armadas tuvo un regusto —finalmente amargo— de aventura y sexualidad, la pertenencia al Partido Comunista tuvo el inequívoco sello de la integración familiar. Ser miembro del PC daba la tranquila seguridad que dan los lugares de pertenencia; uno al cual adhieren los amigos, los familiares y, en algunos casos, hasta el canario y el cartero. Cuando se habla de la Caída del Muro como momento histórico, se hace referencia a la pérdida de las utopías pero raramente se habla de un drama más cotidiano, más familiar, como es la disolución para millones de personas de las pequeñas certezas. Más dramático, quizás, porque nadie se levanta a la mañana pensando en un mundo mejor, sino en las seguridades cotidianas y son ellas las que se vinieron abajo para los militantes cuando el PC dejó de ser lo que fue. Nadie mejor que Ettore Scola, en su doble condición de ex PCI y de autor de varias películas que reflejan la disolución de la familia a lo largo del tiempo, para contar la historia de unos militantes comunistas italianos en 1989, época en que el Partido resuelve hacer un giro, cambiar su nombre y sus símbolos e integrarse en un frente más amplio con otras agrupaciones de izquierda. Scola tiene el buen gusto de no recargar sobre la espalda de sus personajes el peso de la Metáfora: la crisis que atraviesan Mario₁ y María, un matrimonio de militantes, es la crisis de dos personas y que vaya paralela a la del comunismo no los obliga a representarla o a convertir sus personalidades en Actores Sociales. De hecho, la película se toma el trabajo de retratar en pequeñas pinceladas a muchos personajes secundarios: el padre de Mario₁, que al retirarse de la fiesta de Navidad se ocupa de alisar y juntar todos los papeles de regalo para que su hijo los pueda volver a usar; el barman que adivina a través de las bebidas los deseos de Mario₂ y María; la hermana de Mario₁, que planchando en corpiño delante de su hermano hace una radiografía exacta del estado familiar; el hermano de María, desopilante mezcla de bohemio, vago y loco; el amigo que solo habla de la madre. Maestro de los pequeños detalles, Scola logra convertir en personas a todos los personajes que cruzan por la pantalla, aunque lo hagan por solo un instante. No debe haber hipotecado su casa para inventar esas hermosas pinturitas —Scola es coautor del guión junto con su hija—, con lo cual uno se pregunta por qué los personajes secundarios de las películas argentinas (y si vamos al caso, los principales también) no gozan de los mismos beneficios. Inteligencia, manías, humor: detalles que los humanizan y los sacan del destino de cartón piedra.

Pensar que la película es reaccionaria porque finalmente se reconstruye el núcleo familiar es lo mismo que pensar que es

subversiva porque tiene una mirada cálida sobre la militancia. Lo que rescata Scola no son las Instituciones, que deben ser mantenidas a cualquier precio solo porque pertenecen a la tradición. El lamento es por la pérdida de aquellos lugares de reunión, de conversación cara a cara, de intercambio de ideas pero también de previsibilidades, de comfortable rutina. Esto vale tanto para las reuniones de militancia —y sus epílogos en una pizzería— como para el matrimonio. Mario₁ y María conforman una pareja de personas razonablemente honestas, inteligentes y solidarias. Esas virtudes no los ponen al resguardo de la crisis sino que, por el contrario, los obliga a enfrentarla con la misma lucidez y las mismas armas nobles con que encaran sus trabajos, la educación de sus hijos y las relaciones con sus amigos. Se enfrentan orgullosamente a una patota de neonazis: siempre habrá una oportunidad para estar del lado correcto. El final los encuentra —igual que a Mario₂; en definitiva, un igual— apaleados y maltrechos pero enteros, juntos y con la porción de felicidad que se merecen. *Mario, María y Mario* carece del cinismo tan *à la page*, es cierto, pero Scola reniega tanto de esas facilidades como de las del trámite culposo de ajustar cuentas con su pasado político. Camarada Ettore, ha sido un gusto. ■



Ettore Scola

A través de espejitos de colores

por Sergio Eisen

El encuentro entre la princesa nativa Pocahontas y el colono inglés John Smith representa la unión entre dos mundos diferentes muy difíciles de conciliar. El encuentro entre esta leyenda trágica y el mundo propio de la animación representa también la unión de dos universos aparentemente irreconciliables.

La pregunta clave que se hicieron los animadores, ante este proyecto inusual por el grado de autenticidad que requiere, seguramente fue: ¿cómo transformar en un dibujo animado una historia que bien podría contarse desde el cine convencional? ¿Cómo conciliar ambos aspectos sin dar la espalda a los códigos propios de la animación, sin comprometer la fuerte identidad creativa de una animación de Disney?

El éxito de la transformación de la leyenda de Pocahontas en una película de animación se apoya en estos puntos:

a) No caricaturizar a los personajes principales. John Smith y sobre todo Pocahontas tienen rasgos y movimientos reales y son desde la animación una aproximación a los ideales de gracia y belleza impuestos por sus respectivas culturas. En nada se parece Pocahontas a la muy “Disney” princesa india de *Peter Pan*. En lugar de grandes ojos redondos y una pluma sobre la cabeza, la nueva heroína tiene ojos rasgados y la pluma ha desaparecido.

b) Caricaturizar al villano y a los personajes que rodean a los principales. Ratcliffe, el codicioso villano de la ocasión, es una cruz entre Basil Rathbone y Robert Morley en versión animada. Su volumen es tan grande como su ambición desmedida, y sus ridículas ínfulas aristocráticas, expresadas con voz de gran tenor, lo convierten definitivamente en un villano de opereta, lo que en el fondo le resta fuerza.

Mientras la caricatura traza el bando del héroe, el de los nativos encabezados por el jefe Powhatan es representado evitando caer en la exageración y en la distorsión cómica. Aquí se evidencia la desproporcionada cautela de los Disney, temerosos de que se confundiera caricaturizar con ridiculizar. El temor de caer en un mensaje políticamente incorrecto se percibe a lo largo de toda la película y por momentos este condicionante le resta espontaneidad a la historia. Mientras el colorido Gastón en *La Bella y La Bestia* era arrogante, vanidoso y engreído, Kocum, como personaje equivalente en esta historia (quiere casarse con Pocahontas), es simplemente “demasiado serio”.

c) Rodear a los personajes humanos con animales. El recurso es explotado desde que nació el largometraje animado con *Blancanieves* en 1937. Las mascotas son ideales para establecer un contrapunto cómico, en el registro más puro del cartoon, dentro de una narración dramática como la leyenda o el cuento.

El curioso mapache Meeko y Flit, el inquieto picaflor, amigos de la princesa, expresan desde la animación la

atracción y el temor que siente Pocahontas frente al desconocido John Smith. Mientras Meeko juega con él, Flit zumba y se interpone entre ellos advirtiendo la transgresión latente. Esta vez los animales no hablan, lo cual implica un gran acierto porque el registro realista de la historia no admite tantas libertades.

A falta de magia se reforzó el carácter espiritualizado de la naturaleza: hay un árbol sabio que habla y la brisa arrastra hojas de colores que se arremolinan alrededor de Pocahontas señalando el camino de sus sentimientos cuando John Smith le tiende su mano.

d) Adecuar el relato al formato de un musical.

Pocahontas es un musical en el sentido más estricto del término y no es un videoclip como su antecesor *El rey León*, donde las canciones rompían el clima de la historia al intentar situarse por encima del argumento mismo. Alan Menken, el compositor que devolvió la vida al musical, teje la partitura y cada número musical desde adentro de la historia misma. La música tiene por momentos la solemnidad y el peso dramático que necesita esta tragedia. Pocahontas, Ratcliffe, nativos y colonos están definidos a través de canciones y, cuando el enfrentamiento es inevitable, los cantos de los grupos antagonísticos se funden mientras la voz de la heroína pacifista se interpone entre ambos. La planificación coral de esta escena, a través de un montaje paralelo que alterna las imágenes de los dos bandos, está probablemente inspirada en *West Side Story*.

e) Exagerar la realidad hasta fulminarla. En el universo de la animación las leyes físicas que rigen en nuestro mundo pueden ser violadas: John Smith no sube al barco que lo lleva a América como lo haría cualquier persona: tomado de una cuerda, se eleva parado sobre un cañón en el momento en que lo están embarcando. Durante el viaje hay tormenta, pero esa tormenta es tres veces mayor que en cualquier película de aventuras. En esta tempestad, con olas gigantescas como las del universo de Joseph Conrad, nuestro héroe demuestra su valor y humanidad al salvar a su amigo. En el otro mundo, Pocahontas salta por enormes cascadas, desafía los rápidos de caudalosos ríos y desde la roca más alta confunde las blancas velas del barco que se acerca con las nubes del cielo.

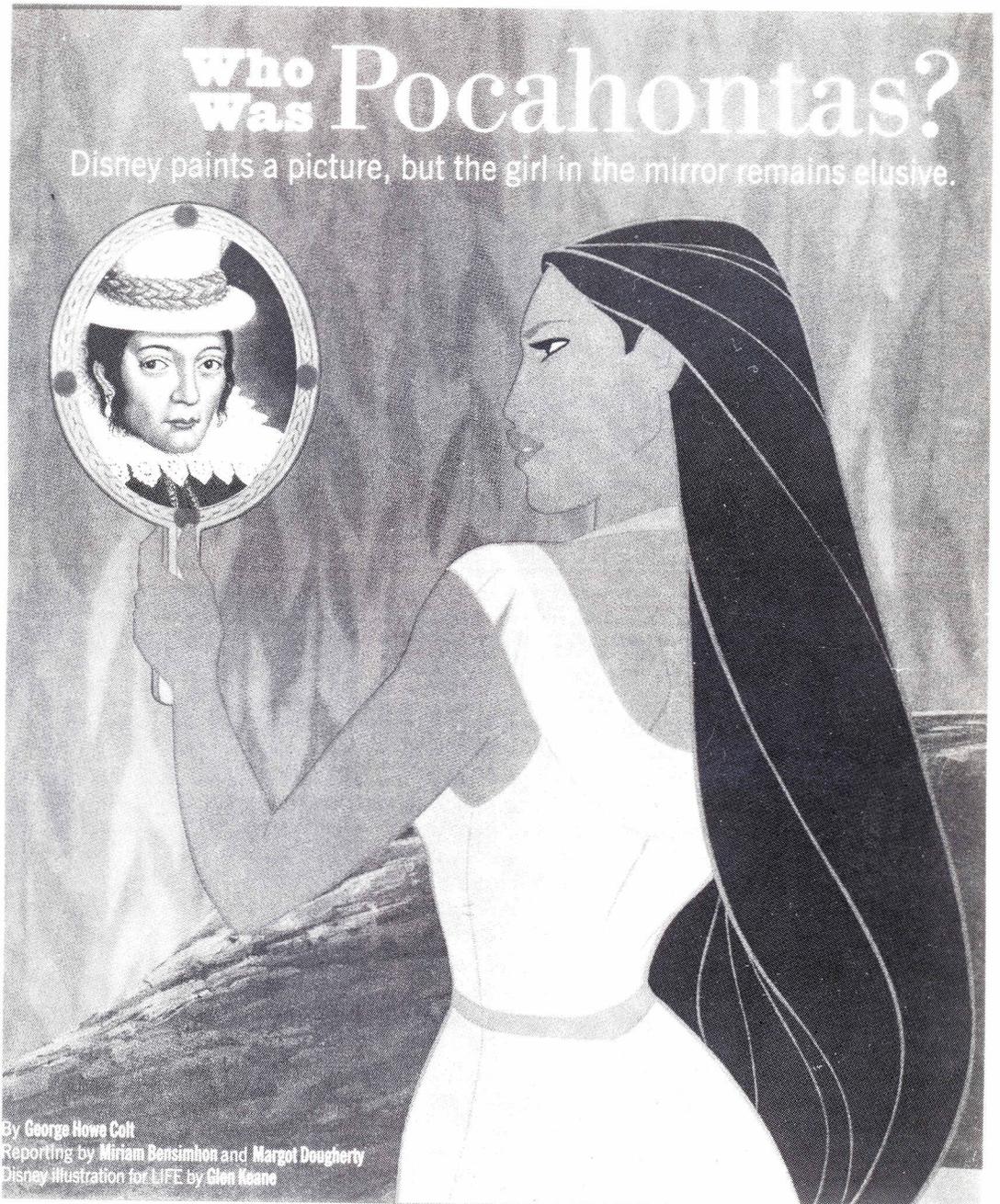
f) Violar el sagrado mandamiento que impone un final feliz. *Pocahontas* es la primera producción de Disney sin un *happy end* forzado por imposiciones del marketing. En la excelente *La sirenita*, que tiene muchos puntos en común con esta historia, se desdibujaba el sentido del cuento de Andersen para llegar a un final feliz. En ambas historias una princesa se enamora de un hombre que pertenece a otro ámbito, cuyos valores y acciones representan una terrible amenaza para el mundo de estas princesas. La sirena del fondo del mar se enamora de un humano y Pocahontas se enamora de un aventurero, un conquistador que viene a doblegar indios.

En el cuento original la sirena pagaba su desnaturalización con el sufrimiento y la muerte: después de transformar su plateada cola de pez en piernas, a través de un pacto diabólico con la bruja del mar que se apodera de su voz, la sirena convertida en humana siente terribles dolores, como si caminara sobre filosos cuchillos. Finalmente el príncipe, que no se entera de su sacrificio, se casa con la hija de un rey vecino. Despechada y quebrada de dolor, la pequeña sirena se transforma en espuma de mar.

Tanto *La sirenita* de Disney como *Pocahontas* eluden la problemática de la desnaturalización. En la primera el conflicto se desplaza hacia la relación padre-hija, donde el muy enojado Tritón, rey del mar, prohibía a su hija el contacto con humanos. En *Pocahontas* el conflicto es el mismo pero la prohibición del padre se atenúa bajo la forma de un imperativo no personalizado:

Powhatan expresa que nadie debe acercarse a los peligrosos hombres blancos. Al no recibir una prohibición directa, la transgresión de Pocahontas pierde fuerza y el conflicto se resiente. Sin embargo, los encuentros entre la princesa india y John Smith, siempre flanqueados por escenas de gran tensión de un bando y del otro, permiten que la historia de amor vaya creciendo con un pulso dramático inusual en una animación. Finalmente, es la libertad de elección que le da su padre, y no la prohibición, la que permite a Pocahontas elegir su propio camino, quedándose con los suyos, que la necesitan como líder de la paz mientras John Smith regresa a su tierra natal.

El final de la verdadera Pocahontas es infinitamente más triste que el de esta versión "Disney" e infinitamente más cercano al final de la sirenita del cuento de Andersen. Pocahontas, que en realidad se llamaba Matoaca, se casó a los 18 años con John Rolfe, un colono que cultivaba tabaco. Rolfe le enseñó inglés y catecismo. La princesa fue bautizada y a partir de entonces la llamaron "Lady Rebecca". En su casamiento en la capilla de Jamestown,



By George Howe Colt
Reporting by Miriam Bensimhon and Margot Dougherty
Disney illustration for LIFE by Glen Keane

Pocahontas

Pocahontas llevaba puesta una túnica que provenía de Inglaterra y un collar de perlas enviado por su padre, que no quiso estar presente.

En 1616 Rolfe, Pocahontas y su hijo Thomas viajaron a Inglaterra invitados por la Compañía Virginia de tabaco, deseosa de usar a Pocahontas para atraer inversores al Nuevo Mundo. Pocahontas se convirtió en una gran sensación y fue presentada en la corte del rey James y ante el clero y la aristocracia inglesa. A principios de 1617, cuando estaban por regresar a Virginia, Pocahontas contrajo tuberculosis y murió repentinamente en el puerto marino de Gravesend, donde fue enterrada en la Iglesia de St. George. ¿Habrá sufrido Pocahontas aquellos extraños dolores que torturaban a la sirenita de Andersen, cuando reemplazó su plateada cola de pez por piernas de mujer? ■

Pocahontas (*Pocahontas. Encuentro de dos mundos*). EE.UU., 1995.
Dirección: Mike Gabriel y Eric Goldberg. **Producción:** James Pentecost. **Guión:** Carl Binder, Susannah Grant y Philip Lazebnik.
Montaje: H. Lee Peterson. **Dirección de arte:** Michael Giaimo. **Música original:** Alan Menken. **Canciones:** *Música:* Alan Menken, *Letras:* Stephen Schwartz. ■

Campo limpio

por Horacio Bernades

Tal vez como reacción frente a tanto dramón campero que se transmitió del folletín al cine mudo y de ahí al sonoro, a partir de la segunda mitad de los años 50 el cine argentino le ha dado la espalda al campo, a los espacios abiertos. *Patrón*, opera prima de Jorge Rocca, sale al campo, a partir de un cuento de Abelardo Castillo que habla de estancias y puesteros, de domas y yerra, de duelos y malambo. El cuento no habla de esas cosas por mero criollismo, sino simplemente porque el autor decidió ubicar su ficción en ese ambiente, y esas mínimas referencias resultan imprescindibles para eso, para *ubicar* la ficción, para apoyarla en algún terreno. Jorge Rocca, realizador de *Patrón* (48 años), ha declarado no tener dudas con respecto a la estética de la película, y la película no lo desmiente. Si algo salta a la vista es que el realizador se ha fijado una estética y la ha seguido, plano a plano, encuadre a encuadre, corte a corte. A diferencia del grueso del cine argentino industrial, *Patrón* es una película rigurosa, puntillosamente pensada y ejecutada. Ahora bien: ¿la estética elegida es *adecuada* a lo que pedía la historia, es fiel a ella? No me refiero a una fidelidad a la letra del cuento (Rocca advierte, desde los títulos de crédito, que se trata de “*Variaciones sobre el tema de Patrón*, de Abelardo Castillo”), sino a la historia, al ambiente, a los personajes. Hay en *Patrón* un *tempo* moroso, lento, que transmite bien el transcurso, pausado y sin sorpresas, de las noches y los días de la pampa. Los diálogos son cortantes y poco explicativos, como los paisanos. El registro actoral denota una intención de extrema sobriedad, cercana a la inexpressividad, que sin duda el realizador buscaba, y es por este lado (más allá de una cita literal a *Mouchette*, la de la protagonista echándose a rodar por una pendiente, aquí para abortar, allá para suicidarse) donde puede adivinarse un intento de fidelidad a Robert Bresson, a quien Rocca cita en sus declaraciones como una de sus más fuertes influencias. Intento logrado solo a medias: la protagonista, Valentina Bassi, en más de un

momento suena más a calle Corrientes que a llanura, y Leonor Manso es un catálogo de exageraciones, aprendidas en mil escenarios y sets de televisión. *Patrón* tiene, decíamos más arriba, una estética deliberada. Tan deliberada, si se quiere, como el plan de Paula, la protagonista, que en un momento dado decide una venganza fría y brutal, y la ejecuta paso a paso, sin contemplaciones, hasta el final. Una estética fría, pero no brutal. Puntillosa, limpia, prolijísima. Y aquí está el mayor problema de la película, un problema de fondo: el campo no es prolijo ni limpiito. Huele. A pasto, a bosta, a lluvia y a animales. Suena. A mugidos, a silencios, a voces en la distancia. Abelardo Castillo lo sabe, y se ocupa de hacérselo sentir al lector, más allá de alguna aliteración y alguna afectación de lenguaje: “Paula sentía su aliento junto a su cara —se puede leer en el cuento—, su olor a venir del campo”. “Antenor señaló afuera, a lo hondo de la noche agujereada de grillos; en algún sitio se oyó un relincho”, más adelante. *Patrón*, la película, no huele a nada. Suena, sí, pero no a campo, sino al recargado sinfonismo de Lito Vitale, que parece preocupado por rellenar cada silencio, por tapar cada grillo y cada relincho. El realizador ha nombrado también a John Ford como otro de sus maestros. Lección no aprendida, entonces: el viejo Ford se ocupaba de echar a patadas del Monument Valley a cuanta orquesta sinfónica le mandaban los jefes del estudio. *Patrón*, una historia cruda, bárbara, recibe de Jorge Rocca una estética demasiado *cocida*, civilizada: planos detalle (la navaja del principio, repetida más tarde; el cuchillo labrado, sobre un melón recién calado) que a nada conducen; una iluminación que se excede en brillos, contrastes, filtros *flou*, chorros de luz; pasos de color a virados en azul, de allí al blanco y negro, y de vuelta en sentido contrario; una sucesión de fundidos encadenados y cortes en el eje (en la escena en que Paula medita, bajo un árbol), que distraen y adornan inútilmente. Un malambo forzosamente estirado, *poetizado*, en el peor sentido de la palabra. Peor aun: simbólico. ¿Pero y entonces adónde fueron a parar Bresson y la austeridad a la que la película supuestamente aspira? ¿Y el rigor? En plenos años cuarenta, años no precisamente de liberación sexual (en medio del campo, menos que menos), la protagonista se desnuda frente al espejo, se masturba y desconoce el uso del corpiño. Parecería que, a la hora del cálculo comercial, todo rigor se hace a un costado. *Patrón* se asoma al campo, sí, pero como quien observa a través de una gruesa ventana, la de una estética pulcra e impecable, demasiado autoconsciente. Una ventana esmerilada, que no deja ver, y es una lástima. Es hora de que el cine argentino abra la ventana. ■



Patrón

Patrón. Argentina/Uruguay, 1995. **Dirección:** Jorge Rocca. **Producción:** INCAA/Aleph Producciones (Argentina)/CEMA (Uruguay). **Guión:** Jorge Rocca. **Fotografía:** Daniel Rodríguez Maseda. **Música:** Lito Vitale. **Montaje:** Marcela Sáenz. **Intérpretes:** Valentina Bassi, Walter Reyno, Leonor Manso y Sara Larocca. ■

Bellas tristezas del suburbio

por Alejandro Ricagno

“Blues quiere decir tristezas / algo así quiere decir blues”, escribió alguna vez el poeta Raúl González Tuñón. Esos versos sirven para sintetizar el espíritu que anima la obra del director argentino Raúl Perrone, autor de más de nueve realizaciones de video y cortos en 16 mm, amén de periodista, dibujante y actor. Su obra casi secreta, teniendo en cuenta lo sucedido el pasado lunes 8 de julio en el cine Lorca, cuando se exhibió su último trabajo, *Labios de churrasco*, parece que pronto va camino a dejar de serlo. Y sería justo que así sucediera.

La ubicación de esta nota en la sección de estrenos —ya hubo una reseña adelantada firmada por Castagna en “Mundo cine” del número anterior— es más que una expresión de deseos, es un pedido a los dueños del cine para que la exhiban con la regularidad adecuada, y así un público mayor que las fervorosas 600 personas que ese día obligaron a agregar una función, pueda disfrutar del sabor de estos carnosos labios. Personalmente creo que el Lorca es la sala adecuada, ya que el estreno comercial de este videofilm bien podría inaugurar un canal de exhibición de obras nacionales en dicho formato en esa sala. Si allí han estrenado películas como *Un maldito policia* y *Herman* en copias de video, qué mejor que difundir en pantalla ampliada buenas realizaciones de autores locales —que las hay, caso Milewicz, Di Tella, Filippelli y otros que seguramente aún no conocemos y menos el gran público—, ofreciendo la posibilidad de ampliar el circuito de exhibición más allá del “único día”, con programas ciertamente más atractivos y estimulantes que mucho de lo que se estrena en cine nacional y extranjero. La respuesta de público que tuvo *Labios de churrasco*, con poca prensa, sin publicidad paga, está mostrando que, cuando hay calidad, no es una cuestión de marketing lo que hace andar a un film. Bueno, gente del Lorca, están avisados. El lenguaje de Perrone bien puede (y debe) ser accesible al gran público, como se pudo comprobar con los festejos de la platea de esa noche, poco tiene que ver con la experimentación formal del videoarte. El video para Perrone es nada más que un medio, y un medio bien empleado para contar lo que necesita contar, sin excusarse en problemas presupuestarios. Perrone propone un cine posible que recupera lugares y tipos netamente (sub)urbanos, tan reconocibles como ausentes en el mapa de la filmografía local. Estos chicos en la deriva circular de un tiempo que borra toda posibilidad de futuro son un rostro real de la Argentina actual. Perrone los retrata fielmente —no olvidemos que es un gran retratista gráfico, como atestiguan sus libros de dibujos sobre Troilo, Cortázar, Los Beatles o Los Rolling Stones— en el gesto, la cadencia de una voz, las expresiones verbales, la vestimenta. Esos trazos en sí mismos constituyen su anécdota. El subrayado está dado por el humor, un humor que, como el de un Wimpi aggiornato a los tiempos que corren, no deja de dibujar una profunda línea de tristeza.

El marco espacial —un barrio de Ituzaingó, unas calles con casas bajas, una esquina que parece la cruz a la que están clavados— los sostiene apenas; es el precario lugar que les da existencia. Lo notable de *Labios de churrasco* (como ya aparecía en *Angeles*, reseñada en *EA* N° 15) es la precisión de Perrone para hacer evidente aquello que no está, la línea perdida en el dibujo. El minimalismo de Perrone no está en lo leve de su anécdota, ni en el accionar inútil de sus personajes, que siempre vuelven al mismo lugar, ni siquiera en las evidentes filiaciones de su estética (Jarmusch, el primer Wenders). En realidad, Perrone es un maximalista de la ausencia. Y esta ausencia en *Labios* está lejos de ser un patrimonio de la nostalgia del pasado, ya que sus protagonistas son muy jóvenes (aplausos para Vena, lejos de toda actuación televisiva, lo mismo para la sugestiva Violeta Naón y la excelente performance de Gustavo Prone). Se trata de una nostalgia hacia adelante, en un hoy que día a día construyen sus criaturas, mediante sus charlas y discusiones, que son solo excusas para la compañía, para quedarse un poco menos solos en su marginalidad acechada por la ley. Esa sed de horizonte como revancha imposible, y esa soledad apenas disimulada, hacen que *Labios de churrasco* se erija, lejos de las propuestas del panfleto, pero cerca del espíritu de solidaridad, como uno de los más exactos retratos de una gran parte de la juventud actual. Aquella a la deriva, que a veces solo la cadencia de un blues puede señalar en su abierto desamparo, como en este pequeño gran videofilm de Raúl Perrone. O más cariñosamente de Perro, a secas; ese otro eterno animal del suburbio. ■

Labios de churrasco. Argentina, 1995. **Dirección:** Raúl Perrone. **Producción:** El Deseo. **Guión:** R. Perrone. **Fotografía:** Carlos Briolotti. **Música:** Los Caballeros de la Quema. **Edición y sonorización:** Luis Barros. **Cámara y sonido:** Lucas Marcheggiano y Adolfo Ontiveros. **Intérpretes:** Fabián Vena, Violeta Naón, Gustavo Prone, Yiyi de la Motta, Gustavo Aldana. ■



Violeta Naón y Fabián Vena

CASPER, EE.UU., 1995, dirigida por Brad Silberling, con Cristina Ricci, Bill Pullman, Eric Idle, Chauncey Leopardi, Malachi Pearson y Cathy Moriarty.

Steven Spielberg ha adoptado un nuevo hijo, su nombre es Brad Silberling y es el director de *Casper*. Steven es el productor pero además puso para la opera prima de Brad a varios pesos pesados a trabajar con él. El montajista es el de la mayoría de los films de Spielberg, Michael Kahn; el fotógrafo es el habitual de Robert Zemeckis, Dean Cundey; los efectos especiales los hizo Dennis Muren, que trabajó para toda la familia, y así todos hasta llegar a George Lucas.

En el comienzo *Casper* promete ser una película simpática pero no demasiado novedosa, con algún acierto aislado pero nada impresionante. Pues no, *Casper* sube lentamente y logra convertirse en una gran película, muy divertida, muy emotiva y repleta de aciertos en todos sus rubros.

Lo primero que sabemos es que hay una casa con un fantasma amigable, lo segundo es que una malvada heredera (Cathy Moriarty, estilo Faye Dunaway) se ha quedado con la casa y junto con su fiel abogado (Eric Idle, estilo Idle) desean limpiarla de fantasmas y obtener un tesoro escondido. Lo tercero es que un psiquiatra de fantasmas (Bill Pullman) es contratado para que haga el trabajo, lo acompaña su hija (Cristina Ricci) y ambos vivirán en la casa, que tiene un fantasma amigable y tres fantasmas nada amigables.

Para los que creen que se trata de la típica película de Spielberg para chicos, quiero decir dos cosas: en primer lugar yo creo que Spielberg hace films a partir de la niñez pero en ningún momento lo he visto hacer un film para niños.

Además, *Casper* tiene un estilo visual Spielberg pero se acerca también a otra clase de films, juega con el universo de Julio Verne y se encamina finalmente hacia una historia de amor imposible entre un niño fantasma y una nena. Los actores, el tipo de humor y la idea general lo diferencian de un clásico Spielberg y lo convierten en un film que debe ser el orgullo de Amblin y no un apéndice de la empresa.

En *Casper* hay un despliegue visual impresionante sin por ello descuidar la historia y los sentimientos de los personajes; probablemente sea una de las películas con mejores efectos especiales de todos los tiempos pero, para ser sincero, no me fijo mucho en esas cosas y los realizadores del film tampoco se olvidaron de todo lo demás, dando resultados excelentes.

Otro de los grandes méritos del film es que, con respecto a temas tan peligrosos para el cine como la vida después de la muerte, logra crear un universo con reglas nuevas para que nadie de los que

disfrute del film se vea obligado a compartir esas ideas.

Los actores están notables, en especial Cristina Ricci, que luego de deslumbrar en *Mi madre es una sirena* y en las dos partes de *Los locos Addams*, tiene un papel más completo y se luce con él. Casper está perfecto pero lo sorprendente es que es un actor virtual. También hay algunos cameos nada desubicados que le dan a la película un tono más festivo (me creerían si les digo que aparecen...) porque lo hacen del lado de los tres fantasmas atorrantes que se la pasan bromeando porque en el fondo no pueden asumir que están muertos. No quiero contar más nada de la película, el que confía en mí vaya con mi apoyo. El que no, se pierde un película de primera.

Los fanas de Spielberg debemos ir más de una vez a festejar la aparición de este nuevo director, Brad Silberling, hijo adoptivo del gran maestro. ■

Santiago García

TONTO Y RETONTO (*Dumb & Dumber*), EE.UU., 1994, dirigida por Peter Farrelly, con Jim Carrey, Jeff Daniels, Lauren Holly, Mike Starr y Karen Duffy.

Hoy en día la posibilidad de que se realice una película abiertamente racista, antisemita, machista, homofóbica, marcada por cualquier tipo de intolerancia consciente se ha reducido notablemente. No por eso han desaparecido, pero la seguridad de que habrá problemas obliga a imaginar las más tramposas vueltas de guión. Hacía falta encontrar un grupo que pudiera ser agredido, calumniado, humillado sin que nadie protestara ni se levantara una voz en su defensa. Que se mueran los tontos, dijeron, y así es que estamos presenciando una de las muestras más fuertes de intolerancia que ha dado el cine.

El protagonista de *Tonto y retonto* es Jim Carrey, quien sin duda debe ser el actor más taquillero del mundo en este momento. El mismo que el año pasado protagonizó *Ace Ventura*, bodrio que nadie vio y que advertía los peligros que se acercaban, y luego estalló con *The Mask* (ambas películas tendrán segundas partes).

Algunos lo comparan con uno de los grandes cómicos del cine cuyo nombre no escribo para no ensuciarlo junto a Carrey. Aquel cómico no solo es verdaderamente talentoso (como actor y director) sino que además nunca hizo un cine intolerante y desagradable como el de *Tonto y retonto*.

La película tiene, como todos imaginan, dos tontos, por lo que la comedia de pareja queda enterrada desde el vamos. Pero además el resto de los personajes actúan de manera insólita, como obligados por el guión a no creer lo que

tienen delante. Lo de guión fue un chiste porque hay una trama policial pero no vale la pena contarla y un millón y medio de chistes que van de lo patético a lo más burdo y vuelta, la historia no existe. A estos tontos les va mal, muy mal, nunca vi que en una película se tratara tan mal a sus protagonistas, nunca el guión de una comedia odió tanto a sus personajes. El nivel de intolerancia llega hasta el final donde, vueltas de tuerca incluidas, ellos terminan muy mal. Estoy seguro de que los realizadores deseaban que al final ambos se prendieran fuego vivos, para culminar el film a la altura de lo que venía, pero en un acto de amor profundo, solo los hunde en el más completo de los fracasos. Digno de no ser visto y sin embargo récord de taquilla.

Me gusta mucho la comedia americana y no me asusto fácilmente, pero *Tonto y retonto* forma parte de lo que tal vez sea otro fenómeno mundial, un grupo de comediantes franceses que nos torturó hace poco con *Los visitantes del tiempo* y que en su país natal arrasan con todo.

En Hollywood parece que gustaron y hasta Nora Ephron (¡tú noooo, Nora!) hizo una remake de un film de ellos. No se acerquen a ellos porque son lo peor del cine mundial, seguidos muy de cerca por Jim Carrey y su pandilla. ■

S. G.

EL ARBOL DE LOS SUEÑOS (*The War*), EE.UU., 1995, dirigida por Jon Avnet, con Elijah Wood, Kevin Costner y Mare Winningham.

Ya en *Tomates verdes fritos* el director Avnet se las había arreglado para hacer una película sobre el Sur profundo de los EE.UU. combinando dos tonos (el nostálgico de la historia sureña y el insoportable con Kathy Bates). Aquí, las dos películas que componen *El árbol de los sueños* no van en paralelo como la anterior sino sucesivamente, ocupando más de una hora la primera y 45 minutos la segunda.

La primera parte es un estudio conmovedor sobre la pobreza y la marginación en Mississippi, la imposibilidad de reinsertarse luego de la guerra y la necesidad de recurrir al amor como único y modesto antídoto ante tantas dificultades. Kevin Costner es un veterano de Vietnam, con heridas en el cuerpo y en la mente, convertido en una suerte de Gandhi sureño que responde con no violencia a la agresión del entorno y trata de educar en esa difícil idea a su hijo varón (Elijah Wood). Respaldada por un elenco formidable —los personajes secundarios son, casi todos, excelentes—, la película amenaza con convertirse en una de las agradables sorpresas del año. Costner confirma, por si era necesario, que puede sostener la escena más lacrimógena dándole el máximo de credibilidad.

Desgraciadamente, el personaje de Costner muere y la película da un giro sorpresivo. Como si la pasara a dirigir el pastor Subiela, toda la terrenalidad del planteo inicial se desvanece frente a la irrupción de los ángeles, esa nueva plaga del cine moderno. El descontrol abarca otros elementos de la película que se convierte en una experiencia horripilante.

La ideología new age es una gran gansada pero le está haciendo al cine un daño terrible. ■

Gustavo Noriega

TOP DOG-SOCIOS PARA EL PELIGRO (*Top Dog*), EE.UU., 1994, dirigida por Aaron Norris, con Chuck Norris y el perro Reno.

Van cinco minutos de *Top Dog* y uno piensa: "basta para mí, basta para todos". Lo que sigue son los 85 minutos que hay que atravesar para llegar al final. El perro policía tiene un aspecto más cercano a Benji que a Rin-Tin-Tin y a nivel carisma está muy lejos de Lassie. Las circunstancias del destino dejan al can junto a un cana de malos modales y poco sociable (Chuck Norris). El elenco se completa con un niño cuya sonrisa dulzona hace desear la aparición de un ejército de Freddy Kruegers para que dé cuenta de él; un jefe de policía japonés con ambiciones de alcalde y una mujer policía negra que es lo más rescatable de la película, en todo sentido, a pesar de la nula competencia.

Los malos son un grupo de neonazis más bien confusos y no queda más nada que destacar salvo que ni los dos ciertos, una subjetiva del perro en aparente razonamiento lógico y un obispo víctima del berretín del perro por las bufandas rojas, hacen nada por este film para toda la familia que no convence ni a las mascotas, porque hasta Reno, el perro en cuestión, está mal en su papel, hecho por demás decepcionante. ■

S. G.

EL LIBRO DE LA SELVA (*The Jungle Book*), EE.UU., 1994, dirigida por Stephen Sommers, con Jason Scott Lee, Lena Headey, Sam Neill y John Cleese.

Tercera adaptación al cine del libro de Kipling que veo. La primera es del 42 y brilla por lo poco que me interesó, la segunda es el clásico animado de Disney, una adaptación muy libre y simple que resulta justamente por eso muy agradable. Esta tercera versión aparece tímidamente y sin embargo es mejor película que las otras dos aunque difícilmente pase a la historia. El pequeño Mowgli es separado de su familia y criado por lobos en la selva, sus amigos son un oso y una pantera, su lenguaje, el de los habitantes de la jungla. Cuando Mowgli crece, vuelve a

encontrarse con una amiga perdida de la infancia, hija de un militar inglés y cortejada por un joven oficial. Entre ellos renace el amor al mismo tiempo que Mowgli se vuelve a contactar con el supuesto mundo civilizado y algunos ingleses ambiciosos tratan de sacarle información sobre una fabulosa ciudad perdida llena de tesoros.

El libro de la selva es una película de aventuras, clásica en el mejor sentido del género. No pretende mucho más y cumple con su objetivo. No es una obra maestra pero logra incluirse con derecho entre lo mejor del cine Disney sin animación para chicos. El ser clásica no evita que esté actualizada, el estar actualizada no impide que se la cuente desde el punto de vista de la época en que transcurre la historia y, a su vez, toda esta mezcla no cae en el revisionismo, aun cuando se trata de un punto de vista mucho más crítico que un film de hace 60 años.

"Cuanto más conozco al hombre, más quiero ser un animal", dice Mowgli con poca originalidad pero con verdadero respaldo dentro de la película. Yo digo que cuanto más veo el cine que se supone es para la gente grande y luego veo *Casper* o *El libro de la selva*, más quisiera ser chico. ■

S. G.

COMIX, CUENTOS DE AMOR, DE VIDEO Y DE MUERTE, Argentina, 1994, dirigida por Jorge Coscia, con Rubén Stella, Claudio Rissi, Mirna Suárez, Ariel Casas, Inés Estévez y Manuel Callau.

Estructurada sobre tres cuentos escritos por el mismo director, esta película supone referirse a distintas modalidades narrativas y su relación con el cine. Así, el primer capítulo está íntegramente narrado en off (apropiadamente llamado *Texto*), el segundo le da peso a la llamada videodanza y el tercero, al registro de imágenes en video. En los tres casos hay una profusión de mujeres en pelotas que va desmintiendo poco a poco las pretensiones un tanto académicas del planteo general. Si alguna conclusión puede sacarse de las tres historias es que el sexo es una cosa sucia, digna de ser mirada por el agujero de una cerradura o, en el mejor de los casos, una experiencia de carácter sublime y solemne como el sugerido por la mencionada videodanza. Coincide plenamente con la Iglesia Católica en su intento de separar definitivamente al sexo de la alegría, contrariando la experiencia de miles de millones de seres humanos.

