ELAMARIE C I N E



Dossier Carpenter / Pasolini

En la boca del miedo / La reina Margot / Gilles Deleuze / Estudiar en la FUC

Bienvenido al verdadero mundo de multimedia.

(Por favor mantenga la mente, los ojos y los oídos abiertos.)

Porque el viaje y la experiencia de multimedia en Macintosh Performa le dejará impresionado.

Todos hablan de multimedia, pero sólo Macintosh Performa lo ha convertido en una realidad. Con Macintosh Performa

disfrute de multimedia que sí trabaja, porque ya no tiene que preocuparse de instalaciones, conexiones o programaciones como en otros sistemas. Puede crear gráficos en 3-D, video conferencias y comenzar a sumergirse en realidad virtual,* todo simplemente oprimiendo unas teclas.

Apple tiene el liderazgo mundial en el campo de multimedia

diseñando sistemas verdaderamente fáciles de usar para crear impactantes presentaciones de multimedia y muchas otras operaciones en menos tiempo

que las demás. Macintosh Performa también lee archivos de DOS y Windows** y le brinda un extraordinario rendimiento a un precio verdaderamente accesible.

Deje que su imaginación vuele y que Macintosh Performa se ocupe de sus ojos y oídos, porque no es solamente lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer con una Macintosh.







Más Económica

Multimedia

Software

314-1212 Línea Directa Apple

Queridos amigos:

De entre el marasmo de estrenos que se amontonan a fin de año para que las distribuidoras cumplan sus respectivas pautas, apareció sorpresivamente una película que estábamos esperando con ansiedad: En la boca del miedo, del director norteamericano John Carpenter. Con un perfil verdaderamente independiente —más allá de las modas que cuelgan ese rótulo con demasiada facilidad a algunos productos superficiales-Carpenter es uno de los directores actuales que más nos interesan. Para darle la cobertura que se merecía desmontamos un dossier que estábamos preparando y nos abocamos a la revisión de su obra. Que es uno de nuestros realizadores favoritos lo testifica una tabla de puntajes, al final de la página 41. El mecanismo de puntajes dentro de El Amante es el siguiente: una persona va nombrando las películas en cuestión en orden cronológico y la multitud de redactores grita enfervorizada números del 8 al 10. Excepción hecha de Jorge García, que cavila extraños cálculos: a la nota de un determinado compañero le resta cuatro puntos y a la de otro tres, a veces sin darse cuenta de que está calificando películas que no vio. El hombre se hace el duro. El estreno de En la boca del miedo no nos desilusionó y ese entusiasmo lo refleja Eduardo Russo en su nota de la página 2 (la opinión de García es la de Russo menos dos). Hace veinte años moría asesinado Pier Paolo Pasolini. El fervor con que Alejandro Ricagno defendió la inclusión, extensión y plazo de entrega de la nota que recorre la vida y obra del director italiano explica en parte por qué esta revista se llama El Amante y no de otra manera. Los años de lecturas, visiones de films y desgarros emocionales que Ricagno viene acumulando en relación con Pasolini se cristalizaron en la nota que hoy presentamos. Pero ello requirió el trámite de pasarse frente a la pantalla de la computadora una cantidad de horas desaconsejada por la Organización Mundial de la Salud e inclusive por la Convención de Ginebra. (Acabamos de hablar con la clínica y nos aseguran que Ricagno se recupera satisfactoriamente y que pide para el próximo número que le reserven treinta páginas para analizar la obra del Sargento García.) En su serie de viajes por el mundo Quintín recogió (junto a Flavia en un caso) conversaciones con gente que está en el mismo métier que nosotros: hacer revistas de crítica independientes. Una interesantísima charla con los editores de La Gran Ilusión, la excelente revista peruana que aparece desde hace un año, y una conversación con el director de Film Comment, probablemente la mejor revista norteamericana del momento, reflejan tan noble tarea en ámbitos radicalmente diferentes.

Caracterizar la obra de Gilles Deleuze, un filósofo del siglo XX que no dejó tema sin escarbar, no es sencillo. Describir su aporte específico al cine, sus estudios La imagen-movimiento y La imagen-tiempo, no es una tarea menor. A raíz de la sorpresiva desaparición del pensador francés, el bueno de Rafael Filippelli vino a darnos una mano y recrear, en dos páginas, lo que Deleuze como pensador significó para el cine.

Durante el mes en que este número esté en la calle (quizás en este mismo momento en que usted lee esta editorial) cumplimos cuatro años de vida. Cuatro años de logros y dificultades en una época no demasiado apta para la difusión de una revista cultural independiente de aparición mensual. No es poco. Como decía Vittorio Gassman en Il sorpasso: "Modestamente...".

Hasta la próxima.

SUMARIO

Estrenos
En la boca del miedo2
La reina Margot4
Asesinos, Fresh, La locura del rey Jorge, El cartero,
Especies, Más allá de Rangún, Un paseo por las
nubes, El poder del amor6
Festival de Venecia10
Gilles Deleuze12
Pier Paolo Pasolini14
Revistas de cine
La Gran Ilusión23
Film Comment27
Cine alemán sobre el racismo31
Dossier John Carpenter32
Un elogio33
Cli clogio
Otro elogio36
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42
Otro elogio
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48 El AmanTV 50 Mundo cine 51 Guía del amante
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48 El AmanTV 50 Mundo cine 51 Guía del amante Discos 55
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48 El AmanTV 50 Mundo cine 51 Guía del amante
Otro elogio 36 Filmografia comentada 37 Lugares de estudio: la FUC 42 Key Valdez 46 Correo 48 El AmanTV 50 Mundo cine 51 Guía del amante Discos 55

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente

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 (punto), Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Cecilia Szperling, Marcelo Mosenson, Tomás Abraham, Rafael Filippelli, Adrián Israel Caetano, Ernesto Pérez, Hernán Musaluppi, Nicolás Trovato, y Tino y Norma Postel.

Noche de brujas: Haydée Thompson Noche de brujas 2: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en Hobb's End: Gustavo Sutter Castagna

1997, Escape de la redacción: Gustavo Snake Johnson Corrección: Gabriela Ventureira, el enigma de otro

Torta (no pizza) con champagne: Norma Postel y Tino de la Fuente

Diagramación y composición: Carlitos Almar, el príncipe de las tinieblas

Tipea: Transa Minas As

Asesor diseño: Fernando Santamarina, dejó la tapa y se hizo invisible

Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163 Fotomecánica (sobreviven): Proyección. Rivadavia 2134 5º G Distribución: Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.

Moreno 794 9º piso. Capital Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

En la boca del miedo

In the Mouth of Madness
EE.UU., 1995, 95'
Dirección: John Carpenter
Producción: Sandy King
Guión: Michael De Luca
Fotografía: Gary B. Kibbe
Música: John Carpenter y Jim Lang.
Montaje: Edward A. Warschilka

Intérpretes: Sam Neill, Jurgen Prochnow, Julie Carmen, Charlton Heston,

Frances Bay, John Glover, David Warner, Conrad Bergschneider.

El horror de Hobb's End

por Eduardo A. Russo

Carpenter/Lovecraft. No puede decirse que hasta hoy la obra de H. P. Lovecraft haya tenido mucha fortuna en su adaptación al cine. En una lista no muy extensa destaca el fallido intento pop de El horror de Dunwich (1970, Daniel Haller). Salieron mejor inspiraciones parciales como la del mismo Haller en Die, Monster, Die! (1962), basada libremente en El color que cavó del cielo, o la muy digna The Haunted Palace (1963), de Roger Corman. Desde los 80 otras incursiones darían material para un artículo aparte. Pero hubo que esperar a En la boca del miedo —que no adapta ningún relato suyo en particular— para encontrar a través de la indudable autoría de John Carpenter un film legítimamente lovecraftiano. Mejor aun, su atmósfera nos habilita a inventar el monstruo terminológico: es lovecraftpenteriano. Con resonancias claras de la última novela de HPL, At the Mountains of Madness, su título alude a la particular posición a la que asoma a su protagonista, y con él al espectador.

Lovecraft supo anclar sus terrores en un universo con una mitología y una cosmología a la que Carpenter ya se había aproximado en La niebla, El enigma de otro mundo o El príncipe de las tinieblas. Si en la primera hay ecos de lo que se conoce como "segundo período" del escritor de Providence -signado por el retorno de los muertos-, las otras dos muestran formas de vida extrahumana que amenazan reducir la presencia del hombre en el planeta al rango de mero accidente. El horror como regla cósmica limita al hombre a una entidad que solo puede subsistir a fuerza de terquedad y valentía, casi como una anomalía persistente. En Sobreviven la amenaza, más mezquina, busca la transacción y el film de horror se desplaza —como en Escape de Nueva York— hacia la aventura. Pero en En la boca del miedo el miedo retorna con la convicción del mejor Carpenter. A este, a Lovecraft y al Cane de su película los obsesiona la misma

cuestión: la creencia en la ficción. No se trata de religión, ni de fe: simplemente de creer —mientras se lee el relato o ve la película— que eso ocurre delante de uno, que la ficción crea una realidad habitable en la que nos sumergimos. En la boca del miedo es un ensayo sobre los poderes de la ficción. Cuestiona la consistencia de la realidad y la identidad de aquel que se sumerge intensamente en una historia inventada por otro: no es lo ideal para espectadores perezosos. No da respuestas —lo que lo aleja del film de tesis— pero plantea algunas preguntas que no cesan de insistir.

Los tres mundos de En la boca del miedo. En la última década del siglo pasado, el hoy olvidado R. W. Chambers publicó un libro de relatos que conmociónó al joven Lovecraft. Ellos aludían a un libro maldito que provocaba un pánico incontrolable y luego la locura, esparciendo la tragedia en sus lectores. Este claro precursor del archiconocido Necronomicon lovecraftiano se llamaba El rey de amarillo. El libro de Chambers tenía ese mismo título en la tapa, y es también antecedente de En la boca del miedo, cuyo sistema de reenvíos obliga a la conjetura interminable y pone en apuros a cualquiera que desee ensayar una sinopsis comprensible. En el film de Carpenter, John Trent (Sam Neill) es investigador de una compañía de seguros en busca del escritor Sutter Cane (Jurgen Prochnow), que ha desaparecido antes de entregar su última novela, In the Mouth of Madness. Cuando Trent llega con la editora Styles (Julie Carmen) a Hobb's End, el pueblo donde supone que localizará a Cane, el contenido de esa obra pasa a ser habitado por él. Por efecto de una lovecraftiana grieta dimensional el pueblo es escrito por Cane; desde allí comenzará el fin del mundo actual, el reemplazo de la humanidad por una forma de vida espantosa y arcaica, los Antiguos. Por lo pronto, entre los lectores de Cane se expande algo que puede ser psicosis colectiva o un cambio mucho más terrible.

En la película, de la novela que enloquece se rueda un film también titulado In the Mouth of Madness y dirigido por un tal John Carpenter. El libro, la película sobre el libro en la película, y esa que estamos viendo: una ficción a la tercera potencia que representa uno de los mayores desafíos al confort del espectador en los últimos años. Trent es el del film frente a uno, el del libro que no se atreve a leer y el de la película que protagonizó sin saberlo y que presencia en los planos finales, en pleno furor maníaco. ¿Cuántos y quiénes seremos nosotros, espectadores de En la boca del miedo? Resurge la pregunta del viejo Chuang Tzu: ¿estamos despiertos y recordamos haber soñado, o será que estamos siendo soñados por otro que sueña que estamos despiertos? Solo que la vaga inquietud del filósofo se convierte en un sueño peligroso con forma de película. Como alguna vez se dijo de Lovecraft, el cine de Carpenter no es de evasión, sino lo inverso: es de invasión.

Del cine como pesadilla. Hay una escena de insólita extrañeza en el film, que bajo una supuesta adecuación superficial acata bien poco los códigos de género. En el momento en que Trent se enfrenta a Cane y este le encarga el envío del original de su novela al editor Harglow (Charlton Heston), el escritor —simple amanuense de los Antiguos—desgarra su imagen y muestra su naturaleza: es solo una figura sobre el papel donde está escrita la realidad que estamos viendo. El soñador es soñado por otros; la cuestión es por quiénes. Un agujero de papel se ha formado en la puerta que empujan los demonios y desde allí, *del otro lado*, vemos acercarse a Trent, asomarse al horror narrado por Styles en prosa literalmente lovecraftiana (fragmentos del cuento *Las ratas de la pared*). Toda realidad de aquel lado de la pantalla

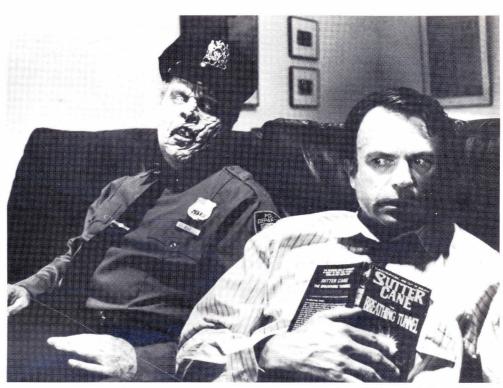
y de este tambalea ante la invasión de la pesadilla, mientras miramos desde el mundo de los "seres horribles y pegajosos". La consecutiva carrera del investigador a través del túnel perseguido por la horda viscosa posee --como las dos excepcionales secuencias en la carretera-la topología de los sueños, con su espacio cambiante y sus identidades inciertas. La lógica del guión cede en esos prodigios de puesta en escena que insisten en la memoria. Horrores imprecisos, retornantes, como el de la paliza en el callejón o el del (o de la) ciclista en el camino. Retazos de pavor que parecen soltarse de la trama y amenazar —la paranoia del film es altamente contagiosala percepción de lo cotidiano. En la próxima oportunidad en que usted conduzca de noche

por una ruta desierta y aparezca adelante alguien pedaleando en la oscuridad, descubrirá que no se olvidó de $En\ la\ boca\ del\ miedo.$

El nudo cinéfilo. Atento a su vieja costumbre, Carpenter convierte En la boca del miedo en otra encrucijada cinéfila, nutriéndose de películas que se entrecruzan en su transcurso. Entre sus fuentes fímicas está la legendaria Curse of the Demon (Jacques Tourneur, 1958, basada en el relato de Arthur Machen Casting the Runes), donde Dana Andrews es un detective —predecesor directo de Trent— embarcado en una investigación que lo lleva a toparse con el mismo Demonio.

Las contraseñas cinéfilas, que hacen al Dr. Saperstein (John Glover) al menos pariente del obstetra de la pobre Rosemary (la del bebé), o literarias (la Sra. Pickman comparte apellido con un pérfido pintor pergeñado por Lovecraft) llegan hasta la incrustación gratuita en una TV de un fragmento de la célebre *Robot Monster* (1953) de Phil Tucker, famosa por ser parte de lo peor de la historia del cine *sci-fi*.

Están, además, las citaciones de Carpenter a su propia obra: hay aquí reprocesados varios pasajes de La niebla, El enigma de otro mundo, El príncipe... y Sobreviven. Pero su molde decisivo es un film del británico Roy Ward Baker: Five Millions Years to Earth (1968). En esta obra notable que sin hacerlo de forma declarada se arrima como pocas a Lovecraft, una cuadrilla que construye un tramo de subte en Londres se encuentra —en un paraje bautizado como Hob's End (aquí con una sola "b")— los restos de una inmemorial nave espacial. El hallazgo despierta en numerosos humanos un atavismo que los revela descendientes de otra raza, y que siendo estigmatizado como demoníaco estuvo adormecido a lo largo de los tiempos. Imposible describir aquí las vueltas de una historia cuya complejidad rebasa —en sus cadenas de causas y efectos— incluso la del film de Carpenter: solo indicaremos que allí se encuentran ampliamente justificadas las mutaciones, la función de los símbolos sagrados y la hecatombe final, en una mitología particular como pocas veces se vio desarrollada en una sola película. En la TV local se transmite cada tanto con el título de Una tumba a la eternidad.



Sam Neill en En la boca del miedo

En la boca del miedo, Carpenter y el fantástico hoy. Así como muchos prefieren conectar ingenuamente a Sutter Cane con Stephen King (por el bestsellerismo) y no con su modelo Lovecraft, puede haber quien equipare al narrador de Hobb's End con Carpenter. Pero el lugar de Trent es el que más le conviene. Lejos de pensarse como una divinidad que crea a su antojo mundos imaginarios, Carpenter cuenta historias y motivos que lo trabajan a él, es un buceador del espanto que sabe tomarlo escépticamente, con un dejo de sarcasmo, jugando con la provisoria construcción de creencia en los incrédulos. El miedo proviene en su cine desde los bordes de un género que hoy más bien se orienta hacia la exhibición de atrocidades, a impresionar desde el show histérico. En Enla boca del miedo los movimientos se dirigen a provocar angustia y terror por procedimientos actualmente atípicos: fuera de campo, planos apenas entrevistos, elusivos, en montaje acelerado. No es que falten los FX, pero están subordinados a otra cosa. De una manera tan distante de las actuales caras del horror film como de los presuntos retornos a las raíces románticas de algunos mitos básicos del fantástico (cf. la resurrección de vampiros, hombreslobo o Frankensteins en las últimas temporadas), Carpenter erosiona la estabilidad de sus espectadores, mueve resortes que reviven miedos infantiles: a quedarse solo, a la oscuridad, a los ruidos en la noche, a lo que hay detrás de uno o del otro lado de la puerta. Y construye con ello sistemas cada vez más ambiciosos aunque esquivando la pretensiosidad y hasta cultivando cierto marginalismo. Amargo como el final de El enigma de otro mundo, el de En la boca del miedo cambia el aplomo terminal junto al último whisky por la risa desenfrenada, masticando el popcorn postrero en la butaca de un cine. John Trent bien podrá ser el último humano, pero mientras esté en las fauces de la locura se sostiene en la certeza de que es —tanto como el sacudido espectador de este film— parte de la humanidad, aguantando mientras los Antiguos y sus nuevos acólitos amenazan arrasar con todo. Formas de la resistencia, al fin y al cabo: como las mejores películas de Carpenter.

Estrenos 3

La reina Margot

La reine Margot Francia-Alemania-Italia, 1994, 143'

Dirección: Patrice Chéreau **Guión:** Danièle Thompson y Patrice Chéreau

Fotografía: Philippe Rousselot Música: Goran Bregovic

Montaje: François Gédigier y Hélène Viard

Intérpretes: Isabelle Adjani, Daniel Auteuil, Jean-Hughes Anglade, Vincent Perez, Virna Lisi, Dominique Blanc y Pascal Greggory.

La pandilla salvaje

por Quintín

La reina Margot es un caso de gato por liebre cinematográfica con la particularidad de que el gato está más rico que la liebre. Bajo el aspecto de una de esas películas francesas de época, de un Cyrano de Bergerac o de un Germinal, se nos ofrece un capítulo de Dallas. En efecto, a pesar de las caras conocidas en el reparto, de la importancia histórica de la situación y los personajes, la película nos cuenta un cuento al que solo le faltan J. R. y las torres de petróleo.

La reina Margot transcurre en el momento de la noche de San Bartolomé de 1572, la mayor masacre de la historia francesa. La disputa entre católicos y protestantes se resuelve a favor de los primeros mediante el asesinato ordenado por la reina madre, Catalina de Medicis (Virna Lisi), y ejecutado por sus hijos -rey Enrique III, los duques de Anjou y de Alençon— con la colaboración inestimable del duque de Guisa, amante de la otra hija de Catalina, Margot (Isabelle Adjani), a la que acaban de forzar a un matrimonio con el rey de Navarra (Daniel Auteuil). La familia real se las trae. Mientras todos los muchachos se acuestan con la hermana (aunque Anjou parece preferir a los varones), la madre es una intrigante y envenenadora, a modo de una Lucrecia Borgia torpe, ya que sus intentos de asesinato le fallan siempre. A tal punto que termina envenenando por error a su propio hijo. Por otra parte los hermanos son unidos, pero queda claro que a los menores no les molestaría la muerte del rey para heredar el trono. La armonía familiar es alterada por el ubicuo y escurridizo Enrique de Navarra, que vive gambeteando los atentados que le preparan, cambia de religión dos veces y se enamora de nuestra Margarita. Esta le concede también sus favores, aunque su corazón está con el caballero La Môle, al que conoce en circunstancias peculiares: la chica, simulando ser una prostituta, sale de levante enmascarada y elige al muchacho para calmar su fuego contra una pared. A su vez, el protestante La Môle empieza la película durmiendo junto a un tal Coconnas, católico él (esta vez no piensen mal, se trata de problemas de alojamiento). Estos dos tratarán de matarse durante media

película, serán salvados por el verdugo —que resulta un grandote de gran corazón—, se amarán como hermanos la otra media película y terminarán ajusticiados juntos por el grandote bondadoso. Coconnas, por su parte, se engancha con una duquesa pelirroja amiga de Margot, a la que conoce también en circunstancias peculiares: en medio de la matanza la colorada le advierte que un hugonote está por atacarlo, Coconnas reacciona y lo mata. El desgraciado sangra como un chancho y salpica a su matador mientras este y la duquesa se guiñan el ojo. Este hecho no es aislado. No me refiero al guiño sino a la sangre: parecería que todo el mundo se la pasa salpicando a los demás, especialmente a los que portan ropa blanca. A su vez, el salvataje del verdugo y el de la pelirroja tampoco son aislados. Margot le salva la vida a Navarra dos veces y una sola a La Môle, Navarra se la salva al rey, el rey a Navarra y así siguiendo. Y eso que a la copia estrenada en Buenos Aires le faltan veinte minutos. La verdad, en Dallas pasaban muchas menos cosas y todo era mucho más predecible aunque siempre había dólares en juego. Pero como folletín, están cabeza a

Sobre familias semejantes, Shakespeare escribió sus tragedias y, sin ir más lejos, Luchino Visconti sirvió otro guiso de liebre llamado *La caída de los dioses*. Y ese era de liebre auténtica porque a diferencia de lo que ocurre en *La reina Margot* todo era terriblemente importante y no se descuidaba la historia, la psicología ni la crítica social. Allí los hechos de sangre eran menos alevosos que el uso del zoom, que era tan alevoso que los críticos lo llamaron experimental. En nuestro estofado de gato, en cambio, de experimental no hay nada, si se exceptúa la ridiculez extrema de algunos diálogos.

Horacio Bernades sostiene que un tono mortuorio impregna la película desde la puesta en escena y seguramente tiene razón, lo que le daría alguna dignidad a nuestro gato. Pero es su costado más vulgar el que a mí me lo hace sabroso. Las pilas de cuerpos en las calles (¿por qué estarán desnudos?) me resultan la parte más insulsa del felino. En cambio, que las relaciones entre los miembros de la familia de Margot estén tratadas como si ocurrieran 400 años más tarde, me parece francamente divertido. Me refiero a escenas como aquella en que el rey se queja amargamente porque su madre quiere más a uno de sus hermanos. U otra en que Catalina dice que quiere a sus tres hijos por igual pero al advertir la presencia de Margot se corrige y dice "quise decir a los cuatro". A esta escena parece faltarle un plano en el que Margarita responde: "me voy al psicoanalista". Bernades agrega que esta familia le hace acordar a los Corleone. Yo los veo más parecidos a los locos Addams. Y eso es lo que me gusta: si la película fuera una saga sobre el poder y la decadencia familiar, estaríamos ante otra liebre y ya repetí demasiadas veces que quiero comer gato.

Justamente, la parte que más me gusta del banquete (¿por qué nadie come en esta película?) son los elementos de aventura que airean el clima de tragedia. Me refiero a los aspectos más luminosos de los protagonistas: a la abnegación de La Môle, la entereza de Coconnas, la fidelidad de la colorada a su reina y la de la nodriza a su rey, el instinto político de Enrique de Navarra, la pasión secreta del rey por una campesina. Y sobre todo al carácter extraordinario de la protagonista. Margarita (perdonen que la llame como se la conocía en el barrio) demuestra ser una mina bárbara: partiendo de su entorno de déspotas psicóticos y traidores, de sus amantes y sus caprichos, la tipa se convierte en una mujer enamorada, una política eficiente, un alma generosa y confiable. En el camino demuestra todos los rasgos de la mujer ideal: belleza, bondad, inteligencia, libertad, pasión. La lealtad que le demuestra a un marido al que no ama pero que la necesita sostiene la película sobre un océano de calamidades y horrores. El pacto entre Margot y Enrique es el centro de racionalidad y de cordura contra el que se estrellan las maldades familiares. Es también



Isabelle Adjani en La reina Margot

lo que permite que el gato no se transforme en liebre: si el hilo delgado que lo sostiene se rompiera, la película quedaría a merced de un eslogan liebresco del tipo "honda tragedia", "film perturbador", "pintura del horror de una época". El recurso a la heroína perfecta cuva única debilidad es amar demasiado o amar a demasiada gente es un truco gatuno que viene de las páginas de los folletines del viejo Dumas y que las liebres no aceptarían nunca. Este recurso mantiene el equilibrio, le permite a la película pasar de una acción a otra en un ritmo sostenido (la cámara no se detiene a contemplar, como si no quisiera perderse los acontecimientos que no dejan de ocurrir) pero hace sobre todo que esas acciones sean impredecibles, que no haya un tono general (rasgo liebre) que determine previamente a dónde iremos a parar, que nos saque del placer del desorden. La irregularidad del argumento, su oscilación entre escenas de abnegación y actos canallescos la hace ligera, graciosa y permite que los espectadores infantiles como uno disfruten del amor y la inteligencia y se rían de lo perversos que son los malos. Ese es nuestro gato, que no tiene la pesadez, la pretensión y el prestigio de las liebres indigestas. Ignoro si el director Patrice Chéreau y su coguionista Danièle Thompson quisieron cocinar un gato o una liebre. O si quisieron contrastar los cadáveres en las calles con la brillantez del personaje de Margarita. O si hicieron lo que pudieron y les salió esto. Ciertamente, no se propusieron el film de qualité típico, con sus referencias históricas y su aire de importancia. Intentaron claramente contar con agilidad y sin ostentación, en un estilo americano. No les salió del todo bien, decoraron un poco en exceso y cayeron en pozos de extrema banalidad. Pero lograron una película aireada y entretenida en la que los elefantes del cine francés se mueven a un paso

desacostumbrado. Es posible que les hayan dado liebre a los que querían liebre y gato a los que querían gato y, tal vez, ese sea un mérito.

Pero algo debe andar muy mal en el cine para que los recursos dramáticos de Dumas tengan un valor refrescante y un aspecto moderno. Hay algo en el cine que atrasa, que produce obras que envejecen con una rapidez alarmante. Y no me refiero a los bodriazos para consumo de un medio pelo cultural despistado como pueden ser esos mamotretos históricos. Ni a los productos hollywoodenses elaborados con efectos especiales y psicología de teledrama. Sino, para poner ejemplos sacados del texto anterior, a películas veneradas por distintos modos de la cinefilia como La caída de los dioses o El padrino. Ninguna de estas películas consideradas hoy clásicas tiene la intensidad de una novela importante del siglo pasado. Leer hoy $Madame\ Bovary$ es una experiencia estética y vital. Ver la mayoría de las películas consideradas importantes de los últimos 30 años es una experiencia de arqueología insatisfactoria. Creo que el cine es víctima de un fenómeno de falsa intensidad asociado con una dramaturgia perimida a la que las técnicas audiovisuales no pueden darle relieve. Cuanto más ambiciosa parece una película en el intento de dar cuenta de un personaje, un grupo o una sociedad, más fallida resulta, más impostada, más transparente en cuanto a las limitaciones de su autor respecto del conocimiento de su época, fijada en conceptos que el devenir del tiempo ha mostrado irrelevantes. El cine actual parece condenado a ser fiel con las ideas de anteayer y a satisfacer con imágenes esas ideas cristalizadas. Entretanto, un verdadero espíritu de ligereza en el cine parece no haber nacido, como si estuviera aprisionado por miles de latas de celuloide incurablemente frívolas y solemnes.

Asesinos

(Assassins)

Richard Donner EE.UU, 1995 Con Sylvester Stallone, Antonio Banderas y Julianne Moore.

Digámoslo claramente: uno no hubiera ido a ver la nueva de Stallone si no fuera porque está dirigida por Richard Donner, que en las tres Arma mortal se había mostrado capaz de invectarle una buena dosis de locura adrenalínica al hiperprogramado cine del mainstream. Falsa alarma: acá ya no quedan más que las mismas viejas rutinas que viajan de thriller en thriller. A saber: a) asesino profesional decide cumplir última misión antes de retirarse; b) joven "pro" intenta emular —y superar— a viejo maestro; c) joven psycho hace la vida imposible a veterano al borde del retiro (¿remember Arma mortal?); d) superasesino solitario conoce superladrona solitaria, primero se recelan y finalmente se enamoran; e) héroe carga culpa por muerte de amigo; f) "sorpresa" final exculpa héroe; g) enfrentamiento finalfinal confirma que villanos de Hollywood tienen más vidas que un gato (pero son menos inteligentes). Puntos h) y sucesivos no enumero porque va me aburrí. Sorpresa es que la culpa de todo no la tiene tanto el bodoque de Stallone, que hace esfuerzos denodados por cambiar su imagen, mostrándose sobrio e incluso frágil y anteojudo y melancólico (¡!), sino el propio Donner, entregado de pies y manos a los requerimientos del mainstream. Si la cosa pasa de rutinaria a insoportable, la factura hav que endosársela a Banderas, que se pasa toda la película haciéndose el loco malo. Transpira a chorros, corre, grita y se sacude, más parecido a Jim Carrey que a Mel Gibson en cualquiera de las armas mortales. Hay, por supuesto, una buena cantidad de persecuciones automovilísticas estilo "rompecoches", que confirman que Hollywood tiene cuenta corriente en Detroit. En algún momento, a los guionistas les da por la mitología grecolatina, y entonces Banderas aparece hablando de un tal Flavio (¿marido o hermano de Flavia?) v Julianne Moore se hace llamar Electra, aunque del papá ni noticias. Pero si hav algo absolutamente irritante en esta película es la dependencia que sufren los héroes por toda clase de gadgets electrónicos: Asesinos parece una publicidad de Windows 95, y de Movicom, y de IBM, y de Apple, y de Basf, y de Internet. Los tipos parecen incapaces de dar un paso si no es cargando con su "lap top", esas PC portátiles. Hasta cuando van al baño. Y no estoy hablando en sentido figurado: en un momento, Banderas va a darse un baño de inmersión, y hasta allí lleva su fucking lap top. Lo cual podría ser

muv interesante si estuviera tematizado, como sí ocurría, para citar un ejemplo reciente, en Acoso sexual. Pero esto requeriría alguna clase de mirada por parte del realizador, mirada que yo no vi. Del tecnothriller de fines de los 80/comienzos de los 90 hemos pasado al "thriller informático", y conviene irse preparando para los digithrillers que se avecinan. En el último cuarto de película los protagonistas van a parar a lo que simula ser un país caribeño. Paisanos disfrazados de latins, guitarras españolas, ferias con comida, colores fuertes, mucho sol y filtros flou. ¿Yo estoy loco o esto es una película de Alfonso Arau? Revancha histórica: de la mano del kitsch de Arau (ver crítica de Un paseo por las nubes en este mismo número) los latinoamericanos hemos colonizado el imaginario hollywoodense. Ahora jódanse.

Horacio Bernades

Fresh

Boaz Yakin EE.UU., 1993 Con Sean Nelson, Giancarlo Esposito y Samuel L. Jackson.

¿Qué sucedió con esa promesa que, allá lejos y hace bastante tiempo, se hizo llamar nuevo cine negro norteamericano? O mejor: ¿cuáles son las razones de la degradación tan contundente como aparentemente terminal de las otrora imágenes revulsivas, novedosas expresadoras (se me disculpe la inortodoxia) de la negritud como la más inestable materia humana, en fin, de eso que casi se sugería como una enésima nueva ola del cine, al cadáver moralizante que entrega actualmente la mayoría de los directores del rubro? La respuesta adecuada merece una nota aparte, y la respuesta simplificada dice que la "especificidad negra" no era bastante base como para justificar un lenguaje aparte, propio, que diera cuenta de sus karmas. Lo cierto es que fuera de una excepción que no voy a citar de nuevo (aunque comienza con Haz) no existe un título que haya puesto la estructura del argumento a la altura de las innovaciones "estéticas". Fresh reedita lo más triste de la categoría con un énfasis que se han permitido pocas películas. Por el lado formal son su sello unos marcados colores pastel y los chingados teclados de Stewart Copeland, tan hipersubrayados y omnipresentes que hacen pensar que el ex Police compuso la banda sonora mientras miraba Tiburón (y es posible). El costado de moralina aparece mucho antes de lo que parece. Es que la sola cara del púber Sean Nelson (Fresh), o si se quiere su único gesto, es el perfecto physique du rôle de las moralejas que

vendrán. Trompudo, callado, serio, también se lo puede ver como alter ego del director Boaz Yakin. No se queja en voz alta y jamás expresa su inteligencia -vive en estado de puchereo virtualpero se pasea de aquí allá poniendo cara de disconforme y de perspicaz, vale decir, es una impostación (como la del negro Olmedo cuando Javier Portales, en el sketch de la sala de espera, le pedía que actuara en caras la desazón o el desconcierto). En el nivel oral todo es más palmario, o grosero. Resulta que Samuel L. Jackson, padre de Fresh aquí, es un linyera y ajedrecista eximio (bien que en los planos detalle que muestra Yakin se lo ve jugar para el coño) que se encuentra con el purrete para impartirle lecciones de vida inspiradas en el duelo de los trebejos. Los slogans de este genuino Narosky negro, que nada dicen a fuerza de decir tanto, son el contrapunto mandado a hacer para la "fuerza por decir algo" de la efigie gestual de Fresh. Unos y otra, el compendio de la impotencia de Boaz

Lo verdaderamente novedoso llega poco antes del desenlace. Las moralejas ajedrecísticas, adecuadamente asimiladas por Fresh, son como el sombrero de Hijitus: obran su transformación en un típico superhéroe de relato para infantes. Como esos que juntan las cabezas de los malos y los derriban como a moscas, pero también —y de paso cañazo— como el más desatado buchón de la policía que ningún "nuevo cine negro" se había atrevido a reivindicar.

Guillermo Ravaschino

Hay mucho de *Alemania*, *año cero* (Rossellini, 1947) en esta película del debutante Boaz Yakin, realizador y guionista que previamente había escrito el guión de *El principiante* para Clint Eastwood. Si en el clásico de Rossellini el protagonista, un chico de 13 años, trabajaba en el mercado negro para llevar dinero a su familia estragada por la miseria, aquí su equivalente es este chico negro de 12 años a quien llaman "Fresh" ("fresco", pero también apócope de freshman, algo así como "tiernito"). De las ruinas de la Berlín de la segunda posguerra a las ruinas de la New York posindustrial y multiétnica no hay tanta distancia. Fresh, que de "tiernito" tiene solo el apodo, trafica droga con la misma naturalidad con la que va a la escuela. Previsor, va acumulando su capitalcito, para zafar el día de mañana. Los chicos no juzgan, y tampoco juzga la película, que está contada desde el punto de vista del pibe. Este solo reacciona ante lo que le toca de cerca: la estúpida, gratuita muerte de su noviecita (un estallido de violencia seco y brutal, que dice más sobre el valor de la vida en las sociedades contemporáneas que mil

tratados de sociología) y la condición de adicta/esclava de su hermana, prisionera" de un dealer (Giancarlo Esposito, notable). Dealer que por otra parte no es particularmente antipático: acá, las fronteras entre el bien y el mal no están dibujadas con resaltador. Fresh es mucho más sutil, más ambigua (y por eso mismo más perturbadora) que la mayoría de las películas recientes sobre el tema, con las de Spike Lee a la cabeza. Luego de ejecutar a un inocente (como su primo berlinés de Alemania, año cero), el pibe decide poner en práctica las enseñanzas de su padre, un genio del aiedrez que le transmite dos lecciones básicas de estrategia: 1) explotar las debilidades del oponente; 2) estar dispuesto a sacrificar todo con tal de alcanzar el rey del rival. En una solución que le debe todo a Cosecha roja de Dashiell Hammett, Fresh, que no tiene un pelo de tonto, pondrá a unos contra otros, desatando una masacre y logrando cumplir con sus dos objetivos al mismo tiempo. En las antípodas de Spike Lee y seguidores, el final de Fresh no deja lugar a falsas ilusiones: para alcanzar su objetivo, el pibe ha debido sacrificar lo mejor de sí. Como la del héroe de Hammett, la de Fresh es una victoria pírrica, y así nos lo recuerdan sus lágrimas del final.

Horacio Bernades

La locura del rey Jorge

(The Madness of King George)

Nicholas Hytner Gran Bretaña, 1995 Con Nigel Hawthorne, Helen Mirren, Ian Holm y Rupert Everett.

Alguna vez, en su época de crítico iracundo, François Truffaut declaró solemnemente la imposibilidad de hablar de un cine inglés ya que ambos términos eran incompatibles; seguramente exageraba, pero la visión de un film como La locura del rey Jorge provoca deseos de compartir la aseveración del gran director francés. Jorge III —un probable modelo de Julio Grondona-reinó en Inglaterra durante sesenta años (!) y tuvo quince hijos (!!); periódicamente sufría ataques depresivos, que algunos atribuían a brotes de locura, durante los cuales se producían crisis políticas que conmovían al país. La película de Nicholas Hytner —responsable también de la puesta teatral en la que está basada— pudo haber sido un corrosivo vodevil sobre las intrigas palaciegas y las relaciones que se entablan en los vericuetos del poder. Para ello se hubiera necesitado un realizador que supiera manejar mucho mejor el ritmo cinematográfico del relato y un toque de delirio del que Hytner carece. El film se

reduce entonces a una previsible v prolija "representación", cuyo carácter teatral se pretende eliminar por medio de inútiles movimientos de cámara, que de ningún modo ayudan al desarrollo de la narración. Quedan entonces las presumibles referencias a figuras actuales de la realeza británica y el lucimiento de los rubros característicos en estos casos (escenografía, vestuario, música, etc.), lo que de ningún modo justifica los desmedidos epítetos elogiosos que tanto la prensa inglesa como norteamericana, y alguna local, prodigaron al film. Por otra parte cuesta encontrar explicación al premio otorgado a Helen Mirren en Cannes 95 (sin duda una muy buena actriz, como lo demuestra semanalmente en HBO en la excelente miniserie Prime Suspect) por un trabajo casi secundario. Mucho más adecuado para los criterios festivaleros hubiera sido entregárselo a Nigel Hawthorne por su esforzada (sobre)actuación. Existe una razonable disposición a identificar las grandes superproducciones de época con el peor cine de qualité y películas como esta la avalan. Sin embargo, allí están en cartel las potentes y estremecedoras imágenes de La reina Margot para demostrar que esto no siempre necesariamente ocurre

Jorge García

El cartero

Michael Radford Italia, 1995 Con Massimo Troisi, Philippe Noiret, María Grazia Cucinotta.

El cartero llama dos veces. Gran problema del cine: traducir en imágenes la poesía de Neruda o de cualquier poeta. El cartero es la segunda versión de Ardiente paciencia de Antonio Skármeta, quien había dirigido su propia obra a comienzos de los 80. Las dos parten del mismo punto: tomar a Neruda como excusa argumental para contar el amor de un cartero por una joven, a la que logra conquistar con la ayuda de los versos del escritor chileno. Por lo tanto, la obra original y las dos películas expresan su decisión por abordar un estilo ingenuo, acaramelado, sentimental, al borde de lo sentimentaloide. Pero está bien que así sea porque el punto de vista es el del cartero enamorado. Sin embargo, y ya es el momento de empezar con las comparaciones, el film de Michael Radford tiene a Massimo Troisi y el de Skármeta a un protagonista al borde de la pantomima y el movimiento circense. Troisi se apodera de la película y comunica sus sentimientos con un gesto, un ademán, una frase dicha en voz baja. Disimula su deteriorado estado de salud - Troisi moriría días

después de la filmación— con una valentía y gracia que supera hasta la de su mismo personaje. Como si estuviéramos viendo -y somos conscientes de esto— el último esfuerzo físico de un actor. Sin embargo, si emociona y conmueve cada una de las apariciones de Troisi, el resto de la película no puede salir de una medianía a la que por momentos salva la recreación de un pueblito italiano neorrealista con tufillo for export. El cartero es víctima de su extraña conjunción: un actor italiano y uno francés, un director inglés de origen indio v un escritor chileno. Además, cinco guionistas, un tango ("Madreselva") gratuitamente insertado más de una vez, y cierto estiramiento de la historia cuando Troisi no está presente en las imágenes.

Pepe Parada y Philippe Camelo. En Ardiente paciencia —inferior al film de Radford, al que por lo menos y pese a la ajenidad del tema no puede negársele cierto oficio en la dirección— el papel de Neruda estaba a cargo del actor chileno Roberto Parada, de un parecido increíble con el escritor. En El cartero, Noiret no puede disimular su fastidio y aburrimiento, como si le hubieran avisado una semana antes sobre las características del personaje. Entre Parada y Noiret, aunque parezca mentira, provocaron que uno recuerde el modo de actuar del argentino Enrique Muiño, quien siempre observaba un horizonte y profería frases importantes. ¿Por qué los dos Nerudas tienen que levantar la cabeza, mirar a un costado y exclamar un verso que por la forma en que se dice parece un aforismo de Narosky? ¿Por qué en ninguno de los dos casos no se pudo salir de la recreación de un busto más que de un personaje? ¿Por qué Neruda en los dos films más que un escritor romántico y con ideas políticas bien definidas parece un consejero matrimonial y un escritor de segundo nivel y de barricada? El cartero dejó una actuación memorable de Massimo Troisi. La deuda con Neruda aún continúa pendiente.

Gustavo J. Castagna

$Especies \atop (Species)$

Roger Donaldson EE.UU., 1995 Con Ben Kingsley, Michael Madsen, Alfred Molina y Forrest Whitaker.

Alien, el octavo pasajero (1979) había renovado la estética del cine de ciencia ficción haciendo que un tema tradicional del género (la invasión extraterrestre) fuera compatible con la tendencia explícita y visceral del terror moderno (biológico y ateo, como decía

Cronenberg). El temor a ser invadido desde afuera era reemplazado por el horror a que el germen de la invasión se gestara dentro del propio cuerpo, que cualquiera -sin importar el sexopudiera quedar embarazado de un extraterrestre sin advertirlo. Especies trata de simular un parentesco estético e intelectual con la saga de Alien que en realidad jamás tiene. Y lo hace de la manera más superficial y simplista: llamando a Giger para que diseñe un nuevo biomecanoide, pero ahora de sexo femenino. Para que Sil (así se llama la mujer alienígena) se diferencie de sus antecesores, Giger la convierte equivocadamente en una síntesis de los principios de su obra, en un arquetipo que representa con atributos femeninos lo que los biomecanoides habían representado dentro de la saga: la fusión entre elementos incompatibles (lo mecánico y lo viviente, lo viscoso y lo metálico, las máquinas y el sexo). El resultado no podía ser más desastroso. Sil termina siendo un diseño kitsch. Su imagen recuerda el estilo de ilustración de tapas de revistas como Fierro y El Péndulo, que por entonces plagiaba la obra de Giger. Ahora es Giger quien se plagia a sí mismo.

Pero es inútil que Especies trate de imitar el terror moderno de las tres Alien recurriendo a la biomecánica gigeriana. Donaldson no se da cuenta siquiera de que el mismo guión de Feldman ha trastocado ya el sentido original de lo monstruoso. Lo que resultaba aterrador de Alien era que su apariencia no humana mantenía, sin embargo, un significado sexual humano. El monstruo era la quintaesencia de un sexo pesadillesco, incompatible con la anatomía humana, tal como aparecía en algunos pasajes de El almuerzo desnudo de Burroughs (Cronenberg dijo una vez que esta obra no podía definirse ni como homo ni como heterosexual, porque el sexo que proponía era alienígena). No es un hecho secundario que en Especies se abandone el aspecto sexual ambiguo de Alien (la síntesis entre lo vaginal y lo fálico) para dar lugar a una guerrera viscosa y metálica, escondida debajo de la figura apolínea de una modelo top. Ya no se trata de una alienígena que puede violar y embarazar a los humanos (que invade desde adentro), sino de una especie superior que se vale del cuerpo de otra para reproducirse y dominar su territorio. Así Especies significa una vuelta a la ciencia ficción tradicional, al tópico premoderno de la invasión desde afuera, a la figura del extraterrestre como body snatcher (usurpador de cuerpos). El terror a ser violado según las reglas de una sexualidad no humana se reemplaza por el miedo narcisista de nuestra especie a perder su supremacía sobre el planeta. Ese viejo temor a la invasión desde afuera, que caracterizó al género durante los 50, se resolvía dentro de las convenciones del cine bélico (La guerra

de los mundos es un claro ejemplo). De ahí que la imagen frígida de la versión humana de Sil sea perfectamente coherente con su verdadera condición de guerrera espacial. Especies no es solamente una de las películas más aburridas del año sino que también significa una vuelta atrás para un género que se había renovado. ■

Silvia Schwarzböck

Más allá de Rangún (Beyond Rangoon)

John Boorman EE.UU., 1995 Con Patricia Arquette, Frances McDormand y Spalding Gray.

Desde hace unos años las empresas de turismo ofrecen un nuevo servicio a sus clientes que intenta compensar cierta previsibilidad del viaje tradicional. Este producto se conoce con el nombre de "Turismo de aventuras" y promete diversas circunstancias azarosas que sustituyen a la vieja política de asegurar confort para el viajero. Como la televisión ha acercado las distancias planetarias, la burguesía de todos los países necesita de otros condimentos para justificar su visita a tierras lejanas. Más allá de Rangún parece la puesta en escena de una discusión de marketing sobre estos temas en una agencia de viajes. Patricia Arquette parte hacia el lejano Oriente para aliviarse frente a la pérdida de su marido y su hijito asesinados por un ladrón. La protagonista está insatisfecha con el tour rutinario que le toca y decide conocer Birmania más profundamente. Se involucra así con los disidentes de la dictadura del general Van Min y termina perseguida por una multitud de soldados birmanos. Después de algunas peripecias, restaña sus heridas, se reconcilia con su profesión de médica y se transforma en una mujer nueva. Para eso se vale de las enseñanzas budistas de un viejo profesor y de los consejos que su familia muerta le desliza en cada sueño. Es decir, por medio del orientalismo al paso y del tema de los ángeles, tan caros a la sensibilidad New Age. Cuando la película termina, un cartel nos informa que el régimen birmano y sus atroces violaciones de los derechos humanos siguen en pie. En el camino, el espectador ha disfrutado de algunas escenas de acción de buena tensión dramática en la selva de Indonesia y ha padecido de otras escenas increíblemente torpes como la que muestra a ella y al profesor tratando de abrirse camino en una maleza que obviamente no es tal. Todo sazonado con un uso desproporcionado de la steadycam, ese invento dudoso. Se dice que John Boorman es un realizador original que rechaza todo compromiso con el cine hollywoodense, que "cada

una de sus películas es un desafío, una odisea metafísica, una zambullida en el inconsciente". El mismo se declara obsesionado por los mitos como el del Rev Arturo y el viaje iniciático. Es difícil sostener estas afirmaciones frente a un film que no solo recurre a los tópicos más baratos del cine americano, sino que encarna de la manera más burda el psicologismo de las obras de autoayuda. A Boorman no parece preocuparle presentar las desgracias de una nación del tercer mundo como un mero instrumento para la terapia de una ciudadana norteamericana. Pero más que en estas faltas de respeto conviene detenerse en la idea de Boorman y sus panegiristas de que la profundidad del cine está en relación con la generalidad de las estructuras que invoca. Todo ocurre como si hubiera una gran bolsa en la que conviven mitos, religiones, arquetipos junguianos, levendas de monjes y chamanes. De esa bolsa surge un cine que funciona como duplicación platónica de esa bolsa olímpica: los acontecimientos cotidianos entre los hombres son casos particulares de las generalidades que ocurren a esa escala cósmica. Y también surge una crítica encargada de identificar cada hecho narrado en un film con su modelo celeste. El problema es que ni ese cine ni esa crítica han resultado fecundas. Más allá de Rangún es otro ejemplo del arte inflado y brutal que deriva de esa concepción estética. Finalmente, es tan ridículo aplicarle el nombre de odisea metafísica a esta variante del turismo curativo como a una temporada en una estación de aguas termales.

Quintín

Un paseo por las nubes

(A Walk in the Clouds)

Alfonso Arau EE.UU., 1995 Con Keanu Reeves, Aitana Sánchez Gijón y Anthony Quinn.

La nueva invasión latina a Hollywood parecía tener dos frentes. Uno es Antonio Banderas, que ha decidido trabajar en todas las películas que pueda de la peor manera posible hasta que alguien lo eche a patadas. El otro frente era el de Alfonso Arau y su Como agua para chocolate, película que, más allá de lo que uno opine (yo opino que es horrible), fue elegida absurdamente como el modelo a seguir por todo el cine latinoamericano con ganas de hollywoodear un rato. Buenas y malas noticias. Del realismo mágico y la influencia directa de tal o cual receta en el comportamiento humano no quedó ni pista y Arau realizó (con la ayuda de la industria norteamericana) una película sin ningún tipo de identidad, ni siquiera la que tenía Como agua para chocolate. Acá se trata de un soldado (Keanu Reeves) que vuelve de la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente abandona su matrimonio. En un viaje de trabajo se encuentra con una joven estudiante (Aitana Sánchez Gijón) que regresa embarazada a los viñedos de su familia. Como ese embarazo no incluye un marido, el bueno de Keanu fingirá solo por un día tal papel. La familia de ella es de origen latino (no digo mejicano porque hay acentos italianos y españoles por ahí sueltos) y bastante primitiva, patriarcal y xenofóbica. Las mujeres a la cocina y todo ese discurso sobre el machismo que si no se dice con convicción termina por parecer que es una tontería sin importancia. Aunque la película trate de acercarse conscientemente al melodrama y al cine romántico, no consigue sino hacer algunas morisquetas ridículas y las escenas que amagan a emocionar terminan por provocar un poco de rechazo

Una escena es clave para entender un poco todo lo dicho hasta ahora. Al final (voy a contar el final, ojo) se incendian los viñedos debido a una pelea entre Keanu y el padre de Aitana (me pareció haber visto un Giancarlo Giannini, pero no puede ser); esto arrima el film al melodrama e incluso a la tragedia. Cuando tratan de apagar el incendio la pareja protagónica queda atrapada, allí el film podría haber girado a una de esas leyendas americanas (de Latinoamérica) en las que la muerte de los enamorados daba origen a una nueva planta o renacía todo el viñedo del lugar en el que murieron o algo con algún tipo de interés. Está claro que no mueren y todo se resuelve mediante una raíz madre que ha sobrevivido. Ahora bien, yo no soporto el nacionalismo y no me convence el realismo mágico (el otro realismo tampoco) pero un poco de poesía y sentimiento podrían haber dejado, si es que el director tiene realmente algo que contarle al mundo a través de su cine. Pero parece que no, Alfonso Arau está

en Hollywood de la misma manera que la inmensa mayoría de los paisajes que aparecen en el film, pintado.
La invasión latina a Hollywood es, como de costumbre, exactamente lo contrario. Hasta la vista, baby. ■

Santiago García

$\begin{array}{c} El\ poder\ del\ amor\\ (Something\ to\ Talk\ About) \end{array}$

Lasse Hallström EE.UU., 1995 Con Julia Roberts, Dennis Quaid, Robert Duvall y Gena Rowlands.

Motivado por la presencia de Lasse Hallström (¿A quién ama Gilbert Grape?, El año del arco iris, Mi querido intruso) como director de esta película, me embarqué con entusiasmo en la escritura de esta breve reseña que terminó convirtiéndose en un verdadero suplicio; eso sí, nunca mayor que el haber soportado dos veces este bodrio tramposo, conservador en su falsa liberalidad y totalmente irritante por la trivialidad de su óptica. Para justificar los motivos de mi decepción y dado que la historia gira en torno de una conservadora familia sureña que cría caballos de salto, les voy a contar (también a grandes saltos) de qué trata esta película a través de los ojos de los equinos, los personajes más creíbles de esta historia. Este año, como todos los años, nos preparamos para participar en el Grand Prix, la competencia anual de salto en la que se reúne la sociedad en pleno. Durante la temporada surgieron ciertos problemas: Julia R., la hija de nuestro amo, descubrió a su esposo flirteando con otra mujer y la noticia sacudió a la familia en pleno de una manera inesperada. Julia R., que además de madre y esposa es la administradora de nuestro haras y forma parte de la Liga de Caridad, dejó a su marido y volvió con sus padres en busca de una comprensión que no pudo encontrar.

Papá Duvall no quiso escuchar problemas, sobre todo porque hace negocios con la familia del infiel y mamá Rowlands intentó calmar a su hijita explicándole que todo había sido un triste pero perdonable desliz. Contagiada por los arranques "feministas" de su hija, que casi envenena a su marido, mamá Rowlands decidió cerrarle a su esposo las puertas de la gran casa, reprochándole viejas jugarretas, y el hombre vino al establo a dormir con nosotros. Por fin llegó el día del Grand Prix, y el brillo del evento iluminó o encegueció a estas mujeres que decidieron liberar a sus hombres del castigo reabriendo las puertas de la casa. Es lo que en el establo llamamos "el poder de la tradición", aunque los humanos insisten en llamarlo "el poder del amor". ¡Quizá no estemos preparados para comprender esta diferencia!

Pero no crean que no hubo cambios: Julia R. renunció a trabajar con papá y ahora hace lo que siempre soñó: estudiar veterinaria, lo cual nos tiene a todos aterrorizados.

Como en sus películas anteriores, Hallström vuelve a trazar el retrato de una familia, pero la sutileza, los medios tonos, la calidez y ese extraño equilibrio (tan bien definidos por Ricagno en su nota sobre Gilbert Grape) que le permitían captar las situaciones más dolorosas de una manera serena, casi risueña, desaparecen totalmente en El poder del amor con sus trazos gruesos y sus desconcertantes saltos de registros, como sucede con la música, donde un country melancólico se interrumpe para dar lugar a una música propia de Morricone para comedias italianas. Los personajes de esta historia miran a través de ventanas sin poder comprender qué sucede del otro lado del vidrio, lo mismo parece sucederle a Lasse Hallström y a todos los que quedamos del otro lado de la pantalla.

Sergio Eisen



Abierta la inscripción al ciclo 1996

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

La carrera integra las áreas que hacen a la realización de un film:

Dirección - Guión - Producción - Iluminación - Cámara - Montaje - Sonido

Supervisados por profesionales de reconocida trayectoria, los alumnos dirigen cortos de ficción, videoclips, documentales y programas de TV.

Los trabajos se realizan en video y en material fílmico.

Informes e inscripción:

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

De góndolas y canales

por Ernesto Pérez

Venecia, 9 de septiembre. El LII Festival de Venecia (30 de agosto-9 de septiembre) celebró este año el centenario del cine y el centenario de la Bienal asignando ocho, léanse ocho, leones honorarios a la carrera y premiando con el felino dorado a Cyclo, segunda obra del vietnamita de El aroma de la papaya verde, Tran Anh Hung. Ni siquiera el León de Oro a la carrera logró atraer a Woody Allen al Lido para retirar el trofeo a pesar de estar en Venecia a punto de comenzar su nuevo film, pero los demás, desde un Martin Scorsese lleno de proyectos a un Giuseppe De Santis, que dedicó su León "a todos los films que quise realizar y no me dejaron hacer", de Alain Resnais a Alberto Sordi y Monica Vitti, Ennio Morricone y el productor Goffredo Lombardo, pasaron por el Palazzo a recibir su galardón. En números, la LII Mostra proyectó 144 films, entre cortos, medios y largometrajes, documentales y de ficción, distribuidos en siete secciones, entre ellas la flamante "Corsia di sorpasso", cuya principal función era la de proporcionar un rápido reemplazo de cualquier al hábito del seleccionador Gillo

largometrajes, documentales y de ficción, distribuidos en siete secciones, entre ellas la flamante "Corsia di sorpasso", cuya principal función era la de proporcionar un rápido reemplazo de cualquier defección de último momento. Esto debido al hábito del seleccionador Gillo Pontecorvo de invitar films no terminados, como le pasó este año con Celluloide, en el que Carlo Lizzani rememora el rodaje de Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini, con Massimo Ghini en el rol del padre del neorrealismo, Lina Sastri como Anna Magnani y Giancarlo Giannini como el guionista Sergio Amidei, y con Casino de Scorsese, con Robert De Niro, Joe Pesci y Sharon Stone.

que se agregaban los de apertura y clausura, *Crimson Tide* de Tony Scott, con Gene Hackman y Denzel Washington, y *The Journey of Autustus King* de John Duigan, con Jason Patric y Sam Waterston; la resurrección de

Michelangelo Antonioni con Par delà les nuages en compañía de Wim Wenders, que aderezó los cuatro episodios con un prólogo, un epílogo y un intermezzo robándose la película, y la última, deliciosa comedia de Woody Allen, Mighty Aphrodite, en la que logra burlarse de su ex mujer Mia Farrow atribuyendo su obsesión adoptatoria a "las ganas de ser madre sin sufrir náuseas".

Pontecorvo equilibró su selección en concurso entre debutantes (o casi, tres primeras obras y seis segundas) y veteranos, pero a la hora de los premios estos superaron en la cosecha a aquellos, si bien el Op. 2 de Tran se llevó el más importante.

El jurado tuvo el mal gusto de premiar a todos los films italianos en concurso a despecho de que la crítica local no fue muy tierna con ellos. L'uomo delle stelle de Giuseppe Tornatore, el mejor de los tres, con su deliciosa primera mitad en la que los pobres aspirantes sicilianos a actores recitan, quien su vida, quien su traducción siciliana de La divina comedia y quien la célebre frase "Mañana será otro día", con la que se concluye Lo que el viento se llevó, compartió con A comédia de Deus, del portugués João César Monteiro, el gran premio especial del jurado, mientras Pasolini, un delito italiano de Marco Tullio Giordana se llevó la medalla de oro de la Presidencia del Senado y Romanzo di un giovane povero de Ettore Scola el premio consuelo (e inmerecido) de una Copa Volpi a la mejor actuación secundaria femenina (Isabella Ferrari).

Cine latinoamericano y norteamericano, presentes con dos films cada uno, se quedaron con un puñado de moscas, el uno aun habiendo gustado a la crítica local con *Guantanamera* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, en el que el dúo de *Fresa y chocolate* utiliza el humor negro para contar las desventuras

de un ataúd en viaje de un extremo a otro de la isla y hacer una crítica de pura fachada al régimen castrista, y con Sin remitente del mejicano Carlos Carrera, mélo de un anciano cascarrabias que se enamora de una prostituta creyendo que esta es la que le pasa cartas de amor por debajo de la puerta; el otro habiendo decepcionado con Clockers de un aburguesado Spike Lee que ni Harvey Keitel en policía bueno e integérrimo logra salvar y con The Crossing Guard de Sean Penn, con un Jack Nicholson sobreactuado y una Anjelica Huston sublime como una pareja que resuelve cada cual a su manera el duelo por su hija muerta en un accidente (primera hora excelente).

Para saborear el descubrimiento de un verdadero nuevo valor hubo que esperar hasta el último día, cuando se proyectó *Maborosi no hikari (La luz de la ilusión)* de Hirokazu Koreeda, documentalista televisivo de 32 años que, basándose en una novela de Teru Miyamoto, realizó un inspirado film sobre la atracción lúgubre que ejerce la muerte misteriosa de su primer marido sobre una joven ya marcada por la desaparición de su abuela a los doce años.

El film, premiado solo por la sublime fotografía de Masao Nakabori, es un homenaje al cine de Yasujiro Ozu y sus planos fijos con la cámara a la altura de los ojos de una persona sentada en el suelo, que siempre duran tres a cuatro segundos más de lo necesario, las lentas panorámicas y los interiores despojados y casi monocromos.

Largo (170 minutos), a veces repetitivo, pero al final fascinante fue *A comédia de Deus*, en el que el precozmente envejecido João César Monteiro, 56 años que parecen 70, se divierte en coleccionar pelo de pubis de lolitas con cuyo orín suele perfumar su secreta receta del helado "Paraíso" que lo ha hecho famoso. Maestro del *calembour* fulminante y del

humor minimalista, Monteiro es un abonado a los segundos premios del festival, habiendo ya ganado un León de Plata en 1989 por *Recordaçoes de casa amarela*, que sigue siendo el mejor de sus trece títulos entre cortos, largos, telefilms y documentales.

Venecia celebró la vuelta a su mejor vena creativa de Claude Chabrol, maligno pintor de la burguesía de provincia, de la que suele retratar todos sus defectos pero que en La cérémonie, basado en el bello libro de Ruth Rendel A Judgement in Stone, se divierte en mostrar a una familia feliz y abierta de mente que es exterminada a tiros por su criada analfabeta v parricida, secundada por una empleada de correos chismosa y filicida (Sandrine Bonnaire e Isabelle Huppert, que por su trabajo se llevaron merecidamente la Copa Volpi). Otros veteranos no estuvieron tan a la altura de sus respectivas famas. Por ejemplo, Ettore Scola, si bien realizó un impecable estudio sociológico sobre un joven profesor que no logra encontrar trabajo y recibe de parte de un pérfido anciano (un Alberto Sordi con un buen arsenal de tics pero capaz todavía de grandes finezas) una oferta de matar a la esposa, deja para el último segundo el plano revelador del film, incluso después de los créditos del final, lo que hará que los argentinos se queden parcialmente en ayunas si la película se estrena en el país, dado el persistente hábito de los proyeccionistas locales de apagar los carbones a la vista del primer título conclusivo.

Peor aun fue Michelangelo Antonioni, que a los 83 años recién cumplidos (sopló las velitas el 29 de septiembre) utiliza en Par delà les nuages cuatro proyectos de cuento de su libro Quel bowling sul Tevere para realizar otros tantos episodios de un vacío casi absoluto, llenado apenas por frases altisonantes y ridículas pronunciadas por lo más granado del cine francés e italiano al que se une John Malkovich en narrador y alter ego del director.

Y menos mal que Wim Wenders dio a este collar de cuatro perlas falsas un prólogo, un intermedio y un epílogo que son lo mejor del film, donde se ve a la pareja de La noche, Jeanne Moreau y Marcello Mastroianni, discursear sobre la inútil manía humana de reproducir la realidad y a una grúa casi ophulsiana recorrer las distintas habitaciones de un hotel en las que se atisba el inicio de otras tantas historias mucho más interesantes que las desarrolladas por el que fuera el maestro de La aventura. Marco Tullio Giordana, de 45 años, logra su film más redondo con su cuarto largometraje: Pasolini, un delito italiano, con el que renueva la vocación testimonial del cine de su país evocando en sus mínimos detalles el misterio del asesinato del cineasta de Accatone y El



A comédia de Deus de João César Monteiro

Evangelio según san Mateo (¿fue asesinado por un prostituto solo o por un grupo de ellos? ¿Por venganza? ¿Por reacción excesiva? ¿Fue conspiración de los poderes constituidos?) y logrando reabrir el caso a 20 años del hecho. Por fuerza habrá que mencionar también al ganador del León de Oro, Tran Anh Hung, que en Cyclo olvida la sutileza, la calma, la lentitud, la divina contemplación de los detalles de Elaroma de la papaya verde para mostrar a una Ho Chi Minville (ex Saigón) ruidosa, repleta de ciclistas y en mano de las bandas mafiosas que primero roban al protagonista su triciclo taxi, único medio de sustento, y lo obligan a subir poco a poco la cuesta del crimen con delitos cada vez más sangrientos, y luego le vuelven prostituta a la hermana. La cámara de Tran no se queda quieta un minuto, regodeándose en la sangre y en la violencia, absorbiendo el ruido constante de una ciudad siempre en movimiento, y termina el film con un final feliz poco convincente. Así y todo, Cyclo tuvo una buena cantidad de estimadores, lo que hizo que la labor del jurado no fuese demasiado silbada.

Entre lo bueno que queda por decir de la reseña en concurso está la ópera prima del alemán Romuald Karmakar, de 30 años, Der Totmacher, título que sería muy reductivo traducir como El asesino (es mejor El fabricante de muertos), sobrecogedora adaptación del interrogatorio psiquiátrico del monstruo de Hannover, Fritz Haarmann, que en los años veinte confesó haber matado a 24 adolescentes vendiéndolos como carne picada en su carnicería. La historia ya había movido a Rainer Werner Fassbinder a producir en 1973 un film de Ulli Lommel, Die Zartlichkeit der Wölfe

(La ternura de los lobos), escrito e interpretado por Kurt Raab, pero en esta versión Karmakar v su coguionista Michael Farin utilizan el interrogatorio del serial-killer para realizar un kammerspiel que no se sale de las cuatro paredes del estudio psiquiátrico. El veterano Götz George ganó la Copa Volpi por su interpretación del predecesor de todos los Hannibal the Cannibal que llegaron después pero con él deberían haberla ganado también sus dos compañeros de reparto: Jürgen Hentsch, que muestra con sutileza la creciente fascinación del psiquiatra por el asesino, y sobre todo Pierre Franck, que como el taquígrafo del interrogatorio no necesita pronunciar ni una sola palabra en todo el film para hacerse inolvidable. Suya debería haber sido ser la Copa Volpi a la mejor actuación secundaria, que decidió dividirse inmerecidamente entre la italiana Isabella Ferrari, incompetente en su monólogo del Romanzo di un giovane povero de Scola, y el inglés Ian Hart, apenas discreto como terrorista protestante en el irlandés Nothing Personal de Thaddeus O'Sullivan. Y hablando de ingleses, Kenneth Branagh se descolgó con su "descanso" de las fatigas de Frankenstein, In the Bleak Midwinter, divertimento en blanco y negro sobre un grupo de fallidos actores que preparan un Hamlet para Navidad en una iglesia de un pueblo perdido de Inglaterra a la que se quiere salvar de la demolición. Esta colección de lugares comunes del "teatro en el teatro", que puede resultar original para un amnésico y divertida para alguien sin pretensiones, se llevó un premio menor (pero oficial del jurado) por la dirección y la actuación, demostrando que sobre gustos no hay nada escrito.

Cine y filosofía

por Rafael Filippelli

Nos había llegado que estaba muy enfermo y sin embargo la noticia de su muerte (más precisamente de su suicidio) nos tomó por sorpresa. A esta primera sensación se sumaron luego el pesar y el desconsuelo. Había muerto Gilles Deleuze, uno de los pocos grandes filósofos de la segunda mitad del siglo que sabíamos luchó contra el discurso dominante que sentenció la muerte de la filosofía. Sabíamos también que este heredero de Nietzsche había trabajado y escrito sobre Hume, Leibniz, Spinoza, Bergson; que tomó a la literatura y al arte como temas de reflexión: Lewis Carroll, Gombrowicz, Joyce, Kafka, Francis Bacon y que su Anti Edipo hacía una despiadada denuncia de la "dictadura del psicoanálisis". Pero para nosotros, gente de cine, hubo dos libros de Deleuze que nos habían conmovido particularmente: La imagen-movimiento y La imagen-tiempo. Un gran filósofo nos había dedicado el motivo de su pensamiento y de su reflexión. Y no solo eso: ahí nos decía que la teoría del cine no trata sobre el cine sino sobre los conceptos que el cine suscita y que los grandes autores de cine son como los grandes pintores o los grandes músicos: nadie habla mejor que ellos de lo que hacen y que al hablar se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos. Para Deleuze, entonces, llega un momento en que no cabe preguntarse ¿qué es el cine? sino ¿qué es la filosofía?, dado que el cine es una práctica de las imágenes y los sonidos y la filosofía debe hacer su teoría como práctica conceptual. Según él "ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo".

He aquí, entonces, la primera originalidad y al mismo tiempo dificultad de La imagen-movimiento y La imagen-tiempo. A pesar de una equivocación (no por generalizada menos grave) estos libros de Deleuze no son una historia del cine ni son ensayos críticos y mucho menos una Estética del cine. Son un tratado de filosofía que reflexiona sobre el cine. Originalidad, dado que es el primer trabajo de esas características, y dificultad porque los cineastas, destinatarios privilegiados de esta reflexión, no siempre estamos en condiciones de seguir pertinentemente la complejidad del pensamiento filosófico. Es muy probable que sea en esta situación que se pueda explicar el motivo por el cual en nombre de Deleuze se repitan ideas (y a veces frases copiadas literalmente) que no han sido comprendidas del todo. Como mi caso no difiere demasiado, las líneas que siguen tienen como máxima ambición el reconocimiento a un pensador que me permitió primero entender y luego sistematizar algunos problemas del desarrollo del cine como lenguaje específico.

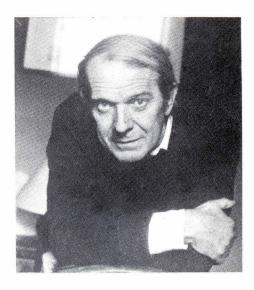
La obra está dividida en dos tomos: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. El primero comienza por exponer las tres tesis sobre el movimiento de Bergson en *La evolución creadora*. La primera: el movimiento no se confunde con el espacio recorrido, dado que el espacio recorrido es divisible mientras el

movimiento no lo es. La segunda que, en lugar de reducir todo a una misma ilusión de movimiento, distingue entre dos: la de la antigüedad donde el movimiento remitiría a Formas e Ideas que son ellas mismas eternas e inamovibles, y es el paso regulado de una forma a otra, un orden de las "poses" o de los instantes privilegiados, y la de la modernidad que consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino a un instante cualquiera. "Aun si se ha de recomponer el movimiento ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses) sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)". El cine, entonces, pertenecería a esta forma de la ilusión del movimiento donde la cámara se constituye en un equivalente generalizado de los movimientos de traslación (tren, automóvil, avión). Y finalmente la tercera tesis: si el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir de un todo. Dicho de otro modo, el movimiento expresa, entonces, algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo, o sea que la duración se convierte en cambio.

En resumen: "1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenesmovimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenescambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo".

Inmediatamente Deleuze distingue y reordena en tres niveles los problemas centrales del lenguaje cinematográfico, o sea, sus unidades mínimas y máximas: el plano, los cortes, el movimiento y el todo logrado a través de las operaciones del montaje. El primer nivel es el cuadro entendido como sistema cerrado y los múltiples aspectos del fuera de campo. El segundo nivel está dado por el plano y el movimiento, la unidad del plano entendida ya no como tamaño sino como unidad de montaje. Y el tercero se refiere al montaje como la composición de las imágenes en movimiento y como transcurso indirecto del tiempo. Todo esto leído en películas y autores de los treinta primeros años del siglo: Griffith, Eisenstein, Gance, Murnau, Lang.

Luego Deleuze, sin abandonar a Bergson, va definiendo las características pero también los alcances y los límites de la imagen-movimiento y todas sus variedades: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Así, se irán sucediendo diversos tópicos que trazan líneas de diferenciación de esos tres tipos de imágenes. Los polos de lo objetivo y subjetivo, la imagen indirecta libre; la cualidad y la potencia del rostro y su correlato, las componentes afectivas del primer plano; la construcción de los distintos tipos de espacios irán entretejiendo a través de la historia del cine una idea central: una película nunca está hecha de una sola clase de imágenes. Es más, según Deleuze, se debería llamar montaje a la combinación de las tres variedades de la imagenmovimiento. En ese sentido, se podría hablar de montaje



activo, perceptivo o afectivo. A través de films de Bergman, Dreyer, Bresson, Stroheim, Chaplin, Lubitsch, Deleuze irá avanzando en los distintos desarrollos de la imagenmovimiento hasta que en el último capítulo de este primer tomo expondrá su crisis. Indudablemente es en este capítulo y en el primero del segundo donde Deleuze pone de manifiesto su idea original sobre el cine: hay un momento en que la imagen-acción entra en una crisis que da por resultado la aparición de una nueva imagen, la imagen mental. "La nueva imagen no sería una consumación del cine sino una mutación... Era preciso que la imagen mental no se contentara con tejer un conjunto de relaciones sino que formara una nueva sustancia. Era preciso que se hiciera pensada y pensante, aun si para eso tenía que hacerse más 'difícil'... Había dos condiciones. Por una parte exigiría y supondría una puesta en crisis de la imagen-acción, y también de la imagen-percepción y de la imagen-afección... Pero por otra parte esta crisis no valdría por sí misma, no sería más que la condición negativa para el surgimiento de una nueva imagen pensante, aun si había que ir a buscarla más allá del movimiento". La crisis de la imagen-movimiento obedeció a muchas razones: "Podríamos citar, sin cuidarnos del orden, la guerra y sus secuelas, el tambaleo del 'sueño americano' en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso e inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de la gente, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros". En el segundo tomo, La imagen-tiempo, Deleuze trabaja sobre el sistema de signos de un cine que se ubica más allá de la imagen-movimiento. En primer lugar este cine estaría definido por lo que él llama imágenes ópticas y sonoras puras y que define como imágenes "enteras", sin metáforas, literales, que hacen surgir las cosas en sí mismas, en su belleza o en su horror. Desarrolla la idea del tiempo como "forma" inmutable y su relación con los espacios vacíos y la naturaleza despoblada de personajes que cobrarían en esta nueva imagen-tiempo una autonomía que no tienen por sí mismas. Cuando el movimiento se convierte en tiempo el montaje deja de ser concebido como su representación indirecta dado que las propias imágenes se convierten en la mostración del tiempo en su transcurrir.

Así, hasta el final del libro, pone a estas imágenes-tiempo en relación con todas sus potencialidades. En la oposición Carné-Mankiewicz ejemplifica el tiempo que se bifurca como polos posibles del flash-back; desarrolla con Buñuel la idea de la imagen sueño; dirá que es inexacto considerar que la imagen cinematográfica está, por su naturaleza, en presente dado que El ciudadano, al traer por primera vez al cine una imagentiempo directa, no lo hizo bajo los aspectos del presente sino, al contrario, bajo la forma de capas del pasado. Define dos tipos posibles de narraciones: la verídica y la falsificante poniendo

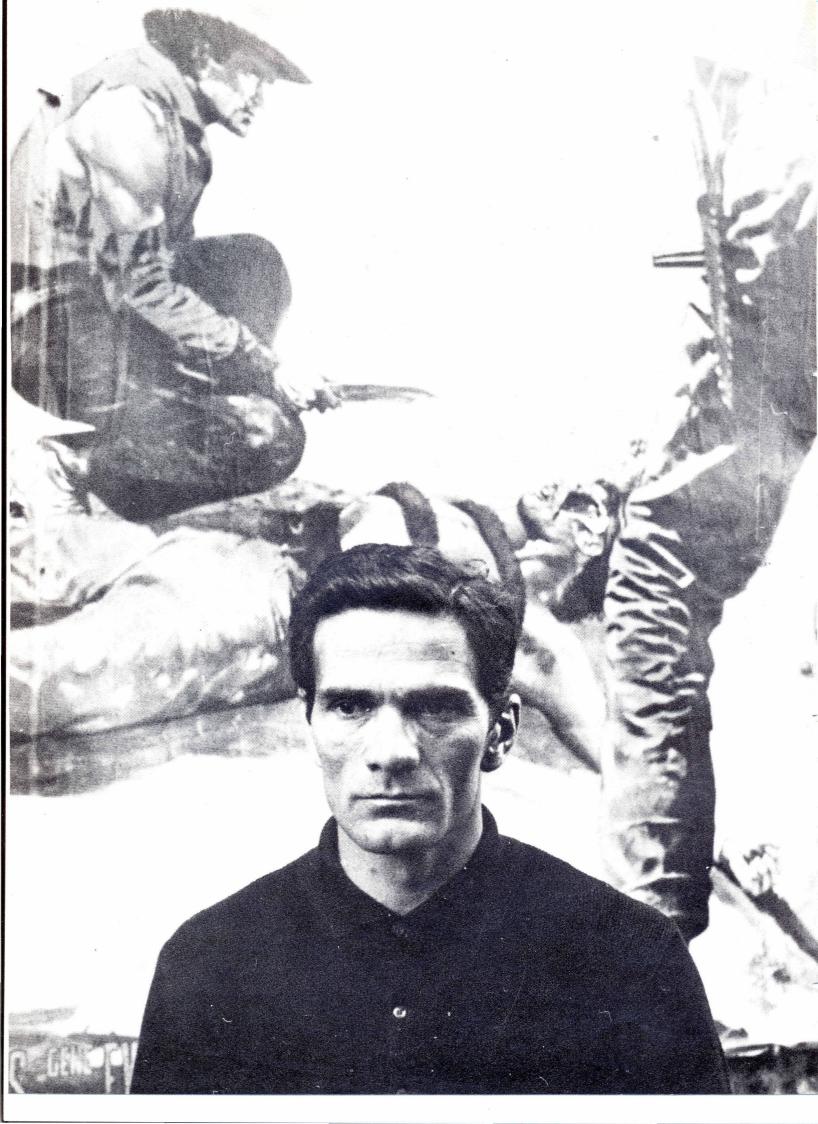
en relación al tiempo con la potencia de lo falso en la imagen. Problematiza uno de los temas clásicos del cine: la representación del pensamiento por la metáfora y el monólogo interior. A partir de esto, discute con Pasolini su perspectiva sobre la "subjetiva indirecta libre".

Ya en las conclusiones dice que "entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo hay muchas transiciones posibles, pasajes casi imperceptibles, o incluso mixtos. No se puede decir que una de ellas sea mejor que la otra, más bella o más profunda. Todo lo que se puede decir es que la imagen-movimiento no nos da una imagen-tiempo".

En mi opinión, y usando las categorías de Deleuze, el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es la constitución misma del cine moderno. En realidad se podría afirmar que estos libros son la continuación de algunas de las ideas de André Bazin treinta años después; el libro que hubiera podido escribir Bazin de no haber muerto antes de ver los films de la nouvelle vague y todo el cine de los años sesentas y siguientes. Deleuze dice de otro modo (y con todo el cine moderno visto) lo que fue la gran intuición de Bazin: ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento sino al revés. Esta inversión de la subordinación era la que planteaba Bazin en su polémica con el uso del montaje. "Lo que cuenta para Flaherty ante Nanouk cazando la foca es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a mostrarnos la espera; la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero", escribía Bazin en

Esta frase "deleuziana" de Bazin coloca sin quererlo y treinta años antes a Deleuze en una tradición que pretende reflexionar sobre la constitución de un cine moderno y que coloca al neorrealismo italiano como su punto de partida. Dice Deleuze: "El montaje ha cobrado un nuevo sentido y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean las relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen y los nuevos signos que invaden la pantalla?". Un cine que viene a romper el círculo que conduce del plano al montaje y del montaje al plano; un cine donde el montaje ya está en el plano o, más bien, los componentes del plano ya implican el montaje. Dicho de otro modo, un cine moderno que ya no se pregunta cómo se encadenan las imágenes sino qué es lo que muestran.

Ha muerto, pues, Gilles Deleuze, un filósofo que tomó a Ozu, Antonioni, Godard, Cassavetes, Resnais, Tati, Welles, Dreyer, Rouch (algunos de sus autores privilegiados), no solo como cineastas sino como pensadores del siglo veinte, hoy a punto de concluir. Unió su palabra a la de otros empecinados como él en reflexionar sobre la modernidad en el arte y que filmaron con su misma idea: el cine solo muere por su mediocridad cuantitativa.



La desesperada vitalidad

Uno de los privilegios con los que puede contar una revista es la de tener fanáticos. Esto permite, como en este caso, que el homenaje a Pier Paolo Pasolini a veinte años de su muerte —del que no nos habíamos ocupado antes— tenga la fuerza pasional de la relación que el autor mantiene con la figura del director italiano. Seguramente Pasolini no se merecía una nota más fría o menos reflexiva.

por Alejandro Ricagno

(Introducción explícita de la privacidad del escriba en lo concerniente a lo público-privado de esta nota o "los lectores no disculparán")

Lunes. Cuarto intento infructuoso de escribir una línea interesante, polémica o abarcadora, o incluso reductiva y balbuceante, sobre Pier Paolo. Demasiado cercano a la sangre en todo sentido, demasiado idealizado como Padre, excesiva la tentación autobiográfica (por otro lado, constante en mis notas, para escándalo de los lectores amigos y enemígos). Además, pesa una responsabilidad personal: yo he pedido e incluso peleado por la extensión de la nota que ahora *no puedo escribir*. Una triste victoria: me vencí, analógicamente, como el propio discurso a Pasolini. Por otro lado, he soñado la nota entera: una parte indiscernible entre su literatura y su cine, otra biográfica, con puntualización de los aspectos políticos y sexuales, inseparables, más testimonios, discusión semiológica y la relación entre su muerte y la dimensión profética de sus últimos escritos. Por raptus, problemas que son caros a mi vida colándose bajo la luz cegadora de su obra: la muerte y lo sagrado, la nostalgia por un paraíso perdido desde siempre y para siempre, la incompletitud, el agotamiento, el éxtasis de la poesía, la cosificación actual de los cuerpos, la dolorosa anestesia de la época del consumo, la diversidad como emblema no requerido, pero enarbolado a título personal contra fascismos varios, la insatisfacción y la duda sobre la escritura, la necesidad de un mayor compromiso, las huellas de la historia y de la clase sobre el rostro, la sacralidad del sexo, la reflexión sobre el cine como lenguaje de la realidad, la negativa a toda categorización rígida, etc. Riesgo absoluto: "hay que elegir siempre entre expresarse y morir o permanecer mortales e inexpresados" (PPP). Entonces, ¿opongo distancia e identificación en partes iguales? Para entablar el diálogo debería encontrar el núcleo de las diferencias, más allá de las obvias (no sov genio ni santo, ni tengo obra que me sostenga, ni la lucidez y preparación intelectual de

Pasolini). Que se entienda bien: es su desesperada vitalidad lo que me identifica y asusta.

Deberé aproximarme a Pasolini sin apropiármelo o utilizarlo como excusa. Pero tengo que dejar abiertos esos momentos del raptus. Negarme sería no haber aprendido su lección.

Enorme cantidad de material recogido, muchas variaciones puntuales de su pensamiento. Sus últimos análisis —lúcidos, terribles— sobre la crisis cultural de estos últimos 30 años, su desesperanza rabiosa (ver Salò) y su asesinato "anunciado" resuenan ampliados en carne y escritura propia. Aquí, hoy, en el neocapitalismo de fin de siglo que asimila la obra artística a la caracterización de producto de consumo. ¿Y el papel de la crítica cultural, incluida la de cine y sus múltiples relaciones cínicas con el actual estado de cosas? (¿Mea culpa? ¿Otra más? ¿No estaré intentando tapar otra crisis, íntima, con respecto al cine, la escritura, y aquello que les da verdadero sentido, es decir, la pasión amorosa. Esta es una revista de cine, no lo olvides. ¡No es tu diario!)

¡Debe haber un modo de enfrentar a Pasolini y aprehender su lección en un sentido luminoso!

Reducir a Pasolini a cineasta es malinterpretarlo otra vez. ¿Qué Pasolini abordar primero? ¿El poeta, el novelista, el dramaturgo? ¿El marxista, el católico (ambos en versión heterodoxa)? ¿El teórico, el polemista? ¿El homosexual, el diferente? ¿El arrabbiato, el elegíaco? ¿Y el cineasta? Solo en tanto que poeta, arrabbiato, elegíaco, homosexual, marxista de sensibilidad católica, etc., etc.

Pasolini comienza a filmar cuando ya es una figura polémica dentro del ambiente cultural de la Italia de los 50. Ha dejado atrás Bologna, donde había nacido en 1922. Ha pasado la primera juventud bajo la guerra, ha perdido a su hermano en las luchas intestinas dentro de la misma Resistencia. Descubre la poesía a través de Rimbaud. Escribe y publica varios libros de poemas, ganando

reconocimiento en los ambientes literarios. Ya se ha enfrentado al padre, un militar de carrera, haciéndose antifascista e ingresando al Partido Comunista Italiano, influido más por lecturas de Gramsci que de Marx. A los 27 años se desempeña como maestro de escuela rural. Es una autoridad cultural en el pueblo materno de Casarsa hasta que estalla el escándalo: una denuncia por corrupción de menores y actos obscenos lo expulsa de su puesto de maestro, por un lado, y del Partido, por el otro. Se inicia así la persecución al "monstruo", que no cesará hasta su muerte. Su enfrentamiento con el moralismo de la izquierda partidaria lo llevará a una independencia que se tornará cada vez más incómoda y provocadora. La relación amor-odio con el PCI —que en la inmediata posguerra era visto idealmente como la continuación prestigiosa de la Resistencia y centro hegemónico de la intelectualidad italiana— es crucial para entender gran parte de la obra cinematográfica pasoliniana y sus diversas inflexiones a lo largo de su carrera. A esto hay que sumarle el eterno odio de la derecha, que no dejará ocasión para perseguir a Pasolini; histórica y visceralmente, su enemigo más feroz. Y aunque declarado marxista, solo es aceptado por los comunistas como compañero de ruta en ocasiones particulares.

Los procesos judiciales contra Pasolini suman un total de treinta y tres. Se ve obligado a enfrentar jueces para defender sus novelas, sus films o sencillamente su reputación. Se lo llega a acusar hasta de asalto a mano armada, de vilipendio a la religión del Estado (por La Ricotta). Teorema es secuestrado por la justicia. Decamerón llega a recibir 80 denuncias por obscenidad. Salò, su obra póstuma, prohibida por largo tiempo.

Absuelto absolutamente en todos los procesos, no lo es ni para la prensa facciosa, que se encarga de denigrarlo en la menor oportunidad, ni para el Partido, que ve en él un hereje peligroso, decadente y degenerado.

La búsqueda de la verdad, aunque sea intolerable, lo llevará a una poética que lo obligará a "arrojar el cuerpo en la lucha".

Volvamos a los 50. Pasolini se "exilia" en Roma, mantenido por su madre y con difíciles y esporádicos contactos con el padre. Gracias a su incipiente, pero ya rotunda, fama de poeta entre sus contemporáneos, frecuenta a escritores de la talla de Sandro Pena, Atilio Bertolucci —padre de Bernardo—, Ungaretti, Gadda. Colabora en algunos medios literarios por poquísimo dinero. Consigue por mediación de un amigo un nuevo puesto en una escuela. Y escribe novelas, proyectos de obras, poesías. Roma le abre otro mundo, diferente del campesino. Descubre la "borgata", la periferia, el lugar del subproletariado romano, donde encuentra la verdadera Italia de posguerra, toda la miseria y la altiva aristocracia de los desclasados, con sus códigos particulares. Allí conoce el lenguaje de los ragazzi di vita. Pasolini inscribe su drama personal en un contexto social mucho más amplio y complejo que el que había conocido hasta entonces, en un momento histórico de grandes desilusiones.

En 1955 comienza a colaborar como guionista de cine junto al poeta Giorgio Bassani en el film *La donna del fiume* de Mario Soldati. El trabajo de guionista rentado se le presenta como un desahogo monetario y como camino de experimentación literaria. En 1956, Fellini lo requiere para reproducir el lenguaje callejero para una secuencia de *Las noches de Cabiria*. En 1959, escribe un guión enteramente suyo para Bolognini: *La notte brava*. Las denuncias por sus novelas *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* se suceden una tras otra dándole una aura de escritor maldito resaltada

por los medios de prensa de centroderecha. Por otro lado su enfrentamiento con el PCI, demasiado apegado al realismo socialista, queda reflejado en un espléndido libro de poemas: Las cenizas de Gramsci. Pasolini, que ya ha escrito alrededor de media docena de guiones, descubre en el lenguaje del cine un medio más apropiado para expresar esa realidad. En 1961, a los 38 años, empieza su carrera de director, pero siempre en tanto que poeta, actividad que prosigue paralelamente. Se trata al principio de un cambio de técnica, pero luego entiende que es un cambio de lengua. "De entrada, quisiera precisar que no abandono la poesía escrita y la expresión literaria... Creo que ahora puedo decir que escribir poemas, o novelas, fue para mí el medio de expresar mi rechazo por cierta realidad italiana, o personal, en un momento determinado de mi existencia. Pero estas mediaciones poéticas interponían entre la vida y yo una especie de barrera simbólica, una pantalla de

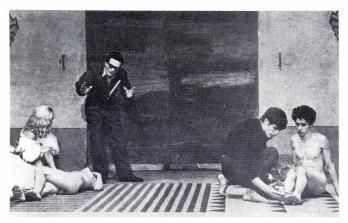
Y quizá la verdadera tragedia de todo poeta sea que solo puede alcanzar el mundo metafóricamente, según las reglas de una magia limitada, en definitiva en su apropiación del mundo. "El dialecto ya era para mí el medio de una aproximación más carnal a los hombres de la tierra [...] y en las novelas 'romanas' el dialecto del pueblo me permitía el mismo acercamiento concreto y, por así decirlo, material. Sin embargo, he descubierto muy rápidamente que la expresión cinematográfica, gracias a su analogía desde el punto de vista semiológico —siempre he soñado con una idea apreciada por algunas lingüísticas, o sea, una semiología total de la realidad— con la propia realidad, me permitía alcanzar la vida más completamente, apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permite el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, incluso diría de orden sensual" (PPP en 1970 en conversación con Jean Duflot).

Intermezzo: Habría que definir qué es esa *lengua de la realidad* que Pasolini pone en términos semiológicos cuando teoriza y en términos poético-fílmicos cuando dirige. Aconsejo leer *Empirismo herético* y algunos escritos de *Las bellas banderas*.

(¡Esto está mal! Apesta. Hablás sobre algo que leíste solo en parte, fragmentadamente. No alcanzás a comprender la polémica con Metz, que después retoma Eco y que, te parece, resuelve Deleuze. Un poco de autoironía, para respirar. Retomá aliento. Hablá de los films. Volvé a la tercera persona pero *con* Pasolini, por favor.)