El único de los capítulos que llega a tener alguna consistencia narrativa —el tercero— está tan plagado de errores, baches y cabos sueltos (en solo 30 minutos de proyección) que hace difícil una evaluación seria. Globalmente y de

acuerdo con sus pretensiones iniciales, la película se convierte en una reflexión sobre el cine pero fundamentalmente sobre sus mecanismos de producción. ¿Cómo puede ser que el Instituto haya gastado un solo peso en una película que es decididamente impresentable, bajo cualquier patrón ético y estético de racionalidad? ■

G. N.

REGRESO A CASA (*North*), EE.UU., 1994, dirigida por Rob Reiner, con Elijah Wood, Bruce Willis, Jon Lovitz, Matthew McCurley y Alan Arkin.

Rob Reiner es un realizador ecléctico. Hay realizadores que son unos mercenarios y se escudan bajo ese nombre, pero Reiner es verdaderamente ecléctico. Además de dirigir *Cuando Harry conoció a Sally*, obra maestra de la comedia romántica, también dirigió *Cuenta conmigo*, *Misery* y *Cuestión de honor*, películas cuyos puntos en común deben estar muy ocultos porque no se parecen ni en los títulos. Pero hay un género que quizás a Reiner le tire un poco más, por eso el anuncio de una nueva comedia dirigida por él era una buena noticia. *Regreso a casa* es una comedia pero totalmente distinta de las otras que hizo. North (Elijah Wood) es un niño que está cansado de que sus padres no le presten atención. Consigue entonces que la justicia le dé un tiempo para ser adoptado por otros padres, por lo que North recorre el mundo en busca de los padres ideales con la ayuda de un extraño ángel de la guarda (Bruce Willis, impresionante). Desde el comienzo la historia se plantea desatada, los personajes son insólitos y las situaciones muy absurdas. Pero por otro lado se impone una historia más bien clásica que en su mejor momento se acerca a un cuento de hadas pero en otros repite un esquema para no perder al espectador, restándole vértigo a la historia. Hay escenas memorables y momentos flojos. Los padres tejanos (Dan Aykroyd y Reba McEntire) prometían una comedia inolvidable y los padres Amish, nada menos que Kelly McGillis y Alexander Godunov, son un chiste bárbaro. Lo demás es desperejo y el malo del film es también un niño, tan desagradable como un adulto.

Regreso a casa es una película cuyo verdadero centro son los niños, que al final del film podrán salir convencidos de que, no importa lo que parezca, sus padres realmente los quieren. Esta idea le puede parecer tonta a un adulto y acusar a la película de tonta, pero para un chico puede ser un film agradable, emotivo y muy reconfortante. Yo no soy un niño pero es necesario entender que las películas dedicadas a ellos no son tan superficiales, de la misma manera que un cuento de hadas es una obra mucho

más grande que casi todos los bestsellers que sus padres se matan por leer. Pero si de niño se trata, los regalos que esta película me trajo (dejándome feliz como a un niño) son varios: un par de muñequitos Playmobil en los maravillosos títulos de apertura, la ya mencionada cita a *Testigo en peligro* y la escena en que los padres franceses no paran de reírse con los films de Jerry Lewis. Las cuatro películas que allí aparecen, más un agradecimiento especial al final de los créditos, hacen pensar no solo en una gentileza del cómico sino también en un referente que la película tiene y que, más allá de sus muchas fallas, resulta ser un intento válido por probar distintos caminos para la comedia del Hollywood actual. ■

S. G.

DIEN BIEN PHU, Francia, 1991, dirigida por Pierre Schoendoerffer, con Donald Pleasence, Patrik Catalifo, Ludmila Mikael y Jean-François Balmer.

1) Francia dominó colonialmente en Indochina desde mediados del siglo pasado hasta 1958. Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, y luego de desalojar al invasor japonés, sufrió los embates de la guerrilla independentista que tendría un triunfo decisivo en la batalla de Dien Bien Phu en 1954. 2) El cine francés había decidido ignorar olímpicamente esta época salvo en las reconstrucciones paquidérmicas de *El amante e Indochina*, más destinadas al lujo mersa que a una introspección en el pasado del país. 3) Se supone que *Dien Bien Phu* es la primera mirada francesa sobre esta parte de su historia. El encargado de ejecutarla es Pierre Schoendoerffer, ex camarógrafo del ejército y veterano de la batalla que da título a la película. 4) *Dien Bien Phu* resulta, sin embargo, un increíble anacronismo dedicado a glorificar la guerra, resaltar el heroísmo de los soldados franceses y lamentar la pérdida de la cultura occidental que Vietnam sufrió al desalojar al colonialismo francés. Este último punto está representado por el concierto que una violinista francesa da en Hanoi mientras se pelea la última batalla. Una escena muestra a la violinista durante el ensayo; mientras tanto, dos mujeres vietnamitas que limpian el teatro, absortas por la belleza de la música occidental, dejan las franelas y escuchan embobadas. 5) Va a ser el último plano que se vea de un rostro vietnamita. El final de la película, superados los franceses por la monótona presión de la artillería, muestra cómo millares de vietnamitas aparecen de la nada y cubren el terreno, confluendo desde distintos lados hacia la senda que los lleva al triunfo. Literalmente son mostrados como hormigas, mientras los

prisioneros franceses —todos heroicos— son recompensados con planos de sus valerosos rostros. 6) Los increíbles discursos patrioterros, la melosa insistencia en la valentía de los franceses, la repugnante presencia de un cura de campaña (“La pérdida de la vida es terrible, pero peor es la pérdida del honor”, dice el sacerdote amilicado como si fuera una película hecha en 1942) y el escandaloso ninguneo de los habitantes de un país al que se declara amar incesantemente (“No murió *pour la France*”, dicen en un momento de un soldado francés, “sino por Vietnam”) logran el efecto exactamente opuesto al buscado. Rejuvenecemos veinte años, crecen nuestros pelos y barbas, nos adherimos entusiastamente al río de hombrecitos sin rostro que toma prisioneros a los franceses y con una voz que ya no nos resulta familiar, gritamos: “¡¡Por dos, por tres, por muchos más Vietnam!!”. 7) Un diario argentino que no voy a mencionar (empieza con *Cla* y termina con *rin*) dice en su comentario —en un acto de miopía casi militante— que se trata de un alegato antibélico. ¡¡Por dos, por tres, por muchas más revistas *El Amante*!! ■

G. N.

LA PRINCESA ENCANTADA (*The Swan Princess*), EE.UU., 1995, dirigida por Richard Rich.

El cine de los estudios Disney no es el único cine de animación del mundo. Hay de todas maneras un grupo de películas que tratan de repetir su fórmula para compartir sus éxitos. *La princesa encantada* es víctima de caer un poco en ambas partes pero termina siendo solo una copia de los grandes (por lo grandotes) films de Disney. Había una vez una princesa que había sido hechizada y solo podía tener forma humana durante las noches, de día su cuerpo se transformaba en el de un cisne y solo el amor de un hombre podía rescatarla. Tan simple como efectiva, la historia de esta película es obviamente un cuento de hadas. Cuento matizado con las ya inevitables canciones de desparejo nivel y las características de los productos que vienen arrasando con el mercado cinematográfico más allá de que algunas sean buenas, otras muy malas y solo una tenga nivel de obra maestra: *La sirenita*. En *La princesa encantada* hay una gama de recursos visuales que impactan en un film como el *Drácula* de Coppola pero cuyos méritos en dibujos animados son relativos. En todo caso se trata de un buen acercamiento al cine con actores, pero entonces, ¿para qué hacen dibujos animados? Lo que finalmente ocurre es que lo poderoso del cuento de hadas y el interés de algunos hallazgos en la imagen chocan con el hecho de querer copiar los productos Disney y no tener el

poder económico de ellos para darle una impecable presentación, que es una de sus marcas.

En lugar de competir o presentarse como alternativa, *La princesa encantada* solo consigue confirmar el sello de Disney al hacer un trabajo que ni se diferencia de dicho estudio ni lo supera. ■

S. G.

EL LARGO VIAJE DE NAHUEL PAN, Argentina, 1994-95, dirigida por Jorge Zuhair Jury, con Alberto Segado, José Cantero, Fabián Gianola y Omar Fanucci.

Hace varios años el cine argentino inauguró un nuevo subgénero: los films culposos con indígenas de protagonistas. O, si se quiere y para no andar con vueltas, las películas en las que se debe tomar conciencia de que existe un mundo que la mayoría desconoce, alejado de la Capital y de las ciudades importantes del interior. Fundado con *Géronima* de Raúl Toso (un interesante ejemplo de ficción filmado como si se tratara de un documental), seguido por los aburridos documentales de la televisión y vendido al exterior con el subrayado y menos que discreto mea culpa de *La nave de los locos* de Ricardo Wulicher, este subgénero culposo, en la mayoría de los ejemplos, nunca puede alejarse de las tan discutibles buenas intenciones con las que transmite la obviedad de su mensaje.

El caso de *El largo viaje de Nahuel Pan* no puede escapar a una idea única —un mapuche que llega a la Capital para hablar con el presidente, un propósito que nunca concretará a pesar de la paciencia y ayuda de su amigo, capitalino y homosexual—, estirada en su narración y con un par de escenas que no se destacan por la sutileza.

Casi dos décadas atrás, Jury había debutado como realizador con *El fantástico mundo de la María Montiel*, una delirante propuesta que anticipaba las trabas que tiene en el cine el llamado “realismo mágico”. Con *El largo viaje...*, larguísimo, interminable, Jury sustituye cualquier intento de manifestar el enfrentamiento entre dos culturas por un discurso aleccionador, torpe y pueril. Es que la crítica social o la toma de conciencia del espectador, ya que estamos ante un hecho artístico como una película, siempre debería expresarse por cualquier otro medio que no tuviera relación con un discurso de barricada o con una nota periodística. *El largo viaje...*, justamente, elige ilustrar lo que ya sabemos de antemano, sin dejar espacio a la sugerencia y al interrogante. No hay conflicto, solo una idea para emitir un mensaje.

Una escena de la película, increíblemente la más elogiada por la crítica, muestra las limitaciones de la propuesta de Jury (quien también

sorprende por la pobreza del guión, tomando en cuenta los antecedentes en las películas de su hermano, Leonardo Favio). Nahuel Pan (José Cantero) y Fernando (Alberto Segado) llegan a un estudio de televisión donde el mapuche participará en un programa *light*, de esos donde se habla de cualquier pavada menos de una causa justa. El conductor es una especie de Susano más idiota y los invitados son un dietólogo más serio que los dietólogos de la televisión, una cantante-estrella más artificial que las estrellas-cantantes de la televisión y dos faranduleros que cuentan chismes más imbéciles que los de los faranduleros de la televisión. En el medio de ellos, Nahuel Pan en silencio. Tras las cámaras, Fernando. Cuando Nahuel Pan reacciona pidiendo justicia para los suyos, Fernando hace lo mismo, insulta y también pide justicia y que escuchen de una vez por todas los reclamos de su amigo. Puteadas, gritos, peleas, escándalo general. Quien escribe estas líneas rechaza en conjunto a aquellos personajes que aparecen en la televisión y entiende los reclamos de los indígenas. Pero también creía que escenas como la citada pertenecían exclusivamente al apuro amarillista y televisivo de *Sin condena*, del canal de Romay, y nunca al cine. ■

Gustavo J. Castagna

BATMAN ETERNAMENTE (*Batman Forever*), EE.UU., 1995, dirigida por Joel Schumacher, con Val Kilmer, Tommy Lee Jones, Nicole Kidman y Jim Carrey.

Sobre el final, el Acertijo se vuelve loco y lo internan en una cárcel manicomio (al estilo *El silencio de los inocentes*) que está al cuidado de un tipo muy parecido a Tim Burton que responde al nombre de Dr. Burton. Si quieren saber qué quedó en esta tercera parte de las ambiguas oscuridades burtonianas de las dos partes anteriores, esa es la respuesta. Un chiste que refleja lo que los duros de Hollywood opinan de él: se trata de un hombrecito al que le corresponde un pequeño espacio en el que cuida de sus loquitos. *Batman eternamente* es lo contrario de una película de Burton. Es Hollywood purísimo, contundente, sin fisuras por las que se cuele un gramo de emoción o reflexión. Es también una celebración de la opulencia en la que se acepta la locura en la medida en que contribuya a la producción. Ciudad Gótica no es ya la pesadilla corrupta en la que los grandes malhechores como el Guasón o el Pinguino son su expresión genuina sino una ordenada comunidad en la que Dos Caras (Tommy Lee Jones, un chorro común) y el Acertijo (Jim Carrey, un hacker) deben ser cazados para preservar el orden. Hay también un

molesto culto por los cuerpos de gimnasio, por el éxito de la especie que sea y por la cultura de la empresa corporativa. Se suprime toda coherencia argumental y todo rastro de sufrimiento verdadero. Todo es velocidad, diseño de producción, tecnología de punta. La escena más lograda, la muerte de la familia de Robin, está planificada para lograr el bello efecto de los cuerpos de los acróbatas aplastados contra el piso con su contraste de colores primarios, así como los labios rojos de Nicole Kidman acompañan el traje negro del murciélago. El resto son primeros planos, sesiones de acrobacia y puerilidades varias al compás de la mezcla de groserías y mariconadas de Jim Carrey. (En esta concepción productivista, es posible que sea el actor mejor pago del momento porque es el que más transpira.) Gran éxito de taquilla en EE.UU., seguro batacazo de las vacaciones de invierno porteñas y después también. *Batman eternamente* es cine de esclavos para esclavos. (No es raro que el servil Alfred sea el personaje mejor caracterizado.) Amigos, este es el cine del futuro. ■

Quintín

CIELO AZUL (*Blue Sky*), EE.UU., 1994, dirigida por Tony Richardson, con Jessica Lange y Tommy Lee Jones.

Hay dos escenas simétricas que muestran dos rasgos opuestos de Carlie (Jessica Lange), la irresistible e imprevisible mujer del mayor Marshall (T. Lee Jones). En la primera, Carlie goza del sol y del mar turquesa en Hawaii y le ofrece a su marido —que está sobrevolando la zona en helicóptero— el espectáculo hermoso de su radiante desnudez. A Carlie no le importa que no solo su marido goce de su sensualidad. Carlie es una fuerza de la naturaleza. Se sienta en el paraíso y lo sabe transmitir. Todo su cuerpo irradia felicidad. En la segunda, Carlie —nuevamente exultante— galopa a caballo con una remera negra y con los hombros descubiertos bajo el sol ardiente de Nevada, mientras que desde el cielo están por lanzar una bomba nuclear. Esta vez no lo hace por el placer de cabalgar y de sentir el sol del desierto sino por la necesidad de salvar a su marido, que está internado en un psiquiátrico. Pero Carlie, haga lo que haga —desde el acto más frívolo al más grave—, siempre está encantadora. Encontrarse en el cine con un tipo de familia alternativa como la integrada por Carlie, Daddy (así lo llama Carlie a T. Lee Jones) y sus dos hijas es absolutamente refrescante. Acostumbrados hasta el hartazgo a presenciar la intolerancia y el orgullo de

los hombres y, por otra parte, la tolerancia, sufrimiento y abnegación de las mujeres, la propuesta de *Cielo azul* me resultó más que interesante. El comprensivo y sufrido es el marido: él ama a su mujer y le perdona —o más bien, le entiende, aunque sin dejar de sufrir— todo lo que Carlie le hace, desde las infidelidades hasta el simple hecho de que viva en la luna y se ocupe más de ensayar para el show de la fiesta de fin de año del ejército que de sus hijas. Carlie se siente la hermana de sus hijas, lo cual no le hace ninguna gracia a la mayor pero es mirada con mucha más tolerancia por la menor. En fin, las chicas lavan la ropa y el padre está en otros pagos buscando radiaciones mientras Carlie baila y seduce a todos los hombres de Alabama. Pero, pese al dolor del Sr. Marshall y de sus hijas, y también a veces de Carlie, está todo bien. Ella es medio loca, pero, a la vez, es vital, buena y valiente, como lo demuestra la segunda escena que comenté al comenzar la nota. *Blue Sky* es una película poco usual en los tiempos que corren. No me refiero ahora a los temas que trata sino a la forma en que está filmada. Tony Richardson se toma su tiempo para contar la historia y la narración fluye elegantemente plano tras plano con una sensualidad increíble. Además, hay escenas muy difíciles en el film que nunca caen en el ridículo ni en lo patético. Por ejemplo, el baile en el cual Carlie franelea con el coronel Johnson delante de su marido y de la mujer de aquel o la escena del manicomio en la que Tommy Lee Jones está estropeado por los electroshocks. Tony Richardson cuenta todo con una sobriedad impresionante, logrando evitar el grotesco o los golpes bajos. El final, con la familia finalmente reunida, es muy emocionante. Carlie le dice a Daddy (Tommy Lee Jones): “Daddy, ¿me sigues queriendo?”, y el Sr. Marshall le contesta que sí, pero que con su conducta ella lo hace sufrir mucho. Y Richardson nos deja entender que así va a seguir siendo su vida y que, además, esta es la vida que Daddy quiere. El Sr. Marshall deja el podrido ejército y con su familia se va en busca de una nueva vida en la soleada California. Aunque Tommy Lee Jones dice: “Por suerte, allí mamá va a pasar más inadvertida”, el look a lo Elizabeth Taylor con que se aparece Carlie, con el pelo teñido de negro y un gran lunar arriba de la boca, parece indicar que su vida seguirá siempre así y que, en realidad, él ama a esa mujer tal como es, un poco alocada pero maravillosa. Esta es una de las películas que más me gustó en lo que va del año. Machistas abstenerse. ■

Flavia de la Fuente

Dossier Coen

Quizá por su misma naturaleza doble y polémica, los hermanitos Coen han estimulado nuestra tendencia a la esquizofrenia. Publicamos nuestro primer dossier reversible con notas a favor y en contra para cada caso. Se complementa con las (naturalmente) dos notas sobre su último estreno, El gran salto.



Los hermanos Caradura

por Gustavo J. Castagna

Ethan y Joel Coen, cada uno en lo suyo, aunque resulta imposible saber quién es el director y quién el productor, son las personalidades más reconocidas del cine en la última década. Una imagen, una escena, una nota periodística sobre los Coen todavía siguen interesando a una gran cantidad de admiradores de su estética. También, cualquier nueva propuesta fílmica de ambos continúa siendo criticada sin contemplaciones por otra gran porción de detractores. Es que los Coen, mal que nos pese a los que descartamos su pequeña pero suficientemente conocida filmografía, todavía son cineastas activos que, a diferencia de otros directores contemporáneos que se automarginan de la industria (David Lynch, Jim Jarmusch y Spike Lee, por ejemplo), siguen siendo respetados por la mayoría de la crítica europea y obtienen premios en diversos festivales.

Repasar después de bastante tiempo las cuatro películas anteriores a *El gran salto* implica, desde un comienzo, trazar algunas cuestiones francamente distintas de la opinión que uno podía tener tiempo atrás:

- 1) Los Coen seducen en la primera visión de cada una de sus películas. Pueden gustar o no, pero ellas transmiten una serie de atractivos formales que obligan al elogio inmediato. La segunda visión es la que hace cuestionar el cine de los Coen.
- 2) Los Coen integran la primera generación fuera de la cinefilia —después de las dos épocas de realizadores cinéfilos, Coppola, Scorsese, De Palma y Spielberg, por un lado, y Zemeckis, Landis y Dante, por el otro— cuyos intereses aparecen destinados a reciclar los géneros, a ahuyentar cualquier tipo de identificación con el espectador (¿fuera la emoción!, parecen decirnos) y a proponer un espacio ficcional donde la puesta jamás se destaca por la sugerencia y la elusión sino por la exposición del artificio y la destreza técnica.
- 3) Los Coen tienen como amigo íntimo, desde los años de estudios, al realizador Sam Raimi (*Diabólico*, *Darkman*, *Rápida y mortal*), otro fanático del exceso y admirador de la steadycam. Las diferencias entre los hermanos y Raimi serán expuestas más adelante.
- 4) Los Coen y sus cinco películas nunca se sostienen o, mejor dicho, jamás necesitan apoyarse en el argumento o en la historia en sí misma, sino que se valen de marcas, señales, elementos técnicos visibles, manierismos y vueltas de tuerca en el relato. El vacío de los hermanos Coen (acaso como la caja que lleva John Turturro en *Barton Fink*) define una marca de estilo.
- 5) Los Coen conocen la manera adecuada de sorprender al espectador. Veamos los inicios de cada una de sus películas, donde la pericia formal de los hermanos propone no distraernos con el temor de perdernos cualquier detalle. a) La misión que debe cumplir el desagradable detective que juega E. M. Walsh a pedido de Dan Hedaya en *Simplemente sangre*. b) El prólogo veloz y gracioso de *Educando a Arizona*,

contado antes de los títulos. c) La primera reunión de los mafiosos en *De paseo a la muerte*, narrada en clave paródica hacia la serie *El padrino*, dando a conocer un montón de información, apreciable o innecesaria, según se verán en el transcurso de la película. d) Las escenas de *Barton Fink* que muestran a John Turturro desde su fracaso como guionista de teatro hasta la llegada a Hollywood y el primer encuentro con el productor del estudio. e) El comienzo de *El gran salto*, que culmina con el suicidio de Charles Durning y la aparición de Paul Newman asomado a la ventana rota del edificio. Son las cinco muestras representativas de un cine basado en la seducción formal y en la rapidez de las imágenes. Los problemas del cine de los Coen, acaso los más graves, aparecen cuando la historia debe seguir su curso, cuando aquellos elementos técnicos no se aplican al lenguaje y cuando aquella destreza de la forma no se conjuga con el interés de los relatos. Son los momentos en que las películas de los Coen se transforman en una serie de juegos de estudiantes de cine (los mejores del curso, claro) donde los manierismos de la puesta se transfieren a vacíos destellos de imaginación visual que dejan paso a la egolatría, la pedantería y el cine *canchero*. Porque, según se observa en cada una de sus películas, los Coen son los realizadores *cancheros* y *piolas* de la última década.

El género. Bastante se escribió sobre la particular mirada de los Coen sobre el género. Sus dos policiales, *Simplemente sangre* y *De paseo a la muerte* o, mejor dicho (ya que sería una falta de respeto definir una de sus películas por un género determinado), los dos films con temas y códigos del policial reúnen varios elementos para el análisis. *Simplemente sangre* tiene las características que desde ya definen su particular estilo: la trampa, el juego, la mentira, las forzadas apariencias. Cada plano, cada ubicación de la cámara, cada reaparición de Dan Hedaya (el esposo que muere, ¿muere?, en la película), cada conversación entre la esposa adúltera y su amante, cada intervención del investigador E. M. Walsh, tienen el propósito de la novedad y la pretensión de alejarse del género a secas. También ocurre lo mismo en *De paseo a la muerte*, donde las referencias a *Cosecha roja* y *La llave de cristal* son interesantes pero desaprovechadas por la decisión de no transmitir ninguna emoción al espectador. *De paseo a la muerte*, en mi opinión el film menos imperfecto de los Coen, comprende la actitud de cercanía y lejanía que los hermanos tienen con respecto al género. Pueden disfrutarse las escenas en que se destruye el verosímil (la cantidad de golpes que recibe Gabriel Byrne), la maravillosa y larga secuencia de Albert Finney con la ametralladora Thompson, y el regocijo que comunican los momentos en que no importa por dónde anda tal personaje o qué hace tal otro (todos se traicionan en el film), como si estuviéramos ante una versión moderna y estilizada de *Al borde del abismo* de Howard Hawks. Sin embargo, los Coen —además de reírse de los padrinos de Coppola— eligen el

camino de la parodia como salida posible para expresar su alejamiento del género. Por ejemplo, mediante el forzado personaje de Jon Polito y la exterior personificación que hace John Turturro. Son los momentos en que los Coen no solamente descartan el género sino que lo traicionan para llegar a ese punto que comentábamos más arriba: el vacío como estilo. Al respecto, la escena más notoria es aquella donde Byrne debe volver al "paseo de las flores" para reconocer el cadáver de Turturro: todo un ejercicio de estilo con planos inútiles y con una cámara que se regodea en registrar la nada.

Por otra parte, podríamos decir que los Coen tienen otras dos películas, *Educando a Arizona* y *El gran salto*, que abordan algunas cuestiones relacionadas con la comedia. La primera es el punto más notorio del recurrente esteticismo de los Coen en desmedro de una historia donde se mezclan ladrones, mujeres policías, bebés, empresarios, personajes fugados de la cárcel y un motociclista gordo y barbudo salido de la serie *Mad Max*. *Educando a Arizona* muestra la escasa comicidad del cine de los Coen y la desafortunada decisión de contar una historia con la estética de la historieta, donde se confunde la velocidad del trazado de las imágenes con la torpeza del argumento (estúpida metáfora sobre el nacimiento con los dos presos saliendo de la tierra una vez que huyen de la cárcel). A esto se suma el supuesto afán creativo de los hermanos que, por utilizar un lente que deforma las posiciones de la cámara, creen estar ofreciendo un criterio estético proveniente de la fragmentación en cuadritos.

En cuanto a *El gran salto*, los Coen toman la comedia como excusa (confieso que vi dos veces la película y que intenté sonreír en alguna oportunidad sin suerte alguna) para

materializar su artillería visual en el comienzo ya citado y en la escena de la creación del *hula hoop*. Pero como se trata de los Coen, su incapacidad narrativa (es decir, cuando tienen que detener la cámara por un rato) resurge en el segmento donde se cuenta la relación entre Tim Robbins y Jennifer Jason Leigh. Allí, los Coen —además de volver a transmitirnos una frialdad inquietante para un momento romántico— demuestran que no saben llevar adelante una historia sin que ésta no se sostenga por medio de la perfección técnica.

Una explicación sería que los Coen boicotean los géneros, toman la periferia genérica, rechazan cualquier intento de representación fílmica desde lo previsible y sabido de antemano y convergen, más allá de sus logros formales, en un hastío y una hibridez que es el resultado de la desconfianza y la incapacidad que los hermanos tienen hacia el cine. Por eso, sus películas son estallidos momentáneos, fuegos artificiales y secuencias recordables que, extraídas de su contexto, merecen el elogio inmediato pero que, dentro de una totalidad, surgen como los escasos raptos de genialidad en medio de una chatura narrativa con estética de *freezer*.

Maldita steadycam. Cuando en *Barton Fink* la cámara se aleja de la habitación donde John Turturro y Judy Davis aún permanecen en la cama, llegando al desagüe de una pileta, introduciéndose en él y fundiendo la imagen a negro para dejar lugar a la segunda parte de la película, nos reencontramos con los destellos manieristas de los hermanos. Cuando el exterior de la casa donde están Frances McDormand y John Getz en *Simplemente sangre* es tomado por la cámara y esta empieza a moverse nerviosamente



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



Albert Finney y Gabriel Byrne en *De paseo a la muerte*

desde un falso punto de vista subjetivo, nuevamente se observa la pericia técnica de los Coen. Cuando se nos cuenta la larga escena del robo de pañales en *Educando a Arizona* y vemos cómo la cámara recorre una casa deshabitada, persiguiendo a Nicholas Cage y a varios perros, otra vez se demuestra que los Coen son excelentes alumnos de una escuela de cine. Bien, paremos acá a pesar de que podríamos seguir, pero temo marear al lector.

Si la cámara de Sam Raimi —el amigo íntimo y el director ideal con el que se los puede comparar— también se recorta sobre el vacío, el propósito principal siempre será otro: atemorizarnos desde el mismo movimiento que, por lo general, precede a un momento donde estallará la acción. Ejemplos hay varios: los recortes que Raimi hace sobre el mismo movimiento de cámara en *Rápida y mortal* (en sus films, los desplazamientos de la cámara duran bastante menos que en las películas de los Coen) y la transmisión del miedo al miedo que más de una vez padece Bruce Campbell (y padecemos nosotros) por el inquietante uso de la subjetiva en *Diabólico* y *Noche alucinante*, sus dos films desbordantes en baldazos de sangre. Es decir, el amigo Raimi siempre logra mantener la tensión y el suspenso con el movimiento de la steadycam, en tanto que los hermanos presentan su cámara *voladora* solamente para volar a un punto sobre el vacío, otra vez sobre la nada, característica esencial que los define.

Lo que vendrá. Las últimas imágenes de *El gran salto* (chiste malo y ya hecho en la página 5: al vacío) incorporan una nueva faceta en el cine de los Coen: el final feliz de la historia con la reconciliación entre Tim Robbins y Jennifer Jason Leigh. Un final al que se llega después de la reaparición del ángel Charles Durning impidiendo el suicidio

de Robbins. Acá se presentan dos nuevos problemas: 1) la elección de un desenlace que toma en cuenta algunos temas del cine de Frank Capra (pobre Capra, dicen sus admiradores, ver página 5) y 2) la concreción de un espacio fantástico que, debido a sus características, decide el final feliz con el beso de la pareja. Parecería que los Coen, abandonando la metafísica de café y los interrogantes kafkianos de *Barton Fink*, ahora eligen el camino de la convención temática. Bien. No es tan así. Los Coen dejan la extrema seriedad y la gratuita complejidad de *Barton Fink* para interesarse por un terreno ideológicamente conservador, en el que tantas veces, injustamente, se incluyó a la figura de Capra. Esta elección, como tantas que hacen los hermanos, nuevamente es falsa. La negrura de *Qué bello es vivir* nunca se equilibra con el final forzado de teleteatro que tiene *El gran salto*.

Un final que por ahora cierra una obra autoconscientemente técnica, soberbia en lo formal y decididamente sobrevalorada en lo temático y en el rigor de la puesta en escena. A esta altura y con cinco películas filmadas, los Coen podrían ofrecer un curso sobre técnica cinematográfica en las escuelas de cine. Podrían transmitir sus conocimientos sobre los artilugios de la cámara (a esta altura, descartemos la palabra estética). Pero, como dijo Orson Welles, con tres o cuatro fines de semana, las lecciones ya estarían aprendidas y los Coen, lamentablemente, volverían a filmar. Otro intento de contar algo, otros movimientos ampulosos de la cámara, otro ejercicio *canchero* y otro ejemplo de superficialidad cinematográfica muy alejado del cine, ese hermoso espacio de representación y ese entrañable vehículo de emociones que los Coen Brothers parecen desconocer. ■

Los sobrinos de Wittgenstein

por David Oubiña

Nadie conoce a nadie. No lo suficiente.
Tom Reagan, en *De paseo a la muerte*

Lección de historia. En cierta oportunidad, cuando le pidieron una definición de la nouvelle vague, Godard dijo: “nosotros somos los primeros cineastas que sabemos que Griffith ha existido”. Lo que la respuesta evidencia es una preocupación poco frecuente por historizar los procedimientos. Decir “Griffith ha existido” es reconocer la laboriosa construcción de los mecanismos del lenguaje cinematográfico. Pero, sobre todo, implica una comprensión de los procesos de cambio y la conciencia de saberse inscripto en ellos. Del mismo modo, los Coen podrían afirmar que saben de la existencia de la nouvelle vague e, incluso, de la existencia de Griffith. Cuando tantos realizadores pretenden que la recuperación del cine del pasado consiste en un cómodo reciclaje de sus formas y sus fórmulas, esa vocación de genealogistas que despliegan los Coen no resulta poco. No hay, en sus films, un aprovechamiento oportunista de materiales sino una dinámica absorción de los procesos de desarrollo. Referido a los mecanismos cinematográficos, este saber resulta particularmente provocativo. El cine es fundamentalmente un arte ignorante y soberbio. Esto, que no es necesariamente una fatalidad, ha terminado por ser asumido como designio. No es de extrañar, entonces, que aquellos que intentan aportar algo de inteligencia sean acusados de virtuosismo vacío y de frío racionalismo. Si los films de los Coen trabajan a partir del género no es para refugiarse en su matriz de relatos sino, justamente, para llevar sus convenciones hasta el punto en donde dejan de funcionar como verdad o supuesto y se transforman en otra cosa. Los géneros son, por definición, el espacio de la certeza. Un marco de contextualización y un horizonte de expectativas. Es decir: una estructura de predictibilidad. Todo género postula un corpus con carácter normativo y establece convenciones de legibilidad. De donde, también, en la sombra de lo que un género percibe se insinúa la miopía de los dogmas: su campo visual no hace más que señalar sus puntos ciegos. La operación de los Coen consiste en convertir ese espacio dogmático en una zona de esencial incertidumbre. El thriller (en *Simplemente sangre*), la screwball comedy (en *Educando a Arizona*), el film de gánsters (en *De paseo a la muerte*), el film de enigma (en *Barton Fink*), la comedia americana (en *El gran salto*): hay, en estos films, algo inquietante que excede la acotada matriz del género. De la estilización a la hipérbole, ponen en escena todas las formas de reescritura: estilización de *De paseo a la muerte* o de *El gran salto*; hipérbole de *Educando a Arizona*; hipérbole monstruosamente estilizada de *Barton Fink*. El estilo de los Coen nunca es un pastiche de formas recicladas sino un cuestionamiento de los fundamentos genéricos. No se trata de una mera vampirización de los mecanismos sino de forzar las estructuras hasta un punto en donde se abren a otra dimensión. (Es notable, en este sentido, la densidad que

adquieren los objetos más banales: el encendedor de *Simplemente sangre*, la caja de *Barton Fink*, el sobre azul —el terrorífico sobre azul— de *El gran salto*. Estos objetos son anti-McGuffins: porque carecen de todo interés para los personajes, porque son laterales a la intriga o porque el relato no gira a su alrededor sino que consiste en alejarse de ellos. Sin embargo, a la vez, permanecen ahí, irrefutables, accesibles, restos fósiles de la verdad, como claves inútiles de lo que el film podría haber sido.) Digamos: hay otros modos de leer y por lo tanto otros códigos que son, a su vez, transformaciones de códigos anteriores. En esa sabiduría radica el historicismo de los Coen.

Los pliegues del género. Resulta sintomático que sea en el trabajo sobre el policial donde mejor funcionan las ficciones de los Coen. El relato policial se apoya en una profesión de fe hermenéutica: narrar es asistir a una investigación que anuda pistas hasta dar con la clave que explica el misterio. El acceso a la verdad es un dato constitutivo del género; por lo tanto en este punto, al menos, el policial ofrece el paradigma del cine de géneros.

La tarea de un investigador es la verdad. De Sherlock Holmes y Monsieur Dupin a Philip Marlowe y Sam Spade. En un caso será el resultado de un razonamiento impecable que restituye el orden del mundo; en el otro, conducirá una investigación empírica que arriba a una sucia verdad. En *Simplemente sangre*, sin embargo, el detective es un individuo torpe e inescrupuloso que mata por dinero: no solo deja de asociarse a la resolución del caso sino que se convierte en el asesino. En *El sueño eterno*, Marlowe rechaza 15.000 dólares por razones éticas; en *Simplemente sangre* el detective recibe 10.000 dólares de un marido celoso: “si me paga bien y la cosa es legal, lo haré.” “No es estrictamente legal.” “Bueno, si me paga bien, lo haré.” Esta imagen degradada de la figura del detective deja vacante la función investigador que empezará a circular entre los distintos personajes. Ninguna intuición conduce el relato: el punto de vista se multiplica y se desjerarquiza, la narración se fragmenta y la verdad es eso que, cuando parece tocarse, se diluye entre los dedos para reaparecer cada vez más distante. Si el film presenta la forma de un rompecabezas no es por la capacidad combinatoria de saberes parciales e imperfectos, sino por la imposible conexión entre versiones que se desplazan mutuamente: el punto de vista es aquí la cifra de una restricción y un aislamiento. Todo diálogo es diálogo de sordos y cualquier contacto deriva en distancia. El duelo final entre Abby y el detective, separados por una pared, resulta ejemplar: enfrentados pero escamoteados a la vista del otro, el montaje alterno es en este caso el recurso obligado, no para unir dos campos sino para confrontar dos espacios desconectados. Así, cuando Abby advierte que no ha matado a su marido, no descubre ninguna clave; más bien, ha eliminado la última pista que podría haberla conducido a la verdad. No hay recomposición posible. En relación con el género, entonces, es llamativa la carencia de saber que produce el relato. En la lógica del film, aquel que



John Turturro y John Goodman en *Barton Fink*

sabe algo, no vivirá para contarlo.

En cierto modo, *De paseo a la muerte* se contrapone a esa opera prima. Tom Reagan parece prever todo, saber todo, controlar todo. “Tú conoces los ángulos mejor que nadie”, dirá Leo. Es que, como una suerte de narrador omnisciente, Tom domina todos los puntos de vista y manipula las reacciones de cada uno de los personajes con que arma su intriga. Las imágenes del sueño que anticipa las ejecuciones en el bosque se encuentran entre los pasajes más bellos del cine de los Coen, sin duda por su poder de condensación: un sombrero huye, arrastrado por un viento repentino, mientras el estratega camina por la cornisa de su propia trampa. Pero Tom nunca corre detrás de su sombrero: “No hay nada más tonto que un hombre corriendo un sombrero”. Como si supiera que, de todos modos, volverá mansamente a posarse sobre la cabeza de su dueño. Tom es lo opuesto del detective de *Simplemente sangre* porque es astuto y porque conoce los resortes de la intriga; pero, además, porque tiene la capacidad de procesar lo imprevisto. Tom: “quiero que dejes de marear a Leo”. Y Verna: “olvidé que ese es tu trabajo”. Tom es un embarullador profesional: no busca la verdad, solo hace uso de ella. Y en este punto, curiosamente, ambas películas son lo mismo. Nadie aprende nada, ninguna sabiduría surge de los hechos y la verdad es lo que cae afuera del universo del film. “El dinero ha debido volverme tonto. Un asesinato así es demasiado arriesgado”, miente el detective de *Simplemente sangre* momentos antes de matar realmente a Marty. “No haberlo hecho, entonces”, responde el marido engañado: “no se puede jugar a dos cartas”. Entre el asesinato fraguado y el asesinato real, el disparo introduce el espacio del doblez. Y este doble sentido, que en el film inaugural se despliega como

fragmentación y deriva, reaparecerá como elemento fundante de la trama en *De paseo a la muerte* (*Miller's Crossing*): cross es “intersección, encrucijada”, pero es también “engaño, traición, juego a dos puntas”.

Cine de doble sentido. Pero —como se verá— no porque oculte el verdadero significado detrás del falso sino porque, una vez puesto en marcha, ya no será posible detener la progresión infinita de sus pliegues. Y así como la torpeza del asesinato en *Simplemente sangre* multiplica los criminales, la astucia de la traición en *De paseo a la muerte* multiplica las víctimas del engaño. O se es poco inteligente o se es demasiado inteligente. Pero en cualquier caso, por amor, por dinero o por lealtad, todos se vuelven un poco suspicaces. Desprolijidad o traición, filmar es conferir una estructura a lo aleatorio.