Accatone!, Mama Roma, La Ricotta, La rabbia, Comizi d'amore, Sopraluoghi in Palestina, El Evangelio según san Mateo, Pajarracos y pajaritos, La Tierra vista desde la luna, Che cosa sono le nuvole?, Edipo Rey, La sequenza del fiore di carta, Appunti per un film sull la India, Teorema, El chiquero, Medea, Orestíada africana; la Trilogía de la vida: Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches, Salò o los ciento veinte días de Sodoma. Veintiún films rigurosos, entre 1961 y 1975. Y además, guiones sin realizar, más poesías, intervenciones periodísticas, polémicas contra todo pensamiento cómodo, incluido el propio. Después, el asesinato, la masacre. Y el escándalo continúa: a veinte años de su linchamiento público —como lo definió su amiga y actriz Laura Betti– se ha reabierto judicialmente el caso Pasolini. El presunto crimen (homo)sexual revela un asesinato de connotaciones políticas. Un reciente film italiano premiado en el último Festival de Venecia presenta pruebas que obligan a la justicia italiana a una nueva investigación.

Tercera interrupción: ¿Por qué no puedo hablar de los films? ¿Por qué esta afasia? No se puede escribir de lo que está tan cerca de uno. Ni siquiera en estilo indirecto. Ni siquiera adoptando una "subjetiva indirecta libre", como quería Pasolini para su cine de poesía. Algo que los semiólogos no entendieron: teoría en cuanto acción, y después de la acción, corrigiéndola siempre, contradiciéndola, el cine en tanto lengua de la realidad. Realidad atravesada por una irracionalidad poética, magmática, contradictoria. (Disculpen si soy poco claro. Nadie mejor que Pasolini para explicar su cine. Recomiendo leer: Cine de poesía, la edición definitiva con las correcciones de los últimos años; Conversaciones con Pier Paolo Pasolini y Jean Duflot; Pier Paolo Pasolini,



Pier Paolo Pasolini dirigiendo Salò

estudio crítico biográfico de Virgilio Fantuzzi, y la excepcional biografía sobre PPP, *Una vida*, escrita por Nico Naldini, que contiene mucha de la información tomada para este artículo. Agregados: *Ensayos sobre la significación en el cine* de Christian Metz y los estudios de Deleuze sobre Pasolini en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. También algunos artículos de *Las bellas banderas* y el artículo "Pasolini, una provocadora independencia", de Luis Thonis, en el último número de la revista *Tokonoma*.)

Accatone! y Mama Roma son las películas del descubrimiento de un mundo (el del subproletariado urbano) y de una técnica (la cinematográfica) que deriva en estilo. El realizador describe ese mundo desde una visión sacra y épica. Pasolini ha hablado de la influencia y diferencia entre su cine y el cine neorrealista. Dice que es imposible negar dicha herencia, pero la acepta para transformarla. Los actores de Accatone! son gente del suburbio, que se interpretan a sí mismos dentro de su propia gestualidad y su propio dialecto. Pasolini ve en ellos un espíritu de excepcionalidad (en su orgullo, su independencia, su dignidad en la miseria). Encuentra un resabio del hombre anterior a la revolución industrial, con ecos de religiosidad, incluso en su violencia. En el rechazo a los valores de la burguesía, su marginalidad no consciente pero vivida con orgullo en la propia carne, se le revela a Pasolini como una "épica moral". En el neorrealismo, en cambio, según PPP, en general no existe esta epicidad trágica, porque la miseria que relata es en la inmediata posguerra, la de la lucha dramática del hombre común, que aún vislumbra un "futuro de esperanza". Por eso la existencia de largos planos secuencia en el cine neorrealista, aun en sus obras más amargas, estaría sustentada en esta posibilidad de

esperanza. Para Pasolini no se trata del hombre común, sino del hombre excepçional, visto en su singularidad. Y esta es siempre trágica.

Accatone! carece de planos secuencia. Está filmada frontalmente, evocando los pórticos de las iglesias románicas con panorámicas sobre los muros agrietados, las calles, el paisaje urbano. ("Nada hay más sagrado que una panorámica lenta", ha dicho PPP en una ocasión.) Las irrupciones bruscas, de violentos primeros planos sobre los rostros de los personajes, aislados del entorno, subrayan una altivez en la desesperación, que está desde ya fuera de la historia, en un universo cerrado. Accatone! nace durante los días del Gobierno Tambroni, que se mantiene en el poder con los votos de los fascistas. Hay rumores de un golpe de Estado de la derecha. La oposición se enfrenta con la policía en las plazas; es una época de desaliento y miseria. Tal el contexto social que está en el espíritu de la película, pero no en las imágenes. Pasolini detesta el film de denuncia para bienpensantes en su nivel más elemental. Antes que eso, ve en esa otra lucha por la supervivencia de estos cafishios, prostitutas, buscavidas, ladrones, desclasados, en fin, la pureza de una violencia inocente, aún no contaminada por una conciencia histórica, con un aura arcaico-religiosa que se niega a desaparecer y por la que Pasolini siente un profundo respeto y un sesgo de nostalgia. Su cámara se detiene en cada rostro por lo que tiene de particular. No en nombre de los cafishios, de las prostitutas, sino en el nombre propio de Accatone, el cafishio, y Magdalena, la prostituta, es que habla ("Mi nombre es Vittorio, pero me puse Accatone, porque Vittorios hay muchos, y en cambio Accatone solo estoy yo", dice Franco Citti en un momento del film). Otro momento clave está en la escena de lucha entre Accatone y su "cuñado", en la que resuena en la banda sonora un fragmento de Bach. Lo salvaje, cuasianimal de la imagen (los cuerpos trenzados en medio del polvo) junto a la nota lírica de la banda sonora cifra uno de los signos del estilo pasoliniano: la contaminación estilística (no confundir con pastiche, por favor). Es la continuación en otro medio de la contaminación lingüística existente en sus poemas y novelas, donde el lenguaje culto del italiano literario se mezclaba con el dialecto y los giros idiomáticos del suburbio. Accatone! es uno de los más claros ejemplos de esta contaminación que no es solo ilustrativa u ornamental, sino constitutiva e ideológica. La ideología de Pasolini, siempre difícil de encasillar en un punto exacto, irreductible a fórmulas de manual, se erige principalmente —como bien lo señaló su amiga, la escritora Maria Antonietta Macciocchi— en un profundo amor a la verdad. Es por eso que la crítica de la izquierda ortodoxa, amiga de las soluciones prácticas y reduccionistas, juzga a Accatone! como sincera, pero eguivocada e "irracionalista", mientras que la derecha ve solo la glorificación de la delincuencia urbana o de la abyección. Si hay zonas de ambigüedad ideológica en Pasolini es solo en el nivel de la superficie, en algún caso, consecuencia de un constante replanteo filosófico que le exige elecciones expresivas tan complejas como los problemas que se plantea. Detrás de cada imagen hay un minucioso trabajo de búsqueda racional por evitar la expresividad estéril, el vacío formalista, tanto como el panfleto. Y están esos momentos en que la realidad entra y habla por sí sola, o se desnuda en tensiones expresivas que solo el aliento poético puede sostener. En Mama Roma la extracción social de los personajes es la

misma que la de Accatone!, pero con la diferencia de que

refleja otro tipo de contaminación. Mama Roma, la

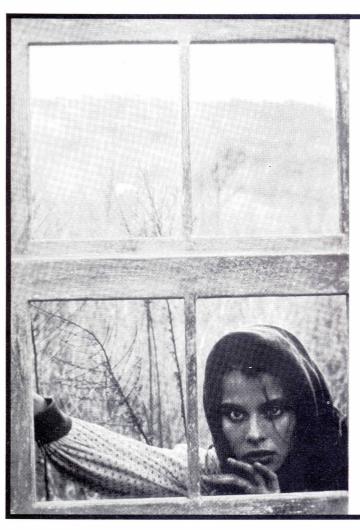
17

prostituta que intenta ascender de clase social, lleva en sí misma la semilla de la ideología pequeñoburguesa. De su paso de la periferia al centro de Roma, y de su voluntad de hacer del hijo un individuo aceptable socialmente, con las posesiones de la burguesía (departamento, moto, el empleo seguro, las amistades no peligrosas, etc.), nace el enfrentamiento trágico, pero ya no épico, de los dos mundos. Ettore, el hijo, es la víctima sacrificial e inocente de ese choque. Aquí encontramos una enorme cantidad de planteamientos y temas psicológicos, ideológicos y de resoluciones formales variadas, diseminados en un film menos despojado que el anterior, elaborado con un crecimiento dramático inexorable. Pasolini declaró que fue uno de sus films más difíciles de realizar, un poco por el hecho de haber elegido como protagonista por primera vez a una actriz profesional, la gran Anna Magnani. El estilo de dirección pasoliniana, con su costumbre de hacer tomas cortas sobre primeros planos, dividir las secuencias de diálogo, tomar los cambios expresivos solo en un momento culminante y exclusivo, choca con la interpretación de la Magnani, acostumbrada a tomas largas y articuladas que le permiten una evolución interpretativa de los sentimientos del personaje, matiz por matiz. Pasolini reconocía la grandeza de la Magnani, pero no quería hacer un film "de la Magnani". De cualquier modo la soberbia interpretación no oscurece las cuestiones sobre las que PPP quiere detenerse: el paulatino cambio de los valores del subproletariado a los valores burgueses. A esto se le suma otra vez una preocupación religiosa más remarcada, señalada con la agonía de Ettore, atado a una cama de contención en la cárcel, a la manera de un Cristo.

Y por supuesto la devoción hacia la figura de la Madre, tema recurrente en su obra que se explicita en el prólogo y en el epílogo de *Edipo Rey* y en el rol de La Virgen, que reservó a su propia madre, Susana Pasolini, en *El Evangelio según san Mateo*. "Soy un narcisista que tiene un amor feliz por su madre y un amor desgraciado por el mundo".

En *Mama Roma* la imagen adquiere una mayor movilidad, incluso dentro del encuadre. Esta movilidad expresa el momento de la conciencia de la responsabilidad individual frente a la responsabilidad social. Por otro lado el empleo de la música de Vivaldi y una canzonetta popular continúan ese camino de contaminación estilística.

En La Ricotta (mediometraje incluido en el film Rogopag junto a otros de Rossellini, Godard y Gregoretti) Pasolini reflexiona por primera vez sobre el hecho de filmar. Este autorretrato irónico alrededor de algunas de sus obsesiones estéticas es la semilla para El Evangelio según san Mateo. En *La Ricotta* hay un director (interpretado por Orson Welles) que está filmando la Pasión de Cristo en un descampado en las inmediaciones de Roma, a la manera de los retablos del manierismo toscano. La troupe de actores se comporta como una de circo; en los intervalos juegan, bailan, se burlan. Entre ellos está Stracci, un subproletario que hace de extra para poder alimentar a su familia. Hambriento, luego de varias peripecias, se atraca de comida. Lo llaman para filmar la escena de la crucifixión, en la que interpreta al "buen ladrón". Cuando le toca decir su parlamento colgado en la cruz, muere. Una Pasión verdadera reemplaza a la representada. Un elemento a



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

destacar aquí es el humor, el paso del grotesco a lo trágico. La cruza entre la comicidad popular de espíritu romanesco y problemas más personales, de índole estética. La puesta de la Pasión que pretende filmar el director Welles es exactamente la opuesta a la que empleará Pasolini en su Evangelio. La Ricotta es un film bisagra y ensayo exorcizante de posibles equivocaciones futuras. autorretrato en clave, cuento sin moraleja con humor chirriante, expresión de un "arcaico catolicismo", ironía sobre el mundo del cine, del periodismo y sobre la autosuficiencia de los intelectuales. Representa tal vez como ninguna otra obra esa ambigüedad y contradicción del pensamiento de PPP. "Soy una fuerza del pasado / Solo en la tradición está mi amor", recita Welles, después de definir a la Italia moderna como "el pueblo más analfabeto, la burguesía más ignorante de Europa" y al hombre medio como "un peligroso delincuente, un monstruo, racista, esclavista, colonialista y cualunquista". Como no podía ser menos, las protestas se alzan, se secuestra el film y se inicia el proceso. Paradójicamente, desde el ala católica no hay polémica, incluso su film obtiene críticas laudatorias de algunos periódicos católicos, y hasta la Comisión de Censura del Vaticano no la juzga "prohibida para todos". El hombre medio se siente siempre con el deber moral de ser más papista que el Papa.

Durante la filmación de *La Ricotta* sucede algo esencial en la vida de Pasolini: conoce a Ninetto Davoli, un chico de catorce años, hijo de unos campesinos calabreses emigrados a Roma. Ninetto se integrará a la troupe de amigos "no intelectuales" de Pasolini (como antes lo habían hecho Sergio y Franco Citti, quienes de "la borgata" pasaron a ser guionistas y asistentes indispensales en toda

la obra pasoliniana). Ninetto, en cambio, no se convertirá en otra cosa que en Ninetto. Su llegada a la vida de Pasolini puede calificarse de arcangélica. Ninetto será "adoptado" por Pasolini, que inmortalizará su constante estado de gracia y alegría inocente desde Pajarracos y pajaritos, La Tierra vista desde la luna, Che cosa sono le nuvole? Lo hará protagonista absoluto en La sequenza del fiore di carta; aparecerá en Edipo Rey, Teorema —como un mensajero llamado Angelito—, El chiquero, Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches. Ninetto es la cifra de la esperanza y del amor. La relación dura nueve años. Hasta que Ninetto lo abandone para casarse con una chica de su edad, será su amante estable, su hijo, su refugio contra las furias, contra la angustia, contra el suicidio, contra las persecuciones que vendrán.

Cuarta interrupción: Pero todo acaba, ¿no es así, Pier Paolo? Escribís, publicás tus notas de corsario, contra todos. Queda por filmar Las mil y una noches, último canto alegre, antes de abordar el infierno de Salò. En el episodio de Aziza y Aziz de *Las mil y una noches* transparentaste una lectura en clave sobre el rompimiento con Ninetto. Lo ponés por primera vez en pantalla, desnudo frente al cuerpo de una mujer. Necesitás poner esa imagen. Después lo castigás con la escena de la castración, y del reconocimiento de la pérdida del verdadero amor. En la vida real lo seguís frecuentando, en tu grupo de amigos, ya definitivamente incorporado y lejano. Pero habías escrito: "Después de nueve años Ninetto se ha acabado... He perdido el sentido de la vida. Solo pienso en morirme y en cosas por el estilo. Todo se ha derrumbado alrededor: Ninetto con su novia, dispuesto a todo, incluso a volver a trabajar de carpintero (sin



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

pestañear) con tal de estar con ella, y yo soy incapaz de aceptar esta horrible realidad, que no solo me destroza el presente, sino que arroja una luz de dolor en todos estos años que yo he creído de alegría, al menos por la presencia alegre inalterable de él". La presencia de una mujer en la vida de Ninetto no es la novedad que te altera. Es su exclusividad. Tus amigos tratan de decirte que lo superarás, pero no entienden. Creen en la reemplazabilidad. Todos, Laura Betti, Alberto Moravia, Elsa Morante, la Callas. Todos. Escribiste en febrero de 1973 118 sonetos a Ninetto, que aún están inéditos. Te quedan dos años más de furiosa lucidez. Dejás el cine con Salò. Y una novela de más de 2.000 páginas queda incompleta. Sin Ninetto nada será lo mismo. Yo quiero leer tu desilusión última bajo ese signo. Con Eros reducido a una repetición mecánica, Thanatos se impone (Salò). ¿Esa es la razón no confesada en tu magistral abjuración pública de la Trilogía de la vida? ¿No era que habían malinterpretado tu obra, rebajado a consumo tu canto de libertad sexual de esos cuerpos en Decamerón, Canterbury, Las mil y una noches y por eso abjurabas de ellos? ¿O esa abjuración racional, lúcida, valiente, y en el fondo un poco suicida, escondía esa otra razón que te lanzaba de la desesperada vitalidad a la desesperación lisa y llana? No quiero decir que te mataste —te asesinaron, bien lo sépero quedaste excesivamente expuesto. Bueno, basta. Volvamos atrás, a los tiempos del Evangelio.

El Evangelio según san Mateo es una obra maestra. Las características épicas se acrecientan: el aliento de veracidad de este Evangelio, su rapto poético, la crudeza lírica son subrayados por momentos cuasidocumentales, unidos a otros de composición clásica, incluyendo reminiscencias de Godard. Las referencias pictóricas van desde Piero della Francesca a la pintura bizantina, algo de Giotto, sin rozar jamás la "piedad de estampita". Hay algo precristiano, salvaje, fuertemente perturbador y físico en este Evangelio, que sin embargo evita el revisionismo histórico sino que sigue al pie de la letra el texto de las Escrituras, hallando en ellas múltiples aceleraciones de estilo, traducibles a la Lengua del cine. "Nada me parece más contrario al mundo moderno que esa figura: ese Cristo dulce en el corazón, pero nunca en la razón... La figura de Cristo deberá tener al final la misma violencia de una resistencia; algo que contradiga radicalmente la vida tal y como se está configurando para el hombre moderno, su gris orgía de cinismo, ironía, brutalidad práctica, compromiso, conformismo, glorificación de la propia identidad en las señas de la identidad de la masa, odio hacia toda diversidad, rencor teológico sin religión. El san Mateo debe ser una violenta llamada a la burguesía, estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción de los elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos del hombre... Tal vez por ser tan poco católico, he podido amar el Evangelio y hacer sobre él una película: no tengo las resistencias interiores contra la religión que inhiben a un marxista que haya sido verdaderamente un burgués católico".

Pasolini encuentra en el estilo de su Evangelio los fundamentos principales para explicar su concepción de "cine de poesía". Simplificando, Pasolini "no cree", no se define como creyente, al menos no entonces. Para contar el Evangelio debe verlo a través de los ojos de un creyente, otro que no es él. La "subjetiva indirecta libre" sobre la que insistirá es esa doble mirada, desde sí con el otro. En este caso una visión humano-antropológica y una visión mítica en conjunción conforman "el magma de la narración". El

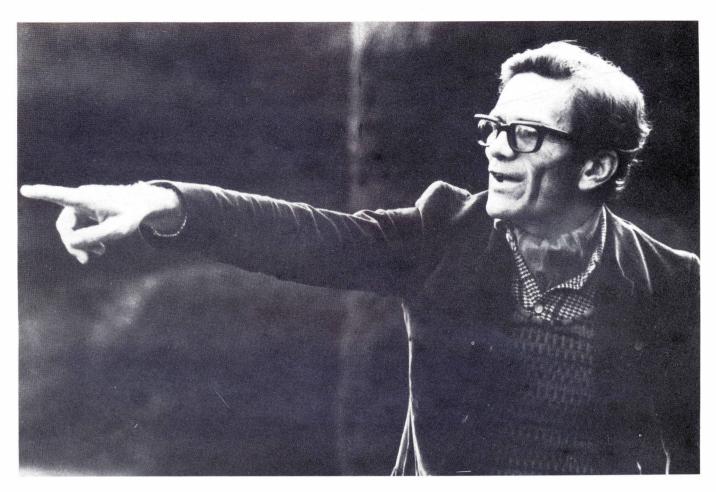
film está dedicado a la memoria de Juan XXIII, para escándalo de los comunistas y desconcierto de algunos católicos por ese homosexual marxista que ha realizado el mejor Evangelio cinematográfico de la historia. Sartre y Macciocchi tienen que defenderlo en París de los ataques de los intelectuales jacobinos, que piden democráticamente su cabeza por haber aceptado el Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine. Entonces él vuelve a la carga con una película sobre el papel del intelectual marxista.

El marxismo y la crisis de la izquierda de los años 50 es el tema central de Pajarracos y pajaritos. Totó y Ninetto, padre e hijo, pobres diablos que caminan por una ruta interminable seguidos por un cuervo concientizador que representa al marxista, o es en todo caso una "metáfora irregular del autor" (PPP). En la caminata escuchan pacientemente las parábolas y lamentaciones del cuervo, mientras les suceden aventuras cómicas, ridículas, encuentros con una troupe fellinesca, con una prostituta, con muchachas vestidas de ángel, con pequeños propietarios, con explotadores y explotados, categorías ambas que comparten Totó y Ninetto. Esta fábula con momentos de plena genialidad —el comienzo con los títulos cantados, las referencias a la revolución china, el pequeño film interno sobre la evangelización de los gorriones y las halcones, etc.— es un ajuste de cuentas con el PCI: hay fragmentos documentales del entierro del secretario general del Partido, Togliatti, dirigente "histórico" de la época de la Resistencia, y que en clave más casera fue quien obligó a la directora de la revista cultural comunista Via Nuove, M. A. Macciocchi, a no publicar más la columna "Diálogo con Pasolini".

En el film se hacen explícitas las dudas de PPP de que el marxismo pueda superar la crisis de la complejidad de los nuevos problemas que se presentan, como, por ejemplo, la irrupción del Tercer Mundo en la escena política mundial. Este material, difícil, inasible, se expresa por raptus poéticos-clownescos, con una comicidad liberadora a medias entre el escepticismo y la necesidad de creer ("No lloro por el fin de mis ideas, porque indudablemente vendrá algún otro a tomar mi bandera y llevarla hacia adelante. Es por mí mismo que lloro", dice el cuervo). Al final, cansados de las lecciones morales del cuervo parlanchín, Ninetto y Totó lo matan y se lo comen. Pero aquel que se come a un maestro se vuelve un poco maestro... Y ellos después de la comunión gastronómica se pierden por el camino, como en un film de Chaplin.

Será la primera de una serie de películas alegóricas, en la que los personajes funcionan como representaciones de ideas antes que como individualidades excepcionales. Pasolini comprende que el nuevo Poder neocapitalista ha reducido al individuo a la categoría de consumidor, miembro indiferenciado de la sociedad de masas, cualquiera sea su clase. Y él se niega tozudamente a brindar películas fácilmente asimilables como producto industrial.

Las crisis que se reflejan en las revueltas en los países industrializados a fines de los años 60 no representan ya a los trabajadores, sino a la misma burguesía. La sociedad industrial ha reemplazado el concepto de lo sagrado por el del bienestar económico. Pasolini irrumpe en esa escena con tres films-problema: *Teorema*, *El chiquero* y *Medea*, después de haber traducido a Sófocles vía Freud en *Edipo Rey*. Cada uno de estos tres films refleja tres momentos de esta nueva sociedad neocapitalista. En *Teorema* a través de la visitación



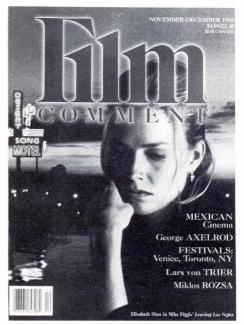
Pier Paolo Pasolini

de un enviado divino a un núcleo familiar burgués de Milán, que al contacto erótico con la presencia de lo sagrado, se desintegra dejando a sus miembros en la confusión y la soledad, con la excepción de la criada, que se vuelve una suerte de loca santa. El chiquero relata dos historias paralelas alrededor del tema del canibalismo y la obediencia: una en la Sicilia del siglo XV y la otra en la Alemania moderna. En una Pierre Clementi es un salvaje rebelde que capitanea un grupo de antropófagos ritualistas y que luego es condenado a ser devorado por perros, mientras en la otra Jean-Pierre Léaud (cita godardiana) es un hijo que no acepta a su padre pero tampoco se rebela contra él, un burgués industrial alemán aliado ahora a un ex nazi reconvertido socialmente en próspero empresario. Abandona a su novia —una contestataria del 68— por un amor enfermizo por los cerdos, que finalmente terminan devorándoselo. En Medea esta nostalgia por una época trashistórica se explicita en los rituales sacrificiales del principio, filmados a la manera de un documental. Medea representa las fuerzas de la vieja mentalidad religiosa, barbárica y auténtica, enfrentada a la tecnocracia de Jasón adulto, símbolo del nuevo hombre pragmático que ha abandonado sus creencias originales. Estos films, cada uno en su estilo, que no nos pondremos a analizar aquí, causaron muchas discusiones. Se lo acusó a Pasolini de reaccionario, de retrógrado, de enfermo, etc. Las razones pretextuales de cada uno son expuestas por Pasolini y comentadas en su columna de opinión en el diario Il Tempo. La cualidad expresiva de los films y su rigor estructural confluyen en una violenta expresividad que se va haciendo cada vez más irónica. Cansado de que lo acusen de hermetismo, tal vez para demostrar que puede hacer films por mera alegría, se lanza febrilmente a la *Trilogía de la vida*, donde al celebrar

un eros de un mundo que ya no existe —el Nápoles medieval, la Inglaterra de Chaucer, el Oriente de los cuentos— opone la libertad inmediata de la sexualidad popular al espíritu de consumo reinante. Sabe sin embargo que puede ser un arma de doble filo. Con Decamerón, Canterbury y Las mil y una noches obtiene el éxito que nunca tuvo en su carrera cinematográfica. Aumentan los escándalos, pero también los reconocimientos. Pero la situación política, social, cultural y personal lo vuelve a empujar a la carga. Va a hacer un film en el límite de lo tolerable. La transcripción de Los ciento veinte días de Sodoma de Sade a la República fascista de Salò. El poder que convierte a los hombres, a sus cuerpos en estado de cosa. Por supuesto es el reverso de la sexualidad de la *Trilogía*, no llave liberadora, sino campo de concentración, circularidad entre víctima v verdugo, el triunfo de la Muerte. El film de la aceptación de lo intolerable. Formalmente perfecto y por lo tanto más monstruoso.

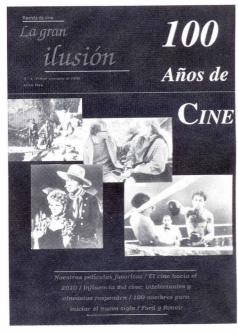
Ultima interrupción: No podemos saber hasta dónde hubiera llegado Pasolini de no haber muerto asesinado esa madrugada del 2 de noviembre de 1975. Crimen predecible para muchos. Unas horas antes había dado una entrevista con opiniones demoledoras en la que no se vislumbraba una pizca de posibilidad de salida. Pasolini había dado su veredicto sobre el estado actual. La "buena sociedad" había dado su veredicto sobre Pasolini hacía ya tiempo. Un ragazzo di morte (y algunos más según parece) cumplió (o cumplieron) la ejecución. Lo cierto es que su grito no se acabó y que si no lo escuchamos, todos seguiremos estando inexorablemente en peligro. Porque "la muerte no está en no poder comunicar / sino en quedar para siempre incomprendido". ■

En esta época no hay muchas revistas de cine en el mundo. Las que existen se dividen entre una mayoría que cultiva la frivolidad en sus distintas formas y una minoría que apuesta a que la crítica de cine siga siendo una pasión legítima. En los últimos tiempos tuvimos la oportunidad de hablar con los colegas de dos de esas publicaciones con los que compartimos, sobre todo, los problemas de sostener un lugar de circulación restringida en el mercado de la oferta cultural.



Publicada en Nueva York por la Film Society of Lincoln Center, Film Comment fue fundada en 1962, aparece cada dos meses y es la única publicación norteamericana que se ocupa del cine de un modo más o menos semejante al que lo hacemos nosotros, aunque difiere básicamente en la ausencia de reseñas de estrenos, en la mayor extensión de los artículos y en que no mantiene un grupo permanente de colaboradores. Film Comment representa la tradición humanista, de la crítica americana en su variante más bien conservadora, está centrada alrededor de la gran tradición del cine americano y se permite, al mismo tiempo, una mirada sobre el cine que se hace hoy en todas partes del mundo. El que hayan declarado a Robert Altman el mayor cineasta americano viviente no debe movernos a iras, sobre todo porque su director, Richard Jameson, es un tipo muy simpático.

La Gran Ilusión, publicada por la Universidad de Lima. aparece cada seis meses en Perú desde hace un año y medio y tiene el formato de una revista libro. Aunque ese proyecto parece diferir bastante del nuestro, la revista tiene la misma mezcla de artículos de fondo, dossiers, críticas y entrevistas de El Amante. Digamos que La Gran Ilusión se parece a la revista que Jorge García desearía que fuera El Amante. La heterogeneidad de los números publicados habla de la búsqueda de un perfil aún indeterminado en varios aspectos. La redacción tiene un núcleo central que se reúne semanalmente y escribe en todos los números. una característica editorial que sus miembros mantienen a partir de una experiencia anterior, el mensuario Hablemos de Cine. que apareció desde 1965 y llegó cerca de los cien números. Hablemos de Cine fue la revista que nos hubiera gustado leer en el momento de su publicación: exhaustiva, rigurosa y provocadora al mismo tiempo. Publicada en un medio por el que circula menos cine aun que en Buenos Aires, dato que se agrava



porque varios de sus miembros se rehúsan a ver cine en video y televisión, La Gran Ilusión mantiene como pocas revistas en el mundo una saludable visión de la historia del cine como un todo y una cinefilia experta que la sigue revalorizando y evaluando.

Las charlas con estos colegas de otras latitudes nos provocó la ilusión de cutivar estas relaciones y otras en el futuro para acercarlas a nuestros lectores y la nostalgia por poder salir al exterior más seguido y espiar otras realidades del mundo de la escritura cinematográfica. Ah, nos olvidábamos de contarles que siempre nos mandan una revista polaca que se llama Kino, pero no sabemos qué es lo que dice.

Con los parientes peruanos

Del viaje de Quintín a Lima, publicamos en el número 43 una crónica más bien propia de la sección de sociales de un diario de la década del 20. Pero parece que el cronista dedicó también algunos minutos a hablar de cine. Este es el resultado: una entrevista a Isaac León Frías, Ricardo Bedoya y Fernando Vivas de la revista La Gran Ilusión.

A pesar de lo que diga el insidioso copete, el tiempo que dediqué al cine fue más amplio. Esta nota es parte de una larga conversación con León, Bedova y Vivas que se planteó como una especie de entrevista recíproca entre las dos revistas. Aunque la revista más nombrada es una tercera, Hablemos de Cine, en la que participó Bedoya y de la que el Chacho León fue uno de sus fundadores. Yo acababa de descubrirla recién en ese viaje y fue seguramente la mejor revista de cine que se haya publicado en Latinoamérica. Este segmento de la charla reproduce mis preguntas sobre la historia de las dos revistas peruanas.

Quintín: ¿Cuál es la historia de *Hablemos de Cine*?

Isaac León: Hablemos de Cine nace en el año 65, en el que también aguí en Lima, que comparativamente con Buenos Aires era una ciudad más provinciana, se movía una concepción del cine ciertamente culturosa y europeísta, en el sentido de mitificación por ciertos nombres y temas importantes. La revista surge -aunque no lo habíamos fraseado de esa formaen oposición a un medio que utilizaba ciertos criterios con los que no estábamos de acuerdo, pero también claramente en oposición a la crítica de ese entonces. La actitud de la revista fue muy agresiva frente a la crítica. Sistemáticamente le dedicábamos dos columnitas, una que se titulaba "Cosas que se leen", donde tomábamos sin ningún comentario pequeños errores escogidos. Una víctima favorita era un señor más o menos respetable y de familia muy conocida, que junto a su jubilación se dedicó a hacer crítica de cine: Percy Gibson, que había ganado un premio de teatro en el Perú y que comentando uno de los westerns tardíos de Henry Fonda, decía: "qué hace un

actor tan distinguido como Henry Fonda en un western". Barbaridades como esa nosotros las publicábamos. En estas secciones golpeábamos sistemáticamente o, por ejemplo, le dedicábamos un acercamiento a Godard que empezaba con el extracto de algún comentario de uno de estos periodistas, totalmente despistado frente a la película de Godard, como epígrafe... Era una actitud muy combativa.

Ricardo Bedoya: Una especie de

guerrilla además. En la medida en que

los otros reaccionaban, nosotros defendíamos cosas más radicales, como los peplums italianos, qué se yo... León: Nosotros hacíamos también un cineclub, el cineclub de la Universidad Católica. Teníamos una actitud muy combativa porque en los debates usualmente nos enfrentábamos con gente académica, universitarios. También se cometieron una serie de errores, porque espantamos a mucha gente, éramos muy cortantes y terminantes. No todos nosotros, pero especialmente uno de los miembros del grupo, Juan Bullita, que hacía una suerte de guerra santa, con actitudes extremistas. Al final lo que hacía era inhibir a la gente. Eso se extendía al cine peruano de la época, que era un cine muy limitado y escaso. La primera película contra la que se enfrentó la revista fue precisamente Intimidad de los parques, la coproducción peruanoargentina que dirigió Manuel Antin; ya eso nos valió respuestas de algunos periodistas en diarios. Luego la emprendimos contra Robles Godoy y otras películas peruanas. En cualquier caso, la revista, con todos los excesos que tenía, tenía una frescura que hemos perdido con el tiempo. Creo que ya LaGran Ilusión no es la revista juvenil, no es la revista de bandera, es una revista muchísimo más ecuánime. Hablemos de Cine fue evolucionando.

Quintín: ¿Cuánto duró?

León: Veinte años, empezó en el año 65 y el último número salió en el 84. La revista fue avanzando desde este primer momento en el que éramos muy jóvenes —teníamos 19 y 20 años— y con toda esa locura de la edad que contribuía a extremar algunas cosas. No éramos muy duchos en la redacción, uno lee cosas y se avergüenza un poco. No creo que escribiéramos muy mal, pero esa pasión por el cine y la capacidad intuitiva para poder observar cosas y fijar detalles compensaban en parte las limitaciones o deficiencias de redacción. Creo que el que mejor redactó desde un comienzo fue Federico de Cárdenas, que va tenía más habilidad para escribir. La revista tampoco era muy original si uno la ve, las lecturas nuestras aparecían mucho. La influencia no vino a través de Cahiers du cinéma directamente sino a través de los españoles, de Film Ideal, que fue una revista de origen católico, dirigida incluso por curas. Había un grupo de curas y críticos muy vinculados a la Iglesia, probablemente a la OCIC española, en todo caso a la Iglesia institucionalmente. Hubo un grupo de Film Ideal que fue copando la revista, encabezado por Félix Martialay, que era un capitán del ejército metido a crítico de cine.

Bedoya: Un tipo muy de derecha. León: García Escudero, que fue uno de los colaboradores activos de Film Ideal, llegó a ser coronel o general y fue director de Cinematografía. Es uno de los responsables del llamado Nuevo Cine Español, en los años 60. Pero Martialay y Juan Cobos, guionista que se pierde un poco después, fueron los que dieron el cambio, el viraje hacia las posiciones cahieristas. Ahí colaboró mucho un catalán, José Luis Guarner, que murió hace un par de años, que era el más lúcido. Si uno lee los textos de esa época, era el que mejor transcribió el cahierismo a España. Además esto se planteó en términos de polémica con

otra revista que era Nuestro Cine, en la que escribía entre otros Víctor Erice y estaba vinculada a la empresa editorial Triunfo, que era el grupo progresista español de la época. Estos eran, comparando con los de Film Ideal que sería la derecha afrancesada, la izquierda italianizada: Aristarco, de Cinema Nuovo. Era un poco la polémica de Aristarco contra Bazin. Esas revistas también fueron evolucionando. Incluso algunos de los amigos de Film Ideal no tenían mucha preocupación por la política y cuando se los acusaba de fascistas se sorprendían mucho. Hubo un número especial contra Pasolini, muy duro y agresivo, fundamentalista, de un perfil ideológico. Estuvo a punto de causar problemas en la revista, como también un acercamiento a Raoul Walsh, donde se exaltaban las virtudes militares del cine de Raoul Walsh. Nosotros decíamos: está bien Raoul Walsh pero no por esos motivos. La cosa es que fue entrando gente nueva y ahí hay toda una generación muy grande, porque en Film Ideal escribió muchísima gente, alguno de los cuales se vinculó con Hablemos de Cine, sobre todo con Bullita. Si Bullita hubiera nacido en esta época, hubiera escrito una carta por número a El Amante, discutiendo todo... El se vinculó con la gente de Film Ideal y ahí se estableció una relación muy fructuosa. De ese origen viene el vínculo con Miguel Marías, uno de los mejores críticos españoles, con el cual nos seguimos carteando. Conforme fue pasando el tiempo, Film Ideal fue cambiando un

influencia del estructuralismo, el marxismo, el psicoanálisis... Fernando Vivas: Y el interés por el

cine latinoamericano.

León: Queríamos publicar lo más posible sobre el cine latinoamericano y caímos en una abundancia de entrevistas con escasez de opinión. En todo este contexto, sin embargo, la revista mantuvo su posición frente al cine, su interés por hablar de los elementos cinematográficos de la puesta en escena. Hay algo que se ganó definitivamente, fue en parte madurando, ganando consistencia, solidez, se fue incorporando nueva gente. Hubo varias promociones que en su mayor parte terminaron en el cine, otros pasaron y dejaron la crítica, se dedicaron a otras cosas. Todo eso abrió un poco la revista, la aireó, le dio en algunos momentos matices interesantes, pero siempre dentro de una cierta organicidad, una cierta unidad de criterio. El hecho de que tuviéramos —a diferencia de lo que pasa con otras revistas y de manera parecida a Cahiers v Positif— reuniones permanentes, semanales, donde se discutían temas de cine fue muy importante. Esa década que va del 75 al 86 fue una de las épocas más intensas de discusión, de debates sobre temas o sobre películas. Recuerdo discusiones larguísimas. Eso es lo no publicado, pero seguramente hubiera sido interesantísimo grabar los debates. Discusiones de tres o cuatro horas en relación con Raoul Walsh, si era o no un autor, cuáles eran los méritos. Algunos de los mejores críticos de la revista no

sus fundadores ni sus críticos pero sí el núcleo que más importancia tuvo en la historia de la crítica si no también en la historia del cine-provenía del catolicismo y en algunos casos con posiciones marcadamente de derecha. Esto ocurría en la década del 50. En la década del 60 aparece todo un cambio político muy radical, ligado a las ciencias sociales y al estructuralismo, al marxismo, y esa es un poco la historia que estás contando. Lo que es interesante preguntarse es si la concepción del cine permanece más o menos similar a pesar de los cambios políticos.

León: Diría que hay algo que permanece. Tal vez nuestro acercamiento al cine, te hablo de los orígenes de Hablemos de Cine, tiene que ver con una forma de percibir lo que se podría llamar lo específico fílmico. Es decir, entrar al universo fílmico, verlo desde allí. En ese sentido, Desiderio Blanco, que fue en esa época el introductor de las ideas bazinianas cahieristas al Perú, era muy claro y preciso. Entonces él marca una posición que luego la revista va a sostener, en que los referentes argumentales, temáticos, conceptuales, deben ser vistos a través de la visualización, de la formalización de cómo eso se materializa en el tratamiento de la película. Esa preocupación, esa orientación es la que sigue a través del tiempo y también le da forma a una revista como La Gran Ilusión, en lo que es la metodología de acercamiento a las películas como un elemento constante. Quintín: La formalización en el 50 era de derecha y en el 60 pasó a ser de izquierda. La crítica que rechazaba el contenido en los 50 estaba muy ligada a la derecha y al catolicismo y en los 60 estaba ligada a lo contrario, a la izquierda y a lo científico.

León: En los primeros años podíamos ver una película como El nacimiento de una nación como una obra maestra de la épica inicial del cine americano, en los 60 y en los 70, pese a la izquierdización de los tiempos, seguíamos viéndolo así; aunque decíamos: "es una película que está expresando la ideología de una época pero lo hace bien". La película vale porque es un testimonio de una posición conservadora, racista, pero lo expresa magnificamente. Tal vez por eso surgieron ciertos puntos de fricción, en relación con ciertos acercamientos fuimos muy cuidadosos: no podemos rechazar una película por la ideología que exprese. Si es una película burda, manipulatoria, tramposa, entonces ya la cosa es distinta, ahí interviene la ética, la consecuencia en el interior de una



Quintín, Isaac León Frías, Fernando Vivas y Ricardo Bedoya

poco y Hablemos de Cine también. Hubo una etapa que comienza en 1977 y que va a seguir durante diez años, en la que las posiciones de quienes éramos más apolíticos --por origen, veníamos de la Universidad Católica, teníamos una visión socialcristiana— fueron evolucionando hacia posiciones socialistas, nunca militantes ni muy radicales, pero en cualquier caso los criterios fueron cambiando, se fueron aplicando otras metodologías, viene la

eran críticos de escritura, eran críticos verbales como Rodríguez Larrain, que era un extraordinario crítico verbal, podía hablar horas y desmontar Vértigo; el mismo Bullita, que a la hora de escribir era muy polémico. Creo que hay una unidad que atraviesa la revista. Van a surgir otros grupos, como el de Fernando Vivas, que es el grupo de la revista Cineclub.

Quintín: Esto me sugiere la siguiente pregunta. Cahiers también —no todos

estética determinada... Esa era la posición, por lo menos en lo que a mí me toca y me parece que a otros compañeros, aunque con Huayhuaca ha habido algunas discrepancias de ese tipo. Creo que hemos podido ser condescendientes con algunas películas, pero no demasiado. Por ejemplo, siempre fui muy crítico de las películas soviéticas, nunca nos dejamos ganar por ninguna coartada política para defender el cine político.

Vivas: Eran prochinos entonces... León: No, no.

Bedoya: Sí con algunas películas latinoamericanas.

Quintín: Pero he visto que *Alsino y el cóndor* tiene un cero unánime de la redacción.

León: La posición con la película de Littin fue muy clara, pero no fue así en todos los casos. Creo autocríticamente que fuimos algo complacientes con algunas películas y se nos fue la mano con el cine cubano; hubo si no reverencia por lo menos complacencia. Bedoya: Yo no participé de esa época. Llegué hacia el final, entonces creo que era una etapa mucho más reflexiva de la revista, creo que esa no era la discusión en ese momento. Nunca se planteó de esa manera, la discusión de la revista se centraba más en ver la película misma y nos enfrentábamos muchas veces en la evaluación de determinadas películas. Nunca la discusión fue por el lado de cómo debíamos afrontar tal situación o tal problema y menos cuando había un problema ideológico de por medio. Nuestras discusiones siempre estuvieron centradas en la valoración, la opinión, la confrontación de determinadas películas. La cosa no marchó por ahí, fue una etapa de Hablemos de Cine en la cual se pierde ese lado guerrillero, ya no está, en todo caso no interesa tanto. La revista ya no es un espacio de confrontación con otros medios

León: Pero ya era más respetada la revista.

Bedoya: Por otro lado ciertas cosas que postulaba Hablemos de Cine formaban parte del conocimiento común, de una cosa que estaba aceptada. Creo que esta etapa de la revista coincide con un momento en que no existe esa tradición de discusión y de crítica. Un poco pasa lo que tú has dicho que ocurre en la Argentina, muchas cosas pasan bajo silencio. Creo que es una cosa que pasa hasta ahora. Por ejemplo, una cosa que admiro de El Amante es la cantidad de cartas que aparecen, algunas violentas, pero que revelan una complicidad con la revista, la gente incluso cuestiona cosas

pero lo hace después de haber leído y conocido muy bien la revista. Cosa que en Perú no existe, no hay una tradición de que los lectores opinen, intervengan, discutan. Entonces no sé, tal vez eso se puede atribuir a que El Amante es una revista que constantemente está provocando y aparece cada mes, LaGran Ilusión es una revista que aparece cada seis o siete meses y que se distribuía muy mal. No existe entonces ese diálogo permanente con los lectores. Pero hay una especie de decadencia de esta tradición de debate. Si en este momento La Gran Ilusión asumiera una actitud muy combativa como la primera época de Hablemos de Cine o si manejara un cineclub y tratara de provocar al público, creo que las reacciones no serían las mismas. La posición del cine ha cambiado, creo que la intelligentzia, la gente académica que se escandalizaba con Hablemos de Cine. o que se salía de la sala, ha dejado de interesarse por el cine, no va al cine. Entonces el campo de intervención de la revista La Gran Ilusión es un público universitario, que tiene una afición pasajera, se dirige a un lector para el que el cine forma parte de una preocupación cultural más, pero no hay una militancia en ningún campo. Quintín: Volviendo a lo que decían, me surgen algunas preguntas. Una es

Quintín: Volviendo a lo que decían, me surgen algunas preguntas. Una es respecto de lo de analizar las películas independientemente de las ideologías. Estaba leyendo en *Hablemos de Cine* un texto de Robin Wood donde él hablaba

ciertas posiciones políticamente encontradas y que es distinto de esta idea de la formalización y de la aceptación de las películas más allá de su contexto. No sé si hubo algún intento por ese lado.

León: Al decirte esto tal vez la cosa no quedó suficientemente clara. Siempre nos interesó el sentido de las películas también. Todo el problema de su significación. Entonces, aunque nuestras críticas en general trataran de destacar lo que era el funcionamiento de la película, tampoco nos quedábamos en un coto cerrado, lo que era simple y llanamente análisis de funcionamiento narrativo, dramático o visual. Había una lectura del sentido. Creo que eso también ha estado siempre presente. Bedoya: Siempre tratamos de llegar al sentido pero tratando de verlo a través de esos mecanismos de expresión, lo que me hace recordar el famoso texto de Rivette sobre Kapo que después retomó Serge Daney y cómo descalifica esta ideología pero a partir de elementos formales. Entonces es un poco eso, llegar a la ideología pero no a partir de una preconcepción, esperar que la película te ratifique o te contradiga, sino a partir de cómo va funcionando esa película. Recuerdo una larga y gran discusión - que creo que no fue reflejada por escrito en Hablemos de Cine— sobre Pascualino Sietebellezas de Lina Wertmuller, que fue muy discutida en la redacción. A mí me parece abominable, fascista, pero me parece



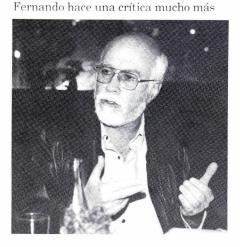
Quintín, Ricardo Bedoya, Isaac León Frías y Fernando Vivas

de la radicalidad de cierto cine de Scorsese y decía que, más allá de la posición política de los realizadores, había en algunas películas un enfrentamiento; al radicalizar el horizonte de una sociedad, sus preguntas y su situación de angustia, lo que está haciendo el director es un cine revolucionario justamente por su falta de concesiones con respecto al gusto medio. Esto me parece que es el elemento que de alguna manera vincula facista no por lo que pueda decir —que seguramente no es el interés de L.W. ni su discurso explícito— sino justamente por la manera en que presentaba este conflicto, este personaje, esta supervivencia a cualquier precio y la manera en que iba trabajando esta imagen, donde de pronto había una especie de apelación autoritaria a un mensaje que teníamos que asumirlo como ella quería. Recuerdo que fue muy discutido en la revista.

apoyar en esto que vos decís para hablar de Altman, que es el director sobre el que nos pasamos discutiendo con Chacho y que a mí me parece que es otro tanto. En este costado es donde aparece fatalmente lo que es la subjetividad del crítico, me parece que es el costado más ciego respecto del cual tanto Hablemos de Cine como La Gran Ilusión yo diría que no se hacen demasiado cargo. Creo que El Amante, por el contrario, abusa de este lugar de confrontación de subjetividades, entre la figura del realizador, su obra y la figura del crítico polemizando con esa obra. León: Puede ser, aunque hay matices. Yo diría que en Fernando puede haber una mayor cercanía a esa posición que acabas de expresar. Es el representante de una nueva forma de escribir: si yo comparo la mía con la de Fernando, la mía es más tradicional, yo sigo siendo un crítico de los 60, trato de estar al día, pero sigo redactando básicamente igual que antes, lo que no quiere decir que uno no se adecue. Por ejemplo, cuando yo hice el comentario de unas películas argentinas recientemente, notaba que estaba escribiendo como Martínez Carril, el fraseo, la forma de decir, en otros casos trato de hacerlo distinto. Dos formas, el tipo de análisis más sesudo y razonable no es el de Fernando.

Quintín: Creo que esa polémica está

vigente, de alguna manera me podría



Isaac León Frías

subjetiva, más adjetivada y eso molesta a alguna gente, puede ser menos analítico que lo que de pronto podría ser yo, pero al mismo tiempo es una crítica más fresca, inmediata, menos filtrada por esta necesidad, por esta sensatez en la elaboración del juicio. Creo que probablemente Fernando es el más claro exponente de esta forma de acercamiento que responde más a una época, a un contexto, en cierto sentido puede aproximarse más a algunas

críticas de El Amante, aunque él haya hecho esto mucho antes y sin conocer El Amante. Puede haber un vínculo generacional

Vivas: Quisiera responder, sin ánimo de discrepar. Yo he tenido un período, en la universidad, muy politizado, además soy sociólogo. Estudié en una época donde el encuadramiento ideológico era muy grande en el marxismo estructuralista. Pero sin embargo esto no afectó para nada mis gustos y mis acercamientos al cine más lejano de la realidad peruana, el cine norteamericano. Ni siquiera películas tan polémicas como ${\it El}$ francotirador supusieron grandes dilemas de conciencia para mí. Pero con el cine peruano sí. Con Caídos del cielo polemizamos públicamente, en la Filmoteca. Allí sí he sido consciente de que la posición social, la conciencia social del realizador, no debía llevarme a prejuzgar ni a sentenciar sobre la película, pero en la medida en que hubiera una relación entre esa película y la realidad, pretensiones realistas, en la medida en que ese director hiciera una lectura de la realidad, yo me acogía a eso para armar toda una gran discusión. Entonces ahí yo reconozco que pude haber unilateralizado algunos temas pero porque quería hacerlo así y porque dije, caramba, el cine peruano es ocasión para plantear discusiones que sí quiero tenerlas. De alguna manera a lo que he llegado es a una etapa en la que no sé si quiero ser más o menos analítico sino que quiero ensayar enfoques más diversos sobre diversas películas. Entonces yo creo que estoy en esas, no niego la voluntad de ser absolutamente analítico, sesudo, de encontrar ese idealizado específico filmico, tratando de dejar de lado subjetividades mías y subjetividades que vo crea que tienen la película y el autor.

Quintín: ¿Qué influencia tuvo *Hablemos de Cine* sobre el cine peruano?

Vivas: Por un lado, varios redactores pasaron a la realización, como Francisco Lombardi.

León: Pero por otro lado, recuerdo una entrevista a Pablo Guevara, que es un poeta e intelectual peruano, donde dice que Hablemos de Cine castró al cine peruano, porque nosotros impusimos una posición prácticamente reverencial del cine americano, de los grandes autores, por lo tanto inyectamos la ilusión de un cierto cine que era imposible de hacer. Pero la revista nunca pretendió señalar caminos. Teníamos una manera de ver, pero no es que quisiéramos indicar un camino. En muchos casos hemos sido muy explícitos en eso, que nos interesaba un

cine realista o un cine costumbrista o un cine fantástico. Pudo haber algunos exabruptos de Bullita, cuando en una oportunidad defendió —sin que esto lo continuara— que se hiciera una especie de cine romano en los Andes peruanos. Pero no pasó más allá de eso. Bedoya: No ha sido una propuesta explícita pero había una posición implícita que se expresó muy bien a lo largo de la historia de Hablemos de Cine en el debate con Robles Godoy. Creo que es muy claro, con dos maneras de ver el cine. Robles Godoy haciendo el cine que siempre hizo, con un efecto vidriera, de poner todos los efectos y posibilidades de mostrarse absolutamente diestro, extraordinario y capaz, con un lenguaje cinematográfico que es una especie de gran fuego de artificio. Por otro lado Hablemos de Cine cuestionando esas películas, porque la posición implícita de Hablemos de Cine era por un cine mucho más riguroso en su trabajo formal, mucho más apegado a determinados cánones narrativos, dramáticos. Creo que ese debate es de lo más interesante para ver dos posibilidades. Además, para sacar conclusiones sobre cuáles han sido los cineastas de Hablemos de Cine. León: La revista inicialmente fue muy apegada a una comprensión de lo que era el clasicismo americano, la invisibilidad de la puesta en escena, el cine en el que los recursos no se hicieran notar, el juego en la dirección de actores, las culminaciones expresivas de los grandes géneros americanos, y cierto cine europeo muy depurado, sobrio, era Renoir, Rossellini, Dreyer, Bresson hasta cierto punto, pero hablo de un comienzo. Luego fuimos incorporando otras poéticas, otros estilos que eran más elaborados, porque al principio hasta Fellini, Buñuel o Bergman nos parecían fuegos de artificio. Pero luego hay otra manera de verlos, se van incorporando otros tratamientos filmicos e inclusive ciertas expresiones de vanguardia, pero las que considerábamos —unos más, otros menos-coherentes, válidas, precisamente aquellas que no eran del efecto vidriera o de fuegos de artificio, que por más radical que esto pudiera ser, tenía una consecuencia interna, no era un cine complaciente con cierto público, o no tenía coartadas audiovisuales sino que tenía una lógica, un rigor, por radical y minoritario que eso pudiera ser. Creo que al final, si vemos la lista de las mejores de LaGran Ilusión que va a aparecer en el número cuatro, prima esa visión de un cine clásico, es el clasicismo el que se impone.

Encuesta El Amante 95

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1995

(desde el 25/12/94 hasta el 24/12/95)

v la peor

Section 1.	/ T P	Salesty Management of Commencer (Commencer)		
Nombre y apellido:	\			
Edad: O	cupación:	Tel.:		
Dirección: Localidad:				
LISTADO COMPLETO HASTA EL	16/11/95			
Acoso sexual (Barry Levinson) Actos privados (Antonia Bird) Al filo del abismo (Peter Medak) Alerta máxima 2 (Geoff Murphy) Amada inmortal (Bernard Rose) André (George Miller) Antes del amanecer (Richard Linklater) Apollo 13 (Ron Howard) Asesinato en primer grado (Marc Rocco) Asesinos (Richard Donner) Así te quiero mi amor (Darnell Martin) Backbeat (Iain Softley) Batman eternamente (Joel Schumacher) Blue Sky-Cielo azul (Tony Richardson) Caballos salvajes (Marcelo Piñeyro) Caida libre (Deran Sarafian) Carrington (Christopher Hampton) Casas de fuego (Juan Bautista Stagnaro) Casper (Brad Silberling) Causa justa (Arne Glimcher) Cheque en blanco (Rupert Wainwright) Círculo de amigos (Pat O'Connor) Colmillo blanco 2 (Ken Olin) Comer, beber, amar (Ang Lee) Comix (Jorge Coscia)	Jaime de Nevares, último viaje (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini) Jade (William Friedkin) Jamón, jamón (Bigas Luna) Junior (Ivan Reitman) Karate Kid 4 (Christopher Cain) La bailanta (Luis Rodrigo) La estrategia del caracol (Sergio Cabrera) La ley de la frontera (Adolfo Aristarain) La locura del rey Jorge (Nicholas Hytner) La máquina de la muerte (Stephen Norrington) La muerte y la doncella (Roman Polanski) La nave de los locos (Ricardo Wulicher) La princesa encantada (Richard Rich) La promesa (Margarethe von Trotta) La reina Margot (Patrice Chéreau) La última oportunidad (Hal Hartley) La venganza de una rubia (Jeannot Szwarc) Lancelot, el primer caballero (Jerry Zucker) Las cosas de la vida (Robert Benton) Las cosas de la vida (Robert Benton) Las cosas del querer 2 (Jaime Chávarri) Las mujeres también se ponen tristes (Gus Van Sant) Lassie (Daniel Petrie) Leyendas de pasión (Edward Zwick)	Streetfighter, la última batalla (Steven E. De Souza) Sueño de libertad (Frank Darabont) Tan lejos y tan cerca (Wim Wenders) The Mask (Chuck Russell) Tiempos violentos (Quentin Tarantino) Tom & Viv (Brian Gilbert) Tonto y retonto (Peter Farrelly) Top Dog (Aaron Norris) Traición al jurado (Heywood Gould) Tres ninjas contratacan (Charles T. Kanganis) Tumba al ras de la tierra (Danny Boyle) Un nuevo hombre (Penny Marshall) Un paseo por las nubes (Alfonso Arau) Una lección de vida (Mike Figgis) Una luz en el infierno (Robert De Niro) Una mujer llamada Nell (Michael Apted) Vania en la calle 42 (Louis Malle) Viaje a las estrellas, la próxima generación (David Carson) Viejo canalla (Gérard Jourd'hui) Waterworld (Kevin Reynolds) Zona mortal (John Badham)		
Con el alma (Gerardo Vallejo) Congo (Frank Marshall) Corazón valiente (Mel Gibson) Corina, Corina (Jessie Nelson)	Los pequeños traviesos (Penelope Spheeris) Los puentes de Madison (Clint Eastwood) Los visitantes del tiempo (Jean-Marie Poiré) Madigan está de vuelta (Yves Simoneau)	SU VOTO		
¡Cuidado bebé suelto! (Patrick Read Johnson) De amor y de sombra (Betty Kaplan) Dien Bien Phu (Pierre Schoendorffer) Disparos sobre Broadway (Woody Allen) Dos policías rebeldes (Michael Bay)	Marea roja (Tony Scott) Mario, Maria y Mario (Ettore Scola) Más allá de Rangún (John Boorman) Más allá del límite (Ezio R. Massa) Mentes peligrosas (John N. Smith)	Las mejores		
Duro de matar 3-La venganza (John McTiernan) Ed Wood (Tim Burton) El amor y la furia (Lee Tamahori)	1000 boomerangs (Mariano Galperín) Muerte súbita (Peter Hyams) Mujercitas (Gillian Armstrong)	2)		
El árbol de los sueños (Jon Avnet) El cartero (Michael Radford) El casamiento de Muriel (Paul J. Hogan) El censor (Eduardo Calcagno)	No te mueras sin decirme a dónde vas (Eliseo Subiela) Nosotros mismos (Stephen Gyllenhaal) Nostradamus (Roger Christian) Olvídate de París (Billy Crystal)	3)		
El cuervo (Alex Proyas) El gran salto (Joel Coen) El inocente (John Schlesinger) El juego es matar (Ernest Dickerson)	París, Francia (Gérard Ciccoritti) Patrón (Jorge Rocca) Peperina (Raúl De la Torre) Perseguido (J. F. Lawton)	4)		
El juez (Danny Cannon) El largo viaje de Nahuel Pan (Jorge Zuhair Jury) El libro de la selva (Stephen Sommers) El perfecto asesino (Luc Besson) El poder del amor (Lasse Hallström)	Perversos instintos (John Mackenzie) Pocahontas (encuentro de dos mundos) (Mike Gabriel y Eric Goldberg) Power Rangers (Brian Spicer) Preludio para un amor (Claude Miller)	5)		

Quédate conmigo (Neal Jiménez) Quiz Show-El dilema (Robert Redford)

Rápida y mortal (Sam Raimi) Rapsodia en Miami (David Frankel) Reflexiones de un salvaje (Gerardo Vallejo) Regreso a casa (Rob Reiner)

Ricky Ricón (Donald Petrie)

Río salvaje (Curtis Hanson)

Rob Roy (Michael Caton Jones) Rouge (Krzysztof Kieslowski)

Sin opción (Néstor Lescovich) Sirenas (John Duigan)

Sol ardiente (Nikita Mijalkov)

Solo tú (Norman Jewison)

Stargate (Roland Emmerich)

Prêt-à-porter (Robert Altman) ¡Que vivan los crotos! (Ana Poliak)

El reino de las tinieblas (Brett Leonard) Eligiendo mamá (Richard Benjamin)

Fuga de Absolom (Martin Campbell) Generación X (Ben Stiller)

Germinal (Claude Berri) Hasta donde llegan tus ojos (Silvio Fischbein)

Epidemia (Wolfgang Petersen) Escape salvaje (Tony Scott)

Especies (Roger Donaldson) Facundo (Nicolás Sarquís)

Farinelli (Gérard Corbiau) Fórmula para amar (Fred Schepisi) Fotos del alma (Diego Musiak Fresh (Boaz Yakin)

Herman (Erik Gustavson)

Highlander 3 (Andy Morahan) Hijo del río (Ciro Capellari)

Hombres de guerra (Perry Lang)

10) La peor

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Capital Federal o por Fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 5/1/96.

Solo ellas... los muchachos a un lado (Herbert Ross)

Entre el periodismo y la jerga académica

Richard Jameson nació en una comunidad rural de Pennsylvania hace 50 años. Vivió buena parte de su vida en Seattle, donde fue crítico y docente. Según sus propias palabras, allí logró ser respetado en su profesión pero no vivir de ella. Esto le ocurrió recién en 1990, cuando fue llamado a Nueva York para trabajar en Film Comment, que dirige desde entonces. Nos recibió en su oficina del Lincoln Center, previo paso por el restaurant chino de la vuelta, demostrando ser uno de los pocos neoyorquinos que se toman el tiempo para almorzar.

¿Cuál es la política editorial de Film Comment desde que usted se hizo cargo de la dirección?

No sé si tengo una fórmula, pero Film Comment es una publicación dirigida hacia el largo plazo. Aun cuando nos ocupamos de una película reciente, lo hacemos sabiendo que esa película forma parte de la historia de un arte que ya lleva 100 años y continúa evolucionando. En la última película de James Cameron, D. W. Griffith está reverberando en alguna parte. Lo que nos interesa es la profundidad en la discusión de cualquier tema que se trate. No hay nada que nosotros tengamos que hacer en Film Comment. Por el hecho de que se estrene una película multimillonaria nosotros no tenemos por qué ocuparnos de ella. Todo el mundo está pendiente de si Waterworld va a perder dinero. Nosotros no tenemos que estar interesados y de hecho no lo estamos. Pero si alguien tiene algo interesante que decir sobre el tema lo publicamos. Y esto puede aparecer seis meses más tarde si es necesario. No tenemos un calendario editorial como otras publicaciones. El hecho de que en tal fecha se estrene una película aparentemente importante no nos influye en nada. Es una revista de gente que escribe. Lo ha sido por lo menos desde que Richard

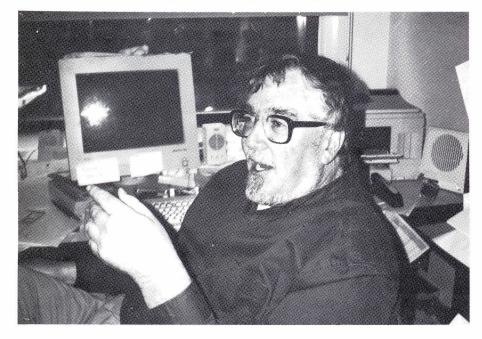
Corliss la dirigió, época en la que publicaron un artículo mío, cuando yo era un tipo que vivía en el otro extremo del país y del que él nunca había escuchado hablar. Film Comment es un lugar para la gente que tiene algo que decir y habilidad para decirlo. Uno de nuestros colaboradores frecuentes manda un artículo en el que dice que se va a permitir disentir con algo publicado en el número anterior, pero esto es superfluo, ya que es obvio que se le permite disentir y él lo sabe. La opinión de los editores sobre una película no tiene por qué tener influencia sobre los artículos que se publican. Lo que me interesa como editor es que cada número sea balanceado. Algunos números tendrán más material sobre películas viejas, otros sobre películas extranjeras. Pero básicamente debe haber un poco de todo en cada número. De todos modos creo que el cine es un eterno tiempo presente. Una película de Jean Renoir de 1935 está viva ĥoy, en 1995, y lo que nos interesa mucho ahora tal vez mañana sea olvidado. Film Comment intenta ser un foro para ideas inteligentes y voces elocuentes. Es una revista comprometida con el discurso individual, ya sea de un director de cine o de un crítico. No es una revista en la que se pueda decir que hacemos periodismo

cinematográfico sino que publicamos a escritores. No "cubrimos" noticias sino que publicamos reflexiones. No es que publiquemos las preocupaciones subjetivas en lugar de una crítica lúcida y organizada, pero podemos decir que en *Film Comment* la gente se expresa.

¿Qué relación tiene la revista con lo que podría llamarse la literatura académica en cine?

Debo decir que tengo fuertes sentimientos al respecto ya que, aunque alguna vez enseñé en la universidad, la mayor parte de lo que ocurre en las universidades en cuanto al cine me deprime. Por una parte, la mayoría de los llamados "críticos de cine" por el hecho de que escriben en diarios y revistas no lo son; son periodistas. Son gente que escribe para que los citen en los avisos de las películas, o participan en el juego de ser ellos mismos celebridades, para aparecer en los programas de televisión. Y, además, su discurso participa de esta obsesión reciente por la taquilla, las recaudaciones del primer fin de semana, o si una película va a encontrar su público o no. Yo creo que las películas deben ser juzgadas por lo que son, y si una persona tiene una experiencia importante viendo una película, eso es más interesante que los 2.000 que en la sala de al lado están viendo la última de Stallone. La mayor parte de lo que aparece en los medios masivos no tiene nada que ver con el cine sino con el show business: con la taquilla, con la vida de las estrellas, con la manera en que una fórmula ha sido calculada para tener éxito. Todo esto no me interesa para nada. Solo me importa lo que hay en la pantalla.

En cuanto a lo académico, pienso que la crítica académica fue secuestrada por utilizadores de jerga: semiólogos, estructuralistas, etc. Yo creo que el inglés lúcido es la mejor manera para hablar de cine. Cuando uno traduce la jerga, nota que una pequeña idea ha sido tratada con la pomposidad de un lenguaje seudocientífico. También está el problema de lo políticamente correcto, de gente que se ocupa de temas que no estaban en la mente de los que hicieron una película ni en la de los que la ven sino que tiene que ver con un contexto político de cierta gente en un determinado momento. Esto tampoco me interesa y no hay lugar para esto en Film Comment. De vez en cuando me llega un



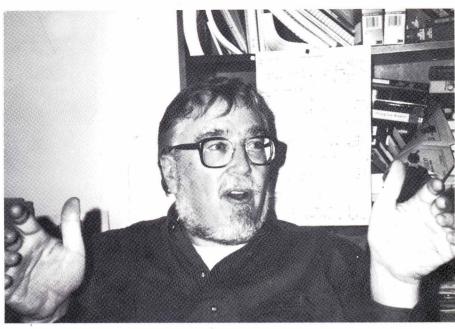
artículo que tiene algunas ideas interesantes pero al que debo rechazar diciendo "perdón, esta revista es en inglés, está escrita en un lenguaje humano corriente". Esta es una divergencia personal que tengo con los universitarios. De hecho, cuando yo enseñaba, hablábamos del estilo, de la iluminación, pero siempre en inglés. Para mí nunca hubo diferencia en el lenguaje que usaba en la universidad y el que usaba para escribir en un periódico local o el que uso en Film Comment (con algunas referencias cinematográficas más). Esto no ocurre ahora.

Esta posición del crítico que no es un periodista ni es un académico, ¿no le parece una especie en extinción?

Efectivamente. Por eso digo que somos únicos. Tengo el orgullo de decir que somos el lugar para la gente que quiere tener esta experiencia de escribir crítica de cine en inglés. ¿Por qué ocurrió todo esto? Hay diferentes respuestas. Creo que el público está más preocupado por las recaudaciones y todo eso a partir del programa Entertainment Tonight, de la revista Premiere o Entertainment Weekly. No tengo nada contra Entertainment Weekly, que es una revista entretenida e informativa. Lo que no sé para qué sirve son las publicaciones que se ocupan del show business pretendiendo ser revistas de crítica de cine. Una vez Albert Brooks hizo una parodia sobre dos viejitas en la cola de un cine que en lugar de hablar sobre las estrellas o algo así discutían sobre si las recaudaciones en Indiana iban a ser decisivas en el éxito comercial de la película. No voy a criticar a la gente por interesarse en esas cosas pero nosotros tratamos de brindar una alternativa. Respecto del mundo académico no sé... allí hay muchos seguidores, es una especie de rebaño, influido por cosas como lo políticamente correcto y todo eso. Es gente que trata de conocer la jerga para intentar ser tomados por voces informadas aunque tal vez no haya ninguna información que suministrar. Tampoco pretendo cambiarlos pero quiero seguir teniendo un enfoque humanista, literario que dé cuenta de lo que es hermoso y significativo en el cine.

¿Cuál es el público para este enfoque?

Esa es una pregunta que nos planteamos en un nivel práctico inclusive. Muchas revistas desaparecieron en los últimos años. Se considera que estos tiempos son malos en general para una revista de cine. No sabemos si la calificación del público está bajando o es que son malos tiempos para las revistas. No pretendemos estar en todos los kioscos de revistas del mundo, estamos presentes principalmente en librerías y otros lugares culturales. Acabo de cumplir 50 años y no termino de asombrarme de que muchas cosas que daba por sentadas estén desapareciendo: sobre todo, que la gente no tenga las bases para entender lo que es una buena película o un estilo visual interesante. Hay mucha gente joven, inteligente e interesada en el cine, pero que creció fuera de la influencia de gente como Andrew Sarris y de discusiones sobre la comparación entre los méritos de los distintos directores. No saben que hay una gran complejidad artística y estilística en el cine. Son mediáticos. Creen que la historia del cine comenzó con La guerra de las galaxias. No sé muy bien por qué la gente no disfruta



más de discusiones sobre autores, etc. A veces pensamos que deberíamos encontrar una manera de introducir a través de la revista a gente como Hawks, Hitchcock o Ford a este público potencial.

Sin embargo, cada vez hay más cursos de cine en todas partes.

Creo que ese es exactamente el problema. Me parece que en las universidades no solo se enseña la jerga estructuralista o semiótica y se siguen las pautas de lo políticamente correcto, sino que también se aprende a usar los nombres de una manera "inteligente". A veces me pasa que alguien está hablando de la comedia americana y apela al nombre de Preston Sturges. Y me pregunto si esa persona realmente sabe algo de Preston Sturges o simplemente ha aprendido cuándo citarlo. De este modo uno puede confundir a los lectores pretendiendo con la simple cita explicar algo que no está claro ni para el autor. Por eso, gran parte de la educación cinematográfica le ha dado a la gente el dominio de una jerga y de ciertas frases de uso instantáneo en lugar de provocar la exploración y el pensamiento. No participan de un diálogo, ni de una travesía en su escritura v en su manera de ver el cine. Solo mezclan signos conocidos. Esto no quiere decir que no haya gente que pueda usar la educación universitaria para formarse y, por ejemplo, pueda relacionar de una manera profunda a Kathryn Bigelow con Howard Hawks: pero estó ocurre porque son buena gente y buenas cabezas. Siempre me gustó decir que Film Comment era seria sin ser solemne, letrada sin ser académica, inteligente pero no "piola". Recuerdo, por ejemplo, un artículo de Paul Schrader sobre el cine negro que apareció en Film Comment en 1972 y que todavía nos siguen pidiendo. En ese momento, el concepto de cine negro recién se empezaba a conocer de este lado del Atlántico. Pero rápidamente la gente empezó a usar el término ligeramente. Por ejemplo, alguien se encontraba con un cineasta y le decía: "Ah, estás haciendo cine negro". Ahora, "cine negro" es un término que todo el mundo conoce y que prácticamente no significa nada. Es una cuestión de moda, actitudinal. Esta es una nueva cultura, donde la gente anda por ahí usando los clichés del cine negro pero haciendo algo inválido y bastardo, tanto en

el nivel de la crítica de cine como en los propios realizadores. Es un *ersatz*, un simulacro, una especie de viveza aprendida. Es lo contrario de introducirse en un terreno inquietante y peligroso, que es lo que era el cine negro.

Esto nos lleva a la última pregunta. ¿Cómo ve el cine en estos días?

Confieso que hoy en día, cuando veo una película, no tengo grandes expectativas, no confío en que pueda encontrar algo nuevo, o que pueda introducirme en algún tipo de profundidad emocional. Creo que hoy hay muchas películas pésimas. El promedio es peor hoy en día. Una película promedio de los 30 o los 40 es mucho mejor que una película promedio de los 60 hasta los 90. Hace poco vi Smoke y me sorprendí pensando que era la única película que me había gustado en seis meses. Hay una crisis creativa que no se debe a la mala fe de los realizadores —aunque hay algunos que la tienen-sino a que nadie busca nuevas direcciones, direcciones que apunten a una ampliación de la vida. Todavía me asombra cuando veo una buena película. Hace poco fui con mi mujer, que también es crítica, al Festival de Toronto. Después de haber visto durante un par de días seis o siete películas de distintos países le pregunté: "¿Soy yo o las películas estaban bastante bien?". Nos sorprendemos de ver films que aunque no sean extraordinarios valgan la pena. Pero esto es una excepción. Yo antes veía casi todas las películas y hoy hay que ser más selectivo, y es raro que vuelva a ver una película.

¿Y el futuro?

No digo que no vaya a haber más buenas películas. Probablemente se trate de una mala época. El problema es que la película más interesante y divertida del año pasado fue *Tiempos violentos*, que es una gran película. Pero, al mismo tiempo, una película como esa no debería ser la mejor del año. Debería estar entre las diez mejores pero el hecho de que sea claramente *la* mejor habla de esa crisis. ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente Fotos: Flavia de la Fuente



laboratorio proțesional planco y negro 88.1 FW VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA



FONOMENSAJE

777-7700 (casilla 1608)



ALQUILER DE EQUIPOS HI 83 PRO Cámaras Sony CCD-VXIE (3 CHIPS)

FONOMENSAJE

777-7700 (casilla 1608)



Para amantes de Broadway y el Musical

Todo lo que usted no encuentra en ninguna parte:

- Venta de películas musicales en PAL y NTSC-HiFi
- Bandas de sonido
- Jazz tradicional, vocalistas, grandes bandas
- Fotos / Posters / Tarjetas / Libros / Remeras

Florida 250, Galería Expocentro, Local 12 / Te. 326-7417

El huevo de la serpiente

Jorge García es nuestro hombre en la Sala Lugones. Como no tiene nada que hacer, es el que se dedica a ver las películas que el resto dice que le encantaría pero rara vez va. Gracias a él es que la revista puede tener esta nota sobre otro interesante ciclo organizado por el Instituto Goethe y la Cinemateca. El Goethe, seguimos insistiendo, es una de las pocas fuentes de consumo de cine alternativo en Buenos Aires.

por Jorge García

Si bien el racismo, la xenofobia y la discriminación de las minorías no son un hecho nuevo en Europa, es cierto que en los últimos años se produjeron rebrotes de notable virulencia, con su lamentable secuela de atentados. Por supuesto que existen diversas causas (políticas, sociales, económicas, culturales) que pueden intentar explicar los orígenes del fenómeno y el auge de los partidos y candidatos de extrema derecha en varios países europeos. En el caso particular de Alemania -sobre todo tras la caída del muro de Berlín- el acelerado resurgimiento de grupos neonazis y la proliferación de atentados produjeron una gran conmoción en el país, a la cual el cine no fue ajeno. El ciclo presentado en la Sala Lugones estuvo compuesto por cinco largometrajes, dos de ellos documentales, y cuatro cortos, todos realizados entre 1992 y 1993, que abordaron distintos aspectos

del problema con resultados diversos.

De los cortos exhibidos se destacó netamente Un negro en tranvía, ganador del Oscar 1993 al mejor cortometraje extranjero, de Pepe Danquart, que en solo doce minutos y con una buena dosis de humor traza una excelente radiografía del racismo y la indiferencia frente a él imperante en sectores de la sociedad alemana. Los dos documentales tienen como tema a los "cabezas rapadas", conspicuos representantes de la juventud de extrema derecha. La hora de los skinheads, de Thomas Heise, es un reportaje a seis miembros de ese grupo que viven en un barrio socialista de la ex RDA. En el film estos jóvenes son presentados como simpáticos y normales despolitizados y sin ningún conocimiento del pasado histórico; se aburren, no tienen objetivos precisos en su vida, discuten con sus padres izquierdistas, y su postura parece responder mucho más a una actitud de rebeldía juvenil frente al medio que a una posición política definida. El trabajo del director es escasamente imaginativo, limitándose a colocar la cámara de manera estática frente a los entrevistados que contestan sus preguntas bastante superficiales, y tampoco ayuda el pesado simbolismo del final, en el que uno de ellos destruye un reloj a tiros. Pero donde el film adquiere matices mucho más conflictivos es en el aspecto ideológico, ya que el director adopta frente a estos jóvenes una actitud "comprensiva" que parece desconocer su predisposición a la violencia; todo se reduciría a una cierta actitud rebelde que se encauzará con el paso de los años y no hay en Heise una clara toma de posición frente a ellos. Indudablemente hay ocasiones en que una intención de objetividad puede acercarse peligrosamente a la complacencia. Muy distinto es el otro documental, Fe, amor y esperanza, de Andreas Voigt, donde se sigue durante algunos meses las andanzas de varios cabezas rapadas. Ya desde las preguntas que se les formulan, el tono es mucho más crítico e incisivo; hay además constantes referencias al entorno social en donde estos jóvenes actúan (crisis de un modelo, desocupación, etc.), lo que ubica el problema en un contexto mucho más preciso. Estos skinheads transmiten una potencial peligrosidad, inquietante y perturbadora. En ese sentido es ejemplar la escena del joven que dice desconocer el pasado histórico y ser solo un compositor de canciones, interpretando frente al entrevistador una en la que propone que los extranjeros sean

enviados a la cámara de gas. Con una excelente iluminación en blanco y negro y una puesta en escena mucho más elaborada que la del film anterior y plena de momentos notables (como el del ciego en un pasaje solitario, aterrorizado al sentir el taconeo de las botas de un cabeza rapada, o el largo travelling por una sala de grabación en la que se escuchan fuera de campo vivas a Hitler), el film es un ejemplo de cómo es posible fijar una clara posición frente al material tratado sin caer en el didactismo.

De los films argumentales, Curva Norte, de Adolf Winkelman, es el que, salvo por una escena, tiene menos relación con los temas generales de la muestra. Aquí el asunto es el fútbol y sus negociados pero el problema radica en que la película es superficial, confusa desde su narración y bastante aburrida. La descripción del ambiente futbolístico es fría y desapasionada, como si estuviera hecha por alguien ajeno al medio; un film

carente de interés que fue lo más flojo del ciclo.

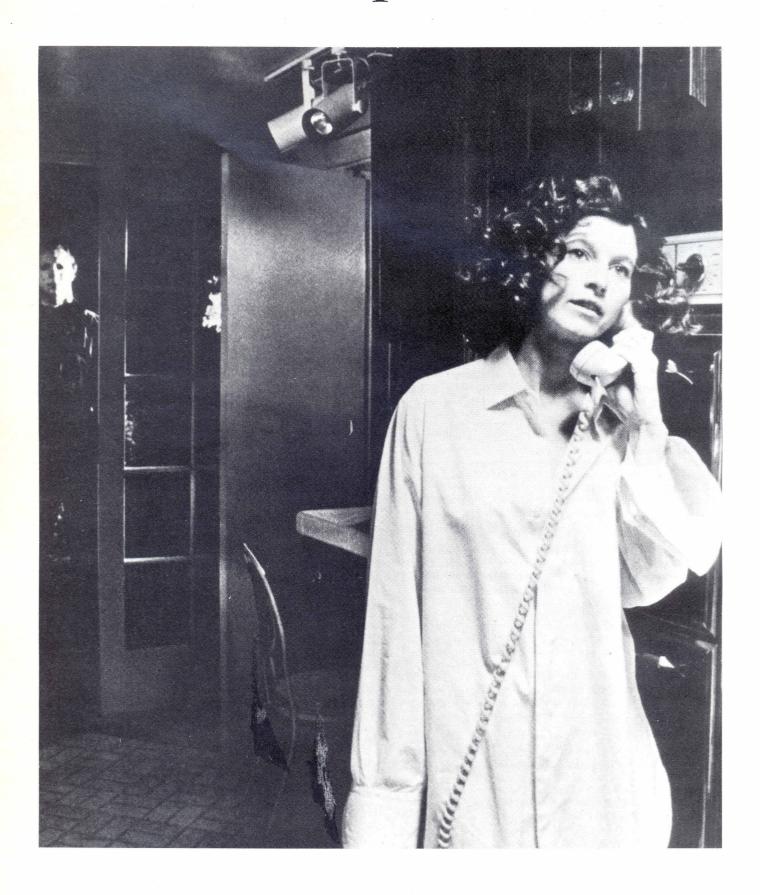
Crisis del corazón es el primer largometraje argumental de Helke Misselwitz; ambientado en un pueblito fronterizo con Polonia, el film narra la historia de una joven cocinera que pierde su empleo y, tras el suicidio de su marido, también un desempleado, entabla una relación con un músico ambulante negro que terminará trágicamente. Este relato amargo que transcurre en un medio social sin salida aparente está narrado por la directora por medio de una puesta que transmite una intensa sensación de desasosiego, violencia subterránea y fatalismo inevitable con un lenguaje visual no exento de poesía y lirismo. La mirada de Misselwitz muestra más simpatía por la vieja generación (el padre polaco de la protagonista, su madura ex compañera de trabajo con la que aquel decide convivir) que por los jóvenes, en los que la realizadora solo percibe vacío existencial o predisposición a la violencia. El obsesionante y prolongado plano fijo final es un digno broche de una muy atendible película.

La última película exhibida fue Oscuras sombras del miedo, segundo largometraje de Konstantin Schmidt, realizador nacido en Turquía. Una mujer de la que nadie sabe nada, ya que no responde a ninguna pregunta, llega a Alemania con un grupo de exilados políticos siendo solo protegida por un viejo turco. Finalmente es trasladada a una clínica psiguiátrica donde una joven médica presume que sufre un trauma por torturas recibidas. Por medio de unos atípicos flashbacks el espectador irá conociendo más datos sobre la protagonista que cualquier otro personaje del film. La película de Schmidt, narrada con un estilo seco y austero, que prescinde de cualquier tipo de golpe bajo, es una obra de conmovedora dureza que sin apelar a ningún "mensaje" y limitándose a exponer sobriamente los hechos, avanza de manera implacable hacia un final angustiante y desolador, de esos que evitan la catarsis tranquilizadora y provocan una necesaria actitud reflexiva en el espectador.

Una vez más debemos agradecer al Instituto Goethe y a la Cinemateca Argentina por brindarnos la posibilidad de apreciar obras que con seguridad nunca llegarán a nuestro país

por la vía comercial.

Dossier Carpenter



El reino de los noventa minutos

Dicen que Howard Philip Lovecraft no logró en vida un reconocimiento a sus méritos literarios, pero que en sus últimos años mantuvo una especie de club de lectores/admiradores que se propuso habitar el mundo construido por el escritor. John Carpenter ha dado con un grupo similar en la redacción de El Amante, de fanáticos que se ofrecen como clientes de un club semejante. Curiosamente, el nombre de Carpenter no era uno de los que más figuraba en nuestras conversaciones, pero el estreno de En la boca del miedo desató una oleada de declaraciones de admiración cuyo fruto es este dossier, que si no fuera por los llamados a la cordura de Jorge García hubiera sido aun más unilateral. Hablando en serio, creemos que el hecho de que Carpenter no sea reconocido como uno de los directores americanos más virtuosos de la actualidad (tal vez el más virtuoso) habla muy mal del estado de la crítica. El club de devotos de El Amante ha venido a reparar esa injusticia.

por Gustavo Noriega

Creemos que la naturaleza es sólida así como el tiempo es constante. La materia tiene sustancia y el tiempo dirección. Hay verdad en la carne y en la tierra firme. El viento puede ser invisible pero es real. El humo, el fuego, el agua, la luz son distintos del acero o la piedra pero son tangibles. Y suponemos que el tiempo es como una flecha: un segundo es igual para todos. La causa precede al efecto. La fruta se pudre, el agua baja por el arroyo. Nacemos, envejecemos y morimos. Lo inverso nunca sucede. ¡Nada de esto es verdad! Despídanse de la realidad clásica porque nuestra lógica muere en el nivel subatómico y se transforma en fantasma.

Profesor Birack (Victor Wong) en *El príncipe de las tinieblas*

Carpenter y Antonioni. A primera vista no podría haber dos directores más diferentes. John Carpenter tiene sus raíces fuertemente insertas en el cine clásico de Hollywood, más precisamente en la línea de sucesión de Howard Hawks. Michelangelo Antonioni, por el contrario, es un exponente del cine moderno más sofisticado. Sin embargo, a través de la narración uno, y por los intersticios de esta el otro, han orillado los mismos temas: la disolución de la personalidad, la angustia de la soledad, la imposibilidad de establecer un contacto mínimo con otros seres humanos y una desconfianza gnoseológica permanente acerca de lo que nuestros sentidos nos dan por cierto.

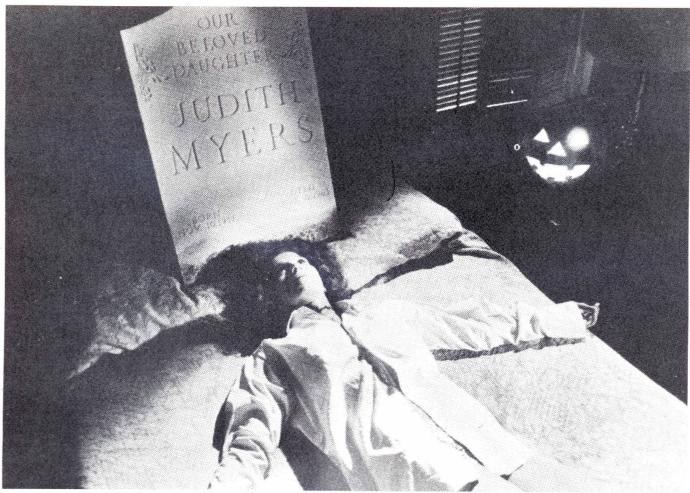
El epígrafe, una lección más bien elemental para alumnos de física cuántica en El príncipe de las tinieblas, parece una adaptación al género de terror de Blow Up: la idea de que si uno mira y mira más profundamente, la realidad —tan elusiva como un partido de tenis jugado por dos mimos sin pelotita— se transforma "en fantasmas y sombras". Carpenter eligió para la remake de The Thing —que Nyby y Hawks habían realizado en 1951— basarse más fielmente en la novela original de John W. Campbell, Jr., Who Goes There? En dicha novela, el invasor extraterrestre tiene la facultad de mimetizarse con los humanos haciendo imposible distinguir amigo de enemigo, humano de alien. Cuentan que la madre de Campbell tenía una hermana melliza idéntica pero de trato frío y distante. Cuando la tía los visitaba, el futuro novelista, incapaz de distinguir una de otra, se aterrorizaba ante la imposibilidad de predecir el trato de la mujer que veía. La adaptación de Carpenter rescata esa insuficiencia de la percepción para dar cuenta de quién es el otro. El comienzo, donde un noruego trata de explicar a los gritos el horror que anida en el perro que corre por la base mientras los americanos lo miran extrañados, parece un eco de la escena de El desierto rojo donde Giuliana (Monica Vitti) vaga perdida por las brumas de un muelle y se topa en la escalerilla de un barco con un marinero polaco: se hablan en sus propias lenguas sin lograr comprender nada. Las dos escenas resumen, en unas pocas imágenes con el sonido de una lengua extraña, tomos y tomos sobre la alienación y la incomunicación.

Ambos directores cuentan en su carrera con un plano secuencia famoso; en las dos laboriosas, extraordinarias escenas se induce a la desorientación con respecto a la identidad. La penúltima secuencia de El pasajero, de Antonioni, es un pequeño milagro en el cual la ingeniería y el arte se dan la mano. La cámara parte desde Locke/Robertson (Jack Nicholson) tumbado en una cama en un pueblito de España, sale lentísimamente de la casa —atravesando una reja— a la polvorienta calle donde van confluyendo diferentes personajes, gira en 360° para reencontrarse ahora con Locke ya muerto, definitivamente convertido en Robertson. La primera escena de Halloween es una larga subjetiva de un asesino que aniquila a una pareja que acaba de hacer el amor. El final de la subjetiva lleva al contraplano que muestra al asesino, un niño de siete años, hermanito de una de las víctimas. En ambos casos el espectador comparte con la cámara un largo viaje, placentero y doloroso a la vez, acompañado de la pregunta ¿de quién es mi mirada? En definitiva, ¿quién soy?

Todo esto, claro, es una exageración, un juego. No es que sea deshonroso —para ninguno de los dos— poner el nombre de Carpenter al lado del de Antonioni. Pero lo que tienen en común no proviene de una jerarquización forzada de Carpenter. El director italiano, al bucear de forma realmente profunda en lo que tomamos como real hasta hacer que la misma noción de realidad pierda sentido, se acerca de esa manera a la práctica habitual de los maestros del terror. Borrar los límites entre la pesadilla y la vida cotidiana, hacer el uso más desesperanzado de la imposibilidad de alcanzar otras mentes son algunos de los modos del horror que el género ha utilizado.

Carpenter no es una versión pop de Antonioni. Pero al ser un director de una maestría tan simple, de una técnica tan depurada, cultor de la belleza en un género que habitualmente no se ha detenido en cuestiones estéticas, ha resultado elusivo, inasible, obligando así a los críticos adeptos a asociarlo a algún nombre ilustre o a atraparlo en una red de significados que, en última instancia, no le hace justicia.

John Carpenter y Jesucristo. Los adeptos sofisticados de Carpenter le han asociado más sustantivos en mayúscula que a un filósofo alemán. Hay una corriente crítica en la Argentina —únicamente— que piensa que un director es interesante si es católico o cinéfilo y que un director es extraordinario si es católico y cinéfilo. Al cumplir ambas condiciones, John Carpenter (¡para colmo esas iniciales!) hizo las delicias de la secta.



Nancy Loomis en Halloween

La cinefilia de Carpenter es notoria: sus películas están cargadas de citas y/o mensajes que refieren al pasado del cine hollywoodense. Desde el montajista de $Asalto\ al\ precinto\ 13$ (el mismo Carpenter con el seudónimo de John T. Chance, el personaje de John Wayne en $Rio\ Bravo$) hasta las frecuentes alusiones al serial inglés Quartermass, pasando por los aparatos de televisión que aparecen mostrando escenas de películas de ciencia ficción de la década del 50, Carpenter hace honor a sus antecesores.