El desvío del signo. Los Coen postulan una estética del malentendido. La persistencia en el error es lo que hace avanzar al film: hay relato porque hay algo que sale mal. Esto lo sabe ya la voz del detective que se escucha en el pórtico de *Simplemente sangre*: “nada puede darse por garantizado. Aunque seas el Papa de Roma, el presidente de los Estados Unidos o el Hombre del Año. Siempre puede salirte algo mal”. Como si solo fuera posible narrar a través de desvíos, la perfecta máquina narrativa de los Coen se apoya —precisamente— en ese dominó de imprevistos que vienen a arruinar una impecable maquinación. Y así como las palabras inaugurales del detective enunciaban su manifiesto, la imagen del palo en el engranaje del reloj, en *El gran salto*, condensa su emblema. Hay un punto en donde todo cálculo y toda previsión fallan: allí donde los sucesos se abren a otra dimensión habría que desandar el hilo de Ariadna de estos films. O, lo que es lo mismo: *cherchez la femme*. Porque en los

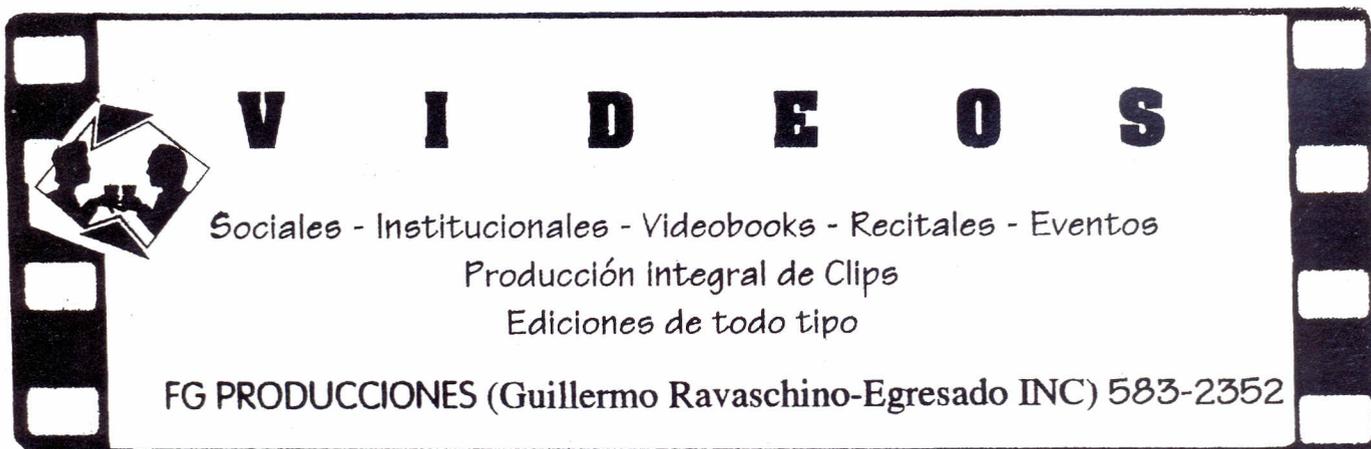
Coen la mujer es la cifra de lo imprevisible. Un misterio ahí, a la vista de todos. Abby, Edwina, Verna, Audrey, Amy: en el inicio de todo conflicto hay una mujer. Son lo real por definición, lo que no es dable poseer, lo inalcanzable. En dos momentos diferentes de *Simplemente sangre*, Marty y Ray esbozan un gesto idéntico: estiran la mano para tocar en una fotografía la imagen de Abby. Seducidos por la ilusión, por un instante parecería posible palpar el cuerpo en su efígie. Sin embargo, detrás de la superficie transparente de la imagen, lo real es solo un hueco opaco. Insondable.

Ariadna. Ya se dijo. Podríamos agregar (para seguir con la mitología): *Barton Fink* o la caja de Pandora. Solo que —de nuevo— hay que invertir el camino: lo que seduce no es aquello que la caja encierra. Si las apariencias engañan, no es porque son el simulacro de una verdad oculta (que el curso del relato vendría a develar) sino, en todo caso, porque delatan la superchería de cualquier profundidad. Se sabe: en los films de los Coen “no es posible juzgar sobre la veracidad o la falsedad de las apariencias porque son las categorías mismas de lo verdadero y lo falso las que están siendo cuestionadas. Las cosas no son lo que aparentan ni son, tampoco, algo diferente de lo que aparentan. Son solo apariencias. Es decir, son una mera superficie. Invariablemente, cuando se les pregunta qué hay en la caja de *Barton Fink*, los Coen responden:

‘francamente no lo sabemos’. La caja es solo una caja. Ya no se trata de averiguar si esconde o no una cabeza porque, puesto que la oscilación no está llamada a dilucidarse, la disyuntiva se anula. Sería tan erróneo afirmar que adentro no hay nada como aseverar que contiene una cabeza. De lo que hay allí, nada puede decirse, porque carece de toda representación”. Igual que esa caja que Fink arrastra como un grillete, el cine de los Coen nunca ha sido otra cosa que una superficie. Superficie brillante que, al menos desde *Barton Fink*, ha resultado escandalosa para cierta crítica, indignada ante un supuesto virtuosismo falto de contenido. Pero esa misma exterioridad definía ya a los films anteriores bajo formas solidarias que expresaban siempre la ausencia de un centro: como fragmentación (en *Simplemente sangre*), como contradicción (en *De paseo a la muerte*) o como dislocación (en *Educando a Arizona*). En realidad, lo que se está reclamando del film es que deje de funcionar como un arte-facto y que pronuncie un mensaje claro, que exprese un contenido concreto. Pero si esta vocación formalista de los Coen evita plantear la falsa distinción entre formas y contenidos, es solo para descubrir en la ideología de las formas los únicos contenidos posibles. En todo caso, desde las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, no ha sido otra la problemática filosófica fundamental de todo lenguaje: la heterogeneidad irreductible entre objetos y nombres. Solo el lenguaje cabe en el juego de lenguaje. Refiriéndose a otra caja (la ficción gramatical que debería expresar las más íntimas

sensaciones), Wittgenstein sin embargo parece haber intuido la caja de los Coen: “Supongamos que cada persona tuviera una caja y adentro hubiera algo que llamamos *escarabajo*. Nadie puede mirar en la caja de otro y todos dicen que solo saben qué es un escarabajo mirando *su* escarabajo [...] Supongamos que la palabra *escarabajo* tiene un uso en el lenguaje de estas personas. De ser así, no designaría a una cosa. La cosa de la caja no tiene lugar en el juego del lenguaje; ni siquiera como un *algo*, porque la caja podría incluso estar vacía. No, se puede *cortar por lo sano* respecto a la cosa de la caja; se la elimina, sea lo que fuere [...] el objeto queda al margen de toda consideración, como no pertinente”. Como la caja de Wittgenstein o la de Fink, los films no llevan ningún mensaje en su interior. Todo lo que son es todo lo que se ve. Los film son mudos, nada dicen; están ahí para ser dichos. ¿Qué es un film? Una ilusión óptica, una superficie de falsa profundidad, una cuestión de estilo.

Una jugada sucia. De rodillas y acusado por el revólver de Tom Reagan, Bernie le suplicará que mire en su corazón. “¿Qué corazón?”, responderá Tom mientras dispara. Sin embargo no se trata de un asesino; solo está siguiendo un plan. Y es tan dueño de su estrategia como sirviente de ella. En este sentido, más que Ray o Barton Fink, más que Hi o Norville Barnes, Tom Reagan es el *homo Coen* por excelencia. Es una pura superficie; no porque resulte transparente sino porque toda su profundidad se juega en los pliegues. En la conspiración y la intriga es donde evidencia su integridad. “¿Qué ganabas entregando a Bernie?”, pregunta Verna. Y Tom: “nada para mí”. Tom es un tahúr, solo que no en el juego. ¿Por qué acepta convertirse en el gran traidor? ¿Por celos, por amistad o por soberbia? “Te peleaste conmigo para simular que te congraciabas con Caspar”, dirá Leo: “fue una jugada astuta”. Pero Tom responde: “no sé. ¿Tú siempre sabes por qué haces las cosas?”. Lo cierto es que, al final del camino, ha perdido todo y no ha querido ganar nada. En este punto es, quizás, el inmoral más íntegro de la historia del cine. Traición no es deslealtad y Tom acepta jugar el papel de traidor como ofrenda de su amistad. Tal como lo demuestra el teólogo Nils Runeberg acerca de Judas, también él “premeditó con lucidez todas sus culpas”. Su gran sacrificio es aceptar la abyección y el desprecio. Es cierto: “los atributos de *impecabilis* y de *humanitas* no son compatibles” y por eso Tom no dudará en hundirse en la suciedad y lo miserable: llevará su renunciamento hasta la humillación y infamia. “Si me preguntaran cómo sé que siento dolor —podría preguntar Wittgenstein— diría que lo sé porque he aprendido el lenguaje”. Al final de *De paseo a la muerte*, mientras Tom ve a Leo alejarse para siempre por el camino alfombrado de hojas secas, una lágrima se asoma bajo el ala de su sombrero. No dice nada. Es que, como también escribió Wittgenstein: “de lo que no se puede hablar, se debe callar”. ■



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

Filmografía comentada



Simplemente sangre (*Blood Simple*), 1984, con Frances McDormand y John Getz.

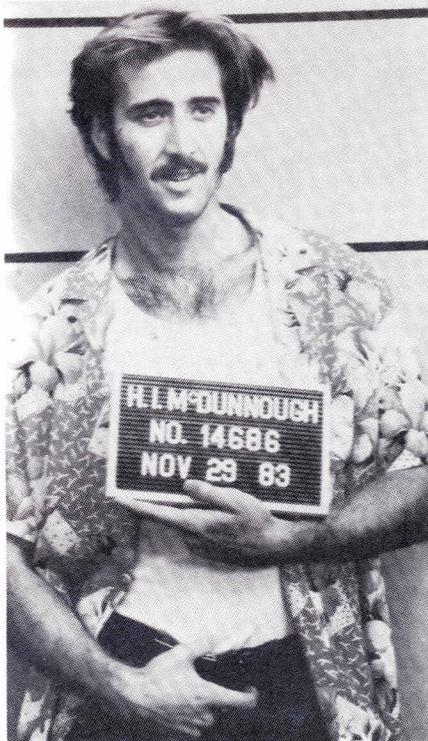
Hubo una época en que los hermanos Coen parecían destinados a cambiar la historia del cine. Finalmente ocurrió lo contrario, pero antes de eso dejaron tres obras maestras. La primera, y por lo tanto opera prima, es *Simplemente sangre*, una historia sencilla y al mismo tiempo llena de giros que no son culpa de lo que ocurre sino de la falta de comunicación entre los personajes. Filmada con originalidad pero sin que resulte lo pretenciosa que uno sospechaba que podía volverla una revisión, resulta muy atractiva, divertida y provoca verdadero terror en cada vuelta de tuerca. Impresionante como thriller pero también desoladora en el retrato de estos personajes sin corazón. Lo que sí tienen es sangre, porque la trama se arrima al gore sin ningún problema. También hay mucho de cine negro y cosas de Hitchcock. Era la época en que a Joel y Ethan les importaba realmente el cine. ■

Santiago García

Este policial negro con toques de farsa y de gore está construido desde una lógica rara. Malentendidos y desgracias se suceden porque los personajes no dicen las cosas a tiempo. No las dicen porque son un poco tarados, tendencia lacónica. Son tarados lacónicos porque son tejanos (¡malditos yanquis!). Y, tal vez, son tarados tejanos y lacónicos porque en Texas hace mucho calor. De ahí que la obsesiva y aparentemente inexplicable exhibición de ventiladores de techo sea el fundamento metafísico y psicológico de la película. Todo esto sería perdonable si los tipos no movieran la cámara con impunidad y arrogancia. *Simplemente sangre* muestra que en 1984 los Coen

eran astutos y torpes. Muchos pensaron en su momento que eran geniales. Están invitados a rever esta muestra de cine manipulador y vacío con pretensiones. De paso, pueden contestar la siguiente pregunta: ¿a dónde va a parar el perro, fiel compañero de Dan Hedaya, hasta que desaparece por arte de magia? ■

Quintín



Educando a Arizona (*Raising Arizona*), 1987, con Nicolas Cage y Holly Hunter.

Los Coen encuentran la horma de su zapato: una comedia enloquecida, con personajes como escapados de un comic y el vértigo, la imaginación y el *punch* visual de un dibujito animado. *Educando a Arizona* es, para mí, la película más lograda de los Coen porque no se proponen otra cosa que pasarla bomba, y demuestran que les sobra tela para eso. Es también, en forma y en espíritu, su película más parecida a una de Sam Raimi (ver semejanzas y diferencias en nota de Noriega, en este mismo número). Como Raimi en cualquiera de sus películas, acá los Coen se entregan irresponsablemente al puro placer de filmar, de bromear, de inventar (inventar historias, personajes, resoluciones visuales, movimientos de cámara) sin pretender mostrarle al mundo una supuesta genialidad narrativa (como en *Barton Fink*) o visual (como en *El gran salto*). Acá no hay ninguna presunta metafísica del vacío (como en *Barton Fink*) sino una pura física de la plenitud.

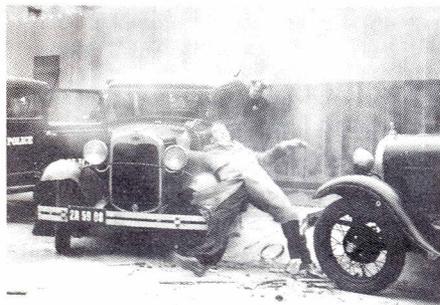
No hay ningún abrumador aparato escenográfico-visual (como en *El gran salto*) sino un gozoso despliegue inventivo. No se trata de una sucesión de planos pensados para impresionar, sino de cuadritos henchidos de ideas, para pasar a toda velocidad, como en una historieta. No se cita todo el cine americano de los 30/40, sino apenas algunas historietas (*Lorenzo y Pepita*, por ejemplo), algún dibujo animado (*El correcaminos*, por ejemplo), alguna película de zombies o alguna berretada post-apocalíptica. Varios momentos de antología: todo el prólogo (en especial los cinco primeros minutos), la presentación y el combate final contra El Motociclista Solitario del Apocalipsis, la visita de la familia "amiga" a casa de Hi y Ed, la persecución policial a Nicolas Cage (con el doberman, el camionero gritón, las monerías de Nathan Jr. y la jauría de perros feroces). Ah, y la mejor escena con quintillizos (Harry, Larry, Barry, Garry y Nathan Jr.) de la historia del cine. Un apocalipsis desenfrenado y jodón que dice más (y mejor) sobre la mediocridad y la locura de la América de clase media blanca que todo el resto de la filmografía de los hermanos. ■

Horacio Bernades

A los quince minutos de *Educando a Arizona* seguimos con la boca abierta. Cage sale y entra de/a la cárcel, se enamora y se casa con Holly Hunter, mujer policía, no pueden tener hijos, llora ella, se inquieta él y ambos deciden robar uno de los famosos quintillizos. Minutos más tarde, seguimos sorprendidos por la cámara de los Coen y chocheamos con los bebés que tratan de escaparse del pobre Cage. Al poco rato, empezamos a sospechar el reencuentro de los dos presos en la casa de Cage y Hunter. Ya el humor es tonto, las actitudes de los recién llegados son estúpidas y la cámara — como ocurriera en *Simplemente sangre*— nunca está donde debería estar. Más tarde, volvemos a sorprendernos con la secuencia del robo de pañales, pero ya la película tiene un tono de ejercicio formal casi insoportable. Nos decimos, una y otra vez, "paren un poco, viejo, ya nos dimos cuenta de que saben mover la cámara". Pocos minutos después, surgen otros personajes (el empresario de muebles, el motociclista barbudo) y nos damos cuenta de que la película puede empezar cuando uno llega, sin necesidad de ver las escenas anteriores. La atención se desvía para cualquier lado, el personaje de Hunter desaparece por un rato, Cage sigue haciendo morisquetas, el bebé es muy lindo, Goodman y el otro lloran como dos tarados, el motociclista no abandona su caricatura de motociclista sucio y malo y los otros personajes pasean, dicen un

chiste polaco pésimo y se van. O desaparecen. La cámara se sigue moviendo y ya estamos mareados de tanto formalismo inútil. Mientras tanto, los Coen deciden cerrar su comedia tonta con unas escenas oníricas, con la devolución del bebé y con una mesa larga, larguísima —ideal para el travelling filmado con la steadycam—, donde los abuelos Cage y Hunter (de espaldas ambos) almuerzan o cenan con la familia, con los hijos, con los nietos. *Educando a Arizona*, para sintetizar, es la mayor imbecilidad que, por ahora, han presentado los hermanitos piolas. ■

Gustavo J. Castagna



De paseo a la muerte (*Miller's Crossing*), 1990, con Gabriel Byrne y Albert Finney.

Probablemente *De paseo a la muerte* sea el punto de equilibrio exacto alcanzado por los Coen en su relación con los géneros: entre la fidelidad y la renovación, entre el rigor argumental y la fantasía visual. Algo así como la estilización de la tradición.

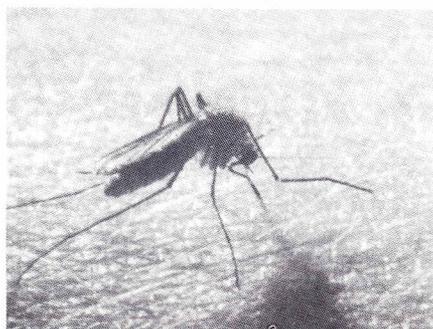
Consecuentemente, logran su mejor personaje: Tom Reagan (Gabriel Byrne), un atormentado *consigliero* de pequeños hampones. Reagan —apaleado ocho o nueve veces a lo largo de la película— se muestra como un extraordinario manipulador. Cada uno de sus pasos tiene una racionalidad instrumental de una minuciosidad casi quirúrgica. Los motivos que lo impulsan a darlos son, en cambio, un amasijo indeterminado de culpa, lealtad, sentido común y conveniencia personal. No hay uno solo de los que le propinan las reiteradas palizas que no lo admire o respete: sentimientos que en los diversos casos llegan al odio o al amor (en particular del personaje de Albert Finney, a un paso de la homosexualidad).

Sujetos a un guión muy fuerte —en el que la sombra terrible de Dashiell Hammett ejerce un efecto muy positivo—, las excentricidades visuales de los Coen toman un lugar complementario: el persistente sombrero de Reagan —debe tener más de diez primeros planos—, a diferencia de otros objetos de su filmografía, más “descolgados”, remite a su dueño y es una extensión de su individualismo y su soledad. Pastiche de comedia negra, policial e historietas: *De paseo a la muerte* tiene un placentero discurrir narrativo que luego los hermanitos nos negarán. ■

G. N.

Sin duda, es el guión más redondo de los Coen Brothers, vagamente inspirado en *Cosecha roja*. Pero la película es más bien cuadrada. Me explico. Hay un cierto aliento en el cine negro que puede ser de tres tipos básicos. La alucinación erótica y delictiva del ciudadano hasta allí respetable (tipo *Pacto de sangre*, con mujer fatal, etc.), la frialdad del detective vengador (*El halcón maltés*) o la confusa calidez de la víctima (*Retorno al pasado*). Los Coen son modernos en el sentido de que no creen en las emociones humanas asociadas al cine clásico y si hacen películas de género es, simplemente, porque pueden utilizar sus materiales y de paso beneficiarse con la adhesión que despierta en el espectador la ilusión de estar en terreno conocido. Así que todo transcurre mecánicamente, porque en los realizadores no hay simpatía por los personajes sino, más bien, cierta impotencia para dotarlos de vida. El resultado es que Polito es una caricatura del tano bruto, Turturro del judío ambicioso y Finney del irlandés sentimental. Byrne, el peor actor de todos, tiene un poco más de carne y de melancolía. Los otros personajes están sustentados en el peor de los recursos: actuaciones histriónicas al borde del grotesco. Esta estética bufonesca está complementada con una fotografía que es exactamente su opuesto esteticista: bellos bosques, sombreros que vuelan y la sospecha de que todo no es más que un sueño, un pasatiempo vacío, tan arbitrario como la tendencia de los realizadores a intercalar planos generales con primeros planos sin sentido alguno del ritmo. ■

Quintín



***Barton Fink*, 1991, con John Turturro y John Goodman.**

Luego de abordar los géneros desde adentro en sus primeras tres películas, los Coen atacan a Hollywood *desde afuera*, cantando la historia de cómo se generan los mismos y qué respeto se merecen. Apartarse de los géneros les permite librarse de algunas cargas molestas: el punto de vista, la construcción de personajes que tengan alguna relación con los seres humanos y la narración. Lo que queda, en contrapartida, es una película increíblemente fría, personajes caricaturescamente miserables —solo la grandeza, en todo sentido, de John Goodman logra generar algo distinto a la irritación— y la arbitrariedad pura en la historia.

Arbitrariedad no es ambigüedad. En la ambigüedad el problema irresuelto tiene sentido aunque no solución. En el reino de la arbitrariedad los problemas tienen la forma del enigma pero la renuncia a construir un mundo con reglas entendibles —aunque sean nuevas— hace que este enigma no sea más que un capricho. La falta de sentido —no solo para la historia sino también para las posiciones y movimientos de cámara— hace nula cualquier exigencia, lo cual debe ser un ideal posmoderno. Mientras tanto, los retazos inteligibles de relato se las arreglan para dejar en ridículo a los dramaturgos progresistas, al “hombre común”, a los ejecutivos hollywoodenses y a sus escritores esclavos. Una pregunta sí tiene sentido y no respuesta y es la de dónde se ubican éticamente los creadores de esta fauna. ■

Gustavo Noriega

El desplazamiento bien podría ser la figura retórica clave de *Barton Fink*. Un recorrido sin mapa por la torturada mente de un escritor que se dice comprometido y que vende su oficio a un estudio cinematográfico. Es significativo, entonces, que el film recurra a la mecánica del sueño, no para oponer la vida onírica a la vida diurna sino para establecer una red de relaciones de imposible implicancia (y de consecuencias concretas) entre una y otra. Antiplatonismo de los Coen: no hay un mundo de las apariencias y un mundo de las sustancias. Todo es apariencia. Es por esto que la famosa caja que arrastra Fink funciona como una trampa hermenéutica. Su supuesta importancia es en verdad tan banal y lateral como el célebre trineo de *Citizen Kane*. Si condensa el mecanismo del film no es porque allí radique algún enigma que explicaría su trama sino porque (como en el caso de Welles) se transforma en un pequeño Aleph a través del cual es posible verlo todo.

Barton Fink es el tipo de film que ofende a cierta concepción romántica del arte. Demasiado inteligente y poco apasionado, se dirá, como si la inteligencia fuera un defecto que debería oponerse necesariamente a los sentimientos. Un film es su estilo y la belleza es siempre funcional. El arte no debería ser el instrumento de una prédica moral y, en términos de estética, la emoción de una perfecta puesta en escena es mucho más poderosa que los más bellos sentimientos de un personaje. Si *Barton Fink* resulta un film emocionante no es porque movilice los afectos en el nivel más rudimentario de la fábula sino porque ostenta la virtud de revelar el infrecuente espectáculo de una inteligencia estética en funcionamiento. No es extraño que se lo acuse de pretensioso artificio, de vacío virtuosismo, de amaneramiento estilístico, de trampa culturosa: eso mismo es lo que a menudo el prejuicio ha dictado sobre los grandes films. ■

David Oubiña

MOMIES[®]

UN JUEGO DE PELICULA

Una película
hecha juego
para los
amantes
del **CINE**



Como siempre en



el
Duende
azul

la
rabia del
juguete



Santa Fe 1499. Tel.: 811-7474
Paraná 1131. Tel.: 812-5261
Florida 625. Tel.: 314-5236
Galerías Pacifico (loc. 2-50)
Tel.: 315-5250

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.

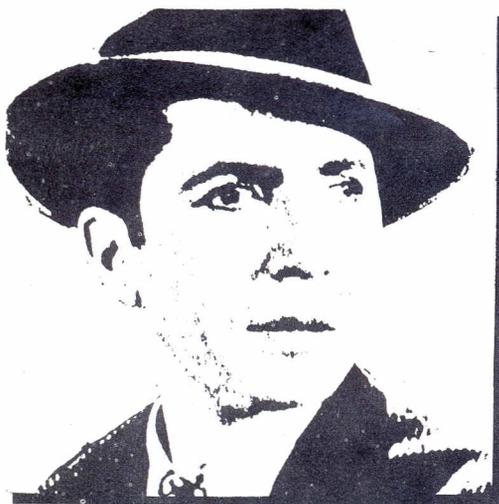


Acercamiento al film

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

Un destino inexorable

Manuel Antin fue director de diez largometrajes en las décadas del 60 y el 70, director del Instituto de Cine en los 80 y rector de la Universidad del Cine en los 90. Lo curioso es que sus ideas sobre el cine no deben coincidir con las de ninguno de los textos que se enseñan en esa institución. Marcelo Mosenson lo entrevistó para El Amante para satisfacción de uno de los directores, justamente el que lleva su mismo apellido.

Tengo la sensación de que los estudiantes de cine de la actual generación no tienen como referente a los directores del cine argentino. ¿A qué lo atribuye?

En el mundo de hoy es más importante la noticia que los hechos, esto es una cosa que vengo pensando desde hace tiempo, la gente no le da tanta importancia a los hechos como a la noticia de los hechos. Los hechos que no tienen noticia no existen, y las noticias que no transparentan hechos pueden existir como si fueran reales. Hoy el cine argentino está tomado por la prensa en general sin mayor emoción, acaso por eso de que ya no es suficiente noticia, este fenómeno al cual vos te referís seguramente no ocurría entre el 84 y el 88, cuando el cine argentino tenía un éxito internacional muy importante. En aquel momento, si vos hubieras hablado con un joven de aquella generación, te hubiera hablado seguramente de Sorín, de Puenzo. Esto tiene que ver un poco con que al cine argentino se le han interrumpido por un lado la devoción de los periodistas que parecieran no amar su propio cine, y por otro lado la veneración, la devoción de esta generación nueva que creo está incomunicada, desconectada. Esta es mi interpretación.

¿A qué se debería esta desconexión?

La Argentina es un país muy especial. Las raíces con la nacionalidad y con la propia tierra están un poco desconectadas, siempre ha sido así, no es de hoy. Alguna vez pensé, frente a determinada respuesta de determinado público sobre determinadas películas y determinados directores, incluido mi propio caso: "qué lástima haber nacido acá para estrenar esta película en este país".

Recuerdo que en los años sesenta se discutía si mis películas eran copiadas de la nueva ola francesa, mientras que Robbe-Grillet y Alain Resnais confesaban en el festival de Venecia que su película *El año pasado en Marienbad* estaba inspirada en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, y esto era en lo único que coincidían, puesto que ambos tenían interpretaciones distintas de la película, pero coincidían en ese punto. En mi caso fue Cortázar. Bien sabemos que estos escritores y desde luego Borges han tenido una gran influencia en la literatura francesa y en el cine francés.

Por otra parte, tanto J. L. Borges como A. B. Casares han escrito especialmente para el cine.

Desde luego que han escrito guiones de cine, pero no es por esa vía que ejercen influencia, hay también una influencia de carácter, de un carácter profundo, casi natural. Pero la crítica argentina nunca recogió esto, en cambio yo sí lo hice, como así también una gran parte de la crítica francesa. Me parece que se nos da poco crédito, y tenemos como una maldición, porque este poco crédito se nos da aquí y afuera. Cuando vamos a Francia con una película, si no llevamos una que refleje al argentino que ellos creen que somos, estamos perdidos, no nos entiende ningún crítico. Recuerdo haber fracasado en el Festival de Cannes con una película que me parece bien argentina como es *Don Segundo*

Sombra. Los franceses decían que yo había inventado un gaucho. Este gaucho no era el que ellos conocían, el que ellos conocían era Martín Fierro, que es un gaucho completamente distinto del de *Don Segundo Sombra*. Yo había creado un mito, una cosa distinta, un gaucho imaginario, y nadie puede dudar que es más imaginario el Martín Fierro que Don Segundo Sombra. Entonces, me parece que esto es como una maldición que pesa en particular sobre la Argentina, porque no es un país pintoresco como podría serlo Brasil, este es un país bastante europeizado por su gente, por su paisaje urbano. Acabo de comprobarlo en Europa; en una publicidad en Londres sobre la Argentina, las fotos que vi eran fotos de Salta, La Rioja, Jujuy, el Valle de la Luna, esa es la Argentina para los europeos. Cuando vienen acá y se encuentran con esta ciudad, los más buenos dicen que nos copiamos, los más malos dicen que hemos hecho un voto de inautenticidad para siempre. Por eso me da lástima haber nacido en Argentina para practicar ciertas artes; si fuera otra, el fútbol por ejemplo, sería más aceptable. Pero dedicarse a cosas más sutiles que pertenecen al mundo del espíritu... Nosotros, los argentinos de aquella generación, estábamos mucho en Europa, nos quejábamos de que los europeos no nos toleraban, no aceptaban que nosotros tuviéramos una preocupación por el alma. Para los europeos los latinoamericanos no tienen ni pueden tener otras preocupaciones que las del cuerpo, el hambre, la miseria, por eso los que hacen un cine que nada tiene que ver con el hambre ni con la miseria son, creo yo, geniales.

¿Y por qué no ocurre lo mismo con la literatura argentina?

La literatura tiene un destinatario un poquito más serio: el lector solitario. Ese mismo lector en el cine se convierte en público cuya edad mental es de diez años, de modo que se le puede estimar mucho menos. El cine es una actividad absolutamente menos respetable que la literatura, que la pintura o que la música, por muchos motivos, no solamente porque el destinatario sea la suma de los sectores, la suma de la gente, sino porque además el cine es una cosa que se hace entre varios, es la obra de un artista con la ayuda de fulano, sultano, mengano que hacen distintas cosas. Por otra parte, el cine tiene un destino inexorable. Nadie puede tirar una película; si hubieran sido escritos, hubiera tirado siete de mis películas, mientras que he tirado muchos cuentos, novelas, obras de teatro. No se pueden tirar las películas, uno se encadena a ellas, cuando muchísimas veces he hablado peyorativamente de mis películas, cosa que estoy dispuesto a hacer siempre y en todo momento, lo hago con la consideración de que el otro entiende que para mí el cine es una cosa irremediable.

¿En qué sentido es irremediable?

Porque uno vive con sus propias películas y les ve defectos, los mismos defectos que uno le ve a la mujer de sus sueños cuando vive con uno. Esta mujer hace cosas que no ocurren en los sueños. A mí me pasa lo mismo cuando veo una película que he

hecho y que, por ejemplo, ha sido rodada en condiciones infrahumanas, en Machu Pichu, a tres mil metros de altura, un material que se dañó en un treinta y cinco por ciento por la estática que produjeron los cambios de altura y de temperatura. Entonces tuve que armar la película con lo que me quedaba. Cuando regresamos, la revelamos y vimos que el treinta y cinco estaba dañado. Por razones de control de calidad tuve que armar la película con el sesenta y cinco por ciento restante y venderla como si realmente fuera mía. ¿Pero qué tenía de mí esa película? Había un treinta y cinco por ciento que había desaparecido. ¿Cómo podía amarla? ¿Cómo podía respetarla? Pero tenía que hacerlo, si hubiera sido una novela la hubiese tirado, me ha pasado otras veces de haber escrito una novela cuyo final se me perdió y luego jamás pude rehacerla, la tiré toda. Esto es como una intimidad, es como un acto fisiológico. En cambio, en el cine siempre hay compromisos materiales, financieros, económicos con los cuales uno tiene que lidiar. Además la película comienza a vivir, como dirían los franceses, desde la primera vuelta de manivela. Qué cosa impresionante, ¡es como para pensar en suicidios! ¿Qué diría la gente si un director de cine termina su película y decide tirarla? A mí me parecería maravilloso. Volviendo a tu pregunta, a mí me parece que en la Argentina hay gente ni más ni menos respetable que en otras cinematografías.

¿Cómo logra su poder el cine americano, es suficiente la justificación económica para explicar su popularidad?

No, yo creo que acá se trata de que coinciden dos cosas: un país ultrapoderoso y una voluntad política en relación con su cine. El cine norteamericano nace con todo su poderío el día que Herbert Hoover dice que cuantas más películas norteamericanas se vean en el mundo, más heladeras y autos norteamericanos se venderán. Esta lucidez política, que no ha tenido ningún otro político del mundo que yo conozca, ha determinado que los

Estados Unidos saquen muchísima ventaja en la carrera de la industria, ahora casi es inalcanzable. Cuando yo dirigía el Instituto de Cinematografía, los directores y productores argentinos a veces me hacían planteos sobre la cantidad de películas norteamericanas que se exhibían en nuestro país en comparación con las películas argentinas. Les contestaba que si ellos fueran alemanes, franceses, italianos o belgas me estarían diciendo lo mismo. Porque no es un problema de nuestro pequeño país, es un problema de todos los países con respecto a la industria norteamericana. Gracias a aquella lucidez política los Estados Unidos hicieron una red de comercialización tan extraordinaria, poniendo a representantes de su cinematografía en contacto con los exhibidores de todo el mundo.

¿Cómo logra su "universalidad" el cine norteamericano?

Estados Unidos es un país verdaderamente preocupado por el tema de la comercialización, y que ha tenido tanto éxito con la Coca Cola como con el cine, ha aplicado el mismo sistema, la prueba es que en cada ciudad importante del mundo tienen una oficina que representa a la Motion Pictures. ¿Qué país logró armar un conjunto de productores tales que pudieran agruparse en una entidad general llamada la Motion Pictures? ¿Qué país logró que esta empresa productora tuviera un gran respaldo político y visitara a los presidentes de las repúblicas de todos los países y a los reyes para enterarse de las novedades? ¿Y qué país tuvo siempre el suficiente poder político sobre los otros países para que, por ejemplo, cuando el cine de determinado país reflorecía, se apretaran algunos resortes de la cinematografía para que apareciera la censura? Cuando a Fernando Ayala se le prohibía filmar una película sobre el divorcio, los norteamericanos tenían aquí un gran éxito llamado *Kramer vs. Kramer*, ¿y esto por qué ocurría? Porque la censura es una manera de fagocitar la competencia.

¿Qué es lo que ocurre en términos estrictamente cinematográficos?

Es muy difícil contestar, las respuestas simples que uno podría hacer son, por ejemplo, que el inglés es un idioma más cinematográfico.

¿Por qué?

Porque es un idioma mucho más sintético, mucho más directo. A mí me parece que es muy importante que tengan un idioma cinematográfico, una traducción estética que es muy directa. Por otra parte se preocupan menos por los contenidos. Costaría mucho trabajo encontrar a un Bergman, no hay absolutamente ninguna posibilidad de encontrarlo en los Estados Unidos como tampoco a un Resnais, aunque ellos mismos los copien.

¿Aun en el cine independiente?

Aun en el cine independiente. La concepción del cine norteamericano es una concepción de arte muy visual, muy directo, muy penetrante y muy accesible... Personalmente me avergonzaría hacer una película como *Terminator*.

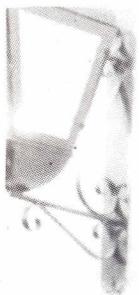
¿Por qué?

Porque la concepción del cine que existe en Estados Unidos es una concepción de marketing que no tiene nada que ver con la del cine como arte.

¿Considera que el cine debe cumplir una función?

No me imagino el cine desde el marketing, no me imagino hacer una película de la cual previamente se ha hecho un estudio de mercado, aunque tal vez sea lo que se deba hacer porque son productos caros. Pero lo fundamental es que a mí no se me ocurre, tengo una visión un poquito más humanística del cine, ni siquiera digo artística, una visión más humanística, me parece que las películas no son un producto. Me avergonzaría que alguien me dijera que mi película es un gran producto. Todos los países a excepción de los Estados Unidos tienen una concepción un poquito más espiritual del cine.

No es que no me importe el público ya que cuando mis películas han tenido éxito he sido muy feliz. Aunque por otro lado aquello de filmar para uno mismo es una cosa bastante lamentable. Pero a priori, no me importa, no quiero tener que exigirme que tal personaje tome tal dirección porque de lo contrario el público va a tomar esta otra. Eso no es hacer cine, eso es hacer calzoncillos,



Nicolás Trovato

Manuel Antin

voy a poner la bragueta acá adelante porque si la pongo atrás nadie lo va a comprar. Nunca he tenido el preconceito del *business*, pero siempre me he quejado de no haber tenido a mi lado un productor, un hombre de negocios para mis películas, tal vez hubiera hecho mejores películas; porque muchas veces, forzado por las circunstancias, he hecho películas absolutamente sin nada. He filmado tres películas con cinco mil metros, una en veintidós días de filmación; nunca he usado más de doce mil metros. Cuando veo que alumnos de la Universidad han gastado en *Moebius* más de dieciocho mil metros, digo: ¿para qué sirve aprender? Quizás, la película que han hecho ellos en seis meses sea mejor que todas las mías juntas, porque comprendo que el cine es celuloide, que uno no debe ser tan mesiánico ni tan infalible de creer que esa toma que filma por única vez, esa escena que una sola vez registra es lo mejor que podían haber hecho los actores y él mismo como director, cuanto más se tiene para elegir mejor resulta el producto. Ahora, como nunca he tenido un señor a mi lado que vendiera mis películas, que las comercializara, que las discutiera desde el punto de vista comercial, me iré a la tumba pensando en qué notable director hubiera sido de haber podido filmar con veinticinco mil metros.

¿Cómo fue su posición frente a los cineastas durante su cargo como director del Instituto?

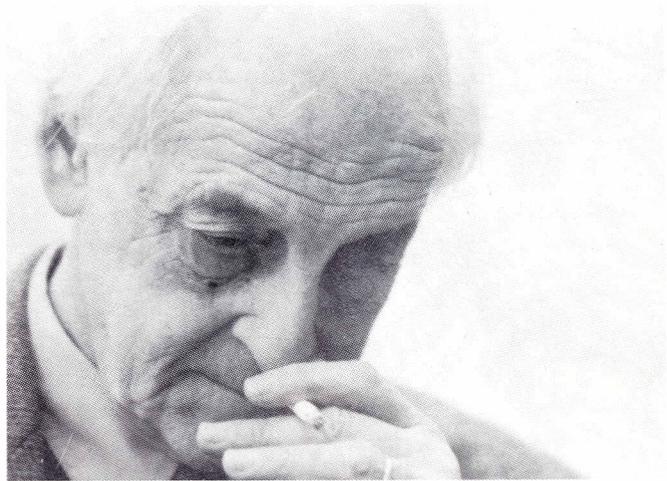
Lo primero que hice en el Instituto fue reunir a toda la gente, a todos los directores y pedirles que hagan un cine distinto. Prefiero que las películas sean distintas y no exitosas. Por otra parte, creo que el mejor cine de la historia del cine argentino se hizo entre el 84 y el 88. El mejor cine, el cine más reconocido por el mundo, creo que en la actividad cinematográfica, como en toda actividad artística, hay que transmitir el entusiasmo, hay que decirle al otro que es más de lo que es para que sea lo que realmente es. Por aquello de que si te dicen desde chiquito: "sos un idiota", o si te preguntan: "¿cómo va a filmar esto?", es muy difícil salir de ese encierro macabro. Yo fui ese estímulo para ellos, no diré que les hice creer, porque sería una crueldad de mi parte, además de una injusticia. Sin embargo es triste estar dirigiendo un instituto de cine, no es alegre ver que los aplausos son para otros. Uno sabe que no le importa el público pero uno es feliz cuando el aplauso es para uno, y yo no estaba filmando. Filmar ha sido mi actividad principal, no existo sin mis películas, no soy nada. Esto tenía que ver también con que cuando di los primeros créditos en el Instituto, entre los primeros que di, veinte fueron a gente que nunca había hecho nada, que no tenían ningún antecedente, que no tenía más currículum que mi lectura del libro que habían presentado, que mi confianza en ellos y mi necesidad de dar confianza. Recuerdo que un prestigioso productor argentino en una reunión con los productores me dijo: "sí, Manuel, pero vos le das crédito a cualquiera", y le contesté con la ingenuidad que me ha acompañado toda mi vida: "tenés razón, pero cualquiera va a ganar el Oscar un día de estos", y me ahorré decirle: "vos jamás has ganado nada con tus películas, y un premio es muy importante para que en tu país te crean". Once meses después, un cualquiera para ese productor ganó el Oscar. Derroché confianza, no me importó que me engañaran más de una vez. Mi teoría es que una cinematografía que hace cincuenta películas por año, como la nuestra en aquel momento, tiene más posibilidades de hacer cinco películas buenas que una cinematografía que hace cinco películas por año.