Por otro lado, se le buscaron todas las interpretaciones posibles que pudieran relacionarlo con el catolicismo. Algunas son evidentes: como buen director de películas de terror, los films de Carpenter abundan en cruces, curas redimidos a último momento y amenazas externas que pueden identificarse con el Mal (siempre en mayúscula). Otras son más rebuscadas y han generado joyitas como esta crítica de La niebla: "El de John Carpenter es un cine donde el montaje diviniza el espacio ficcional al enlazar, secuencia tras secuencia, los fragmentos dispersos de una materia en constante evolución en el devenir infinito, llevándolo desde el caos hasta la luz (de la sala a oscuras a la pantalla), es decir, desde lo informe hasta la forma de la Creación" (Angel Faretta, Convicción, 12/9/80). Este párrafo desnuda la estrategia. Se metaforiza el mecanismo de la película —la acción de distintos grupos va tomando forma y cobrando sentido progresivamente, mecanismo que quizá también se aplique en André, la foca— pero la metáfora utilizada es un resumen de la evolución cósmica según el cristianismo. Lo metaforizado queda aplastado y subsumido por la dimensión de la figura (una película de 90 minutos frente al Cosmos). Así se "demuestra" el catolicismo de Carpenter y en ese mismo movimiento se jerarquiza su obra. Un soberano disparate. (Una variante es equipararlo al Gran Arquitecto. Un

artículo reciente, relativamente breve, utiliza seis veces la palabra geometría, aclarando una de ellas que Carpenter es un director geómetra pero "no euclidiano".)

Esta jibarización a lo religioso lo convierte en indistinguible de tantos otros directores ítaloamericanos —De Palma, Scorsese, Coppola, Ferrara—, que se convierten por medio de esta disección interpretativa en distintos momentos de una misma epifanía.

"Estoy muy contento con esto de ser John Carpenter. Verdaderamente feliz. Me llevó muchos años conseguirlo, y ahora que estoy contento con ello, creo que lo mejor que puedo hacer es dedicarme a ser John Carpenter. No tengo elección" (entrevista a J. C. de la revista Dirigido). La absorción de Carpenter por parte de formas pretendidamente superiores —Jesucristo, Hawks o Antonioni— es una declaración de amor vergonzante. Compartamos esa felicidad por ser simplemente él y tratemos de caracterizarlo.

John Carpenter. Es un director de 48 años nacido en Kentucky, realizador de 15 largometrajes, la mayor parte de los cuales están inscriptos en uno o más de los géneros clásicos de Hollywood. A pesar de su admiración por Howard Hawks y Río Bravo, nunca filmó un western propiamente dicho, aunque Asalto al precinto 13 sea una adaptación de esa película a los tiempos que corren y Escape de Nueva York pueda ser vista como las aventuras de un cowboy duro en un ambiente futurista. Hijo de un profesor de música y acompañante él mismo de figuras como Roy Orbison y Brenda Lee, compuso la música de diez de sus films. Sus películas son de bajo presupuesto: Halloween, uno de los más grandes éxitos de la historia del cine independiente, recaudó 150 veces su costo; otras posteriores, igualmente escasas de recursos, resultaron un

fracaso económico. Ninguna de las dos circunstancias modificó la perspectiva con que encaró sus obras. A su rabiosa independencia debe sumársele una clara oposición política a los poderes establecidos, postura que deja en claro en la mayoría de las historias que narra.

A primera vista Carpenter se presenta como un narrador impecable, un contador de historias casi minimalista, dueño de una técnica admirable aunque nunca un creador destacado. Esa imagen se hace añicos a poco que uno vea y revea cualquiera de sus películas; algunos rasgos lo apartan ostensiblemente de una caracterización tan mezquina. La profunda autonomía de su cine, la serena belleza de sus imágenes, el controlado ritmo del relato y la libertad creadora que aflora en cada decisión lo destacan como un creador de los más importantes.

- A diferencia de la mayoría de los directores que han surcado las aguas del terror, Carpenter tiene un sentido estético constante que se demuestra en cada encuadre, cada movimiento de cámara y cada color que pone en la pantalla. La persecución del perro en la nieve al comienzo de *El enigma de otro mundo*, el famoso travelling de *Halloween*, la descripción de la vida en el campamento de *homeless* en *Sobreviven*, el rápido cambio de enfoque desde el profesor Birack hasta un remolino de hormigas alborotadas en *El príncipe de las tinieblas*, como tantos otros, son momentos en los que prima la composición y el suave fluir de las imágenes. Tan lejos de lo meramente funcional como de lo pictórico, para Carpenter las imágenes llevan en sí el imperativo de la belleza. Esta armonía visual lo emparenta más a Ford que a Hawks aunque sea a este a quien le rinda tributo más explícitamente.
- Como queda claro en la música que ha escrito para sus películas, para Carpenter ritmo no significa aceleración. Como las melodías que se repiten, machaconas y obsesivas, sus películas ignoran las comodidades de los falsos clímax o las presentaciones apresuradas. Los títulos iniciales de El príncipe de las tinieblas y de La niebla se desgranan perezosamente durante varios minutos. Las resoluciones ignoran igualmente la histeria. Cuando tiene que desmentir su propia tradición lo hace de la misma manera: En la boca del miedo, su película más compleja y sobrecargada, comienza con su música, pero ya no es el lento golpeteo climático sino una explosión de guitarras eléctricas de sonido distorsionado. El ritmo de las películas solo está al servicio de la película misma y los compases de sus composiciones son una suerte de metrónomo que marca el tiempo correcto.
- A diferencia de algunos de sus seguidores, Carpenter hace gala de un sentido del humor que ahuyenta el fantasma de la gravedad. En Asalto al precinto 13 los protagonistas —duro y reduro— deben resolver quién se sacrifica buscando una salida al asedio. Lo resuelven mediante un juego de manos al estilo de "piedra, tijera o papel", un desopilante contraste con su caracterización. En El enigma de otro mundo es imposible recordar los nombres de los protagonistas. En El príncipe de las tinieblas, una película candidata a la misma confusión, la primera desaparición de un personaje a manos del Mal hace que se repita este diálogo varias veces a lo largo de la película: "¿Dónde está Susan?", "¿Quién?", "Radióloga. Anteojos". En Enla boca del miedo ubica un gran chiste relacionado con el dúo Carpenters al principio para abandonar luego el humor definitivamente en un relato que no lo aceptaría sin convertirse en parodia.
- La combinación de todos estos elementos resulta en que cada película se convierte en una experiencia autónoma que se valida internamente; esto es, que no requiere para apreciar su maestría conocimientos sobre su obra previa, sobre la historia del cine o sobre las representaciones icónicas del cristianismo. Carpenter puede tratar persistentemente ciertos temas para satisfacer los apetitos de los cazadores de *auteurs* pero con la misma libertad, al generar una nueva ficción, convertirlos en



John Carpenter

su opuesto. "El Mal está en nosotros", parecen decirnos muchas de sus películas, "el Mal es una sustancia química verde encerrada en un botellón", dice *El príncipe de las tinieblas*. "Carpenter trabaja sobre límites de tiempo precisos", parecen decir muchas de sus películas. "El tiempo no existe", parece decir *En la boca del miedo*. Una figura persistente es la de un héroe que, como Cristo, redime con su vida los pecados de un grupo (como el cura borrachín de *La niebla*). "Cristo era un extraterrestre", dicen los libros milenarios en *El príncipe de las tinieblas*.

Las interpretaciones de las películas de Carpenter tienen el mismo valor que el reconocimiento de las señales cinéfilas. La aparición de una cruz puede dar cuenta de la historia personal del director así como sus homenajes a Hawks hablan de sus preferencias en la materia pero son importantes dentro de la película y no como una clave para validarla fuera de ella. Un plano de El príncipe de las tinieblas —tres monjas caminando al final de un largo pasillo— es bello y estremecedor pero no porque el número tres tenga alguna significación cabalística o porque la función "monja" refiera a algún evento de la vida real sino por la imagen, por la duración del plano y por su inserción dentro de otros planos. Hawks, por su parte, aparece como la elección de un lenguaje, haciendo más bien redundantes las referencias por medio de nombres o imágenes en una pantalla de televisión.

Hay un cliché que utilizan los cinéfilos para referirse a los directores que prefieren o denostar a los odiados: "confía o no confía en las imágenes" es el test decisivo para ingresar al paraíso cinéfilo. Por una vez, el cliché está bien. Carpenter confía, si no en las imágenes, sí en su capacidad para crear, a través de las imágenes, un reino de 90 minutos que no necesita de ninguna legitimación desde el exterior. Es decir, hace cine.

El cine de los pobres

John Carpenter como el máximo exponente del cine de los pobres.

Que no es lo mismo que cine pobre o para los pobres. Sino ausencia de demagogia a pesar del bajo presupuesto. Como el rescate apasionado de la riqueza de lo mínimo y sus limitaciones.

Refutación de la pobreza como síntoma de resignación. Como la aceptación de un lugar dado por el orden de las cosas y desde el cual no se puede pretender más que lo logrado hasta el momento.

Donde en otros es excusa para poder camuflar cierta pretensiosidad, en Carpenter es punto de partida para una estética.

La estética del minimalismo.

Austeridad que no es límite a traspasar, corriendo riesgos de caer en la parodia no buscada, sino terreno donde crear hasta las últimas consecuencias.

Como una suerte de exorcismo a la economía de recursos desde la producción hacia la realización, llevada a cada terreno de la concreción cinematográfica.

A cada plano, a cada encuadre.

Aprendizaje y escuela hechos en la carencia económica y el despojo que lo llevó a lograr la sabiduría de poder exprimir al máximo cada paso dentro de producciones más holgadas. Que se tenga lo mínimo no justifica lograr un espacio cinematográfico desde la pasividad.

Como Snake Plissken que, encerrado, rengo, con un límite de tiempo para morir, sin balas y con una carga que no le pertenece, logra su cometido.

El de salir con dignidad y con vida.

Y el de burlar al sistema con uno de los actos de subversión más simpáticos del cine.

Carpenter no solo reflota al cine de terror y de ciencia ficción que ha caído en el camino de reiterar fórmulas y golpes de efecto.

Mejor aun: rescata valores extraviados por el cine contemporáneo en su tenaz obsecuencia con el establishment. Ser revolucionario en tiempos de agua tibia exige optar por bandos definidos.

En este caso el de un género y el de un lenguaje: el de ser clásico.

Que no es lo mismo que ser conservador.

Donde el cine de estos tiempos pasa por tirar la cámara desde lugares cada vez más altos y buscar encuadres más retorcidos. Carpenter recurre a la sobriedad de la cámara fija, al travelling que narra (y no como mero artilugio de diversión) y a actores duros y no de muecas intrincadas.

A la composición de cuadro y una banda musical casi imperceptible por su coherencia pero contundente.

A la perfecta combinación de imagen y sonido.

Que es cine en estado puro.

Donde este lenguaje de directores aleccionadores apunta a personajes de líneas de diálogo cada vez más trascendentales, Carpenter se aferra a la sencillez de la frase.

Y cuenta que la trivialidad de la palabra es fiel reflejo de personajes vacíos.

A contramano de esta sociedad superada y consumada, opta por el rescate de valores olvidados por el cine de estos tiempos, que los designa como caducos.

El honor, el espíritu de grupo, la solidaridad, el amor fiel y por siempre, la inocencia, la amistad, la credulidad. Cuando en otros films estos valores están destinados a fracasar, en Carpenter son la única vía de escape. Pero no deja de lado ese escepticismo con las convenciones de ese cine que prolifera (desgraciadamente): el sexo adolescente, la policía eficiente, la religión como refugio. En otros cineastas este sería terreno aceptado como punto de partida para construir historias que refieran a temas

Pero en Carpenter es carne de cañón.

Todo en ese marco de cine como ficción.

La honestidad de la propuesta: bastan cinco minutos de una de sus películas para dar por supuesta la fantasía como reflejo (humildad de contar historias) y no como una prolongación de la realidad.

La ambición de Carpenter pasa por la obsesión de la construcción del lenguaje cinematográfico en función del guión.

Importa no tanto lo que se cuenta, sino el cómo.

La objeción de un lenguaje explícito que es antónimo de genio creativo.

Lo mínimo como elemento primitivo necesario.

Antítesis de lo barroco: no es mejor el cine que más tiene sino el que menos necesita.

Al igual que sus personajes, Carpenter da lo mejor de sí en las circunstancias más extremas.

Materialismo dialéctico: en el guión, son los hechos y las situaciones los desencadenantes que dan el pretexto al director para desarrollar la psicología de los personajes. Desmitificación del ser humano como el centro del universo, sino como otro elemento más.

Ejemplo en imágenes.

Michael Myers componiendo cuadro, estático, como accidente geográfico del espacio vacío, esa obsesión carpenteriana. Director que acepta esa premisa como falsa (la del ser humano como eje central de la historia) y no imparte perdón o muerte gratuita entre sus personajes.

Por el contrario, comparte esa claustrofobia, esos límites, sabiendo de escapes y les muestra que nada se logra sin un verdadero esfuerzo.

El de reconocerse efímero, humano, limitado y mortal. Vulnerable al mal, que no es una enfermedad contagiosa sino un cáncer oculto y mal curado. Mal que se propaga, mal interior que espera ser despertado por la estupidez humana de querer comprenderlo todo.

Incomprensión que se trasluce en el mal fuera de campo. Mostrado de a pedazos, en planos cerrados, que demuestra lo siguiente: ningún director debe pretender abarcar más de lo que puede o necesita.

El mal como demonio que no debe ser expulsado sino domesticado.

Como Carpenter domestica al cine.

Al cine todo.

Al plano secuencia en Halloween, al fuera de campo en La niebla, a la cámara fija en Asalto al precinto 13, a la profundidad de campo en El príncipe de las tinieblas, al montaje en Rescate en el Barrio Chino.

Aunque En la boca del miedo delata a un Carpenter viejo. Que sabe más por viejo que por diablo,

A un espectador fanático que devino en realizador apasionado.

Un pobre al poder que sabe no aborrecerlo sino domarlo. Que no patea el tablero en donde sabe jugar bien sino que lo reacomoda con un movimiento brusco. Para poder seguir ganando.

Que no se extralimita sino que amplía esos límites: la posibilidad de mostrarse como un clásico contemporáneo. Que no supo amilanarse ni dio concesiones, que casi siempre derivan en un cine que es más de lo mismo pero mejor. Y no se olvida de ese cine de los pobres que supo cultivar, sino que toma las enseñanzas de la carencia en favor de saber aprovechar la riqueza, por más efímera que esta sea. Para consuelo de muchos directores que creen que el cine es solo un negocio, Carpenter lo resume en una frase esperanzadora (aunque los tiempos no lo quieran), Porque con poco dinero se pueden hacer excelentes películas. Excelente cine.

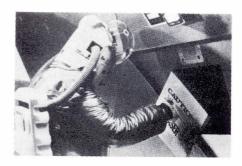
Que no es patrimonio de las grandes producciones. Y que los pobres pueden también ser felices.

Porque las esperanzas más sencillas son las más confiables.

Adrián Israel Caetano

universales.

Filmografía comentada



Dark Star, 1974, con Brian Narelle, Dre Pahich y Dan O'Bannon. (Editada en video como Alien Cosmic.)

La obra de Carpenter se abre con uno de los más nobles actos de justicia cinematográfica, poniendo a Stanley Kubrick a la altura de su propia estupidez. Dark Star (que jamás se estrenó en cines en Argentina y solo se editó mucho más tarde con el despistado y despistante título de Alien Cosmic) es la prueba concluyente de que para hacer una película de ciencia ficción no se requiere —como en 2001, odisea del espacio— de un enorme presupuesto, una novela famosa, música "de prestigio", pretensiones filosóficas y viajes a través del tiempo que nadie jamás entendió y todos elogiaron. Con un estudio de tres por cuatro, dos pesos, tres faroles, cinco decorados y cuatro tipos que quieran hacer de actores, basta y sobra. Siempre que se disponga de imaginación, ganas de contar y sentido del humor, claro. Al mismo tiempo, el joven JC desmitifica el propio género de ciencia ficción en su totalidad, dejando en evidencia que hay pocas profesiones más aburridas, solitarias y monótonas que la de astronauta. Carpenter no disimula la escasez de medios sino que la exhibe descaradamente, generando una corriente de simpatía, un ambiente de broma compartida, de festichola pobre y contagiosa: Dark Star es una de las más queribles berretadas que haya dado el cine clase B, C, D o sucesivas. Cómo no celebrar la secuencia de títulos con fondo de música country sobre un paisaje de cosmos de diapositiva (el tema "Benson, California", por supuesto escrito y compuesto por el propio JC), el clima general de reunión de amigos (Carpenter y Dan O'Bannon, multiplicándose entre las más diversas funciones, desde el guión a los efectos especiales, pasando por la música, la producción y la actuación), el look casero de la cosa, la traviesa

mascota/alien/pelota playera con garras, las discusiones entre la computadora y una bomba y las dudas existenciales de esta. Y el final, con algún arresto poético entre tanto encantador disparate y el viaje en surf de Doolittle a la muerte. A la space odissey del pomposo Kubrick, Carpenter le opone su space oddity. Una rareza espacial, un slapstick galáctico. Aunque, pensándolo bien, es injusto, desubicado y de mal gusto comparar a Dark Star con 2001: una de ellas es infinitamente superior a la otra. Adivinen cuál.

Horacio Bernades

Asalto al precinto 13 (Assault on Precinct 13), 1976, con Austin Stoker, Darwin Joston, Laurie Zimmer y Charles Cyphers.

El 13 es el número de la mala suerte, v de eso saben un montón Napoleon Wilson, el negro Wells, el policía Ethan Bishop y Leigh, la chica de la comisaría. Los cuatro están acostumbrados a perder, y la mala suerte los reunirá en la comisaría del distrito 13. Allí deberán resistir, "sin tiempo y sin balas", el asedio de hordas que parecen multiplicarse allá afuera como sombras o fantasmas en la noche. Como zombies: al tiempo que anticipa el "cine de pandillas" de los 90, Carpenter rinde homenaje a su admirado George Romero. De hecho, el líder de los pandilleros —un tipo capaz de liquidar a una nenita mientras toma un helado de vainilla- es el mismo actor que en Escape de Nueva York se llamará Romero. La situación es la misma de Río Bravo, y ahí está para recordárnoslo el presunto montajista: John T. Chance, nombre del personaje de John Wayne en aquel clásico de Hawks. Como en una película de Hawks, lo que importa es la constitución de un grupo, la lealtad entre sus miembros y el coraje y la dignidad de todos ante el peligro. El 13 es un número fatídico, y fatídicamente se organiza la narración. Geométricamente: desde los distintos rincones de Los Angeles tres grupos de personajes irán a parar, fatalmente, a la comisaría del número fatal, y Carpenter refuerza las geometrías espaciales narrando sus respectivos recorridos por montaje alterno. Dispara planos matemáticos, precisos como balas. Pero lo hace con silenciador, ahogando todo énfasis. Fatalidad del espacio y fatalidad del tiempo: notaciones

sobreimpresas van señalando el implacable avance de las horas. Hasta que ya no quede tiempo de nada. Solo de sobrevivir, con la frente alta. Como en una película de Hawks. Aunque, a diferencia de su maestro, lo que predomina aquí no es el relax, el buen humor, la confianza en el triunfo final, sino la tensión asfixiante, la extrema parquedad, el pesimismo. Son otros tiempos, claro, y esa comisaría —ese refugio— está a punto de desaparecer.

Horacio Bernades



Noche de Brujas (*Halloween*), 1978, con Jamie Lee Curtis y Donald Pleasence.

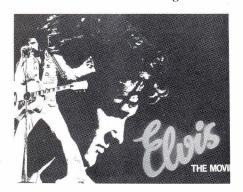
¿Qué hay en la mirada oscura y glacial del monstruo Michael Myers? Tal vez el diablo, tal vez el Cuco o algo más profundo y arcaico de resonancias lovecraftianas. O simplemente el trauma del niño ante la escena primaria. O un comentario frente a la frivolidad del amor entre esos adolescentes de pueblo. Curiosamente, el fabuloso plano secuencia inicial parece fallar porque obliga a un coito increíblemente breve y desapasionado. Sin embargo, esa escena se repetirá quince años más tarde, acaso para probar que la duración de ese plano era la correcta. Mientras tanto, Jamie Lee Curtis resiste tanto al mal como a la trivialidad de su entorno, Donald Pleasence lo interpreta todo sin ver nada de lo que sucede alrededor y todas las cosas se duplican y se invierten. Noche de brujas posee una engañosa simplicidad. Estamos ante una película muy formalizada en la que un estilo sobrio y luminoso contrasta con la complicación de que los planos revelan permanentemente la existencia de alguien que mira desde fuera del cuadro. Más que por las escenas de violencia, el terror surge de esa permanente violación de la intimidad, de una contemplación siniestra que frecuentemente se confunde con la de la cámara. Noche de brujas es una película compleja,

ambigua, absolutamente alejada de sus espantosas secuelas y que cumple la paradoja de fundar un género sobre algo irrepetible. ■

Quintín

Alguien me está vigilando (Someone's Wachting Me!), telefilm, 1978, con Lauren Hutton, David Birney, Adrienne Barbeau y Charles Cyphers.

Esta primera incursión de John Carpenter en la TV (medio para el que también filmó la muy interesante Elvis y dos episodios de *Body Bags* en 1993) es un excitante thriller sobre una joven mujer que dice ser acosada y vigilada por un personaje al que no puede ver y a la que nadie, incluida la policía, cree. El lejano recuerdo que tengo del film registra un relato de creciente suspenso y opresivo clima, en el que el espectador en algunos momentos comparte el desasosiego de la protagonista, en otros se ve obligado a colocarse en el lugar del acosador, en una auténtica posición de voyeur, y en ocasiones, como el resto de los personajes del film, tiende a dudar de la veracidad de los hechos. Es esta triple utilización del punto de vista por parte del director lo que le otorga al film su particular complejidad —que excede ampliamente la propuesta anecdótica—, convirtiéndolo en una lúcida reflexión sobre el rol del espectador. Las primeras obras de John Carpenter abrieron una expectativa sobre el realizador que, en mi opinión, luego no se vieron confirmadas. Esta película, una de las menos vistas de su filmografia, es también uno de sus relatos más ambiguos e inquietantes. ■ Jorge García



Elvis, telefilm, 1979, con Kurt Russell y Shelley Winters.

Un largo flashback —que se inicia en el momento previo a la reaparición de Elvis frente al público en Las Vegas, en 1969, luego de varios años de ausencia—da lugar a una sucesión de viñetas que cuenta la vida del rey del rock & roll desde su niñez en Tupelo hasta su exitosa rentrée. ¿Quién era Elvis? Según la película de Carpenter era sobre todo un muchacho muy simple y sensible cuyo máximo anhelo era hacer felices a sus padres, en especial a su

madre. Un joven que nunca se pudo recuperar de la pérdida de su hermano gemelo y que tampoco lograría, mucho más tarde, superar la muerte de su madre. Compra la mansión en Graceland para ella y vive allí recluido con su familia. Más tarde se casa con una adolescente, Priscilla, y tienen una hijita. Pero no hay nada en este mundo que lo haga feliz. Elvis parece sufrir de una melancolía incurable. Además de ser un hombre al que le resulta difícil soportar la vida tal como es, padece de una destructiva adicción al trabajo que convierte rápidamente en un infierno su relación matrimonial. Pero la película no explica muy bien qué le pasa, hay algo que falta. Una de las carencias es la poca importancia que le da Carpenter a la historia de su carrera de músico. Tampoco se lo escucha cantar todo lo que sus fanáticos hubiéramos deseado. Y para colmo, el que canta no es Elvis sino el intérprete de música country Ronnie McDowell. Una anécdota que sirve para ilustrar la previsibilidad estructural del film: hallábame con Quintín en la cama (mirando el video) y en una escena en que suena el teléfono en Sun Records el muy despierto Quintín me dijo "a que el tipo va a levantar el teléfono y decir 'Sam Philips'". Y así fue, ese es el recurso que utilizó Carpenter para hacernos conocer a Sam Philips. Hay que rescatar la excepcional actuación de Kurt Russell, que resulta un doble perfecto de Elvis. En fin, *Elvis* no es más que un telefilm perezoso y muy convencional de 2 horas 30 de duración que ni siquiera llega a ser una interesante biografía de Elvis Presley, o sea, una de esas películas que uno dice "bueno, al menos me enteré de algo".

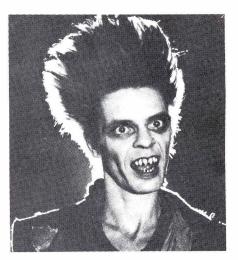
Flavia de la Fuente

La niebla (*The Fog*), 1980, con Adrienne Barbeau, Jamie Lee Curtis, Hal Holbrook y Janet Leigh.

"¿No es acaso todo lo que vemos o parecemos / un sueño dentro de otro sueño?", se pregunta Poe desde el acápite que abre este cuento de fantasmas. Como un sueño dentro de otro sueño, como un relato dentro de otro relato, el marinero Machen (como Arthur Machen, miembro del círculo intimo de Lovecraft) cuenta un cuento macabro ante un grupo de niños, "para entrar en calor". Parecería ser ese relato el que despierta a los muertos, al horror. ¿O será todo lo que vemos el sueño de uno de esos niños, dentro de ese otro sueño que es una película? Los pobladores de Antonio Bay pertenecen, aunque no lo sepan, a la estirpe de Caín. Cuando lo descubran será demasiado tarde: justo el día en que celebran el centenario de la fundación de su ciudad, un pequeño grupo de leprosos —a los que cien años antes sus antepasados habían robado y asesinado-volverá para cobrarse una

sangrienta venganza. Todo lo cual puede leerse, por qué no, como una metáfora negra sobre la fundación de los Estados Unidos. Fiel a las mejores tradiciones del "fantástico", La niebla se acoge a un sistema narrativo al que Carpenter volverá en películas como El enigma... y El príncipe de las tinieblas: una primera parte en la que lo maligno se hace inminente y una segunda en la que se hace presente. Carpenter (que se reserva aquí un infrecuente cameo, como Bennett, el empleado de la capilla) domina ambas fases con maestría, sobre todo la primera, en la que edifica un gran fuera de campo (la niebla y sus habitantes) en base a una acumulación de indicios que anuncian la inminencia de lo otro, lo brumoso. Magistral es también la forma en que construye la tensión en términos puramente visuales, gracias a un empleo sistemático del desenfoque, la profundidad de campo y los lugares vacíos en el cuadro. Mientras que las descargas de tensión (los crímenes) están armadas como una coreografía de planos cortos y muy fragmentados, a la Hitchcock, precisos como los golpes de un garfio. Visualmente, La niebla es quizá su película más bella y sofisticada. Y la más musical, probablemente: la narración trabaja sobre la progresión y la armonía, sobre lo rítmico y la síncopa (¿será casualidad que la radio de Adrienne Barbeau emita casi exclusivamente música de jazz?). que confirma que cuando Carpenter compone, no lo hace solo en la banda de sonido.

Horacio Bernades



Escape de Nueva York (*Escape from New York*), 1981, con Kurt Russell, Lee Van Cleef y Ernest Borgnine.

Snake Plissken (Kurt Russell)
—outsider irreductible a la disciplina de
unas fuerzas policiales convertidas en
guardia penitenciaria— debe rescatar
al presidente estadounidense caído por
accidente aéreo en Manhattan,
convertida hacia 1997 en prisión de
máxima seguridad. En la incursión se
hace de aliados y enfrenta a tribus

carcelarias organizadas que han secuestrado al mandatario para cambiarlo por su libertad. Tiene 24 horas: a su término dos microbombas -de no volver con el presidente y desactivársele el implante— reventarán las arterias de su cuello. por la segregación de espacios

Desde sus inicios Carpenter fue atraído antitéticos: en Asalto al precinto 13 hay que resistir el ataque a una inerme sede policial, en *El enigma de otro mundo* lo Otro acecha en el interior de cada semejante y en El príncipe de las tinieblas se conjuga una y otra modalidad. Escape de Nueva York presenta la situación inversa: aquí se trata (como en Rescate en el Barrio Chino, que puede ser vista como su reducción al absurdo) de introducirse en territorio hostil empujado por un afuera no más amigable: el de un poder corrupto que no necesita de los alienígenas yuppies de Sobreviven para regular toda relación social a partir de la instrumentación del otro. En Escape lo maligno no se centra en una persona en especial sino que impregna un orden social; aunque empalidece ante un héroe - Plissken, pero también el heterogéneo grupo que suma en su misión de rescate: Brain y su mujer Maggie, o el memorable taxista Cabbie, todos de homérica muerte— que se sostiene a anarquismo puro. El tono carpenteriano crea climas flotantes, ominosos, donde al irrumpir la violencia lo hace de forma seca,

cortante. Se trata de una película curiosamente antiespectacular, cuya puesta -como en ese brillante ejercicio que fue su primer largo, Dark Stardestila sus mejores logros a partir de las limitaciones de producción, a fuerza

de sugerencia. El final de *Escape*, por otra parte, consolida a Carpenter como cineasta de la oposición. Sin alardes de independentismo, se demuestra aquí

como el más legítimo heredero de la ética hawksiana en el presente cine

americano.

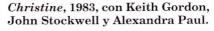
Eduardo A. Russo

El enigma de otro mundo (The Thing), 1982, con Kurt Russell, Wilford Brimley, Richard Dysart, Richard Masur y Donald Moffat.

Por segunda vez en su carrera Carpenter filma la remake de una película de Hawks, pero esta vez en forma "oficial". Lo curioso es que lo único que tienen en común ambas versiones es la situación básica. De ahí en más, la versión de Carpenter es exactamente opuesta a la original de Nyby/Hawks. Mientras que allá el grupo de humanos funcionaba como un organismo enfrentando a otro organismo (la cosa vegetal), acá el invasor extraterrestre, gracias a su capacidad de mímesis, infiltra el grupo



humano, hasta el punto de que ya resulta casi imposible detectar quién es humano y quién "la cosa". En suma, "la cosa" se comporta como la época: la idea de comunidad queda pulverizada, y lo único que resta es el "sálvese quien pueda" (no olvidar que la película es de comienzos de los 80, auge del reaganismo). En la versión de Hawks lo que imperaba era, típicamente, un clima de camaradería v calidez, la ligereza, el buen humor y los toques de comedia. En la de su discípulo todo es paranoia, claustrofobia y el más negro pesimismo. Carpenter vuelve a trabajar, como en la mayor parte de su obra, los espacios cerrados (la estación científica) y abiertos (el polo helado) como igualmente peligrosos: de unos no se puede escapar, en los otros no hay escape posible. Carpenter aprovecha el presupuesto más generoso de su carrera para que los FX proliferen tanto como la criatura. Lo cual fue muy criticado por los cinéfilos más puristas, que parecen no haber advertido lo bien usados que están esos efectos, y lo necesarios que son. Entre varios momentos de antología hay sobre todo dos que son clases magistrales de narración. Toda la parte introductoria, con la llegada del perro y la visita al laboratorio de los noruegos, que me parece uno de los arranques más ejemplares del género fantástico. Y la escena de la prueba de sangre, en la que la tensión crece hasta límites insoportables, gracias a la simple posposición y dilatación temporal, combinada con una utilización de los encuadres cerrados que revela una sabiduría cinematográfica consumada.



Horacio Bernades

En algún sentido, la adaptación de un libro de Stephen King, con el problema de que un coche puede ser literariamente temible pero visualmente resulta muy poco peligroso fuera de una ruta, sobre todo para un director que prefiere la claridad narrativa y las tomas largas. Estilo y tema parecen chocar por única vez en un film de Carpenter. En otro sentido, la continuación de Halloween: un mal misterioso acecha a los adolescentes de un pequeño pueblo americano y viene a exponer sus problemas en las relaciones con el otro sexo. El pacto de amor entre



el aparato mecánico y el aparato de la clase expone la densa relación erótica de los hombres con los fierros. Al mismo tiempo, cuenta al revés la típica historia del adolescente tímido y solitario que se convierte en ganador. El buen chico al que martirizan los pesados de la división desea, en el fondo, convertirse en uno de ellos. El auto maldito no es otra cosa que un vehículo que atraviesa la disimulada locura suburbana. Harry Dean Stanton hace una de sus exquisitas apariciones como un policía de lo fantástico.

Quintín

Starman, 1984, con Jeff Bridges, Karen Allen y Charles Martin Smith.

John Carpenter tenía apenas cinco años cuando quedó fascinado con It Came from Outer Space, donde unos extraterrestres caídos accidentalmente en el desierto de Arizona tomaban la forma humana para pasar inadvertidos. En Starman, un extraterrestre toma el cuerpo del joven marido de Jenny, que acaba de quedar viuda. Este personaje que llega invitado por los terrestres y es recibido con misiles tiene solo tres días para viajar a Arizona, donde vendrán a buscarlo. Durante esos tres días (las unidades temporales acotadas son propias de este director) conocerá lo mejor y lo peor de nuestra extraña especie.

Estructurada como un road movie, Carpenter se vale de este formato para narrar el progresivo aprendizaje de este personaje que se irá pareciendo cada vez más a una persona. Mientras Jenny, por su parte, tendrá la oportunidad que no tuvo de despedirse

de su esposo.

Starman es una obra poco querida por los seguidores "carpenterianos" de la primera época; sin embargo, lejos de ser blanda y edulcorada, la película está impregnada por una atmósfera amarga que se expresa a través de los paisajes de la historia: las carreteras solitarias, los moteles de ruta, los bares y las estaciones de servicio son espacios transitorios, de paso, que parecen oponerse a la idea de lo duradero y estable, expresando así la profunda desolación que siente Jenny frente a la pérdida del hombre con quien iba a formar una familia. Son los paisajes vacíos que este extraño personaje va a ayudar a reconstruir.

A través de estos desprotegidos espacios Starman conocerá la Tierra con sus contradictorios personajes. En la despedida final los colores que definían su mundo propio y el de Jenny aparecen invertidos: ella se ve teñida de

definían su mundo propio y el de Jenny aparecen invertidos: ella se ve teñida de azul y él de rojo, como si cada uno se hubiera quedado con un poco del otro. Por encima de ellos y de manera omnipresente, sobrevuelan los helicópteros que los persiguen. El sonido de estas máquinas, que Carpenter nos hace escuchar aun en los momentos más tranquilos, transmite esa idea tan fuerte en su cine relacionada con lo amenazante, con aquello que acecha como una fuerza incontrolable, siempre presente. Estas fuerzas irreductibles, el bien y el mal presentados como nociones emblemáticas a lo largo de la historia, son las que permiten definir a Starman (y seguramente a Carpenter) esta rara especie: "en mi planeta solo hay una ley, un idioma, no hay guerras ni hambre, somos muy civilizados, pero hemos perdido algo. Ustedes están más vivos".

Sergio Eisen



Rescate en el Barrio Chino (*Big Trouble in Little China*), 1986, con Kurt Russell, Kim Catrall y Victor Wong.

Considerado por la mayoría como el bodrio de Carpenter, Rescate en el Barrio Chino dista mucho de esa mala imagen con la que ha sido archivado en la historia y merece una revisión. Jack Burton (Ken Russell) es un camionero tosco, muy simpático y no muy listo, que se mete en una historia milenaria dentro del Barrio Chino. La película pasa de lo cotidiano a ese universo mágico con una tranquilidad y una seguridad que meten miedo. Se maneja con el terror y la aventura dentro de lo que se podría considerar una comedia de Carpenter. Las artes marciales la emparentan con films de ese género de clase B y los seriales "orientales" dentro de Hollywood. La película se adelanta a la exageración de algunos films actuales que sacuden el corazón de los cinéfilos pero que en ese año no estaban de moda. Los personajes pasan de una habitación a otra dentro de un edificio de estructura asfixiante de la que uno no puede ni sospechar cómo está conformada, los personajes no saben en qué subsuelo están o hacia

dónde van. Pasadizos, túneles, trampas y demás apariciones que lo convierten en un serial completo o en el posible equivalente actual de algunos videojuegos de laberinto. También se menciona a Alicia en el país de las maravillas como posible referente de falta y exceso de lógica. No todas las exageraciones pegan perfectamente y hay alguna que otra criatura de más, pero sin duda se trata de un film fuera de su época y quizá por eso incomprendido. Una película muy bien narrada que cuenta cosas imposibles y que por supuesto nos creemos de punta a punta.

El final solía parecerme muy gracioso, cuando Russell se iba solo sin besar a la chica y después se veía la sorpresa que él llevaba en su camión. Cambié de opinión, me parece un final triste y desolador.

Santiago García



El príncipa de las tinieblas (*Prince of Darkness*), 1987, con Donald Pleasence, Lisa Blount y Jameson Parker.

Menospreciada por la crítica y perteneciente a los supuestos "encargos" de Carpenter para el productor Larry Franco, El príncipe de las tinieblas es una de las películas más inquietantes del realizador. Pocas veces en el cine se transmitió tanto miedo. Pocas veces se expuso con tanta sutileza la relación entre el adentro y el afuera como ambientes conectados y las dificultades de supervivencia de un grupo que, por si fuera poco, no solo resiste el avance de los homeless encabezados por Alice Cooper sino también esa fuente verdosa del Mal custodiada por una secta cristiana. Todo dentro de un lugar que tiempo atrás fuera una iglesia. Casi nada. El príncipe de las tinieblas es una síntesis de terror teológico. Instala la

duda, la pregunta sin respuesta y el misterio. Una vieja iglesia donde Satanás ya compró el boleto de ida, unos pasillos asfixiantes, unos personajes que de a poco mutan a zombies parecidos a los de George Romero y unos espejos que sirven para comunicarse con el otro lado, aquel que debe impedirse pese a los rezos del sacerdote Donald Pleasence, que no podrá evitar los sacrificios. Carpenter formula una tesis: el afuera está habitado por marginales que adoran ese frasco verdoso pronto a expandir su líquido. Los diez personajes que llegan al lugar desconocen la tarea final: impedir aquello que el cristianismo dejó desarrollar. Entonces la lucha será cuerpo a cuerpo, de un primitivismo que asusta, de un forcejeo permanente por aquello que se ignora y que de a poco se comunica oralmente a los personajes. Se sabe que Carpenter es un maestro de la tensión y del suspenso. De aquellos momentos en que se reconoce que algo siniestro sucederá y que será imposible evitarlo. En El príncipe de las tinieblas cada una de las escenas tiene la virtud, al mismo tiempo, de la acumulación de la idea que quiere comunicar y de la forma en que está expresada. El sueño que tienen los personajes, el que anuncia de a poco la llegada del personaje del otro lado del espejo, con esa mezcla de imágenes borrosas y voz gangosa, expresa tanto terror que dan ganas de gritarles a los personajes que no se queden dormidos. Por si fuera poco, Carpenter se manda una ironía memorable. Filmado como un sueño (en los sueños siempre hay movimiento), y más allá de la temible presencia del personaje en las puertas de la iglesia, en las paredes puede leerse "Saint Godard's". Vaya chiste.

Gustavo J. Castagna



Sobreviven (*They Live!*), 1989, con Roddy Piper, Keith David y Meg Foster.

Sobreviven es una película de ciencia ficción ideológica. No por su significado ideologizante —una invasión más, como si estuviéramos en un film de género de los 50 con su redundante explicación política— sino por la clara significación de un sector determinado de la sociedad norteamericana. Carpenter narra con maestría la marginalidad de un grupo de villeros desocupados que combaten al invasor (en ese sentido, da una

vuelta de tuerca sobre los homeless de El príncipe de las tinieblas). Y lo cuenta por medio de los enfrentamientos de los marginales con la policía, las topadoras que arrasan con el lugar y mediante una forma narrativa que nunca necesita de explicaciones verbales. A pura

imagen.

Conjunción de ciencia ficción y política, la periferia del hambre se expande a la ciudad donde habitan los

extraterrestres que manejan el poder, los medios de comunicación, las ideas y todo aquello que se debe decir y que jamás deja paso al pensamiento o a la duda. En ese sentido, Sobreviven puede entenderse como una nueva versión de Alphaville, de Godard, primitiva, desintelectualizada y elaborada desde los códigos de otro género. Toda resistencia ante la invasión necesita de un héroe o de dos héroes, como ocurre en Sobreviven. Dos luchadores de catch venidos a actores —uno blanco y rubio y otro negrotienen una pelea larga y descomunal como si estuvieran en un ring (dura casi seis minutos) en un claro homenaje a El hombre quieto de Ford. Los ojos de Meg Foster traicionan por sí solos. La ciudad ocupada por seres horrendos solo puede vislumbrarse por el uso de anteojos ahumados. Ver o no ver. Luchar.

Sobrevivir. Gente desocupada. Falta de trabajo. El sacerdote negro que nada puede hacer con sus oraciones. El blanco y negro como símbolo de la opacidad y la igualdad totalitaria del nuevo mundo instaurado por el nuevo régimen.

Sobreviven es un Carpenter pesimista, ya que los héroes mueren y el final, más allá de su humor, da lugar a la ambigüedad y al camino sin salida. Sobreviven demuestra nuevamente el placer de Carpenter por el cine. Filmar, contar una historia, apoyarse desde su propia música primaria pero comunicativa. Imágenes puras, físicas, con las batallas necesarias y justas, con los diálogos exactos, como si Carpenter nos estuviera señalando el retorno a una tradición narrativa perdida por el Hollywood actual. Film sujeto a varias interpretaciones y contado desde los códigos génericos. Film rico en matices. Film realista y alegórico. Film actual y futurista. ¿Futurista?

Gustavo J. Castagna

Diario de un hombre invisible (Memoirs of an Invisible Man), 1992, con Chevy Chase, Daryl Hannah y Sam Neill.

Y de repente aparece John Carpenter dirigiendo una producción de la industria protagonizada por Chevy Chase. Una nueva versión, no se puede hablar de remake del hombre invisible habiendo tantas películas sobre el tema. La versión más conocida de la historia fue la protagonizada por Claude Rains



en el año 1933 y dirigida por James Whale. Allí, el protagonista era un malvado científico asesino que quería dominar el mundo. Aquí, Chevy Chase es un yuppie tontolón que se vuelve invisible por accidente y el gobierno lo quiere utilizar como espía. Pero el hombre había descubierto al amor de su vida antes de volverse invisible y la película va del comentario político a la historia de amor. Daryl Hannah es la mujer que ama pero que no puede verlo, algo que ocurre en muchas historias de amor, aunque no tan literalmente. Lo político no solo pasa por la presencia de los malísimos agentes, comandados por Sam Neill haciendo del más malo de los malos. Neill es uno de los actores con más capacidad para pasar de papeles de monstruo a papeles de ángel, eso hace que su exagerado malvado sea aceptable. Carpenter dijo en un reportaje que su película era una fábula sobre la pérdida de identidad del americano medio. Yo creo que la elección de Chevy Chase y la clase de personajes que hay en el film son un muestra posible de ello, pero como teoría general no me parece lo más importante de la película. O quizá, la pérdida de la identidad está en la historia de amor de ese hombre que desaparece el día en que se enamora. Y cuya única posibilidad de sobrevivir está junto a su amada. No por nada, de los muchos y extraordinarios efectos de la Industrial, Light & Magic de Lucas Co., el que más moviliza es el de la silueta del protagonista bajo la lluvia, frente a ella, que logra ver a su amado una vez más.

Por si quedaron dudas, aclaremos que se trata de un buen film y el sorprendente final feliz tiene su lado oscuro, ya que el embarazo de ella contradice abiertamente el final de esta clase de personajes, cuya mayor ambición ha sido, a través de la historia del cine fantástico, terminar con la maldición y no, como ocurre aquí, perpetuarla.

Santiago García

Body Bags, telefilm, 1993, codirigido con Tobe Hooper, con Stacy Keach y Mark Hamill.

Telefilm realizado por Carpenter para la cadena HBO y del cual dirigió los dos primeros episodios (The Gas Station y Hair) y le dejó el tercero a Tobe Hooper. Orquestado alrededor de una estación de servicio por donde ronda durante la noche un psycho-killer, The Gas Station es un brillante ejercicio de estilo, que retoma en un tono menor lo que Carpenter teorizaba ya en Someone's Watching Me!, es decir, que el miedo al cine se domestica para convertirse en el motor mismo de la ficción. Cambio de tono en *Hair*, en la que la angustia deja lugar a un humor negro cercano al de los comics americanos: se ve a un hombre de cuarenta años, preocupado por una calvicie naciente, usar todos los remedios imaginables antes de probar un método de implantes creado por un extraño médico, en realidad un extraterrestre que busca colonizar los cerebros de la especie humana. Observados con una lupa, los pelos son como pequeñas serpientes carnívoras y le dan al film su carácter decididamente grotesco. Un pastiche al cual el autor se entregó con deleite, haciendo él mismo de un muerto vivo totalmente chiflado en las escenas introductorias de los sketches de Body Bags. Wes Craven, Roger Corman y Sam Raimi también hacen allí cortas apariciones.

> Vincent Vatrican (Cahiers du cinéma Nº 494)

	\mathbf{Q}	\mathbf{FF}	GN	GJC	SG	\mathbf{JG}	EAR	HB
Dark Star						6	7	8
Asalto al precinto 13	10		10	10	10	9	9	8
Halloween	10		10	10	10	6	9	9
Alguien me está vigilando				9		9	8	7
Elvis		6		9		8	7	7
La niebla	9		8	8	8	6	9	9
Escape de Nueva York	8	10	9	10	9	8	8	8
El enigma de otro mundo	8		9	9	9	8	9	9
Christine	7	10	5	8	7	5	8	7
Starman	8	7	8	6	8	5	4	7
Rescate en el Barrio Chino			7	3	8		3	3
El príncipe de las tinieblas	10		10	10	10	6	8	5
Sobreviven	9		7	9		4	9	7
Diario de un hombre invisible	8	7	8	5	7	3	5	6
En la boca del miedo	10		10	10	10	6	9	8

Universidad del Cine

Continuamos con nuestra serie de notas analizando los distintos lugares donde se estudia la práctica cinematográfica.