¿Le preocupa que directores como Coppola, Scorsese o Tarantino sean en una gran mayoría los únicos referentes entre las nuevas generaciones?

No me preocupa, más lo sería que las referencias fueran otras. Coppola, Scorsese, en realidad son directores argentinos

No entiendo.

Porque las películas que hacen no son películas típicamente norteamericanas, por eso son Coppola y Scorsese. Además, no quiero ser racista, pero se llaman Coppola y Scorsese, no son apellidos demasiado norteamericanos tampoco. Tienen sus fuentes, las han bebido como nosotros en los mismos lugares, ellos admiran a los mismos directores que nosotros. Esto no es excluyente, Woody Allen es un típico director norteamericano y es un gran director, muy talentoso, que también ha vivido entre las mismas fuentes. Directores como Woody Allen, Coppola, Scorsese, que andan por esa línea, algunos muy modernos y muy



Nicolás Trovato

Manuel Antin

prestigiados como Tarantino, otro italonorteamericano, estos directores tienen todos, creo, la misma visión del mundo, no son la Industria, aunque estén dentro de ella. Cuando Coppola quiebra con sus estudios por culpa de sus disparates, cuando su mujer lo obliga a comprarle un viña para poder asegurarle que van a subsistir, ¿son norteamericanos o argentinos? Coppola puede hacer *La conversación* y puede hacer algunas películas extraordinarias que lo han convertido en Coppola, y si las cosas le van mal y el dinero no alcanza, puede hacer *El padrino* con Marlon Brando, con grandes medios económicos, y luego *El padrino 1, 2 y 3*, es una diferencia bastante apreciable de todas maneras. Pero digo que en el fondo son conductas parecidas. Tampoco Scorsese sería Scorsese si hubiera hecho solamente *Cabo de miedo*.

¿Para usted existirían dos clases de cines?

Sí, el cine industrial, el cine del público, del entretenimiento, y el de la lectura, el de la recepción. En la Argentina hemos realizado el segundo durante estos últimos años gracias, seguramente, al surgimiento de valores de una época muy propicia, como fue la llegada de la democracia a la Argentina. Hemos hecho un buen equilibrio, un magnífico equilibrio de estas dos cosas, nos encontrábamos con películas como las de Subiela, que tienen un perfecto equilibrio, hechas para el público y para uno al mismo tiempo, o *Tango feroz*, más las de Subiela, o Solanas, todas lograron un equilibrio. Si nosotros hacemos solo películas para nosotros mismos, seguramente al Instituto y a la política económica del gobierno de Menem les va a ser más fácil cerrarlo que tenerlo abierto, por eso las películas necesitan del respeto de su público. Esto ha pasado en Alemania, los alemanes tampoco aman su cine al igual que en Italia, España o Argentina durante una época, pero esto nunca ha pasado en los Estados Unidos, nunca ha pasado en Francia. Francia es un país ejemplar para defender su cine, basta caminar por París y ver qué se da en los cines.

¿Qué aconsejaría a un joven cineasta en cuanto a la necesidad de tener que comprometerse con el público y con uno mismo?

Lo ideal es encontrar una persona que sea como uno y distinta, porque también es grave encontrar un empresario que le cambia a uno el estilo, creo que esto hay que medirlo con equilibrio, tiene que ser alguien como uno, pero más sensato.

¿Usted tuvo esa persona?

Nunca la busqué, nunca me apareció, no sé por qué no lo logré hacer.

En definitiva, quizá lo que logré es tener esa misma persona en dos, esas dos personas en la misma, pero claro, un poco castrada, porque este otro yo que tuve me sirvió para armar mis películas y salir de mis resultados negativos, para salir noblemente, sin clavarme ni clavar a nadie, pero no me sirvió para vender mis películas. ■

Entrevista de Marcelo Mosenson
Fotos de Nicolás Trovato



Sublime obsesión

Meet Me in St. Louis, que por estos pagos no existe en video ni se pasa por televisión, es un clásico que ha sido objeto de los siempre bienvenidos afanes restauradores. Flavia consiguió el cassette en inglés y lo vio ininterrumpidamente durante varias semanas. El resultado es esta nota que se incorpora brillantemente a nuestra sección exclusiva dedicada a las antiguallas.

por Flavia de la Fuente

En 1994 se cumplieron 50 años del estreno de *Meet Me in St. Louis*. La película fue restaurada (esta restauración forma parte de un plan de rescate de 2200 títulos que se consideran piezas fundamentales de la historia del cine) y la edición aniversario americana, en video, es un lujo: además de ser digitalizada viene con un *Making of* de 30 minutos de duración, que es muy interesante para los fanáticos de la época dorada de Hollywood.

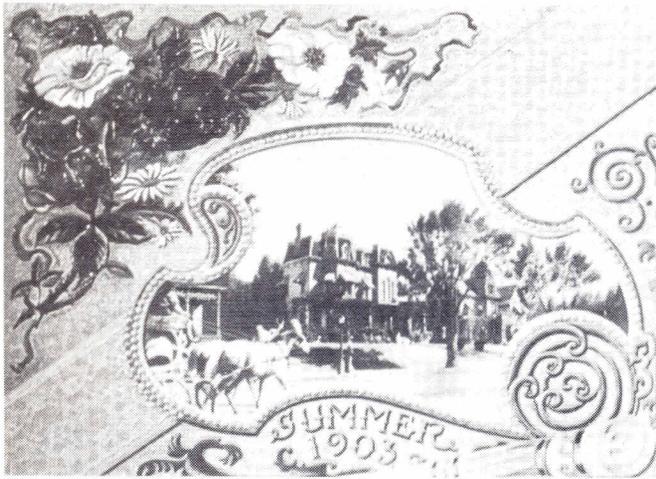
Hace 51 años. 1944. Estados Unidos ya había entrado en la Segunda Guerra Mundial. Familias destrozadas: el padre en el frente, la madre trabajando fuera de la casa, los hijos aguardando angustiados. Estos eran los tiempos que corrían cuando se rodó *Meet Me in St. Louis*. Los grandes estudios consideraban que la gente necesitaba olvidarse del momento que estaban viviendo. Las películas de esta época de la MGM tratan de devolverles la tranquilidad perdida a las familias americanas. Pero Vincente Minnelli, por suerte, no hizo meramente esto.

Sally Benson. *Meet Me in St. Louis* está basada en la novela de Sally Benson *The Kensington Stories*. Antes de convertirse en libro, las historias de S. Benson se publicaron en ocho capítulos en la revista *The New Yorker*, bajo el título de "5135 Kensington". Esto ocurría en junio de 1941. Sally Benson le agregó más tarde cuatro nuevos capítulos y publicó así la novela *The Kensington Stories*. Esta narra la historia de la familia Smith, de St. Louis, que vivía armoniosamente en la acogedora casa de Kensington 5135, St. Louis, en 1903, el año anterior a la feria mundial que tendría lugar en esa misma ciudad. La historia ocurre desde el verano de 1903 hasta la primavera de 1904. El único conflicto de la novela es que la familia debe abandonar St. Louis para ir a vivir a Nueva York. En la vida real de S. Benson, a la familia efectivamente no le queda más remedio que mudarse. Sally ni siquiera pudo ver la feria mundial. Recién la pudo ver en el estreno de *Meet Me in St. Louis* en diciembre de 1944. Sally tenía tres hermanas y un hermano, como en la película, y le decían Tootie, como al personaje que interpreta Margaret O'Brien en el film de Vincente Minnelli.

Este tipo de historias costumbristas evocan tiempos más calmos, los comienzos del siglo XX, en los que cada miembro de la familia tenía algo que decir, por ejemplo, sobre la preparación casera del ketchup o en los que nadie parecía demasiado conflictuado con el lugar que ocupaba ni en la familia ni en la sociedad. Eran tiempos en los que todo tenía un orden que no sé si alguna vez existió, pero que nuestro imaginario añora: un tiempo más lento, con menos opciones (tal vez menos interesante) pero mucho más tranquilo.

La película de Minnelli. La historia de Sally Benson le vino como anillo al dedo a Minnelli. Es una historia sin conflictos en la que puede desplegar toda su obsesión por el detalle y la belleza de las tomas y la fotografía. Junto con S. Benson reconstruyeron exactamente cada objeto de la casa de

Kensington St. Además, tuvo su primera oportunidad de trabajar en technicolor y le salió una obra de arte. La intención de Minnelli era, según dice en su autobiografía, "evocar los cuadros de Thomas Eakins, pero sin llegar a extremos de plagio". Minnelli divide la historia en cuatro capítulos: verano, otoño, invierno y primavera. Cada uno lo abre con un cuadro —al estilo de las tarjetas navideñas filigranadas de comienzos de siglo— que dice la estación correspondiente y tiene una viñeta. Luego, la cámara se desplaza hacia el dibujo (que es siempre la casa de la calle Kensington), que cobra vida, es decir, color y movimiento. En la película no pasa prácticamente nada. No es un musical clásico, es más bien una película de canciones. Y las canciones son muy lindas. Además, como ya era costumbre en la época, las canciones están integradas a la historia y la hacen avanzar: nunca se detiene la película para que se presencie un número musical que no tenga un sentido dramático preciso. Son muy hermosas las escenas de bailes: el baile de despedida al hermano Lon, que se va a estudiar a Princeton, y el baile de Navidad. Hay muchos momentos inolvidables: el número de Margaret O'Brien (que a veces está divina y otras da ganas de matarla) con Judy Garland "The Cakewalk" y todos los bailes de conjunto con canciones tradicionales; la escena en que Judy Garland está bailando con su abuelo en la fiesta de Nochebuena y pasan sin dejar de bailar por detrás del árbol de Navidad para que luego reaparezca Judy bailando con su novio —que suponíamos no había podido asistir a la fiesta— en lugar de con su abuelo. Otra escena memorable es aquella en la que Judy Garland quiere lograr que su vecino le dé un beso y le pide que la ayude a apagar las luces de la casa. Explica Minnelli en su libro *Recuerdo muy bien*: "Durante la secuencia seguimos a la pareja de habitación en habitación. Lo logramos con considerable fluidez, pero llevó su tiempo. Había que modificar la iluminación conforme Judy apaga cada una de las doce lámparas de gas. Dedicamos un día entero a ensayarla, pero la rodamos a la mañana siguiente". Hay muchas más secuencias memorables: la de Halloween, protagonizada por Margaret O'Brien; el ataque de histeria de la pequeña Margaret cuando rompe los muñecos de nieve; el número musical del tranvía y todo el resto del film, ya que está lleno de lujos visuales y canciones encantadoras. La verdad es que *Meet Me in St. Louis* es una película extraña. Pese a no poseer ningún momento tensionante —nadie muere ni se enferma, ni siquiera parece que nadie vaya a morirse nunca en esa dichosa familia— ni conflicto alguno o momento realmente triste, no se puede decir que sea una película que irradie felicidad. Es bella pero fría, muy fría. Tal vez sea por el grado de obsesión con el que fue planificada: a Minnelli parece que le interesa más la perfección de cada encuadre que los sentimientos. O tal vez sea porque se filtran todas las desgracias que estaban ocurriendo en el mundo pese al meticuloso cuidado con el que fue omitida toda posible causa de pesar, con lo cual tendría un fondo hipócrita. Un ejemplo interesante de cómo se fue despojando de verdad la película es lo que pasó con la canción



"Have Yourself a Merry Little Christmas", que le canta Judy a su hermana en vísperas de la odiosa mudanza a Nueva York. Cuando le dijeron a Judy Garland que la cantara, esta respondió que se negaba a hacerlo porque cómo iba a consolar a Margaret O'Brien con semejante letra. Así fue cómo de la primera versión (que no está en la película) se pasó a la segunda.

Primera versión

*Have yourself a Merry Little Christmas, it may be your last.
Next year we may all be living in the past.
Have yourself a Merry Little Christmas, make the Yuletide gay.
Next year we may all be many miles away.
No good times like the olden days, happy golden days of yore.
Faithful friends who were dear to us will be near to us no more.
But at least we all will be together if the fates allow.
From now on we'll have to muddle through somehow.
So have yourself a Merry Little Christmas now.*

[*Pasen una feliz Navidad, puede ser la última.
El año que viene puede que estemos viviendo en el pasado.
Pasen una feliz Navidad, hagan la Nochebuena alegre.
El año que viene puede que estemos muy lejos.
Sin momentos felices como en los viejos días, dorados días del ayer.
Nuestros fieles y queridos amigos ya no estarán más con nosotros.
Pero al menos estaremos juntos si el destino lo permite.
De aquí en más, deberemos arreglárnoslas de alguna manera.
Así que pasen hoy una feliz Navidad.*]

La versión de la película

*Have yourself a Merry Little Christmas, let your heart be light.
Next year all our troubles will be out of sight.
Have yourself a Merry Little Christmas, make the Yuletide gay.
Next year all our troubles will be miles away.
Once again, as in the olden days, happy golden days of yore.
Faithful friends who were dear to us will be near to us once more.
Some day soon we all will be together if the fates allow.
Until then, we'll have to muddle through somehow.
So have yourself a Merry Little Christmas now.*

[*Pasen una feliz Navidad, alegren su corazón.
El año que viene nuestros problemas se habrán desvanecido.
Pasen una feliz Navidad, hagan la Nochebuena alegre.
El año que viene nuestros problemas estarán muy lejos.
Otra vez, como en los viejos días, dorados días del ayer.
Nuestros fieles y queridos amigos estarán con nosotros una vez más.
Pronto estaremos juntos si el destino lo permite.
Hasta entonces, tendremos que arreglárnoslas de alguna manera.
Así que pasen hoy una feliz Navidad.*]

Siempre se sospecha del excesivo optimismo. Tal vez sea esta la causa de la falta de alegría de la película de Minnelli. La ausencia absoluta de dolor remite inevitablemente a su existencia. ■

Meet Me in St. Louis. EE.UU., 1944, 113', technicolor, MGM. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Asistente de dirección:** Wallace Worsley. **Guión:** Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe basado en la novela de Sally Benson. **Contribuciones al guión no acreditadas:** Sally Benson, Doris Gilbert, Sarah Y. Mason, Victor Heerman, William Ludwig. **Fotografía:** George Folsey (no acreditado; Harold Rosson por la secuencia "The Trolley Song"). **Director de técnico:** Natalie Kalmus. **Director asociado de técnico:** Henri Jaffa. **Dirección musical:** George Stoll. **Dirección musical no acreditada:** Lennie Hayton. **Adaptación musical:** Roger Edens. **Orquestación:** Conrad Salinger. **Canciones:** "The Trolley Song", "The Boy Next Door", "Skip to My Lou", "Have Yourself a Merry Little Christmas" de Hugh Martin y Ralph Blane; "Under the Bamboo Tree" de Bob Cole y J. Rosamond Johnson; "Meet Me in St. Louis" de Andrew B. Sterling y Kerry Mills; "You and I" de Arthur Freed y Nacio Herb Brown; "I Was Drunk Last Night", "Over the Bannister" (tradicionales) arregladas por Conrad Salinger; "Brighten the Corner" de Charles H. Gabriel Jr.; "Summer in St. Louis", "The Invitation" de Roger Edens; "All Hallow's Eve", "The Horrible One", "Ah, Love!" de Conrad Salinger; "Good-bye My Lady Love" de Joe Howard; "Under the Anheuser Bush" de Albert von Tilzer; "Little Brown Jug" de R. A. Eastburn, arreglada por Lennie Hayton; "The Fair" de Lennie Hayton. **Dirección de danza:** Charles Walters. **Montaje:** Albert Akst. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Lemuel Ayers y Jack Martin Smith. **Decorados:** Edwin B. Willis. **Diseñador de vestuario:** Sharaff. **Supervisor de vestuario:** Irene. **Maquillaje:** Jack Dawn. **Director de sonido:** Douglas Shearer. **Sonido:** Joe Edmondson. **Intérpretes:** Judy Garland (Esther Smith), Margaret O'Brien (Tootie Smith), Mary Astor (Sra. Anna Smith), Lucille Bremer (Rose Smith), Leon Ames (Alonzo Smith), Tom Drake (John Truett), Marjorie Main (Katie, la mucama), Harry Davenport (el abuelo), Henry H. Daniels Jr. (Lon Smith Jr.), Joan Carroll (Agnes Smith), Hugh Marlowe (el coronel Darly), Robert Sully (Warren Sheffield). ■

Fuentes: Gerald Kaufman, *Meet Me in St. Louis*, British Film Institute, Londres, 1994; Vincente Minnelli, *Recuerdo muy bien. Autobiografía*, Libertarias, Madrid, 1991; Stephen Harvey, *Directed by Vincente Minnelli*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1990. ■

Foto de página 32: Judy Garland y Margaret O'Brien en *Meet Me in St. Louis*

Su ojo en la noticia

Desde siempre Richard Key Valdez defendió en los medios de comunicación la figura del profesional que, a pesar de las presiones y restricciones, demuestra un conocimiento profundo de su trabajo y una relación de placer con su labor. En este reportaje a Luis Clur, director general de noticias de canal 13 y figura de referencia del periodismo argentino, continúa la serie de entrevistas con personajes de la televisión que nos permiten aproximarnos a la reflexión y a un seguimiento, hasta ahora inexistente, del medio de comunicación más importante y al mismo tiempo más secreto con respecto a su historia y sus mecanismos de funcionamiento en todo el medio audiovisual.

por Jorge La Ferla

Quisiera que usted mismo hiciera un perfil de lo que le parece más relevante de su historia.

La gente presume que soy un producto de la televisión y yo considero que soy una proyección que ha tenido sus raíces en el periodismo, atravesando todas las instancias a las que puede encaminarse la profesión. Si usted me pregunta en este momento —que estoy haciendo TV— qué es lo que más me gusta hacer, no le diría que hacer televisión.

¿Y qué le gustaría?

A lo mejor me gustaría hacer un diario. Porque yo hice periodismo escrito, en agencias, en revistas e hice radio también. Yo nací en la agencia, en el sentido literal de la expresión, en una agencia que fue el germen de lo que son actualmente las agencias noticiosas argentinas: la ANDI, que es la sigla de Agencia Nacional de Informaciones. Una agencia que nació en la década del 30, hecha por periodistas argentinos y con la proyección de convertirse en la agencia argentina para el exterior. Después trabajé en Radio El Mundo en la época más vibrante de la radio, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los noticiosos influían en el público y se tomaba parte de la evolución de la guerra. Nosotros en Radio El Mundo participábamos como si fuéramos combatientes, porque cada información la tomábamos como propia, cada hundimiento de un buque, o de un submarino, de un sector o de otro sector, era como si fuera una victoria propia o una derrota propia.

Yo no lo viví pero en mi casa la guerra era un tema recurrente, como una cosa muy fuerte y, más allá de la cuestión política, se vivía como un evento.

Era una cosa que estaba impregnada en cada uno, metida en las entrañas de cada uno. La reconquista de París fue un acontecimiento que a lo mejor fue más trascendente que en la propia Francia, con una manifestación colectiva como nunca se dio en Buenos Aires, colmando la plaza Francia, con un gobierno que no estaba de acuerdo con lo que estaba pasando, a contrapelo de la ideología que estaba triunfando en el mundo.

Me interesa el tema de los medios y lo que es insólito en la Argentina es que no hay historias. Usted va a EE.UU. y ya de CNN han escrito historias. Hay un museo en Manhattan que es el museo de la TV y de la radio. Acá en la Argentina no.

No se ha escrito realmente la historia de un editor de diarios con una polenta sensacional como la de Natalio Botana. Y nadie ha escrito, y espero escribirla yo algún día, la historia de los editores que he tenido sobre mi cabeza, y he tenido muy grandes editores, empezando por Noble, pasando por Bartolomé Mitre, cruzando a Héctor Ricardo García, enfrentándome con César Civitta, con los que quiera. No hay ninguna persona que se haya dedicado a hacer una historia del periodismo vista desde adentro. Mucha gente habla de Pulitzer pero resulta que la historia de Noble es mucho más rica en matices y en personalidad que la de Pulitzer.

Usted no surge con la televisión, hablemos de su historia previa.

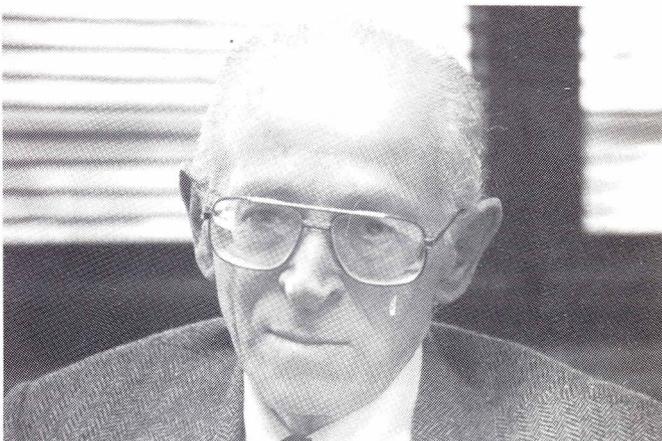
Por eso le hacía la pregunta inicial, ¿yo televisión?, si soy periodista. Le sigo contando a grandes rasgos: de agencia ANDI he pasado a integrar United Press, luego pasé a *Clarín* y llegué a ser secretario general del diario en una época muy fuerte, en la década del 60, cuando Noble se instala, se independiza de la producción y hace su propio edificio, su propio taller y edita el diario en un edificio propio. Empuja, hace una modernización de lo que es el periodismo ahora en esa época. De *Clarín* yo pasé al *Reporter Esso*, donde empiezo a hacer televisión, en 1964.

¿Cuándo empieza *Reporter Esso*?

En el 63, meses antes de que yo ingresara. Armando Repetto era la cara del noticiero. Yo ejerzo la dirección del noticiero desde el 64 hasta que se extingue, con un breve lapso en que dejé el noticiero para fundar la revista *Siete Días*. En el intermedio, en el 66, hice *Siete Días*. Hice 40 números de la revista, me fui y volví a la televisión. Desde entonces trabajé en televisión pero también con algunos intermedios. Cuando el Estado intervino la televisión en la época de Perón, yo me fui a *La Opinión*, como jefe de redacción, y de allí pasé a *La Nación*. De *La Nación* volví a la televisión, a canal 9. Y después volví a la televisión en el 83 con Alfonsín, restablecida la democracia. Volví al canal 11, a los noticieros, y de allí no paré hasta ahora, acá, en la etapa privada. Yo tuve dos etapas privadas: la primera con canal 11, que era privado, desde el 64 hasta el 73, y la actual.

A mí me interesa mucho el tema del consumo de la información. ¿Por qué le parece que la gente ve hoy un programa de noticias?

Porque la gente lee menos. La simplificación del tema sería así.



Luis Clur

Sí, aunque no es tan dramático como en EE.UU., allí se puede decir que se ha perdido la lectura. Diarios como el *New York Times* o el *Washington Post* los lee una minoría o se leen diarios como *USA Today*, que son bochornosos.

Es una simplificación pero el fondo del problema está en eso. Es un problema de educación, de tipo cultural. Que la gente lee menos es un fenómeno que se viene arrastrando desde hace mucho tiempo, desde antes de que la gente mirara televisión y antes de que la gente mirara el noticiero para suplir la falta de lectura. Si uno observa, como usted dice, en EE.UU. ha caído la cantidad de lectores.

Hay un consumo más indiscriminado, la gente termina de ver el noticiero y sigue con *Montaña rusa* o está viendo el programa anterior. Yo me acuerdo que a las once se prendía la televisión para ver el *Reporter Esso*. ¿Cómo ve este fenómeno?

Es un problema de costumbre y de situación social. Es decir, cómo las costumbres de la gente van cambiando. A lo mejor la gente prende para ver qué es lo que ha pasado y, de paso, como no tiene posibilidades de conversar o tiene ahogos y problemas y quiere evadirse, sigue y sigue enganchándose con otros temas, con otros programas que no tienen nada que ver con la información. Hay una especie de educación en el gusto de la gente por prenderse con un noticiero o un programa aparentemente artístico pero que también lo evada de la realidad. Hay una necesidad de meterse en la realidad y al mismo tiempo evadirse de la realidad a través de un programa.

¿Y en el caso del noticiero?

Ocurre eso. Si le pregunta a la gente, le va a decir que está viendo un noticiero y un programa, siempre eligen las dos cosas. En la mayoría de la gente que ve televisión va a encontrar siempre que ve un noticiero y un programa. El noticiero, porque tiene que acercarse a la realidad, y por el otro lado trata de evadirse de lo que está viendo y se mete con un programa cualquiera, como *Los machos* o un programa fantasioso que pueda hacer el canal 9, o hasta las cosas delirantes que pasan en el programa de Neustadt.

Uno veía el *Reporter Esso* y era un resumen conciso muy basado en la figura de Repetto, un tipo sobrio. Con el tiempo se ve que empiezan a aparecer noticias que no son importantes: farándula, deportes, incluso la manera de dar el pronóstico del tiempo. ¿Cómo ve esa relación entre el estatuto de la noticia, lo que podría ser primera plana, los grandes titulares, y algo que hasta uno podría cuestionar su estatuto de noticia, por ejemplo, que el hijo de Darín aprendió a nadar?

Le quiero hacer dos acotaciones: primero, que la filosofía del *Reporter* era una filosofía de noticias sobria y pura, dura, pero en el fondo subyacía cierta subjetividad que la gente lo notaba sin saberlo. Subliminalmente nosotros introducíamos un factor de pensamiento en la gente sobre lo que estaba pasando aunque la noticia fuera objetiva. Siempre lo hicimos así. Por la forma de encargar las noticias o por la forma de expresarla el locutor o por un pequeño desliz en la redacción, siempre había un hecho subjetivo que dejaba al individuo pensando en lo que habíamos querido decir.

No era una mera transmisión literal de acontecimientos.

No era una transmisión simplemente objetiva y descarnada de un hecho sin deformarlo, había también una especie de sustancia para que el individuo pensara. Por el otro lado, ese era un programa de 15 minutos. Yo creo que el ideal de un programa noticioso son 30 minutos; cuando usted me está hablando del hijo de Darín, me está agregando un elemento que no tiene ningún valor para la gente que quiere informarse, que quiere saber qué está pasando. Le están agregando elementos para estirarlo. Cuando el programa se convierte en un chicle, ya deja de ser interesante. Rompe el estatuto noticioso. Para mí el programa ideal es de 30 minutos, como es en EE.UU. El ideal para el que trabajábamos nosotros en esa época era de 15 minutos, porque había una velocidad tal de cosas que permitía mostrar en 15 minutos todo lo que había pasado en el día.

En canal 9 empezó hace unos años una especie de nuevo género, esta especie de docudrama que hacían José De Zer, Caram y otros. ¿No hay una tendencia hoy en los noticieros o ciertas ediciones de notas, que pueden ser hasta políticas también dentro de canal 13?

La dramatización de José De Zer o de Caram estaba pensada, realizada y programada, es decir que cuando ellos llegaban a un lugar ya pensaban qué iban a hacer, teniendo el centro de la noticia desarrollándose. Ellos decían "sobre esto voy a hacer tal cosa, vamos a empezar, largá la cámara, vamos a llegar corriendo", entonces llegaban jadeantes, aunque el episodio ya se había producido. En cambio lo de Bazán no, él está en el centro, el hecho se está produciendo delante y alrededor de él, no lo está programando.

Pero con las técnicas de edición, ¿uno no lo puede armar? Salvo unos copetes en off, que son muy pocos, para ir enlazando situaciones, pero la realidad usted la va a ver, con sonido de fondo y todo.

Yo no digo que mezclen sonido y demás, pero con respecto a lo que pasó hace poco con la marcha universitaria, que empezaba en el Congreso y terminaba en "La Americana", evidentemente hay una manera de editar eso y de mostrarlo que provoca un interés, se convierte en un espectáculo también.

Fueron sucediéndose así y además había tres equipos trabajando. Los tres equipos trajeron tres versiones distintas, uno estaba siguiendo a un móvil, y el móvil no tiene posibilidad de extenderse más allá de un determinado lugar. Había otro equipo que estaba trabajando libremente, sin necesidad de proyectarse con el móvil que estaba parado en el Congreso. Y había un tercer equipo, con Miriam Lewin, que se metió junto con la policía en la pizzería. Eran tres equipos de los cuales sale una sola nota. No son tres notas. Usted ve, si analiza la nota, va a darse cuenta de que hay tres voces distintas ahí en una sola historia.

Más allá de lo de Bazán, hay un trabajo de edición interesante.

Por supuesto. Tomemos cualquier historia, Menem contra Brasil, el caso de los autos, no es una sola persona la que hace la historia, son varias fuentes, después va a la redacción, agarra a un individuo y hace todo el trabajo de pulido con una sola mano.

¿Cómo se manejan los tiempos de acuerdo con la importancia de la nota?

Uno no lo puede regular a priori. Solo sabiendo cómo viene puede uno tener cierta dimensión de un episodio calculado y pensar si esto puede ser interesante o no. Ayer, por ejemplo, tuvimos la irrupción de la policía en una repartición de Aguas de Tucumán, echaron a la gente a patadas, fue una irrupción violentísima, eso lo tuvimos al cierre del noticiero. Entró el coaxil a las ocho menos diez y teníamos un solo bloque. Entonces editamos en tres cassettes distintos lo que iba llegando, con una contra, que el material venía con fallas. Entonces tuvimos que mandar el material, a medida que iba saliendo, por conversor para que no se disparara la imagen. En una casetera mandábamos el comienzo, en otra casetera mandábamos la continuidad y en la primera volvíamos con el final de la nota. En tres cassettes distintos íbamos editando en el aire, no pasó por compaginación esa nota.

Cosa que ya no existe.

No.

¿Cómo ve usted esto que en su inicio era el eje de la televisión, del vivo y el directo? ¿Cómo ve el cambio con casi todo el material enlatado o preeditado?

El móvil tiene una gran utilidad cuando es un acontecimiento duro, vital, trascendente. Además se tiene la sensación de que todos los demás medios están dependiendo de uno. Los medios gráficos, que denostan tanto a la televisión, están pendientes de nosotros para saber qué está pasando. Yo me tomo esa pequeña revancha. Más allá de que cada diario o cada medio gráfico tiene su propia gente en el lugar, están especulando para saber cómo termina la historia y saber qué dimensión darle al tema. Ese es el valor que tiene el móvil. Cuando hay un acontecimiento así, el móvil tiene una fuerza tremenda. Cuando no, no pasa nada.

Tomemos el móvil en una transmisión espectacular, el mundial de fútbol de EE.UU. ¿Cómo escuchaba la gente una transmisión conmovedora de un hecho, en directo, en la radio y cómo piensa usted que la ve hoy en directo por televisión?

Es un problema de imaginación. El individuo que está escuchando la radio, está imaginando. En cambio la televisión le complementa la imaginación, la imaginación no le trabaja tanto porque lo tiene servido, sin necesidad de que tenga él que aportar algo. En la radio es distinto. La batalla del Río de la Plata o la batalla del Mundial, comparando las dos situaciones, uno la está viviendo emocionalmente porque la está sintiendo, pero no le trabaja la cabeza, lo está sintiendo a través de sus sentimientos más violentos digamos. El caso del lloriqueo de Maradona en cámara lo está viviendo, no lo está oyendo.

¿No hay una contradicción? Usted me dice que había una pasión en escuchar la radio.

Había una militancia. Tomemos el caso particular de la guerra, había una lucha abierta, como la de peronistas y antiperonistas en años posteriores, estaba 50 y 50. En aquel entonces era así, era

aliadófilos contra fascistas. Y los medios jugaban ese papel, había diarios neutrales y diarios no neutrales, diarios aliadófilos y diarios no aliadófilos. Y no me pregunte cuáles son porque haría quedar mal a diarios tradicionales.

¿Y entre escuchar un partido transmitido por Fioravanti y una transmisión de Araujo y Macaya? ¿Se repite el mismo fenómeno?

Es distinto porque en este momento, cuando uno ve la jugada, la audición es menos importante, solamente es un elemento de entretenimiento. La voz de Marcelo es para entretener el oído, pero no le aporta ningún elemento de información... Si lo está viendo, qué le puede agregar él. En cambio lo de la radio era distinto, porque uno tenía que imaginar la jugada. Fioravanti, además de tener un lenguaje tan profundo, tan abierto y florido, había creado el sistema de las jugadas a través de los cuadros. El tenía dividida la cancha por cuadrillos, entonces tenía a Loustau en el cuadro quinto, y le va a ser un pase a Moreno, que está en el cuadro séptimo. Entonces usted veía el cuadro y veía la cancha, estaba imaginando y visualizando la jugada, con lo cual Fioravanti era una especie de adelantado de la televisión.

Yo conozco un solo país —Colombia— donde la radio todavía tiene una importancia fundamental. Caracol sigue siendo fuerte por sus transmisiones radiales tanto como por sus transmisiones televisivas. Es un país donde todos los días ocurren catástrofes, un país que tiene una relación muy particular con la violencia, y la gente sigue escuchando radio. Acá en la Argentina, salvo el fenómeno de FM musical o en deporte, se ha perdido la escucha de radio. ¿Cómo podría delimitar el trabajo suyo en cada uno de los medios?

En esta época, la radio, en algunos momentos, compite con la televisión para estar casi simultáneamente con el hecho, con la diferencia de que puede ganar un poco en el anticipo de la información. La facilidad de los medios técnicos le permite salir de un teléfono. A la televisión le falta todavía precisión en los aparatos para poder salir directamente como si fuera una radio. Pero diría que la radio y la televisión están jugando casi el mismo papel de simultaneidad en la información. Y el diario está para profundizar lo

que uno ve. O lo que uno oye. El diario está para profundizarlo, no le queda otro papel, por eso la circulación solamente avanza en muy pocos medios. Quizás, a lo mejor, le encontramos la explicación de por qué la gente lee menos.

Recién hablábamos de Reporter Esso, ¿cómo ve la evolución de Telenoche desde la época de Andrés Percivale y Mónica Mihanovich a lo que es hoy, con la curiosidad de que Mónica sigue estando ahí?

Le voy a contar una experiencia: *Telenoche* fue pensado para ser un complemento del *Reporter Esso*. Se hizo una experiencia piloto en el canal 11 para hacer *Telenoche* y el *Reporter Esso* en simultáneo, y no anduvo. Se quería hacer un noticiero sobrio, informativo, comunicativo en materia de noticias, y después un show de la noticia. *Telenoche* nació como un show periodístico y el *Reporter* era un programa periodístico informativo.

¿Quiénes estaban en ese piloto?

Estaban Armando Repetto, Mónica, Andrés y Eloy Martínez. El era conductor también. Pero como la experiencia no pegaba bien, quedó solo. Y no fue por el 11 sino que fue al 13. El *Reporter* salía a las once, *Telenoche* a las once, y no hubo con qué darle al *Reporter*, entonces *Telenoche* bajó a las ocho y quedó como show, y *Reporter* quedó como estaba.

¿Hoy es un show *Telenoche*?

¿Ahora? No. Tiene algo, por supuesto. ¿El de la moda?, es un jueguito para relajar un poco, pero no es un show.

¿Y antes? ¿Tener noticias blandas?

No eran noticias blandas sino que además había un juego interpretativo de los propios conductores, los conductores se prestaban para jugar con la noticia, entonces se disfrazaban, hacían disfraces que intervenían en la propia edición de las noticias, como si ellos fueran los protagonistas de la noticia, una cosa que me parecía bien para el show.

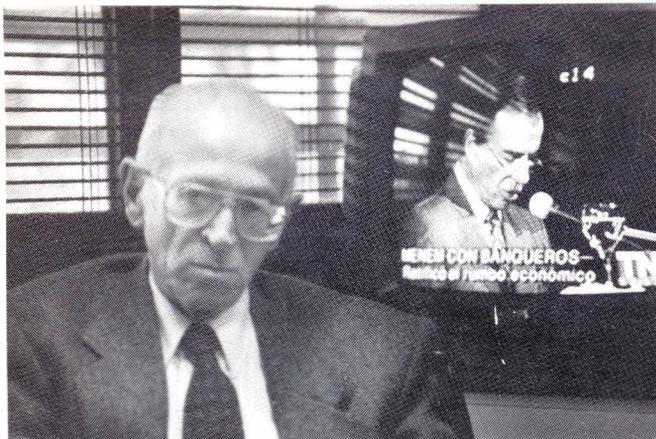
Esa estructura de la conducción como una familia, la pareja, el hombre, la mujer, Mónica con Andrés Percivale, hoy



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.



Luis Clur y Carlos Menem

Mónica con su pareja real, ¿cómo funciona eso en el noticiero?

El asunto sucedió por accidente, no porque fuera pensado hacerlo así. Ellos empezaron acá en el 13 haciendo cada uno su programa, Mónica estaba en *Telenoche* y César hacía *Teledía* al mediodía. Después lo llevamos a César a hacer el móvil de *Telenoche*. No sé por qué circunstancias después cambiamos los conductores y quedaron ellos como cabezas más notorias del programa, y quedaron juntos.

Más allá de la historia personal, hay una estructura de una pareja, hombre-mujer, salvo en ATC, porque encontrarle pareja a Mancini va a ser difícil...

Usted sabe que Mancini tiene su historia, no diría buena, pero tiene su historia también Mancini, fue reemplazante de Repetto en el *Reporter Esso*.

Lamentablemente queda muy pegado...

A la historia oficial.

Y él tiene una actitud muy favorable al gobierno. Pero es una fórmula que en EE.UU. es la misma, necesitamos parejas, no importa que tengan una relación personal. En la Argentina se da muy fuerte. ¿Qué es lo que le da a la gente que haya un hombre y una mujer?

Es una combinación para enganchar a la audiencia pareja, a la audiencia hombre y mujer. No sé si la mujer ve al hombre o los hombres ven a la mujer, aunque en este caso particular la mujer no sea una chica joven, porque Mónica no es joven. Da bien en cara. Es televisiva.