Plan de estudios

1. Ciclo de iniciación

(a todas las orientaciones)

- Introducción a la Dirección (Dirección I)
- Introducción a las Técnicas Audiovisuales
- Iluminación y Cámara I
- · Semiología y Teoría de la Comunicación
- · Historia del Cine I
- · Semiótica del Cine
- · Panorama de la Literatura I

2. Materias comunes

(a todas las orientaciones)

- Montaje I
- Escenografía y Vestuario I
 Producción y Comercialización I
- Dirección de Actores
- · Sonido
- Historia del Arte
- Historia del Cine II
- Literatura Argentina y Latinoamericana I
- · Legislación Cinematográfica

Optativas

- · Movimientos Estéticos en la Música
- Análisis de Películas y Crítica
- Cinematográfica I
- · Pensamiento Contemporáneo

Realizador cinematográfico 3. Materias específicas

- Producción Ejecutiva
- Dirección y Realización (Dirección II)
- Realización y Posproducción (Dirección III)
- · Guión II
- Estética Cinematográfica
- · Seminario de la orientación

· Seminario a elección

Optativas

- · Panorama de la Literatura II
- Teatro Contemporáneo
- Arte Contemporáneo
- Iluminación y Cámara II
- Cine Publicitario
- Técnicas Audiovisuales II

Productor cinematográfico 3. Materias específicas

- Producción Ejecutiva
- Dirección y Realización (Dirección II)
- · Supervisión Técnica del Rodaje
- Preproducción
- Posproducción y Comercialización
- · Producción Económico-financiera
- Seminario de la orientación.
- · Seminario a elección

Optativas

- Iluminación y Cámara II
- Guión II
- Escenografía y Vestuario II

Escenógrafo y vestuarista cinematográfico 3. Materias específicas

- · Historia de los Movimientos Estéticos en la Escenografía y el Vestuario
- Visión II
- Escenografía y Vestuario II
- Escenografía y Vestuario III
- Efectos Especiales de la Imagen
- · Seminario de la orientación
- · Seminario a elección

Optativas

• Dirección y Realización (Dirección II)

- Iluminación y Cámara II
- Estética Cinematográfica
- Arte Contemporáneo

Crítico cinematográfico 3. Materias específicas

- · Análisis de Películas y Crítica
- Cinematográfica I • Análisis de Películas y Crítica
- Cinematográfica II • Análisis de Películas y Crítica
- Cinematográfica III
- Redacción de Crítica Cinematográfica I
- Redacción de Crítica Cinematográfica II
- Historia del Cine Argentino y Latinoamericano
- Estética Cinematográfica
- · Seminario de la orientación
- · Seminario a elección

Optativas

- Arte Contemporáneo
- · Teatro Contemporáneo
- · Panorama de la Literatura II

Compaginador cinematográfico 3. Materias específicas

- Dirección y Realización (Dirección II)
- · Supervisión Técnica del Rodaje
- Montaje II
- Montaje III
- Sonorización
- · Sonorización y Grabación
- · Estética Cinematográfica
- · Seminario de la orientación
- Seminario a elección

Optativas

- Iluminación y Cámara II
- Técnicas Audiovisuales II ■

Habla el rector

Cecilia Szperling: ¿Cómo, cuándo y por qué empezó la Universidad del Cine?

Manuel Antin: Empezamos a principios de 1991, dos años después de mi partida del Instituto Nacional de Cinematografía y tal vez como sustituto. Como sustituto espiritual de la dedicación al otro, de la dedicación al prójimo, por una especie de voluntaria y espontánea decisión de prolongar mi gestión que, de alguna manera, había realizado por el cine argentino durante todo el gobierno de Alfonsín. Esa fue la motivación: ¿cómo seguir en la función pública habiendo fracasado en el intento? Pero la función pública quiere decir, en este caso, pensar en que no iban a venir tiempos mejores para el cine, que los tiempos mejores terminaban con el gobierno de Alfonsín. Esa era mi intuición. No recuerdo, dicho con toda criticable humildad, época mejor para el cine argentino que esa etapa. Para recordar una época igual o mejor tendría que remontarme a la década del sesenta. C. S.: ¿Qué cosas pasaron en esa época?

M. A.: Pasaron muchas cosas que hoy la gente ha olvidado. Pero que ha olvidado de forma completamente deliberada porque se ha vuelto riesgoso elogiar gestiones anteriores a este gobierno, metafísicamente riesgoso, y entonces la gente omite. La gente dice: "Bueno, a ver cuándo se vuelven a hacer cincuenta películas por año como en la década del 40". Se olvidan que en el 85 se hicieron cincuenta y dos. Que además en esos años nunca se hicieron menos de treinta y dos películas.

La vez pasada, conversando de forma airada con un colega que reivindicaba la nueva ley de cine, la nueva política cinematográfica, yo decía: "¿De qué hablamos? ¿Hablamos de cantidad, es mejor un cine que hace seis películas por año que un cine que hace cincuenta? ¿Hablamos de calidad, es mejor un cine que hace dos o tres películas de calidad por año que un cine que fabrica en el término de cinco años doscientos premios internacionales, dos grandes premios en Venecia, dos grandes premios en Berlín, dos grandes premios en Cannes y un Oscar de la Academia de Hollywood?

C. S.: ¿Cuáles fueron esos premios?

M. A.: El Oscar fue para La historia oficial, en 1985. Los premios de Venecia fueron para El exilio de Gardel y La película del rey. En Cannes ganó el premio a la dirección Pino Solanas por Sur. En Berlín sacó un premio Olivera con No habrá más penas ni olvido, en el 84, y Miguel Pereira con La deuda interna. Luego pasó lo mismo en San Sebastián, en Montreal. El cine argentino se vendía en el exterior. El Instituto tenía una oficina que vendía seis, siete millones de dólares por año, que no es para decir ¡viva!, pero comparado con nada siete millones es muchísimo. Y luego no hay que olvidar esto tampoco, que para mí fue un hecho fundamental para mi futuro visto desde entonces, y son las veinte óperas primas que por año dábamos nosotros. Eran veinte directores jóvenes, mientras hoy se escucha decir que solo deben filmar los consagrados. En aquella época el Instituto corría el riesgo de buscar gente desconocida. Me lo dijo un día un productor: "Vos le das crédito a cualquiera". "Cualquiera va a ganar el Oscar", le respondí. Así fue, para ese productor fue hecha la película de Puenzo, que en aquel momento era cualquiera. El cine argentino lo están haciendo aquellos jóvenes. ¿Cuáles son los jóvenes que van a hacer el cine argentino en el futuro si no hay óperas primas? Así llegamos a la Universidad del Cine (FUC).

C. S.: ¿Para qué es importante la Universidad del Cine en Argentina y de qué modo puede contribuir a la cinematografía nacional? M. A.: Yo creo que la Universidad no se limita a ser un generador de técnicos ni nada de eso, por eso se llama Universidad del Cine. Universidad son muchas cosas a la vez, es un lugar de estudios, de aprendizaje, de enseñanzas, no sé quién aprende y quién enseña. No sabemos todavía quiénes son los que aprenden y quiénes son los que enseñan. No tenemos absolutamente discriminado eso gracias a Dios. Además, es un punto de encuentro, lo que no es poco en un país como el nuestro. En un país donde el afuera de los lugares culturales parece el desierto. Y luego, es un lugar de producción que tampoco es poco. Un lugar donde se producen cincuenta cortometrajes por año en filmico, ciento sesenta videos, un largometraje. Es un lugar extraordinario, tomada la palabra "extraordinario" como fuera de lo ordinario. Un lugar que en la Argentina suena a ciencia ficción y en muchos otros países también. Por eso nuestra inserción internacional, porque la gente se da cuenta de que aquí están pasando cosas; escuelas de países desarrollados mandan a sus alumnos acá. Vienen a estudiar y vienen a una institución tonta y torpe que hay en Latinoamérica, que además produce lo que hacen sus alumnos y no espera que sus alumnos pongan todo el dinero para hacerlo todo. Recuerdo que hace unos años estuvo en Buenos Aires Bob Rosa, de la Universidad de Los Angeles (UCLA). Dio un seminario aquí en la Universidad y en cierto momento un alumno le preguntó: "¿Y cuántas películas produce la UCLA?", él lo miró y le dijo: "No tenemos número, producimos cientos", y yo como entendía desde cierto punto de vista la confusión pregunté: "¿Quién las paga?". "Los alumnos", dijo él. Y yo quedé salvado de la comparación porque aquí somos nosotros los que producimos.

C. S.: ¿Cómo está organizada la producción de películas en la Universidad del Cine?

M. A.: En primer lugar yo nunca quise hacer una escuela técnica, esto no es una escuela técnica y si se llama Universidad del Cine es porque hemos pretendido tener una personería jurídica-cultural propia, una personalidad cultural propia. Y por lo tanto nuestra currícula está integrada en un cincuenta por ciento por materias técnicas con orientaciones que tienen que ver con rubros relacionados con la actividad cinematográfica: dirección, guión, iluminación, montaje, escenografía, producción, crítica de cine. El cincuenta por ciento son esas materias. Materias que en mi opinión, y se lo digo a los alumnos en el primer día, se pueden aprender en la universidad o en cualquier otra parte, como lo ha demostrado la existencia de directores como Orson Welles, Fellini, Chaplin y para qué seguir con la lista de directores que no han estudiado en la universidad. Quiere decir que esto se puede aprender en otros lugares por más que haya directores talentosos que han estudiado cine: Wenders, Polanski, Wajda y Coppola, pero ellos dicen, y creo que tienen razón, que en las escuelas de cine se aprende cine sobre todo en los pasillos. En los pasillos, además, hay que aprender cosas que no se aprenden de ninguna otra forma, que son cosas que se aprenden con los libros en la mano, por ejemplo: semiología, filosofía, literatura, teatro, idiomas, esto no se aprende en cualquier parte como se puede aprender con la mera experiencia práctica una actividad cinematográfica. Estas dos cosas crean una suerte de aparente ficción que se llama Universidad del Cine, que cada día logra insertar más su filosofía o su ideología o su modo de estar constituida. Con alumnos que sienten cada vez más la necesidad de materias humanísticas que al principio rechazaban. Porque los primeros alumnos que vinieron a la Universidad no vinieron a estudiar materias humanísticas, más bien eran fugitivos de ninguna parte. Venían aquí a ver si encontraban la posibilidad de que no se burlen de ellos, ni de que los usen o los defrauden, de que les den lo que les prometen. Eso encontraron, aquí nadie se burló de ellos, nadie los defraudó, les hemos dado todo lo que les prometimos el primer día, hasta inserción internacional. Diez alumnos de la Universidad acaban de estar invitados al festival de cortometrajes de San Petersburgo. Otros han ido a Clermont-Ferrand, otros han ido a Berlín, acompañando a las películas de la Universidad. En nada los hemos defraudado y entonces hoy cada vez piden más y hoy diría que están pidiendo algo casi imposible que es que la carrera sea eterna.

C. S.: ¿Hay discusión estética en la escuela?

M. A.: En los pasillos. Acabo de tener una con un alumno que vino a verme y me dice: "Nuestra próxima película quisiéramos que fuera en blanco y negro y no en color". "¿Lo hacés por ahorrar dinero o lo hacés por razones estéticas?", le pregunté. "Lo hago por razones estéticas", fue la respuesta. "Entonces, muy bien", contesté.

Ahora bien, no es que los jóvenes se han vuelto locos y dicen: "Solamente queremos estudiar filosofía y no queremos apretar ningún botón", los jóvenes no se han vuelto locos porque todo eso lo tienen, nosotros tenemos equipos para abastecer a los cuatrocientos cincuenta o quinientos alumnos que tenemos.

C. S.: ¿Con qué equipos trabajan?

M. A.: Primer año en video y luego con cámaras 16 mm, con cámaras 35 mm, con moviola, con equipos de edición digital. Tenemos todo lo que hemos ido haciendo poco a poco. Porque la FUC es desde mi punto de vista un milagro de administración y además un personaje que se come la cola porque nosotros vivimos retroalimentándonos continuamente, dado que no recibimos ningún apoyo de nadie. Todo lo que hemos recibido desde que existe la FUC ha sido un espontáneo subsidio, "espontáneo" lo subrayo, del Fondo Nacional de las Artes, que nos dio treinta mil pesos con los cuales compramos un equipo de posproducción digital que costó cincuenta y ocho mil, más una beca anual que nos dio, el año pasado y este, el Fondo Nacional de las Artes también de forma espontánea. No hemos pedido a nadie y cuando hemos pedido no nos han contestado. Caso del Instituto Nacional de Cinematografía y de algunas otras reparticiones del Estado que ahora olvido. Seguramente esos organismos, a los que hemos recurrido porque los conocemos y están creados para fomentar proyectos no comerciales como este, a esos organismos no me parece que les resultemos simpáticos.

C. S.: ¿Cuáles son las discusiones, los modelos o las búsquedas de los jóvenes que estudian cine?

M. A.: La verdad es que no me he detenido a analizar esto por las siguientes causas: quisiera que no se pareciesen a nadie. Recuerdo que cuando me hice cargo del INC en diciembre del 83, reuní a los directores de cine, acostumbrados a que les dijera cuál era el cine que había que hacer, y les dije: "Lo único que les pido es que hagan un cine distinto". Y yo creo que hicieron un cine distinto, incluso distinto del mío. O sea que esta manera de dirigir que yo tenía sigue en la FUC, tratando de que no se encasillen en tendencias y que traten de ser

ellos, por lo tanto no fomentamos ningún tipo de idolatría ni nada por el estilo porque creo que no es bueno parecerse a alguien aunque nadie sea Fellini. Además nosotros tenemos bastantes cualidades individuales para tratar de parecernos a nosotros mismos y muy importante es poder llegar a hacerlo.

C. S.: ¿El cine de hoy debe ser de autor o industrial?

M. A.: A mí me parece que el cine industrial hace posible el cine de autor y viceversa. Al mismo tiempo, el cine industrial me parece una fantasía para los argentinos y para los franceses y para los italianos La batalla del cine la ha ganado Estados Unidos y la ganó por la inteligencia de sus políticas, no la ganó por otra cosa. Yo siempre cito a Herbert Hoover, que en los orígenes de la industria cinematográfica de Hollywood dijo: "Cuantas más películas norteamericanas se vean en el mundo más autos y heladeras norteamericanas se van a vender". Me parece que se estaba fundando algo más que una farandulesca ciudad que fabrica sueños, se estaba fabricando una cuarta o tercera industria norteamericana. Una industria que los norteamericanos defienden con los dientes y hacen bien. Y que los demás países la han defendido con dientes extraídos, ni con encías. La batalla del cine la hemos perdido, entonces ; por qué queremos ser industriales? Si estamos viendo que esta batalla la han perdido países socios. La han perdido Japón, Alemania, Francia, Italia. ¿Por qué queremos ganarla nosotros? Nosotros tenemos que soñar. Este es el cine que debe hacerse en el mundo no siendo norteamericano y a mí me parece que cuanto más soñemos mejor cine vamos a tener y por soñar tanto tenemos el cine

que tenemos. Tenemos un cine muy respetable, nos respetan en todo el mundo. La Argentina es también conocida por su cine, además de por algunos deportistas y por algunas músicas populares, es conocida por su cine, cualquiera sabe que la Argentina tiene un buen cine. Lo noto cuando el Festival de Berlín le dedicó el año pasado una sección especial para homenajear a los cortometrajes de la FUC. No está homenajeando a una institución, está homenajeando a una cinematografía en perpetuo reflorecimiento.

Todo director del Instituto o de escuelas de cine debe ser un buscador de talentos, para que los talentos se parezcan lo menos posible a los buscadores. Por eso nosotros hacemos ciclos diversos, hemos hecho ciclos de películas que yo odio pero creo que los alumnos tienen derecho

a elegir.

C. S.: ¿Cómo hiciste para hacer la FUC en un momento de tanta indiferencia con respecto a todo lo que sea cultural?

M. A.: Tampoco sé cómo he llegado a filmar diez películas. Solamente una sé como la he hecho porque alguien me contrató, pero de las demás no tengo idea de cómo las hice. Y yo creo que la Universidad es mi undécima película.

El espejo es muy cruel conmigo, pero yo no siento ninguna diferencia con aquel que hizo La cifra impar, la primera película que hice cuando todo el mundo consideraba que Cortázar era un escritor esteticista. \blacksquare

Entrevista de Cecilia Szperling

Habla un alumno

Introducción, nudo y desenlace

¿Qué es la FUC? ¿Es la escuela de cine con mayor producción en Sudamérica y a su vez la de mayor proyección en el exterior? ¿O es el lugar donde los raros nuevos ricos juegan a hacer cine?

Breve reseña informativa

La FUC, Fundación Universidad del Cine originalmente, abrió sus puertas en 1991 como una institución de nivel terciario que mantenía básicamente la misma estructura que las demás escuelas de cine de Buenos Aires.

De aquel primer año a este 1995 la FUC ha ido experimentando cambios fundamentales.

Para empezar, la Fundación ha cedido su lugar a la Universidad del Cine, esto es: una institución con título universitario (ya no terciario) reconocido por el Ministerio de Educación. Hoy, el primer año de la carrera es común a todos los alumnos. A partir del segundo año se puede optar por distintas orientaciones: Dirección, Guión, Iluminación y Cámara, Escenografía y Vestuario. También está abierta la posibilidad de agregar nuevas orientaciones, según el requerimiento de los alumnos: Producción, Montaje, Sonido, Análisis y Crítica Cinematográfica. La FUC otorga al alumno el título intermedio de Profesor de Cinematografía (en su correspondiente orientación) luego de tres años y medio de carrera. El alumno puede concluir allí sus estudios o bien continuar otro año y medio hasta obtener el título definitivo de Licenciatura en Cinematografía.

Por otro lado, año tras año la cantidad de alumnos se ha ido incrementando, hasta llegar hoy a unos 530 entre 1º y 5º año. (Asimismo, la edad promedio de los alumnos ha bajado considerablemente, lo que puede implicar un problema, ya que el nivel de conocimiento o acercamiento previo al cine por parte de los nuevos alumnos es cada vez menor.)

Estos 530 alumnos filmarán, en 1995, 30 cortometrajes filmicos (16 y 35 mm) y 100 cortometrajes en video, todos ellos curriculares, lo cual significa que la Universidad se hará cargo del 100 % de los gastos.

Sin contar los ejercicios de este año, la FUC lleva producidos más de 50 cortometrajes fílmicos, muchos de los cuales han tenido la posibilidad de competir en festivales internacionales en distintas partes del mundo.

En relación con esto, la Universidad acaba de organizar el Segundo Festival Internacional de Escuelas de Cine (el primero se realizó en 1993), en el que participaron 45 escuelas de 22 países. Por último, a partir de 1993, la FUC ha decidido producir algunos proyectos de largometraje realizados por los alumnos, bajo la supervisión de algunos docentes. Surgieron así: el documental Retrato de Jorge Lavelli, supervisado por Alberto Fischerman y Rafael Filippelli; el largometraje de ficción Un túnel llamado Moebius, coordinado por Gustavo Mosquera y listo para su estreno comercial, y un

largometraje episódico realizado íntegramente por los alumnos de la licenciatura, ya en etapa de preproducción.

Ciertos problemas (de difícil solución)

Se podrá decir que todo es muy lindo, pero que ser alumno de la FUC cuesta \$ 500 por mes. Es verdad. A esto se podría responder diciendo que la FUC devuelve al alumno su inversión, ya que le da la posibilidad concreta de filmar. Esto también es verdad. Se puede insistir diciendo que la FUC está instaurando en la Argentina un tipo de cine hecho solamente por los niños ricos de la sociedad, y a partir de esto abrir un signo de interrogación acerca de la calidad de los productos. Otra verdad relativa.

Uno, porque la FUC otorga becas a algunos estudiantes. Dos, porque la mediocridad no es exclusiva de ninguna clase social; por el contrario, nos abarca a todos.

Sin embargo, la FUC cae en el error quizá más grave que pueda cometer una escuela de cine: creer (y fomentarlo) que hacer cine consiste solo en poner las luces y prender la cámara.

Parecería que en la FUC el aprendizaje y la realización de films es más una cuestión de hobby que de necesidad, y cuando el arte es tomado como un pasatiempo ingresa en un terreno peligroso: el de la ignorancia.

Esto es fomentado por estudiantes que dividen las materias en aquellas en las que hay que leer y aquellas (las más concurridas) en las que no, y potenciado por ciertos docentes cuyas materias se aprueban con un nivel de exigencia cero.

No creo en un cine surgido de la erudición ni de la intelectualidad (por el contrario, creo en la intuición), pero sí pienso que cualquier tipo de aprendizaje ayuda a descubrir nuevas cosas o a mirar las de siempre con otros ojos.

Pequeño comentario (a manera de cierre)

En uno de los pasillos de la FUC, un alumno me comentó que la muerte de Gilles Deleuze le hacía un gran bien al mundo del cine. Obviamente, leer a Deleuze no nos va a ayudar a ninguno de nosotros a hacer películas mejores, ya que el talento nada tiene que ver con el conocimiento académico.

Lo que sí me parece, a partir de este comentario ("típicamente FUC"), es que estamos yendo por el camino equivocado, el camino de lo fácil y lo gratuito que, cuando se trata de arte, puede llevarnos a resultados nefastos (el cine argentino es en su gran mayoría prueba de esto)

No se trata, como dice (y me espanto) Aristarain, de que haya que hablar menos de cine y hacer más cine. Estoy convencido de que hay que hacer tanto como discutir, leer y pensar el cine.

Por esto creo que la FUC, aparte de producir, debería fomentar mucho más todo tipo de charlas, debates, polémicas entre los alumnos a partir de distintas problemáticas que hacen al cine, para convertirse no solo en un centro de producción, sino también en un lugar de investigación y discusión sobre una actividad (el cine) que en la Argentina ha sido relegada económica y culturalmente.

Hernán Musaluppi (matrícula N° 91001)



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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)



TALLER DE ESCRITURA PERIODISTICA ESTIMULO DE LA CREATIVIDAD

Guillermo Pintos © 87-4780

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

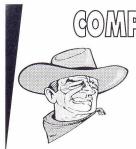
En Belgrano R., Coghlan, Villa Urquiza La mayor Videoteca de la zona

- Más de 6000 títulos
- Más de 1000 películas clásicas

Alquile 60 videos mensuales por solo \$20

VIDEO BAR Juan Grillo

Monroe 3902 / Te: 545-3648



COMPOSICION LASER

Libros - Revistas Folletos - Tipeo - etc.

Carlos © 241-9312



CORRECCION DE PRUEBAS Y DE ESTILO TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415

Asesoramiento Impositivo y Previsional Organización Administrativo-Contable

Dr. Eugenio D. Goldfarb

Contador Público

Lavalle 1763 - 4º P. Of. 1 (1048) Tel/Fax 371-1845

COMO VER CINE

UNA INTRODUCCION AL RELATO CINEMATOGRAFICO

Un curso de Horacio Bernades

856-6134



Diario de Valdez XVI

por Jorge La Ferla

Valdez around the World: Colombia again

Colombia para armar. Es tal el hábito que ya solo causan sorpresa las inesperadas ausencias de Valdez en Bogotá. Lo que comenzó como un simple destino azaroso era una certeza trágica. Valdez tenía una de sus bases de apoyo en Colombia y era inevitable su constante devenir por las tierras andinas del Norte de América del Sur. Eran muchos e insondables los lazos que unían a Valdez con Colombia. Desde su nombre y su estrecha relación con la figura y símbolo del café en Colombia a la amistad que mantuvo en su juventud con dos prominentes intelectuales, uno proveniente de la región de Caldas y otro bogotano, que lo introdujeron en el mundo del psicoanálisis y de las computadoras. Valdez, con poco más de veinte años, soñaba con un país que no conocía pero que iba armando lentamente a través de los relatos de sus amigos residentes en la ciudad de Lyon, que a fines de los setenta se despidieron de Valdez para volver a trabajar en su

A lo largo de estas crónicas siempre se hizo pública y notoria la manera en que se produjo el cambio de Valdez y cómo impunemente abandonó sus ideas de revolución y transfiguración de las cosas para convertirse diez años después en uno de los operadores más importantes de las grandes corporaciones que controlan el nuevo orden internacional de los medios de comunicación. A través de sus hábiles manejos ha colaborado con empresas seriamente enfrentadas entre sí en la despiadada lucha por el dominio de los medios audiovisuales. Valdez creaba consenso y así fue cómo estas exclusivas crónicas fueron denunciando las múltiples gestiones y delicadas negociaciones que emprendió para Bill Gates, Ted Turner, Vladislav Listiev, Silvio Berlusconi, Roberto Marinho y Ernestina H. de Noble, por solo nombrar algunos de los más importantes. Por su origen latino y por afinidades

difíciles de explicar, Valdez prestaba especial atención a toda la evolución del mercado audiovisual en América Latina. A pesar de que no era el área que más ganancias dejaba, conocía a fondo los detalles de toda la red comunicacional en el continente, participando activamente como asesor en la creación de los nuevos canales privados en Bolivia y Chile a mediados de los años 80 y en la reprivatización de los canales argentinos a principios de los años 90. El año 93 iba a ser clave. A principios de año Valdez parte clandestinamente para América del Sur a pedido de su amigo Ted Turner para investigar el origen místico de las misteriosas señales que interferían las ondas de CNN, trágico hecho que provocaría la ruptura del contrato de transmisión de la Guerra del Golfo II, de la cual tenía exclusividad el canal de Atlanta. Este hecho llevó a que la remake de la misma guerra no se produjera. Y por sobre todas las cosas, en el año 93 Valdez visita por primera vez Colombia. La excusa fue comenzar a negociar la privatización de los tres canales de televisión. Ahí empezaba la gran historia de Valdez. Desde hacía tiempo venía negociando la posibilidad de formar un pool de empresas que transmitiera para toda América Latina, desde Belice o desde Miami, facturando la RKV Entertainment toda la venta publicitaria y los derechos de emisión. Valdez negociaba con los dos mayores grupos colombianos un acuerdo de fusión, difícil de pensar en un momento y que logró de una manera relativamente sencilla. Más allá de su éxito y de su misión cumplida, Valdez se aficionaba cada vez más a Colombia, entendiéndola cada vez menos pero sintiéndola cada vez más. Es así que junto a las entrevistas oficiales con funcionarios, políticos y empresarios, Valdez empieza a obsesionarse por conocer más este país y lo recorre intensamente, estableciendo una compleja trama que según él intentará explicar Colombia. Para eso decide emprender un trabajo similar al producido en Bolivia y realiza un periplo

casi clandestino con un pequeño equipo de filmación, como lo hiciera en su viaje por el altiplano boliviano. En esencia, y como siempre cuando estaba eufórico, la motivación de Valdez era inexplicable excepto por sus ganas de descubrir algo que no sabía bien qué era ni dónde estaba. Su obsesión lo llevaría a ese destino incierto que tanto buscó siempre.

Welcome to El Dorado. Valdez llega a Colombia en su jet privado y en un ya reiterado acto de emoción arroja su pañuelo Armani y besa la pista del aeropuerto de El Dorado. Junto a su asistente y guardaespaldas inseparable, Alberto Carpo Cortés, Valdez sube a un Land Rover Cruiser y se pierde en Cundinamarca.

Bogotá. Si bien revistió carácter privado, varios fueron testigos del encuentro con el presidente Samper, quien desde hacía varios meses estaba en jaque por las acusaciones de haber recibido dinero blanco para su campaña presidencial. Sin referirse en ningún momento al acoso que por momentos le volvía insoportable la vida, particularmente por la influencia del senador de Carolina del Norte, Jesse Helms, y la diatriba del Miami Herald, que desde hacía tiempo le habían bajado el dedo. El único aliciente hasta el momento era el tibio y ambiguo apoyo que recibía tácitamente de Bill Clinton por consejo de Valdez. A toda costa pretendía tener el acuerdo final parlamentario que reglamentara la liberalización de las ondas televisivas en Colombia y el consiguiente desguace de los tres canales de televisión nacionales y las programadoras estatales. El problema parecía bastante complejo por estar asociadas estas últimas con las dos empresas, RCN y Caracol, que formaban parte de los dos grupos que dominaban no solo toda la programación televisiva y radial del país sino la mayor parte de las empresas de Colombia. La asociación incipiente entre Televisa de Méjico, Canal 13 de Argentina y O Globo de Brasil se terminaría de cerrar con la

asociación de ambas productoras colombianas. El consenso continental para las transmisiones televisivas era la última obra de Valdez para lograr la unión continental que produjera entretenimiento y pingües ganancias. Con la mirada perdida, Samper no llegó en ningún momento a darle las mínimas garantías de que los liberales en el Congreso apurarían la urgente medida indispensable para que tal acuerdo se lograra.

Medellín. Desde hacía tiempo Valdez tenía concertada su habitual cena para echar paja sobre diferentes temas con el mejor guardameta del continente, con el que departió sobre nuevos y viejos temas: la eliminación del seleccionado colombiano del mundial de Italia, el partido entre Nacional y el Milán en Tokio y el ocho que le hiciera a Van Basten, el fatídico 5 a 0 en Buenos Aires y la catástrofe del mundial de los USA, de cuyas consecuencias se salvó por no haber participado al tener que pasar un tiempo en prisión por haber colaborado de buena fe con la liberación de la hija de un empresario secuestrado. Higuita resumía en sus actitudes un espíritu muy colombiano, un savoir faire profesional junto a un gusto por la vida muy grande, y la imposibilidad de mantenerse en la cima de la meta por mucho tiempo.

Bogotá. New York. Palermo. Un sociólogo yanqui demostraba en un reciente artículo en el New York Times cómo estas tres ciudades ya anunciaban el siglo XXI a través del descontrol de las instituciones republicanas, el ajuste de cuentas permanente y una pulp fiction de irresistible adrenalina. La magia de la muerte pero también de la vida imperaría. Valdez lo sabía, no por nada frecuentaba esos tres lugares con sospechosa asiduidad. La realidad del cotidiano se presentaba como una lucha literal por la supervivencia. La presencia de la muerte era un ímpetu vital por resolver la esencia de la vida. Valdez encontraba su necesaria cuota de endorfinas en un peligroso devenir que jamás lo desmotivaba.

Ellas, las únicas. Otra de las bellezas de Colombia que conmovía más a Valdez era la increíble mezcla y ontología de la mujer colombiana que la convertía en una simbiosis misteriosa. Frontal, sensual y pujante, lo hacía olvidar de la histeria de la mujer argentina y la hibridez de las gringas. Hablando de proyectos con Pepe Sánchez, actor en sus mejores épocas y director de la famosa telenovela Café, actualmente en el aire por Canal 13, Valdez encuentra a Gabiota, se da cuenta de su aroma de mujer y nuevamente se apasiona. El

resto es público, basta mirar Hola de noviembre.

Cómo se jodió Colombia. A más de diez años de la toma del Palacio de Justicia en plena Plaza Bolívar de Bogotá por una fracción del M-19 y el posterior asalto por el ejército, Valdez veía en el reconstruido edificio aún no inaugurado otro testimonio de un país que la intolerancia y la masacre habían convertido en un polvorín desde hace varias décadas. La excusa histórica fue que todo había empezado con la muerte del candidato presidencial Gaitán, el 9 de abril de 1948, cuando varias balas acabaron con su vida en una calle de Bogotá, testimonio de cómo un país tranquilo, apacible v con grandes injusticias iba a retomar su destino histórico de guerra total permanente. Desde hacía más de treinta años, Colombia estaba ocupada por uno de los movimientos guerrilleros más antiguos de América, que en sus múltiples facciones, el M-19, las FARC, el ELN, conformaban un Estado dentro del Estado y dominaban gran parte del territorio nacional. La lucha insurgente contra las fuerzas armadas se fue convirtiendo en una guerra indiscriminada y en un acoso interminable de masacres y ajustes de cuentas que culminaban en una situación actual muy conflictiva al anunciarse algunos acuerdos con el narcotráfico. Valdez entrevista de manera concluyente en varias zonas de Colombia a varios dirigentes de la lucha armada y termina por entender menos tanta convicción que cotidianamente cobraba su cuota de víctimas. Valdez quería ser prenda de paz.

Blanca y radiante. El otro ejército paralelo estaba conformado por los carteles de la droga y su permanente trabajo de exportación del café blanco hacia el Norte y hacia el Sur con todas las vertientes que movían gran parte de la actividad económica del país en los mínimos porcentajes que volvían desde el Norte, particularmente los USA, donde se queda todo el producto de la actividad. Valdez volvía a entrevistar en la cárcel, junto a su amigo García Márquez, a los ex capos máximos del Cartel de Cali, los hermanos Ochoa y los hermanos Orejuela, para dilucidar la manera en que podría establecerse un acuerdo nacional entre todas las partes y comprobar que era un hecho la fabricación de cocaína sintética con el auspicio de varias universidades de California. Valdez viaja a Cartagena con el Gabo y tienen largos diálogos. El tema preponderante era Colombia, luego continuaron con Internet y las autopistas de información y todo terminó derivando, tras varias botellas de ron vacío, a la

manera en que Colombia generaba permanentemente historias que parecían escritas por el Gabo. La principal iba a ser la de Valdez.

Colombia le recordaba algunas características de la Argentina. Un país con poco más de treinta millones de habitantes, muy extenso y variado en climas y en naturaleza, con una incipiente industria mediana desguazada paulatinamente por las aggiornadas políticas de mercado y una intensa riqueza cultural inagotable. La diferencia era la ubicación explosiva y la mezcla entre los genes del Caribe, los Andes y los criollos españoles. Bogotá era para Richard una exclusiva mezcla entre Miami y La Paz, la capital de Bolivia.

Los descartables. La otra gran guerra que vivía el país era la de siempre: entre los que no tenían nada y los que lo tenían todo. Esta violenta confrontación era de por sí escandalosa por haber suficiente de todo para todos y por el imparable ejército clandestino de mendigos, basuriegos, gamines y toda una serie de apodos, de los cuales el más violento era el de descartables. Valdez se desplazaba los sábados para escuchar en uno de los barrios más candentes de Bogotá grupos de adolescentes que bailan y componen raps que son los que mejor hablan de una situación insoportable del país, una frase de ellos reza: Qué tristeza Colombia, mi

A pesar de todo Valdez sentía en Colombia la suficiente cuota de alicientes para sentirse uno más entre tanto caos lúdico. La última noche Valdez va con Cortés y una comitiva oficial de rumba a la Zona Rosa Bogotana. Una vez se despedía de todos sus allegados entre salsas, cumbias y ballenatos. Pasada la medianoche su estado era lamentable y su desaparición inquietó a todos. Cortés no sabía dónde empezar a buscarlo. A los pocos días, recuperándose en su casa de Staten Island, Valdez trataba de recordar qué había sucedido esa noche. Varios pensaron que su pérdida de conciencia se debía a una ingestión involuntaria de escopolamina, más vulgarmente conocida como burundanga, la droga de la voluntad. Fueron cinco increíbles horas que terminaron con el encuentro de Cortés, ya desesperado, con un Valdez inconsciente y tirado en medio de una de las calles de El Cartucho, rodeado y protegido por varios de los habitantes de uno de los barrios más marginales de Bogotá. Valdez, ya semiconsciente y observando la estatua de la libertad desde su dormitorio, estaba ya planeando la manera de volver a Bogotá. Necesitaba recordar o volver a vivir esa noche, pues sabía que ahí estaba la clave de su vacío existencial. Continuará.



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Señores de El Amante:

Ya sé, no digan nada: lo que planeo es una misión imposible. Temo que mi computadora se incendie en quince segundos. Más aun, temo que mi carta carezca de eco. He de intentarlo, de todas formas. La misión es revertir una crítica o, tal vez más difícil, una opinión sobre una película. Ahí va.

Olvídate de París sí llega a ser una buena película. Incluso más: se trata de una gran película. Porque no es solo una historia sobre los problemas de un matrimonio, sino sobre cómo se cuenta esa historia. Es, justamente, una película acerca de lo ingeniosa que puede —o pretende ser— la gente cuando cuenta cualquier cosa. Los chistes, los gags, los sketches son las armas que usan esos amigos en esa mesa de restaurante para atraer y capturar la atención de esa joven a punto de casarse que oye la increíble historia de Mickey y Ellen. Es más: estos mismos relatores tratan de que la parte de la historia que les toca contar sea la más asombrosa, la más entretenida, la más poblada de gags o de cimas dramáticas. En realidad, los amigos cuentan la película adornando la historia que, por otra parte, no conocemos más que por sus bocas. Jamás podremos saber si las cosas fueron así "realmente". En esta estructura, los chistes llevan adelante la película, como cuando Mantegna cambia una frase de la historia real por otra totalmente imprevisible y descolocada (en el contexto del guión-historia-romántica) para llamar la atención de su novia (cosa que ya había hecho Rob Reiner, el papá de Billy Cristal, en The Princess Bride). En el transcurso, más de una vez se oyen cosas como nuestro vernáculo "¿en serio?" (esa frase con la que pretendemos no querer creer lo que creemos que no creemos para que alguien diga que sí, que es cierto, y nos otorgue el derecho de asombrarnos), que hacen avanzar la historia en direcciones tan personales, exageradas y disímiles como cada uno de los amigosrelatores.

Párrafo aparte para Billy Crystal. Una vez le pegué un palo a Woody Allen del que no me arrepiento. Allen sabe mucho de chistes, pero trata de abarcar más de lo que los chistes alcanzan a decir sin mostrar. En cambio, Crystal conoce sus límites. Sabe que no puede hacer drama, que jamás podría interpretar a un enfermo de septicemia que trata de hacer algo útil con su vida pregonando las bondades del Baghavad-Ghita antes de morir en un colectivo que va a Puente de La Noria. Solo puede interpretar (literal y figuradamente) a tipos graciosos que hacen reír. Y sus películas, construidas alrededor de esta clase de personaje, son coherentes cinematográficamente. Los chistes invaden la pantalla como pedacitos de memoria. Tanto Mickey y Ellen como el Buddy Young Jr. de El cómico de la familia son personajes hechos de memoria (propia o ajena). Y lo que queda en la memoria es, precisamente, un montón de retazos, las cosas más importantes de cada visión del mundo. Así, para Billy Crystal, lo que la gente recuerda de los demás son los momentos más graciosos o más dolorosos. Sabe que, muchas veces, la única conexión entre una anécdota y otra es la persona que las cuenta. Todo esto aparece en Olvídate de París, una película que es, además, rigurosamente cronológica (recordemos cómo se corrige la historia del pájaro para que coincida con la "realidad"), bastante ácida (aunque no corrosiva: critica pero no destruye) y visiblemente compleja, aunque esa complejidad se tiña del humor de alguien que disfruta filmando. Por último, Olvídate de París es el ejemplo perfecto de película cinéfila: el cine forma parte de la vida de esos personajes como algo vivido y vívido, y nunca como un problema de puesta, diégesis, exégesis o metástasis. Aunque sea válido preguntarse si, en realidad, no habremos visto un documental sobre cómo un grupo de competentes libretistas competidores tratan de asustar, entristecer o hacer reír a esa novia perpetua que somos cada uno de los espectadores

Leonardo M. D'Espósito

Sr. editor:

En *El Amante* 44 (1995), pp. 7-9, aparecen sendas críticas de Horacio Bernades y Santiago García sobre *El amor y la furia* y *Tom & Viv.*

La primera ensalza la película de Lee Tamahori comparándola con las de los nuevos directores afroamericanos y se deleita con la violencia de los que "once were warriors", con su clima de asfixia y de encierro, con el violento melodrama familiar y femenino y con "la fuga hacia atrás de uno de los personajes hacia los antiguos rituales místicos". Finaliza con una comparación entre maoríes, los negros de Harlem y los "wichis" salteños; aunque es de conocimiento general que las etnias mencionadas ni por asomo tienen nada en común.

Las veleidades bélicas de los maoríes parecen ser una constante de la condición humana y no exclusivamente de ellos. El hecho de que tanto ingleses como maoríes llegaran a un "modus vivendi" mediante el tratado de Waitangi en 1840, que hubiera una matanza de colonos en Wairou en 1842 por parte de los maoríes y que los ingleses a su vez no cumplieran con aquel tratado, no invalida que los casi 180 mil maoríes que pueblan Nueva Zelanda en la actualidad gocen de iguales derechos civiles y oportunidades que los descendientes de británicos con quienes conviven finalmente en armonía.

El clima de asfixia y de encierro probablemente se deba a que la película fue rodada en Auckland y, si el realizador hubiera salido del marco casi teatral de la taberna y de la vivienda de los protagonistas, no habría tenido más remedio que mostrar las características de esa moderna y bella ciudad y quizá la gente que recorre sus calles, en las que es fácil reconocer dentro de sus viandantes a maoríes igualmente trajeados y entregados a las mismas labores que las de sus compatriotas de origen sajón. Con respecto a la violencia familiar y femenina, la circunstancia de que la muchacha violada por su tío se ahorcara, pero cuidándose bien de hacer saber quién había sido el autor de la tropelía, revela las intenciones de su director de fabricar un melodramón de colores espesos dentro de cuyos personajes se destaca el papá de la menor que es de una sola pieza: es malo, malísimo y encima mal actor.

En cuanto "a la fuga hacia atrás en pos de rituales místicos", yo le recomiendo al Sr. Bernades que vaya a Nueva Zelanda. No bien pose sus plantas en esa tierra, va a encontrar una buena cantidad de agencias de turismo que le van a proporcionar "la fuga hacia atrás" de forma parecida a la de la película y a las que se efectúan en Buenos Aires con las visitas al campo, domas, asados y "gauchos and beautiful señoritas".

Creo, contrariamente a lo que supone el autor de la nota, que *Once Were Warriors*, so pretexto de presentar problemas sociales que no son significativos en un país que no alcanza los tres millones de habitantes y que tiene un ingreso per cápita que haría las delicias de nuestros recaudadores, es un crudo producto comercial de la misma calaña que las películas de Schwarzenegger y de Stallone, adobado astutamente con templos maoríes de tarjeta postal y mucha, muchísima violencia gratuita.

Con referencia a la crónica del señor García, la película Tom & Viv, contrariamente a su opinión, ha merecido "ocupar el tiempo de lectura por lo menos mío y de mi mujer" y de ninguna manera olvidarla.

Tom & Viv es un relato de dos seres insertos en una comunidad convulsionada por la guerra y por los cambios sociales que la sucedieron. Pero que aprovecha ese marco para destacar la invariable actitud de los humanos hacia la enfermedad mental, que es el rechazo de legos y no tanto, como son los médicos, hacia lo que todavía no se entiende y, por ende, no puede resolverse. Tal es el caso de la desdichada Viv, quien, teniendo metrorragias a repetición, hizo un cuadro de histeria grave a partir de su

dolencia. En aquella época va se conocía la técnica de la histerectomía, pero existía gran temor a la infección que podría generar (la penicilina recién se había descubierto o estaba por descubrirse) y en cuanto a provocar ciclos artificiales mediante anticonceptivos, es cosa de esta época. Lo más cómodo entonces, luego de unos ridículos "tests" a que fue sometida la enferma, fue declararla loca. En la Edad Media a los locos se los quemaba, en el siglo actual tener un loco en la familia es "un quemo". A ello se debe que el destino de Viv fuera el manicomio y ahí debió permanecer, aun cuando al sobrevenir la menopausia sus metrorragias cesaran y con el estilo un tanto sibilino de Brian Gilbert se nos mostrara una persona psicológica y somáticamente sana. Su madre había muerto y tanto su hermano como su marido hacía diez años que no aparecían. Un tiempo después murió. En el mismo tono menor que parece ser su estilo de contar historias, Brian Gilbert hizo simultáneamente una pintura magistral de T. S. Eliot, un snob recalcitrante que se las tiraba de inglés y que no era tonto para administrar el dinero que obtuvo por herencia del padre de Viv y por supuesto por su enorme talento. Pero que fundamentalmente era un ser humano con los pros y contras que todos tenemos.

Solo me queda señalar la fabulosa dirección de actores, quienes, tanto Miranda Richardson como Willem Dafoe, supieron, de la mano de Gilbert, meterse dentro de la piel de sus respectivos personajes para animar esta historia un tanto tristona, de la que emerge la realidad de que no sabremos sino quizá después de siglos qué tenemos dentro de esa caja ósea que se llama cráneo y cómo es su funcionamiento.

Fausto J. Molina

Amantes míos:

He visto demasiado cine, demasiadas películas de época, en las que los caballeros eran hábiles con la espada. He visto mucha basura y mucha belleza cinematográfica, de esa que hace que quieras convertirte en el protagonista de la historia.

Tres películas me conmovieron en mis 24 años, al punto de tenerlas como preferidas: las dos primeras pertenecen a dos etapas de mi vida, y una de ellas es la que nos compete: *Corazón valiente*. Tenía mis prejuicios antes de sacar la entrada. Primero, que era demasiado larga. Y si a esto le sumaba la época de la cual hablaba y Mel Gibson en pollerita y dirigiéndola, y produciendo y actuando y... (remember Kevin Costner).