Hay días que vienen muy pesados por las noticias que se dan, siempre hay una estrategia muy fuerte de terminar el noticiero con una broma o con una sonrisa, hay como una especie de juego. ¿Eso es pensado?

Es pensado. Tratamos de no dejarle un sabor muy amargo a la gente.

¿Cómo ve la cuestión de dar noticias en momentos difíciles como estos? ¿Cómo se siente usted estando atrás de un noticiero con ese contacto con la gente cuando la realidad no es fácil?

Es más dura para enfrentarla, es más difícil, pero hay que tener un cierto ejercicio de reflexión. Por eso me tienen a mí acá, por eso me tienen como experto y como hombre reflexivo. No, bromas aparte... es muy difícil tratar de equilibrar y mostrarse con la cabeza fría para enfrentar situaciones muy duras, muy difíciles. Cómo transmitirle a la gente las sensaciones que uno va recibiendo. Yo no sé si uno lo hace inconscientemente o si es el entrenamiento que uno tiene a través de los años lo que le permite resolver las situaciones y una vez que las ha puesto en el aire se pone a pensar si lo ha hecho bien o mal, o por qué lo ha hecho. No sé. A usted le parecerá extraño este mecanismo mental mío, porque cuando viene una situación yo no me pongo a pensar cómo hago, yo enfrente la situación y sé que esa situación tengo que ponerla en el aire de alguna manera. Ahora, cómo la resuelvo en el momento, qué sé yo, es un entrenamiento que uno tiene. Después, a lo mejor, me pongo a pensar si lo hice bien o mal. No es como un diario esto, en donde viene una situación y uno la estudia, la encara, le encarga a la gente que haga una nota, la traduce, la vuelca en un papel, y cuando va a apretar el botón de las rotativas dice: pará un ratito, volvemos para atrás, podemos rehacer. Acá no, acá tac... ¡salí! No hay posibilidad de rehacer una página.

Con todo ese problema de la inmediatez del hecho con su emisión al aire, en momentos terribles, por ejemplo, lo de la

AMIA, ¿cómo ve esa cuestión de pilotear?

Estamos todos dedicados a eso. Cuando ocurre una cosa como la de la AMIA, todo lo demás no sirve. Se olvida todo y todo el esfuerzo está concentrado en eso. Aunque parezca increíble la tarea es más fácil, porque todo está pasando por ese lugar, lo que ocurra es lo que ocurra, no hay artificio para agregar. No hay otra cosa para complementar, porque está ocurriendo allí, qué elementos nuevos podemos agregar, que vengan para suplir esta historia...

CNN crece cuando hay un acontecimiento que normalmente es catastrófico, la guerra del Golfo, la bomba de Oklahoma. A las tres horas de la bomba, CNN ya tenía listo un copete, un logo, música, como si fuera una película. ¿Cómo ve esa cuestión de la noticia catastrófica, el espectáculo, la presión del rating?

No llegamos a analizarlo eso. Ellos están en una situación totalmente distinta, tienen una gran organización que está trabajando para eso. Acá nosotros hacemos todo, la promoción la hago yo también, no la hace el equipo de promoción del canal, la hacemos nosotros. Cuando termina el programa de *Telenoche*, ya enseguida estamos pensando en la promoción del día siguiente. No lo hace un equipo que está trabajando suelto, sin problemas de presiones, sin estrés ni nada, pensando en qué vendemos para el programa al día siguiente, que tenga una cierta lucidez, cierto atractivo, cierto gancho, acá lo hacemos todo nosotros. Usted me dirá si eso tiene ventaja o no. La única ventaja es que sabemos qué material podemos manejar. Pero la desventaja es que no tenemos tiempo para pensar.

De todas maneras no me va a decir que es lo mismo trabajar en canal 9, donde hay un trabajo corporativo pobre. Canal 13 ha crecido de una manera increíble, en la identidad de cada programa y en la identidad del mismo canal.

Hay que tener en cuenta esto, este es un canal artístico, vende espectáculo, la pantalla está llena de espectáculos. En medio del espectáculo aparecen tres franjas de noticiero, tres franjas periodísticas, no es un canal de noticias. El que es canal de noticias es ese que está allí, TN, ese está todo el día en el aire. Pero el canal 13 es un canal de espectáculos, de entretenimientos y de información, con lo cual no está todo el canal pendiente de nosotros. Cuando el canal de espectáculos baja la bandera y quedan las guardias, solo nosotros seguimos trabajando para TN, que trabaja todo el día, que es la redacción nuestra, el mismo equipo que hace *Telenoche*, con lo cual tenemos la posibilidad de ejercitarnos durante todo el día. En esta lucecita encendida que queda acá, trabajamos también para hacer promociones.

¿Qué opina de CNN?

Para mi gusto no es aceptable. Tiene un gran despliegue técnico, eso sí es admirable; pero el despliegue de información y de humanización de lo que es la noticia no me atrae mucho.

Le parece pobre, frío.

Demasiado mecanicista. La parte española también. Le diría que es más atractivo el de *Telenoticias*. Porque es más atractivo, tiene más calidez, me parece. Hay que tener en cuenta que lleva menos de un año.

¿No parece un híbrido, un rejunte de cosas?

Está conformándose bien, además tiene una calidad técnica y visual casi, diría, superior a la CNN.

¿Pero no es una calidad técnica de posproducción? Se nota que está muy posproducido pero a nivel de instantaneidad y de rapidez está un poco lento.

Porque tiene un sistema de preproducción. Es igual que la radio. ¿Usted cree que en la radio es instantáneo todo? No. Cuando aparece un reportaje de radio, no es instantáneo, está editado.

No es solamente despliegue técnico, pero CNN tiene una manera de transmitir el hecho. Cuando usted se quiere enterar de algo, va a CNN.

Cuando está en vivo. Cuando es un programa a horario, está todo preeditado.

¿Qué balance hace de TN, el canal de noticias de cable de canal 13?

Bastante positivo, teniendo en cuenta que no sé si hubo una experiencia similar en la Argentina, pero en cuanto a cómo lo hemos encarado nosotros, hay que tener en cuenta la gran repercusión que tenemos en el interior. Cuando los reporteros, los periodistas que hacen calle van al interior, son verdaderos héroes, como si fueran artistas de Hollywood. Porque en todas partes del interior lo ven. Como calidad de imagen, como transmisión, me parece que es buena.

Hay un fenómeno relativamente reciente: los empresarios y pools que son dueños de muchos medios de información y que a la vez tienen ingerencia directa en la política. ¿Cómo ve ese tema donde yo creo que hasta puede aparecer Tinelli con una carrera política?

Hay dos cosas, una es hacer política a través de la televisión y hacer campañas a través de la televisión. Ese me parece no solo un fenómeno local sino un fenómeno universal. En cuanto a que algunos surjan como candidatos por la televisión, no sé, hay algunos casos que no son tan buenos. El caso de Collor de Melo, por ejemplo, no ha sido tan bueno. Y Berlusconi anda por ahí pegándole al poste.

Conociéndolos como estadistas dejan mucho que desear.

Berlusconi ha tenido una caída, ha vuelto a recuperarse pero no creo que la televisión produzca la sensación de crear líderes. No creo que tenga la capacidad de generar líderes políticos. Una cosa es respaldar, promocionar, catapultar, y otra generar dentro del propio horno televisivo a un producto que sea un genio político.

Pero hoy vemos que quedan pocos.

No hay genios políticos, algunos que no son genios consiguen el 50% de los votos.

Hay gente que dice que la categoría de ciudadano cambió por la de televidente. No se dirigen a un correligionario, a un tipo del partido o a un ciudadano sino a un televidente. ¿Cómo ve esta situación en que cada vez más el político se da cuenta de que necesita de la televisión y recurre a ella?

Hay que tener en cuenta que cuando un político consigue reunir 25 mil personas en un lugar público ya es un fenómeno de atracción realmente singular. Pero que un político se presente en una pantalla, con tres puntos de rating, a 90 mil por cada punto, ya consiguió triplicar qué sé yo cuántas veces la audiencia. Es elemental. Yo creo que una vez que ha descubierto a la televisión como elemento de propaganda, con posibilidad de catapultarse, no la va a dejar nunca. Fíjese en este momento cómo la ha utilizado Clinton.

Cada vez hay menos empresas, habrá más canales pero menos empresas. ¿Cómo ve ese tema?

¿La formación de monopolios y grupos? Es un problema que primero

pasa por el poder que tenga un medio para conseguir mantenerse y además seguir la corriente de forjar una cadena de soporte que es el multimedio. Porque un diario solo, un canal solo o una radio sola no pueden sobrevivir en ninguna parte del mundo, ni el *New York Times* puede sobrevivir solo, ni el *Washington Post*, todos están organizándose o reorganizándose ya en tramados de multimedios, ya sea con cable, con sistema de *on line* o sistema de multimedios con las telefónicas. Además hay otro fenómeno mucho más importante que toda esa concentración de medios, se está produciendo en el mundo la ingerencia de gente que no tiene nada que ver con los medios de comunicación para hacer negocios. Con lo cual el fenómeno de los medios de comunicación se va a enfrentar a que con el paso de los años se va a perder la vocación que tiene un diario para transmitir información, la ética de la información, la ideología del medio, el idealismo que de alguna manera nace en un medio de comunicación. Se va a perder en la maraña de un negocio manejado por elementos que no tienen nada que ver. Aparecen las telefónicas. Qué tienen que ver con una editorial las telefónicas. Microsoft, qué tiene que ver con todo el resto de las comunicaciones.

Lo cual es un poco inevitable...

Está bien, perfecto, pero lo que yo digo es que en el fondo del camino uno se encuentra con que los grandes editores que hicieron las grandes páginas de los diarios del mundo están desapareciendo, absorbidos por una maraña de cosas, de intereses y de negocios que no se sabe para dónde van.

Aparece una serie de tecnócratas.

El mundo de las comunicaciones está envuelto por un mundo de negocios con el que yo, como periodista, no me siento identificado.

¿Qué placer le produce trabajar en esto?

No sé. Muchas veces, cuando uno empieza y hace una cosa que está bien realizada, la ve y dice "esto está muy bien", pero cuando salió al aire ya terminó el placer. Es lo mismo que cuando se hace un diario, cuando se lleva el diario a su casa, ya se está pensando en la edición siguiente. Y se terminó, no sé si eso es un placer o no es un placer. Hay un ansia insatisfecha, una cosa que todavía le queda a uno por realizar. ■

Fotos de Rosana L. Chaio

El Amante en la radio

Algo así como un
programa de cine

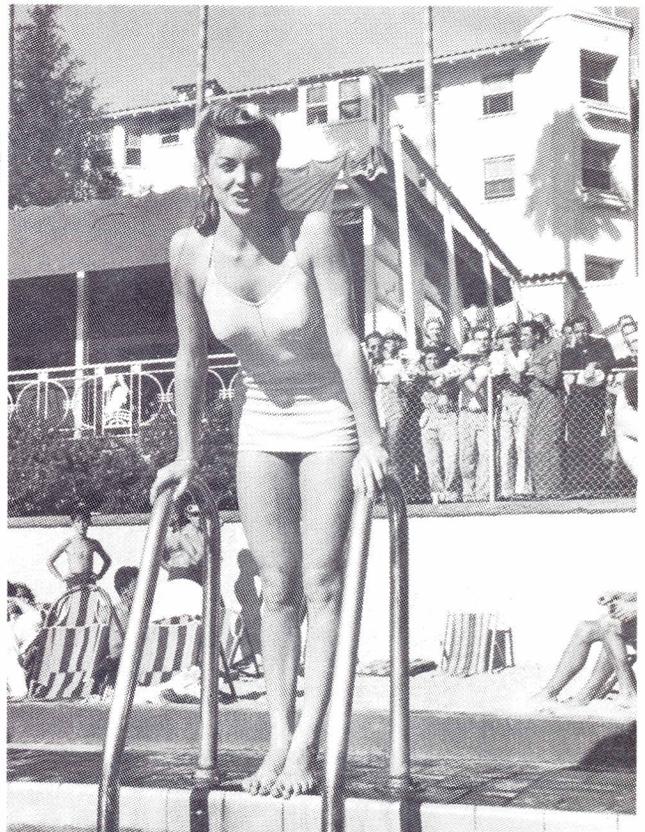
Conducción: Quintín y
Flavia de la Fuente

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

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

FM La Tribu, 88.7 MHz

Tel.: 864-0489 / 866-1095



En una galaxia muy, muy lejana

Cuando todo el país se conmocionaba por las cifras de desocupación, Bernades hacía un culto al escapismo mirando películas por televisión. La realidad se le metió por la ventana y le encajó Roger y yo, un extraordinario documental sobre la pérdida de las fuentes de trabajo. El autor de la nota ahora solo mira Cablín.

por Horacio Bernades

De la noche a la mañana, 300.000 trabajadores de la industria automotriz quedan sin empleo ante el cierre de fábricas. Directivos y funcionarios responden con indiferencia y cinismo. La población oscila entre la desesperación, la depresión y el delirio. Se organizan shows y espectáculos para “distraer” a la gente. El presidente de la Nación sugiere soluciones que están entre la broma de mal gusto y el puro delirio psicótico. No señor, usted no se equivocó. Esto no es el noticiero de canal 13 ni un panfleto del Partido Obrero. Esta sigue siendo la revista *El Amante*, y *El Amante*, como usted bien sabe, no es una revista de política sino de cine, ese entretenimiento que no tiene nada que ver con la vida. Quédese tranquilo, que no estamos hablando de Argentina 1995 sino de Estados Unidos 1988, “una galaxia muy, muy lejana...”. Y no estamos hablando de la realidad sino de una película, una inofensiva película, de esas que jamás cambiarán el mundo. La cinta en cuestión se llama *Roger and Me*, la filmó un tal Michael Moore en 1989, y cada tanto suele exhibirse por la TV de cable. La última vez que se dio fue una noche de junio pasado, en el popular horario de las cinco y media de la mañana, por Space, con el título *Roger y yo*. Es un documental de hora y media que en su momento tuvo distribución comercial en Estados Unidos y en Europa (no aquí), y que trajo más de una agarrada. “Roger” es Roger Smith, presidente de la General Motors, quien en 1988 tuvo una idea realmente inspirada: cerrar 15 plantas afincadas en Estados Unidos y abrirlas en Méjico, donde la mano de obra es más barata, para hacer unos buenos manguitos de diferencia. Claro que para eso hubo que dejar a 300.000 en la calle, pero, bueno, ya se sabe, esos son los riesgos de la racionalidad económica. En particular, Roger cerró la planta de la GM en la ciudad de Flint, Michigan. Una ciudad en la que prácticamente toda la población dependía de ella. Planta que, encima, había sido, allá por comienzos de siglo, la primera que la compañía abriera. “Yo” soy... bueno, yo soy yo, pero él es Michael Moore, un tipo sin ningún antecedente como cineasta (después de esta película filmó una secuela de 24 minutos, en 1992). Moore era un periodista —desempleado también él— que había nacido y vivido toda su vida en Flint, y que tenía una peculiaridad: ser un obsesivo hinchapelotas, tanto como para querer convencer al susodicho Rogelio de algo tan simple como viajar hasta Flint para reunirse con un grupo de desempleados de su fábrica. *Roger y yo* es la filmación de esa pequeña odisea protagonizada por Moore (un gordito pesado, que suele mascar un escarbadiante y lleva una ridícula gorrita de béisbol, remeras demasiado cortas y pantalones por debajo de la panza, que suele quedar al

aire). Moore viaja de aquí para allá persiguiendo a Roger, con un camarógrafo tras él. Misión imposible, como ya habrán adivinado: ningún gordito testarudo puede cambiar la historia. Pero en el camino, el gordito, que no tiene un gramo de zongo, se las arregla para pintar su aldea, radiografiando de paso el espíritu de los tiempos modernos, los primeros berridos del Nuevo Orden. Pero, ojo, sin la menor solemnidad. *Roger and Me* no aspira al estudio sociológico o al análisis político, sino a algo mucho más inteligente, devastador y verdadero: se trata, según la definición del propio Moore, de una “docucomedy”, una comedia cotidiana en la que lo que se registra es el absurdo, la locura de lo que llaman racionalidad económica (y de unas cuantas cosas más), con un tono y unas escenas que están más cerca de los hermanos Marx que de Karl Marx.

Desfiles y crímenes. Para contar su historia, *Roger y yo* hace historia, recorre su comunidad, visita todas las manifestaciones de la cultura popular norteamericana, sabiendo que lo que se está contando es algo más que un simple episodio económico. ¿Qué expresión más quintaesencial de la cultura yanqui que esos desfiles con bastoneras, grandes bandas y carrozas? Producido el cierre de la planta, se hace una *big parade* para conmemorar (!!) los cincuenta años de la primera huelga automotriz en Flint. A los costados del desfile, el público: desempleados sentados en el cordón de la vereda, delante de casas abandonadas (a esa altura ya se había iniciado el éxodo) y de negocios cerrados. La atracción principal del desfile es Miss Michigan, una rubia tetona, pura sonrisa y besitos al viento, que parece salida, o a punto de entrar, de/a una serie tipo *Dallas* o *Dinastía*. El bueno de Moore la encara, micrófono en mano, y dispara: “¿Qué se siente al ver tanta gente sin empleo, tantas plantas sin producir?”. A medida que la pregunta se va formulando, la sonrisa de la rubia va pasando del hielo al rictus, y su respuesta es un mascullar incomprensible que haría palidecer a Marlon Brando. “Al fin conocí a alguien con un empleo seguro en Flint”, comenta Moore, el bromista, para presentar al alguacil del lugar, un tipo a quien las veinticuatro horas del día no le alcanzan, ocupado como está en desalojar a las familias que no pueden seguir pagando el alquiler. A uno ya lo echó 15 veces, practica 24 evicciones por día, sin perdonar ni a sus propios amigos. Hay una solución para los desempleados (esperamos que los funcionarios del Ministerio de Economía no estén leyendo esta nota): conchabarlos como guardiacárceles. Es que, además de haber sido elegida por una revista de negocios como “el sitio menos aconsejable para vivir en Estados Unidos”, Flint ostenta otro récord: el

de criminalidad por habitante, así que las cárceles se llenan. Tanto que un día se inaugura una nueva prisión, provista de todas las sofisticaciones. Para inaugurarla se organiza, claro, una fiesta: por solo 100 dólares por pareja, se puede pasar la noche entre rejas. Se ve a un policía meterle un tiro a un tipo disfrazado con una capa: se hacía llamar "el primo de Superman", y había liquidado a más de uno, con o sin superpoderes.

Ronnie, Maggie, Pat y el pastor. Un diario local anuncia que por fin ha surgido "el empleo soñado" para los expulsados de la GM: enrollar tacos mejicanos en los mostradores de la "Taco Bell", una cadena de *fast foods*. Para combatir la depre generalizada, las autoridades llevan a Flint distintos números musicales. Entre ellos, una cantante, que para dar ánimos a la concurrencia cita a una eminente pensadora inglesa: "Anímate, América, que tienes un gran presidente". La cita es de Margaret Thatcher. Se presenta un pastor evangelista, que, en un gesto magnánimo, decide no cobrar entrada a los que perdieron el empleo. "¡Salgan de la pobreza!", truena el pastor, iluminado. También viaja, claro, Pat Boone, el popular "Mr. Chevrolet", por quien suspiraban nuestras tías en los 50, superestrella de la canción melódica que después de todo este tiempo sigue simpatizando con la causa de la General Motors. Tiene sus razones: todos los años, la firma le regala (desde hace casi medio siglo) un cero kilómetro y una rural. A Pat se le ocurrió una idea genial: que los desempleados vendan, al timbreo, productos de la línea "Amway", una de esas de artículos de limpieza. Un vocero de la GM sugiere la posibilidad de hacerse unos pesos fabricando caseramente "recolectores de pelusa". Pero no son los únicos a quienes se les prende la lamparita. También le ocurre (pasa en todas partes) al presidente de la Nación, el señor Ronald Reagan, más cómico que en sus tiempos de actor. Ronnie se costea hasta Flint, invita a comer pizza a una docena de ex empleados de la GM y señala, como los padres de la patria en el siglo pasado, el camino del progreso: ir a buscar trabajo a Texas, o cualquier otro Estado del Sur. *Go South*. Una idea tan genial como la de aconsejarles a los jubilados que aprendan las delicias del golf, o a los empresarios que sean buenos y se dejen de joder con eso de andar echando gente. Pero no, ¿a quién podrían ocurrírsele semejantes disparates?

Un lugar genial para vivir. ¿Golf, dijimos? El clásico deporte argentino se practica también en Flint, Michigan. Y hasta los courts se corre el inquieto Moore, para entrevistar a unas señoronas que se pasean palito en mano. Una de ellas cree que el problema de la desocupación se debe a que mucha gente quiere la fácil. Dicho lo cual empuña el palo y manda la pelotita bien lejos, con *charme* y elegancia impares. No es la única que piensa así: una fiesta "a lo Gran Gatsby", organizada por funcionarios de la GM, está concurridísima. Esparcidos en los jardines de la mansión hay, aquí y allá, "estatuas vivientes", que son unos tipos (y tipas) disfrazados de "años locos", parados, inmóviles, como estatuas. Moore se acerca a un grupo de invitados fitzgeraldianos, interrumpiendo sus abundantes libaciones. "¿Qué piensan de los 300.000 despedidos?" "Eh... bueno... ¿Por qué ver solo lo malo? Hay tantas cosas buenas para hacer en Flint..." "¿Por ejemplo?" "El ballet. Tu hija hace ballet, ¿no?" "Sí, claro. El ballet, el hockey... ¡Flint es un lugar genial para vivir!" Solo faltaría que aparezca alguno hablando de la transmigración de las almas. Pero no, en Flint nadie tiene *tantos* pajaritos en la cabeza.



A la derecha, Michael Moore

Un dirigente sindical de los automotrices, entrevistado por Moore, se disculpa e intenta justificar las medidas, como si se tratara de un funcionario de la empresa. ¿Les suena? La tele informa que Roger Smith se ha aumentado su salario en dos millones de dólares. ¿Les suena? En la puerta del "Flint Plasma Center" se hace cola para dar sangre, rebusque de desocupados. De pronto, aparece otro al que le da por las grandes ideas: esta vez se trata de convertir a Flint en centro turístico, de un día para otro. Surge un slogan, se imprimen folletos, se levanta un hotel Hyatt, se inaugura una exposición, "El mundo del auto". En la exposición, un stand llama la atención del equipo de filmación. En él, un muñeco que representa a un obrero le canta una canción de amor al robot que lo reemplazó en la línea de producción. La canción se llama "Me and My Buddy" ("Yo y mi compañero"). A los seis meses el Hyatt ya no está, ni tampoco la exposición: el centro turístico no anduvo.

El comienzo de una Nueva Era. El final de *Roger y yo* es a toda orquesta. Se acerca la Navidad. Música alusiva: una versión del "Jingle Bells" en la que el estribillo es *ladrado* por afinadísimo perros ("Guau, guau, guau / Guau, guau, guau / Guagua, guagua, guau"). Los directivos de la GM, presididos por el bueno de Roger, hacen un acto para celebrar la llegada del Niño Jesús. El pícaro de Moore monta en paralelo los fastos de la ceremonia ejecutiva y la expulsión de su casa de una familia negra. Mientras un negrito con los ojos más tristes del mundo mira a cámara chupándose el dedo, en el off, el presi habla de "calidez humana", "dulzura", "caridad" y "amor". "Abramos nuestros corazones", y la mamá del nene grita, patatea y putea al alguacil que vino a desalojarla. Muebles y colchones sobre la vereda, mientras un coro de ángeles canta: "Aleluya, amén".

Sobre las últimas imágenes de Flint, se oye la voz de Michael Moore: "Mientras nos acercamos al final del siglo XX, los ricos son más ricos y los pobres, más pobres. Pero la gente ya no tiene pelusa, gracias a los recolectores de pelusa hechos en mi ciudad natal. (Con tono altisonante). ¡Realmente, es el comienzo de una Nueva Era!". El último cartel de la película informa: "Esta película no puede ser vista en Flint. (Pausa) Todas las salas cinematográficas cerraron sus puertas."

Por suerte en mi país no pasan esas cosas. ■

Roger and Me (*Roger y yo*). EE.UU., 1989. Producción, dirección y guión: Michael Moore, para la Dog Eat Dog Films. Distribución: Warner Bros. ■

Festivales de cortometrajes

Calendario anual

Mannheim-Heidelberg **14-21 de octubre de 1995**

Fecha límite de inscripción: 8 de agosto de 1995.

Competencia de largometrajes, documentales y cortometrajes de jóvenes realizadores, en 16 y 35 mm. Varios premios de un monto global de 300.000 francos franceses.

Contactar: Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Collini Center, Galerie, 68161 Mannheim, Alemania. Fax: 49 621 291 564

Huy

20-23 de octubre de 1995

Fecha límite de inscripción: 15 de septiembre de 1995.

Competencia de cortometrajes belgas y extranjeros en Super 8, 16 o 35 mm.

Géneros aceptados: animación, ficción, documental.

Contactar: Lot. Bois des Rois, 90, 4500 Ben-Ahin, Bélgica.

Fax: 32 85231077

London Film Festival **3-20 de noviembre de 1995**

Fecha límite de inscripción: 15 de agosto de 1995.

Festival no competitivo de largometrajes, documentales y cortometrajes de todo género en Super 8, 16, 35 y 70 mm y video realizados durante los dos últimos años y que no hayan sido difundidos en el Reino Unido. Los films deben ser subtitrados en inglés.

Contactar: London Film Festival

South Bank

London SE1 8XT

Reino Unido

Fax: 4471 6330786

Namur

Media 10-10

18-20 de noviembre de 1995

Fecha límite de inscripción: principios de noviembre de 1995.

Competencia internacional de cortometrajes en 16 y 35 mm. Gran premio de la provincia de Namur. Premio de la SABAM. Premio a la mejor fotografía. Premio al "Art et Essai".

Contactar: Namur Media

14, avenue Golenvaux

5000 Namur

Bélgica. Fax: 32 81221779

Valladolid

21-29 de octubre de 1995

Fecha límite de inscripción: 31 de julio de 1995.

Films en 35 mm jamás difundidos en España.

Premios a los mejores cortometrajes: Epi de Oro: 20.000 francos. Epi de Plata. Premio del jurado.

Documentales que testimonien eventos históricos importantes. Soportes aceptados: 16 y 35 mm.

Premio al mejor documental: 40.000 francos.

Contactar: Semana Internacional de Cine de Valladolid

Angustias, 1, 2da. planta

Apartado de Correos 646

47003 Valladolid. España.

Fax: 34 83309835

Turín

Cinema Giovanni

18-26 de noviembre de 1995

Fecha límite de inscripción: 31 de agosto de 1995.

Promoción de films realizados por jóvenes autores que reflejen su cultura y sus novedades tanto en lo que se refiera la forma como al contenido.

Concurso internacional de largometrajes.

Concurso internacional de cortometrajes de cualquier estilo y género.

Soportes aceptados: 16 y 35 mm.

Primer premio: 10.000 francos. Segundo premio: 7.000 francos. Tercer premio: 5.000 francos.

Contactar: Festival Internacional Cinema Giovanni

Piazza San Carlo 161

10123 Torino, Italia.

Fax 3911 5629796

Bilbao

Festival Internacional de Cine Documental y de Cortometraje

28 de noviembre al 3 de diciembre de 1995

Fecha límite de inscripción: 15 de septiembre de 1995.

Competencia de cortometrajes documentales, de ficción y de animación.

Soportes aceptados: 16 y 35 mm.

Duración máxima de los films: 30 minutos. En ciertos casos excepcionales los documentales pueden ser un poco más largos.

Gran premio del festival: 16.000 francos, 3 Mikeldis de oro de 10.000 francos y 3 Mikeldis de plata de 6.000 francos por los tres géneros.

Carabela de Plata del Centro Iberoamericano de Cooperación: 12.000 francos.

Contactar: Festival Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao

c/Colón de Larreatequi, N° 37-4 drcha. Apartado de Correos 579

48009 Bilbao, España. Fax: 344 4245624

Festival Internacional del Film Super 8 y Video

8-13 de noviembre de 1995

Competición nacional e internacional de obras inéditas en Bélgica. Soportes aceptados: film, Super 8; videos, VHS, S-VHS, U-Matic Pal, Secam, NTSC, U-Matic SP.

12.500 francos. Realización: 8.000 francos. Premio al mejor guión: 4.500 francos. Premio al mejor

documental: 3.500 francos. Premio especial del jurado: 1.500 francos. Premio a la creatividad: 1.500 francos.

Premio al cine del mañana: 800 francos.

Contactar:

Centre de Création, Formation et Diffusion Multimédia

12, rue Emile Janson

1050 Bruselas, Bélgica.

Fax: 322 6493340

Investigación: Marcelo Mosenson

El terror mudo

A propósito de *El estudiante de Praga* y *El Golem*, de Paul Wegener, y *Nosferatu*, de F. W. Murnau

por Eduardo A. Russo

Este artículo comporta un doble objetivo: contribuir a la irritación de quienes aún adjudican perezosamente la etiqueta de “expresionismo cinematográfico” a una heterogénea cantidad de films realizados en las dos décadas que precedieron al ascenso del nazismo en Alemania, y proponer ciertas notas para el examen del cine fantástico en el período que antecede a la incorporación del sonido. En alguna oportunidad (cf. *El amante* N° 12) hemos postulado algunas ideas sobre esta cuestión a propósito de *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919). Seguiremos aquí con dos casos cruciales que permiten pensar cómo se convocaba al terror en los tiempos del mudo, un cine del que no era ausente la palabra —abundaban en él los intertítulos— ni el acompañamiento sonoro (si algo no faltaba en las salas era la música, que comentaba todo lo que se desplegaba en la pantalla) sino *la voz escuchada*. La voz imaginada, a veces casi alucinada, podía suplirla en muchos casos; pero aún faltaba el paso decisivo: el de *poder pegar el grito*. El alarido escalofriante, los sonidos del terror —los crujidos o golpes alarmantes, los susurros en la oscuridad, esos indicios de que alguien anda por allí, en la oscuridad— fueron algunas de las mayores contribuciones del género en momentos en que el cine parecía vacilar —o mejor aun balbucear— sobre qué debía hacer con las imágenes sonoras. Allí comienza, recién instalado el cine parlante, la Edad de Oro del *horror film*. Los casos que aquí abordaremos (todos disponibles en el mercado de video local) poseen cierto carácter de anomalía —aunque entre ellos haya una obra maestra absoluta— que redobla su interés.

1. Las fábulas de Wegener

Desde el tiempo mismo de su estreno, *El estudiante de Praga* (Stellan Rye y Paul Wegener, 1912) parece haber hundido sus raíces en los cimientos del romanticismo alemán. Tempranamente canonizado en el primer capítulo de un ensayo decisivo del psicoanalista Otto Rank: *El doble*, este extraño film se sitúa en una verdadera encrucijada del cine mudo. Como en el caso de *El gabinete...*, sobre *El estudiante de Praga* parece confluír una red de responsables. Unidos en la conspiración que originó la película estuvieron, además de los citados Rye y Wegener, el novelista Hanns (sic) Heinz Ewers —autor del relato que fue su fuente y también presidente de la Deutsche Bioskop, que produjo el film— y el adaptador Henrik Galeen, que también lo sería de *Nosferatu* (1922) de Murnau. El desdoblado papel protagónico quedó a cargo de Wegener, mientras que el diabólico villano Scarpinelli fue interpretado por Werner Krauss, el mismo que luego encarnaría a Caligari. En esta primera versión de *El estudiante de Praga* —hay dos más: una dirigida en 1925 por Galeen y otra una década más

tarde, filmada por Arthur Robinson—, el joven Balduino, pobre estudiante aunque insuperable esgrimista de la Universidad de Praga, se enamora de una condesa. Encuentra a un siniestro anciano que le propone un singular contrato: lo llenará de riquezas a cambio de alguna cosa que posea, a su elección. Amparado en su pobreza casi absoluta, Balduino acepta y firma, sólo para ver que el viejo elige llevarse su imagen del espejo. A partir de allí, el drama avanza a partir de las cada vez más comprometedoras apariciones del doble de Balduino, quien pasa de la burla a la amenaza, y de allí al crimen. No obstante, el estudiante llega hasta la condesa (que no lo ignora) y en su habitación, ella descubre su falta de reflejo. Balduino huye de su imagen y cuanto más cree escapar, más lo acecha el doble. Finalmente, desesperado, dispara su pistola contra el perseguidor. Se cree liberado, pero al tiempo percibe que ha sido herido de muerte. Cuando se desploma, entra Scarpinelli y deshace festivamente el contrato. En un breve epílogo puede verse, sentado sobre la tumba de Balduino, a su doble sobreviviente, mirando melancólicamente a cámara.

El estudiante de Praga se sostiene hoy, en su primitivismo, por el puro poder de su historia. Con sus planos concebidos como cuadros vivientes, no busca involucrar perceptivamente al espectador, perseverando en un *desvío pictórico*, bidimensional, que luego ahondaría *Caligari*. Aquí hay escenarios naturales, aunque usados como decorados. Los planos permanecen encuadrando cuerpos enteros, en una función escénica, y aunque el desdoblamiento de Balduino todavía perturba al espectador en su congelada extrañeza, las limitaciones del Wegener director son especialmente patentes en la culminación del film: el estudiante debe avisar que ha sido herido mediante una exclamación y el rótulo correspondiente. A continuación —subrayando la teatralidad de la pieza— la entrada y mímica del perverso Scarpinelli culminan con un saludo a la platea. A pesar de todo, el alemán Wegener y el danés Rye supieron dar forma, en los exteriores, a una Praga mítica, prekafkiana, que remite a las leyendas sobrenaturales y que sería llevada a su paroxismo en *El Golem* (Wegener y Galeen, 1920). Originada en una leyenda del siglo XIV y codificada en varias fuentes literarias —la criatura aparece al menos en una novela de Achim von Arnim: *Isabel de Egipto*, antes de dar el título al relato de Gustav Meyrink—, la historia de *El Golem* fue filmada en varias oportunidades. Hubo una primera versión de Wegener y Galeen en 1914, de ambientación contemporánea y escenarios naturales —perdida desde pocos años después de su estreno— y luego la que aquí nos ocupa. También hay más en el sonoro, pero ya es otra historia. De *El estudiante de Praga* a *El Golem* puede advertirse el



tránsito hacia una retórica visual más elaborada, aunque solo por momentos se evidencia el declarado entusiasmo de Wegener por el cine americano en contradicción con el intento de conservar el impacto escénico de los decorados del prestigioso Hans Poelzig, que opone un juego de formas fuertemente representativas y abigarradas a la abstracción de la escenografía caligaresca. La excepcional fotografía de Karl Freund desplaza hacia su campo parte de la autoría del film. El efecto de los momentos culminantes se apoya en los juegos de la luz sobre el humo o en el ondular del fuego. Cuando el rabino Loew invoca a Astaroth para conocer la palabra mágica que le permitirá dar vida al Golem, ella sale de la boca de la aparición *escrita*, como en una filacteria. En la presentación en sociedad del pétreo Golem, el terror se produce a pura claustrofobia cuando luego de una singular exhibición de magia del rabino ante el emperador —idéntica a una proyección cinematográfica— la blasfemia de los asistentes provoca una catástrofe: los techos descienden amenazando aplastar a la multitud, hasta que el Golem detiene el desastre. Aunque no posee sonido, la película se percibe como bulliciosa: desde los ruidos del gueto hasta los cuchicheos de la corte, el crepitar de los incendios o los juegos de niños. La criatura (interpretada por Wegener) cae estrepitosamente cuando se la priva del hálito vital, y mientras anda uno puede sospechar (como claro precedente que es del Frankenstein de Karloff) los pasos ruidosos y hasta lo que parece farfullar en hebreo antiguo. Como ocurriría más tarde en *La Pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl T. Dreyer, *El Golem es* de esos films mudos que parecen clamar por el sonido. Aunque lo que en el caso del danés remite a la presencia sonora de la palabra, aquí lo hace al estruendo físico de los ruidos.

En el encuentro final con una niña, que antecede a la caída del monstruo de arcilla, una máscara cierra la pantalla en los dos ángulos superiores, como si viéramos a través de la entrada a una gruta lo que se desarrolla al aire libre. Este peculiar uso del cuadro anticipa lo que llevará a sus últimas consecuencias Murnau en su *Nosferatu*, dos años después.

2. *Nosferatu* o del terror óptico.

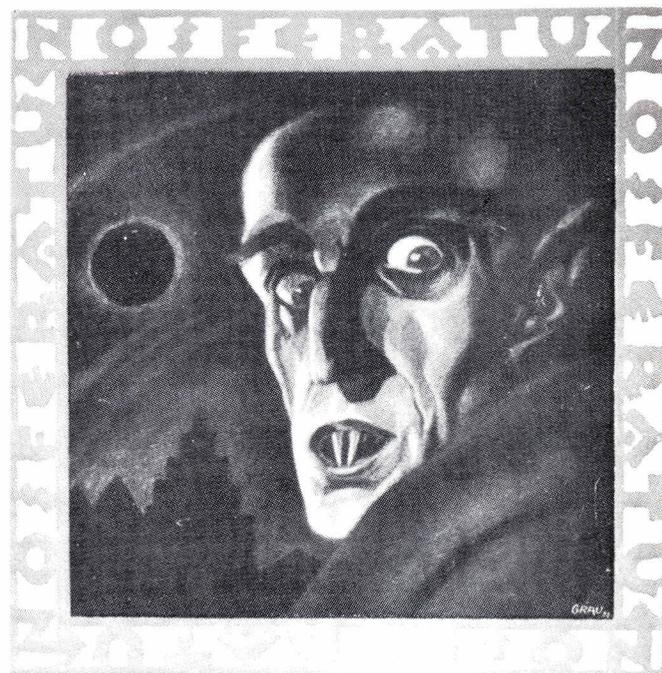
En cierto sentido, al cine mudo no le faltaba nada. Alguna vez Jacques Rivette comentó, a partir de los films de Griffith, que “hay que ser muy sordo para no tener la memoria obsesionada por el timbre vivo y claro de Lillian Gish”. Es *a posteriori*, a partir del cine parlante, cuando decidimos llamar mudo al anterior. Pero los creadores trabajaban con la integridad de la materia que tenían a su disposición. Friedrich Wilhelm Murnau compuso su *sinfonía del horror* —subtítulo de *Nosferatu* (1922)— con los elementos visuales de que disponía el cine entonces. Construyó, así, toda una estrategia de pavor para los ojos, heredada de la fantasmagoría y de la iconografía del más negro romanticismo. Pintores como Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme, pero principalmente Caspar David Friedrich y su concepción trágica del paisaje se procesan en *Nosferatu* como no se vería otra vez en el cine. A falta de poder lograr la cualidad *envolvente* que el sonido aporta a la percepción de una película, y el terror rodeando acústicamente al espectador (si la imagen está circunscripta a la pantalla, el sonido parece venir desde allí y *llegar hasta nosotros*), Murnau centra su esfuerzo en el trabajo sobre la mirada, colocando puntos de perturbación que enrarecen las imágenes, las velan, las enmascaran y sugieren lo oculto en el juego de luces y sombras.

En un ejemplar y extenso análisis de *Nosferatu*, Michel Bouvier y Jean-Louis Leutrat examinaron —a partir de la iconología de Erwin Panofsky— el film como fenómeno plástico, insertándolo en la tradición romántica. Compararon especialmente la espera de Ellen (Lucy en la copia anglosajona, la más difundida en nuestro medio) junto al mar, al costado del cementerio, con célebres pinturas de Friedrich. Por otra parte, destacaron el uso del cierre en iris y las

máscaras que ocultan partes del cuadro como formas de anunciar la oscura amenaza que se cierne sobre los personajes en Bremen. También supieron examinar la función de la mirada a cámara del vampiro o de las víctimas en el momento en que son confrontados con la muerte. A falta de la función integradora del sonido, que incorpora casi físicamente al espectador (más fácil es saltar por un estruendo inesperado que por una imagen impresionante; lo sabe cualquier film de horror clase Z), Murnau debe aterrorizar a un espectador puro ojos. Y lo hace, además de lo ya apuntado por Bouvier y Leutrat, por el uso de una composición obsesivamente equilibrada mediante la sección áurea, excepto en los momentos donde la presencia del vampiro irrumpe en el centro mismo del cuadro, *observándonos* desde la puerta de una habitación, desde el ataúd en que acaba de incorporarse —en la secuencia de la bodega del barco— o desde la cuadrícula de una ventana en Bremen.

Maestro indiscutido en la construcción del espacio fílmico, Murnau también involucra al atribulado espectador por el recurso romántico a la representación dentro de la representación (puertas y ventanas dejan ver, desde los interiores, el paisaje) y a partir de encuadres escindidos, con tabiques (cf. el sonambulismo de Ellen-Lucy). Un espectáculo desdoblado *aspira* a quien mira a Nosferatu: colocando a los personajes en lugar de espectadores, Murnau logra lo opuesto: situar a los espectadores en la posición de personajes de su pesadilla. Por si esto no bastase, el montaje construye —a través de los oscuros lazos que unen a distancia al vampiro, a Knock-Renfield y a Ellen-Lucy— un espacio virtual fundado en la telepatía, que dismantela cualquier lógica arquitectónica en función de una topología del terror. Queda para la conjetura qué habría sido de Murnau en el sonoro, luego de su trágico fin paralelo al estreno de *Tabú*.

Aunque la gran historiadora del cine alemán y biógrafa de Murnau, Lotte Eisner, haya declarado —precisamente a partir de *Nosferatu*— que “el cine alemán no es sino una prolongación del romanticismo”, y que “la mecánica moderna no hace otra cosa que dar formas visibles a las fantasías románticas”, hay quienes insisten en el malentendido expresionista. Las coordenadas que hemos expuesto honran más la riqueza de estos films, ponen a prueba los límites de lo visual en el *horror film* y prefiguran las peripecias del sonido entrando en el campo de lo fantástico en el cine logrando su primera estabilización narrativa, su época clásica. ■



Nosferatu

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. EAC:

Adjunto giro postal para que me remitan el número 4 de vuestra revista. Y ahora, unas líneas para matizar semejantes formalidades arriba expuestas: ¡¡¡GRACIAS!!!

Gracias por la ansiedad que me provocan cada fin de mes, al correr a cada rato al kiosco a buscar la revista.

Gracias por haberme ayudado a entender un poco más de esta pasión compartida llamada cine.

Gracias por todas las coincidencias, pero gracias también por todas las disidencias.

Gracias por la alegría (y a veces las lágrimas) por una opinión ampliamente compartida o por alguna otra que te llega al corazón. Y gracias también por las calenturas de otras opiniones absolutamente incompartidas (¿está bien dicho?).

Gracias por la pasión con que hacen la revista.

Gracias por no dejarnos clavar con bodrios que prometen mucho y no dan nada o muy poquito.

Gracias por hacernos descubrir pequeñas grandes perlas (¡puaj!, parezco Nimo) escondidas en la desinformación o directamente en el barro.

Gracias, fundamentalmente, por su independencia y por no chuparle el culo a ningún "dinosaurio".

Gracias por... Gracias por... ¡Gracias por no dejarnos solos! Los quiere mucho...

**Claudio Apas
Berisso, Pcia. de Bs. As.**

Un cinéfilo (no, esta palabra creo que me queda un poco grande), un amante del cine en estado terminal.

PD: Muerte (no, muerte no, es una palabra demasiado fácil de pronunciar y lamentablemente de ejecutar en la historia de nuestro país), mejor cadena perpetua para todo el Comando Martínez Suárez y todos sus adherentes por la postal aparecida en el último correo de lectores (perdón... "Dispares sobre *El Amante*").

Habrás visto, meterse con Tim Burton (aparte de Scorsese, Coppola y algún otro que se me olvida, ¿existe otro director vivo "intocable"?). Y la ensalada de nombres de próceres (y no tanto) con la que quieren ensuciar al bueno de Tim...

Los perdono un poquito porque soy hinchado "enfermo" de Gimnasia, y el escudito de nuestros queridos primos de Racing (hermanos en desgracia en realidad) me ablandó... pero solo un poquito...

Amantes:

Lo que sigue fue escrito al leer el agradecimiento de Ricagno a una elogiosa carta que le envía un lector, seguramente algún primo (leyendo los números viejos de *El Amante* encuentro varias cartas alabando a Ricagno, lo que me lleva a la sospecha de que se trata de una familia numerosa).

"¿Fui un buen crítico?", se preguntaba François Truffaut. Ricagno se pregunta "¿Para qué mierda escribo?" (en sus días grises) y "¿Para qué sirve la crítica?" (en sus días luminosos, ¿o era al revés?). O hay un problema con la crítica en sí o hay un problema con los que te leemos, vos estás bárbaro. A diferencia del Ed Wood de Tim Burton, nunca te cuestionás si tenés o no talento para tu trabajo. Una respuesta posible para la utilidad de la crítica sería la de darse un gusto personal. No conozco a nadie a quien obliguen a ser crítico cinematográfico.

Alejandro Ricagno: ¡Basta de tus notas sentimentales! Es cierto que con estas notas conseguiste un gran número de fans. Hay notas tuyas excelentes, para qué negarlo, pero cuando escribís cosas como el balance del año 93 (les dije que estuve leyendo números viejos), la nota de River Phoenix o la crítica a ¿A quién ama Gilbert Grape? (Quintín, más tarde, justicieramente la calificó de "prolija nulidad") me dan ganas de suscribirme a la *Film*. Alejandro, abandoná el intento de hacernos llorar, que para eso lo tenemos a Gustavo Noriega.

Sin embargo, silenciosamente, en otro lugar de la revista aparecen las notas de Eduardo A. Russo. Casi todo lo que Russo escribe es acertado, prefiriendo el análisis inteligente a la pavada. A causa de esto nadie le

manda cartas agradeciéndole o diciendo que sus notas le provocaron accesos de llanto. Son precios que hay que pagar. Espero, Eduardo, que no me agradezcas diciendo que esta carta te sirve para dejarte de hacerte preguntas existenciales, como le sucede a tu colega Ricagno, ya sea en tus días grises o luminosos.

Me despido con una pregunta, sin importar el factor climático: Where's Julian Cooper?

Hasta siempre.

**Marcelo R. Abud
Capital Federal**

Amigos amantes de *El Amante*:

En un raro caso de lucidez involuntaria, los adherentes al Comando Martínez Suárez (sección "Dispares sobre *El Amante*" del número de junio) formulan la pregunta que, en su misma enunciación, contiene una de las claves morales del cine de Tim Burton.

¿Qué se puede esperar de un director que acepta este estrambótico personaje?, se interrogan con forzada gracia retórica y marcial torpeza estos intolerantes comandos, refiriéndose a Eduardo Manos de Tijeras.

Pues, justamente, un mundo poblado por seres análogos: inocentes, monstruos amables, perdedores, emocionalmente frágiles, inadaptados hipersensibles. Pocas veces el cine ha volcado sus simpatías de un modo tan explícito hacia una categoría semejante, menos aun con el coraje suficiente como para darle a todo el asunto la coherencia de una marca estética. Además, los comandos se quedan cortos: es una mezquindad decir de Tim Burton que este "acepta" personajes tales; demasiado noble como para solo limitarse a ello, este —digámoslo de una vez— extraordinario artista los celebra con un entusiasmo sin atenuantes y nos invita a ser partícipes de la fiesta. Allí está, si no, toda su filmografía para atestiguarlo o, para no ir muy lejos, su película *Ed Wood*, mucho menos un homenaje al director Edward Wood Jr. que una declaración de amor hacia lo extraño.

Eso sí, el maravilloso conjunto de freaks queribles que desfila por sus imágenes bien podría, también, hacerse acreedor al mote de "estrambótico".

Saludos a los amantes.

**David Scissorhands Obarrio
Capital Federal**

PD: Para Horacio Bernades: *My New Gun* es la primera película de Stacy Cochran, y la dieron unas cuantas veces por cable el año pasado. La historia es curiosa y tiene como hilo conductor un revólver que va pasando de mano en mano y da lugar así a la creación de situaciones. El nuevo film de Cochran se llama *Boys* y, se dice, es una especie de *Blancanieves* y *los siete enanitos*, protagonizada por Winona Ryder (ya estoy sacando la entrada).

Respetable redacción de *El Amante*:

Antes que nada debo confesarme como un abierto fanático del género documental. Me fascina mirar la *National Geographic* como *Mundo en guerra*, copándome previamente con documentales tan exóticos como *Grandes castillos de Europa* o alguno de las pirámides de Egipto. Ni hablar de *Sucesos argentinos*, y de esa para muchos odiada voz en off que, créanmelo, a mí me produce enorme seducción.

No tengo aún los elementos de juicio necesarios para entender si el documental filmico es un género menor, bastardo o extracineamatográfico; esa erudición es un conocimiento o un debate de ustedes, los críticos.

Pero lo que sí hoy pregunto y demando es por qué *El Amante* no le da más espacio a este género que parece olvidado por la crítica especializada.

Sé que todos los ejemplos antedichos hoy son programas televisivos. Pero ¿caso muchos de ellos en algún momento no se vieron por cine? o ¿cuántas películas tienen clave documental? *Koyaanisqatsi*, *La república perdida*, *De Mao a Mozart* o *Shoah* son solo algunos ejemplos de una lista larguísima que ustedes perfectamente pueden completar y

deleitarnos con sus comentarios. Y además, Jorge García, cuando comenta el menú del cable, bien podría recomendar y mencionar algo al respecto.

Sin otro pedido, un cordial saludo a todos. ¡Sigán así!

Alejandro Szejn
Capital Federal

PD: Me olvidaba; ni se les ocurra tocarle el diccionario cinéfilo a Russo, que cuando no lo vi en un número me pegué un julepe bárbaro.

Fax para los directores de *El Amante*: Quintín, Flavia y Gustavo, y para el resto del staff

Mis queridos amantes (del cine), esta puede ser una carta solo personal o puede aparecer en "Disparen sobre *El Amante*", a juicio vuestro, pero como se quiere elogiosa (¿será un galicismo?), es bueno que se publique.

En realidad, hace tiempo que quería manifestarles mi entera (o casi) adhesión a las opiniones emitidas en vuestros artículos, de fondo o no. Pero por sobre todo, lo que me llena de placer casi patriótico y, en todo caso, de orgullo ídem, es que —claro, me van a decir, es una opinión muy personal y propia— ese orgullo ídem proviene del hecho de que, junto con *Sight & Sound*, es la revista más seria —pero, por suerte, con mucho humor— que existe en este, ya, pequeño planeta.

Acostumbrado que estoy a la "moderación" francesa y a abstrusas y elaboradísimas elucubraciones sobre cosas muy simples de este ya centenario oficio/arte, me regocijo de placer cuando leo los artículos, escritos sin pelos en la lengua (¿o debería decir en la computadora?) y con ese sentido tan nuestro, creo, de la realidad y que si uno llama a una película bodriosa, un bodrio, no se está insultando a nadie, claro que, muchas veces, la verdad hiere...

En fin, nada más que estas líneas para reiterarles —aunque me doy cuenta de que nunca, ¡ay!, se los dije hasta ahora— mi entera adhesión... pero, sí, ¡lo dije más arriba!

En todo caso, cada mes espero anhelante el sobre en mi buzón parisino. Esto es todo y gracias.

Un abrazo afectuoso a todos, sobre todo a Naomi Campbell...

Ricardo Aronovitch
París, Francia

Estimados amantes:

Hasta hoy, mi situación de respetable ciudadana, esforzada profesional y fiel esposa me compelia a tratar de ocultarlo por todos los medios, pero la semblanza realizada por Gustavo Noriega en el número de este mes ha desatado en mí fuerzas oscuramente reprimidas que hacen absolutamente intolerable mi estado y me empujan a quebrar salvajemente mi devoto y pronunciado silencio: ODIÓ A DEMI MOORE

Gustavo, ¿tenías que recordarme que Bruce Willis —me tiembla la mano al escribir— duerme con "ella" todas las noches? ¡Durante tantos años he tratado de mentirme, de creer que no es cierto, que el pelado con chivita que aparece con Miss Mediocridad en ciertas fotos reproducidas en pasquines de la farándula y el corazón es solo Michael Douglas en una de sus metamorfosis! He practicado vudú con una muñequita igual a la Demi esa en *Ghost*, he pedido ayuda a Bill Murray, Dan Aykroyd y Harold Ramis (lamentablemente han dejado de ejercer desde que supieron la infausta suerte de la Sigourney a manos del bichito ese del espacio)... ¡Hasta fundé la Asociación Pro-Ayuda a Bonnie Bedelia (sin fines de lucro: se aceptan propuestas de esposas abandonadas y/o lectoras solidarias)! Pero no: tu maligna suspicacia masculina tuvo que mencionar la desdichada e inevitable realidad real ya en las primeras tres líneas de la nota de la página 17. No obstante —y sé que ignoras cuánto daño me has hecho— tus palabras dejan entrever la misma justa duda que me aqueja episodio tras episodio de *Luz de luna*, fotograma tras fotograma de *Duro de matar* (1, 2 y 3); ¿cómo un tipazo como BRUCE WILLIS PUEDE ESTAR CASADO (y tener hijos, sí, lo leí en la *Radiolandia*) CON "ESO"?

Ya sé, ya sé... conozco de memoria lo que de él dicen *People* y *Entertainment Tonight*: que le gusta tomar unas grapatitas de más, que solía levantarle la mano de vez en cuando a alguna señorita, que... CALUMNIAS. Crueles y viles patrañas de rubios —con pelo—, prolijos y afeitaditos marines y aspirantes a galanetes que no pueden siquiera concebir que el Brunito exista. Que haya dado vida a los dos personajes masculinos más queribles, divertidos, inteligentes y sexies del cine y la televisión. Que sea un excelente intérprete en cualquier papel (para que no queden dudas, vean *Pensamientos mortales* —sí, aunque esté "la cosa" arruinándolo todo—, *Cita a ciegas*, *Asesinato en Hollywood* —Blake Edwards lo vio y enseguida lo supo—, *Una idea genial* —donde hace de sí mismo—, *La hoguera de las vanidades* —especialmente en una escena memorable en el subte con Tom Hanks, otro menospreciado por la "crítica seria" antes de que interpretara a

un enfermo, o dos, y obtuviera la famosa estatuita—, *La muerte le sienta bien*, *Hudson Hawk*, *Las cosas de la vida* —en un duelo de chicos con Paul Newman— y su fugaz aparición en *The Player*—, lo único rescatable de toda la filmografía presente, pasada y futura del ex milico hoy denunciante ciudadano Altman). Que tenga el andar y el guiño más seductores de la historia del cine. Que resulte el único sucesor digno de Bogart, Peck, Grant y Cooper (por los que mi mamá también se hacía encima), con un inigualable y autoparódico sentido del humor. Y, encima, que sea el único hombre que transpira, se ensucia... pero no muere nunca (y no me vengan con inmortales estrábicos que niegan su verdadero nombre con acento francés). Ha llegado la hora de que se sepa y se grite a los cuatro, ocho y doce vientos: *Bruce Willis es uno de los más grandes actores de nuestro tiempo*, esos que nos van a acompañar desde la pantalla o el recuerdo con cada una de sus apariciones, a nosotros y un día a nuestros hijos, ahijados o sobrinos.

Minutos antes de nuestra boda, mi marido y yo decidimos celebrar un pacto de mutua sinceridad: acordamos que, en el transcurso de nuestra unión hasta que la muerte nos separe, solo abandonaríamos el lecho conyugal por Rita Hayworth (él) y Bruce Willis (yo, se entiende). Dado que corro con una inmerecida pero fundamental ventaja, y que por lo visto el muchacho no piensa morirse, solo me resta desear:

1) Que se divorcie de la bruja.

2) Que nos acompañe por mucho tiempo más.

El cine —y las espectadoras— lo necesitamos.

Gustavo: a pesar de todo, gracias por la nota y el homenaje.

María Valeria Battista
Capital Federal

PD: ¡¡¡Y canta!!! (escúchese cassette adjunto. Espero crítica y datos de Guillermo Pintos en el próximo número).

¿En dónde vivís, Quintín?

Como bien sabés, la burguesía no es igual en todos los países. En los EE.UU. ha sido una clase dinámica, organizada, que conquistó el poder, dominó a las fuerzas armadas y las utilizó para sus ambiciones comerciales (Panamá, guerra del desierto = imperialismo).

En la Argentina la burguesía ha fracasado, nuestro país no llegó a conquistar la soberanía económica. Las burguesías que organizaron sus naciones primero impidieron que lo hicieran las que venían de atrás, o sea nosotros.

El cine refleja esto.

¿Por qué los chicos de Norteamérica no ven *Montaña rusa*? ¿Por qué tenemos y consumimos un mercado tan amplio de cine norteamericano (muñecos, pósters, etc.) y no de cine argentino? Que yo sepa es más común ver en los bares fotos de Jack Nicholson o Marilyn antes que de Eda Bustamante o Héctor Alterio.

¿Por qué esto es más común? Si sabemos que no hay culturas mejores que otras.

El presupuesto de *Reality Bites* (bajo, en el contexto de Hollywood) sería un sueño y una herramienta maravillosa en las manos de un director argentino.

Nuestros directores para hacer cine tienen que hipotecar hasta el culo. Y no porque en la Argentina no haya lugar para la cultura, sino porque si lo hubiese, sería señal de que nuestra industria cinematográfica estaría creciendo y la única manera de que tengamos la suerte de tener tantos estrenos en inglés es la ruina de nuestra industria, y la de Chile, Bolivia, Colombia, con la del resto de los países latinoamericanos, tomá mate.

En este contexto algunos quiéjotes intentan hacer cine y otros críticos mueven las aspas de los molinos.

Con respecto a Subiela, por él te escribo, ¿cómo le vas a faltar el respeto cuando arriesga tanto para crear, si vos más que de un papel y un lápiz no te jugas? Lo insultaste aparte de criticar su película, me parece un gesto desubicado.

Es verdad, Subiela no tiene la pluma de Pizarnik para hablar del amor. Rilke aconsejaba no escribir poesías de amor porque se necesita una fuerza grande para imponerse a las grandes cantidades que hay escritas. Si al director de *No te mueras* lo consuela leer a Bécquer, lo siguen acusando de cursi.

Los críticos son parásitos que viven del trabajo ajeno; si el cine no existiese, *El Amante* tampoco; si *El Amante* no existiese —¡ay!—, el cine lo seguiría haciendo.

Pero ya que felizmente existís, Quintín, si no es una molestia, fijate dónde vivís, cuál es el lugar que nuestra creación ocupa en el mundo y qué cosas la afectan, porque allá arriba, en el país de *The Critic*, cuando los críticos descalifican con mala leche a un director, siguen siendo garrapatas. Pero como de un pedo de Ted Turner se hace una película, quizá no importe tanto, acá me parece que sí.

Ariel Mendiburu
Capital Federal

Queridos amigos de *El Amante*:

En el momento en que empecé a escribir la nota sobre Ken Loach, publicada por ustedes en el número 37 (marzo de 1995), no imaginaba aún que pocos meses después tendría la oportunidad de hablar personalmente con tan admirado director.

En efecto, Ken Loach presentó en Cannes su último film, *Land and Freedom*, y lamentablemente, pese a competir en la Selección Oficial, no cosechó ninguno de los premios mayores. Y ello pese a que la crítica internacional casi unánimemente reconoció que se trataba de una de las mayores obras en competición.

Esta vez el film de Loach se desarrolla en España durante la Guerra Civil y su principal enfoque está dirigido hacia las divisiones coexistentes en la izquierda republicana, que en opinión del autor gravitaron decisivamente en la derrota final a manos de las fuerzas franquistas. El tema es polémico y no deja muy bien parados a los comunistas de Stalin, pero como en otras películas del gran director inglés, se respira una profunda honestidad en la postura por él adoptada.

Durante el cóctel organizado por los productores de *Land and Freedom*, dialogué con Loach, quien me comentó su satisfacción al volver a Cannes y me presentó al actor principal de su film: Ian Hart. A diferencia de los intérpretes de casi todas sus películas anteriores, Hart reconoció haber actuado en varias películas inglesas, pero subrayó la enorme satisfacción de haber sido dirigido por Loach. Numerosos españoles (y algunos argentinos) asistieron al cóctel incluyendo a la actriz Rossy de Palma con su inconfundible perfil, revelado por Almodóvar hace casi una década.

Finalmente, quisiera agradecer a Gustavo Castagna y a Santiago García por la muy divertida nota sobre nuestra participación en el concurso sobre cine (*El Amante* N° 39) y espero que en la revancha dejemos bien alto el prestigio de esta divertida (y polémica) revista.

PD: Me permito recomendar una película argentina, que no tuvo mucho éxito con la crítica o la asistencia de público. Se trata del

reciente estreno de *El largo viaje de Nahuel Pan*, que merecía mayor suerte que su mezquino estreno en una única sala de cine, donde pasó casi inadvertida.

Fredy Friedlander

Queridos amigos de *El Amante*:

Empezaré por decirles que fabricáis la única revista de cine en castellano que vale la pena, y os lo digo desde el conocimiento que me da mi condición de periodista de cine y cineasta. Sois realmente buenos, afilados en vuestras percepciones, entretenidos, tenéis sentido del humor, y habéis encontrado un magnífico terreno para moveros, a mitad de camino entre lo frívolo y lo sesudo, o algo así. ¡Enhorabuena! Pero no os he escrito para echaros flores. Necesito conseguir un ejemplar de vuestra revista, concretamente el de noviembre de 1994. No es que sea un número excepcional, mi problema en realidad es que un amigo argentino me lo prestó y me lo robaron en un cine. Sí, en un cine. Fui a una proyección con tres números de *El Amante*, los dejé un momento sobre un sillón y cuando volví solo quedaban dos...

Así que necesito comprar ese número, y de paso compraría también el último número, el que esté recién hecho cuando me lo enviéis. Espero que tengáis algún procedimiento de envío contra reembolso, si es así mandármelos a la dirección de arriba. Si eso no es posible mandarme una carta y me explicáis qué debo hacer.

Gracias por todo. Saludos a Quintín, Flavia y Noriega.

Miguel Santemas
España

PD 1: Me hace sentir un poco raro el saber que el único fan español de vuestra revista que conozco es José Luis Garcí...

PD 2: Si necesitáis alguna vez una colaboración desde este país, no dudéis y poneros en contacto conmigo. Desde hace cinco años trabajo como redactor para un programa semanal de televisión dedicado al cine.

TALLER DE ESCRITURA PERIODISTICA ESTIMULO DE LA CREATIVIDAD

Guillermo Pintos

☎ 87-4780



esculpiendo milagros

eemm
REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

COMPOSICION LASER



Libros - Revistas
Folletos - Típeo - etc.

Carlos ☎ 241-9312

*Se trata de que seas el
protagonista de tu propia historia.*

Psicólogas (UBA)

☎ 383-9347 / 522-9453 / 923-0174

VENDO ISLA de EDICION S-VHS PROF. A-B ROLL (con Time Code)

Player Panasonic AG-7650-E con Time Code.
Recorder Panasonic AG-7750-E con Time Code.
Editing Controler Panasonic AGA-800 c/3 interfaces
Switcher WJMX-50. Generador de caracteres WJKB-50.
Monitor Sony POM 1344

Tel.: 803-1345 - Esteban u Horacio - Lun./Vie. 10 a 18 hs.

PERDIDO Y ENCONTRADO

Pierde la oportunidad de encontrarlos: Horacio Bernades

Si usted viene de la sección "Cine en TV", ya conocerá al dedillo la obra de Claude Chabrol, gracias a los servicios del *boucher* Jorge García. Si todavía no llegó hasta allí, entonces le anuncio que se topará con el recuadro respectivo, en esa sección de la revista. En lo que nos toca, nos hemos encontrado una tarde de julio, vía Cinemax, con *La bestia debe morir*, versión Chabrol (doblada al inglés y con el título *This Man Must Die*) de la famosa novela policial de Nicholas Blake, que también conoció una variante argentina (y dignísima), filmada en 1952 por Román Viñoly Barreto. Nicholas Blake no se llamaba Nicholas Blake sino Cecil Day Lewis, y como su apellido lo

indica, este poeta que escribía policiales con seudónimo no fue otro sino el papá del protagonista de *La edad de la inocencia*, de *Mi pie izquierdo* y de *Ropa limpia, etcétera*. A partir de un episodio que parece levantado de la tapa de *Clarín* (un tipo atropella a un pibe, matándolo, y huye), *La bestia debe morir* cuenta la historia de una obsesión, la del padre del chico, quien se propone vengarlo, cazando y matando al asesino, sin dar aviso a la policía. La película es del 69 (el mismo año de *El carnicero*), y confirma (ver *chez García*) que Chabrol se encontraba entonces en su mejor forma. No por nada se dijo de él que era el más languiano de los cineastas contemporáneos, y es posible que *La bestia debe morir*

sea la más languiana de sus películas. Como en algunas de papá Fritz (*Los sobornados*, por ejemplo), acá se trata de la venganza de un hombre solitario, en contra de las fuerzas del destino, y Chabrol filma esta historia como lo hubiera hecho Lang: con una estructura narrativa matemática, en la que cada plano, cada encuadre, cada corte, parecen digitados por una fuerza superior, de perfecta precisión. Esto queda claro ya desde la exposición, en la que el montaje va intercalando, fatalmente, planos de la víctima y del victimario, hasta que la tragedia ocurra, y lo hace desde una distancia lejana, como si se tratara de un croquis del incidente, una geometría infalible. La precisión de la planificación contrapuntea el tumulto de sentimientos de los protagonistas, como si Chabrol quisiera ordenar, en la forma, un desorden ingobernable. Hay una

sucesión de vueltas de tuerca que no son una mera argucia argumental sino la expresión perfecta de ese laberinto emocional, y hay, como en toda la obra de Chabrol, una mirada sarcástica y corrosiva sobre la burguesía de provincias. Hay un magnífico protagonista (Michel Duchaussoy), un nuevo rico absolutamente repulsivo que merecería salir en la revista *Caras*, a quien todos quisiéramos liquidar (Jean Yanne), y una de las raras apariciones actorales de Maurice Pialat, gran cineasta él mismo, con físico de leñador o estibador. Hay, sobre todo, un final en el que dos candidatos a justicieros demuestran una solidaridad mutua, una grandeza de espíritu, más propia de un western que de un policial. Finalmente, el destino tejeará una última identificación entre monstruo y vengador. Obra maestra, amigos. ■

La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión

AGUSTIN TOSCO PROPAGANDA

Adrián Caetano es el director de *Cuesta abajo*, uno de los mejores cortos incluidos en *Historias breves*. Integra, con sus compañeros de estudio cordobeses, un grupo de cinéfilos dispuestos a sembrar el terror entre quienes tengan opiniones complacientes con el cine argentino. Llevan el nombre del líder sindical Agustín Tosco y esto es algo así como su manifiesto fundacional. Agarrensé.

En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propiamente dicho

Ante la dictadura fascista posmoderna, que en sus exponentes más astutos se encuentran pseudoprogresistas en poses narcisistas, el dogma es nuestra oposición concreta. Nuestras declaraciones no están aquí para ser discutidas sino atacadas o acatadas. Esto no es una crítica sino una reacción, una respuesta ante la agresión constante del sistema. No nos abanderamos en representantes del pueblo, porque formamos parte del mismo. Somos parte del pueblo y hablamos desde esta soberbia, desde este fracaso del que

estamos orgullosos. No pretendemos el poder establecido, solo su destrucción. Para construir necesitamos destruir. Y estamos aquí para eso mismo. Para devolver las imágenes del pueblo al pueblo. Dos años de militancia cinematográfica nos han dado el envío para trascender las fronteras de nuestra provincia natal. El caos parece general y la derecha no da concesiones. Nosotros tampoco. Desde esta trinchera de pasionarios incondicionales del cine y el video (de la imagen y el sonido) afrontamos lo que nos agrede, lo que nos compete, proyectándonos a lo que nos concierne. Nuestra postura es política ante el peligroso mensaje que entre líneas se desliza desde la pantalla. Hacer cine es nuestra meta inmediata. Relatar desde la pasión por la imagen, desde el academicismo del montaje. Nuestro cine es subversivo. Buscamos subvertir los valores que dominan al espectador argentino. Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o algún país. Cine argentino for export. Actitud cómplice con el

imperialismo cultural. El pueblo no prefiere cine extranjero. Al pueblo nadie le impone. Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramiento ha sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral. Pero el hastío no tarda en llegar y ante la falta de propuestas uno suele aferrarse a cierta clase de esperanza por mínima que esta fuere. Quebrems esta situación. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra del cine extranjero. Pero sí del cine extranjerizante. Y más del cine extranjerizante argentino. Y estamos a favor de los anónimos o los novatos que, con una suerte de inocencia humilde, tratan de ser consecuentes con el pueblo. Optamos por la inexperiencia antes que por la pomposidad. Por los recursos olvidados y no por la imposición dictatorial de nuevos estilos nacionales. La violencia como defensa contra la pasividad como ataque. Trabajar el fuera de campo como artículos de propaganda.

Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el western, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas. Reclamamos como espectadores, ante los realizadores del sistema, un cambio contundente en la narrativa, ser más humildes y aprender algo de cine. Pero no enseñar. Exigimos el cierre de aquellos lugares de estudio donde dichos personajes nefastos bajan línea e imagen. Reclamamos como realizadores y amantes del cine (más de la imagen propiamente dicha) un espacio necesario para el pueblo y sus exponentes más honestos. Pero sabemos que esto el sistema no está dispuesto a entregarlo. Y también que nuestras acciones apenas fisuran este mamotreto bien establecido. Nos conocemos perdedores ante esta situación. Y en esta humildad radica la soberbia de nuestro fracaso. Esta suerte de falaces personajes que involucran nuestro desprecio creen que el cine puede cambiar el mundo. Sabemos, es a la inversa. Y estamos aquí para evitar eso mismo. ■

Israel Adrián Caetano

MUNDO CINE

FRASES

"Hoy cualquier fracasado se sienta frente a una máquina de escribir, firma una grosería y se supone que es un crítico de cine. Hay mucha impunidad, mucha falta de respeto." ■

E. Subiela, *Noticias*, 16-7-95

NOVEDADES

Morir de cine (García); *El guionista* (Field); *El libro del guión* (Field); *El tragaluz del infinito*, *El manual del ayudante de cámara*, *Prosas del cine* (Burch); *Técnicas del montaje cinematográfico* (Reisz); *Montaje cinematográfico* (Sánchez); *Días de una cámara* (Almendros); *Luz, cámara... memoria*. Historia social del cine argentino (Ferreira); *Pulp Fiction* (Tarantino) (guion de la película); *Quentin Tarantino* (Biog. J.C.); *Andrei Tarkovski* (Biog. J.C.); *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. **Entelequia: Talcahuano 470, Cap. Federal**

Hacer cine y video (Alventosa); *Las mejores películas de todos los tiempos*

(López Navarro); *El lenguaje de la luz* (Herederó); *El relato cinematográfico* (Gaudreault); *El manual del ayudante de cámara* (Elkinds); *Filmmakers Dictionary* (Singleton); *Los 100 mejores westerns en la historia del cine* (Mena); *Producción en video con una sola cámara* (Musburger); *La trilogía de El padrino* (Biskind). **Librofilm: Av. Corrientes 1145 (local 13), Cap. Federal ■**

OBITUARIAS

Lana Turner (1920-1995)

La historia del cine siempre rescató su papel en *El cartero llama dos veces*, en mi opinión un sobrevalorado film *noir* sobre la novela de James M. Cain. Minnelli le encontró un mejor rol en la turbia atmósfera de *Cautivos del mal* y el maestro del melo, Douglas Sirk, la hizo sufrir bastante por sus propios problemas y por los afectos perdidos de otros personajes en *Imitación a la vida*. Lana Turner fue la típica estrella de Hollywood: intervino

en películas menores al comienzo de su carrera, soportó a Ricardo Montalban en *Latin Lovers*, sedujo a un par generaciones anteriores, su figura fue exhibida en varias de las llamadas "revistas del corazón" y, entrados los 60, apareció en títulos olvidables como madre o mujer otoñal. Por supuesto, su vida privada fue alterada cuando su propia hija asesinó a su amante y los medios de la época la mostraron en juzgados, recintos judiciales y declaraciones interminables. A esta altura, Hollywood empezaba a desaparecer mientras Lana Turner, no

podía ser de otra manera, al mismo tiempo acompañaba el declive final de una época.

Filmografía: 1937, *They Won't Forget*; *The Great Garrick*; 1938, *The Adventures of Marco Polo*; *Love Finds Andy Hardy*; *Rich Man, Poor Girl*; *Four is Crowd*; *Dramatic School*; 1939, *Dancing Co-Ed*; *These Glamour Girls*; *Calling Dr. Kildare*; 1940, *Two Girls on Broadway*; *We Who Are Young*; 1941, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; *Ziegfeld Girl*; *Johnny Eager*; *Honky Tonk*; 1942, *Somewhere I'll Find You*; 1943, *Slightly Dangerous*; *The Youngest Profession*; *Du Barry Was a Lady*; 1944, *Marriage Is a Private Affair*; 1945, *Weekend at the Waldorf*; *Keep Your Powder Dry*; 1946, *The*

Postman Always Rings Twice; *Green Dolphin Street*; *Cass Timberlane*; 1948, *Homecoming*; *The Three Musketeers*; 1950, *Mr. Imperium*; *A Life of Her Own*; 1952, *The Merry Widow*; *The Bad and the Beautiful*; 1953, *Latin Lovers*; 1954, *The Flame and the Flesh*; *Betrayed*; 1955, *The Prodigal*; *The Sea Chase*; *The Rains of Ranchipur*; *Diane*; 1957, *Peyton Place*; 1958, *The Lady Takes a Flyer*; *Another Time, Another Place*; 1959, *Imitation of Life*; 1960, *Portrait in Black*; 1961, *Bachelor in Paradise*; *By Love Possessed*; 1962, *Who's Got the Action*; 1964, *Love Has Many Faces*; 1966, *Madame X*; 1969, *The Big Cube*; 1974, *Persecution*; 1976, *Bitter Sweet Love*. ■

Gustavo J. Castagna

OFICIOS



Nombre: María Julia Bertotto

Oficio: Diseño de escenografía de arte, dirección de arte, *production designer*.

Películas en las que trabajó:

Más de treinta. *La Patagonia rebelde*, *No habrá más penas ni olvidos*, *Contrapunto*, *La peste*, *Cuentos de la misteriosa Buenos Aires*, *La noche de los lápices*, *El evangelio según Marcos*, *Cuatro caras para Victoria*, *Siempre es difícil volver a casa*, y otras.

Teatro: En este momento tengo: *Tres mujeres altas*, *El patio de atrás*, *La pulga en la oreja* y *Volpone*.

Diferencia entre el cine y el teatro: En el teatro nunca llega el primer plano.

¿Cuál es el nombre ideal para tu oficio?

Diseño de vestuario y diseño de escenografía es la nomenclatura que se usó en el cine argentino. Director de arte es la que se usó en el cine norteamericano hasta el trabajo de William Cameron Menzies en *Lo que el viento se llevó*. Porque él fue quien mantuvo la imagen y la unidad estilística del film, a pesar de haber cambiado tres veces de directores. Recibió el crédito de *production designer*. Significa "diseñador de la producción". Ahora bien, este título se ve en cine inglés y norteamericano desde hace dos décadas. El "production designer" no necesariamente es el que diseña o dibuja porque tiene un equipo donde hay uno o dos directores

de arte. También tiene dibujantes de plano, ambientador, que es el que se ocupa de poner los objetos en el set. Los norteamericanos arman equipos de cien o ciento veinte personas. No digo en *La guerra de las galaxias*, pero en cualquier film mediano trabaja una cantidad de gente que a mí me parece un despropósito.

¿Cómo funciona esto en la industria nacional?

Nuestros equipos son mucho menores y contamos con presupuestos mucho menores. A duras penas el escenógrafo, que ahora se llama director de arte, puede tener un asistente o un diseñador de vestuario. El nombre de "production designer" refleja exactamente el tipo de trabajo que se hace en cierto estadio de la carrera de uno. Generalmente estos diseñadores de la producción son personas mayores de 45 o 50 años, porque esto implica una cantidad de experiencia y además implica que sepas bastante de producción. Eso es lo que lo hace muy interesante para cinematografías como la nuestra. Porque podés darle salidas que son visualmente atractivas y que pueden ser mucho más baratas.

¿Cuál es la relación entre el director de arte y el productor de la película?

Lo ideal es cuando vos podés estudiar el libro y decir cuánto puede salir. Pero acá eso no está muy internalizado, hay una especie de desconfianza. Se cree que el escenógrafo o el vestuarista es un artista, un soñador que no tiene los pies sobre la tierra y quiere hacer de todo. No es así para aquellos que somos profesionales y sabemos que el trabajo es otro. Al contrario, uno puede ayudar a una producción, a un proyecto dando otro tipo de ideas y a veces esto hasta puede llegar a ser desde el guión. En *Cuentos de la misteriosa Buenos Aires* estuve desde el principio. De alguna manera generé el proyecto con una idea que Alberto Fischerman, que fue el director y el productor, tomó y desarrolló después. Charlando con Alberto, surgió la idea de cómo poder hacer, en épocas de presupuestos muy bajos y en una de las crisis acostumbradas de nuestro cine, un cine de época digno.

¿Cómo se hace un cine de época con poco dinero y que sea digno?

Yo digo siempre que en general te llaman y te dicen "vamos a hacer *La guerra y la paz*", pero después dicen "pero tengo treinta caballos nada más". Y vos decís: "No. Tienen que venir doscientos húsares con la espada al ristre", entonces se hace al revés: se recorta. A partir de la lectura de *El hambre*, el cuento de Mujica Láinez, le comenté a Alberto: "Fijáte qué bárbaro, este cuento se podría hacer de tal manera y en tal lugar. Y si uno no reproduce la primitiva Buenos Aires como la dibujó Ulrico Schmidl, sino que vota al expresionismo y no al documentalismo ni a *Billiken*...". A Alberto le interesó muchísimo, él siguió desarrollando la idea y se incorporaron Wulicher y Barney Finn. Fijáte que cada uno seleccionó del libro los cuentos que más le agradaban y la que determinaba qué cuento podíamos filmar o no era yo. Porque, por ejemplo, había un cuento buenísimo, pero no podíamos reconstruir las tres cuadras de la Buenos Aires colonial que se precisaba.