Bien, cuando por fin logré pasar todas esas dudas, me senté en la butaca que me tocó en suerte y me interné en lo que Dios quiera. Como buenos antecedentes tenía *El hombre sin rostro*, dirigida por el ex sargento Riggs, y toda su filmografía vista, y (para qué vamos a negarlo) mi instinto femenino.

Grata fue mi sorpresa cuando me encontré con una maravillosa película desde el primer minuto hasta el último suspiro. No voy a explayarme más en el tema porque todo lo dice el señor Ravaschino en su brillante crítica.

Solo van unas palabras para Flavia de la Fuente: no puedo creer que no te haya gustado. Todos tenemos nuestros gustos, pero es increíble lo cerrado que es el tuyo.

El fascismo del que vos hablás está en cada película de esa época. ¿Quiénes eran aquellos reyes si no unos fascistas recalcitrantes? Era absolutamente necesario ser nacionalistas para conquistar un territorio. Al menos te gustaron las batallas, filmadas con un realismo de antología. No lo tomes como una agresión, pero si lo

único que te conmovió fue el pito del señor Gibson, entonces no viste nada.

Como cierre, quiero decir que veinte días más tarde me sumergí en *Waterworld*. Gran producción. Buena película. Muy bien Dennis Hopper. Lamentablemente, nunca nadie va a lograr que Kevin Costner exprese algún sentimiento con su rostro.

Paola de Senzi

PD: La revista es sublime.

Amaretis:

Vemos, en plano americano, a una persona sentada escribiendo; para más datos está haciendo una crítica sobre un film. Pero de pronto parece olvidarse de él y de a poco se enamora de sus palabras, algunos lectores de un solo vistazo también lo harán. En algún momento tratará de encuadrar la película en sus teorías cinemáticas aprendidas de franceses pedagógicos. Cuando no pueda enmarcar sus teorías, nuestro Stalker del buen gusto, empezará la improvisación a veces divertida e ingeniosa... otras, no tanto.

Esto lo pensé luego de la segunda lectura de la crítica de Flavia de la Fuente acerca de *Corazón valiente*.

Al primer vistazo, la interpretación de Flavia sobre el nacimiento del patriotismo de Wallace en su lucha contra los ingleses, el asesinato de su mujer, me pareció buena. Un momento más tarde sus palabras perdieron lucidez y me pareció que la actitud de Flavia era propia de una falta de ánimo, de sangre en las venas; bien pusilánime.

Hay que tener en cuenta que alguien temeroso puede sentirse molesto o indiferente ante las acciones de un valiente y decir algo pueril al respecto: "estimados valientes: ¡¡¡no saben las aventuras que se pierden debajo de la cama!!!" (no tengo el valor para terminarlo).

En un momento de su nota se lee: "¿Quién dictaminó en este mundo qué es vivir y qué no? Se vive como se puede", se pregunta y se autorresponde. Cree cerrar el círculo con agudeza, pero el círculo no cierra; hay una pregunta que queda flotando por fuera: ¿quién dictaminó en este mundo que "se vive como se puede"? Curiosamente, hay una película casi simétrica en su "ideología", que a Flavia parece no molestarle: La ley de la frontera, en donde los personajes hablan que la vida solo vale teniendo coraje y no siendo un pusilánime.

Es cierto que la frase: "Todos vamos a morir, pero no todos podremos decir que hemos vivido" no es muy feliz —me hace acordar a "muero contento, hemos batido al enemigo"— pero habla sobre un héroe, que se la grita a cobardes como Eduardo II, un Galtieri o un Astiz, y en ningún momento se mete con gente que no puede salir de su habitación. Lo que dice el crítico escocés me parece muy conservador. Casi inglés de tan formal.

Acaso el patriotismo de Wallace no aparece legitimado por una logia, carrera en liceo militar, estudio universitario, pero en ningún momento parece falso.

Lo de que la película es homofóbica, me pareció una exageración. Para finalizar tengo que decir que comparto con Flavia sobre el mal gusto estético y que lo mejor de su nota es la posdata.

Javier David Ratner (amateur)

PD: Disculpen lo despojado de mi escritura, sucede que debajo de la cama es un pésimo lugar para escribir. \blacksquare





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

por Tomás Abraham

La televisión aún consigue entregarnos algunos encantos. Por ejemplo, el programa de Poloseki, El caminante, el viernes a la noche por ATC, un horario casi imposible para quien encerrado durante la semana en la jaula de la rutina, que incluye ver televisión a la noche, llega al viernes con ganas de destapar el elixir de la vida y tomárselo de un trago, lo que significa sin alardes ni fantasías agotadoras, no hacer lo mismo que el resto de los días de la semana y descansar del televisor. Pero un viernes fue la excepción. Quien vio programas de Poloseki los lunes de otros años sabe apreciar las virtudes de su estilo, el del respeto a la dignidad del semejante que no fue respetado por la vida. Poloseki hace del reportaje un humanismo, y de las situaciones grotescas un canto gregoriano. El reporteado puede ser un payaso de circo sin carpa, un boxeador con cuatro ganadas, ocho empates y dieciséis derrotas, un bombero jubilado viviendo en una casucha amueblada con un termo y una radio sin pilas, y Polo hace de ellos héroes de la vida volando entre musas

Prendo el televisor y me encuentro con Poloseki en la mitad de su programa compitiendo a pérdida con Gasalla. Habla con un muy joven cabo de un cuartel de provincia. Ahí está Polo con esa cara de perdón por la molestia en la intimidad del diálogo. El asunto es que antes de llegar a ser cabo, el humilde joven trabajaba en un cementerio con una pala con la que debía cavar las fosas y cambiar los despojos de lugar, no estaba mal el trabajo, le decía el cabo. Fue molesto el día en que le tocó la fila en la que descansaban los restos de su hermanito. Como a cada uno de los cavadores le correspondía una fila, justo le viene a tocar la del hermanito. Poloseki con su estilo habitual, como si estuviera reporteando a la mezzosoprano Teresa Berganza por su último CD dedicado al Lamento de Ariadna de Monteverdi, le pregunta si le resultó particularmente difícil el cometido. El cabo con su modestia desarmante debió confesar que tuvo que pedirle a



un compañero de trabajo el cambio de fila, porque al encontrarse con los restos de su hermanito le vinieron recuerdos de un pasado doloroso, y no se sintió bien. Toda esta charla susurrada entre el cabo y Polo se hace bajo la sombra de un árbol, matizada con el arte bien conocido de Poloseki, el de las pausas y el de la nobleza ósea. Ahora pasaremos a otra grata sorpresa de la pantalla chica, me refiero a ¡Hola Papi!, que contra todas las expectativas que auguraban un bochorno edulcorado, es un agradable entretenimiento de los martes a la noche, uno de los mejores días para la tele, en el que la hora nocturna pasa lisa y rápida. Hermosas mujeres, me refiero a la Gallega Oteyza, que hace de amigovia de Carlín; la cuñada, hermana de la ex mujer que murió en el accidente de avión, que luce tops y minifaldas varias; sigo con la abogada de Carlín, la pornojurista Etchegoyen. Esto por un lado, si le sumamos dos luminarias del éter como Fernanda Mistral, la ex suegra, y Perla Santalla, la madre, más el agregado del glorioso Guillermo Rico, tenemos un elenco fuerte. La trama es emotiva por su ingrediente de lucha de clases, en la que los ricos no quieren a los pobres, Carlín es pobre y tiene un nene rico. Es esta la primera dificultad del teleteatro, el pibe, que está peleando su carisma, debemos darle tiempo, por ahora se parece más a una vieja vengativa que a un niño conmovedor. Hay una abuela buena y otra mala, y un Carlín que está aprendiendo su rol de padre. Es un sano y ameno entretenimiento para toda la familia, digno sucedáneo del excelente Gerente de familia. Y ahora pasamos a un programa con altibajos, pero me referiré a uno de sus momentos altos, hablo de Tribuna caliente. En esta corte de los milagros pasa de todo, a veces nos recuerda la

cena de Viridiana, la película de Buñuel en la que los mendigos y pordioseros del pueblo se apropian de la mansión y se comen v beben todo. El hermoso García Blanco, el shakespeariano Nimo, el quijotesco Carrizo, el digno valet Ayala, el incorruptible Juvenal, un personaje sombrío y mefistofélico cuyo apellido ignoro, y la simpatía de Julio Ricardo, con la activa colaboración de la afición bochinchera, nos retrotraen a los meiores momentos de nuestra infancia, cuando creíamos en los Reyes Magos y juntábamos figuritas.

Boca y San Lorenzo habían empatado cero a cero, hasta ahí es una constatación de hecho. La tribuna bosteza al recordar el clásico, pero Antonio Carrizo enciende la mecha con la fáustica sentencia: FUE UN PARTIDO HERMOSISIMO, dice el decano locutor ante la incredulidad general. Perdón... ¿dijo hermosísimo?, preguntaba alguno rascándose el oído. García Blanco parece un bisonte con urticaria, Nimo revolea sus cadenitas, todo el mundo está sorprendido, Julio Ricardo se sonríe y dice: "déjenlo hablar...", y mira para arriba, al limbo de los cachuzos.

Carrizo se ofende, dice que le faltaron el respeto, que Julio lo trató de senil, que se va, que su labor terminó, que a él no lo tratan de nono... Julio Ricardo dice y repite perdón, maestro, pero usted me malinterpretó, dije déjenlo hablar para que el público pudiera escucharlo, imagínese con lo que yo lo respeto v admiro, cómo va a pensar que lo trato de b... Carrizo da vueltas como un trompo, y perdona, aunque mantiene su primera impresión, y ante la insistencia general, acepta hablar. Fue un partido hermosísimo v aburrido porque lo aburrido —sostiene— no quita lo hermoso. Explicó el partido, la estrategia de ambos equipos a los que no les convenía perder; las tácticas que emplearon, desde el contragolpe de San Lorenzo hasta la ubicación de Maradona; la tensión y la dramaticidad del cotejo que mantenía anhelantes a las hinchadas, la magia de lo no vistoso, y la fragilidad de la belleza fácil. Carrizo arremete

contra los reblandecidos del toque, los que desconocen el resplandor de un orden pensado, la sublime poesía de la lógica. No solo eso, sino que se transforma en Zenón de Elea, el inventor de paradojas, cuando afirma que es gracias al foul que existen los habilidosos, que si se multiplican los Castrillis, junto a los hacheros desaparecerá el talento. Y para dar un ejemplo, él, aficionado a la ciencia árabe, nos habla de Petrosian, aquel campeón de ajedrez que aburría y maravillaba. Ahí tienen un caso en el que la belleza no es entretenimiento, jes mucho más!, dice severo Carrizo, mientras Nimo sueña con la nueva manicura, y el público se zambulle en respetuoso silencio. Juvenal pide la palabra, Antonio Carrizo interrumpe su consistencia oratoria y espera. estamos en un Senado Romano, entre Cicerones, Tribuna caliente es un foro clásico. El periodista Juvenal no habla, medita, no se sabe en qué está pensando, quizás en que el ajedrez es más cerebral que el fútbol, o menos popular, o en que en el ajedrez no hay avalanchas. Juvenal lo mira a Carrizo, está serio, v reflexiona: yo entiendo lo que quiere decir Carrizo, pero para mí hay una característica que los distingue, no se puede identificar un deporte como el fútbol con el ajedrez, puede haber algunos rasgos semejantes, pero hay una diferencia fundamental, el fútbol y el ajedrez no son lo mismo porque en el ajedrez NO HAY GOLES. Se escuchan murmullos en el estudio, Carrizo quiere seguir pero el desorden recomienza. Las palabras de Juvenal fueron tan rápidas y terminantes, de una claridad tan concisa, que dejaban poco lugar para el comentario y menos para la objeción. Hay frases que cortan el bucle en dos y la verdad se nos pega en el rostro. Es evidente que pese a su ubicación la torre no tira un centro que rechaza el caballo, ni que la reina se parezca a Redondo, ni que el príncipe Francescoli sea hijo del rey blanco, ni que el Rey Pelé se codee con un alfil ni que Basualdo sea uno entre siete peones. Ni que Américo Gallego hava desafiado a Karpov Las cartas están echadas, el

tribuno Ricardo pide el veredicto de la plebe: ¿FUE O NO HERMOSISIMO EL PARTIDO DEL DOMINGO? Y ante la sorpresa de todo el mundo, la tribuna que había desaprobado el clásico del domingo, aquellos que en masa reconocieron la chatura de un partido avaro, la tribuna caliente que aquella

noche presenció un torneo de oratoria en el que se sopesaba la esencia misma no solo del fútbol, aclama por amplísima mayoría el argumento declamado de Antonio en desmedro de Juvenal. Así es *Tribuna caliente*, un foro en el que el generoso público que consigue ser invitado estudia los partidos para prepararse a

comentarlos en un nivel similar a los periodistas deportivos. ¿Qué hincha no sueña con un bolo radial un domingo a la tarde? En estos lunes a la noche, el aficionado con solo levantar la mano consigue la palabra, a veces con algunos malentendidos, como el que le sucedió al señor ignorado por Julio Ricardo, que

fastidiado por el insistente pedido de esa mano hace rato levantada, había resuelto no mirarlo, hasta que el micrófono no pudo evitar la reproducción del "me estoy orinando" del hincha despreciado que interrumpe al conductor y baja de la tribuna con apurado paso hacia un pasillo fuera de cámara.

MUNDO CINE

EL RINCON DE LOS CHICOS

Al rincón: Santiago García

Sí, este Santiago García es el mismo Santiago García cuyo nombre usted encuentra. número a número, entre los colaboradores habituales de El Amante. Y que suele especializarse en dibujar perfiles de algunas estrellas famosas y en comentar películas de Hollywood que ninguno de sus compañeros de redacción se atrevería a ver. ¿Que qué hace en este rincón? Bueno, resulta que el niño tiene un segundo berretín (o primero, no sé): estudiar cine (ver ficha técnica). Y hace los deberes, aquí la prueba. SG es el autor de 6-0, 6-1, corto cortísimo, como que dura menos de dos (2) minutos. "No joda", dirá usted, querido rinconero. "No me van a decir que en menos de dos minutos se puede contar una historia. cuando hay tipos que no lo pueden hacer ni en dos horas". Este cortísimo demuestra que sí, que se puede, y que un corto así puede ser, además, mil veces mejor que mil largos. Parece facilísimo: no se necesitan más que dos actores, una mesa, una

botella, dos vasos y un único plano, fijo y frontal. Lo que también se necesita, claro, es el timing, la precisión y la gracia como para que el diálogo entre esos personajes (a los que llamaremos "él" y "ella") se convierta en algo parecido a un frenético partido de ping pong, que se juega con una pelotita de bordes cortantes. "Lo nuestro va mal", arranca él con el saque, y ella devuelve, ni corta ni perezosa, de revés: "No. Lo nuestro terminó". De ahí en más, un remate atrás de otro, y lo llamativo es que ese ping pong (que terminará, como el título indica, con goleada) permite reconstruir —en apenas un par de minutos, recordemos-una complicada superposición de triángulos amorosos entre él, ella, una psicóloga que él le recomendó a ella, y la secretaria de la psicóloga que él le recomendó a ella. Ella, que define con uno de esos remates de chinos, más veloces que la mirada (que el oído, en este caso): "¿Querés un consejo? Buscáte una buena mujer. Eso hice yo". Se nota que el pibe vio alguna que otra comedia, y que sabe el valor que la velocidad tiene en el género: sin velocidad no hay fricción y sin fricción no salen chispas, y

acá hay más chisporroteo que en una noche de San Juan y San Pedro. Si dos se están separando, y lo sienten, es un drama. Si no lo sienten, es una comedia: la abulia de los dos (que parecen metidos en una película de Hal Hartley) no hace más que potenciar el efecto cómico. Pa' que aprendan esos que dicen que los de El Amante nos la pasamos hablando de cine, pero no sabemos hacerlo. 6-0, 6-1 demuestra que al menos hay uno que sabe. Y demuestra algo mejor: si con esa cara (ver foto) se puede inventar un corto así, entonces cualquiera puede.

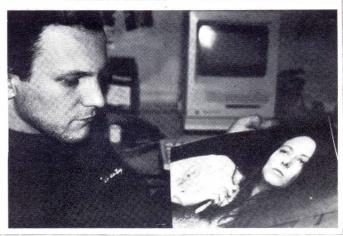
Horacio Bernades

Santiago García Edad: 25 años Estudios: al borde de terminar Diseño de Imagen y Sonido (UBA) Otras realizaciones: Buscábamos vida (1994), 3 bloques (1995). Cuatro brazos, cuatro piernas (1995), exhibido en el Centro Cultural Ricardo Rojas Nombre del corto: 6-0, 6-1 Año: 1995 Duración: 1' 20" Formato: Video S-VHS Guión y dirección: Santiago García Equipo realizador: Gabriela Balmaceda (Cámara y fotografía) y Paula Granello (Sonido) Intérpretes: Roxana Sobrero y

Nombre del realizador:

Foto: Nené Díaz Colodrero

Mariano Krasmanski



AGENDA

Homenaje a Langlois

Organizado por el Instituto de Tecnología ORT Nº 2 y el Institut National de l'Audiovisuel de París en conmemoración de los 100 años del cine. El martes 28 de noviembre a las 19 horas, en

el Centro Cultural Recoleta,

se proyectará el film Citizen Langlois del autor Edgardo Cozarinsky. En el mismo programa se exhibirán los videos Marina Mercante de Geraldine Nielsen y Penúltima estación de Alejandro Cantor. La iniciativa cuenta con el auspicio de la Embajada de

Francia y la colaboración del Cine Club Núcleo y del Centro Cultural Recoleta.

El cine español del 2000. Del 30 de noviembre al 6 de diciembre. Cineplex (Lavalle 727)

30-11: Sexo oral de Chus Gutiérrez. 1-12: Historias del Kronen de Montxo Armendáriz.
2-12: Acción mutante de Alex de la Iglesia. 3-12: Justino, un asesino de la tercera edad de La Cuadrilla (Luis Guridi y Santiago Aguilar). 4-12: Salto al vacío de Daniel Calparsoro. 5-12: Los hijos del viento de Fernando Merinero. 6-12: Todo es mentira de Alvaro Fernández Armero. ■

OiD mORTALES

MUSICA PARA ABRIRSE DE OREJAS

DISCOS COMPACTS VIDEOS TRAEMOS CDs POR ENCARGO

Av. Corrientes 1145 L. 17 - (1043) Bs. As. - 382-8839

PERDIDO Y ENCONTRADO

Encuentra: Sweetie Bernades (el loquito)

El domingo 5 de noviembre la televisión por cable emitió Sweetie, la primera película de Jane Campion (1989) que nunca tuvo estreno comercial en Argentina, a pesar de la repercusión que en su momento había alcanzado, en los más importantes festivales en el mundo entero (si la memoria no me engaña, la película sí llegó a exhibirse en uno de los Festivales de Cine de la Mujer). El pequeño acontecimiento tuvo lugar en el canal Bravo, de VCC, y dado que salió al aire ese único día (en cuatro vueltas, a partir de las

diez de la noche) no estaría mal, me parece, que la repitieran. Sweetie no es una película fácil de ver, no es precisamente agradable y tiene puntos de contacto con Un ángel en mi mesa, pero en clave más dura y radical. Como en aquella, acá la cosa gira también alrededor de una "distinta", también una gordita. Pero la diferencia es que Dawn, a quien sus parientes llaman "Sweetie", no es una fóbica que despierta piedad, sino una psicótica contagiosa, que tiene al resto de la familia en vilo y que no admite "cura", ni

remedio, ni nada. Por supuesto que su familia está (casi) tan loca como ella. La más parecida a la Janet de *Un ángel en mi mesa* es Kay, la hermana menor de Dawn, que es quien narra la historia y que vive en un mundo de temores, pequeños rituales y represión sexual. Solo la muerte de la hermana la "salvará" de la locura. La dedicatoria final ("a mi hermana") le da a la película una decidida impronta autobiográfica que parece extenderse también a la película siguiente (y ya menos a La lección de piano). Lo más inquietante de Sweetie es que acá la locura es epidémica. irradiándose no solo al conjunto de la familia sino incluso a la propia puesta en escena, fragmentaria, discontinua y que

parece no seguir un hilo "racional". Los encuadres suelen ser muy compuestos pero siempre en desequilibrio y, sobre todo, descompensados. Como si la propia mirada de la realizadora (y de los espectadores, en consecuencia) estuviera algo perdida, extrañada. Lo dicho: no es precisamente una película "disfrutable", no es siquiera la clase de cosa que una recomendaría a un amigo, pero se trata, sin duda, de una de las incursiones más decididas y extremas que haya dado el cine al mundo de la locura familiar. Algo a lo que, con excepción del Cassavetes de Una mujer bajo influencia, son pocos, muy pocos los que se han atrevido.

Brosnan, PIERCE BROSNAN

El Amante trabaja 24 horas al día. Entre Nueva York, Oxford (sí, allí estuvimos) v la calle Lavalle, no dejamos que nada se nos escape. Hay misiones más difíciles que otras. La teleconferencia con Pierce Brosnan, presentando la nueva película de James Bond, era un trabajo para alguien con agallas, amor por el mainstrèam y la tarde libre. No hay que decir más: yo, Santiago García, fui el encargado de ir. El micro que nos llevaría a la teleconferencia era un cinco estrellas como no había tomado ni pagando. Me quedé mirándolo mientras pensaba: "¿Es este el momento en que entro al primer mundo?", entonces alguien me tocó el hombro, giré y era Guillermo Ravaschino. Ahí pensé que todavía no era el momento. Ravaschino y yo nos convertimos en compañeros de ruta inseparables, salvo cuando nos separábamos.

Ya sé, ya sé. ¿Qué demonios es una teleconferencia? Uno está sentado en una sala mezcla de

cine con oficina de reuniones de directorio y allí aparece en dos pantallas de gran calidad y con sonido impecable alguien que se supone está lejos y su imagen es enviada en directo, por lo que uno puede preguntar y, ustedes no me lo van a creer, el tipo contesta.

Como Brosnan no tenía imagen nuestra, las preguntas eran por escrito y la timidez habitual se transformó en una catarata de preguntas y repreguntas cada vez más absurdas.

Ya sé, ya sé. Usted conoce el nombre. Conoce el código. Pero ¿quién es el nuevo James Bond? Pierce Brosnan fue elegido antes que el seriote Timothy Dalton para encarnar al personaje y reelegido luego de él. En la conferencia, Brosnan destacó que era justamente eso lo que lo ayudó frente a un film tan grande y un personaje tan famoso. Para ubicarnos un poco, les recuerdo que Brosnan era el protagonista de la serie Remington Steele, donde interpretaba a un símpatico detective cinéfilo. Era como Moonlighting clase By en la gente de mi generación tiene bastante prestigio. No por nada

la pregunta que yo hice (hice otra que no leyeron: "¿Alguna vez vio a Jodie Foster personalmente?") era justamente sobre la serie. Brosnan contestó: "Me alegra ser conocido por Remington Steele, es algo muy cercano a mi corazón. Aprendí mucho, me dio una educación. Era muy duro el trabajo, 22 capítulos por temporada. Sin la serie, no hubiera podido hacer James Bond".

Cuando le preguntaron por qué Bond tenía un BMW lleno de trucos y no los usaba, Brosnan contestó: "Hice la misma pregunta y no obtuve una respuesta satisfactoria". A medida que las preguntas tomaban ese tono. Brosnan se soltó un poco más y frente a un comentario sobre su reloj dijo: "Sí, es el de la película y si yo toco este botón que tiene acá, la traductora se desintegra' inmediatamente lo tiró al piso y luego lo metió dentro del vaso de agua del que siguió bebiendo con reloj y todo. Aunque no desintegró a la traductora, al menos la derritió, ya que seguía diciendo "Pierce, Pierce" luego de terminada la teleconferencia. El lado más emotivo fue cuando

mencionó a su mujer, Cassandra, fallecida hace varios años y justamente una chica Bond. Brosnan colabora en la investigación del cáncer, enfermedad que cobró la vida de su mujer. Cuando se le preguntó sobre sus planes para el futuro, habló de dirigir una historia de irlandeses (Brosnan es irlandés) o una historia de amor y de pérdida, algo que él siente muy SHVO

No tengo que aclarar que Pierce Brosnan me cayó simpático. Pero sí quiero decir que me pareció una persona de carne y hueso. Viéndolo ahí, frente a la cámara, recibiendo preguntas de personas que él no podía ver. Es probable que esta sea la oportunidad de su vida para alcanzar el prestigio cinematográfico que sus anteriores films no le dieron. No me pareció un improvisado y espero que su trabajo dé buenos resultados.

Mientras tanto, la gente de ElAmante sigue adelante con sus tareas, tan arduas y complicadas como cualquier misión de James Bond. Eso sí, si viene Richard Gere, manden a otro. Yo paso. ■

Santiago García

FESTIVALES

Charleroi: Festival del Film Social Marzo de 1996 Fecha límite de inscripción: mediados de febrero de 1996.

Reflejo de identidades culturales y sociales, y reflexión sobre sus mutaciones.

Selección de largometrajes. Selección no competitiva de cortometrajes en 16 y 25 mm, de una duración máxima de 15 min Contactar Festival du Film Social Espace Trianor 18600 Charleroi Bélgica

Tel: 00 32 71 30 64 66

Yves Poncelet

Saintes: Festival del Cortometraje Etnosociológico de la Vida de los Hombres Abril de 1996

Competencia internacional que ofrece una mirada sociológica sobre la vida cotidiana: oficios, costumbres, tradiciones... Soportes aceptados: 16 y 35 mm.

Jacques Courcier 25, allée Pastourelle 17100 Saintes Tel: 46 93 09 25

Lyon: Festival Internacional ine, Televisión y Mundo Urbano

1º-8 de octubre de 1996 Fecha límite de inscripción: 31 de julio de 1996.

Acerca del encuentro de los espacios urbanos y de la cultura a través del cine, la televisión y los medios. Cortometrajes de hasta 26 min., y documentales de hasta 52 min. Soportes aceptados: video U-Matic, Betacam, BVU, 3/4. Cine: 35 y 16 mm. Contactar: Scènes de Villes

15. rue Marteret 69100 Villeurbanne Tel: 72 43 90 59 Wafa Aïssaoui

Amiens: Festival Internacional del

Film de Amiens 4-12 de noviembre de 1996

Competencia de largos y cortometrajes (documentales, ficciones) en 16 y 35 mm que contribuyan a la expresión de la identidad de un pueblo o de una minoría étnica

Contactar: Festival International du Film d'Amiens 36, rue de Noyon 80000 Amiens Tel: 22 91 01 44 Fax: 22 92 53 04

Investigación periodística: Marcelo

KARA-TE Y SIMPATIA

De un tiempo a esta parte Jean-Claude Van Damme me cae cada vez más simpático v no me iba a perder esta oportunidad para saber algo más de él. Primero vi Muerte súbita, que más allá de dos o tres momentos delirantes, no me gustó. Al otro día fui al Select Lavalle a ver el doble programa continuado titulado "Bienvenido Jean-Claude Van Damme"; con ese nombre, era obligatorio ir. Doble sentencia era mala pero rápida, pero Cyborg era muy mala y aburridísima. Ya estaba listo para una opinión objetiva de Jean-Claude.

Me bajé del 17 (Wilde-Recoleta) y caminé hasta el Alvear Palace Hotel. Allí había un grupo de fans de Jean-Claude (o del rey de España) que no pasaban el límite virtual impuesto por la mirada de un grupo de prolijos señores que se arrojaron todos sobre mí al pasar dicho borde y yo, con falsa tranquilidad, saqué mi acreditación para la conferencia de prensa. Entonces los muchachos me trataron como al rey de España y me indicaron a dónde debía ir. Cuando ya me disponía a

entrar al salón donde se realizaba la conferencia de prensa, miré hacia la puerta (que quedaba a tres cuadras) y pensé "¡si me vieran en el barrio!". Luego volví a mirar a los hombres de seguridad y agradecí dentro mío a quien me invitó oficialmente, ya que era la primera vez que no tenía que entrar disfrazado de mozo o centro de mesa a un evento de esta clase.

Había para comer y tomar (lo que sin duda llevó más periodistas que Van Damme), yo quería verlo a él y luego de las fotos en el salón de al lado entró Jean-Claude Van Damme y ocupó sonriente su lugar de privilegio.

Empezó la conferencia y más allá de las horripilantes preguntas obligatorias sobre violencia y niñez, sobre la Argentina (jamás van a decir "apesta") y sobre efectos especiales vs. arte cinematográfico, hubo otras rescatables. Con respecto a John Woo negó que se hubieran llevado mal pero admitió que "el guión de Operación cacería se escribió en un mes y creo que debimos haberla planeado más". "Haría de malo nuevamente (como en Aguila negra) solo si se trata de una

gran película. Pero bien de malo".

Con respecto a la posibilidad de cambiar el tipo de roles en sus films, Van Damme fue cauteloso: "a Sean Connery le tomó 20 años cambiar el tipo de películas. Y él es un gran actor". Luego le preguntaron con quién prefería trabajar, con Woody Allen, con Spielberg o con Akira Kurosawa. Antes de recibir la traducción (que iba mucho más lenta que él) dijo sin dudar: "Spielberg. Spielberg. Woody Allen es bueno pero tiene todo ese humor muy de Nueva York y Kurosawa es muuuy lento. Spielberg es como un niño. Tiene el poder de sorprender. Por siete dólares que uno paga él te permite soñar. Es algo así como decir 'hey, películas'". Le mencionaron un viejo proyecto de Schwarzenegger de trabajar ellos dos junto con Seagal y Stallone en un film, contestó: "Es imposible, las estrellas de acción tienen mucho ego. Los abogados armarían una batalla para ver quién va primero en los títulos. Pero yo no tengo problemas en ir último. Después de todo soy el más joven". La conferencia fue entretenida

y Jean-Claude ("en Argentina,

Juan Claudio", aclaró) demostró ser un tipo simpático como en sus películas y, más allá de lo armado que pueda ser un evento de esta clase, bastante inteligente para comprender el entorno y hasta bromear y enseñarle algo de castellano a la traductora (que era demasiado creativa para mi gusto). Si la idea era promocionar el film, lo lograron aunque sea malo. Si la idea era promocionar al actor, lo lograron todavía más por la buena imagen que dejó. Pero como en El Amante somos gente muy sensible (hay excepciones), quiero decir algo que me impactó bastante. Cuando apareció Van Damme vi entre toda la gente las caras de las fans que habían conseguido entrar: los ojos llenos de lágrimas pero sobre todo un estremecimiento que se percibía aunque estuvieran a dos metros. Van Damme miró a una de ellas y le hizo un gesto amable de consuelo y agradecimiento. Todos los que estábamos ahí sobrábamos, porque si no fuera por los fans no habría estrella y si algunos quieren llamar a esto histeria o locura colectiva, allá ellos. Yo lo llamo amor.

Santiago García

La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión

LA FALDA, CORDOBA

A fines de agosto, Quintín y yo fuimos invitados por la Municipalidad de La Falda a dar una charla sobre los 100 años del cine. Aceptamos gustosos la propuesta que, además, incluía cuatro días de estadía en las sierras cordobesas. Era una promesa de sosiego y descanso, lo cual me resulta imposible de resistir. Los folletos hablaban del trino de los pájaros, del murmullo de los arroyos... Dormir, comer, pasear, retozar. Eso sí que es vida pensaba levendo los poéticos textos de la Casa de Córdoba. Tomamos el avión de Lapa un viernes al mediodía. Al llegar a Córdoba nos estaban esperando Ana Raquel (la secretaria de Cultura de La Falda) y Gallardo, el simpático y conversador chofer de la combi roja que nos paseó hasta que se le gastaron las gomas. El paisaje era desolador. La sequía había dejado al Dique San Roque sin agua, las sierras estaban incendiadas, los arroyos secos. Así que lo del murmullo de los arroyos iba a tener que ser pospuesto para otra vez. Les cuento todo con detalle porque no es usual recibir un agasajo como el que nos dieron los faldenses. Luego de recorrer el sinuoso camino que une Córdoba capital y La Falda nos invitaron a almorzar a un restaurante que estaba abierto a la hora de la siesta (que todos sabemos que es sagrada para los cordobeses) solo para esperarnos a nosotros. Comimos como los dioses acompañados por la encantadora Ana Raquel, una pelirroja maravillosa y madre de un niño más colorado que ella. No habíamos terminado el café y ya estaba Gallardo esperándonos en la puerta para llevarnos a nuestra hostería, L'Hirondelle, donde pasaríamos los próximos días. Nos aconsejaron cálidamente que durmiéramos la siesta y nos avisaron que a eso de las 20 hs, nos pasarían a buscar para que fuéramos a tomar un café con el Enri, o sea, el Dr. Enrique Pérez (médico, el hombre), intendente de La Falda, El Enri es un tipo increíble y que tiene un vitalidad poco usual. Además, es cinéfilo y lector apasionado de nuestra revista. Como les decía, tal como habían prometido, nos pasaron a buscar y nos llevaron a La Scala (una especie de Gandhi cordobesa) a charlar con el Enri. Hete aquí que en La Scala paraba todo el mundo. Allí descubrimos que el deporte local es la política. Todos se la pasan rosqueando. El Enri nos contó vida y pasión de cada uno de los presentes, de sus amigos y de sus archienemigos. La conversación era tan animada que el Enri abandonó sus obligaciones de intendente y nos acompañó a cenar a un lugar impresionante donde comimos hasta reventar un delicioso espeto corrido. Todo muy rico pero quedé arruinada. Durante ese día había comido más que durante todo el último mes, así que a la mañana siguiente era un desecho humano. El plan de ese mediodía era un locro partidario en San Esteban. Yo, empachada como estaba, no fui. Dice Quintín (él sí fue) que resultó una experiencia alucinante: discursos patéticos y personajes increíbles. Además, cuenta que resistió heroicamente los intentos de

afiliarlo al Partido Radical. Pese a todo, volvió divertido de la experiencia vivida v nos aprestamos a dormir la segunda siesta cordobesa. Esa noche era la charla de cine en La Scala. Nos despertamos contentos y nos vinieron a buscar puntualmente para el evento. A Quintín lo trataban como a alguien importante: le hacían entrevistas para la tele, para los diarios. Luego llegó el momento de la conferencia. Había poco más de 30 personas y creo que la mayoría había asistido bajo amenaza de pena de muerte. Antes de que comenzara a hablar Quintín, el Enri nos presentó como los directores de El Amante y retó a los presentes por la escasa asistencia de la población a este evento y el poco interés demostrado por la comunidad: "Después no pidan que organicemos actividades culturales. Miren cuánto que les interesa". Quintín habló sin respirar y sin pensar durante más de una hora. Bah, un poco pensó y, en realidad, lo hizo muy bien. Durante su charla resumió la historia del cine desde los hermanos Lumière hasta nuestros días. Modesto el hombre. La audiencia se interesó por los temas expuestos e hicieron muchas preguntas. El programa siguiente era llevarnos a una cena de los empleados de comercio con el Enri y su bella esposa Ana. Quintín, saturado va de discursos, le dijo al Enri que cenaríamos solos. Nuevamente un espeto corrido. Esta vez fui más cauta v sobreviví para poder cumplir con el programa del día siguiente. A la mañana, ir al Chorrito. Al mediodía, nuevamente asado con el Enri y su mujer y por la tarde un paseo en la combi con Claudia (la gorda), Ana, su hijita y sus hermanas a la cascada del Oláen. Antes de partir hacia la pampa del Oláen, lo acompañamos al Enri al club, a su impostergable encuentro dominguero de dominó. ¡No me digan que no es un personaje! Paseamos por las sierras, subimos al Cuadrado (con la combi, no a pie) y ya nos sentíamos como una familia con la gorda, Ana y toda la comitiva. Yo, que suelo ser muy tímida, tenía absolutamente desconcertado a Quintín porque me la pasaba parloteando de todo con las chicas que me parecían sin vueltas, inteligentes, sinceras y cariñosas. Esa noche no cenamos con el Enri. Esta vez nos hizo compañía la gorda, que les aseguro que va a ser la próxima intendente de Villa Giardino, un pueblo vecino a La Falda. La gorda lleva la política en la sangre. Otro personaje. Para el día siguiente, planeamos con la gorda un largo paseo: La Cumbre y Capilla del Monte. Esta vez la supercombi la manejaba ei chofer callado, Peter. Paseamos y charlamos todo el día. Disfrutamos del sol y de los desérticos paisajes cordobeses. Comimos el último asado en Los Cocos, previa picada inolvidable de salame y bondiola locales. La comida duró más de dos horas, por lo tanto tuvimos que acortar nuestro recorrido turístico. Comimos helados en Capilla del Monte y Quintín se paró bajo la piedra energética sin lograr resultado alguno. Y luego, de vuelta a La Falda, llegó el momento de la triste despedida. Intercambiamos direcciones y nos agradecimos mutuamente los días

pasados juntos. Apenas nos alcanzó el tiempo para darnos un bañito antes de emprender el viaje en la combi roja hacia Córdoba. El Enri nos acompañó al aeropuerto y nos regaló alfajores faldenses para nosotros y para la redacción. Ya solos, en el aeropuerto de Córdoba Quintín y yo estábamos alucinados por los días pasados. Pocas veces se tiene la ocasión de recibir tantas muestras de cariño y de respeto. Muchas gracias, faldenses, por la invitación y la atención recibida y esperamos que se repita. Me quedé con las ganas de escuchar el murmullo de los arroyos.

Flavia de la Fuente



Ana Raquel Elizondo, el chofer callado: Peter Gómez, Claudia Amadei (la gorda) y Quintín



Quintín y el chofer charlatán: Jorge Gallardo



Ana y Enrique Pérez (el Enri) y Flavia

por Guillermo Pintos

Higher Learning Intérpretes varios Epic 66944

Hay quien dice que estas películas sobre el orgullo negro norteamericano se hacen nada más para alardear con bandas sonoras envidiables. Es posible. No olvidar que rara vez la letra es tan buena como la música. Pero si no es así, tal vez se filmen solo para figurar en las páginas de El Amante, al menos en esta modesta sección. Y si no, no sé. Lo cierto es que Higher Learning, de John Singleton, trae un CD a la altura de ambas teorías. Empecemos por uno de los temas flojos. Parece una balada soul convencional, pero si uno deja de perder tiempo con la melodía, enseguida reconoce un ruido raro, como un zumbido electrónico que se adosa invariablemente a los toques de la batería. Solo eso es suficiente para convertir el golpe en algo mucho más sutil, y entonces ya el oído está listo para apreciar el mínimo ostinato de la guitarra, las lejanas variaciones del piano, cierta musicalidad mínima.

Claro, "Higher", por Ice Cube, es un poco más frontal. Desde el primer compás, la máquina de ritmos más que abatirse envuelve al oyente, en ese girar hipnótico, luminoso y oscuro, que muchas veces es marca de rap. Y en ese giro cada sonido repetido es como un planeta o electrón que habrá de girar indefinidamente en torno al centro, y esa rara magia infinita, entonces, es todo.

Por supuesto que el tipo canta y le sobra música, pero cuando llega Tori Amos, en "Losing my Religion", cantar se vuelve otra cosa. El ritmo, de tan lento, casi desaparece, apenas insinuado por un piano. Entonces un alma se desnuda (¡uuuupa!). La chica, literalmente, se deshace en la voz. A propósito, ¿vieron un concierto en vivo de Sade, que propalan los cables? ¡Uff! Qué música. Bueno, la misma impresión.

Hay algún otro tema menos brillante, pero entre los otros están los pibes de Rage Against The Machine. El metálico pesado siempre tuvo un alto interés dramático, ya sea que uno se lo tome en serio, o no. Pero siempre —o casi— fue una música de mazazos contra una pared. Fuerza, mucha, pero menos éxtasis que trabajo. Hasta que llegó la mirada negra sobre el asunto, y entonces las guitarras distorsionadas y su latigazo metálico empezaron a desatarse y girar. Se da una especie de caos, entre la armonía circular del ritmo y la ferocidad brutal del heavy.. Como se asustaba Woody Allen, parece que en cualquier momento bajan del escenario y toman rehenes. Una música tranquila, plácida, feliz.. Hay más rap, pero también tiene lo suyo "Eye", por Eve's Plum, una cosa medio pop, aunque sobre fondo bastante crudo, y un arreglo con algo de esa ingenuidad un poco perversa o por lo menos dudosa que le gusta a Brian Eno. Y por último Stanley Clarke, un negro que entendió mal la cuestión de hacerse respetable. Ah, y hay un segundo tema por la increíble Tori Amos.

Por momentos, escuchar estas versiones de música negra me recordó a Frank Zappa, especialmente al generosísimo álbum *Apostrophe*. Poco importa si el tono de parodia era por insatisfacción crónica o simple juego, pero el tipo entendía como pocos blancos a esa

musicalidad afro, que a tantos atrae pero a tantos ignora.

Los reyes del mambo Intérpretes varios Elektra 61301-2

Y otra vez lo mismo —el verso de la música que gira, la danza de las esferas, etc.—, pero ahora en clave caribeña. Se trata de Los reyes del mambo, un compilado altamente recomendable. El aperitivo es Celia Cruz, una medida, con dos de Tito Puente. No está mal. Enseguida, la cosa se apura con Arturo Sandoval, que no es un genio pero que homenajea o plagia bien a Pérez Prado en este "Mambo caliente", vertiginoso y brillantísimo, donde el tipo, una vez más, toca la trompeta como a nadie se escuchó antes. Será antipático pero no es sordo. El escriba muere por Linda Ronstadt, sea dicho. Una baladista pop norteamericana que un día se supo que era mejicanísima y que cantaba canciones campesinas de su país, con una voz y dulzura impiadosas. Bueno, aquí, para toda la radioaudiencia, nos deja su versión de "Quiéreme mucho". Bien, bastante bien, aunque no parece exactamente lo suyo. Pero entonces llega lo mejor. La Mambo All Stars, arreglada por Ray Santos. Primero con Sunny Ray, y después veremos, porque enseguida regresa la Cruz, con el contagioso "Melao de caña", otro gran arreglo de Santos. Y tras cartón (!) el chico Banderas, claro. Antonio, que no lo hace mal cuando canta "Bella María de mi alma". Como en la pantalla zafa poniendo cara, aquí zafa impostando voz. Después, por el mismo precio,



por Tito Puente, què no era gran cosa cuando la tocaba Santana, y ahora tampoco. La Ronstadt sube su puntaje con "Perfidia", la Cruz obsequia un "Guantanamera", por si alguen no lo tenía en su discoteca, o el bolsillo del caballero. Lo que sigue es lo mejor. "Té para dos" por la Mambo All

"Té para dos", por la Mambo All Stars, sirve de preparatorio para el "Accidental Mambo", de Carlos Franzetti - įvamos Argentina, todavía!—, uno de esos temas que vale un CD, o dos. Genial. Los tipos se matan, enloquecen, arden, se ponen dulcemente bizcos, estallan, se evaporan y otros verbos inefables. Como no podía ser de otra forma, dura muy poco, pero después de la histórica, antológica grabación de "Como fue", por Beny Moré, 1953, la Mambo, viene por más. Esta vez es "Tanga", otro ardor cósmico, cadencioso, imparable, muy New Orleans pero con palmeras. Y para el final Los Lobos, en "Bella María de mi alma", una versión alta, muy alta. Buen balance, disco aprobado. Todo el CD, por supuesto, está lleno de esos trompetistas que aceleran el pulso, pero ojo, no olvidar por ellos a los pianistas. Un buen consejo, es siempre edificante. Hasta la próxima. El Ello sea con vosotros.

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

TODA LA MUSICA DE PREESTRENOS Y CLASICOS DEL CINE AMERICANO Y EUROPEO, LOS PODES ENCONTRAR EN:



Seguimos siendo clásicos... pero también podemos ser under. Próxima inauguración: Sótano de rock. Traemos los sellos: Voxx - Sundazed - Ace - Demon - y todo el garage, surf, años 60, etc.

Av. Callao 850 - (1023) Buenos Aires - Argentina

Tel.: 814-5251/52 - Fax: 814-5253

sigue "Para los rumberos", de y

Tarjetas de crédito

En Protección Médica SOLIDEZ



Casa Central: Av. Córdoba 3200 - Cap. Tel.: 866-1888- Agencia Once: Av. Corrientes 2811 - Cap. - Tel.: 963-6922/962-5775

Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" - Cap. - Tel. 781-5882 - Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 - Cap. Tel. 902-5996/2136

- Agencia Ballester: Córdoba 25 - V. Ballester - Tel. 768-0946 - Rosario: Maipú 26 Rosario - Santa Fe - Tel. 24-6666

Una chica en cada puerto (A Girl in Every Port), EE.UU., 1928, dirigida por Howard Hawks, con Victor McLaglen, Louise Brooks y Robert Armstrong. (Epoca)

Siempre me causó mucha gracia aquella afirmación de Fassbinder en el sentido de que las películas de Howard Hawks eran "historias de maricas". Me acordaba de Cary Grant velando a su amigo Thomas Mitchell en Solo los ángeles tienen alas, o de John Wayne cuidando de Dean Martin en Río Bravo, y no podía menos que reírme o indignarme ante lo que me parecía una clara muestra de visión interesada y reduccionista por parte de Fassbinder. Hasta que vi Una chica en cada puerto, y me encontré con los dos marineros de la película, el gigantón Victor

McLaglen y Robert Armstrong (uno de los exploradores de King Kong), del brazo y por la calle. Después vi a Robert Armstrong (apodado "Salami", o sea 'Salame") reclamando la atención de su amigo Spike cada vez que este intenta levantarse a una copera en un cabaret, y vi a McLaglen sacudiendo, después de cada pelea, las desacomodadas falanges de su amigo, para volver a colocarlas en su lugar. Y sobre todo oí (o leí, más bien, porque esta es una película muda) a los dos amigos/¿amantes? jurándose fidelidad eterna, al final de la película, y prometiendo que ya nunca volverán a ser separados por una dama (que es lo que les pasa en la película, a partir del momento en que conocen a Louise Brooks, nada menos). Ahora entiendo a qué se refería don Rainer W. Por lo demás, Una chica en cada puerto,

primera película muda de Hawks que veo en mi vida, tiene toda la gracia, el encanto y la vivacidad característicos de su cine, en un tono sin duda más ligero y despreocupado que el de sus películas más conocidas. Se nota que Hawks está en tren de definir su estilo, ya que aquí se permite todavía algún plano detalle y, sobre todo, dos o tres tomas cenitales que más tarde resultará casi imposible encontrar en el resto de su obra filmada casi enteramente en planos americanos y generales. Hay una buena cantidad de encantadoras trifulcas de salón. más cerca de las bataholas fordianas que de las balaceras hawksianas. Hay un hallazgo notable: en la primera parte de la película, McLaglen se vuelve loco porque cada vez que intenta ganarse a una chica (en Holanda, Río de Janeiro o Marsella)

encuentra que esta tiene una marca sobre la piel, un corazoncito con un ancla en el medio, tatuado por su rival, a quien todavía no conoce, detalle que lo obsesionará y lo llevará hasta él... con las consecuencias descriptas al principio. Y está Louise Brooks, por supuesto, confirmando que fue una de las grandes minas de la historia del cine. Eso sí, jojo!, que a la copia que acaba de editarse le faltan unos cuantos minutos. De tal manera que estos marineros nunca llegan a Liverpool, Bombay y los mares del Sur, lugares que, según las referencias, han visitado. Y jamás conocerán a Mirna Loy, que en el reparto de la película aparece en cuarto lugar, detrás del trío protagónico. Se habría ido con el hombre flaco y el perro Asta, supongo yo.

Horacio Bernades

El misterio del cuarto negro (The Black Room), 1935, dirigida por Roy William Neill, con Boris Karloff, Marian Marsh y Robert Allen. Viernes 13 (Black Friday), 1940, dirigida por Arthur Lubin, con Boris Karloff, Bela Lugosi y Stanley Ridges. (Epoca)

En cierto modo esto es una addenda a un artículo publicado hace tiempo ("El hombre que fue monstruo", en EA Nº 20), provocada por la aparición en video de dos notables rarezas. Oscuras (negras) razones ligan a estos dos films encarados por Karloff en un intervalo de cinco años. En ambos irrumpe la temática del doble y, más allá de los azarosos títulos locales, su denominación comparte además la tonalidad imperante en varios films karloffianos (The Black Cat, Edgar Ulmer, 1934; The Black Castle, Nathan Juran, 1952, o Black Sabbath, Mario Bava, 1963, se suman con dispares méritos a la lista negra). A BK el negro --cf. el modelo que porta en el magistral delirio de Ulmer-le sentaba. En estos dos films para el hallazgo continuo -hasta hoy subvalorados- Karloff expande su influjo hasta límites

insospechados. Para analizarlo, como sugeriría de modo cortés uno de sus inolvidables científicos, "pasemos al laboratorio"

laboratorio" Experimento 1: Karloff y su doble. The Black Room fue dirigida por Roy William Neill, responsable de algunas de las más logradas aventuras de Sherlock Holmes en la serie liderada por Basil Rathbone, y también firmante de la remarcable Frankenstein contra el hombre lobo (1943). Gira en torno de la maldición familiar en una dinastía iniciada por -y que acecha culminarse congemelos. En los comienzos uno mató al otro, y el escudo de la casa indica que el linaje terminará de igual modo, inexorablemente, dentro del cuarto negro de marras. La historia que comienza con un feliz nacimiento se ensombrece de inmediato cuando asoma el que completa la dupla. Los gemelos Gregor y Anton de Berghmann crecen hasta llevar ambos la cara de Karloff, en una de sus mayores interpretaciones. La fatalidad que se cierne sobre el bueno de Anton v la insondable maldad de Gregor, un tirano al mejor estilo Barbazul, configuran los polos de una trama que avanza con la justeza de esos cuentos populares pulidos durante

generaciones. No es precisamente un horror film, aunque el clima gótico del castillo de los Berghmann y el tenebroso designio que amenaza desde el emblema familiar parecen indicar un orden sobrenatural del que los gemelos producto del desdoblamiento karloffiano son piezas no por involuntarias menos fascinantes, en un duelo entre uno y el mismo.

Experimento 2: el Dr. Karloff v Mr. Hvde. Black Friday, dirigida en 1940 por Arthur Lubin —el de la cloqueante El fantasma de la ópera (1943), poblada por los enfáticos ademanes de Claude Rains y un color que todo lo pinta— es una película que podría enloquecer a algún estudioso de la lógica de géneros en el cine. Es una mezcla rara de ciencia ficción, fantástico y policial. Viernes 13 (no confundir con las tropelías de Jason, cuya imbecilidad compite con la de los directores que lo animan en cada entrega) comienza a la manera de un gangster film, con el Dr. Sovac (adivinen quién) dirigiéndose resignado a la silla eléctrica. Entrega su diario a un periodista, quien decide leer su desdichada historia... Sovac es un científico relativamente feliz aunque en la universidad no le reconozcan

sus originales teorías sobre neurocirugía, hasta que decide trasplantar a su buenazo (aunque descerebrado por accidente) amigo Kingsley, profesor de literatura inglesa, parte del cerebro del criminal que lo atropelló con un auto. La operación es un éxito: el mafioso Johnny brinda su masa encefálica a la ciencia y Kinsgley sobrevive. Pero resulta que el finado malhechor ocultaba un botín soplado a un colega (Bela Lugosi, en un ingrato papel menor) y Karloff intenta revivir en su amigo la mente del gangster, para ubicar el dinero antes que Lugosi y sus secuaces los encuentren a ellos. El resultado es una serie de peripecias sorpresivas, veloces, que conducen a lo inevitable cuando Johnny empieza a apoderarse por lapsos cada vez mayores del pusilánime Kingsley, hasta la confrontación final que llevará a Sovac a la silla. En esta curiosa variante de Jekyll y Hyde, Stanley Ridges halla el papel de su vida, en una *performance* memorable, v Karloff reencuentra —esta vez perdido por el bisturí fácil, acaso un intento de compensación por lo que alguna vez le hiciera el Dr. Frankenstein— su destino trágico.

Eduardo A. Russo

Un nuevo hombre (Renaissance Man), EE.UU., 1995, dirigida por Penny Marshall, con Danny De Vito, Gregory Hines y Cliff Robertson. (Gativideo)

Danny De Vito es un publicitario que ha quedado en la calle y acepta con desgano un puesto como profesor en el ejército, más específicamente de un grupo de ocho soldados (siete hombres y una mujer) que son incapaces de adaptarse a sus respectivos pelotones. No tiene idea de qué les puede enseñar, así que decide dar clase sobre un libro llamado Hamlet, escrito por un tal Shakespeare. La película me decepcionó un poco cuando la vi por primera vez y me gustó bastante la segunda. Esto quiere decir que hay algo del cine de Marshall que ha cambiado y me costó acostumbrarme. Así que vayamos primero a los problemas y luego a las virtudes. 1) ¿Por qué en el ejército? La razón es, según creo, que el ejército es el lugar que aplana conciencias por excelencia y por lo tanto le servía a Marshall para mostrar el tema central de su cine: el encontrar una experiencia distinta en la vida, que, como en el cine romántico, dura poco y es abandonada para volver a la realidad anterior. Por eso el cine de Marshall guardaba una notable melancolía en sus finales. Aquí esa melancolía está en los personajes de los soldados pero no en el protagonista. Pero el ejército puede no funcionar de la misma manera que lo hacía un niño que se volvía grande o una liga femenina de béisbol. Por confianza en la realizadora es que creo que no eligió el ejército como publicidad de alistamiento. No se puede, de todas maneras, criticar una película por no ser melancólica. 2) ¿Ser o no ser didáctico? Una de las cosas que se hacen largas en la primera visión del film (en

la segunda no) son las explicaciones sobre Hamlet y el lenguaje poético. Pero es justamente aquí donde empezamos a llegar a la esencia de *Un nuevo hombre*. Marshall podría dar por sentado que todo el mundo conoce Hamlet, aunque correría el riesgo de que los espectadores se perdieran dentro del film. Pero todavía hay algo más importante, Marshall quiere mostrar Hamlet al público norteamericano, porque cree, y todo parece demostrar que tiene razón, que nadie sabe de qué se

3) ¿Lugares comunes? Penny Marshall supo casi siempre usar los lugares comunes a su favor, aquí falla en varios. Por otro lado, hace gala de la buena utilización del cine clásico y resuelve bien varias escenas. Marshall empata en esta pulseada por las concesiones, debería ganar por goleada como lo hizo en anteriores ocasiones. Virtudes varias: Un nuevo hombre encuentra su razón de ser en la manera efectiva con que es capaz de hacer un retrato sobre el estado actual de la cultura en los EE.UU. Lo que dice no es agradable, por eso el ejército, por eso el didactismo. Marshall muestra una sociedad chata que no solo es incapaz de leer un libro sino también de pensar, de arriesgar y asociar ideas. Pero Marshall no es una malvada institutriz, muestra con buenos ojos (en una escena para nada gratuita) el rap como una forma de cultura popular posible, siempre y cuando tenga algún sentido. Un ejemplo duro de esta falta de cultura en EE.UU. se ve cuando De Vito decide llevar a los soldados a una función de teatro pero deben irse a Canadá porque "es el lugar más cercano donde pueden encontrarla" Por otro lado, no olvidemos que la profesión de él es la publicidad y terminará por decidir no volver a ella. Eso

justifica, además, que el final no

coincida con el del resto de los films de Marshall; volver a esa profesión ya era para el protagonista un problema más bien ético.

No vi en otras películas norteamericanas actuales una visión tan dura de la cultura de ese país. Mucho menos evitando, como hace este film, una mirada burlona o una actitud de superioridad. Si esta película la hubiera dirigido Robert Altman, lo más sutil hubiera sido que todos los soldados (y los 756 cameos al cohete) usaran orejas de burro y comieran pop corn. Ni hablar de otros, que harían Todo por un sueño excepto decir algo concreto. Burlarse de la mayoría de los espectadores podrá ser algo que haga las delicias de pequeños grupos pero se acerca más al mesianismo que al arte. Penny Marshall decidió encarar un problema proponiendo con humildad una posible solución, lo hizo desde el cine de la industria v no desde abajo de una baldosa. Mis respetos a ella por eso y mi deseo de que la próxima vez gane por goleada,

Santiago García

Deseo (*Desire*), EE.UU., 1935, dirigida por Frank Borzage, con Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Haliday, William Frawley, Alan Mowbray y Akim Tamiroff. (Epoca)

como ella sabe.

Dos números atrás y en esta misma sección comenté la edición en video de *Cleopatra* (1934) de Cecil B. De Mille y, más que nada, señalaba la dificultad de dar una opinión definitiva sobre el realizador ante los escasos títulos disponibles de su filmografía. Lo mismo puede decirse de Frank Borzage, ya que salvo alguna que otra película exhibida en cable y esas dos obras maestras del

romanticismo. Adiós a las armas (1932) y La historia se hace de noche (1936), son pocos los films que pueden verse de un realizador —según los libros y los juicios de los cinéfilos más experimentados—fundamental y personal de los años 30 dentro del sistema de los estudios de Hollywood. Entonces, como ocurriera con De Mille, el caso de Borzage también es un enigma y, en consecuencia, un descubrimiento permanente. Deseo es otro de sus films de los 30, esa década importante para Hollywood que todavía merece un estudio y un análisis serios. En esos diez años Borzage filmó sus películas más conocidas luego de su paso por el cine mudo, donde se encuentra la mayor cantidad de su producción. Pero Deseo no solamente es una

muestra más del romanticismo

tiene en la producción a Ernst

del director —tomando en cuenta los films ya citados— sino que

Lubitsch (Ser o no ser, El diablo dijo no, El bazar de las sorpresas). Una sabia reunión que da por resultado una historia donde confluyen la fineza y la ironía de los diálogos y la sutileza de las situaciones del cine de Lubitsch. especialmente en la primera parte, y el toque romántico que caracterizaba al realizador Borzage. Deseo es un film de personaies vivos concebido con la estética de los 30: una pareja de ladrones de guante blanco (Marlene y John Haliday), un ingeniero de vacaciones por España (Gary Cooper) que se enamora de la mujer, la fotogenia habitual de la diva Marlene, la simpleza narrativa como consolidación del relato, el uso de exteriores como excusa turística y el ingenuo y refinado erotismo que caracterizaba a la producción de la década. Bienvenida sea la edición de Deseo para seguir desentrañando al Hollywood de los 30. Ah, me olvidaba. Marlene está más

masculina que otras veces. ■

Gustavo J. Castagna

Anuncie en *El Amante* 322-7518

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























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

ESCUELA DE ARTES Y LETRAS DEL CASAL DE CATALUNYA

WIDEO

- CLINICAS TALLERES
- CURSOS CONSULTORIAS

Rodolfo Hermida - Carlos Trilnick - Jorge La Ferla - Joaquín Amat

Chacabuco 863 - Tel.: 300-4141 de 16 a 20 hs.

por Jorge García

El profesor chiflado (*The Nutty Professor*), 1963, dirigida por Jerry Lewis, con Jerry Lewis y Stella Stevens.

Si bien el talento de Jerry Lewis como director no está en discusión, determinados rasgos que abundan en sus films, como la tendencia a la autocomplacencia y al narcisismo y las dificultades para manejar el ritmo de la narración, hacen que no sea fácil compartir la incondicionalidad que manifiestan hacia ellos algunos críticos y cinéfilos. De todos modos esta variación sobre el tema del hombre y la bestia es una de sus películas más inteligentes y, junto a El terror de las chicas, de lo mejor de su obra.

USA-Network, 15/12, 15 hs.

Furia maldita (Saddle the Wind), 1958, dirigida por Robert Parrish, con Robert Taylor y John Cassavetes.

A pesar de que Robert Parrish se fue deslizando progresivamente hacia la mediocridad y el conformismo, varios de sus títulos de los años 50 (¿cuándo se podrá ver en algún canal de cable La llanura púrpura?) muestran a un director de indudable interés. Este western sobre el enfrentamiento de dos hermanos que se disputan la misma mujer, con guión de Rod Serling (!!) y un gran trabajo de John Cassavetes, es una muestra de lo antedicho. TNT, 23/12, 21 hs.

Pascual Duarte, 1975, dirigida por Ricardo Franco, con José Luis Gómez.

Esta adaptación del español Ricardo Franco de la primera novela de Camilo José Cela tiene la misma ferocidad y distanciamiento del original. Descarnada historia de un campesino que va matando a su familia sin motivo aparente, el film es no solo la crónica de una alienación individual sino también una cruda visión de los años inmediatos a la guerra civil española, narrado con un ascetismo y una dureza implacables.

Cinemax, 15/12, 22 hs.; 17/12, 18.45 hs.; 21/12, 19.15 hs.; 27/12, 15.30 hs. y 31/12, 0.30 hs.

Finnegan comienza otra vez (Finnegan Begins Again), 1985, dirigida por Joan Micklin Silver, con Robert Preston y Mary Tyler Moore.

Joan Micklin Silver se destacó en sus primeras películas por su capacidad de observación para los pequeños detalles y la sensibilidad para describir situaciones cotidianas. Aunque en sus últimos films parece haber perdido algunas de esas virtudes, en esta historia agridulce —que está editada en video como Correo del corazónsobre dos personajes maduros que encuentran la posibilidad de rehacer su vida se manifiestan con claridad aquellas características apuntadas. CV 30, 11/12, 11.40 hs. y 24/12, 23.40 hs.

Embrión (*Embryo*), 1976, dirigida por Ralph Nelson, con Rock Hudson y Bárbara Carrera.

Ralph Nelson pertenece a la categoría de directores cuya menguada inspiración les hace desaprovechar historias interesantes (como ocurriera en *Charly*, que también se exhibe este mes por cable). La limitación apuntada diluye parcialmente el interés de este relato sobre un científico que experimenta con perros y seres humanos provocando su

acelerado crecimiento. De todas maneras algunas buenas secuencias y un final poco conformista le dan interés a un film que en otras manos (Cronenberg) pudo haber sido una gran película.

CV 30, 28/12, 22 hs.

La madre Tierra (*The Good Earth*), 1937, dirigida por Sidney Franklin, con Paul Muni y Luise Rainer.

A pesar de haber desarrollado una larga carrera desde la época muda del cine americano, Sidney Franklin hoy es solo recordado por esta película. Minucioso film que describe la vida cotidiana de una pareja de granjeros chinos, es un relato naturalista que anticipa algunos aspectos del neorrealismo y cuenta con una notable actuación de la prematuramente alejada de los sets y hoy olvidada actriz austríaca Luise Rainer.

TNT, 14/12, 12.45 hs.

El monstruo de Venus (Twenty Millions Miles to Heart), 1957, dirigida por Nathan Juran, con William Hopper y Joan Taylor.

Es sabido que durante los años 50 el cine de ciencia ficción, trabajando con mínimos presupuestos pero gran imaginación, produjo varias de sus mejores obras. Este atractivo relato del especialista Nathan Juran sobre la primera expedición a Venus y sus consecuencias es una buena muestra. El martes 12 en el mismo canal y horarios se podrá ver otro interesante film del mismo director, *Los primeros hombres en la luna*, como el anterior, con notables efectos especiales del gran Ray Harryhausen.

CV 5, 5/12, 23.50 hs.

La pandilla Grissom (The Grissom Gang), 1971, dirigida por Robert Aldrich, con Kim Darby y Scott Wilson.

Ya me he referido en alguna ocasión a la obra de Robert Aldrich, que más allá de sus profundos altibajos logra en sus mejores películas transmitir la idea de un mundo desquiciado en el que la única manera de sobrevivir es recurriendo a la violencia de cualquier signo. Esta adaptación de una novela de James Hadley Chase —un escritor bastante afin a su ideología— sobre el secuestro de una acaudalada joven por un grupo de psicópatas, le viene como anillo al dedo al estilo desmesurado del director y es uno de sus films más logrados. CV 5, 6/12, 23.50 hs.

A LA HORA DE LAS BRUJAS

La madrugada de los domingos en el canal USA-Network, estrictamente a partir de las 0 hs., se convertirá, si es que ya no lo es, en una cita ineludible para los seguidores de los géneros de terror y fantástico. Y el comienzo no puede ser mejor: de 0 a 0.30 hs. se están exhibiendo, hay quienes dicen que en orden cronológico, nada menos que los capítulos originales de la mítica serie Dimensión desconocida, creada por Rod Serling a fines de los años 50 (ver nota de Noriega en *El Amante* Nº 19). No voy a descubrir nada si señalo que Dimensión desconocida es uno de los mejores productos que nos haya dado jamás la TV; pequeños relatos de apenas 25 minutos de

duración que son un verdadero prodigio de imaginación y creatividad (en muchos de los cuales sin duda abrevaron directores actuales del género) y con un staff a veces deslumbrante (un capítulo reciente fue dirigido por Mitchell Leisen, sobre guión de Richard Matheson, y protagonizado por Ida Lupino) que transforma a cada relato en una experiencia imperdible. Inmediatamente va Alfred Hitchcock presenta, una serie que alterna historias interesantes con otras sin relieve en las que las impagables presentaciones del maestro son muchas veces lo mejor. Llega después Galería nocturna, un intento de Rod Serling por reverdecer viejos laureles que también está caracterizado por la dispar calidad de los capítulos pero que tiene el aditamento de la

presencia de grandes actores en cada uno de ellos. Se exhibe luego el Teatro de Ray Bradbury, sobre relatos originales del escritor, también notoriamente irregular. Y después, a eso de las 2 de la mañana, llega otro plato fuerte: Kolchak, el cazador nocturno, la original serie protagonizada por Darren McGavin (ver nota de Bernades en El Amante Nº 32) que amalgama con notable suceso elementos de la comedia, el cine negro y el fantástico. La función sigue después con el serial La guerra de los mundos y algún film más o menos reciente que seguramente serán disfrutables para los incondicionales del género. Para los demás, mi recomendación sin reservas es la de ver los capítulos de Dimensión desconocida y El cazador nocturno.

Jorge García

Una cosa llamada amor (*The Thing Called Love*), 1993, dirigida por Peter Bogdanovich, con Samantha Mathis y River Phoenix.

Como parece ser norma con todos los últimos films de Peter Bogdanovich, este tampoco se estrenó en nuestro país Partiendo de la simple historia de una joven que llega a Nashville con la intención de participar en un festival musical, el director sin recurrir a picos dramáticos logra una pieza de transparente clasicismo con una puesta en escena de claridad hawksiana, en la que también se encuentran ecos de François Truffaut. Como casi todo Bogdanovich, imperdible. Cinecanal, 11/12, 22 hs.; 22/12, 13.30 y 0.30 hs. y 31/12, 22 hs.

Nace una estrella (A Star is Born), 1937, dirigida por William Wellman, con Fredric March y Janet Gaynor.

Es cierto que algunas películas

de William Wellman (Conciencias muertas, La historia de G. I. Joe) fueron en su momento excesivamente sobrevaloradas pero también hay en su obra títulos de auténtico interés. Esta primera versión de un film que tuvo dos remakes posteriores, si bien no alcanza el nivel de la versión de Cukor, tiene hoy todavía bastante fuerza, siendo además una de las primeras películas en que se hizo un uso apropiado del technicolor.

CV 5, 26/12, 13 y 19 hs.

El gato (*Le chat*), 1971, dirigida por Pierre Granier-Deferre, con Jean Gabin y Simone Signoret.

El francés Pierre Granier-Deferre logró algunas de sus mejores películas adaptando novelas de Georges Simenon (El evadido, con Alain Delon). Este desolado relato sobre un viejo matrimonio que vive descargando sus rencores cotidianos, pero que solo se tienen el uno al otro, es una

perfecta traslación del sórdido universo del escritor y cuenta con notales actuaciones de sus dos intérpretes principales. CV 5, 18/12, 1.40 hs.

Matadero 5 (Slaughterhouse Five), 1972, dirigida por George Roy Hill, con Michael Sacks y Ron Liebman.

George Roy Hill logró gran fama por algunos títulos muy exitosos (Butch Cassidy, El golpe) que no son los mejores de su obra. Este poco conocido film, adaptación de una novela del escritor Kurt Vonnegut, en su lograda simbiosis de realismo y fantasía, es uno de sus trabajos más interesantes. Incidentalmente conviene recordar que debe ser la única película norteamericana donde se hace referencia al bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial de la ciudad alemana de Dresden, donde perdieron la vida cien mil civiles. USA-Network, 4/12, 15 y 1 hs.

La quiero con locura (Dites lui que je l'aime), 1977, dirigida por Claude Miller, con Gérard Depardieu y Miou Miou.

Desde sus primeras películas, Claude Miller apareció como una de las figuras más personales del cine francés actual aunque sus últimos films conocidos abren algunas dudas sobre su futuro. Este relato basado en una novela de Patricia Highsmith, sobre un profesor que ama a una joven que no le corresponde y a su vez es perseguido por una vecina que lo quiere, capta la complejidad de los personajes de la gran escritora y es también una de las grandes historias de amour fou del cine

CV 5, 27/12, 23.50 hs.

Sylvia Scarlett, 1935, dirigida por George Cukor, con Katharine Hepburn y Cary Grant.

Cuando se habla de George Cukor generalmente se hace hincapié en su capacidad para la dirección de actores (o más

JOSEPH LOSEY: ENTRE EL RIGOR Y LA ARTIFICIOSIDAD

Caso atípico el de Joseph Losey, un director al que se elevó a la categoría de maestro de cine en los años 60, siendo luego defenestrado sin contemplaciones, en muchos casos por aquellos mismos que lo habían endiosado. Es verdad que la notoria decadencia de los últimos años de su carrera facilitó ese cambio de actitud, pero es indudable que aun en el período más valorado de su obra tuvo notorios altibajos. Joseph Losey nació en Wisconsin en 1909 y murió en 1984: tras abandonar estudios de medicina se relacionó desde 1930 con el mundo del teatro, donde desarrolló un trabajo signado por las influencias de Bertolt Brecht. Su primer acercamiento al cine fue como supervisor de cortos documentales, debutando en la dirección en 1947. A lo largo de casi cuarenta años realizó una treintena de títulos, en los que en sus mejores momentos puede detectarse una visión personal del mundo y un estilo visual propio. Después del auspicioso comienzo que significó El niño de los cabellos verdes, una clara alegoría sobre el macartismo naciente, Losey dirigió varios films que podrían encuadrarse fácilmente dentro de la denominada clase B, en los que se apreciaba una narración fluida y segura con claras influencias del cine negro y donde el director deslizaba certeros apuntes críticos sobre la discriminación y el racismo

imperantes en su país. Es probable que esta mirada cuestionadora fuera lo que provocó su inclusión en las listas negras de Hollywood, obligándolo a emigrar a Europa. Allí, durante varios años v con distintos seudónimos, filmó varias películas difíciles de rastrear hasta su establecimiento definitivo en Inglaterra, donde logró sus mejores obras. Hay algunas características esenciales que -sin abandonar su visión crítica global del sistema— definen a los personajes de Losey. Por una parte su conflictivo enfrentamiento a situaciones límites que a veces hasta les cuesta la vida; son ejemplos en ese terreno el alcohólico de Tiempo sin compasión, que tiene 24 horas para demostrar la inocencia de su hijo; el pintor de Deseo y destrucción, acusado de un crimen que no cometió; el criminal de La jungla de cemento, enfrentado a la policía y a sus compañeros; el soldado desertor de Por la patria, que actúa más por hastío que por una auténtica toma de conciencia, o los dos fugitivos perseguidos sin tregua en la kafkiana Figuras en un paisaje. En estos films el tono de la narración es tenso y de una gran violencia interior, con una exasperación que se manifiesta tanto en la dirección de actores como en su recargada expresión visual. El otro tema que el director desarrollará en varias de sus películas es el de la degradación moral y espiritual

de individuos (que siempre pertenecen a la burguesía o aristocracia) que no logran sobreponerse a sus propias debilidades. Es el caso del escritor protagonista de Eva (un auténtico film maldito sobre una novela de James Hadley Chase), convertido en un fantoche por su devoción a ese perverso animal femenino (v aquí se ve otro rasgo definitorio del director: su misoginia) que encarna Jeanne Moreau. Pero donde aparecen de una manera más acusada estos rasgos de desintegración y anomia es en los films que Losey dirigió sobre guiones de Harold Pinter, ya sea en la minuciosa y perversa historia de sometimiento de un aristócrata a su mayordomo en El sirviente; en el esquivo juego de miradas, sobrentendidos y silencios cómplices de los dos profesores universitarios casados v enamorados de la misma alumna en Extraño accidente, o en la imposible relación entre una niña rica y un granjero en ${\it El}$ mensajero del amor. En todas estas películas la cínica y aviesa mirada de Pinter encuentran su perfecto correlato en el barroco estilo visual del director, no exento, por cierto, de cierta artificiosidad, y en el rigor de una puesta en escena de una precisión tan cronométrica que en ocasiones lo hace caer en la frialdad y el cerebralismo. Por otra parte se advierte aquí un distanciamiento en la observación de los personajes al que no es ajena la formación brechtiana del director. Cuando la señalada propensión a lo artificioso se acentúa, surgen



films tan vacíos y autocomplacientes como Modesty Blaise, fallido intento de incursionar en el universo del comic; la desastrosa Boom, al servicio del duetto Burton-Taylor, o la helada Ceremonia secreta, en la que solo se puede destacar la irónica composición de Robert Mitchum. A partir de 1972 la carrera del director cae en un profundo pozo donde se acentúan sus manierismos y de la que solo se puede destacar ${\cal E}l$ otro Sr. Klein, una descarnada reflexión sobre la identidad. ambientada en los años del nazismo. Las mejores películas de Joseph Losey nos muestran a un realizador con una mirada sobre la sociedad de un pesimismo casi nihilista y en el que inequívocamente aparecen rasgos estilísticos y temáticos que permiten caracterizarlo como un autor cinematográfico para tener en cuenta.

Jorge García

CINE ARGENTINO

En este espacio regularmente se hace referencia al interesante ciclo que programa Space todos los mediodías y en el cual hay oportunidad de ver títulos de muy escasa o nula difusión comercial. Desde hace algunos meses también el canal Volver, junto a la reposición de viejos éxitos de la televisión (Viendo a Biondi, La tuerca), exhibe diversas películas argentinas de interés para los espectadores. Así, el domingo 24 a las 14 hs. se podrá ver *Puente Alsina* de José A. Ferreyra, con José Gola, film de estilo casi documental, en el que se detectan influencias de los directores clásicos del cine

ruso mudo. El viernes 8 a las 16.40 irá Dock Sud de Tulio Demicheli, basada en un hecho real —la caída de un tranvía lleno de obreros al Riachueloque más allá de sus altibajos intenta acercarse a una temática de tintes populares. El martes 5 también a las 16.40 irá Todo un hombre de Pierre Chenal, la primera película que el director francés realizó en nuestro país, adaptando la obra de Unamuno, en la cual muestra su capacidad para la narración cinematográfica en términos visuales y la dirección de actores (Francisco Petrone y Amelia Bence están espléndidos). El sábado 16 a las 22 hs. se verá La Mary, el último trabajo de

Daniel Tinayre, con Susana Giménez y Carlos Monzón, cuestionado en su momento por casi toda la crítica, pero que vuelve a ratificar que, por encima de la calidad de los guiones, lo que prevalece siempre es el talento del director. Finalmente, el lunes 4 a las 22 hs., se exhibirá Latregua, melodrama de Sergio Renán sobre la novela de Mario Benedetti al que pienso que puede favorecer el formato televisivo. Atractiva la iniciativa de Volver de recuperar títulos clásicos, que sumada a la de Space nos permite tener un panorama bastante completo de la historia de nuestro cine.

Jorge García

específicamente de actrices) desconociéndose su habilidad para manejarse en los más diversos géneros e incluso fusionarlos dentro de una misma película. Es el caso de esta comedia dramática, que fue la primera colaboración del tándem Grant-Hepburn, en la que ella actúa casi todo el tiempo vestida de hombre y que fue uno de sus primeros grandes trabajos. CV 5, 29/12, 13.15 y 19 hs.

Oro y ceniza (*Trespass*), 1992, dirigida por Walter Hill, con Bill

Paxton e Ice T.

Las primeras películas de Walter Hill parecían señalar el surgimiento de una gran figura dentro del cine norteamericano moderno, que fue desinflándose a medida que se conocían nuevos títulos. Este tenso y vibrante relato no estrenado comercialmente, donde dos jóvenes bomberos presumen que pueden encontrar un tesoro enterrado en un edificio en construcción y se ven rodeados por una pandilla que tiene el mismo objetivo, tiene

reminiscencias de varios clásicos del cine americano y un formidable trabajo de montaje, siendo por lejos la mejor película del director de los últimos quince años.

Cinecanal, 16/12, 22 hs. y 25/12, 24 hs.

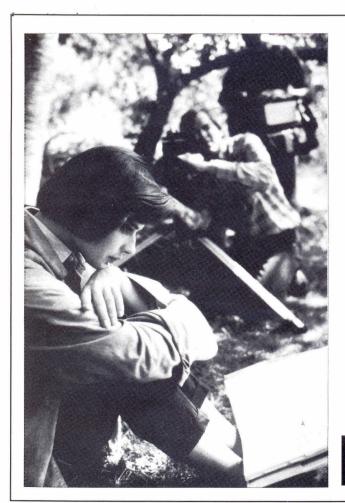
Sin novedad en el frente (All Quiet on the Western Front), 1930, dirigida por Lewis Milestone, con Lew Ayres y Louis Wolheim.

A Lewis Milestone, más allá de

algunos aciertos aislados dentro de su carrera, se lo podría encuadrar sin dificultades como un exponente del cine de qualité norteamericano. Esta película, tal vez su título más famoso y sobrevalorado sobre una novela de Erich Maria Remarque, y a la que algunos críticos apresurados juzgaron como la más importante película de guerra jamás realizada, tiene de todos modos algunas secuencias de innegable fuerza que justifican su visión. VCC 32, 19/12, 11, 13, 15, 21, 23 v 1 hs.

Los muelles de Nueva York (Docks of New York), 1928, dirigida por Joseph von Sternberg, con George Bancroft y Betty Compson.

Joseph von Sternberg es recordado casi siempre por las delirantes películas en que dirigió a Marlene Dietrich, aunque ya durante la etapa muda había realizado varios grandes films. Esta historia de amor de un desmesurado romanticismo que transcurre en los sórdidos ambientes portuarios ya muestra en plenitud el barroco estilo visual del director y es sin duda una de las obras maestras del período.



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

Películas para ver en diciembre

Viernes	El deporte predilecto del hombre (H. Hawks) Cinecanal, 18.10 hs.	Domingo	El año del arco iris (L. Hallström) CV 30, 22 hs.		
1	La prima Angélica (C. Saura) Cinemax, 22 hs.	<i>17</i>	Fresa y chocolate (T. Gutiérrez Alea) VCC 23, 22 y 2 hs.		
Sábado	Esta rubia vale un millón (V. Minnelli) TNT, 13 hs.	Lunes	Ese hombre debe morir (C. Chabrol) Canal 365, 17 hs.		
2	Veracruz (R. Aldrich) VCC 32, 14, 16 y 2 hs.	18	Como caídos del cielo (K. Loach) CV 5, 22 hs.		
Domingo	27 horas (M. Armendáriz) Cinemax, 22 hs.	Martes	La adorable revoltosa (H. Hawks) TNT, 13 hs.		
3	El ciudadano (O. Welles) Space, 24 hs.	19	El jinete pálido (C. Eastwood) HBO, 18.15 hs.		
Lunes	Fuimos los sacrificados (J. Ford) Space, 16 hs.	Miércoles	Gallipoli (P. Weir) Space, 24 hs.		
4	La fiesta inolvidable (B. Edwards) TNT, 19 hs.	20	Cuatro bodas y un funeral (M. Newell) VCC 25, 22, 24 y 2 hs.		
Martes	Minnie & Moskowicz (J. Cassavetes) USA-Network, 15 y 1 hs.	Jueves	Asesinos S. A. (A. J. Pakula) USA-Network, 17 hs.		
5	El nadador (F. Perry) HBO, 20.30 hs.	<i>21</i>	Agridulce (M. Newell) Cinecanal, 20 hs.		
Miércoles	Juggernaut (R. Lester) Cinecanal, 11 hs.	Viernes	Malas compañías (R. Benton) VCC 23, 8 y 14 hs.		
6	Papá salió en viaje de negocios (E. Kusturica) Space, 22 hs.	<i>22</i>	Los depravados (H. King) Space, 16 hs.		
Jueves	Al filo de la sospecha (R. Marquand) VCC 23, 22 hs.	Sábado	Un mundo perfecto (C. Eastwood) HBO, 19.45 hs.		
7	Traigan la cabeza de Alfredo García (S. Peckinpah) CV 30, 1.25 hs.	23	La guerra de los Roses (D. De Vito) Space, 20 hs.		
Viernes	El año que vivimos en peligro (P. Weir) VCC 23, 8, 14 y 20 hs.	Domingo	Mi madre es una sirena (R. Benjamin) I-Sat, 14 hs.		
8	Doble de cuerpo (B. De Palma) HBO, 23.30 hs.	<i>24</i>	Laura (O. Preminger) Space, 16 hs.		
Sábado	La rosa del hampa (N. Ray) TNT, 17 hs.	Lunes	Qué bello es vivir (F. Capra) CV 5, 11 y 16 hs.		
9	Stress, es tres, tres (C. Saura) Cinemax, 22 hs.	25	Pimpollos rotos (D. W. Griffith) VCC 32, 23, 1 y 3 hs.		
Domingo	Jurassic Park (S. Spielberg) Cinecanal, 22 hs.	Martes	Encuentro en la noche (F. Lang) Space, 16 hs.		
<i>10</i>	Amarcord (F. Fellini) Space, 24 hs.	<i>26</i>	Hermanos de sangre (S. Penn) VCC 23, 0.10 hs.		
Lunes	El aroma de la papaya verde (T. A. Hung) CV 5, 22 y 3.30 hs.	Miércoles	El estado de la Unión (F. Capra) CV 5, 11 y 16 hs.		
11	Lili Marleen (R. W. Fassbinder) VCC 23, 24 hs.	<i>27</i>	Los imperdonables (C. Eastwood) Space, 24 hs.		
Martes	La lista de Schindler (S. Spielberg) Cinecanal, 22 hs.	Jueves	Stella Dallas (K. Vidor) CV 5, 11 y 16 hs.		
<i>12</i>	Bleu (K. Kieslowski) VCC 25, 22, 24 y 2 hs.	28	La strada (F. Fellini) VCC 32, 24 hs.		
Miércoles	Umberto D (V. De Sica)	Viernes	El imperio del sol (S. Spielberg)		
<i>13</i>	VCC 32, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs. La marca de la horca (T. Post) Cinecanal, 17.50 hs.	<i>29</i>	HBO, 13 hs. Manhattan (W. Allen) TNT, 23.35 hs.		
Jueves	El mago de Oz (V. Fleming)	Sábado	Hombre sin rumbo (K. Vidor)		
<i>14</i>	VCC 32, 11, 13, 15, 23 y 1 hs. Sr. y Sra. Bridge (J. Ivory) CV 30, 19.50 hs.	<i>30</i>	TNT, 21 hs. Negocios nocturnos (P. Schrader) VCC 25, 22, 24 y 2 hs.		
Viernes	Resurrección (D. Petrie)	Domingo	Sed de vivir (V. Minnelli)		
<i>15</i>	USA-Network, 11 hs. La vida es una eterna ilusión (J. Van Dormael) CV 30, 20.20 hs.	31	Space, 16 hs. El final feliz (R. Brooks) CV 30, 1.15 hs.		
Sábado	La verdad increible (H. Hartley) CV 5, 22 hs.	Recomendaciones especiales,			

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

¿A quién ama Gilbert Grape? (L. Hallström)

VCC 23, 22 y 2 hs.

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

			Q	\mathbf{FF}	GN	GJC	\mathbf{JG}	\mathbf{SG}
Ana Karenina	C. Brown	Cobi				6	5	
André	G. Miller	LK-Tel						6
Angel	E. Lubitsch	Epoca					8	
Backbeat	I. Softley	Transeuropa				7	4	7
Caballos salvajes	M. Piñeyro	Gativideo	3	4	3	2		2
Casas de fuego	J. B. Stagnaro	Gativideo	5		=1.55			7
Casper	B. Silberling	AVH			7			9
Cumbres borrascosas	W. Wyler	Epoca	8	9	8	6	5	7
El árbol de los sueños	J. Avnet	AVH	4	6	6			6
El muelle de las brumas	M. Carné	Epoca	4	6		5	7	
El secreto de vivir	F. Capra	Cobi	6	10	10			
Grisbi	J. Becker	Epoca	10			9	8	8
La adorable revoltosa	H. Hawks	Epoca	7	7	7	10	10	10
La máquina de la muerte	S. Norrington	Transeuropa						3
La sombra de una duda	A. Hitchcock	Epoca	10	10	10	10	10	10
Las aventuras de Priscilla	S. Elliot	Transeuropa						6
Los inútiles	F. Fellini	Epoca	9		10	9	9	8
María Antonieta	W. S. Van Dycke	Cobi				6	5	7
Más allá del límite	E. Massa	AVH				1		
Nostradamus	R. Christian	Gativideo						5
Peperina	R. De la Torre	Transmundo				1		1
Tan lejos y tan cerca	W. Wenders	LK-Tel	6	7		5	2	9
Testigo silencioso	B. Beresford	AVH			6			6
Un nuevo hombre	P. Marshall	Gativideo						8
Una chica en cada puerto	H. Hawks	Epoca				8	7	10



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:



- 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.

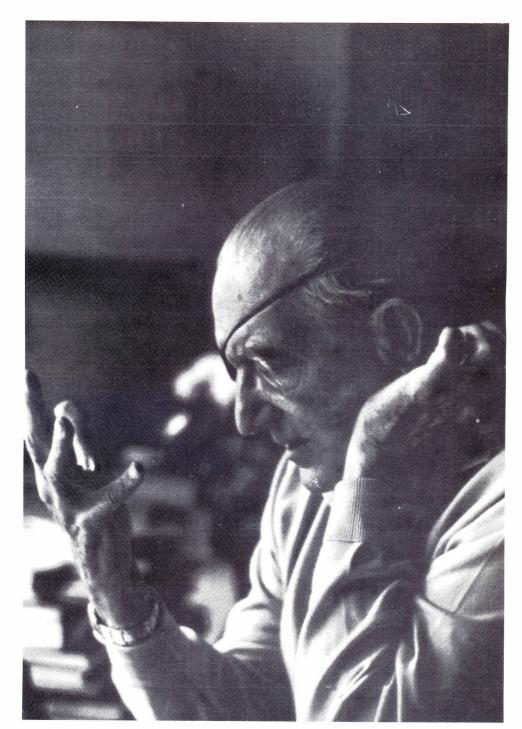
Diagonal Roque Sáenz Peña 616, 6º piso, of. 613. Lunes a viernes de 11 a 19 hs. - Tel.: 343-6852 y 342-7551





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

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



Fritz Lang speaks

From the beginning one experience has been commonplace—that of being asked to state succinctly, in words of one syllable, a 'formula' for making motion pictures.

The question is not always phrased in just that way. I may be asked to state my rules for creating suspense, to list *precisely* the qualities necessary for a film story, or to analyse with fine exactitude those

places in a motion picture where dialogue can or cannot be used, etc., etc.; but all of the questioners want the same thing (I want it too)—a sure-fire formula for success.

No matter how the demand for a magic 'formula' is put to me, my answer boils down to three one-syllable words—I don't know. I wouldn't attempt to list the qualities necessary for a film story. If I did, tomorrow someone would be sure to film successfully a story having none of the qualities I listed. As for the rules about the use of dialogue—again, I don't know. I only know that out of a multitude of experiences, out of successes and failures (I've had my share of both), I've developed a kind of automatic reflex device which guides my work, which has usually served me fairly well and which I hope will continue to do so.



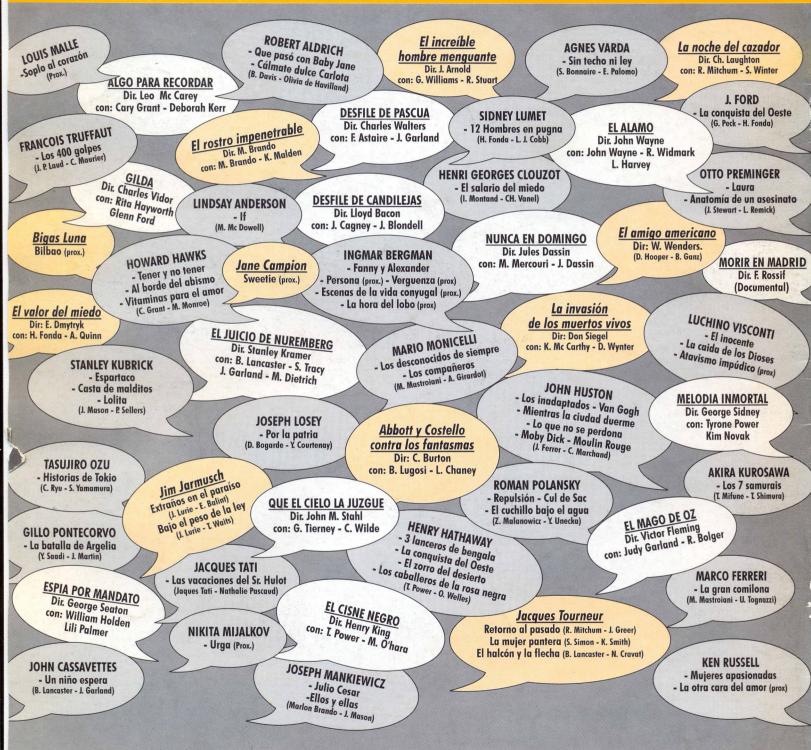
CINE DE AUTOR EN VIDEO



Con las garantías de calidad e información de un sello experimentado



FILMS INOLVIDABLES



EL COLECCIONISTA DE IMAGENES S. A.

CINE DE AUTOR

CINE DE CULTO

Maipú 995 - TEL/FAX: 313-8947 Capital Federal.
(Provimamente Maipú 984)