¿Cuáles son los estímulos para un director de arte?

Yo soy escenógrafa. Primero estudié arquitectura y después escenografía de teatro, que me parece que es otro mundo, me parece que es básico y fundamental porque yo me formé leyendo los grandes textos de la dramaturgia. Tenía 18 años y tenía leídos mis griegos, Molière, Pirandello, Goldoni, Sartre, Tennessee Williams, Arthur Miller, Chéjov. Tenía una formación muy sólida de lecturas de dramaturgia. Entonces, como lo que básicamente tenés que hacer es interpretar un texto, después vendrá la visión de un director, pero inicialmente tenés que interpretar un texto y personajes. Esa es la gran diferencia, por eso no puede pasar un arquitecto de la arquitectura a la escenografía o un modisto de la moda al vestuario.

¿Cuál fue la película que más te costó?

La noche de los lápices. Había una carga muy especial. Solamente lo que tenías que

superar para trabajar y para no estar llorando a moco tendido, como nos pasaba a muchos.

¿A quiénes admirás en el rubro?

Tengo muchísima admiración por Dean Tavoularis, que es el *production designer* de *Apocalipsis now*. También a Santo Locquasto, que es el de las últimas películas de Woody Allen. Ahí se da una conjunción perfecta, es tan delicioso el trabajo de Locquasto y tan de acuerdo con la personalidad de Allen y con la fotografía, es un equipo fantástico como fue el de Coppola, Tavoularis y Storaro. También a la gente que trabajó con Visconti, hay una interpretación de un artista a otro y eso me parece fundamental.

¿Se tiene que notar el trabajo del director de arte?

Hay películas en las que se ha hecho un trabajo bastante profundo y que no se nota, no son *show off*. Es mucho más fácil lucirse en una película de época. Por ejemplo, en *Cuentos de la misteriosa Buenos Aires*, que es de época, el trabajo se ve. En cambio en *La noche de los lápices* la propuesta fue distinta, que no se sintiera para nada que había un diseño y aunque tuve que construir cosas como el campo de detención y la cárcel clandestina, opté por usar los lugares reales en la medida de lo posible. También la búsqueda de verosimilitud en estos dos lugares. Leí las descripciones que había en el *Nunca más*, pero luego había que adaptarlo a las posibilidades de filmación. Porque un director tampoco puede filmar la mayor parte de la película en una cucheta donde no hay forma de iluminar o la cámara no puede moverse.

¿Cómo reconstruiste el lugar de detención clandestino en *La noche de los lápices*?

Basándome en datos. Estaba en el último piso del pozo de Quilmes y yo conocía la fachada del edificio y el tipo de arquitectura. Además sabía que habían construido de apuro, entonces imaginé que eso estaba en el último piso, que tenía un techo a dos aguas bastante típico de esas construcciones con chapa y que eso tenía a la vez un lucernario, una claraboya, típica de la

arquitectura de los cuarenta en zonas suburbanas. A través de eso y pensando en que habían sido construidas de apuro, las hice hasta una cierta altura y estaban tapadas por una reja.

¿El trabajo de escenografía y vestuario empieza en la investigación?

Absolutamente. Además, si vos diseñás, tenés que tener en cuenta el libro, el género de la película, interpretar al director. Hay directores que no se meten en la parte de diseño, hay otros que sí. Lo importante es que el director sepa que tiene en su director de arte a un aliado, como lo es el director de fotografía. Son las dos personas que van a interpretar la intención final del director. El director de la película, el

director de fotografía y lo que se llama el director de arte son los que en conjunto deciden lo que es la imagen del film. Porque yo puedo estar trabajando por mi lado, tratando de interpretar un guión con la visión de un director. Pero si yo estoy trabajando seis u ocho semanas antes de la filmación y el director de fotografía llega tres días antes para ver las locaciones y no hemos tenido un diálogo previo, es muy difícil. Hasta nos podemos arruinar el trabajo mutuamente, aunque a veces sale bien... de casualidad.

¿Con qué director de fotografía pudiste entenderte perfectamente?

Con Chango Monti, en *El evangelio según Marcos*, que se hizo para la televisión española

y la dirigió Olivera, fue un placer. Juan Carlos Lenardi, Alberto Basail. Con José María Hermo hice la última, *El censor*, de Eduardo Calcagno y creo que hicimos un trabajo muy lindo entre los tres.

¿Qué porcentaje del presupuesto se le asigna a escenografía y vestuario?

Acá no te lo puedo decir, es un misterio. En Estados Unidos un diseño de vestuario puede estar entre el seis y el diez por ciento del monto total de la película. En el caso de *La peste*, me pidieron una evaluación de lo que podía ser el vestuario.

¿Cómo fue trabajar en *La peste* con William Hurt?

Le llevé una descripción diciendo cómo era el doctor

Rieux respecto de la ropa y que yo imaginaba que era la mujer la que le compraba las camisas y le regalaba las corbatas para su cumpleaños, etc., etc., y qué era lo que él hacía con la ropa y por qué la ropa del doctor Rieux era como yo proponía que fuera. El lo leyó y le encantó. Me dijo: "Vos también provenís del teatro, ¿no?". Aprobó todo y además fue muy interesante porque ellos tienen un enorme respeto por las distintas especialidades.

¿Y con Sandrine Bonnaire?

Es muy buena actriz, tiene un rostro y una sonrisa encantadoras. Tiene un cuerpo difícil de vestir, me costó. ■

**Entrevista: Cecilia Szperling
Foto: Nicolás Trovato**

MUNDO CINE

¡QUIERO TENER TU FOTO!

En la revista *Premiere* de agosto se publicó un aviso donde se presenta un catálogo de fotos autografiadas por diferentes estrellas de Hollywood (actores, actrices, directores). La compañía que los pone a la venta garantiza la autenticidad de dichas fotos y sobre todo del autógrafo. Hasta ahí, todo bien. Pero lo que hay que ver son los precios. Madonna pica en punta con 250 dólares por una maldita foto de 8x11. ¿Será con el Che Banderas? Le sigue Julia Roberts con 195 dólares, una

alta cotización teniendo en cuenta cualquier parámetro humano. Con 150 están Harrison Ford y Jodie Foster. Santiago García salió a pedir un crédito al banco más cercano a la redacción por 375 dólares. (Los 75 restantes son para comer.) Michelle Pfeiffer y Sean Connery (los actores de *La Casa Rusia*) exigen 125 verdes. Klaus Maria Brandauer también trabajó en la película pero no figura en la lista. Arnold Schwarzenegger y Demi Moore están en la económica cifra de 110 por cabeza. La pequeña Winona Ryder (la Noni) se conforma con 95 y por 75 usted se lleva a su casa una foto de Richard Gere (paso), Mel Gibson (¿la foto es de

la cara?), Meg Ryan (ya tenemos veinte), S. Stallone (ese jamás), Sharon Stone (no la compre que Castagna tiene todas y le hace precio) y el único director no actor de la lista: Steven Spielberg (chau 75 dólares del gurrumin García). Eastwood y Costner dirigen, actúan y valen 65 mangos. Al Pacino, Kim Basinger y Jean-Claude Van Damme tienen algo en común: por 60 tiene su foto. Un grupo de caras muy conocidas sorprende por el precio bajo (45 dólares), lo que revela que deben vender una buena cantidad: Tom Hanks, Uma Thurman, Jack Nicholson (¿con anteojos ahumados en la entrega del Oscar?), Robert De Niro y Jim

Carrey (desaparece, retonto). La oferta del mes, por solo 35 pesos, la tienen Val Kilmer (posiblemente levante el precio después de *Batman eternamente*), John Travolta (seguramente levantó el suyo después de *Tiempos violentos*) y Sandra Bullock (dan ganas de levantársela). Para aquellos que desean adquirir las fotos autografiadas de los integrantes de la revista (por ejemplo, Jorge García en la *première* de *El cantor de jazz*), tienen que dirigirse a donde ya saben o llamar al teléfono que saben de memoria. ■

Santiago García y Gustavo J. Castagna (ver foto de tapa de este número)

NOTICIAS DE HOLLYWOOD

• *Something To Talk About* es un film que dará que hablar, al menos en esta revista, porque junta de manera inesperada a personalidades de las distintas corrientes cinéfilas. Julia Roberts (esa no reúne a nadie), Gena Rowlands, Dennis Quaid y Robert Duvall son los cuatro protagonistas. Callie Khouri, ganadora del Oscar por su guión de *Thelma & Louise*, escribió la historia y el director es nada menos que Lasse Hallström, el mismo de *El*

año del arco iris y *¿A quién ama Gilbert Grape?* (y de *Mi querido intruso*, que es mejor). El producto final es una de esas incógnitas a las que Hollywood nos tiene acostumbrados.

• Spike Lee quiere ganarse sus buenos mangos. Su próximo film se llama *Girl 6* y tiene un casting un tantito comercial: Quentin Tarantino, John Turturro, Ron Silver, Naomi Campbell y Madonna, quien hará de encargada de una compañía de sexo telefónico. La protagonista será Theresa Randle.

Efectivamente, Spike Lee sigue preocupado por las minorías negras.

• No sabemos, ni tenemos información alguna sobre las actividades o proyectos del actor británico actualmente de moda llamado Hugh Grant (le ofrecieron un guión titulado *Pulling the Rubber*). Una lástima, nos gustaría verlo alguna vez en televisión o leer algo sobre él en alguna publicación. ■

**Información periodística:
S. G. y G. J. C.
Chiste grosero: G. N.**

SOCIALES

Contrajo enlace el famoso documentalista Andrés Di Tella con nuestra intrépida reportera Cecilia Szperling. Fueron invitados Quintín y Flavia (mientras el resto hacía este número de la revista); el director comercial de la revista *Film*, Aldo Paparella (cuya mujer sacó el anillo); Eduardo Milewicz y su bella novia María (que sacó el ramo) y muchos otros ricos y famosos. Antorchas, mesa de fiambres, calentitos, ravioles y/o pollo al curry, postres, champagne, fogón, lomito, un excelente disc jockey y una muy buena banda de jazz hicieron las delicias de los presentes. Flavia mató con un vestido rojo como el de Goldie Hawn en *La muerte le sienta bien* y Quintín con una corbata estrambótica con dibujos de Los Beatles. Se morfaron todo. A pesar de este ridículo intento de llamar la atención, fueron los novios las verdaderas estrellas de la noche. ■



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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

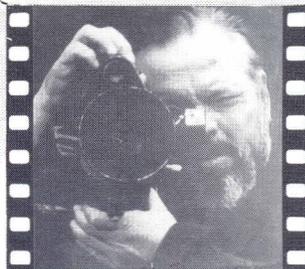
ESTUDIO MOVIE



Filmaciones - Eventos - Recitales -
Ediciones - Producción Clips - Programas

544-2379/795-9572

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



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 12, ¿tenés tiempo?

TIEMPO CON VOZ



LUNES A VIERNES DE 12 A 13

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



ENCUESTA VIDA

SU VIDA Y EL CINE (*)

- 1) ¿Cree que su vida merece ser filmada?
- 2) ¿Por qué?
- 3) ¿Con qué título?
- 4) ¿Por quién?
- 5) ¿En qué género?
- 6) Siendo usted el/la protagonista, ¿qué actor/actriz elegiría como coprotagonista?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

EL CINE EN SU VIDA (*)

- 1) ¿Cuáles son las tres películas que más lo conmovieron?
- 2) ¿Cuál es su director preferido?
- 3) ¿Cuál es su género preferido?
- 4) ¿A qué película le cambiaría el final y por qué?
- 5) ¿De quién fue la mirada más profunda que ha visto en un film, y en qué film?
- 6) ¿Qué significado tienen los 100 años del cine para usted?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Envíe sus respuestas a Esmeralda 779 - 6º A - (1007) Capital Federal, hasta el 30/11/95
Las diez mejores respuestas serán premiadas con un video
de la empresa *Yesterday* y se publicarán en *El Amante*.

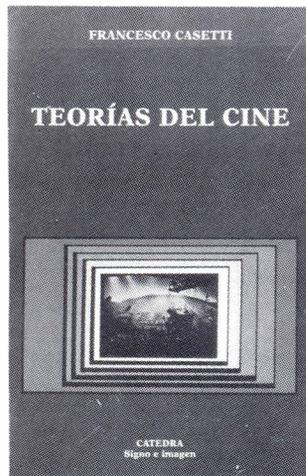
(*) Sobre una idea e iniciativa de Hayrabet Alacahan / Cineteca Vida

Nombre y Apellido:.....

Dirección:..... Tel.:.....

por Eduardo A. Russo

Teorías del cine
Francesco Casetti
Cátedra (Signo e Imagen),
Madrid, 1994, 368 pp.



A un siglo de la primera presentación de la máquina y el espectáculo Lumière, cualquiera que se vea tentado a pensar en qué consiste la infinidad de fenómenos a que ha dado lugar esa cosa llamada cine puede hacerlo por su cuenta; a su manera, estará incursionando de algún modo en la teoría cinematográfica. Pero también puede hacerlo acompañado por unos cuantos que lo han pensado antes. Desde la época de los fundadores, el pensamiento sobre el cine acompañó a las películas. En ciertos casos —algunos excepcionales en el doble sentido del término; tanto por lo escasos como por lo relevantes— fueron los mismos creadores los que reflexionaron sobre su producción. En otros, el pensamiento sobre el cine partió de diversas instituciones (la

crítica especializada, la universidad, los centros de investigación científica). Si bien esta atención se remonta a tiempos tempranos —el todavía hoy asombroso *The Photoplay: a Psychological Study*, de Hugo Münsterberg, data de 1916—, la cuestión comenzó a acelerarse en la segunda posguerra y pegó un salto cuando el cine se incorporó sistemáticamente a la institución universitaria (como materia de estudios y de investigación en diversas disciplinas). Desde allí, ya no se trató tanto de estudiosos aislados, fácilmente enumerables, sino de una avalancha de corrientes, escuelas, métodos y enfoques de distintas extracciones que hacen hoy a la teoría cinematográfica un territorio laberíntico, que reclama su enunciación en plural. Como guía inicial para recorrerlo en un trayecto que abarca el último medio siglo, Francesco Casetti escribió este manual que decidió titular *Teorías del cine*.

Casetti, él mismo teórico y analista, autor de notables trabajos sobre teoría de la enunciación y del espectador de cine (cf. *El film y su espectador*, Cátedra, 1989, y junto a F. Di Chio: *Cómo analizar un film*, Paidós, 1991), encaró este proyecto varios años atrás. Tuvimos noticias de él durante el Coloquio de Cerisy dedicado a Christian Metz —en 1989—, donde expuso una ponencia sobre la sucesión de tres paradigmas en las teorías del cine desde la posguerra. Con pequeñas modificaciones, esta sería el primer capítulo de *Teorías del cine*.

Historiando el pensamiento sobre el cine, Casetti propone

articular tres modelos, que a su vez se relacionan con tres generaciones de teóricos. El primero es el de las *teorías ontológicas*, delineadas preferentemente por críticos de cine agrupados en torno de publicaciones especializadas y desarrollada bajo la forma de ensayo. El segundo es el de las *teorías metodológicas*, que creció al amparo de centros de investigación y algunos focos aislados en la universidad. Al último lo denomina *teorías de campo*, animadas por académicos que ya cuentan con un espacio legitimado en la institución universitaria. Así, del ensayo al tratado, y de allí a la maquinaria productora de *papers*, evolucionan desarrollos que hoy cuentan con un alto grado de dispersión y, en algunos casos, hasta confusión. No es el menor mérito de *Teorías del cine* proponer un orden que, más allá de la cronología, contiene un intento de clasificación e interpretación. A su modo, el libro es una historia de las teorías del cine que intenta elaborar a su vez una *teoría de la historia de las teorías del cine*.

El exhaustivo recorrido de Casetti repasa los hitos que animaron a las teorías del pensamiento cinematográfico desde 1945: Bazin, Morin, Kracauer, Laffay, Della Volpe y Mitry aparecen como pioneros —desde ese punto de partida— de lo que vendrá. Luego, el boom semiológico de los 60, las aproximaciones de la sociología y el psicoanálisis, las ambiciosas rejillas teóricas de los primeros 70 y la opción creciente por teorías a una nueva escala, más ligada a los análisis y a los cruces disciplinarios que

configuran en el presente lo que el autor denomina un mapa complejo: “más un archipiélago que un continente”.

En la tercera parte de su libro, Casetti examina las intersecciones de las ideas sobre y a partir del cine en torno de ideologías, teorías del texto y la narración, feminismo y *gender studies*, filosofía e historia de las mentalidades. Por allí desfila toda una batería de autores que reunidos en la bibliografía general sobrepasan holgadamente los 200 nombres. En ciertos tramos de este último segmento —que abarca poco menos que la mitad de la obra— el archipiélago mentado por el autor se hace patente en los saltos de isla a isla. De todas maneras no es el objetivo de *Teorías del cine* la síntesis: Casetti parece preferir la abundancia en las referencias a la jerarquización y puesta en relación de corrientes y autores. Cierto es que no resulta fácil juzgarlas con la perspectiva necesaria: en todo caso consigna los debates —que no son tantos: los islotes suelen mantenerse orgullosamente autónomos— y no se impide alguna que otra toma de posición. Resulta curiosa en un libro de estas características la súbita irrupción, de tanto en tanto, de la primera persona del singular, lo que no se compadece con la estrategia asumida por el Casetti teórico cuando habla en tercera persona.

Teorías del cine es, por política deliberada de su autor, un libro-herramienta. Su mayor déficit no debemos atribuirlo al autor sino al inusual descuido en la versión española. Abundantes errores de tipiado se alternan con molestas *gaffes* (a veces



ENTELEQUIA

CINE - COMICS ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

Talcahuano 470. Capital - Tel.: 371-0886
 y también en Belgrano
 Juramento 2584. Capital - Tel.: 788-5421

ENVIOS AL INTERIOR
 VENTAS POR MAYOR

risueñas, como cuando se cambia el sexo de Kristin Thompson) y la falta de revisión técnica. De haberla, nos enteraríamos, por ejemplo, de que la obra del influyente Noël Burch a la que Casetti brinda

especial atención al referirse a la reciente historiografía filmica —que aquí se cita como *Life to Those Shadows*, UCLA Press, 1990— no es otra que la versión americana de *El tragaluz del infinito*, no solo publicada en

español, sino dentro de la misma colección donde hoy aparece *Teorías del cine*. A pesar de las citadas salvedades, el libro encuentra su justo lugar cuando el lector, movilizado por el panorama

expuesto, se apresta —en una iniciativa nada fácil, aunque imprescindible en nuestro medio— al contacto de primera mano con las teorías reseñadas junto a los fenómenos que tratan de describir y explicar. ■

DISCOS

por Guillermo Pintos

Salaam Bombay! L. Subramaniam CHG

Gran liquidación fin de milenio. Cuatro bandas sonoras cuatro. En principio, una del rubro *very typical ma non troppo*. Se trata de *Salaam Bombay!*, muy buena. El compositor se llama L. Subramaniam y por momentos funciona más o menos como un Lito Vitale con turbante. De las 21 pistas que integran el CD, la gran mayoría parten de uno o dos temas principales, una especie de leitmotiv —o dos— que bien se banca las muchas y diversas versiones.



Es una melodía superlograda, muy cinematográfica en cuanto a capacidad de sugestión con un mínimo despliegue. Y altamente hindú, aunque algunos de los arreglos se aparten mucho de la tabla y el sitar, para situarla

cerca del jazz rock, el world beat, el new ethnic, el new age o el ¿what is this?

Cuando quien pela es el propio Subramaniam, en violín, mata. Y cuando su instrumento se mezcla con sintetizadores y la voz de una tal Vijayshree Subramaniam, mata dos veces. Pero eso no es todo. Porque hasta ahí muy bonito, de verdad, pero también, dentro de todo, bastante escuchado. Las bandas cinco y nueve tienen, además, el plus de lo infrecuente.

La primera se llama “Mera Naam Chin Chin Choo”, cántese con ritmo de charleston hindú —*anche* con fonética japonesa— porque así viene la mano. La que canta parece Betty Boop

disfrazada de Mira Nair, y la mezcla de uno y otro extremo del mapa musicológico resulta tan natural como divertida, irresistible. El autor del texto luce un apellido Jalalabadi.

La segunda solo lleva la denominación “Street Children Sing a Ballad of Lost Promises”, y es una cátedra de musicalidad y ritmo, con apenas unos tambores y una melodía mínima, en la voz de un chico de unos diez o doce años.

Y ahora, desde aquí, en un abrir y cerrar de ojos, la magia de la televisión nos traslada nada menos que a Italia y a Francia. ■ (Gentileza de disquería Zival's, de Callao y Corrientes)

Rocco y sus hermanos Nino Rota CAM CE 014

Rosaria, Rocco, Simone y Luca subían de Lucania a Milán, persiguiendo algún futuro; y en cierta forma ese mismo curso seguía la música que Nino Rota escribió para *Rocco y sus hermanos*, de Visconti, en el 60. La banda abre con una canción de la más pura inspiración siciliana, una perla rústica en la voz de Elio Mauro y con

palabras de G. Giagni. Se llama “Paese mio”, y compite en emotividad con la inflamación más itálica del Rota instrumental, la de los pasajes enfáticamente dramáticos, que no faltan.

Tampoco falta el típico vals *alla Rota* —inevitable recordar a Fellini— pero ya en los afanes cosmopolitas de Milán, el vals se hace vienés, y apenas puede asoma un slow, esa especie de foxtrot lento, con sus correspondientes norteamericanas modernas.

Para volver en el final, lentamente, a “Paese mio”, la nostalgia, el cierre del eterno retorno.

Rocco y sus hermanos, publicada por el sello CAM, integra la colección Italian & French Cinema (The Golden Years) que, junto a las series *Vintages* y *Original Soundtrack*, suman algo más de un centenar de bandas sonoras, italianas y francesas, obvio. La lista incluye, entre muchas otras, la partitura de A. F. Lavagnino para *Chimes at Midnight*, de

Welles; las de Piazzola para Marco Bellocchio, Francesco Rosi y Helvio Soto; un abultado y logrado apartado firmado por Morricone. Un par de compilados de Rota y casi todo lo de Fellini; la estupenda partitura de *Providence*; una buena cantidad de Philippe Sarde, especialmente para Claude Sautet. También dos excelentes bandas de Claude Bolling; dos Vangelis, un Zinzi, un Carpi, un Masi, un Pofi, un Sochi. Dos Ortolani. ■ (Gentileza de disquería Zival's)

Retratos ibéricos Nicola Piovani Milán Sur 0685

Para seguir en el barrio mediterráneo, un CD reúne las músicas de Nicola Piovani para Bigas Luna: *Jamón, jamón*, *Huevos de oro* y *La teta y la luna*, la trilogía titulada *Retratos ibéricos*. Y se viene una

frase textual, dos puntos, comillas: “Una escritura musical original, enraizada en la tradición lírico-popular que caracteriza a los mejores compositores cinematográficos italianos. El resultado es la perpetuación, por otros medios musicales, del especial desgarro, de la desarmante vinculación a lo real-inmediato que ha acompañado al también muy

humano y próximo universo del cine italiano”, dice Envar El Kadri que dice Carlos Colón Perales, y firma Pintos. Aunque en *Jamón, jamón* —sin alejarse mucho de su habitual economía melódica— Piovani aplica su caligrafía, redonda y clara, a escalas lejanamente ibéricas. Además del eficaz tema principal, vertido en varias versiones, se incluye “Otra vez”,

la clásica canción de Concha Valdés Miranda, cantada por Moncho. *Huevos de oro* tiene dos temas, y uno de ellos, muy seductor, parece una milonga. Finalmente, “La muerte de Stallone” (queda abierto el concurso de chanzas), de *La teta y la luna*, es quizá lo más interesante del disco. ■

**The Kids in the Hall
HBO Olé**

The Kids in the Hall es un programa escrito y actuado por cinco comediantes canadienses (David Foley, Bruce McCulloch, Kevin McDonald, Mark McKinney y Scott Thompson) que se ha convertido en un ciclo de culto en la televisión yanqui. El productor ejecutivo es Lorne Michaels, el mismo de *Saturday Night Live* —un clásico de la TV— y de *El mundo según Wayne* (una película que está basada en uno de sus sketches). El canal de cable HBO lo empezó a emitir los miércoles y sábados, generalmente a la madrugada (para la revista, serían los jueves y domingos a primera hora) desde el mes de junio. Los programas que salieron al aire son de 1989 y no llegan a durar media hora (las dos veces a la semana se repite el mismo).

Si tomamos en cuenta el material emitido hasta ahora, cuesta bastante describir cómo es el humor de los *The Kids in the Hall*. Por lo pronto, hay que decir que no hay sketches que se repitan, ni en la estructura ni en los personajes. Siempre actúan los mismos cinco comediantes (no hay estrellas invitadas, como en *Saturday Night Live*) y cualquiera de ellos puede interpretar un rol masculino o femenino. Fuera del quinteto principal, no hay un

elenco estable que les haga de soporte, solo intervienen extras (que parecen provenir del público). Algunos sketches están realizados en estudios y otros en exteriores (algo que hace acordar a *El Show de Benny Hill*, aunque el humor de los Kids no tiene nada que ver con el del cómico inglés).

Lo único que se repite semana a semana son los títulos y los separadores entre sketch y sketch, que terminan resultando un elemento informativo sobre el humor del programa: imágenes de la vida cotidiana (estilo documental), personajes comunes, que son sorprendidos por la cámara en la calle, o los productos expuestos en las góndolas de un supermercado, que se mezclan con las figuras irreverentes de los cinco comediantes, emulando poses adolescentes y rockeras. La música que suena, desde ya, es rock.

El humor de los Kids es esencialmente intelectual, hasta el punto de que muchas veces no nos hace reír aunque admiramos su intención y su sentido, o nos sorprendemos por la agudeza de su ingenio. Con frecuencia, un sketch consiste simplemente en la puesta en escena de un argumento. Por ejemplo, dos personajes discuten y por lo menos uno de ellos lleva al límite las posibilidades de su argumentación. A partir de ahí, o invierte su posición —aunque actúa como si aún se

mantuviera en la anterior y sigue discutiendo— o elimina a su contrincante (la victoria puede ser también el asesinato). Las discusiones —como muestran las imágenes de los títulos o los separadores— son casi siempre sobre temas banales, como suelen ser las discusiones de la vida cotidiana. Las posturas, extremas y absolutamente arbitrarias, casi siempre políticamente incorrectas (como suelen ser las de la gente cuando no tiene que cuidar las apariencias). Otra variante de la misma tendencia son las apologías innecesarias (uno de los Kids se presenta ante el público por su verdadero nombre y empieza a argumentar a favor de la menstruación) o las arengas en contra de algo inevitable (un llamado a declarar el odio a muerte a los suizos por inventar el reloj: “si ellos no hubieran inventado el reloj, yo aún estaría en la cama soñando”, tener montañas, campeones de esquí, cuentas bancarias secretas, fabricar chocolate y considerar a Heidi una heroína). La actitud rockera despolitiza el humor (de lo contrario, el lenguaje fascistoide de la arenga podría insinuar una ironía sobre el resurgimiento de la xenofobia), pero, al mismo tiempo, lo radicaliza. Los Kids van más allá de la crítica a los valores del americano medio que significan los Simpson, esa genial creación de Matt

Groening. Pero su radicalidad tampoco es la misma de Beavis & Butt-Head, porque no tienen una postura ante el mundo que nos permita saber qué es *cool* para ellos. Lo único que sabemos es que odian a los hombres de negocios (que llegan a aparecer como mascotas, ocupando el lugar de un perro doméstico).

También parecen estar más cerca de una postura *underground* que de los códigos de la TV, más cerca de una ruptura con la historia de los medios que de la cultura trash. Tampoco tienen una actitud cinéfila (no hay citas ni parodias de películas), aunque en muchas de sus discusiones nombren directores y películas. El hecho de que aspiren a mantener una actitud vanguardista a contramano de las tendencias actuales no deja de sorprendernos, aunque ya sepamos de antemano que esta pretensión es insostenible dentro de los medios. Por el momento, las situaciones absurdas no han llegado aún a sistematizarse. Pero habrá que seguir viendo nuevos programas para saber si estas conjeturas pueden seguir siendo válidas o no son más que elogios apresurados. Aunque ya el solo hecho de que resulte complicado hablar del humor de los *The Kids in the Hall* es algo auspicioso. ■

Silvia Schwarzböck

VIDEOS

Punto de escape (*Hostage*), Gran Bretaña, 1992, dirigida por Robert Young, con Sam Neill, Talisa Soto, James Fox, Michael Kitchen, Art Malik y Jean-Pierre Reguerraz. (LK-Tel)

Hay un género literario británico que son las historias de espías reflexivos, en el que ha incursionado Graham Greene (con *El factor humano*, por ejemplo) y que tiene su máximo exponente en John Le Carré. Sus misterios del MI5, sus procedimientos parapoliciales y autodestructivos y las angustias

de sus integrantes son la sal de estos relatos. Esta curiosa producción de Estrada Mora incursiona en el género y está filmada parcialmente en Buenos Aires. Sam Neill, un agente que quiere dejar el servicio, se ve envuelto en un complicado secuestro que tiene como objeto frenar a unos terroristas iraníes. Algunos detalles no resultan muy auténticos: hay españoles y centroamericanos haciendo a veces de porteños, el uso de locaciones del circuito turístico (La Boca, La Recoleta, El Tigre). Pero la película tiene sus virtudes. En primer lugar, se ajusta a las reglas del género,

acentuando la melancolía del protagonista. Segundo, tiene escenas de acción bien filmadas, especialmente el asalto a una casa en el Tigre. En tercer lugar, los actores: Jean-Pierre Reguerraz hace un dignísimo capo del bajo mundo local (!!), Talisa Soto es una de las minas más lindas que han aparecido últimamente en la pantalla y Sam Neill ratifica que no hay nada mejor que un neocelandés para hacer de un inglés perfecto. James Fox, en cambio, repite su nauseabunda caricatura de funcionario inglés perverso. ■

Quintín

Cálmate, dulce Carlota (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*), EE.UU., 1965, dirigida por Robert Aldrich, con Bette Davis, Olivia de Havilland, Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Victor Buono, Mary Astor y Bruce Dern. (Renacimiento)

Casi todo sobre Robert Aldrich ya fue dicho en el N° 39 de la revista (recuadro de “Cine en TV” por Jorge García): las características desaparejas de su filmografía, sus obsesiones temáticas, su puesta en escena, el rigor con que encaraba

algunas de sus películas y los increíbles descuidos y perezas de otros títulos descartables. *Cálmate, dulce Carlota* no está a la altura de *¿Qué pasó con Baby Jane?*, uno de sus más perfectos desequilibrios, pero mantiene la tensión y el desprejuicio casi habitual en Aldrich por sorprender con las vueltas de tuerca de las historias y por inquietar con cuatro o cinco escenas personales, propias y nada complacientes con el espectador de cualquier época. La primera parte de la película, un prólogo siniestro que culmina con un asesinato que anticipa formas estilísticas del gore, transmite una violencia contenida que al poco rato estallará en un frenesí de sangre. Todo en medio de una fiesta donde las apariencias terminan con el vestido blanco de Bette Davis salpicado de

sangre (a quien nunca se le ve el rostro, tomado de espaldas o de perfil e iluminado entre penumbras por la maravillosa fotografía de Joseph Biroc). De ahí en adelante, años más tarde en la historia, encontramos lo mejor y lo peor de Aldrich. Por un lado, su regocijo con el gran guión, su preocupación por el detalle y los objetos, y su destreza para manejar los tiempos de cada escena y sorprender cuando la escena está a punto de flaquear. Por el otro, la riesgosa comodidad que tenía Aldrich al apoyarse en sus actores y en una puesta por momentos teatral y llena de diálogos farragosos y reiterados. Es que Aldrich, con sus virtudes y defectos, era un director *fiaca* y *Cálmate, dulce Carlota* es otra muestra de que seguramente la pasó muy bien y se divirtió bastante en la filmación con los

berrinches de su equipo actoral y los delirios de sus personajes. Dos ejemplos que se cruzan entre sí para afirmar tales cuestiones. La inquietante atmósfera del caserón donde viven Bette Davis y la recién llegada Olivia de Havilland contrasta con las escenas que cuentan la investigación que realiza el muy inglés Cecil Kellaway (cualquier similitud con *Psicosis* no es producto de la casualidad). La efectividad y los climas que Aldrich consigue en las escenas en que de Havilland quiere volver loca a Bette Davis, por momentos, quedan diluidos en medio de una narración que aparece estirada y carente de riesgos. Es que Aldrich, conviene decirlo otra vez, sostenía su material con algunos momentos memorables y otros de dudosa calidad cinematográfica.

Sin embargo, y a diferencia de la tensión que tienen los minutos iniciales de *Cálmate, dulce Carlota*, el epílogo de la historia se anticipa a los finales de *cajas chinas* (varios finales, uno atrás del otro, cada uno más sorprendente) que con tanto placer ofrecen los mejores y los peores films de Brian De Palma. En este sentido, se podría decir que *Cálmate, dulce Carlota* se equilibra entre la modernidad tramposa de su propuesta y el efectismo de sus golpes gratuitos. Es que Aldrich, como Hitchcock, fue un director que manipulaba al espectador. Pero en su caso, las intenciones y los riesgos que tomaba desde su puesta en escena pocas veces se traducían en momentos de genialidad (como, por ejemplo, en *Bésame mortalmente*) y sí en rasgos visibles de autocomplacencia y pereza. Una

La rabia (*La rabbia*), Italia, 1963, documental dirigido por Pier Paolo Pasolini y Giovanni Guareschi. (Blackman)

En septiembre del presente año se cumplen 20 años del asesinato de Pier Paolo Pasolini. Tal vez con la excusa de los aniversarios algunas editoras han empezado a rescatar del olvido parte de su filmografía más comentada que realmente conocida: *Accatone*, *Mamma Roma*, *Rogopag*, *Medea* (¿para cuándo *El chiquero* y *Pajarracos y pajarracos* o *Saló*?). *La rabia* pertenece al grupo de obras ocultas, alineándose dentro de su vertiente ensayística-documental, área fundamental donde Pasolini expone claramente sus polémicas posturas ideológicas, análogas a sus intervenciones en la prensa italiana en la década siguiente. Claro que tratándose ante todo de un poeta que hace un ensayo fílmico, la elección de Pasolini es una elección de lenguaje. "Lo que pensaba decir con *La rabia* es algo que tengo un poco confuso, una idea todavía irracional, no determinada, que está presente en mi obra en todos estos años. Es la idea de una nueva prehistoria. Es decir, mis subproletarios viven aún en la antigua prehistoria, mientras que el mundo burgués, el mundo de la tecnología, el neocapitalista, va hacia una nueva prehistoria". Imágenes de archivo de noticieros cinematográficos y televisivos se ensamblan en un collage de los

hechos sociopolíticos más importantes de la década que va del 50 al 60: así desfilan, sin cronología, la intervención rusa en Hungría, la muerte de Stalin, el papado de Juan XXIII, la muerte de Marilyn Monroe, la coronación de la reina Isabel II, las luchas en Argelia, la revolución cubana, la independencia de los Estados africanos, o el vuelo de Yuri Gagarin en el cosmos. Y por sobre estas imágenes o, mejor dicho, atravesándolas dolorosa y solitariamente, el verbo de Pasolini, sus comentarios poético-políticos, donde se mezclan el dolor y la esperanza de uno de los intelectuales más lúcidos de este siglo. El discurso poético de Pasolini en ese momento comienza a confrontar su propia condición crítica dentro del marxismo y del catolicismo, junto a la necesidad de la creencia, con sus propias contradicciones y dudas, expuestas en la lacerante belleza de sus textos ("Las culpas de Stalin / son nuestras culpas. Si no se grita ¡viva la libertad! con alegría / No se grita ¡viva la libertad! [...] Morir en Cuba / tan solo una canción puede explicar qué es morir en Cuba. / Una explicación feroz que solo la piedad puede tornar humana. / Morir en Cuba es como morir en Nápoles"). *La rabia* se erige entonces como un momento crucial dentro del pensamiento pasoliniano y también dentro de su discurso cinematográfico. Es a través de este collage (para el cual, a diferencia de otros documentales rodados por él con

posterioridad, no se valió de una sola toma propia, sino que partió de materiales preexistentes) que Pasolini experimenta las posibilidades y variaciones del montaje como eje dramático, la búsqueda de ritmos análogos al ritmo poético de la palabra, atento a la unidad estilística del film. Para ello se vale además de dos voces distintas para la lectura: la de los escritores Giorgio Bassani y la de Giovanni Gottuzzo, definidos por Pasolini como "la voz de la poesía" y "la voz de la prosa", la de la formalidad y la de la inventiva. Pero *La rabia* también contiene en su producción una singularidad no deseada por el director. A la parte de Pasolini (unos 50 minutos) el productor le agrega, sin su autorización, otra visión de los mismos hechos desde "la derecha", en una recopilación que intenta ser semejante a la de Pasolini, firmada por el periodista Giovanni Guareschi, el autor de *Don Camilo*. La parte de Guareschi prácticamente confronta uno a uno los hechos presentados por Pasolini (es evidente que vio la parte de Pasolini terminada y que el productor coincidía más con Guareschi que con Pasolini), pero a diferencia del poeta, ninguna duda lo tensiona, ninguna contradicción, no existe en sus textos ni en las imágenes la búsqueda sincera y lírica de su forzado contrincante. Para Guareschi, la culpa de la rabia, de todas las crisis y guerras del mundo contemporáneo, solo la tienen el comunismo internacional y la relajación de

las costumbres, haciendo hincapié en las sexuales e ignorando de paso que en este último punto Pasolini tenía un discurso que en nada se asemejaba a la tolerancia criticada por Guareschi —y a la que Pasolini definió como falsa— con maledicencia de inquisidor, a la manera de un Bernardo Neustadt italiano, basado en "el buen sentido" de la política *qualunquista*. "Italia se está pudriendo en un bienestar que es egoísmo, estupidez, incultura, maledicencia, moralismo, coacción, conformismo: prestarse de algún modo a contribuir a esa podredumbre es, ahora, fascismo. No quiero colaborar ni siquiera como antagonista para que estas ideas monstruosas sean absorbidas por los jóvenes, que se hallan indefensos ante tal demagogia." Con estas palabras, Pasolini decide públicamente retirar su firma del film, que, por otro lado, es exhibido sin éxito, solo un par de semanas en Roma. Con los años la única rabia que perdura es la de Pasolini, resplandeciente como la eterna triste sonrisa de Marilyn Monroe, que ilustra en el film el mejor poema de amor que se le haya escrito jamás. ("Del pavoroso mundo antiguo y del pavoroso mundo futuro había quedado solo la Belleza y tú te la has llevado contigo con una sonrisa obediente.") No es lo único, pero es suficiente para descubrir esta obra imprescindible rescatada por el video. Ya volveremos con Pier Paolo en extenso. Es una promesa y una necesidad. ■

Alejandro Ricagno

información final para tener en cuenta: en *Cálmate, dulce Carlota*, a diferencia de *¿Qué pasó con Baby Jane?*, Bette Davis no es tan mala como aparenta. Además, nunca en el cine una maceta muy pesada tuvo mejor destino que el elegido por su personaje para sacarse, de una vez por todas, los traumas y los mambos psíquicos que la acompañaban desde aquella tremenda noche con el vestido manchado de sangre (o de rojo, como alguna vez dijera Godard). ■

Gustavo J. Castagna

Reto a la ley (*Once a Thief*), EE.UU., 1994, dirigida por John Woo. (Transeuropa)

Lejos de la alucinación dramática de *Una bala en la cabeza*, de los juegos melvillianos de *The Killer*, en esta película de menor ambición se puede apreciar la maestría de John Woo. Dos muchachos y una chica han sido educados cruelmente en el robo por su padre adoptivo, que con el tiempo se convierte en un padrino de la mafia de Hong Kong. Los chicos se consiguen otro padre en la figura de un policía bonachón que trata de apartarlos del crimen. Uno de los padres es absolutamente perverso, el otro absolutamente tonto. Los hijos eligen un camino intermedio: son buenos pero

siguen robando. Uno de ellos está enamorado de la chica, el otro es su novio pero no la quiere como esposa. En un gesto melodramático típico de las historias de Woo, este simula su muerte para que el otro se quede con su novia. La historia empieza en Francia, sigue en Hong Kong y termina con el trío emigrando a Estados Unidos, camino que el director emprendería unos años más tarde. Detrás de la ingenuidad de la conducta de los protagonistas, de la brillante inventiva de las escenas de acción (el personaje mudo que usa naipes afilados como arma hubiera enriquecido cualquier versión de *Batman*), se oculta la melancolía anticipada que provoca la futura entrega de Hong Kong a China (1997). Pocos directores han tratado el tema del desarraigo con la sutileza de Woo. El maestro contemporáneo de la acción es, en su tono de exquisita amabilidad, uno de los últimos cineastas de la tristeza. ■

Quintín

Morir por error (*The Wrong Man*), EE.UU., 1993, dirigida por Jim McBride, con Rosanna Arquette, Kevin Anderson, John Lithgow, Jorge Cervera Jr. y Ernesto Laguardia. (Transeuropa)

Las sensaciones que produce *Morir por error* oscilan todo el

tiempo entre dos extremos: la simpatía por los personajes y el rechazo absoluto por las situaciones artificiosas e inverosímiles a las que son sometidos. Llega un punto en que ya no sentimos piedad por las desgracias que les suceden, sino por el ridículo que deben hacer los actores al representarlas. Confundimos a los personajes con sus intérpretes y queremos que la película mejore para que podamos recuperar nuestra simpatía por ellos. Esta ambigüedad es culpa de la autoindulgencia del director. McBride (*Sin aliento, Bolas de fuego*) confió demasiado en los aciertos del casting y dejó a sus personajes librados a su suerte. Lo único que parece interesarle es llegar a ese final que resignifica todo y que salva al film de la arbitrariedad absoluta.

“Me dan ganas de ser como estos pobres diablos, estar sentado todo el día sin hacer nada. Quizá lo haga cuando tenga dinero. Ahora, tengo que estar viajando todo el tiempo por este país pobre”, dice Phillip, un contrabandista norteamericano que define su trabajo en Méjico como “importación y exportación”. Missy —una ex prostituta que hace las veces de su mujer— viaja con él cargada de maletas: “pensé que íbamos a un lugar lindo”, se justifica. Para completar un triángulo bizarro,

hacia falta Alex Walker, el hombre equivocado del título original: acusado de un crimen que no cometió, se sumará al viaje de Phillip hacia Veracruz y —para demostrar que es en todo sentido el hombre equivocado— se enamorará de Missy para olvidar un viejo amor (el otro error del pasado).

Morir por error es una típica historia de perdedores, que McBride no se decide por contenerla dentro de ningún género. No porque aspire a la originalidad, sino porque se le escapa de las manos. El problema de su película es que, aunque no tiene las suficientes virtudes como para salvarse de la afectación, tampoco tiene defectos tan contundentes como para hundirse definitivamente. Cae y repunta varias veces, sin lograr mantener una cierta fluidez narrativa. Entre las virtudes, no se puede dejar de nombrar como un verdadero hallazgo a la extraña pareja que forman Rosanna Arquette y John Lithgow. Su relación, basada en códigos que ni ellos mismos llegan a entender, le da a la historia un misterio que en la intriga policial del comienzo ni siquiera asoma. De hecho, el final (que le suma varios puntos al film) puede explicar solo la segunda. Los otros aciertos son ese Méjico de pesadilla que muestra la travesía y la música original de Los lobos. ■

Silvia Schwarzböck

**R
E
P
A
S
O**

Tiempos violentos (*Pulp Fiction*), de Quentin Tarantino. (Gatívideo)

Los detractores de Tarantino se pasaron violentamente al bando contrario. Los amantes de Quentin confirmaron su pasión desahogada. Queda un reducido grupo de insurrectos que prometen no cambiar de idea con el próximo film de Q. T. Ahora, si usted quiere saber qué piensan los sujetos encargados de esta sección, no va a tener suerte: inmediatamente se quedarían sin trabajo. Nota representativa de las tres partes, críticas a favor y en contra y cosa golda en *El Amante* N° 37.

Una mujer llamada Nell (*Nell*), de Michael Apted. (Gatívideo)

“E an fil onit et arabil, cua a si ena feli, misa chicabi” fueron las palabras de Santiago García cuando le preguntamos cómo pudo ver *Una mujer llamada Nell* cuatro veces. El está enamorado de Jodie Foster, pero usted no está obligado a arriesgar su salud mental. Comentario desfavorable del film y perfil de Jodie Foster más a favor imposible en *El Amante* N° 37.

El perfecto asesino (*The Professional*), de Luc Besson. (LK-Tel)

Sería candidata a ser una de las mejores películas del año para los lectores de la revista pero no para los redactores, quienes disfrutaron de la película pero no pasan de un 7. Se trata de un film francés con acento norteamericano. Los actores franceses están bien: Gary Oldman con su habitual perfil bajo, Jean Reno con cara de ídem pero con mucho carisma, la nena muy linda y la plantita muy romántica. Comentario quelonio y reportaje colectivo (lleno) a Luc Besson en *El Amante* N° 36.

Escape salvaje (*True Romance*), de Tony Scott. (Gatívideo)

Los detractores de Scott fueron a ver un guión de Tarantino. Los amantes de Tony —como siempre— lo esperarán en algún canal de cable. Queda un inmenso grupo a quien le importa un pito la carrera de T. S. Ahora, si usted quiere saber qué piensan los sujetos encargados de esta sección, vea, a usted le interesan cosas poco importantes. Comentario desfavorable en *El Amante* N° 38.

Rouge, de Krzysztof Kieslowski. (Transeuropa)

Kieslowski continúa dividiendo a los fanáticos y críticos de su obra. Kieslowski sigue provocando elogios desmedidos. Kieslowski —alias Maradona— anunció su retiro pero ahora parece que pega la vuelta. Kieslowski salvó a los personajes del naufragio. Kieslowski cierra la trilogía de los colores. Kieslowski es un genio. Kieslowski es lo único bueno del cine actual. Kieslowski es un chanta. Kieslowski es un Bergman “new age”. En *El Amante*, Kieslowski ya nos hinchó bastante. Comentario en contra (el autor no lo aguanta más) en el N° 38.

La muerte y la doncella (*Death and the Maiden*), de Roman Polanski. (Gatívideo)

Roman Polanski tiene ya sus años de oficio pero todavía logra crear expectativas y luego polémicas con cada nuevo film. Aquí la duda era si podría hacerse cargo de una adaptación teatral cuya acción está centrada en una historia de víctimas y victimarios de una dictadura latinoamericana. Polanski sale airoso, con ayuda de la inmensa Sigourney Weaver y con un final más que a contramano de los otros films de esta temática. Comentario de la película y perfil de Sigourney Weaver en *El Amante* N° 39. ■

por Jorge García

La historia de Adela H. (*L'Histoire d'Adèle H.*), 1975, dirigida por François Truffaut, con Isabelle Adjani, Bruce Robinson y Sylvia Marriott. **Cinecanal, 5/8, 1.30 hs. y 29/8, 2.45 hs.**

Afortunadamente en los últimos meses la televisión por cable ha recuperado películas de François Truffaut, largamente ausentes en la pantalla. Fue así que pudieron verse *La noche americana*, *El hombre que amaba a las mujeres*, *La piel dura* y *El niño salvaje*; le toca el turno a *La historia de Adela H.*, film casi imposible de ver desde la fecha de su estreno. Si hay un tema recurrente en la filmografía de Truffaut es el del amor *fou*. Personajes que convierten su pasión por el otro en el motivo excluyente de su existencia recorren casi toda su filmografía, pero nunca como en esta película esa pasión alcanzó un grado tan extremo de obsesión y paroxismo. Inspirada libremente en los diarios y cartas

familiares de Adèle Hugo, la hija de Victor Hugo, el film sigue el trágico itinerario de su protagonista —desde su llegada a Canadá, siguiendo los pasos del teniente objeto de sus desvelos— en pos de un amor no correspondido y su progresiva degradación física y mental. Truffaut, fiel a otra de sus obsesiones, la relación entre cine y literatura, narra el film desde el punto de vista excluyente de la protagonista a través de los textos de su diario, dichos en off, en los cuales vuelca sus fantasías y deseos más íntimos, contrapuestos con la lectura a cámara de las cartas a su familia, en las que intenta transmitirles una falsa sensación de felicidad. Cuando Adèle vaga por las calles de una isla del Caribe, hasta donde ha seguido a su amado, sucia y andrajosa, y pasa por su lado sin reconocerlo, el amor pasión se habrá fundido en ese momento inexorablemente con la locura. ■

Jorge García

El reptil (*The Reptile*), 1966, dirigida por John Gilling, con Noel Willman y Jennifer Daniels.

Será necesario en algún momento estudiar el aporte que el cine fantástico y de terror hizo a la productora inglesa Hammer y el trabajo dentro de ella de algunos realizadores (por ejemplo, Terence Fisher). El prolífico John Gilling —de quien también se puede ver con regularidad en cable *La plaga de los zombies*— fue uno de los directores habituales de la firma, y en este film sobre una muchacha de un pueblo inglés, con facultades para transformarse en serpiente, logra un pequeño clásico del género.

Cinemax, 4/8, 11.15 hs.; 8/8, 10.45 hs.; 17/8, 7 hs.

El aniversario (*The Anniversary*), 1968, dirigida por Roy Ward Baker, con Bette Davis y Sheila Hancock.

En la década del 60, específicamente a partir de *¿Qué pasó con Baby Jane?*, Bette Davis interpretó una serie de personajes desmesurados y cercanos al gran guiñol, de los que debe haber disfrutado mucho. En este film del especialista Roy Ward Baker, Bette ejerce su sadismo sobre un

grupo de invitados en una reunión familiar y, a pesar de que por momentos el film denuncia su origen teatral, los certeros toques de humor negro y la (sobre) actuación de la Davis justifican ampliamente su visión.

Cinemax, 8/8, 20.15 hs.; 11/8, 17 hs.; 16/8, 15.15 hs.; 24/8, 10.05 y 28/8, 10.45 hs.

SOLO PARA CINEFILOS

Los felices poseedores de VCC pueden mes a mes disfrutar del ciclo *Cineclub*, que conduce Salvador Sammaritano, todos los sábados en su nuevo horario de las 10, 12, 22 y 24 horas, por el canal 32 (Bravo, ex Colección). Pueden verse en él grandes clásicos, o en ocasiones títulos no tan conocidos, muchas veces no editados en video, en copias originales subtituladas. Una buena muestra del nivel del ciclo es la programación de este mes. El sábado 5 podrá verse *Un día muy particular*, tal vez la mejor película del sobrevalorado Ettore Scola —sobre la fugaz relación entre una solitaria ama de casa y

Las rutas de Innisfree (1990), dirigida por José Luis Guerin.

Hay obras que escapan a cualquier intento de clasificación, y esta opera prima del español José Luis Guerin es una de ellas. Siguiendo el recorrido de un grupo de cineastas que deciden ir al pueblito donde se realizó *El hombre quieto*, para entrevistar a sus habitantes y recorrer los lugares de filmación, la película es un homenaje nostálgico y elegíaco, no solo a John Ford, sino a una manera de entender el cine y la vida. Tal vez una película solo apta para cinéfilos contumaces, pero sugiero a los que no lo son intentar la experiencia de verla.

Space, 11/8, 5.30 hs.

El zorro del desierto (*The Dessert Fox*), 1951, dirigida por Henry Hathaway, con James Mason y Jessica Tandy.

Como ya dije alguna vez, Henry Hathaway es posiblemente el único caso de un director americano que habiendo iniciado su carrera en el cine sonoro, mantuvo durante la misma la línea estética de los grandes primitivos. Esta biografía del mariscal Rommel, en la que aplica el estilo semidocumental que comenzara a utilizar a fines de los 40, con su compleja caracterización del personaje (una notable actuación de James Mason), es una de sus mejores películas.

VCC 32, 11/8, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs.

Sin techo ni ley (*Sans toit ni loi*), 1985, dirigida por Agnès Varda, con Sandrine Bonnaire y Macha Meryl.

La obra de Agnès Varda, a pesar del increíble suceso de público que tuvo en su momento *La felicidad*, ese film sobrevalorado, es muy mal conocida en nuestro país. Este pseudodocumental de rigor casi bressoniano, sobre una joven adolescente que opta por rechazar las normas habituales de comportamiento social, llevando su decisión hasta las últimas consecuencias, es lejos su mejor película y cuenta con una conmovedora interpretación de Sandrine Bonnaire en su solitario y trágico personaje.

VCC 23, 2/8, 22 y 2 hs.

El cisne negro (*The Black Swan*), 1942, dirigida por Henry King, con Tyrone Power y Maureen O'Hara.

En su larga carrera, Henry King transitó por los más diversos géneros y si bien no se puede hablar de un director con una visión personal del mundo, sus dotes muy competentes de narrador y la intensidad y romanticismo de varios de sus títulos lo convierten en un realizador muy atendible. Esto se puede apreciar en este colorido y dinámico film de aventuras, tal vez uno de los clásicos del género. "La más bonita película de piratas jamás realizada" (J. L. Garci).

Space, 30/8, 16 hs.

un homosexual en un día cualquiera de la Italia de preguerra—, de tono deliberadamente menor e intimista, con estupendas actuaciones de Mastroianni y la Loren. El sábado 12 se exhibe *Viñas de ira*, maravilloso retrato del maestro John Ford sobre una novela de John Steinbeck, ambientada en los años de la depresión, en donde no solo anticipa los *road movies* de tres décadas después sino también al neorealismo, en un relato de gran emotividad. El sábado 19, a las 10 y 12 horas, irá *Fenómenos*, la insólita obra maestra de Tod Browning, de la que ya varias veces se dio cuenta en esta revista. Ese mismo día a las 22 y

24 hs. veremos *Gritos y susurros*, tal vez la última gran obra bergmaniana y una de las más descarnadas reflexiones del director sobre varios de sus temas predilectos, con actuaciones sublimes y una puesta en escena ascética y de una casi insoportable belleza. Por fin el sábado 26 le toca el turno a *El hombre de Arán*, de Robert Flaherty, documental ejemplar sobre una pequeña comunidad de pescadores irlandeses, de poderoso lirismo y gran modernidad narrativa. Como se ve, un menú variado y de calidad, a tono con los más selectos paladares cinéfilos. ■

Jorge García

En compañía de lobos (*The Company of Wolves*), 1984, dirigida por Neil Jordan, con David Warner y Angela Lansbury.

Las primeras películas del irlandés Neil Jordan mostraron a un director de real interés, que pronto se despeñó por los precipicios del Hollywood actual. Esta estilizada versión para adultos de *Caperucita Roja*, su segundo film, con su clima perverso y su imaginativo onirismo visual, es tal vez su película más lograda. Angela Lansbury está impagable como la abuelita del relato en cuestión.
Space, 29/8, 5.30 hs.

El pistolero invencible (*The Fastest Gun Alive*), 1956, dirigida por Russell Rouse, con Glenn Ford y Broderick Crawford.

Russell Rouse es uno de esos directores desconocidos, salvo por cinéfilos fanáticos que recuerdan su curioso film experimental *El ladrón*, de 1952, en el cual prescindía por completo del diálogo. Este western sobre un pistolero que es obligado a retomar las armas para enfrentar el desafío del villano de turno (genial Broderick Crawford) muestra la predilección del director por los *tours de force* ya que la última media hora del film transcurre en

CINE ARGENTINO

Es abundante el material de interés que ofrece el ciclo diario de *Space* para agosto. Corresponde comenzar recomendando la trilogía que Manuel Romero —tal vez el máximo exponente de lo que podría denominarse un cine popular argentino— le dedicó a Nini Marshall. Seguramente ya habrá oportunidad de extenderse sobre la gran Nini, la más completa comedianta que haya dado el cine nacional, pero desde ya es una excelente oportunidad para que las jóvenes generaciones descubran a una actriz inimitable. Los films a exhibirse

riguroso tiempo real.
CV5, 16/8, 11 y 16 hs.

El tesoro del ahorcado (*The Law and Jake Wade*), 1958, dirigida por John Sturges, con Robert Taylor y Richard Widmark.

Los mejores logros de la carrera de John Sturges aparecen sin duda en el terreno del western. Este sólido relato sobre el enfrentamiento de dos personajes en busca de un tesoro escondido, con una gran concentración dramática, una adecuada integración de los

en tres domingos consecutivos a las 13 horas son: *Divorcio en Montevideo*, el 6; *Casamiento en Buenos Aires*, el 13; *Luna de miel en Río*, el 20. No conviene tampoco dejar pasar el martes 8 a las 13 horas *Besos brujos*, espléndido melodrama de José A. Ferreyra, con Libertad Lamarque; ni el jueves 10, también a las 13 horas, *Gran casino*, la primera película mejicana de Luis Buñuel (que se exhibe en el ciclo *Interlatinas*), en la cual sirviéndose de las estrellas del momento (la misma Libertad y Jorge Negrete) realizó una comedia negra con varios toques de su genio. Para aquellos que quieran acercarse al

pomposamente llamado cine de la generación del 60, se podrán ver dos títulos muy representativos: el viernes 18 a las 13 horas: *Los jóvenes viejos*, ejercicio sub-Antonioni de Rodolfo Kuhn y especie de glosario de las limitaciones de esa corriente; y el lunes 28 a las 14.30 hs.: *Tres veces Ana*, de David José Kohon, película en episodios con algunos momentos de interés y una excelente actuación de María Vaner. Como se ve, la variada propuesta de *Space* sigue siendo imprescindible guía de consulta para todos aquellos interesados en conocer la historia de nuestro cine. ■

Jorge García

elementos del paisaje a la acción y con Richard Widmark componiendo uno de sus memorables villanos, logra confirmar lo antedicho.
TNT, 3/8, 7.30 hs.

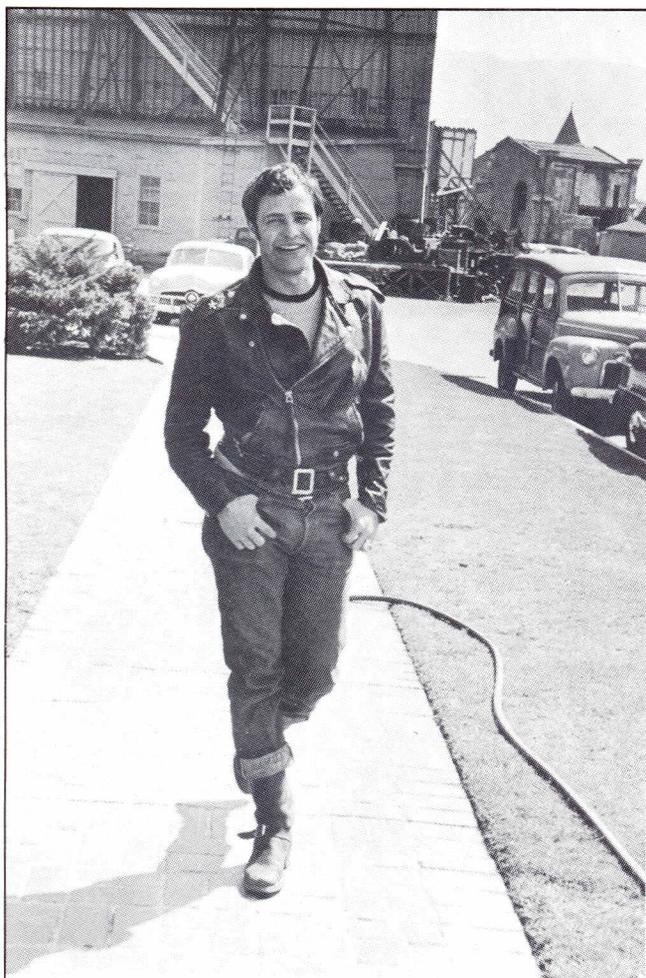
Un camino para dos (*Two for the Road*), 1967, dirigida por Stanley Donen, con Albert Finney y Audrey Hepburn.

Si Stanley Donen hubiera mantenido durante toda su carrera el nivel de sus primeras películas, hoy se estaría hablando de uno de

los directores más importantes del cine norteamericano. Luego tuvo notorios altibajos, pero en esta amarga reflexión sobre la crisis matrimonial, expuesta bajo la aparente estructura de una comedia, retoma su mejor nivel narrativo con una Audrey Hepburn espléndida. Para no dejar pasar.

Fox, 22/8, 21 hs. y 31/8, 13 hs.

Compañía de la muerte (*The Deadly Companions*), 1961, dirigida por Sam Peckinpah, con Brian Keith y Maureen O'Hara.



Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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

Si bien la última etapa de la carrera de Sam Peckinpah mostró a un director en franca decadencia, es indudable que la serie de westerns que realizó en los años 60 y principios de los 70 constituye el último gran aporte orgánico a un género en extinción. Este, el primero de la saga, ya muestra las características que luego desarrollará con más amplitud: el tono crepuscular del relato, el lirismo intenso e inflamado y las súbitas explosiones de violencia. Una muy interesante opera prima del director.

CV 5, 14/8, 11 y 16 hs.

Filmoteca fatal (*Fade to Black*), 1980, dirigida por Vernon Zimmerman, con Dennis Christopher y Linda Kerridge.

Un joven fanático del cine decide eliminar a sus enemigos

caracterizándose como diversos personajes de sus películas favoritas. Curioso film del ignoto Vernon Zimmerman, más interesante por su idea argumental que por la puesta en escena de la misma, no deja de ser sin embargo una auténtica rareza y tiene varios momentos muy logrados.

CV 30, 19/8, 1.20 hs.

Lanza rota (*Broken Lance*), 1954, dirigida por Edward Dmytryk, con Spencer Tracy y Richard Widmark.

Edward Dmytryk, tras su quiebre frente a las comisiones macartistas, tuvo una caída bastante vertical en la calidad de su obra. Esta remake de *House of Strangers* de Mankiewicz, sobre la relación de un patriarca del Oeste con sus hijos, es un sólido western

con reminiscencias shakespearianas y una de las últimas películas interesantes del director.

HBO, 10/8, 20.15; 14/8, 15.30 hs.; 17/8, 14.45 hs.; 22/8, 11 hs.; 25/8, 16.45 hs. y 30/8, 15 hs.

Con el último suspiro (*The File on Thelma Jordan*), 1949, dirigida por Robert Siodmak, con Barbara Stanwyck y Wendell Corey.

La formación germánica de Robert Siodmak se puede ver en el período más interesante de su carrera, la década del 40, en la que realizó varios notables films fantásticos y negros, con claras reminiscencias expresionistas. Este melodrama negro es una de sus últimas películas atractivas, con Barbara Stanwyck en uno de sus papeles más perversos, destruyendo minuciosamente a Wendell Corey,

el honesto ayudante del fiscal. A no dejar pasar, que hace mucho que no se ve.

VCC 32, 13/8, 13 y 16 hs.

El inquilino (*The Lodger*), 1926, dirigida por Alfred Hitchcock, con Ivor Novello y Malcolm Keen.

Esta segunda (!) película del maestro Hitchcock es una de las mejores del período mudo y en ella ya aparecen varias de las obsesiones temáticas que luego desarrollará a través de su carrera. Relatando el calvario de un hombre acusado de un crimen que no cometió, Hitchcock ya muestra su capacidad para narrar una historia en términos visuales. La secuencia final es hoy todavía notable.

VCC 32, 14/8, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs. ■

CLAUDE CHABROL: EL CRONISTA DE LA BURGUESIA FRANCESA

Este hombre debe morir (*Que la bête meure*, 1969), con Michel Duchaussoy, Caroline Cellier y Jean Yanne. **Cinemax, 2/8, 15 hs. y 10/8, 13.30 hs.**

Fantasma de un hombre respetable (*Les fantômes du chapelier*, 1982), con Michel Serrault y Charles Aznavour. **VCC 23, 23/8, 22 y 2 hs.**

Del grupo de directores caracterizados como fundadores de la nouvelle vague, el que desarrolló una carrera más prolífica y mejor se integró a los circuitos comerciales fue indudablemente Claude Chabrol. Nacido en París en 1930, tras un frustrado intento como estudiante de farmacia, se relacionó pronto con el cine ingresando en las oficinas de la Fox en París y colaborando luego —de la misma forma que la mayoría de sus compañeros de generación— como crítico en las revistas *Arts* y *Cahiers du cinéma*. En 1957 publicó junto con Eric Rohmer un ya clásico estudio sobre Hitchcock, debutando en la dirección en 1958 (fue el primero del grupo en realizar un largometraje) con *El bello Sergio*. Hasta la fecha ha filmado con regularidad, realizando más de cuarenta películas dentro de una carrera plagada de altibajos pero que tiene algunos picos notables que muestran a un director en pleno dominio de sus recursos expresivos. Una de las características fundamentales que recorre la obra de Chabrol desde sus inicios es la minuciosidad por momentos casi documental con que describe los ambientes y comportamientos de la (pequeña) burguesía, tanto parisina como de provincias. La visión de esa clase social —a la que por cierto Chabrol pertenece— está teñida, sobre todo en sus primeras obras, de un virulento rechazo que se

manifiesta en comportamientos excesivos y casi paródicos de sus personajes. Otros datos sustanciales para intentar definir globalmente la filmografía del director son: 1) el carácter realista —que no debe confundirse con naturalista— de su puesta en escena, centrada esencialmente en los personajes, y 2) el distanciamiento con que el director observa a sus protagonistas —y que, al menos en sus mejores películas, está muy lejos de la frialdad emocional—, evitando la identificación del espectador con cualquiera de ellos. Decía antes que los rasgos señalados se manifiestan en la primera etapa del director a través de personajes excesivos que no excluyen la caricatura. Bastaría recordar, por ejemplo, la secuencia de la orgía romana en *Los orgullosos*; a Jean-Claude Brially recitando un poema en alemán con gorro germánico y música de Wagner en *Los primos*; o al psicópata de *Doble vida*, esa obra inmadura e imperfecta, pero que ya contiene todas las obsesiones del director. (Hablando de obsesiones, no quería olvidarme de las comidas, el ritual burgués por excelencia, que nunca faltan en sus películas y dan lugar a algunas de las secuencias más significativas de su obra.) La visión del director en estas obras primerizas —que no excluyen algunos matices casi experimentales como en *Estas buenas mujeres*— es sardónica y despiadada, lindando en ocasiones con el nihilismo. No es casual que este primer período termine con *Landrú*, cerebral estudio sobre el famoso asesino de mujeres y personaje excesivo por naturaleza. Los seis títulos siguientes de Chabrol, todas obras de encargo, son films de gran interés para algunos exégetas incondicionales

de su obra. Personalmente creo que son trabajos de valor muy relativo, pero que le permitieron al director perfeccionar el dominio de la técnica narrativa con vistas a su siguiente y mejor etapa. Es a partir de 1967, más precisamente a partir de su encuentro con el productor André Genoves, quien le permite filmar el material que realmente le interesaba, que la obra de Chabrol alcanza su definitiva madurez. Si la sombra de Hitchcock había impregnado buena parte de sus films hasta ese momento (en particular en la retorcida *L'oeil du malin*) será la de otro grande, Fritz Lang, con su sentido casi maniaco de las simetrías visuales y su oscuro fatalismo, la influencia más notable. En esta época la puesta en escena del director será cada vez más concisa y depurada, su sencillez narrativa alcanzará niveles de un sobrio clasicismo y la continuidad de varios colaboradores (el iluminador Jean Rabier, el músico Pierre Jansen y el montajista Jacques Gaillard) otorgarán a los films de este período una notable unidad estilística. Por otra parte, Chabrol —sin abandonar su actitud crítica y corrosiva (ver si no *La ruptura*, ese melodrama desmelenado)— encuentra matices de piedad y comprensión hacia sus protagonistas, ausentes hasta entonces, provocando que sus interrelaciones sean mucho más ambiguas y complejas. También el tono cambiará y el humor agrio y chirriante de sus primeras obras dejará lugar a la visión casi elegiaca del matrimonio burgués de *La mujer infiel*, o al austero rigor de *El carnicero*, esa trágica reflexión sobre una castración afectiva, tan hermosa y triste como *Un corazón en invierno* de Sautet. En cuanto a *Este hombre debe morir* (ver nota extensa de H. "Popaul" B. en "Mundo cine"), el "policia" de la etapa, convierte a la famosa novela psicológica de Nicholas Blake en una desconsolada reflexión sobre la

soledad del vengador. Debe destacarse también en esta etapa el trabajo de Chabrol como director de actores, ya que consigue de algunos de ellos (Michel Bouquet, Jean Yanne) los mejores trabajos de sus respectivas carreras. En el caso de Stéphane Audran, esposa del realizador en esos años, su galería de personajes femeninos es sencillamente inolvidable. Después de una seguidilla de títulos como los mencionados (a los que habría que agregar *Las dulces amigas*, *La década prodigiosa* y *Noches rojas*), cuesta trabajo encontrar la justificación de la notoria decadencia que envuelve a la obra de Chabrol a partir de 1974. Si bien esporádicamente aparecen algunos títulos interesantes, como *Violette Nozière* y *El inspector Lavardin* —y es justo decir que hay varios films que desconocemos—, el tono general que se nota es de cansancio y desinterés, con películas decepcionantes o decididamente malas. El video nos ha permitido conocer varios de los últimos trabajos del director y así se pudo pasar del didactismo elemental de *Asuntos de mujeres* al falso esteticismo y la superficialidad de *Días tranquilos en Clichy*; o del fallido y casi grotesco homenaje a Lang, en *Doctor M*, al frío academicismo de *Madame Bovary*. Tal vez la única gran película de Chabrol en los últimos veinte años sea *Los fantasmas del sombrerero*, donde adaptando el sórdido mundo de Simenon y ayudado por una estupenda actuación de Michel Serrault, consigue reverdecir viejos laureles. Si bien Claude Chabrol parece ya haber dado lo mejor de sí hace muchos años —sus últimas películas no dan lugar a demasiada expectativa—, no descartaría totalmente la posibilidad de que en un súbito arranque de inspiración pudiera todavía darnos alguna sorpresa. ■

Jorge García

Películas para ver en agosto

Martes 1	<i>Tiburón</i> (S. Spielberg) Space, 20 hs. <i>Un día en Nueva York</i> (S. Donen) TNT, 0.15 hs.	Jueves 17	<i>El tren de las 3.10 a Yuma</i> (D. Daves) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Resurrección</i> (D. Petrie) USA-Network, 24 hs.
Miércoles 2	<i>Otra vez adiós</i> (A. Litvak) TNT, 15.15 hs. <i>La ley de la calle</i> (F. F. Coppola) Canal 365, 22 hs.	Viernes 18	<i>Garras de ambición</i> (R. Walsh) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El bebé de Rosemary</i> (R. Polanski) Space, 24 hs.
Jueves 3	<i>El ocaso de una vida</i> (B. Wilder) VCC 32, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs. <i>Festín desnudo</i> (D. Cronenberg) Canal 365, 22 hs.	Sábado 19	<i>Sin miedo y sin tacha</i> (A. Mann) TNT, 13 hs. <i>El suplicio de una madre</i> (M. Curtiz) Canal 365, 19 hs.
Viernes 4	<i>Sueños de seductor</i> (H. Ross) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Mi mundo privado</i> (G. Van Sant) Space, 22 hs.	Domingo 20	<i>El bazar de las sorpresas</i> (E. Lubitsch) Space, 16 hs. <i>Estrella de fuego</i> (D. Sirk) Fox, 17 hs.
Sábado 5	<i>Vitaminas para el amor</i> (H. Hawks) CV 5, 14 hs. <i>Europa</i> (L. von Trier) Canal 365, 22 hs.	Lunes 21	<i>Scaramouche</i> (G. Sidney) TNT, 15 hs. <i>La vaquilla</i> (L. Berlanga) Space, 22 hs.
Domingo 6	<i>Alma negra</i> (R. Walsh) VCC 32, 13 y 16 hs. <i>Fuerte Apache</i> (J. Ford) Space, 16 hs.	Martes 22	<i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Space, 22 hs. <i>Zona caliente</i> (D. Hopper) I-SAT, 22.45 hs.
Lunes 7	<i>El color púrpura</i> (S. Spielberg) HBO, 18.30 hs. <i>El cómico de la familia</i> (B. Crystal) TNT, 21 hs.	Miércoles 23	<i>Asesinos S. A.</i> (A. J. Pakula) USA-Network, 11 hs. <i>Barrio chino 2</i> (J. Nicholson) Space, 22 hs.
Martes 8	<i>Siempre hay un día feliz</i> (S. Donen) Space, 16 hs. <i>Un mundo perfecto</i> (C. Eastwood) HBO, 19.45 hs.	Jueves 24	<i>Matrimonio por conveniencia</i> (P. Weir) VCC 25, 14, 16, 18 y 20 hs. <i>Danza con lobos</i> (K. Costner) Fox, 23.30 hs.
Miércoles 9	<i>Grandes ilusiones</i> (D. Lean) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La edad de la inocencia</i> (M. Scorsese) HBO, 22 hs.	Viernes 25	<i>Adiós a las armas</i> (F. Borzage) VCC 32, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs. <i>Drácula</i> (J. Badham) Space, 24 hs.
Jueves 10	<i>Destino de dos vidas</i> (W. Wyler) VCC 32, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs. <i>Cadáveres notables</i> (F. Rosi) CV 5, 22 y 3.30 hs.	Sábado 26	<i>El fugitivo</i> (A. Davis) HBO, 19.45 hs. <i>Sed de vivir</i> (V. Minnelli) TNT, 24 hs.
Viernes 11	<i>Lo que el cielo nos da</i> (D. Sirk) Cine Canal, 12.45 hs <i>Pasiones sin freno</i> (V. Minnelli) Space, 16 hs.	Domingo 27	<i>Decepción</i> (R. Rossen) Cine Max, 10.30 hs. <i>Rififi</i> (J. Dassin) VCC 32, 13 y 16 hs.
Sábado 12	<i>Olivier, Olivier</i> (A. Holland) VCC 25, 22, 24 y 2 hs. <i>La batalla de Argelia</i> (G. Pontecorvo) CV 5, 23.40 hs.	Lunes 28	<i>Manhattan</i> (W. Allen) TNT, 13 hs. <i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) VCC 25, 14, 16, 18 y 20 hs.
Domingo 13	<i>Héroes olvidados</i> (R. Walsh) Space, 16 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) CV 30, 22.40 hs.	Martes 29	<i>Gloria</i> (J. Cassavetes) Space, 20 hs. <i>JFK</i> (O. Stone) CV 5, 23.40 hs.
Lunes 14	<i>El hombre que sabía demasiado</i> (A. Hitchcock) Space, 22 hs. <i>Lolita</i> (S. Kubrick) CV 30, 22 hs.	Miércoles 30	<i>Artistas y modelos</i> (F. Tashlin) USA-Network, 11 hs. <i>Más allá de la justicia</i> (B. Tavernier) Space, 18 hs.
Martes 15	<i>La adorable revoltosa</i> (H. Hawks) TNT, 21 hs. <i>Dos amores en conflicto</i> (J. Schlesinger) CV 30, 23.40 hs.	Jueves 31	<i>Agenda secreta</i> (K. Loach) CV 5, 22 hs. <i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) Cine Canal, 1.30 hs.
Miércoles 16	<i>Ninotchka</i> (E. Lubitsch) VCC 21, 7, 13, 16, 19, 1 y 4 hs. <i>Noches salvajes</i> (C. Collard) Space, 22 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

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

			Q	FF	GN	GJC	HB	SG	SS	JG
Causa justa	A. Glimcher	AVH	1				1	2		
Zona mortal	J. Badham	AVH					2	2		
Una mujer llamada Nell	M. Apted	Gativideo			2	3		9		
Escape salvaje	T. Scott	Gativideo	6	5	8	5	5	3		5
Tiempos violentos	Q. Tarantino	Gativideo	10	9	10	5	6	3	7	5
La muerte y la doncella	R. Polanski	Gativideo	4	8	5	8	8	10	7	3
El perfecto asesino	L. Besson	LK-Tel	6	7	7	6	6	7	4	
Rouge	K. Kieslowski	Transeuropa	5		4	6	3	5	7	7
Top Dog-socios para el peligro	A. Norris	Transmundo						1		
Naked	M. Leigh	LK-Tel				7				7
Fuga de Absalom	M. Campbell	LK-Tel					2	3		
La mujer fiera	E. Dmytryk	Epoca			3	4		3		
El caserón de las sombras	J. Whale	Epoca			8			7		7
La nave de los locos	R. Wulicher	Transeuropa	4		2	3	5	1		
Karate Kid 4	C. Cain	LK-Tel						4		
Evidencia corporal	J. Lemmo	Transmundo			3					
Sádica persecución	M. Lester	Gativideo								
Madonna, la inocencia perdida	B. May	Gativideo				4				
Línea de locos	N. Ephron	LK-Tel			2		2	5	3	
Punto de escape	R. Young	LK-Tel	7		6	5				
Reto a la ley	J. Woo	Transeuropa	9				3			
Cálmate, dulce Carlota	R. Aldrich	Renacimiento				8				6
Al morir la noche	Varios	Renacimiento								8
El hijo de Drácula	R. Siodmak	Epoca								7
La mujer del aviador	E. Rohmer	Kinema	10			10				10

Cinéfilos S.R.L.
Presenta

La Videoteca

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

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

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

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

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

Video del Angel



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

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



¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961-8188

Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882

Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477

Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

Harpo Marx speaks



Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés