EL AMANTE CINE

brero de
Uruguay $ 40.-

Sensatez y sentimientos

Emma Thompson

Guantanamera / Fuego contra fuego / Babe, el chanchito valiente

Madonna en serio / Los ángeles en el cine / Beavis & Butt-head / Indice 95

Denzel Washington as Easy Rawlins and Don Cheadle as his murderous cousin Mouse in a scene from Devil in a Blue Dress.

2½ reasons for going to the movies

An unusually enjoyable Thursday of new releases: one masterpiece (*Devil in a Blue Dress—El demonio vestido de azul*) directed & scripted by Carl Franklin from Walter Mosley's novel).

One surprisingly excellent comedy (*Clueless—Ni idea*) directed & scripted by Amy Heckerling.

And one efficient thriller (*Fair Game—Atracción explosiva)* directed by Andrew Sipes.

What more could you ask?

Devil in a Blue Dress

Carl Franklin's previous effort was *One False Move* (my film of the year the year before last). He has a lot going for him. A black director who sees people—black, white, Asian or whatever—as people; who has a special feeling for, but is not prejudiced in favour of, his own. A man whose villains are sympathetic, who understands that although a successful scene involves a good script, acting, photography and so on, it requires above all the directorial confidence to relax and allow character shine through.

After a couple of viewings you won't find much wrong with *Devil in a Blue Dress*, apart from a sound mike in vision for three seconds when Mouse (Don Cheadle), the murderous and hilarious Texan cousin of Easy Rawlins (Denzel Washington), makes his first appearance.

The movie is set in 1948. Easy Rawlins is an unusual black man for the time: he owns his own little bungalow, and accepts a job as a private detective to keep up with the mortgage payments. If there are parallels between him and his 1940s contemporary Philip Marlowe, what (in book and movie) differentiates *Devil in a Blue Dress* from *The Big Sleep* is that none of the things that happen to Easy Rawlins would be happening to him if he were white. Meanwhile, what unites the two movies is the enjoyment their directors gave to each scene.

Hawks' film is one of the all time greats: to speak of Franklin in the same breath is more than a compliment, it's movie canonisation. So let it be. If the spirit of *The Big Sleep* was going to live again, it would have to be as something different, not a slavish imitation.

The plot of *Devil in Blue Dress* concerns Easy Rawlins' search for Daphne Monet (Jennifer Beals, who wears the blue dress of the title), the lover of a rich candidate for Mayor of Los Angeles. As in *The Big Sleep*, it's not the plot but the way every scene has been played that counts. Rawlins' private eye tour through Los Angeles, from its lowest echelons to the very top, results in unsavoury discoveries at every turn: but that doesn't make him bitter and twisted, it just makes him wary.

If Hawks (using Chandler and helped by Faulkner, Bogart et al.) showed how you do it, Carl Franklin has learned how and done it his way.

Clueless

In 1990 Whit Stillman scripted and directed a delightful, original, unusual movie called *Metropolitan*, about a group of young New York socialites ("Urban *haute bourgeoisie*" is their self-description) who touchingly see themselves as a dying breed. *Metropolitan* reached us last year. Now Amy Heckerling (b 1954), one of Hollywood's few busy women directors, has done for the kids of Beverly Hills what *Metropolitan* did for the kids of the Upper East Side. Rarely has a teen flick (Heckerling scripted and directed) been so sophisticated and nuanced. *Clueless* is clued-in; it's as far from mindless surfdom as it's possible to go.

Imagine the amazement of a spectator expecting to be inflicted with routeenage inanities and being regaled with zany comedy instead: touches of *Animal House,* Preston Sturges, Hollywood comedy at its fastpaced best.

Eat your heart out Karl Marx: everyone in *Clueless* is extremely rich. Cher (Alicia Silvertstone, a find) is the daughter of a lawyer successful enough to have Guggenheim-worthy sculptures lounging by the pool. Dinner at home is liable to be interrupted by the ringing of Dad's or Cher's or her stepbrother's cellnets. Dionne (Stacy Dash) is Cher's black best girlfriend at highschool. In Heckerling's Beverly Hills as (doubtless) in the real Beverly Hills, it's not so much the Mayflower as Money that counts.

Like many another idealistic kid, rich or otherwise, Cher's main concern is to do good: to her dress designers, her fellow teenagers, her teachers, her dad. This lands her in trouble. And Cher in trouble (as when she fails her driving test) is a sight whose charm is enhanced by her non-abandonment of the attempt at literate speech.

Rarely has a new movie offered such an agreeable surprise as *Clueless.* Rarely have good humour, high spirits, wit and entertainment been thrown together with such reckless abandon. Let's hope audiences here, who wisely demand original soundtracks plus subtitles, get enough of the dialogue to spot its charms.

Fair Game

After the two aforegoing, almost anything else would be a comedown. Which Andrew Sipes' thriller assuredly is. But if its pleasures are of a more routine variety, they're pleasures all the same: non-stop action, good cinematography, well-choreographed scenes.

William Baldwin is Max Kirkpatrick of the Miami Police Dept. Cindy Crawford is Kate McQuean a Miami lawyer whose legitimate professional activities have earned the displeasure of an ex-KGB hood called Kazak (Steven Berkoff). Soon Kazak, who will not take *nyet* for an answer, sets his team of Slav computer hackers in pursuit of Kate, who he wants rubbed out, fast.

Cindy Crawford's debut in the movies is in a role that shows her good looks off to advantage, has her looking assured as a lawyer and then helpless once the shooting starts. Modern heroines (like Sandra Bullock in *The Net*) are tougher. Cindy Crawford looks as though, given half a chance, she could play tough enough.

(January 27, 1996)

Buenos Aires Herald
Argentina's International Newspaper
Azopardo 455
1107 Buenos Aires - Argentina
342-8470/76/77/78/79 342-1535
Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

Año V - Nº 48

EL AMANTE CINE

Febrero 1996

Queridos lectores:

Un diccionario de films argentinos es el título de un libro extraordinario que acaba de aparecer en Buenos Aires. Sus autores, Raúl Manrupe y Alejandra Portela, no recibieron ayuda alguna de organismos oficiales ni fundaciones pero contribuyeron con su voluntad e inteligencia a documentar por primera vez en forma metódica la historia del cine argentino. La obra incluye las fichas técnicas de todas las películas de producción nacional, aun las no exhibidas comercialmente, y fragmentos de críticas de la época del estreno. El trabajo es sin duda enorme pero aun más interesante es que su tono y su perspectiva no son los de un tratado ni los de un volumen monumental ni celebratorio. Los autores mantienen una doble mirada. Por un lado, la vocación por transcribir los datos con abundancia y precisión. Por el otro, la de no perder de vista que la historia del cine argentino (como la de todos los países) es un cuerpo integrado por una pequeña proporción de películas valiosas y una mayoría de intentos fallidos, de productos comerciales y aun de engendros sin mérito alguno. Mientras que las obras editadas por los organismos oficiales en los últimos años (Instituto de Cine, Fondo de las Artes) son verdaderos monumentos al arte del panegírico y el disimulo, *Un diccionario* permite, desde la relativa modestia de su propósito, entrever la trama estética e industrial que obras con mayor pretensión crítica se empeñan en ocultar. El libro de Manrupe y Portela, con su unidad de criterio y su aliento que recuerda al de un espectador metódico y apasionado, resulta una referencia obligatoria y una invitación a ser imitado. Raúl Manrupe cuenta la génesis de ese extraño objeto en este número de *El Amante*.

La presencia de Madonna en Buenos Aires para filmar *Evita* ha producido cumbres de cholulismo y de xenofobia simultáneas. En lugar de complicarnos con polémicas absurdas, le encargamos a Alejandro Ricagno que produzca una nota sobre algo un poco más pertinente: la trayectoria cinematográfica de Veronica Ciccone. Simultáneamente, otros temas de candente actualidad ocupan estas páginas: los ángeles en el cine, *Beavis and Butt-head*, la vida en la Internet. Se agregan también dos entrevistas: al director inglés Terence Davies, que nos trató muy bien en Nueva York, y al guionista argentino Jorge Goldenberg, que nos trató muy mal en Buenos Aires. Más allá de la polémica sin relieve sobre lo que debe o no debe ser una revista de cine que propone Goldenberg en un fragmento de sus declaraciones, es interesante preguntarse por qué Davies —un artista personal e intrincado— puede hablar tan concretamente de su oficio mientras que Goldenberg —un guionista de películas comerciales— es tan elusivo cuando se refiere al suyo. Si la última frase denota cierta irritación por las alusiones de Goldenberg a nuestro propio trabajo, la respuesta es: efectivamente, estamos irritados.

En este número nos despedimos de uno de nuestros colaboradores habituales. Se trata de Guillermo Pintos, que tras abandonar la crítica de películas se ha cansado también de escribir sobre discos. Lo lamentamos sinceramente, porque Pintos es dueño de un estilo original y fluido que le ha permitido a lo largo de estos años celebrar el placer de la música más que desmenuzarla. Lo lamentamos también porque es un tipo bárbaro. Y lo lamentamos más aun porque su nota de despedida se perdió en el fárrago de la redacción y el bueno de Pintos no se lo merecía. Trataremos de recuperarla para la próxima, así nos despedimos más despacio. En cambio, la nota habitual de Tomás Abraham no se perdió sino que se la rechazamos. No, mentira. Abraham se fue de vacaciones y no pudo ver su cuota mensual de TV. Reaparecerá en el próximo número. Nosotros también.

Hasta el mes que viene.

SUMARIO

Estrenos

Sensatez y sentimientos 2
Emma Thompson 4
Babe (I) 6
Babe (II) 7
Guantanamera 8
Fuego contra fuego 10
La nueva pesadilla, La pirata, El demonio vestido de azul, La letra escarlata, El inglés que..., La princesita, Mapa del corazón humano, Sabrina, La red, Ni idea, El verso 11

Los ángeles en el cine 16
Hacer *Un diccionario...* 20
Madonna en el cine 22
Beavis and Butt-head 26
Entrevista a Terence Davies 28
Indice 95 31
Entrevista a Goldenberg 35
Dónde estudiar cine (Hoy, el CIEVYC y el CERC) 38
Diccionario cinéfilo 42
La Ferla: Videovacío I 44
Muestra del CIEVYC 46
La hoja de Internet 48
Mundo cine 50

Guía del amante

Cd-Rom 56
Video 58
Cine en TV (Jorge García) 60
Tabla de video 64

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Tomás Abraham, Marcelo Mosenson, Raúl Manrupe, Cecilia Szperling, Nicolás Trovato y Tino y Norma Postel.

Beavis: Haydée Thompson
Butt-head: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Hollywood: Gustavo Castagna de Stone
El cartero: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira, ¡a la madonna!
Empanadas: Norma Postel, la mujer que subió al 12 y bajó empanadas
Diagramación y composición: Carlos Almar, ni sensatez ni sentimientos
Tipea: Babe
Diseño: Fernando Santamarina, la nueva pesadilla
Asesor en cinematografías europeas: Juan Chotsourian
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica: *Proyección*. Rivadavia 2134 5º G, 951-0696. Saludos a Hugo (Esperando al bebé)
Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937
Correo electrónico: amantecine@interlink.com.ar

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina. Correo electrónico: amantecine@interlink.com.ar

Sensatez y sentimientos

Sense and Sensibility
EE.UU., 1995, 147'
Dirección: Ang Lee
Producción: Lindsay Doran
Guión: Emma Thompson sobre la novela homónima de Jane Austen
Fotografía: Michael Coulter
Música: Patrick Doyle
Montaje: Tim Squyres
Intérpretes: Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet, Hugh Grant, Tom Wilkinson, Harriet Walter, Emile François y Gemma Jones.

Anatomía del amor romántico

por Eduardo A. Russo

Las discretas penurias de Jane Austen. Como "la obra de una dama y el juego de una niña" definió alguna vez a *Mansfield Park* de Jane Austen el punzante Nabokov, comparándola con un delicado trabajo de bordado. *Sense and Sensibility* pertenece, como la anterior, al primer período de la autora, si cabe dividir en ciclos al breve conjunto de novelas que esta escritora de vida provinciana y no muy extensa publicó entre 1811 y 1818. Aunque la última fecha remite a una edición post-mortem de dos de sus relatos, ella había muerto soltera un año antes. Dicen las biografías que en vida no vendió más de 800 ejemplares de todas sus novelas juntas y que la luego célebre *Orgullo y prejuicio* fue rechazada por el editor en su primer intento de publicación. *Sense and Sensibility*, comenzada a los 17 años, fue abandonada, retomada cinco años más tarde y vuelta a dejar, hasta que su bordadora paciencia la convirtió en su primera novela publicada. Sin firma, como todas las que la sucederían.

La fama alcanzó bien tarde a Jane Austen. Hoy muchos juzgan a *Emma* (en la que libremente se basa, siguiendo la actual "moda Austen", *Ni idea*) como la mejor novela inglesa del siglo XIX. En lo que al cine toca, brilló durante décadas un precedente ilustre: *Orgullo y prejuicio* (1940) de Robert Z. Leonard, con Laurence Olivier y Greer Garson. Entre sus guionistas estaba Aldous Huxley y su dirección de arte —Cedric Gibbons— obtuvo un Oscar. Aguardamos ahora el estreno local de una nueva *Orgullo y prejuicio* —Simon Langton— y de *Persuasión*, de Roger Mitchell, ambas británicas y de 1995.

Aunque el redescubrimiento internacional demoró más de medio siglo, los ingleses no se habían olvidado de la amable Jane. Desde hace 15 años la BBC ha producido telefilms y miniseries basados en su más conocida novela, y también en *Persuasión* y *Mansfield Park*, de ellas solo podemos señalar en nuestro medio que gozan de una excelente reputación.

Hasta aquí los datos inevitables en plena era de la sobreinformación. Pero el lector aguarda —estimamos— un artículo sobre una película titulada *Sensatez y sentimientos* de la que la obra de Austen es —si bien de peso— un pretexto, una premisa.

El jardín y la tempestad. No cederemos a la tentación de resumir en una sinopsis el argumento de *Sensatez y sentimientos*. Además de engorrosa, no sería tan breve como lo exige nuestro espacio. Hay una herencia perdida y una viuda con sus jóvenes hijas (dos de ellas casaderas) relegada a una incómoda austeridad rural de la que solo podrán sacarlas convenientes matrimonios. Algo así como *el* tema de Austen. Los hechos se suceden a través de la intrincación de lo ocurrido a más de una docena de personajes, en una atmósfera que la comodidad lleva a definir como "comedia romántica". En el mundo de Elinor (Emma Thompson) y Marianne (Kate Winslet) hay madre, hermanita y una pareja de simpáticos y pesados nobles —curiosamente anticipatorios del mundo de Dickens— que acogen a las damiselas en desgracia. Y están los candidatos: el encorsetado y honesto Edward (Hugh Grant); el meditabundo coronel Brandon (Alan Rickman) y en el medio, el galante y crapuloso Willoughby (Greg Wise). Es injusto cesar aquí la enumeración, pero hay que hacerlo a riesgo de convertir el párrafo en un índice onomástico.

Entre los méritos de la película está el ahorrarnos los duelos actorales, reemplazándolos por un preciso encastre de sus piezas: ajena al show histérico, *Sensatez y sentimientos* es austeniana en su huida de todo *pathos*; si su conflicto esencial reposa en la oposición entre la sensibilidad romántica y el realismo burgués, lo hace con poco ruido y muchas nueces. La tormenta se desata contra el jardín armónico, y a contrapelo de la que es acaso la mayor tradición de la pasión en lo novelesco —la exaltación del amor trágico— la película toma partido por el amor dichoso. Dato a destacar: aquí los enredos excluyen casi por completo —poco usual en la comedia— la infidelidad o la mentira. Desde esa perspectiva en *Sensatez y sentimientos* hay más originalidad que la que salta a primera vista. Bajo la ligereza del juego de niña, hay una insólita madurez. Película de balances, de equilibrios, los posee desde la misma fórmula con la que fue diseñada.

Un film de varias cabezas. *Sensatez y sentimientos* toma forma a partir de la combinatoria de individualidades. Favorece por una vez a la idea del cine como obra colectiva. Con el sustrato Austen en las fuentes, su narración crece apoyada en el guión de Emma Thompson, más brillante que sus tan elogiadas actuaciones, siempre algo recurrentes en gestos *típicos* (no sería difícil diseñar un pequeño alfabeto gestual thompsoniano, y a muchos asombraría su brevedad). Pero también está el taiwanés Ang Lee (hasta hoy otro receptor de aplausos más resonantes que los méritos de sus gastronómicos títulos anteriores). A no engañarse: que las anteriores películas de Lee abundasen en ojos oblicuos no implicaba demasiada raíz oriental. Formado en la Universidad de Nueva York —donde estudió (y se nota) producción cinematográfica—, Lee presta un estilo elegante, casi suntuoso, que en su funcionalidad disimula toda decisión de una cámara al servicio del guión. Otras dos británicas cabezas hay que sumar: la excepcional de Luciana Arrighi, diseñadora de producción que comenzara a fines de los 60 en la BBC con Ken Russell y de cuya exquisitez dio cuenta en *La mansión Howard* y *Lo que queda del día*, y la de Michael Coulter, el iluminador de *Cuatro bodas y un funeral* (superando ampliamente su *performance* anterior).

Kate Winslet, Emma Thompson e Imogen Stubbs en *Sensatez y sentimientos*

Cuatro cabezas en la base de lo que puede no ser una gran película pero que gana con espléndida solvencia la simpatía del espectador.

¿Puede el alma subsistir con afectos tan afables? Pregunta de la romántica Marianne a su madre. Ella piensa que el amor consiste en arder hasta consumirse, y considera triviales los sentimientos de su hermana Elinor, que en todo caso concede el "apreciar bastante" al encorsetado Edward. Ambas encarnan la tensión declarada en el título de novela y película. No queda duda de qué lado se colocaba Jane Austen —prematura realista decimonónica, lejana al romanticismo y archienemiga del gótico desaforado de Ann Radcliffe—, a punto tal de ceder frecuentemente —al decir de Vladimir el Terrible— a "una vena de filisteísmo" por su atención a los aspectos materiales (específicamente monetarios) en sus relatos. Pero en la película el equilibrio es posiblemente más sutil, y si bien hay en *Sensatez y sentimientos* una disección del paisaje romántico —tanto natural como humano— no se lo observa a través de un afán crítico, sino de una apropiación que intenta superarlo: Jane Austen aparece, a través de la película, como una *posromántica* adelantada a su tiempo. Tal como se la suele leer hoy, en pleno *revival* austeniano.

Es así cómo con afables afectos subsiste —a lo largo de una generosa duración— el interés del film. Y hasta se permite en sus últimas secuencias cierta intensa y emocionada felicidad no muy presente en el cine de hoy, propenso a otras eficacias.

La emoción circunspecta. Así como es errado definir a la literatura de Jane Austen como costumbrista —reduccionismo al que se supo limitar su obra frente a las trascendencias novelescas de varios contemporáneos— tampoco cabe pensar a la película como un viaje a fines del siglo XVIII; por lo contrario, se impone su *actualidad*. En ningún momento impera la intención de alardear del "vean qué diferente era esta gente de hace 200 años", sino que ese mundo se anima para permitir un juego de emociones en presente que refinadamente recorre la historia hasta su afortunada resolución.

Frente a las nubes acechantes y a las tormentas que irrumpen en algunos momentos de vuelco dramático del film, ganan al fin las plantas simétricas de las mansiones, el trazado de los jardines y las praderas ondulantes, con los que deben ser los más bellos céspedes del mundo (al menos en el cine). Desde la pantalla se redobla así en el mundo de *Sensatez y sentimientos* una apuesta por la justa medida, por la circunspección aun en los momentos de mayor perturbación. No hay el menor asomo de cinismo en la presentación —y primera oposición— de las hermanas, cuando Marianne ensaya una melodía lúgubre en pleno duelo por su padre (en un plano para enamorar a cualquier Werther) y Elinor la insta a cambiar de clima musical. Tampoco lo hay en el torneo de atribulados que juegan Edward y Brandon —uno de los mayores atractivos del film— frente a las desenvolturas femeninas que los rodean. Solo hay matices de un inteligente desmontaje de los presupuestos románticos *desde adentro*, que seguramente no podrían percibir los contemporáneos de Austen y que hoy puede ser una de las razones de su vigencia. Decidiéndose en la mejor tradición de la comedia por el amor feliz, *Sensatez y sentimientos* es una película diurna, perspicaz sin ser taimada, cuya adhesión no requiere del recurso a lustres culturales, a honduras psicologistas o a la ironía del espectador, lo que no es poca cosa. Los términos de su título pueden también ser esgrimidos así, aliados y resolviendo la presunta oposición, como sus principales atributos. ■

Emma Thompson

Budín inglés

por Gustavo Noriega

Siento por Emma Thompson un amasijo de sentimientos que han incluido, en diversos momentos, cosas tan disímiles como la simpatía, el rechazo, la lujuria, un loco, loco amor y creí que estulticia, hasta que averigüé que esa palabra no significa lo que yo pensaba.

Emma es inglesa, inglesa como el Hyde Park y el estadio de Wembley. Es una actriz de formación clásica, con mucho Shakespeare sobre sus espaldas y una licenciatura en letras en Cambridge. Es la mujer ideal para ir a EE.UU. y demostrarles a todas las estrellas que reinan en Hollywood —rubias, tontas y norteamericanas— su cultura, su radiante inteligencia, sus modales de chica educada y, fundamentalmente, la superioridad británica sobre sus ex colonias.

Creo que eso fue lo que nos alejó durante un tiempo. Al principio, cuando la descubrí en *Cuestión de tamaño* y *Henry V*, todo eran rosas. Su ascenso iba dos pasos por atrás del de su marido, el ultrashakespeareano Kenneth Branagh (¿quién? Ah, sí, el ex marido de Emma Thompson). Mr. Branagh cruzó el océano con su mujer y la misión de ser una reencarnación de Orson Welles y Alfred Hitchcock. Bueno, el hombre no se quedó con ninguno de los tres, aunque creo que sí con Helena Bonham Carter. Lo cierto es que Emma se entrometió en Hollywood al grito de: "¡Soy inglesa!" con *Volver a morir*, una torpe imitación de sir Alfred Hitchcock dirigida por su ex y se consagró con *La mansión Howard*, dirigida por el doble agente del servicio británico, James Ivory.

Nunca estuvimos tan separados. Cuando en 1993 ganó el Oscar por *La mansión Howard* —una fija— fingió ante las cámaras un asombro imposible. Era la sobreactuación máxima, el colmo de la naturalidad forzada de una persona que se estaba convirtiendo en una estrella, que le encantaba y que no quería que se dieran cuenta. Fue un momento horrible pero necesario. Todo su ego y al mismo tiempo su inseguridad afloraron en un gesto que de tan estudiado reveló mucho más que uno espontáneo.

Liberada del peso de dedicarle una victoria al Commonwealth, Emma volvió a la normalidad y a ser inglesa, solo que, ahora, naturalmente. Regresó a la Madre Patria a filmar *Los amigos de Peter* (la versión inglesa de *Reencuentro*), la película con más chistes antinorteamericanos de la historia. Luego, de la mano de Branagh, aún su pareja, volvieron a Shakespeare en *Mucho ruido y pocas nueces*. Solo que a un Shakespeare chispeante, divertido, al aire libre, soleado, en un papel en el que desplegaba un sentido del humor zafio esplendorosamente.

Hay dos formas de ser inglés. Una es representada por la expresión "upper stiff lip", que designa, mediante la descripción del labio superior rígido, una forma de hablar engolada y solemne. Es la Inglaterra victoriana, la de los clubes de hombres y la de los ejércitos imperiales. La otra, que a veces está discretamente oculta bajo la primera, es la que impregna hasta los más graves momentos de la vida de un sentido del humor extraordinario, sutilmente irónico y nunca demasiado explícito. La educación de Emma debe haber avanzado enormemente en ese sentido en su segundo trabajo junto a Anthony Hopkins, *Lo que queda del día*, una valiosa muestra de esa forma de no darse demasiada importancia. Hopkins es el rey de esta suave ironía aplicándola tanto a la construcción de un refinado serial killer (*El silencio de los inocentes*) como a un mayordomo reprimido (*Lo que queda del día*).

Emma va a incorporar esta gracia a su acervo y su carrera se irá para arriba al mismo tiempo que su atractivo. La combinación de ese ligero encanto y su tranquilidad al no tener ya nada que demostrar la van convirtiendo en una actriz diferente. Vendrán el Oscar insólito por lo que fue casi un cameo en *En el nombre del padre*, más una demostración de cariño por parte de la Academia que un verdadero logro; el despliegue como comediante en *Junior*, quizá la mejor demostración de que está en condiciones de hacer películas extremadamente norteamericanas y su poco femenino personaje de *Carrington*, película de gran éxito por su mezcla de retrato de artista y amor loco pero fundamental en su carrera porque jugaba al fútbol y arriesgaba un semidesnudo con un peinado que parecía la réplica de una choza de paja. Con sus aires de señora gorda, con su imitación de la novicia rebelde haciendo de abogada, se fue convirtiendo, en mi pobre mente enfebrecida, en un sex symbol. Emma nunca va a ser de Gatúbela, claro, pero su atractivo sexual —peculiar, distinto— no le va a la zaga.

¿Se imaginan a Emma en bikini? ¿Serán sus caderas tan grandes como sugieren las ropas sueltas que usa habitualmente? ¿Se podrá conseguir el fotograma de *Carrington* en el cual se le ve un pecho de perfil? Su nariz —que nace con ímpetu, inflexiona humildemente hacia adentro hacia la mitad de su arco para luego explotar gloriosamente en la punta— le da una personalidad única, distinta a la de cualquier actriz. Es verdad que su inteligencia y su humor le otorgan un lugar privilegiado. Pero su nariz, lejos de las groserías de Barbra Streisand o de la delicadeza de Michelle Pfeiffer, la destaca generosamente como una mujer diferente, con personalidad, decidida e impetuosa. Los amables lectores dirán que estoy loco, pero si lo que digo no les convence, vean *Sensatez y sentimientos* y su increíble cantidad de planos de perfil celebrando su exaltado perimetraje.

Sus caderonas a lo Hillary Clinton, su graciosa narizota, su equilibrada boca, su brillantez y su gracia. Como dicen los muchachos en el café: era mucha mina para Kenneth Branagh. ■

Filmografía de Emma Thompson

1987, Tutti Frutti; 1989, Henry V; 1989, *Cuestión de tamaño* (The Tall Guy); 1991, *Volver a morir* (Dead Again), Impromptu; 1992, *La mansión Howard* (Howards End); 1992, *Los amigos de Peter* (Peter's Friends); 1993, *En el nombre del padre* (In The Name of the Father); *Mucho ruido y pocas nueces* (Much Ado About Nothing); *Lo que queda del día* (The Remains of the Day); 1994, *Junior*, *Las chicas crecen* (My Father, The Hero); 1995, *Carrington*; 1996, *Sensatez y sentimientos* (Sense and Sensibility) ■

Babe, el chanchito valiente

Babe
Australia, 1995, 94'
Dirección: Chris Noonan
Producción: George Miller, Doug Mitchell y Bill Miller
Guión: G. Miller y C. Noonan sobre el libro de Dick King Smith
Fotografía: Andrew Lesnie
Música: Nigel Westlake
Montaje: Marcus D' Arcy y Jay Friedkin
Intérpretes: Christine Cavanaugh, Miriam Margolyes, Danny Mann, Hugo Weaving, Miriam Flynn, Russie Taylor, Evelyn Krape, James Cromwell, Magda Szubanski y Zoe Burton.

Colaboración en la granja

por Sergio Eisen

Mientras en la fábula política de George Orwell, *Rebelión en la granja*, los animales se sublevaban triunfalmente contra su dueño humano para después construir una nueva granja fundada en el principio de igualdad de todos los animales, en la granja donde vive el chanchito Babe la rebelión y la capacidad de reacción no tienen cabida, a pesar de que todos ellos saben que tarde o temprano se convertirán en el suculento alimento del Sr. Granjero.
Si en Orwell el dueño de la granja aparecía, a los ojos de los animales, como un tirano y los cerdos como dictadores, en *Babe* subyace una gran ambigüedad donde nada ni nadie es lo que parece. La casa de los dueños es acogedora, familiar y tibia. El entretenimiento del Sr. Hoggett es construir delicadas casas de muñecas pero tiene, a un lado, un cuarto oscuro que usa para matar animales.
Estudiando bajo qué condiciones se presenta lo siniestro, Freud descubría que el término alemán *heimlich* encerraba una significación paradójica. *Heimlich* significa "propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, protector, íntimo, lo que recuerda al hogar, perteneciente a la casa o a la familia". El término está ligado con lo confortable, protector y hospitalario. Pero *heimlich* por extensión significa "secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir". Se habla de reuniones *heimlich* (clandestinas), de lugares *heimlich* (que el recato obliga a ocultar), de amores y pecados *heimlich* (clandestinos), de conducirse *heimlich* (misteriosamente). De esta manera *heimlich* significa lo que es familiar y confortable, por un lado, y lo que es oculto, disimulado, por el otro. Y precisamente el cuento de Babe detrás de un barniz de aparente tibieza y serenidad, con sus colores acaramelados y su suave música sinfónica, no puede ocultar su faz siniestra.
En esta granja modelo, pulcra y ordenada, cada animal tiene su destino signado hasta que llega Babe con un nuevo modelo de comportamiento social. Babe, que alguna vez conoció la cámara de tortura de la granja, construye una relación de privilegio con su patrón mejorando su rol dentro de la granja al transformarse en un chancho-ovejero cuya función es mantener el orden sobre el rebaño de las "tontas e inferiores ovejas".
Babe demuestra en esa pequeña sociedad que los roles se pueden modificar siempre y cuando sean más útiles dentro de la dictadura impuesta por los granjeros. Bajo una apariencia tierna y melosa, Babe parece esconder su verdadera vocación de dictador demagogo cuando demuestra que las ovejas aceptan mejor las órdenes si estas son impartidas bajo la forma de una no-imposición, con persuasión y sin aplicar violencia física como lo hacían los perros ovejeros que ahora quedan desplazados.
Gracias a ese rol de privilegio, Babe consigue entrar en la casa del granjero, lo que antes tenía prohibido, acostarse en su mullido sillón y convertise así en un potencial primo hermano de los cerdos de Orwell, que violando los mandamientos de igualdad de la Granja Animal construían una nueva jerarquía al ocupar la casa y repetir los vicios del antiguo amo.
Una tremenda sensación de asfixia, angustia y muerte recorre la película detrás de ese barniz edulcorado. La ambigüedad esconde un oscuro mensaje: Babe con su modelo de servilismo y cortesía contribuye, como un colaboracionista, a que nada cambie en esa granja al reafirmar el determinismo social impuesto por el granjero-patrón, representado por la imagen del rebaño de ovejas que marcha siempre ordenado y en fila esperando turno para ser esquiladas.
Al pasar de "cerdo-jamón" a "cerdo-guardián", Babe modifica su suerte pero no su destino, como quiere hacernos ver la película, porque en definitiva Babe y todos los animales de la granja siguen atrapados en el juego que impone el amo. En la escena final Hoggett presenta a su chancho guardián en el concurso anual de granjeros. El rebaño de ovejas aparece frente al rebaño humano como si se tratara de un espejo. El rebaño humano se burla del cerdo mientras este se muestra tal cual es, y lo aplaude y ovaciona cuando funciona como aquel que obedece y ordena al rebaño de ovejas. Entre ambos, los dueños de las granjas que forman el jurado parecen representar a los grupos de poder que mueven los hilos de la historia. Para mi sorpresa, el aplauso de la ficción hacia este chancho carnero se extendió dentro de la sala de cine donde yo estaba viendo la película. Como el John Trent de *En la boca del miedo*, sentí, estremecido, que la terrible ficción había traspasado los límites virtuales de la gran pantalla.
Salí corriendo del cine y sin pensar un segundo me metí en el primer bar que encontré. Era un McDonald's. Mientras trataba de recuperarme, una empleada sonriente y uniformada me invitó amablemente a formar fila y elegir un número del menú. Volví a mirarla y en ese instante me pareció ver a Babe ordenando a su rebaño. Salí corriendo nuevamente, dispuesto a llegar a mi casa sin hacer escalas. Los controles del tren que siempre tomo, las filas para cambiar billetes por monedas, todo me parecía una extensión de la película que acababa de ver.
Por fin llegué a mi casa, abrí despacio la puerta con terror de volver a encontrarme con Babe, pero para mi tranquilidad en mi "granja" seguía reinando el más feliz de los desórdenes. Mi escritorio seguía tan revuelto como siempre, Martín había transformado el living en una sucursal descontrolada de una juguetería, Ana revolvía con sus pequeñas manitos la tierra de nuestras macetas y el color castaño del pelo de mi esposa se había transformado en un eléctrico rojo borravino. Respiré aliviado, no había dudas de que la pesadilla había terminado. ■

La culpa no es del chancho

por Flavia de la Fuente

Hay tres películas de la cinematografía australiana de los últimos años que me parecieron interesantes: *Baila conmigo*, *El casamiento de Muriel* y *Babe, el chanchito valiente*. Son películas extrañas, de bajo presupuesto y alto riesgo. Todas rozan lo desaforado y lo absurdo. Pero no son un disparate: tienen consistencia dentro de su libertad y de su locura. Son muy humanas: la gente o los animales, en el cine australiano, parecen de verdad pese a que paradójicamente la puesta en escena no sea naturalista sino todo lo contrario. El grotesco con colores brillantes de *Baila conmigo*. Nuevamente el grotesco en la historia de una mujer fea (eso en sí mismo ya es una audacia) con problemas de adaptación a este mundo infernal como en *El casamiento de Muriel*. El colorido otra vez intenso y una escenografía por momentos de cuento de hadas o más bien de brujas en *Babe*. Pero, tanto en este último caso, como en los anteriores, detrás de una gran artificialidad y una historia absurda en la que todo parece permitido aflora algo de verdad y de una intensidad poco común. Veamos de qué se trata *Babe*.

Había una vez un chanchito que vivía feliz tomando la teta de su mamá chancha y sus hermanitos chanchitos en un siniestro campo de concentración. Para el chanchito el mundo era una teta, un lugar donde solo existía su familia y el amor filial. Hasta que le llegó el siniestro día de separarse de su mamá. En el criadero/campo de concentración, los chanchos no saben que su destino es morir para convertirse en jamones. Creen, ingenuamente, que cuando se los llevan los enormes camiones es para ir al paraíso, a una vida mejor. Una mañana como tantas otras, llega el siniestro camión y nuestro chanchito valiente se convierte en huérfano y empieza a sufrir una carencia de la que nunca se va a recuperar. En esa mañana tan particular se oye por primera vez su desesperado chillido: "¡¡¡Maaa!!!".

Sacado del campo de concentración, y ya en el mundo, en la granja del señor Hoggett, el chanchito no entiende nada. Solo sabe con certeza que le falta su mamá. Pero no solo la orfandad es el problema de Babe. También carece de identidad. Y es esta falta de identidad la que le permite hacerse adoptar por la hermosa perra Fly. Pero con la madre perra no le basta. Babe también llama "Ma" a la jefa de las ovejas y, por si acaso, adopta como padre a su patrón (el maravilloso actor que hace de granjero psicótico). Babe está más que confundido y es justamente esa falta de claridad respecto de su status social lo que le permite ser lo que nunca un chancho podría llegar a ser: no sabe que los chanchos no pueden ser hijos de perros ni trabajar de perros ovejeros; que los perros y gatos pueden entrar en las casas de familia pero los chanchos no. No sabe nada de nada porque vivía solamente rodeado de otros chanchitos y no realizaba ninguna otra actividad más que mamar. Su conocimiento de la sociedad es nulo: es un poco como Tarzán o el salvaje del Aveyrón. Tiene una ingenuidad y pureza privativa de aquellos que vivieron alejados del mundo "civilizado". La única necesidad de Babe en este mundo es el afecto. Y es gracias a su nobleza y a su ignorancia como puede trascender su destino aparentemente irreversible de jamón: con su amabilidad, humildad y respeto como únicas armas, logra convertirse en chanchito pastor y dominar a las testarudas ovejas, necias hijas del rigor de los perros y de los lobos. *Babe*, en este sentido, bien podría ser una parábola sobre el carácter represivo de la estructura social. De cómo la ignorancia de las limitaciones impuestas por la sociedad (perro, perro; chancho, chancho) puede ayudar a vivir mejor, a ser más libre y conducir a algo inesperado. Esta revista, *El Amante* digo, es una prueba más de que los chanchos pueden devenir perros.

Pero además de despertar mi dormido instinto maternal, la película me pareció muy original. Comparándola con otro film cuyos protagonistas son seres que en la vida real no son racionales ni parlantes, o sea, *Toy Story*, me pareció mucho menos previsible y más rica. La locura anda rondando *Babe* (recordar, por ejemplo, el santo y seña de las ovejas; la misma idea de llevar al chanchito al concurso de perros ovejeros) mientras que en *Toy Story* todo es mucho más preciso, caro y dentro de la norma (ya sé que me van a decir que los efectos, etc. Pero la verdad es que todo eso me importa un pepino). Me quedo toda la vida con la modesta película australiana que me despertó un inesperado amor por la raza porcina que con esa sarta de impecables chistes con voz simpática de Tom Hanks.

La gran sorpresa, aunque ya lo sabía cuando la fui a ver, es que esta rareza para niños esté nominada como mejor película para el Oscar. No sé por qué a la Academia le cayó bien la psicosis de *Babe*, pero no me vengan, amigos, con que es un chancho fascista. ■

N. de la R.: Este lugar debía ser ocupado por una foto del hasta entonces simpático cerdo que protagoniza la película. Sin embargo, dos hechos nos han impulsado a no publicarla. Uno ha sido la acusación de colaboracionista que Sergio Eisen desarrolla en su crítica. Pero más graves aun han sido las acusaciones de Eduardo A. Russo, que salió de su calma y circunspección habituales para gritar indignado que un chancho no merece tener un papel protagónico porque los miembros de su especie no solo son sucios, sino que además muerden a la gente, secuestran niños y se comen a sus propias crías. Ante estas pruebas fehacientes de la iniquidad de Babe, la redacción ha resuelto no manchar estas páginas impolutas con su repugnante retrato. ¡No pasarán! (Lástima, porque Flavia se había enamorado.) ■

Guantanamera

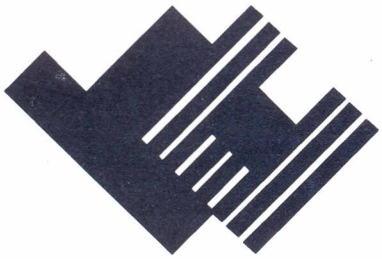
Cuba, España, Alemania, 1995, 101'
Dirección: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío
Producción: Alta Films, Tornasol Films, Prime Films (España), ICAIC (Cuba) y Road Movies Dritte Produktionen (Alemania).
Guión: Eliseo Alberto Diego, T. G. Alea y J. C. Tabío.
Fotografía: Hanz Burmann
Música: José Nieto
Montaje: Carmen Frías
Intérpretes: Mirta Ibarra, Carlos Cruz, Raúl Eguren, Jorge Perugorría, Pedro Fernández y Luis Alberto García.

Un largo día termina

por Gustavo Noriega

Tomás Gutiérrez Alea, revolucionario convencido, hombre del Régimen, creador de una obra maestra como *Memorias del subdesarrollo* (1968), refleja con su mismo cine las penurias y carencias que fatiga el pueblo cubano desde hace un tiempo. No solo porque las pone en escena en las dos últimas exitosas películas que nos han llegado —esta y *Fresa y chocolate*— sino porque la obsesión misma de contar una y otra vez las falencias del sistema deteriora su cine, en otros tiempos imaginativo y original, y lo hace aparecer como los almacenes y fondas de su Cuba, pródigos en calidez y simpatías pero flacos de otros nutrientes.
Si *Fresa y chocolate* destacaba los vicios más represivos y machistas de la Revolución, *Guantanamera* se mete con la elefantiásica pesadez de la economía cubana, poniendo más el énfasis en el imperturbable dogmatismo de sus burócratas que en el bloqueo yanqui, excusa tradicional que en esta película no se menciona. La descripción que de Cuba hace *Guantanamera* es impiadosa y las declaraciones de Gutiérrez Alea en el sentido de que propone un cambio "desde adentro" y que "ofender a Castro es ofender a Cuba", lejos de suavizar el tema, le agregan más dramatismo. Según se muestra en la película, y proveniendo de un hombre que jura fidelidad a Castro, no hay por qué ponerlo en duda, en Cuba nada funciona, nada se consigue, nada es fácil, nada es simple. Las irritantes desigualdades han desaparecido en beneficio de una escasez generalizada, una sensación de país detenido en el tiempo —viendo los objetos que aparecen, las películas de Gutiérrez Alea parecen transcurrir en la década del sesenta— y un opresivo clima de permanente vigilancia.
La clase dirigente, que en nuestro país se airea en las playas de Cariló o Punta del Este y se puede rastrear desde la revista *Caras*, es en Cuba una camarilla ridícula obsesionada por el control y ejercitando sus privilegios en la apropiación de un pebete de jamón y queso. Haya sido la descripción del estado de cosas "desde adentro" o "desde afuera", muestra unos resultados muy pobres para tanta esperanza y tanto sacrificio. La imagen que queda con estas dos últimas películas no es la de una saludable autocrítica que servirá para corregir errores sino la de un país en descomposición.
Pero nadie puede acusar a Gutiérrez Alea de oportunismo. *Guantanamera* tiene muchísimos puntos de contacto con una película suya de hace treinta años, *La muerte de un burócrata*, en la cual, también a través de los formalismos de un entierro, se despliega una feroz crítica a la burocracia. En aquella película de 1966, un obrero inventa un aparato para hacer estatuas "patrióticas" en forma industrial. Al morir es nombrado "obrero ejemplar" y se lo entierra, en medio de pompas tan altisonantes como patéticas, junto con su carnet laboral, elemento que los burócratas consideran imprescindible para que su viuda cobre la pensión correspondiente. Los esfuerzos de un pobre cubano para que su tía cobre dicha pensión y su tío descanse en su tumba son el eje para que se desarrolle una farsa, no por delirante en lo anecdótico y en lo formal, carente de agudezas sobre la realidad cubana. Treinta años de burocracia después —y de bloqueo y de colapso del bloque socialista— una cubana se hace cargo, en un país empobrecido mostrado plano a plano en *Guantanamera*, del traslado del entierro de su tía de una ciudad de Cuba a otra, trasbordando en cada localidad, por órdenes de la burocracia, de un coche fúnebre a otro.
Lo que uno le puede criticar al director cubano —que no hace leña del árbol caído, ya que la venía dando honestamente desde hace tiempo— es que su cine se haya simplificado hacia un costumbrismo monótono en el cual —mucho más en *Guantanamera* que en *Fresa y chocolate*— no hay escena en la que no se muestren machaconamente en pantalla algunas de las lacras que sufre el pueblo cubano por culpa de sus dirigentes. Y donde lo que no puede mostrarse se explica verbalmente (como en una discusión en la cual el matrimonio pelea por su hija que marchó hace tiempo a Miami: una escena muy pobre, inimaginable en la película antecesora).
Este costumbrismo pobretón y recurrente descansa sobre una base sólida: la irresistible simpatía de los cubanos, gente que transmite calidez y gracia generosamente. Es casi imposible no disfrutar en una buena medida de una película en la que reservan papeles tan gratos para Mirta Ibarra (la suicida frustrada de *Fresa y chocolate*) y Jorge Perugorría, ayer una loca rebelde que prefería la fresa al chocolate y hoy un camionero seductor. ■

Jorge Perugorría en *Guantanamera*



banco
credicoop
Cooperativo Ltdo.

Calidad Humana

Casa Central: Reconquista 484 Capital Federal
y 95 Filiales en Todo el País

Fuego contra fuego

Heat
EE.UU., 1995, 166'
Dirección: Michael Mann
Producción: M. Mann y Art Linson
Guión: Michael Mann
Fotografía: Dante Spinotti
Música: Elliot Goldenthal
Montaje: Dov Hoenig y Pasquale Buba
Intérpretes: Al Pacino, Robert De Niro, Tom Sizemore, Val Kilmer, Diane Venora, Amy Brenneman, Jon Voight y Ashley Judd.

¡Dejá de robar dos años, Mann!

por Gustavo Noriega

Fuego contra fuego está presentado como un policial muy moderno y, para colmo, con la participación de dos de los más respetados actores de los últimos tiempos: Robert De Niro y Al Pacino. Sin embargo, resulta ser un rejunte de lugares comunes, por un lado, y, por el otro, el famoso duelo actoral se define, como corresponde en un policial, por afano. Veamos algunos de los lugares comunes.

1) El psicópata que estropea un asalto y mata prostitutas. De Niro encabeza una banda que, al comienzo de la película, asalta un camión transportador de caudales. Hay una incorporación a la banda de último momento: un melenudo mugriento y a todas luces imbécil que, descontrolado, mata inútilmente a los guardias. Luego de que De Niro lo eche de la banda, los traicionará y en el ínterin, porque sí, asesinará cruelmente a una prostituta en una escena agregada arbitrariamente. Las putas deben estar demasiado poco organizadas en los EE.UU. como para poder hacer lobby, ya que no han logrado que su repetido asesinato a manos de psicópatas en los policiales americanos sea visto como políticamente incorrecto.

2) El policía que no se puede relacionar con la mujer. Pacino hace de un investigador policial muy comprometido con su tarea y por lo tanto le cuesta mantener relaciones estables. Si esto les parece muy visto, no se imaginan lo que es la escena en la que Pacino vuelve tarde a buscar a su mujer a un restaurant donde quedó sola (la estaban pasando bomba y a él le sonó el beeper para que fuera a un caso) y dialogan sobre el tema. "Veo cosas horribles, no las puedo compartir", dice Pacino, y mientras uno dice no, no otra vez, no, Pacino agrega: "Mi angustia la llevo dentro mío", y se golpea el pecho.

3) El ladrón que no establece lazos. El ladrón inteligente (De Niro) no establece lazos porque su filosofía es vivir de manera tal que si uno huele la policía pueda desembarazarse de todo lo suyo en treinta segundos. Consigna que no sigue ningún miembro de la banda ya que todos tienen familia (como todos los personajes, ya que entre las pretensiones de la película está el ser un estudio sobre las parejas) y tampoco él, puesto que se engancha con una morocha muy atractiva. Su estilo solitario es muy similar al del policía que lo persigue, lo que nos lleva al lugar común número...

4) El ladrón y el policía como dos caras de una misma moneda. Los personajes de Pacino y De Niro tienen más cosas en común que con sus respectivos colegas. Se confiesan su amor en una escena disparatada y agregada porque, de cualquier manera, los dos grandes actores tenían que tener una escena juntos. Se reúnen en un bar, se confiesan su admiración mutua pero admiten que esto no va a hacer mella en sus empeños, uno de los cuales es robar bancos y el otro, impedirlo. El ladrón inteligente, que había armado su vida para desaparecer en cuanto oliera a los policías, acepta el desafío y sigue adelante.

5) El ladrón que se quiere adaptar y no lo dejan. En el asalto-desafío, a De Niro lo traicionan. Debe conseguirse un nuevo chofer (que para los que hemos visto más de 10 policiales es sabido que es indispensable) y recluta a un negro que está trabajando en una cafetería. El negro había sido introducido (todo lo artificial que sugiere la palabra "introducido" es intencional) escenas atrás: tiene mujer (como todos los protagonistas de la película), acaba de salir de la cárcel y en el trabajo que le dan es explotado inmisericordiosamente por un gerente blanco. "Me metieron entre rejas por lo que este hijo de puta hace todos los días", dice el personaje, que es reconocido por De Niro como un antiguo compañero de celda y lo invita a unirse al grupo. No voy a decir cuál es la suerte que corre durante el asalto, pero digamos que es el lugar común destinado a los que quieren reintegrarse a la sociedad y la sociedad no los deja.

6) El ladrón que comete el único error y resulta fatal. De Niro tiene todo listo para huir, incluyendo a su chica que, luego de enterarse de que su novio no es vendedor de metales sino ladrón y asesino profesional, duda un instante y lo sigue. Pero cuando está todo resuelto, el ladrón inteligente, que había armado su vida para desaparecer en cuanto oliera a los policías, no resiste la tentación de castigar al traidor y trata de vengarse.

7) Madre drogadicta y padre ausente = hija suicida. Eso. Otra de las subtramas innecesarias y pomposas de una película que dura casi tres horas.

No estoy en contra de los lugares comunes, me gustaría defender una película en la cual uno identifique cada escena como un arquetipo. Lo que me molesta es verlos todos juntos, en fila, en una película solemne, pretensiosa y grave, sin humor, sin emoción y con posiciones de cámara modernas y excesivos primeros planos. Solo los robos —esa actividad que le ha dado al cine grandes momentos— están filmados de una forma atractiva. Uno quisiera que Pacino dejara de gritar —grita todo el tiempo y abre los ojos desorbitadamente—, aprendiera de la calma oriental de De Niro (que con el solo expediente de estar tranquilo lo humilla) y se fueran todos juntos a robar un banco. Y no nuestros siete pesitos, que es lo que viene haciendo este Michael Mann desde hace un tiempo. ■

La nueva pesadilla
(Wes Craven's New Nightmare)

Wes Craven
EE.UU., 1995
Con Freddy Krueger, Robert Englund, Heather Langenkamp, Miko Hughes, John Saxon y Wes Craven.

El Freddy Krueger de *Pesadilla en lo profundo de la noche* (1984) era más una *idea* que un personaje. Wes Craven —ex catedrático de filosofía y director de la película— lo había *pensado* como una respuesta conceptual a la *summa* de los temores infantiles: el miedo a la oscuridad, la creencia de que los sueños suceden realmente (y las pesadillas, también), la angustia de no poder dormir (y sentir que no se va a volver a dormir nunca más, que la noche es infinita) o su contrario, el terror a dormirse y no despertar... Las pesadillas eran la puesta en escena de la muerte que cada personaje había temido para sí. Craven las concebía de una manera bastante rigurosa, como si la seriedad del tema (los sueños como material psicoanalítico) exigiera criterios de verosimilitud que exceden la ficción. En esta primera *Pesadilla*, Freddy no tenía una identidad definida. Su presencia siniestra se mimetizaba con el significado del sueño. Cada personaje —de acuerdo con sus propios miedos— lo transformaba en un verdugo diferente.
Las secuelas de la serie trataron de convertirlo en un personaje. Le inventaron un pasado al que cada continuación aportaba nuevos datos. A lo largo de las seis *Pesadillas* se fue reconstruyendo la historia de Freddy y a la vez que se lo mostraba como un *personaje* infinitamente poderoso y malvado, se explotaba cada vez más su costado irónico y gracioso. Curiosamente era él el personaje que mejor conservaba los rasgos antisociales de los adolescentes, sus víctimas predilectas. Su imagen representaba al *outsider* total, que se burlaba de las instituciones, de los valores paternos, de la moralina escolar, de las mentiras de la tele y de la salvación divina. De ahí en más se convirtió en un ídolo del público adolescente, que llenó los cines para vivar al asesino de sus pares. La reproducción infinita de su imagen durante 10 años —pósters, muñecos, caretas, programas de TV— había terminado por aniquilar su significado primitivo para convertirlo en un personaje *real* al que se le rendía el mismo culto que a una estrella de cine o de rock.
En contra de esta imagen popular de Freddy, Craven filma en 1994 *La nueva pesadilla*, tratando de recuperar el sentido inicial de su idea. Al mismo tiempo, el director sabe que la seriedad de Freddy depende de la rehabilitación del terror, un género que se ha refugiado en las variantes irónicas porque ha perdido credibilidad entre los propios fanáticos. Para lograrlo, escogió una estrategia similar a la que usó Carpenter para *En la boca del miedo*: mostrar cómo la ficción terrorífica —concebida como una realidad paralela en la que solo creen los iniciados— puede ocupar el lugar de lo real, si la devoción por ella se convierte en histeria colectiva. Wes Craven —que aparece en el film interpretándose a sí mismo— explica que Freddy se ha convertido en un mito y que como tal necesita ser atrapado por la ficción —y asustar como *idea*— para dejar de producir efectos en la realidad. El género —parece decir— debe recuperar su poder liberador y permitir exorcizar los temores más profundos en lugar de generar nuevas idolatrías pop. Craven muestra cómo el público se ha apropiado de su producto y lo ha inutilizado dentro de la ficción para incorporarlo a la realidad. La paradoja que encierra el recurso del *film dentro del film* es que Freddy tiene que volverse un verdugo *en la realidad* para recuperar su significado terrorífico dentro de la ficción. El problema de Craven —como el de Clive Barker, ese otro ideólogo ateo del terror— es el desajuste entre sus *ideas* y el talento cinematográfico para realizarlas. Así y todo, el terror contemporáneo les debe bastante. Ambos *piensan* brillantemente el género, pero a la hora de filmar obtienen resultados bastante desparejos (sobre todo por la falta de capacidad en la dirección de actores). En el caso de *La nueva pesadilla*, el desajuste se da entre la intención legítima de recuperar la seriedad del género y cierta impotencia ante el agotamiento de sus recursos. Es mejor que la serie, pero no supera a la *Pesadilla* original. Los diez años entre la primera y la última no pasaron en vano. La tarea de lograr que Freddy vuelva a asustar era más difícil de lo que Craven podía imaginarse. ■

Silvia Schwarzböck

La pirata
(Cutthroat Island)

Renny Harlin
EE.UU., 1995
Con Geena Davis, Matthew Modine, Frank Langella y Maury Chaykin.

Morgan Adams (Geena Davis) es la hija de un pirata. El y sus dos hermanos tienen las partes del mapa de un tesoro. Uno de ellos (Frank Langella) matará al padre de la pirata y a su otro tío para conseguir las partes que le faltan, y Morgan tratará de impedírselo. La lucha por el mapa y la búsqueda del tesoro es todo lo que cuenta esta película, que, como el lector más avispado habrá notado desde un comienzo, es de piratas. A la heroína del film se le sumará un joven ladrón de guantes más o menos blancos (Matthew Modine) que no es del todo confiable. *La pirata* está dirigida por Renny Harlin, cuyo talento como director dista mucho de estar asegurado, más bien lo contrario. Lo que siempre tuvo Harlin fue talento para los planos monumentales, que solo se pueden entender en una sala de cine. Aquí abundan dichos planos y varias escenas son de una espectacularidad memorable. En cuanto a lo demás, el pequeño Renny mejoró mucho con respecto a sí mismo, la película divierte, asombra y dan ganas de estar allí con los piratas.
Pero lo que apuntala toda esta monumentalidad es la protagonista. Geena Davis le da la humanidad que el director no tiene y, como en todas las películas protagonizadas por ella, su cara es un mapa a través del cual uno entra en cualquier historia. Además, está en medio de la acción todo el tiempo y uno goza junto a ella de toda la aventura. Quizá se deba a Geena que el personaje de pirata femenina no sea una repetición de estereotipos masculinos con cuerpo de mujer, como ocurría en el western *Perseguidas* y en el policial negro *Dura y peligrosa*.
Hay algo que no podría definir claramente pero que de alguna manera limita a la película. Si *La pirata* no consigue librarse de las exigencias del mercado de los noventa en muchos aspectos, en otros, en cambio, parece saber cómo lograrlo. Lo que veo es que por momentos falta espontaneidad en algunos diálogos y planos, cosa que ahora confirmo que es muy importante en un film de piratas. En los buenos films de piratas (incluido este, en gran parte) la cámara debe estar puesta como de casualidad, como si no supieran lo que va a pasar. El mejor encuadre es el que no nos permite pensar en él.
Más allá de eso, esta es *la* película de piratas de los noventa. Quienes amen el cine de piratas la disfrutarán y no se olvidarán luego de volver a ver los clásicos del género. A quienes no amen el cine no les importará ver luego los clásicos. Allá ellos. Pero si nos gusta un género, es tan hermoso ver una copia vieja en un sótano como ver un film nuevo en una sala a todo lujo (¿para cuándo Errol Flynn en el Metro 1?).
Otro punto a favor del film es su apoyo a la aventura y no a la búsqueda de riqueza. Cuando yo jugaba a los piratas, no me importaba el tesoro, me importaba correr, espadear y saltar al abordaje. Morgan y sus hombres son verdaderos piratas aventureros que no transan con nadie y jamás renuncian a su oficio.
Finalmente quiero decir que cuando terminé de ver la película, tenía una sonrisa de oreja a oreja que amenazaba con decapitarme, aunque soy consciente de que esto no es una categoría estética para el análisis de un film. Pero salir contento del cine y luego querer regresar para seguir la aventura es una razón bastante confiable para pensar que la película es buena y que me gustó. ■

Santiago García

El demonio vestido de azul
(Devil in a Blue Dress)

Carl Franklin
EE.UU., 1995
Con Denzel Washington, Tom Sizemore, Jennifer Beals y Don Cheadle.

El demonio vestido de azul parece la respuesta a esa pregunta esencial de ciertos programas domingueros: enumere en treinta segundos, sin repetir y sin soplar, todos y cada uno de los tópicos del policial negro. El coguionista Walter Mosley (autor de la novela en la que la película se basa y además coproductor) y el realizador Carl Franklin demuestran conocer al dedillo el terreno que pisan, y contestan sin dudar y sin olvidarse un solo tópico. Lugar (Los Angeles), tiempo (fines de los 40), relato, personajes y recursos narrativos (voz en off, música de jazz) coinciden punto a punto con cualquiera de las novelas o películas paradigmáticas del género, no se apartan ni un pasito de la senda trazada, siguen los modelos como si se tratara de una línea de puntos. Todo lo cual llevó a más de uno a concluir que *El demonio vestido de azul* era no solo una gran película, sino un verdadero clásico del género. Lo cual presupone que no hay más que copiar literalmente un modelo previo para lograr una gran película y un clásico, como si los clásicos fueran instantáneos. Perspectiva indudablemente cristalizada y netamente academicista, en el fondo enormemente reaccionaria. La tesis subyacente es que toda forma artística (un género cinematográfico, en este caso) debe permanecer igual a sí misma, no importan los cambios determinados por la época ni por el propio paso del género a través de las épocas. Como si un género no estuviera vivo

y por lo tanto sometido a cruces, interferencias, mutaciones. La historia de un género se limitaría así a una simple sucesión de fotocopias o de clones, repetidos al infinito. El alma de un género sería como la fórmula de la Coca-Cola: una vez que la obtuviste, reproducíla. Cuanto más igual a sí misma, mejor.
El demonio vestido de azul es, en el mejor de los casos, un ejercicio de estilo. Ejercicio desapasionado, frío como un cadáver. Pura letra y nada de espíritu. Todo está en su lugar, todo luce de acuerdo a lo previsible, nada altera el orden establecido por los papás Chandler y Hammett de una vez para siempre. Cada plano de la película, cada vuelta de la historia, cada efecto de luz, nos recuerdan todo el tiempo que estamos ante un-policial-negro-con-todas-las-de-la-ley. Pues bien: una película no está para cumplir ninguna ley, señores, sino para desobedecerla, para transgredirla, para violarla. Como había hecho, sin ir más lejos, el propio Franklin, en relación con el mismo género (con la misma ley) en su película anterior, *Un paso en falso*, que sí era interesante, y estaba viva, y tenía una respiración propia. Como hizo recientemente Peter Medak en *Al filo del abismo*, o antes Robert Altman (sí, Robert Altman) en su versión de *El largo adiós*, herética e irrespetuosa con la obra maestra en la que se basaba. Como hizo, antes todavía, el francés Melville en sus policiales, o, más cerca, el gran Adolfo Aristarain en los suyos. Lo dice un fana del género: para ser fiel con él hay que subvertirlo. Todo cambia, y si no, hay que hacerlo cambiar. La historia (del mundo, del arte, del cine) no es la historia de los obedientes sino de los que se rebelan. Conviene desconfiar de los que nos quieren hacer creer lo contrario. ■

Horacio Bernades

La letra escarlata
(The Scarlet Letter)

Roland Joffe
EE.UU., 1995
Con Demi Moore, Gary Oldman y Robert Duvall.

La versión hollywoodense de *La letra escarlata* corría con una ventaja y algunas desventajas. Por un lado, el texto de Nathaniel Hawthorne (recomiendo leer o volver a leer el ensayo de Borges sobre el autor en *Otras inquisiciones*), una novela de *misterio* de una modernidad avasallante. A favor, contaba con la pésima película de Wim Wenders, un viaje turístico por España que aún no tiene explicaciones. Pero, ya entrando directamente en el film, las desventajas eran más. Roland Joffe es un realizador que nunca aportó nada (*Los gritos del silencio, La misión, La ciudad de la alegría*) en una carrera solo salvable por *Fabricante de sombras*, especialmente por el rigor del guión y el atractivo del tema. Sin embargo, la gran intriga era ver qué haría Hollywood con la novela, con un elenco vendedor y con millones de dólares en la producción. La cuestión es que *La letra escarlata* —olvidemos definitivamente a Hathworne— es un film que se ve sin problemas, que recuerda a las superproducciones del viejo Hollywood y que intenta, con mayor o menor resultado, volver a la narrativa y al espíritu clásico de aquel entonces.
Partiendo de una historia excepcional, *La letra escarlata* es un caso curioso: una película sin director donde se trazan algunos temas, como el puritanismo de la sociedad de ese momento y la difícil y condenada emancipación de la mujer, que a esta altura suenan extraños en este tipo de producciones. Mientras Joffe ilustra la novela, los dos personajes centrales, Hester y Arthur, cargan con la responsabilidad del relato. Lo particular es que uno se emociona con cada padecimiento de Hester y con el desaforado romanticismo de la pareja. Porque, entre otras cuestiones, *La letra escarlata* es una historia de amor con una primera hora plena de detalles sutiles —la relación de los pobladores de la colonia con la recién llegada Hester, las imposiciones puritanas del entorno, la estupenda caracterización de Gary Oldman viviendo su *amor fou*— que más tarde se desbarranca con la aparición de Robert Duvall —el esposo de la heroína— y con un mea culpa por la causa de los indígenas que suena bastante forzado.
Pero lo que más sorprende de *La letra escarlata* es su intento de volver a una narración clásica que parecía perdida en el tiempo. Comparada con otras películas de época estrenadas en 1995 —*Rob Roy, Leyendas de pasión*—, que necesitaban de groseros momentos de crueldad, de escenas plásticas y *bonitas* y de la belleza de los actores con un vestuario y un trabajo de peluquería adecuados, *La letra escarlata* se transforma en un film creíble que concede poco y nada al espectador. Acaso el mayor de los logros es que uno acompaña la historia y se interesa por ella. Tal vez sea poco, pero es bastante para una película sobre la que no tenía ninguna expectativa.
Es que *La letra escarlata* no es un film de qualité como *Lo que el viento se llevó*, otra película sin director, sino que emplea los mismos recursos de esta en una versión más oscura. La misma inmediatez, inteligencia, superficialidad y realismo que tenían las buenas y viejas producciones del Hollywood de la época de oro. ■

Gustavo J. Castagna

El inglés que subió una colina, pero bajó de una montaña
(The English Man Who Went Up the Hill, But Came Down a Mountain)

Christopher Monger
Gran Bretaña, 1995
Con Hugh Grant, Tara Fitzgerald, Colm Meaney, Ian McNeice, Ian Hart y Kenneth Griffith.

El título del film se comió buena parte del espacio que tenía reservado para esta crítica, así que seré breve. Esta es una película que alguien podría calificar que es de "galeses profesionales", parafraseando a Yoryi, que decía que García Lorca era un "andaluz profesional". OK, puede ser, pero compro. La ambientación en un pequeñísimo pueblo de Gales en 1917 es un despliegue de todo lo que se espera en una película de pueblitos: los personajes pintorescos, el orgullo territorial, la desconfianza a los extraños. La simpatía de los actores intervinientes —especialmente Colm Meaney, el colorado de *Esperando al bebé*, y sí, también Hugh Grant— y la irresistible frescura de la anécdota —que no contaré por las razones antedichas— hacen de *El inglés, etc.* un encantador "alto el fuego" en el bombardeo cotidiano de malas noticias, que incluyen, como todo el mundo sabe, películas con profusión de Uzis, mensajes importantes o Jim Carrey. ■

Gustavo Noriega

La princesita
(A Little Princess)

Alfonso Cuarón
EE.UU., 1995
Con Liesel Matthews, Eleanor Bron y Liam Cunnigham.

La pequeña Sara (Liesel Matthews) vive en la India con su padre viudo, un militar inglés (Liam Cunninghan) que recibe el llamado a combatir en la guerra del 14. Enviará entonces a Sara a un colegio pupilo de Nueva York donde estudió su madre. La directora del colegio (Eleanor Brown) es una malvada y le hará a Sara la vida imposible al recibir la noticia de la muerte de su padre en batalla.
"Todas las mujeres somos princesas, es nuestro derecho", le enseñaron a Sara y ella sabe que es así. La pequeña heroína no se rendirá fácilmente a las contrariedades y se sostendrá en esos momentos a través del relato de una leyenda hindú que aprendió estando en dicho país.
Lo sorpresivo de *La princesita* es que todo en el film es notable, empezando por una historia perfecta, contada con estilo, seguridad y con transiciones entre un mundo y otro que son simplemente memorables. La forma en que el director, Alfonso Cuarón, cuenta el viaje a América o las escenas con la perversa directora revelan un talento no muy común. Justamente este personaje es el punto clave del film, inspirado en las malvadas de los clásicos de Disney. La señorita Minchin las supera, ya que a aquella maldad mezclada con un destello de ambigüedad y belleza que las hacía atractivas le suma un detalle que la convierte en un personaje perfecto: un costado sutilmente emotivo que la emparenta con la protagonista y que hace que su castigo no deba ser tan violento como los que acostumbraba infligir Disney a sus villanas. Como toda malvada, tiene una hermana bonachona que equilibra la balanza. En este caso es una simpática gorda que sueña con el amor del lechero, ambos personajes impecablemente caracterizados en pocas escenas.
También la protagonista está impecable, una nena valiente pero muy humana que se rebela contra el mundo rígido e inhumano que la rodea. La niña tiene la simpatía suficiente para enfrentarse a la experimentada actriz que hace de malvada y no perder el protagonismo de la historia.
La dirección de arte corrió por cuenta de Bo Welch, el mismo de *Batman vuelve* y *El joven Manos de Tijeras* y que aquí también estuvo a cargo de la segunda unidad. La escenografía, como la fotografía y la música, acompañan la historia, dicen lo que el guión no puede y arman un mundo maravilloso en donde la fantasía no es un concepto New Age, sino un método para vivir, para sacar lo que está en nuestro corazón. Por eso la leyenda hindú que cuenta Sara está protagonizada, aunque casi no se note, por su padre y su madre, y los colores de ese mundo ideal coinciden con los de la oscura escuela. Los cuentos, los relatos y las fantasías no son una negación de la realidad, sino su reelaboración en clave simbólica para entender la existencia y, si es posible, mejorarla.
El colegio donde transcurre el film es un

pequeño castillo en medio de la ciudad de Nueva York, reconstruida, en consecuencia, de manera artificiosa pero terriblemente creíble. Pero no por casualidad conviven estas dos características. En una escena perfecta del film, la malvada le dice a Sara que abandone sus estúpidas fantasías inútiles y que se acostumbre a que el mundo es cruel y despiadado y que la única manera de sobrevivir es ser productivo. Sara es una romántica en un mundo en donde la revolución industrial ha llenado las calles de mujeres, niños y otros seres desprotegidos por no ser productivos y ha dejado de lado los sueños y las fantasías que todo romántico añoraría en Oriente. En dicho contexto, la película no deja nunca de apostar al arte como necesidad primordial para vivir como personas. Sin olvidarse por ello de una serie de pequeños gestos que tienen los personajes del film y que conducen a un final feliz. Como si el darse por amor redimiera al mundo o el salvar una vida fuese a salvar a la humanidad, según cuentan las leyendas de Occidente. Lo que sí es indudable es que una película extraordinaria como *La princesita* nos mejora la vida y nos renueva la confianza en el cine. La película combina una profunda fe en ambas cosas. ■

Santiago García

Mapa del corazón humano
(Map of the Human Heart)

Vincent Ward
Gran Bretaña/Australia/Canadá, 1992
Con Jason Scott Lee, Anne Parrillaud, Patrick Bergin, John Cusack y Jeanne Moreau.

Como la anterior *Navigator*, la película más reciente del neocelandés Vincent Ward viaja en el tiempo. Pero no siempre se viaja de la misma manera. Lo que se producía en *Navigator* era un único y drástico quiebre temporal, que quebraba a su vez el relato y lo inclinaba decididamente hacia el fantástico. Mientras que aquí no hay un quiebre sino varios saltos sucesivos con grandes elipsis temporales, estructura característica de una saga épica. La saga de Avik, un nativo inuit, hijo de un blanco y de una mujer esquimal, desde su infancia hasta su muerte.
En el corazón de esta clase de sagas (recordar *El ciudadano*, *Lawrence de Arabia* o *El último emperador*, para dar algunos ejemplos) hay siempre una identidad en estado de transición o de fuga. Identidad a la que el relato busca *recomponer* mediante el recurso del racconto, en este caso enunciado por el propio protagonista ante un oyente circunstancial. Avik pasa de la propia comunidad al exilio, del Artico a Europa, del salvajismo a la civilización, de la caza de la foca a la cartografía y de allí al pilotaje de bombarderos, para regresar finalmente al lugar de origen. El origen: he allí el lugar del cual el protagonista de toda saga intenta fugar, para inevitablemente volver. Kane construye Xanadú pero no puede huir de su Rosebud, Lawrence va y viene del desierto al corazón de Europa, Pu Yi termina volviendo a la Ciudad Prohibida aunque sea como turista. Avik está condenado al desarraigo, por su condición de mestizo. A falta de arraigo, de tierra, lo que le queda es la errancia, y sobre todo el aire. Al film también: el de *Mapa del corazón humano* es un relato errante. En permanente estado de fuga: mientras que en *Navigator* el recorrido de los personajes estaba determinado por un objetivo claro, la consumación de un ritual milagroso, aquí el recorrido (el relato) aparece permanentemente abierto. Avik traza mapas, pero no llega a consumar su trazado, porque los mapas sirven para andar en tierra, no para el aire.
En el aire no se puede hacer otra cosa que volar. Más específicamente, *flotar*. Esto está anunciado ya en la escena de presentación, con Avik elevándose y cayendo sobre un manto sostenido por sus compañeros de juego, para volver a elevarse y caer. Más adelante, Avik soñará que es un cuervo, y volará. Y vuela más tarde a bordo de su bombardero. Pero hacia ninguna parte, porque los mapas los tienen otros. En una escena que es todo un hallazgo visual, Avik le hará el amor a Albertine (mestiza también, pero a diferencia de Avik, con una meta: integrarse a la civilización), flotando ambos sobre un globo aerostático.
El largo viaje de Avik se parece al del protagonista de *Navigator* por su sucesión casi irreal, como de ensueño, y Vincent Ward se confirma como gran soñador de imágenes. Aquella del globo, el viaje final, la muerte sobre una placa de hielo. El bombardeo a la ciudad de Dresden, en el que los aviones se ven como fantasmas suspendidos entre las bombas, entre tonos sulfurosos, en medio de la noche. Visualmente tan bella como *Navigator*, si *Mapa del corazón humano* resulta, en términos generales, menos convincente que su notable antecesora, es tal vez por su propia condición de relato en fuga. El que flota no avanza. Y todo relato necesita avanzar, con o sin mapas. ■

Horacio Bernades

Sabrina
(Sabrina)

Sidney Pollack
EE.UU., 1995
Con Harrison Ford, Julia Ormond, Greg Kinnear, Nancy Marchand, John Wood, Angie Dickinson, Richard Crenna y Lauren Holly.

Sin intentar hacer comparaciones entre las dos versiones de *Sabrina,* resulta interesante analizarlas en forma paralela como un ejercicio para detectar cómo un director, en este caso Sidney Pollack, puede empobrecer un guión sumamente rico.
Tomemos la secuencia de París en la que Sabrina se transforma de patito feo en cisne. Wilder concentra toda la acción en una sala de la academia de cocina donde Sabrina estudia. Desde la ventana del fondo se ve la Torre Eiffel, enorme y nítida como un gran mural a través del cual se ven los cambios de las estaciones. Todos sabemos que esta imagen es irreal, pero "de esto se trata", parece decirnos Wilder, "mi París es un París imaginario visto a través del cuadrado de una ventana". Para Pollack, en cambio, adicto a las postales (recordemos su celebrada colección de postales del África), París significa mostrarlo todo, todo lo que nos mostraría un tour, con el brillo de una página satinada de folleto turístico.
Con una enorme economía, Wilder muestra la transformación de Sabrina, ayudada por un pintoresco conde, a través de las cartas que envía a su padre. Cuando Sabrina termina sus clases, nada queda de la chica que no sabía ni romper un huevo. El método Pollack para hacer crecer a su heroína es, por supuesto, más verosímil y alejado del cuento de hadas: consiste en ejercitar el diálogo y entonces agrega el personaje de Fanny Ardant, una consejera que desde la voz de la experiencia le repite frases tan banales como "tienes que descubrir quién eres y bla bla bla".
Sabrina vuelve a Estados Unidos transformada en una mujer sofisticada, pero mientras Wilder la hacía llegar con un caniche al que llamaba David (como el patán ricachón-pulgoso del que está enamorada), Pollack, que es un director serio, prefiere dejar los juegos para otra oportunidad. "Estamos en los 90", parece reflexionar, "¿quién podría creer que una chica que se transforma en mujer llega con un perrito?". La suma de estos pequeños grandes toques que daban vida a la *Sabrina* de Wilder no entran en esta "deSabrina" versión, que solo se sostiene por la estructura sólida de la historia y el encanto de Julia Ormond y Harrison Ford.
Pero, para no ser injusto, hay un momento muy bien resuelto y es aquel en que Sabrina cruza el límite virtual del jardín que la separa de la mansión de los Larrabee. Pollack coloca su mirada por encima del árbol desde el cual Sabrina espía a David y la acompaña con su cámara a pasar la barrera del sueño que ahora se hace realidad, como en los cuentos de hadas. Es un momento fugaz en un océano de mediocridad, donde, como es habitual en el cine americano actual, los cambios internos de los personajes aparecen constantemente explicitados. ¿Cómo sería un cambio de verdad?, se pregunta Linus cuando descubre a través de Sabrina que existe algo más que "hacer trabajo real en un mundo real", como él define su oficio.
En el final de Wilder el conflicto de Linus, que no sabe si ama realmente a Sabrina, aparecía trabajado desde la puesta en escena. Desde el ventanal de su oficina se ve el barco que se lleva a Sabrina a París. Linus está cerrando una operación millonaria pero la imagen y el sonido del vapor le advierten que, a cambio del negocio, está perdiendo a Sabrina. El reencuentro final sin palabras es imborrable: ella está sentada en la terraza del barco, un marinero le entrega un sombrero y le dice que un señor pide si se lo puede arreglar. Entonces aparece Linus, tal como a ella le gustaba verlo, quien cuelga su paraguas en el cinto del piloto de un hombre que pasa. Besos y The End. Pero pasaron cuarenta años y el final feliz de *Sabrina* de los 90 necesita aclararnos con un discurso que Linus, al dejar ir a Sabrina, se había engañado a sí mismo. ¿Quedó claro? ■

Sergio Eisen

La red
(The Net)

Irwin Winkler
EE.UU., 1995
Con Sandra Bullock, Ray McKinnon y Jeremy Northam.

Hace poco, haciendo zapping a la noche tarde, me quedé viendo un rato de *Justicia para todos*. Entre todas las cosas malas que tiene la película —que no son pocas— lo que más me llamó la atención fue la actuación de Pacino: el tipo hace tantos gestos ridículos que por un momento sospeché que su personaje era rengo. Harto, cambié de canal para encontrarme con otro pequeño engendro: *Recuerdos*, en la que Robert Duvall y Richard Harris compiten por ver quién hace de viejo más choto. El resultado

es un empate en diez goles, a tal punto que Shirley MacLaine parece muy sobria en la comparación. Cuando iba a apagar el televisor temiendo que si cambiaba de nuevo de canal me iba a encontrar con Charles Laughton, descubrí que también trabajaba Sandra Bullock. No solo estaba linda como un sol, también parecía un ser humano. En *La red* también trabaja Sandra Bullock. No solo está linda como un sol...

La red es una ficción paranoica que viola toda verosimilitud, según me cuentan mis amigos informatizados, que saben mucho más del tema que los hackers que aparecen declarando en los diarios. Tiene los peores diálogos que yo recuerde últimamente y una característica extraña en su estructura. La protagonista, perseguida por una organización mafiosa que quiere apoderarse de la red, está sola contra el mundo (la ayuda que recibe es mínima) y, por otra parte, los malos son —cuando aparecen— muy poco temibles. Esto va en contra de las recetas del género, que prescriben la necesidad de antagonistas potentes y la conveniencia de un toque romántico. Gracias a eso pude disfrutar de casi dos horas a solas con Bullock, que como sabemos, está... Pero además, me asusté bastante. No por escenas particulares, sino por una atmósfera general de imprecisa inquietud. Creo que Bullock y su estilo de actuación tienen mucho que ver con esto: su espléndida sencillez, su cara de trabajadora cansada y solitaria son un vehículo excelente para la combinación de terror con voyeurismo a la que la película invita sin que pase nada interesante. Si el cine tal cual lo conocemos, como afirma la crítica feminista Laura Mulvey en un célebre artículo, está estructurado suponiendo una mirada masculina, *La red* debería ser una prueba contundente de esa teoría.

Por acá me soplan que las mejores escenas las debe haber filmado el director de segunda unidad, Buddy Van Horn, que fue jefe de dobles en las películas de Eastwood y dirigió alguna de ellas, antecedentes más interesantes que los del plomífero Irwin Winkler (*Culpable*, *Noche en la ciudad*). ■

Quintín

Ni idea
(Clueless)

Amy Heckerling
EE.UU., 1995
Con Alicia Silverstone, Stacey Dash, Brittany Murphy y Dan Hedaya.

Si en lugar de adolescentes, los personajes de *Ni idea* hubieran sido adultos, la película podría confundirse con una de Susan Seidelman. La ironía, cierto distanciamiento, la caricaturización de los personajes y la crítica de las costumbres recuerdan por momentos a la directora de *Buscando desesperadamente a Susan*. Pero así y todo, las chicas que protagonizan la película de Heckerling no pueden compararse con las mujeres de las de Seidelman. Aunque en ambos casos estén mimetizadas con la TV, las adolescentes de Beverly Hills no están proyectando sobre la realidad cotidiana ese mundo edulcorado y sofisticado que les muestran las telenovelas, como sí ocurría en los films de Seidelman. Ellas ya viven dentro de esa realidad artificial donde el único problema grave parece ser la falta de glamour.

Heckerling hace una lectura bastante ácida de los hábitos de la clase media alta, aunque a veces quede desdibujada por los trazos gruesos de la comedia. Sus personajes son los hijos de los profesionales exitosos que viven en Beverly Hills porque han ganado muchísimo dinero pero que —a diferencia de los "nuevos ricos"— cultivan el buen gusto en lugar de la ostentación y creen estar preocupados por los problemas del mundo en lugar de olvidarse de que muy pocos han tenido su suerte. Heckerling parece reconocer que cierta tradición de la comedia clásica de Hollywood solía escoger este tipo de personajes económicamente privilegiados para poder diseñar conflictos estrictamente privados, de manera tal que el público se olvidara totalmente del mundo despiadado e injusto al que debía volver a la salida del cine. Tal vez por eso es que decide desenmascarar a los habitantes de ese mundo artificial que parece funcionar como un mecanismo de relojería. Al hacerlo, Heckerling se da cuenta de que la *verdad* de ese mundo no es otra cosa que su superficie, que debajo de ella no hay nada más. Como los personajes llevan vidas tan superficiales, la comedia que los representa no puede tener sino conflictos menores, banales y privados, que no afectan al curso del mundo. De ahí que *Ni idea* quede encerrada en su propia trampa: Heckerling cree que el único camino para mostrar un mundo artificial, sin conflictos que excedan lo privado, es que su película se convierta hacia el final en una comedia romántica edulcorada, aunque —eso sí lo aprendió de Seidelman— exagere al máximo para que el artificio termine por descubrirse.

El aspecto más inteligente del film es su forma de rastrear una relación secreta entre progresismo y esnobismo. El progresismo provendría de la educación privilegiada que recibe la clase media alta. Los profesores de las mejores escuelas de Beverly Hills emplean la pedagogía más heterodoxa y tratan de inculcarles a sus alumnos los valores contraculturales que estaban vigentes cuando ellos estudiaban en la universidad. La novedad de los métodos y la libertad de los alumnos para hacer y decir lo que quieren se conjugan para que cualquier argumentación espontánea de un alumno —por falaz que sea— tenga que ser aceptada si su conclusión es políticamente correcta. Cher, la protagonista, defiende con argumentos clasistas su posición favorable a la convivencia con los inmigrantes ilegales. El profesor de la materia "Debate" tiene que aprobarla porque esa conclusión mal avenida coincide con su opinión (y porque sus compañeros, que deben aprobarla o descalificarla con aplausos, la ovacionan). Como la máxima obsesión de Cher es que todas sus acciones y pensamientos sean "cool" (tal como indica la muletilla de *Beavis & Butt-head*, su programa favorito), ella puede llegar a decir que ahora mira la CNN porque "saber qué pasa en la realidad es *cool*". Diga lo que diga Cher, Heckerling se ocupa de mostrar que estos personajes no pueden salir de su burbuja de plástico. Pueden ser más o menos inteligentes (aunque siempre van a confundir la inteligencia con el éxito personal), más o menos solidarios (aunque siempre confunden la solidaridad con las donaciones para campañas solidarias a favor de una causa lejana y ajena). Pero cualquiera sea la actitud que tomen (el interés de Josh por la política ambiental es tan superficial y exterior como el de Cher por los libros de nutrición y los nombres de los diseñadores de moda), nunca los va a poner en contacto con la realidad. Heckerling es dura con los personajes al caricaturizarlos, pero lo es más cuando los condena a una felicidad empalagosa propia de los descerebrados. ■

Silvia Schwarzböck

El verso

Santiago Carlos Oves
Argentina, 1995
Con Luis Brandoni, Virginia Lago, Hugo Arana, Tincho Zabala, Marcos Zucker y Andrea Tenuta.

Luis Brandoni como Juan, Tincho Zabala como "el Gallego", Marcos Zucker como "el Ruso" y Hugo Arana como "el Tarta", completando el elenco Virginia Lago y Andrea Tenuta en los eternos papeles argentinos de la santa y la puta: *El verso* parece un seleccionado del costumbrismo argentino, un género que a primera vista parece inofensivo, al que dan ganas de defender aunque más no sea por la modestia de sus objetivos. Esta buena predisposición se desvanece al ir avanzando en su sórdido entramado: algo así como Fassbinder mezclado con Darío Vittori. Hay algo horrible en esta película que se supone que toma "gente de todos los días": el protagonista, encarnado por Luis Brandoni en un papel que hace de memoria, es mentiroso pero no solo eso —que es lo que se prometía— sino violento, cobarde, mezquino, egoísta, desconsiderado, machista y racista. Locutor por vocación pero vendedor de baratijas en colectivos por su incomprensión de la realidad y su atadura al "verso", Juan —al igual que el resto de los personajes, salvo la santa— ignora lo que es la nobleza, la bondad, la simpatía. No conozco gente así ni me interesaría conocerla pero, aun en su inexistencia, solo un cine *smaller than life* insistiría en dedicarles películas. *El verso* es una película antigua y triste. Tristísima, con sus personajes colmados de defectos y retaceados de virtudes, con sus horizontes mínimos y su permanente aire de regodeo en la derrota. Algunos momentos son decididamente intolerables: Rosa (Virginia Lago), la paciente y abnegada esposa, va a ver a su padre (Tincho Zabala), un ruin almacenero, para pedirle plata a instancias del miserable de Juan. El canalla no solo se solaza negándole una y otra vez las monedas que le pide su hija sino que le cuenta que un amigo de Juan le confió que este la engaña con la empleada de un supermercado. Discuten como siempre, solo que ahora el viejo le espeta en medio de la disputa: "¡Cornuda de mierda!", para luego intercambiarse un par de cachetazos. Semejantes iniquidades son salpicadas por pinceladas de humor porteño, como si los realizadores no se hubieran dado cuenta del horror en el que sumergen a los espectadores, no redimible por ningún chiste fácil. ¡Y qué decir del personaje de Marcos Zucker, un judío endurecido y avaro, que da pie a una infinidad de chistes pre-Auschwitz!

El verso no nos trae a la pantalla gente reconocible en circunstancias ordinarias, lo cual sería un objetivo discutible pero respetable. Nos acerca, con aire de película simpática, un mundo al que se le ha negado la belleza, la alegría, la inteligencia. Borges afirmó que la historia de nuestro país habría sido otra si sus pobladores hubieran elegido como libro insigne al *Facundo* en lugar del *Martín Fierro*, es decir si hubieran elegido como rasgo distintivo la inteligencia y no la picardía. *El verso* continúa esa tradición miserabilista y el cine argentino no parece ir en dirección de filmar la obra que se le oponga como modelo. ■

Gustavo Noriega

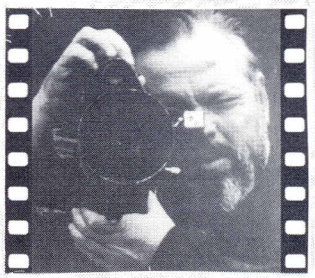
PICCADILLY
VIDEO
CLUB
LAMBARE 897 (esq. SARMIENTO)

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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

**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

esculpiendo milagros

eemm
REVISTA

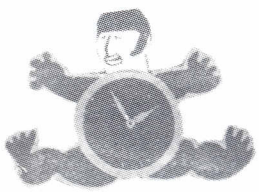
música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL.FAX \ # 362 - 1944

*laboratorio
profesional*

blanco y negro

FONOMENSAJE
777-7700 (casilla 1608)



CORRECCION DE
PRUEBAS Y DE ESTILO

TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415

**88.1 FM
DE LA CALLE**
una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

No somos ángeles

Y de repente los ángeles decidieron aparecer entre la gente y trabajar para el bien de la humanidad. Abandonaron la existencia espiritual y se dedican a dictarles a los escritores un best-seller tras otro, o nos visitan en el cine para decirnos que no hay que temerle a la muerte mientras compremos lo que ellos venden. Alto ahí, amigos, ustedes no parecen ángeles. La siguiente nota pone a los ángeles en su lugar y a los vampiros en el suyo.

por Gustavo Noriega

Me gusta pensar de mí mismo que soy una persona respetuosa de las creencias de los demás. Me gustaba, en realidad, esa descripción hasta que en 1995 una plaga aleteó por mis alrededores levantando por los aires, junto con la polvareda, esa fachada de tolerancia que encubría mi verdadera faz. Descubrí que odio esa plaga, la de los ángeles. La odio porque es una trampa miserable y porque además arruinó una de las cosas que más quiero: las películas.

Pude contar apariciones angelicales en cinco de las películas estrenadas el año pasado: *El árbol de los sueños*, *Casper*, *El reino de las tinieblas*, *No te mueras sin decirme a dónde vas* y *Tan lejos, tan cerca* (las estrenadas directamente en video también tuvieron lo suyo). En las tres primeras la irrupción de los monstruitos alados desbarrancaron el interés inicial. La de Subiela es un desastre de punta a punta aunque ilumina algunos puntos del espíritu de la época y la de Wenders, más allá de los méritos o deméritos que uno le adjudique, es la única que —junto con su antecesora, *Las alas del deseo*— trata a los personajes angelicales con cierta coherencia.

* * *

Para preparar este artículo se me ocurrió que debía leer algunos de los libros que veía pulular en las librerías sobre el tema. Mi responsabilidad como escritor no está acompañada del desenfado correspondiente: la idea de entrar en un negocio y comprar un libro de Víctor Sueyro va mucho más allá de mis posibilidades. Por suerte, un matrimonio amigo —Martín y Eleonora— es dueño de una bien nutrida librería de Belgrano (Balzac, Juramento 2047). Martín me prometió prestarme dicho volumen, lo cual no solo evitaba el sofocón de mencionar *the Sueyro word* en público sino que además no aumentaba sus injustamente abultadas arcas (las de Sueyro, no las de Martín). Dueños de una notable generosidad, el matrimonio librero se me apareció en casa con una bolsa con nueve libros sobre ángeles. No porque lea rápido sino porque no hay mucho sustancioso para leer, al cabo de algunas horas tenía un panorama de lo que la New Age esperaba de los ángeles.

* * *

Lo que la New Age espera, o promete, de los ángeles es radicalmente distinto de lo que aparece en las películas y de lo que representaron en la antigüedad. Vamos por partes, dijo Jack y empezó por las películas.

Casper es la representación cabal de la influencia nefasta de lo angelical en el cine. Casper, el personaje, es el fantasmita correspondiente a un niño. Vive en un caserón junto a un trío de fantasmas afectos a las bromas pesadas. Llegan a la casa un psiquiatra de fantasmas, el viudo Bill Pullman, con su hija, Christina Ricci. La gracia de la película está en los personajes virtuales, tanto el pequeño Casper como sus cargosos compañeros. Los tres atorrantes le prometen a Pullman conectarlo con el espíritu de su esposa, recientemente fallecida. Música celestial, luz cegadora, se abren las puertas y, en lugar de la aparición de la recordada esposa, irrumpe uno de los fantasmones con peluca y vestido de mujer mientras los otros dos se matan de risa. Lo que sería una broma fantástica y definitiva sobre el costado escatológico de la New Age se convierte en una agachada imperdonable al final de la película, cuando la mujer ahora sí aparece angelicalmente ante el atribulado viudo y le espeta una serie de consejos sobre la educación de su hija.

El árbol de los sueños cuenta la historia de un veterano de la guerra de Vietnam, Kevin Costner, al que le cuesta hacer pie en su reinserción en el Sur de EE.UU. El tono pausado de la película, la actuacion de Costner y del resto del elenco logran una emotividad sincera. Pero el personaje de Costner muere y empieza el descontrol. Comienzan a

suceder hechos insólitos —como una pelea entre niños con armas de guerra—, salpicados por símbolos angelicales y la sugerencia de que el muerto está más allá velando por sus hijos.
En *El reino de las tinieblas* el tono es otro —es una película de terror— pero las consecuencias de los aladitos es similar. Un clima inquietante se estropea por las apariciones angelicales, para colmo dibujadas torpemente en computadora.

* * *

La palabra "ángel" proviene de un término hebreo que significa mensajero. En el escalafón cósmico, los ángeles son intermediarios entre lo trascendente y el mundo físico en el cual nos desenvolvemos: un puente tendido entre nuestro mundo cotidiano y otro incognoscible. De ontología incierta —lo cual generó famosos debates en la Edad Media— su existencia parece una confesión de lo difícil que es relacionarse con un reino que no es de este mundo. Los libros actuales que dan un panorama sobre el acercamiento New Age a los ángeles revelan, en cambio, una espiritualidad un poco curiosa: el objetivo final no es alcanzar una comprensión mayor de un fenómeno trascendente sino el más modesto de que uno se desempeñe mejor en la vida. El subtítulo de uno de estos libros es ilustrativo: *Utiliza su poder para enriquecer y fortalecer tu vida*. Otro tiene un apartado en el cual describe un tipo de ángel (hay montones) como "brokers (agentes de bolsa) de la espiritualidad". La síntesis perfecta está dada por *Cómo invocar tu ángel celestial*, insertado en una colección llamada "Clásicos de la autoayuda". Curiosamente, el contenido de ese libro cuyo título y colección a la que pertenece definen perfectamente la mezcla cambalachesca de vaga espiritualidad y éxito en los emprendimientos que caracteriza la onda celestial moderna, es el más pirado de todos: un disparate ininterrumpido e incomprensible que tiene seis capítulos llamados "Yo soy Solaris Antari" (aunque el autor se llame Solara), dos llamados "Transmisión Og-Min" y varios que finalizan con la siguiente, suponemos, invocación:
"Xeron
Red 22' En Alineación
Interceptado Shasta 11:11"
Pero esto, claro, es una excepción. La mayoría de los ángeles son criaturas útiles —el concepto clave es la utilidad— que están tanto para un barrido como para un fregado, ayudando en las pequeñas cosas (como cambiar la rueda de un auto) o en las graves (curando enfermedades). El caso más interesante es el que daban los autores de un libro cuyo nombre se me escapa —un tanto espantado, ya los devolví— y que, escribiendo el libro de a tres, lo justificaban así: "Nuestros ángeles nos han expresado claramente que deseaban tres personas diferentes, con tres voces distintas, para que colaboraran en el delicado asunto de escribir este libro". Parece que también pueden hacer de editores de libros.

* * *

La tónica general de la onda angelical pertenece a la misma categoría de "La Pirámide que le dará potencia sexual" o "Construyase usted mismo su propio generador de energía solar". No tanto por el vago misticismo o los diversos grados de disparate sino por la promesa de que siguiendo algunas instrucciones la vida puede convertirse en algo mucho más productivo y provechoso. Las películas

Mariana Arias en *No te mueras sin decirme a dónde vas*

comentadas hasta ahora no reflejan la misma intención. Y es que el tiempo verbal del cine nunca puede ser el imperativo, que es el que domina en esas áreas. La descripción, el relato, los sentimientos transmitidos y compartidos, el clima son la materia de la que se nutren las películas y no "Haga o no haga tal cosa para ser más exitoso". Así, en las películas mencionadas, los ángeles no son portadores de consejos útiles sino más bien fantasmas buenos: representan el consuelo de que la muerte no es el final sino una luz cegadora y un pasaje a una zona de bondad absoluta y permanente desde donde nos visitan nuestros seres queridos con el aspecto y el ropaje del Hada Patricia.
Lo que ratifica esta bifurcación entre la New Age escrita y la filmada es que la única película que captó el aspecto utilitario de este ideario al mismo tiempo que vendía la esperanza de la inmortalidad es justamente la más desastrosa en cuanto a sus resultados cinematográficos. En *No te mueras sin decirme a dónde vas* se utiliza también la aparición angelical asociada a lo fantasmal. Rachel (Mariana Arias) es el alma de una mujer que no ha tenido el valor de reencarnarse y que se presenta a un viejo amor, ahora encarnado en Leopoldo (Darío Grandinetti), un inventor aficionado. A través de su encuentro, Leopoldo pasará de ser un proyeccionista de cine de barrio, frustrado, con una mujer a quien no quiere, a ser un exitoso empresario, con una confortable casa con jardín en donde juega con su hija, que es al mismo tiempo su amante. Más allá del sórdido retorcimiento de esto último, es claro que las consecuencias del encuentro de Leopoldo con Rachel han sido económicas y para ser aprovechadas durante su vida terrenal. En el pressbook de presentación de la película, su director, Eliseo Subiela, describe así la trama: "el alma no encarnada será portadora de la luz que hará evolucionar espiritualmente a su eterno amado". La evolución, como parece ser distintivo de esta forma moderna de espiritualidad, puede ser apreciada de mejor manera haciendo un seguimiento de la cuenta bancaria de Leopoldo. Si los problemas de las tres películas comentadas inicialmente residían en un brusco cambio de tono que introducía de la forma más cursi e inoportuna la posibilidad de la vida después de la muerte, la película de Subiela mantiene una saludable uniformidad pero en el registro más inapropiado para el cine: el de la declamación, los consejos y la publicidad.

* * *

En la literatura angelical hay una excepción: no todos los libros son manuales blandos de autoayuda con un nivel de espiritualidad muy pobre. Hay uno que hace un esfuerzo por mantener el fenómeno angelical dentro de los confines de la religión y, más precisamente, de una religión en particular. Se trata del libro de Víctor Sueyro, y su lectura ha sido una de las experiencias más repulsivas y al mismo tiempo más interesantes que el autor de esta nota ha tenido en mucho tiempo. Cuando los libros relacionados con la New Age hablan de fenómenos asociados a la religiosidad, generalmente gozan de un cierto ecumenismo: un poco por la vaporosa vaguedad de su ideología y otro poco por no reducir el *target*. El libro de Sueyro es un intento no disimulado de hacer orbitar a los ángeles exclusivamente por la esfera católica, tratando de captar a todos los crédulos que anden por ahí y tranquilizando a los fieles en el sentido de que no son un invento moderno sino un dogma de fe de la Iglesia. Para esto, Sueyro —que con sus libros sobre la vida después de la muerte, los curas sanadores y los ángeles, es el escritor argentino más vendido— no titubea en utilizar ningún recurso. El creciente estupor del lector incrédulo y la habilidad periodística de Sueyro le dan un interés que hacen que su libro sea el único de los dedicados a los ángeles que uno puede leer de corrido. También es el único que suscita indignación por su sectarismo y su escandalosa manipulación. Todo el libro está interrumpido por los diálogos de Sueyro con su ángel guardián, que, siguiendo el ejemplo de los tres autores antes mencionados, supervisa la escritura y aconseja cambios. Pero Mariano —que es el católico nombre que Sueyro le asigna a su guardián— es tan tierno como el Topo Gigio y llama a su protegido con el sobrenombre de "Gallego" y todos los derivados cariñosos que existen: "Galle", "Galleguito", "Galaico". De estos diálogos empalagosos se salta a testimonios de personas que, como siempre se subraya, poseen un catolicismo más allá de toda duda y de allí a momentos graves como aquel en que Sueyro describe una crisis de fe. Las dudas asaltan al escritor cuando explota la bomba en la AMIA y mueren inocentes. ¿Qué es lo que devuelve la fe al confundido galaico? Pues los testimonios de familiares católicos de víctimas católicas que aseguran que desde el otro mundo los fallecidos los están mirando. Ni una palabra se menciona sobre el hecho de que la inmensa mayoría de los muertos en ese atentado eran judíos y de que el atentado se produjo precisamente como consecuencia de su condición de judíos. Si bien se admite al principio que los judíos y los musulmanes reconocen a los ángeles como verdaderamente existentes, el resto del libro siembra dudas acerca de cuál puede ser su eficacia, siendo que la religión católica es confirmada ante cada pequeño suceso que acontece en el mundo terrenal. La deshonestidad de Sueyro se hace patética incluso en detalles menores. Revisando partes del Antiguo Testamento, llega a un párrafo donde el profeta Ezequiel describe un encuentro con una carroza celestial que lo transporta a Jerusalén. Este párrafo, en la época en que los OVNI estaban de moda, era leído como la descripción en la Antigüedad de un encuentro cercano de tercer tipo. Sueyro, con una modestia conmovedora, dice que él tiene la teoría de que lo que el bueno de Ezequiel se encontró no eran ni más ni menos que ángeles. Que es exactamente lo que dice Malcolm Godwin en su libro *Angels. An Endangered Species*, publicado por Simon and Schuster en 1990 y que, si la aseveración del galaico en el sentido de que realizó una profunda investigación es cierta, no puede haber pasado por alto.

* * *

Las alas del deseo y *Tan lejos, tan cerca*, ambas de Wim Wenders, son el mejor acercamiento cinematográfico a los ángeles. En ambas películas los ángeles son personajes de ficción con características definidas, que remiten a las que les da la tradición. Son criaturas radicalmente distintas de los seres humanos pero que los rodean y protegen delicadamente; no tienen relación con vidas pasadas, simplemente están y acompañan a los hombres escuchando sus pensamientos y presenciando todo sin limitaciones. Al comienzo de *Tan lejos, tan cerca*, Cassiel (Otto Sander) dice: "Somos los mensajeros, no somos el mensaje. No somos nada". Con la desesperación que la falta de pertenencia a los dos mundos causa en las criaturas como base, Wenders imagina para las dos películas una idea: que la vida terrenal provoca en los ángeles una nostalgia irreprimible y que, si se lo desea intensamente, una renuncia a sus fueros angelicales es posible. Así, Damiel (Bruno Ganz) en *Las alas del deseo* y Cassiel en *Tan lejos, tan cerca*, transitan el camino que anteriormente anduvo Peter Falk: el de sacrificar la ubicuidad de los espíritus, atarse a las limitaciones de los humanos y poder sentir la fragancia de un perfume, la patinosa superficie de una manzana o el regalo del color. En este sentido las películas de Wenders son una encantadora reivindicación de la bruta materia y de las limitaciones de los sentidos humanos para percibirlas aun cuando en su camino los ángeles se topen con la suciedad de un Berlín decadente o la pesadez de los textos de Peter Handke. Constituyen una toma de posición clara contra los atractivos de un mundo promisorio pero ajeno y falso como es el de las espiritualidades a la moda. (Un camino similar seguía —en el tema de la vida después de la muerte y el túnel de luz que une ambos mundos— el personaje de Jeff Bridges en *Sin miedo a la vida*, la última película de Peter Weir, brutalmente incomprendida en todo el mundo, inclusive —perdón Eduardo Russo— desde estas páginas.) Es en el tratamiento del color donde Wenders hace explícita su posición: un acercamiento New Age haría que la visión de los ángeles fuera cualitativamente superior a la de los humanos, reservando a las criaturas espirituales la percepción del color. En las dos películas, las subjetivas de los ángeles son en blanco y negro y recobran el color cuando se humanizan. Los ángeles saben más, pero en el terreno de las percepciones su capacidad ilimitada hace que el color pierda sentido: es cuando aparecen las restricciones que las diferencias en la escala cromática cobran valor.

* * *

Si 1995 fue el año de la irrupción angelical en el cine, su antecedente más claro se da entre 1989 y 1990, cuando se estrenan dos películas muy parecidas y sin embargo muy diferentes. *Always*, de Steven Spielberg, y *Ghost*, de Jerry Zucker, cuentan la misma historia: una pareja es separada debido a la muerte violenta del hombre, cuya alma queda en la Tierra para completar una tarea relacionada con su pareja. En ambos casos una canción trae un toque de melancolía del pasado —"Hay humo en tus ojos" y "Melodía desencadenada", respectivamente—, el hombre pronto a morir es incapaz de decirle "te quiero" a su pareja y luego de muertos no son percibidos por las demás personas aunque sí por los gatos. Hasta aquí las similitudes, ahora el mundo que las diferencia (sigo aquí ideas del excelente artículo "Higher Ground: Moral Transgressions, Transcendents Fantasies", de Stephen R. Bisette, publicado en el libro *Cut! Horror Writers on*

Otto Sander y Peter Falk en *Tan lejos, tan cerca*

Horror Films y de una conversación en el subte con Santiago García, aún no publicada). La ética y la concepción del mundo que refleja cada una de las películas es radicalmente distinta: mientras que los protagonistas de *Always* son aviadores bomberos, especialistas en fuegos forestales, una profesión arriesgada y poco lucrativa, los de *Ghost* son yuppies exitosos. Pete (Richard Dreyfuss), el bombero aviador de *Always*, debe proteger y guiar al nuevo pretendiente de Dorinda (Holly Hunter), en cambio Sam debe alejar al nuevo pretendiente de Molly (Demi Moore) ya que es su ex amigo e instigador de su propio asesinato. Las moralejas son opuestas: mientras que las palabras de Sam al despedirse de Molly al final son: "Es sorprendente... el amor interior... te lo llevas contigo", las de Pete al despedirse de Dorinda, mientras prácticamente la entrega a su competidor, son las opuestas: "Te libero. Me voy de tu corazón. Sigue adelante". La película de Spielberg se desarrolla en un mundo de sacrificios altruistas donde el dinero no existe, mientras que la de Zucker es un canto —en forma de videoclip— a la consecución de logros: Sam consigue el último beso de Molly antes de irse al otro mundo y se lleva consigo el amor. Más allá de los méritos de cada una (*Always* es una película encantadora que se desarrolla con gracia y pausadamente, mientras que *Ghost* es un pastiche que salta de la comedia romántica al thriller a través del grotesco sin unidad aparente), un abismo las separa en su descripción de un mundo ideal. Es, ciertamente, una desgracia que haya sido *Ghost* la que acertara con el espíritu de la época mientras *Always* haya pasado inadvertida, quedando como una película menor en la filmografía de Spielberg (lo que desmiente una vez más sus supuestas habilidades marketineras).

* * *

Ya sea en su variante utilitarista, prometiendo salud y prosperidad, como en la confortante, asegurando que la muerte no es la pérdida de nada, la New Age ha puesto un pie en nuestra cultura como en una reunión de vendedores de Tupper a los cuales se convence de que no hay forma de perder. Cualquier otra perspectiva suena a derrotista y, casi sintomáticamente, en la consideración de la gente han sido derrotadas. *Always*, que en forma desprendida asegura que el reino de los vivos es para los vivos y denuncia como egoísmo cualquier otra forma de misticismo, y *Tan lejos, tan cerca*, que celebra casi ingenuamente el goce de la materialidad, han quedado por debajo en la atención del público de productos muy inferiores pero con promesas de éxito asegurado. Lo que la desigual atención prestada a estos modelos diferentes de película demuestra es que la religión ya no puede ser el opio de los pueblos porque el opio es goce puro, imposible de ser aprovechado para la productividad. Su remplazo, la religión de los angelitos, es mal de muchos y consuelo de tontos

* * *

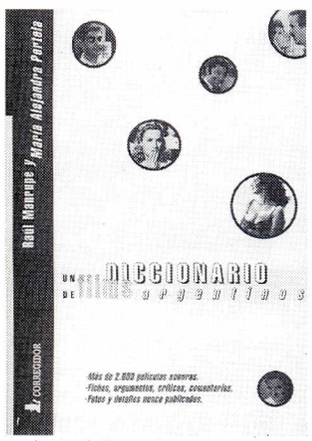
Y recuerden:
Xeron
Red 22' En Alineación
Interceptado Shasta 11:11 ■

Sobre Un diccionario de films argentinos

Making of de un diccionario

Si Un diccionario de films argentinos *tiene un tono sobrio y contenido, esta nota de uno de sus autores delata la emoción que siente frente a la criatura. Le perdonamos el tono épico porque el libro es fenómeno (ver editorial).*

por Raúl Manrupe



"Déjeme que le cuente cómo se hacen las películas", dijo Robert Mitchum en una entrevista genial que Lewis MacAdams le hiciera en *L. A. Weekly* en 1982, y que Víctor Erice y Jos Oliver tradujeron para el libro de la Filmoteca Española *Nicholas Ray y su tiempo*.

El artículo en cuestión aludía con mucho humor a las dificultades de todo tipo que sufrió la producción de *The Lusty Men* en 1951, como falta de guión, disconformidad total con el trabajo del productor-escritor (Jerry Wald), cambio de final en el mismo rodaje, o las borracheras constantes de Nick Ray. Todos detalles que asombrosamente no impidieron que este film de rodeo y rivalidad masculina terminara siendo una muy buena película, pese a que al comenzar lo único que existía era una idea original de Mitchum.

En el caso de *Un diccionario...* también se partió solo de una idea que surgió a fuerza de consultar una y otra vez el libro de Homero Alsina Thevenet *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*. Y de la pregunta de por qué no existía algo parecido para el cine argentino, así, con índices, entradas múltiples y hasta toques de fina ironía como en las guías inglesas o norteamericanas que por entonces conocíamos muy por arriba.

La idea entonces fue hacer el libro. ¿Cómo hacerlo? Optamos por el método A: prueba y error. Lógicamente, no existía un manual, curso Pitman o similar que dijera cómo realizar un diccionario. Menos de películas. Y mucho menos de películas nacidas al Sur de la Quebrada de Humahuaca.

Entonces se comenzó a investigar y sobre la marcha se fue perfilando una metodología, que fue variando una y otra vez en función de la experiencia del equipo destinado a trabajar en relevar las películas y su material, volcarlas a una base de datos y chequearlas.

El derecho de piso se pagó en el Archivo General de la Nación, donde todavía estaríamos luchando con los enormes tomos de, por ejemplo, *Crítica* de enero de 1956. Eso no iba.

En contacto con la Cinemateca, comenzamos a descubrir el maravilloso mundo de la información microfilmada en sus archivos.

Alguien nos contó que Balzac tenía escrito sobre el hogar de su chimenea: "Nunca dejar pasar un día sin haber escrito una página". Ninguno de nosotros era ni es Balzac y en nuestro caso la máxima quedó reducida a la promesa de no dejar pasar un día sin hacer nada del libro. Algunas veces se cumpliría verificando, por ejemplo, si Floren (Delbene) llevaba o no acento. Otras, relevando decenas de críticas hasta que la vista o el cerebro tiraran la toalla.

Al no dedicarnos full time (ni siquiera part time) al proyecto, el tiempo estuvo en la mayoría de los casos subordinado a los ratos libres de las actividades profesionales del grupo, sus horarios de oficina y la disponibilidad —o no— familiar. La constancia fue entonces el factor fundamental, teniendo en cuenta que ninguno de los implicados se dedicó de lleno al proyecto, sino que más bien se las ingeniaron robando tiempo a los almuerzos en el trabajo o las cenas en las casas.

Cuando la investigación cobró cuerpo y acumuló carpetas de información extraída de la FCA, del Museo del Cine, de la biblioteca del Instituto y de archivos públicos y privados, nos enganchamos más. Y surgió un próposito firme: no pagar un peso para editar, convicción criticada por algunos y que en los momentos de mayor ansiedad llegó a estar a punto de capitular.

El tiempo estimado de terminación del libro por ese entonces era —cándidamente— de dos años. Después serían tres, cuatro, cinco y más, de los que se podría haber ahorrado perfectamente uno, si la informatización hubiera estado más difundida entonces.

A medida que cada vez más gente veía el producto, nos íbamos dando cuenta de que se trataba de un proyecto perfectamente vendible. El libro que querríamos tener en nuestra biblioteca para consultar todos los días y que se difundiera en bibliotecas públicas, universidades de cine, embajadas, centros culturales y cinematecas del mundo, y a un precio accesible.

En consecuencia, el paso siguiente fue comenzar a presentarlo en lugares donde creíamos que podrían editarlo. Error. Allí comprendimos que en estos casos ser desconocido es una desventaja para uno y un riesgo para el que escucha del otro lado del mostrador. Y que muchas veces, las carpetas de presentación —por mejor presentadas que estén— terminan con una negativa. "No es nuestra línea editorial... pero si hay alguien que financie el proyecto..." o "No hay interés", nos dijeron en varias editoriales de primera línea, que meses después presentarían trabajos relacionados con el cine.

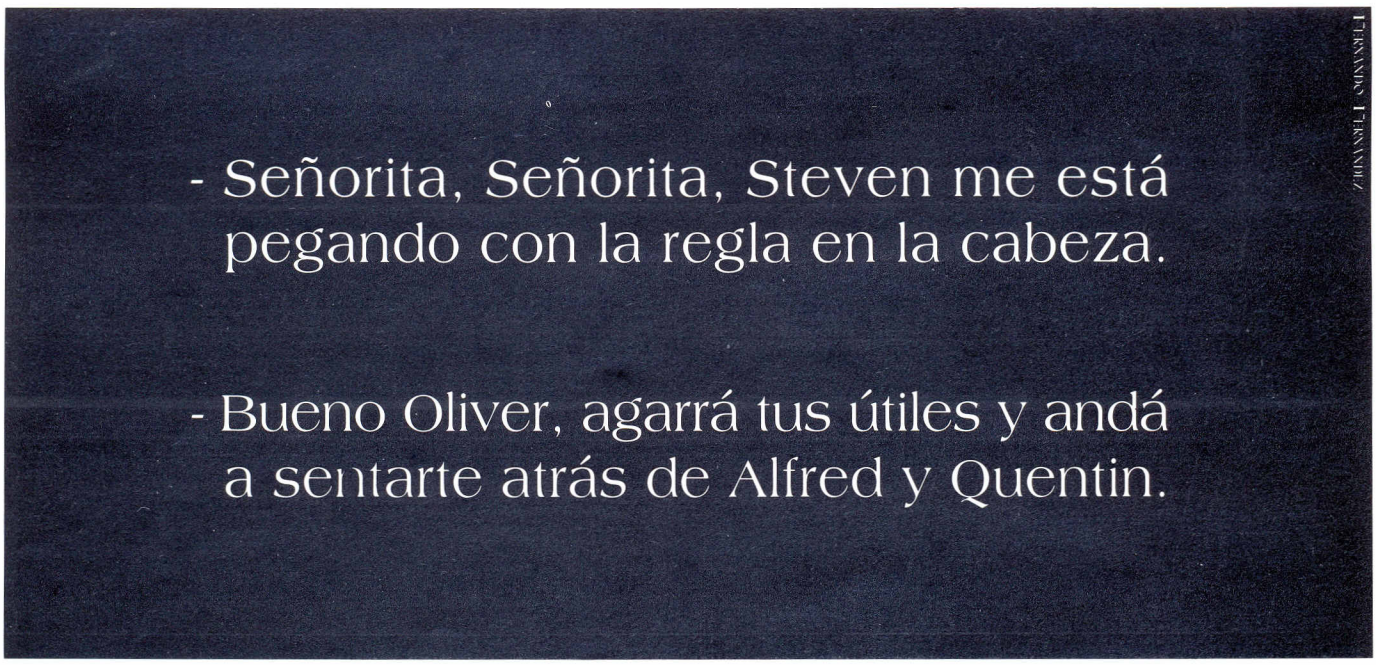
Dentro de esas gestiones es justo reconocer que tanto esta revista como *Film* se mostraron interesadas en editarlo en determinados momentos, pero sus buenas intenciones quedaron en el camino por falta de presupuesto ante un libro que por entonces se calculaba en las quinientas páginas (finalmente serían doscientas cincuenta más).

En el campo oficial nacía otra esperanza, que no es la película de Mercedes Frutos. Como consideramos ideal que el proyecto fuera respaldado por Cultura o por el INCAA, por contactos y

conocidos se llegó hasta el secretario —el de ese momento—, que muy entusiasta dirigió una carta al director del entonces INC, recomendando la edición del libro. "Ya está, podemos festejar", pensamos eufóricos. Pero no: la carta se perdió en la cuarta dimensión de los laberintos burocráticos y nunca llegó a manos de su destinatario. "Enviar se envió", nos explicaron. "Aquí no se recibió nada", se alzaron de hombros en el otro extremo de la línea. ¿Dónde estará la carta hoy? Rod Serling debe saberlo. Años después, un funcionario de otra repartición confirmaría la extraña enfermedad que pierde la correspondencia en los pasillos oficiales.
En el área privada también fracasaron las presentaciones, ya que los presupuestos se cierran a fin de año, hay que presentarlos en determinadas fechas. El trámite demora mucho. No hay certeza. Mea culpa: de vivir nuevamente la historia, buscaríamos agotar este tema de las fundaciones.

(En montaje paralelo, la obra se va revisando, la gente y los amigos se enganchan y ayudan, nos obsesionamos con las películas inéditas, nos divertimos cuando aparece un dato que no hay en ningún libro, nos entusiasmamos cuando nuestros corresponsales en el exterior nos hacen llegar una crítica norteamericana de *Rebellion in Patagonia*, de Olivera, o la noticia de que en Madrid están dando un ciclo de la Coca Sarli por cable, mientras Susana y Enrique inauguran para el santoral la figura de mártires consortes de los autores del libro.)

Mientras, se acercaba el centésimo aniversario del cine, y creímos que el apoyo iba a llegar seguro: ¿cómo no capitalizar una obra terminada y entregada llave en mano? Sería el homenaje perfecto. Una síntesis del cine argentino. Ante una oferta de compra de los derechos que no prosperó, se hizo un cálculo de lo invertido hasta ese entonces. Nos asombra comprobar haber llegado en 1994 a los... 12.000 dólares (incluyendo, por ejemplo, 2.000 de viáticos a la Cinemateca). Entre tantas entrevistas se tuvo una más, con Corregidor. Y salió bien. Se firmó el contrato para editar el libro. Y entre correcciones, relevamiento de fotos y escritura de epígrafes, se siguió buscando el apoyo.
Finalmente el libro se editó y se presentó un día antes de la fecha del centenario, un día antes del día de los inocentes, entre aplausos, telegramas y pellizcos al ver que se llegó, y hasta con cajitas de maní con chocolate que demandaron toda una producción porque en diciembre el producto no se vende por el calor.
Muchos preguntan: ¿por qué lo hicieron ustedes, que son *tan jóvenes*? (¿Tanto? Alejandra tiene 30, yo 35 y este libro es hijo de mi crisis de los 30.) La respuesta es simple: hacía falta y decidimos hacerlo porque nos encantó la idea. Porque disfrutamos haciéndolo, e hicimos el libro que queríamos, desde los comentarios o el criterio para elegir los fragmentos de las críticas, hasta el empecinamiento por incluir fotos que no estuvieran en otros lados o el no compromiso con nadie. Ese que nos permitió revalorar a gente importantísima, por lo general olvidada (¿quién sabe hoy algo o vio algo de la obra de Carlos Schlieper, Román Viñoly Barreto, David José Kohon, Humberto Ríos, o el mismo Carlos Hugo Christensen, Hugo Santiago, Manuel Romero o el primer Favio). Trabajamos con total libertad (*chapeau* a la editorial, dirían Morelli y Berruti). Pensamos en el cine, en la memoria y en la cultura popular. No caímos en la nostalgia, porque no vivimos la edad de oro del cine nacional. Sí recurrimos al afecto por todos los capaces de despertar una emoción, una risa o una reflexión. Como el velatorio de *Pajarito Gómez* con los winco a todo lo que da. Nathán Pinzón perseguido por distintos freaks en las cloacas de *El vampiro negro*. La luz de Pablo Tabernero y los chicos mejor golpeados en el clímax de *Si muero antes de despertar*. O como el "Cachorro" de *Invasión*, capaz de morir en un cine viendo un western tal vez de Robert Mitchum.
Por todos los que intentaron que el cine argentino fuera, en algunos momentos, arte, aquí está *Un diccionario de films argentinos*. ■



Carrera de Dirección de Cine y Televisión.
Títulos Oficiales. Abierta la inscripción.
ESCUELA DE CINE DEL CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA
Zapata 366 Tel./Fax: 553-3473 /553-5120 (1426) Buenos Aires - Argentina

Madonna en el cine

Seducido por una rubia ambición

Mientras Buenos Aires discute apresuradamente si el mejor candidato para hacer de Evita es Gustavo Beliz o Norberto La Porta (o algo así porque el ventilador nos mezcló los diarios), Alejandro Ricagno repasa la filmografía de Madonna. Porque sí, la chica material además es actriz.

por Alejandro Ricagno (un wannabe tardío)

Siguiendo a esa chica. Nunca fui lo que se podría llegar a considerar un fan de Madonna, de esos que esperan ansiosos cada compact, cada declaración de la diva, coleccionan sus fotos, agotan la edición de su libro *Sex*, y que, en versión vernácula, se agolpan estos días frente al Hyatt. No tengo compacts de Madonna en casa, ni compactera tampoco, pero esa es otra cuestión. Sin embargo, recuerdo que la primera vez que la vi, en el video *Chica material* (Mary Lambert, 1985), me dije algo así como: "Epa, acá pasa algo interesante". Me llamó la atención no solo la eficaz reconstrucción del número de Marilyn en *Los caballeros las prefieren rubias* sino la estructura narrativa del clip, el humor cínico que destilaba la presencia de Keith Carradine y sobre todo el potencial histriónico y sexy de la ambiciosa rubia. Además, ese video me hizo prestar más atención a un género al que en los principios de los 80 solo consideraba como una mera publicidad. Le debo a Madonna, entonces, el descubrimiento del clip como género artístico. Más adelante, con el estreno de *Buscando desesperadamente a Susan*, confirmé mis sospechas: ella era algo más que buen producto. Era un animal maravillosamente cinemático. De ahí en más vi todas las películas en que asomó su cuerpo y su rostro. Debo decir, para ser sincero, que hasta ahora no ha trabajado en ninguna obra maestra. La mayoría de los films van de simpático a pasable para abajo, pero en varios de ellos brilla la presencia de la única verdadera creación que la megadiva ha dado hasta hoy: ella misma.
Dejemos de lado, por ahora, la absurda polémica de si Evita era o no madonnista, si Alan Parker perteneció a la fracción inglesa de la Revolución Libertadora, si Jonathan Pryce va a tragarse algún sapo y Antoñito "el camborio" Banderas lucirá mejor nariz que Gerardo Romano en su Che alegórico. Mejor concentrémonos en la carrera cinematográfica de esa chica bautizada Veronica Louise Ciccone, un 13 de agosto de 1958, allá en Oakland.

De la mujer del látigo a la cabalgata del circo. En 1980, antes que cualquier videoclip e incluso que cualquier álbum discográfico, Madonna protagonizó un largo al que podemos (con un poco de buena voluntad) calificar de experimental: *Sacrificio impuesto* (*A Certain Sacrifice*), de Stephen Lewicki, un estudiante de cine de la Universidad de Nueva York y compañero de las primeras correrías neoyorquinas. Allí interpreta a Bruna, una chica pospunk, con jóvenes amantes de ambos sexos y novio más o menos oficial, que termina siendo violada por un viejo al que finalmente toda la banda ultima en un ritual sangriento y rockero. El film es un ejercicio estudiantil con un aire salvaje improvisado que lo salva del tedio. No se llegó a estrenar y fue editado en video en 1985. Madonna luce más que aceptable y su personaje ya despliega algún apunte sobre las bondades del *bondage* y sus consecuencias. Está lejos de ser el mito sexual que forjará más tarde y que, según parece, hoy empieza a pesarle un poco.
El siguiente papel es, al parecer, solo una breve aparición musical como una cantante de club nocturno en *Vision Quest* (Harold Becker, 1984), luego rebautizada como *Crazy for You,* título de la canción que ella interpreta en el film. A esta altura la cantante ya había tomado forma, con un primer álbum exitoso, y la inminente salida de *Like a Virgin,* cuyo tema homónimo preocuparía tanto a los gángsters musicólogos de Tarantino en *Perros de la calle*.
No es la intención de esta nota analizar la carrera musical de Madonna. Los conocimientos del pop no son el fuerte de este escriba, pero ¡qué bien suenan *Breathless* y los temas de *Bedtime Stories*!
No estaría mal detenerse un poco en la imagen fílmica de algunos de los videos de su primera época. Puede verse allí en germen la paulatina e inteligente construcción de una imagen que más tarde será desarrollada a partir de sucesivos cambios. Si sabemos mirar sin prejuicio entre la parafernalia de la *industria Madonna*, esta construcción no es muy diferente de lo que han hecho todas las *stars*, desde que Hollywood es Hollywood. Y Madonna, sin duda alguna, lo es; solo los tiempos son otros. No creó jamás una imagen acabada y unívoca. Su seducción consiste en presentar los mecanismos de esa construcción constante. Su "escándalo" no reside en las alusiones sexuales de sus performances como cantante o actriz, sino en la absoluta inteligencia para

presentarse mostrando cada uno de los pasos del proceso de autocreación. Funda un imaginario personal con los retazos históricos de todas las vamps o divas que han existido antes que ella. Desde Betty Boop hasta Betty Page, desde Marilyn —en una versión no victimizada— hasta Marlene o Louise Brooks. Y no podemos negarle talento ni sinceridad en ello. Esto aparece desde los primeros hasta los últimos videos, en los que siempre existe una voluntad narrativa. La composición de *variaciones* dramáticas gira siempre sobre un personaje original, decidido e independiente, del que la primera responsable es siempre Madonna. Así puede darse el lujo de remitologizar positivamente y en ocasiones burlarse de la imagen de mujer-objeto (*Open Your Heart* es un ejemplo) y, al mismo tiempo, señalar ciertas problemáticas aún abiertas sobre la sexualidad femenina y el lugar del placer y la seducción luego del posfeminismo (*Like a Virgin*). En ellos se muestra como una artista completa con una veta interpretativa nada desdeñable, más allá de la buena cantante o bailarina que es.
En *Borderline* (Mary Lambert, 1984) parece poner en escena una autoprofecía. La chica de barrio vagabunda que persigue a un muchacho ídem con rasgos latinos posa para un fotógrafo de modas y se hace famosa. El la ve por primera vez y la invita a unirse a la barra del bar, pero ella decide cómo. La evolución va desde la inseguridad de una adolescente hasta la firmeza de una mujer que se planta frente al mundo masculino con necesidades propias. En *Papa Don't Preach* (James Foley, 1985) ofrece una actuación dramática como una joven que enfrenta a su padre (Danny Aiello) para informarle que está embarazada y decidida a no entregar a su bebé. Hay un par de secuencias donde los dos se encuentran en la cocina, luego de la obvia disputa, que dan deseos de verlos en un largometraje.
1984 es el año del gran salto desde la pantalla pequeña a la de cine, con el film de Susan Seidelman *Buscando desesperadamente a Susan*, una de las comedias americanas más frescas y agradables de esa década. Es el lanzamiento y consagración del primer *look Madonna* a escala mundial, antes de su reformulación musculada, que causará las iras de las feministas que en un primer momento la habían mirado con simpatía. El de Susan no es un rol que le demande mucho actoralmente. Es ante todo una *presencia* desfachatada y libre, trabajada detalle a detalle, en gestualidad y gracia móvil. Compone una iconografía propia, un modo de andar y de decir, que será por un tiempo su marca de fábrica, más allá del personaje. Para demostrar que sus dotes como comediante pueden ser aprovechadas aun más lejos que en el film de Seidelman, Madonna se embarca en *Las aventuras de Madonna en Shangai* (*Shanghai Surprise*), dirigida por Jim Goddard, quien no heredó ni una pizca de talento de su casi homónimo. El film intenta infortunadamente remedar a las comedias de enredos de los años 40, pero es un bodrio absoluto. Según declaraciones de la actriz, la filmación fue un desastre, y aunque luce ciertamente chispeante, su gracia se pierde en la desgracia del film, coprotagonizado por Sean Penn, su marido por entonces. No lo he revisado, pero recuerdo un cambio notable en la elección del personaje. Era una misionera, recatada y virginal, metida en una historia de contrabando de opio durante la Segunda Guerra Mundial. También recuerdo algunas escenas de trifulcas con Sean Penn, que en clave paródica parecían estar exorcizando las privadas.
En *¿Quién es esa chica?* (*Who's That Girl?*, James Foley, 1987) retoma con más fortuna el tópico de marginal, ahora en clave de comic. Compone a una Betty Boop contemporánea, rubia, tan quilombera como los personajes femeninos de las comedias de Hawks. Pero Foley carece de su talento y causticidad hilarante. Estamos ante el primer film *de Madonna*, que se ingenia para brillar por sobre todo el producto con una voz estudiadamente chillona y sus modales barriobajeros.
En los tres films, además había compuesto e interpretado las canciones de la banda sonora. En los dos próximos las cantará en escena. *Fiesta en Hollywood* (*Bloodhounds of Broadway*, Howard Brookner, 1989) es una realización maldita que no llegó a estrenarse en cine. Su director muere después de filmarla y finalmente se la lanza para video. Madonna es una cantante cabaretera de gustos caros que enamora y endeuda a Randy Quaid en esta comedia romántico-policial ambientada en los años 20. Su caracterización subraya el erotismo a lo *vamp* en un par de sugestivos números musicales y desplantes varios. Este personaje parece ser un ensayo de la infartante Breathless Mahonny que dejaba sin aliento a Warren Beatty, dentro y fuera del set de *Dick Tracy* (1990), y a la que fue capaz de dar un aliento de humanidad dentro de la galería de personajes unidimensionales que poblaban el universo del film-historieta.
En 1992 se produce su primer desencuentro con el cine de autor. La aparición de Madonna en *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*), de Woody Allen, quedó literalmente en las sombras. Apenas un par de frases y planos en los que uno trata de adivinar quién es, y ya se desvanecía para siempre en la niebla expresionista. Según dicen los que saben, una fuerte discusión entre la actriz y el pequeño geniecito neurótico provocó el retiro absoluto de varias escenas del personaje de comehombres circense. No sé si serían muchas, de todos modos. Excepto Woody y Mia, el resto trabaja en el film a tiempo cameo.

Las consecuencias de la verdad. La íntima Madonna pública. *A la cama con Madonna* o, más correctamente, *Verdad y consecuencia* (*Truth or Dare,* 1991), el documental sobre la gira *Blonde Ambition* es todo un caso. Y un test también. El "ámala o déjala" definitivo. Producido por Madonna herself y dirigido por Alex Keshishian, es uno de los ejercicios más narcisistas y fascinantes que una diva ha hecho sobre sí misma. Calculado al máximo para que revele y oculte al mismo tiempo quién es realmente esa chica. Madonna personificando a Madonna aparece al mismo tiempo fuerte, segura, débil, generosa, egoísta, sincera, falsa, provocadora, triunfal, solitaria, frustrada, etc. Sería igualmente falso decir que hace su mejor actuación cuando se interpreta a sí misma, como negarle que no termina mostrando algo de verdad. No me refiero a las discusiones con Beatty, la declaración de su amor eterno a Penn, las confesiones de su bisexualidad, o su calentura por Antonio Banderas, sino a cierta ingenuidad de chica caprichosa que todo ese despliegue transparenta y que no deja de ser conmovedora e irritante a la vez. Detrás de su agotadora capacidad de trabajo y de los pespuntes del proceso de autoproducción constante, que la obligan a actuar contra propios y ajenos, parece abrirse otra zona, que ni la propia Madonna puede o quiere controlar. Este parecería ser su verdadero lado salvaje. *A la cama con Madonna* es algo menos que un documental y algo más que una película de autobombo que se muerde la cola constantemente. Tal vez por ello su visión constituye una experiencia hipnótica. Aun para aquellos que como resultado del test decidan detestar desesperadamente a la escandalosa bestia pop. Debo decir que no estoy entre ellos.

Juego con bates, con esposas y con autores. Luego de tanta exhibición en primer plano, comparte cartel con Geena Davis, Lori Petty y Tom Hanks, en la comedia de Penny Marshall sobre beisbolistas femeninas: *Un equipo muy especial* (*A League of Their Own*). "All the Way" Mae es uno de esos personajes servidos en bandeja para resultar simpáticos de entrada. Atorranta, mal hablada, siempre *dispuesta* durante todo el camino para seducir y darle duro con el bate, esta criatura le calza como guante a la mano. Y ella sabe sacarle provecho al compartir una auténtica química de camaradería con el resto de las chicas del elenco.

Y del bate pasamos a las esposas y a los juegos de sadomasoquismo erótico junto a Willem Dafoe en *El cuerpo del delito* (*Body of Evidence*). Un *whodunit* de juicio vendido con el gancho del erotismo dominador a manos de la blonda *mistress*. Madonna interpreta a una mujer de vida sexual no exactamente sosa, acusada de asesinar a su amante mediante agotadoras acrobacias sexuales. Según leí en un jugoso reportaje realizado por Sheryl Grant para *Medio Magazine* (delicias de la Internet quintiniana), el guión en principio no incluía la vuelta de tuerca final, ni el castigo ejemplificador y moralista para la protagonista, mediante el cual, hipócritamente, se trataba de borrar de un tiro las libertades que ejercía durante el resto del film. Su director, Uli Edel (al que Madonna respetaba por su *Last Exit To Brooklyn*), se dedica a deserotizar todo momento supuestamente erótico. Las sobreactuaciones son tan constantes como los orgasmos. La historia se apoya en el consabido "¿ella lo hizo?" a lo *Bajos instintos*, con menos habilidad que Verhoeven. Y ella, ¿qué hizo? Pues hay que decir que a fuerza de subrayar todo el tiempo lo sexualmente fantástica que es, obtiene obviamente el resultado contrario. Resulta deslucida, poco creíble, de una provocación fría y excesivamente calculada, como las poses de su libro *Sex*, pero menos sugestivas. Hay que decir en su descargo que todos están a un mismo nivel. De regular para abajo.

La siguiente debería haber sido la vencida. Y en cierto sentido lo fue. *Juegos peligrosos* (*Dangerous Games*) de Abel Ferrara fue una audaz movida de Madonna, capaz de demostrar que podía protagonizar y producir, con su propia y flamante productora Maverick, un buen film de autor. Su papel consiste en el de una actriz supuestamente mediocre que debe interpretar a una "pecadora" arrepentida en crisis matrimonial con su marido adicto y abusador en el film de un director tan abusador como su personaje. El esquema de cine dentro del cine le permite desplegar más de un registro. Un plano fijo de varios minutos, mirando a cámara con la cara llorosa, literalmente hecha bolsa, mientras Keitel la insulta para que diga bien sus líneas, demuestra cabalmente que, como dicen en el barrio, Madonna "tiene aguante". Según parece, las relaciones en el set real fueron tan tensas como en el de ficción. Y si bien ella puso la guita, el *final cut* le correspondió a Ferrara. Madonna quedó absolutamente disconforme con el film una vez montado. Pero démosle la palabra a ella (lo que sigue está afanado de ese reportaje en traducción libre): "Quedó un film completamente diferente del que filmé. En el original había una gran declaración feminista. Ella salía victoriosa al final. Me encantaba el personaje. El modo en que Ferrara lo editó lo cambió completamente. Me hace matar, lo que jamás se suponía que iba a ser así, y cortó además todas las cosas brillantes que yo le decía a Harvey y al personaje de James Russo cuando los mandaba al carajo. Me sacó todos los parlamentos, reduciéndome básicamente a ser una sordomuda. Cuando vi lo montado me puse a llorar. Fue como un puñetazo en el estómago. Lo convirtió en *The Bad Director*. Está tan colgado del culo de Harvey Keitel, que hizo un film absolutamente distinto. Si yo llegaba a saber que *esa* era la película que estaba haciendo, nunca la hubiera hecho. Fui muy honesta con él al respecto. Literalmente me recagó". Ferrara después declaró que ella era ideal para el papel porque se trataba de interpretar a una mala actriz. En el último festival de Sundance se reencontraron, y Madonna le contestó con el barroquismo que la caracteriza cuando la manosean sin consentimiento. Su actuación es indiscutiblemente muy buena, y hasta sus críticos más acérrimos lo reconocen.

El difícil romance entre Madonna y sus directores la ha llevado a concluir que el único control sobre sus personajes solo lo podría ejercer si ella misma dirigiera. También ha dicho que el cine que le gusta es el de Pasolini y Buñuel. Ha aparecido episódicamente en *Blue in the Face* de Paul Auster y Wayne Wang, correteará por las habitaciones de Tarantino y amigos en *Four Rooms* y su pálida tez entrará en conflictos raciales con Spike Lee en *Girl 6*. Además, anda diciendo que le gustaría interpretar a Frida Kahlo. Madonna nos puede dar más de una sorpresa todavía.

"Aranda, hágame los rulos" (de un poema de Nestor Perlongher sobre Evita).

Y bueno, por ahora esperamos *Evita*. Evitemos agregar una sola pavada más respecto de la polémica. Madonna viene peleando por el papel del musical desde 1988. Hay que ser ciego para no adivinarle un desempeño de excelente para arriba, más allá de las constantes y absurdas presiones que quieren convertir al musical *mundialmente archiconocido desde hace más de una década* en un intento imposible de historia oficial. Y esto, señores, para bien y mal es *ficción*. Que siempre se toma más libertades que las que la Historia está dispuesta a dar. (Ya que estamos: ¿a alguien se le hubiera ocurrido declarar persona no grata a Valeria Lynch o Paloma San Basilio, intérpretes ambas de la versión en castellano de la mal llamada ópera rock?) Parece ser entonces que lo que se juzga no es la obra en sí, sino la moralidad de la intérprete. En el peor de los casos, nunca será un mayor delirio que el que filmó Faye Dunaway (y que se volvió a exhibir por Canal 2 hace dos semanas). Y aquella, creo, es la versión más maniquea y negativa de Evita desde el famoso libro de Mary Main, *La mujer del látigo*. En lo personal, con mi no peronismo encima, no puedo dejar de considerar la fascinación contradictoria que me produce la figura de Eva Perón. Y creo que más allá del musical, Madonna puede darle pasión y verdad. Además, no consigo imaginar a Andrea Peperina saludando desde el balcón. Pero puedo muy bien imaginarla a Madonna. Buena suerte, chica morocha o rubia, y no llores por nosotros. Ah, y cuidado con Antonio que Melanie vigila. Me voy a escuchar *Bedtime Stories*. Bye. ■

Filmografía de Madonna

1985, *Sacrificio impuesto* (A Certain Sacrifice); 1985, *Buscando desesperadamente a Susan* (Desperately Seeking Susan); 1985, Vision Quest; 1986, *Las aventuras de Madonna en Shangai* (Shanghai Surprise); 1987, *¿Quién es esa chica?* (Who's That Girl?); 1989, *Fiesta en Hollywood* (Bloodhounds of Broadway); 1990, Dick Tracy; 1991, *A la cama con Madonna* (Truth Or Dare); 1992, *Un equipo muy especial* (A League of Their Own); 1992, *Sombras y niebla* (Shadows and Fog); 1993, *El cuerpo del delito* (Body of Evidence); *Juegos peligrosos* (Dangerous Game); 1995, *Blue in the Face*; 1996, *Four Rooms* ■

Mocosos insolentes

Cuando alguien es abiertamente estúpido tiene al menos la virtud de no parecer inteligente. Pero, ¿hay algo más detrás de estos dos adolescentes inadaptados? ¿Existe la vida más allá de la MTV? ¿Será posible que ni siquiera un dibujito tan poco animado sea fácil de entender? Bueno, para algo está esta nota. Dos individuos de dudosa reputación son analizados aquí por un tercer individuo de iguales características.

por Gustavo J. Castagna

En Nochebuena del 94, Beavis & Butt-head no salieron de casa y se quedaron mirando televisión. Vieron horribles videoclips referidos a la Navidad, hicieron zapping todo el tiempo y solo prestaron atención a una publicidad estática de las fiestas de fin de año donde un trozo de carne dorada y un par de medias —con música para la ocasión de fondo— los hacía preguntarse de qué se trataba el asunto. Mientras Beavis reforzaba sus problemas de dislexia y Butt-head nos comunicaba que la Navidad del año anterior y la siguiente iban a ser similares, la serie alcanzaba su característica más curiosa hasta ese momento: dejar a sus personajes encerrados, aburridos con los clips de ese día pero pegados a las imágenes de la televisión.
Seguramente esto es lo que pensó Mike Judge años atrás cuando presentó un capítulo en *Liquid TV*, un programa que sirvió como plataforma para un nuevo tipo de animación. Más aun, cuando al poco tiempo MTV descubrió que ese par de mocosos insolentes eran el vehículo necesario para la transmisión de un mensaje claro, fuertemente codificado y de inmediata captación, Beavis & Butt-head pasaron a ser personajes masivos. Por el *merchandising*, por su lenguaje, por un par de hechos que alertaron a los creadores de la serie (un chico quemó su casa imitando el instinto pirotécnico de Beavis), por la voraz publicidad de la cadena televisiva, por el videoclip junto a Cher, por la difusión del compact, por los debates sobre los peligrosos alcances del programa, por lo instantáneo y fugaz del producto, por la comunicación inmediata con el televidente, que no hacía otra cosa que decir "cool", "suck" o emitir cualquier sonido que saliera de la boca de los dos personajes.
Hoy Beavis & Butt-head empezaron su cuarta temporada en Estados Unidos y la tercera en el país —con más de cien capítulos— y ya no son sorpresa para nadie. Por suerte se acabaron las interpretaciones psicológicas sobre el contenido del programa y los peligros que la serie podía causar en "la población argentina", pese a que el templo católico de Telefé se negó a pasarlos, usándolos únicamente como "separador". Por eso *Beavis & Butt-head*, pasada la euforia inicial y sin tener la riqueza conceptual de *Los Simpson* o el delirio escatológico de *Ren & Stimpy*, hoy es un dibujo animado propicio para el análisis.

Torso de Gustavo J. Castagna

***Beavis & Butt-head* y MTV.** La estructura de los capítulos es siempre la misma: los dos personajes miran clips y publicidades y ahí mismo se les ocurre una idea para salir de casa. Con el propósito de conseguir unos dólares para comprar nachos o tacos, ir a un campo nudista, al autocine, a un parque de diversiones y conocer a la mujer contorsionista o donar sangre o semen. Cuando no tienen estas ideas —limitadas, estrafalarias, primitivas— B & B están en el colegio, el Highland High School, dirigido por el rector McDicker. Con estos pocos elementos la serie transmite varias puntas interesantes. Es que B & B, por un lado, son tontos y crueles, estúpidos y agresivos, ingenuos y fracasados, con una incipiente sexualidad (afirmada todo el tiempo en Butt-head pero dudosa aún en Beavis) y con una intención clara y dominante: pasarla lo mejor posible en la vida. En ese sentido, son personajes vitales. Por otra parte, si la crueldad de los dos demuestra cierta inocencia, la ferocidad del director del colegio y, especialmente, del fascista profesor de gimnasia, quien no duda en humillarlos en público, alcanza características casi insoportables.
En ese cuadro de situación —el colegio, la sexualidad incipiente de ambos, la violencia física entre los dos—, la serie hace varias críticas a la familia norteamericana y a otro tipo de personajes. B & B son amigos de Stewart, el chico vecino de padres de mucha plata que, mostrados con solo dos o tres rasgos que le dan los creadores de la serie,

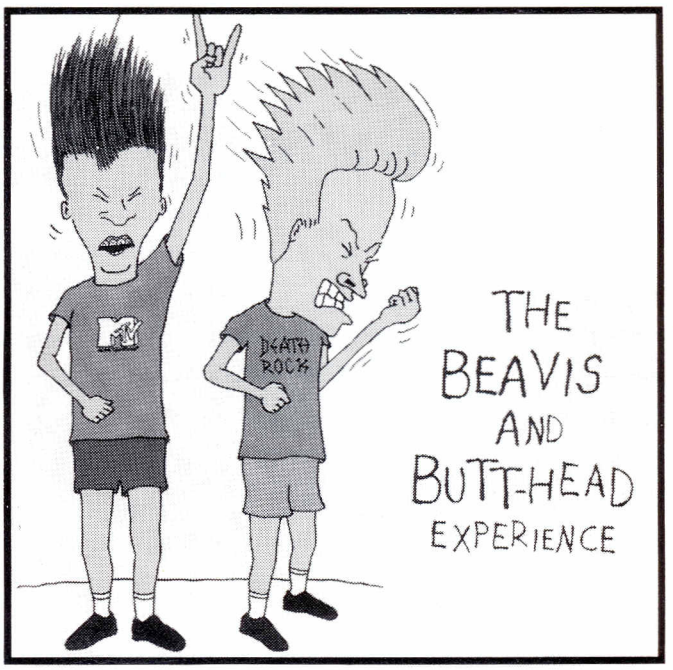
modelan al conservadurismo yanqui: dinero, poder, unos padres que concurren con el hijo a una competencia de salchichas o a un recital de música *heavy light* de donde B & B huyen despavoridos. A esta familia "normal" —B & B la tienen pero hacen referencia a ella esporádicamente— se le suma Mr. Anderson, el vecino de los chicos. Representante perfecto para B & B de la llamada *old people*, Anderson es otro síntoma de la sociedad norteamericana, ya que este personaje teme por la vuelta de los japoneses debido a que combatió en la guerra de Corea.

Sin embargo, la mordacidad mayor de la serie está dirigida al profesor *sixtie* del colegio, un pacifista que todo el tiempo trata de enderezar a B & B. En ese sentido, la ideología de MTV aparece claramente expuesta: el profesor es ridiculizado en cada uno de sus actos (abucheado, aplastado por un camión o devorado por un oso en un día de camping por entonar canciones de protesta) y, al mismo tiempo, también es criticado debido a su miserabilismo y a su tipología de *nuevo rico*. En uno de los mejores episodios, B & B son empleados domésticos del profesor, ocasión ideal para que le destrocen su videoteca particular y le rompan los discos de Joan Baez y Neil Young. En otro capítulo, B & B salen a buscar donaciones para recuperar el espíritu de los 60 y se encuentran con puertas que se cierran en sus narices, gente desocupada y hasta un tipo que les vomita la alcancía. "Los 60 son un asco", dice Butt-head, y más tarde ambos reciben los dos discos del profesor en señal de recompensa. Los discos terminan en un parque volando por el aire.

Justamente, debido a estos rasgos temáticos —el odio a los 60 y a cualquier institución que trate de transformarlos en gente políticamente correcta— y a las rutinarias pero certeras características de los personajes, la serie de Mike Judge concreta mucho más de lo que aparenta en una visión apresurada. Porque el hecho de que B & B no sepan contar hasta diez y se tiren pedos y eructen no es lo más importante del programa. El aspecto relevante de *Beavis & Butt-head* es que sus dos personajes están bien, son felices, se necesitan mutuamente y creen siempre en lo que están haciendo. Son dos pibes con una mentalidad atrasada que quieren entrar a la banda de Todd, el malo de la serie. Dos chicos que se ríen de las publicidades imbéciles de la televisión y que tienen una *hot-line* con una gorda con piernas peludas que vive en una casa rodante. Pero también dos personajes que no se guardan nada, que están obligados a padecer la agresividad del entorno y a desmenuzar con su lenguaje particular cada uno de los actos de los otros.

Cuando B & B son premiados por el presidente Clinton, debido a sus facultades mentales y al par de groserías que hicieron reír al mandatario, y Butt-head le reclama alegremente (e irónicamente) una invasión a algún país extranjero, mientras McDicker es molido a patadas por los guardaespaldas, la serie revela su mayor ambición temática: transmitir un mensaje fuertemente individualista donde los idiotas no son los personajes centrales sino los personajes secundarios que los rodean.

MTV y *Beavis & Butt-head.* A la gracia y simpatía de B & B, por lo menos para quien esto escribe, se le opone la instantaneidad misma de la serie. MTV conoce muy bien la importancia de la fugacidad y la inmediatez en sus productos; por eso, nada más adecuado que la constante fragmentación de cada uno de los capítulos. Dejando de lado su estructura repetitiva, el desglose de los planos provoca la alteración de la mirada, como sucede cuando se ven seguidos varios videoclips. Sin embargo, el programa



da un paso más adelante, al fragmentar la forma inmediata del clip, sea desde la elección que B & B hacen de sus gustos musicales o desde la misma edición. En la serie nunca vemos un clip completo. Nunca oímos un tema musical en su totalidad. O los chicos hacen zapping o las canciones están alteradas por la edición final. Semejante criterio estético, decidido por el control remoto o por el montaje, nos comunica las intenciones de MTV: mirar algo por televisión que al poco rato vamos a olvidar.

Beavis & Butt-head es la propuesta audiovisual menos pretensiosa y más económica de la cadena de televisión. Propone una nueva manera de ver televisión con pocos recursos. Con dibujos animados primarios (en la serie, por ejemplo, no existen los fondos, los gestos de los personajes son mínimos y el diseño no tiene innovaciones en el color y en la textura) pero con la intención de que el corte rápido de la imagen —del videoclip a los chicos mirando el televisor— provoque el interés del televidente.

B & B no podrían vivir sin televisión y el televidente de MTV tampoco. Y es en este punto donde se conjugan los temas y la forma en que está presentada la serie. Al respecto, otros dos capítulos ejemplifican las necesidades de los personajes y del consumidor, priorizando nuevamente los objetivos de MTV. En uno de ellos, el televisor se apaga por un corte de luz en el barrio, pero B & B lo patean con furia y descaro. Salen a la calle (jamás entenderán que se trata de un apagón general en el barrio) mientras a su alrededor la gente corre y se producen robos y accidentes de tránsito. Recién detendrán su paso cuando vean a dos tipos rompiendo una vidriera y llevándose los televisores. En el otro episodio, ya de madrugada, Butt-head apaga el televisor porque no pasan videoclips que valgan la pena. Son dos interminables horas de espera. Se paran y no saben qué hacer, otra vez salen a la calle, nuevamente desprecian a Stewart, juegan y se golpean con los tachos de basura, miran unos segundos el medidor de gas como si se tratara de una pantalla y deciden volver a casa hasta que pase el tiempo. A medida que se acerca el plazo, las caras de los dos se alteran, parecen asustados, temerosos, inquietos, transpirados, al borde de la desesperación. Cuando la imagen muestra que ya son las seis de la mañana, B & B vuelven a ser felices. La misión de MTV se ha cumplido con creces. ■

Entrevista a Terence Davies

Un inglés en Nueva York

En el frío del otoño neoyorquino (la temperatura era alta pero los gringos nos daban poquísima bolilla) el encuentro con Terence Davies fue una agradable excepción. Este inglés de 50 años, autor de unas pocas películas (la trilogía autobiográfica, Distant Voices, Still Lives, El mejor de los recuerdos, The Neon Bible*) que sirven para catalogarlo como uno de los pocos cineastas originales de esta época, nos habló con el apasionamiento que lo caracteriza de su educación, de su cine y de la influencia de la música en sus películas. Los entrevistadores lo declaran definitivamente como persona muy grata.*

Usted mencionó *La noche del cazador* como una película importante. ¿Qué más nos puede decir de sus raíces en la historia del cine?
Me gustan algunas películas de algunos directores, no toda la obra. Claro, *La noche del cazador* es un caso especial porque Laughton hizo una sola película [risas]. Una de ellas es *Carta de una enamorada*, algunos Bergman como *Persona* y *Fanny y Alexander*, algunos Ozu como *Historia de Tokio* o *Verano tardío*. Ozu se parece a Chéjov, mejor dicho es Chéjov. También hay otras películas importantes para mí como *Cantando bajo la lluvia*, que fue la primera película que vi a los siete años y me hizo enamorar del musical americano. Y más tarde descubrí a Doris Day y también me enamoré de ella. También están las comedias inglesas de los cuarenta, la edad de oro de la comedia inglesa, esas películas como *Los ocho sentenciados*, *El quinteto de la muerte*, *Laughter and Paradise*, *The Happiest Days of Your Life*. Eran maravillosas, porque teníamos grandes actores cómicos en esa época: Margaret Rutherford, Alastair Sim. Y también eran maravillosas por su estructura. Parecían sinfonías de Sibelius. El cine está muy cerca de la música. Un plano no significa nada por sí mismo hasta que forma parte de una estructura que le da sentido. Esta estructura es abstracta, pura. No hace falta ser músico para seguir la estructura de la música. Yo descubrí la quinta sinfonía de Sibelius cuando tenía 18 años. Termina con seis acordes que me electrificaron: nunca me sentí tan electrificado en mi vida. Lo mismo ocurre con la séptima sinfonía de Sibelius. La estructura mueve la sinfonía hacia un acorde final. Lo mismo me pasa con Bruckner y sus tres últimas sinfonías: la estructura se puede escuchar, yo diría que hasta se puede ver. Y así es cómo debería ser la estructura cinematográfica. Lo importante no es lo que pasa después, sino lo que pasa *emocionalmente* después, sin preocuparse por los fragmentos intermedios. Se me acusa de no contar historias, de no unir los puntos. Pero eso no es interesante. Un maestro mío solía decir: "El agua cayendo por la colina es realismo, el agua subiendo la colina es drama".

Dado su gusto por el musical, ¿no le gustaría hacer uno?
No se escriben más esas canciones, las de mediados de los cincuenta con las que yo crecí. Sondheim es un genio pero ya no escribe cosas como *Gipsy*. Ya no es posible crear esas epifanías que eran esas películas musicales que contaban historias felices. Estamos en una época de ansiedad, en la que sabemos que las cosas no pueden ser resueltas de esa manera. Por eso ahora los musicales son tristes. El propio Sondheim hace cosas lúgubres en las que el tema es la belleza y el talento que se han desvanecido. Es imposible escribir musicales como *Joven de corazón* o *Juego de piyamas*. Del mismo modo en Inglaterra ya no se pueden producir esas comedias, ni aparecen esos actores de comedia. Esos días se fueron para siempre. En fin, sería maravilloso hacer un musical, pero los mejores ya se hicieron.

Hablando con tanta pasión, usted desmiente la idea de la frialdad británica.
Creo que los ingleses han suprimido la pasión. Es muy emocionante cuando aparece. Por eso Dirk Bogarde es el único gran actor británico. Empezó haciendo comedias tontas pero en 1961 hizo de un abogado homosexual en *Victim*. Su actuación es sencillamente exquisita. Exquisita. Tiene un largo parlamento final... [Davies recita el monólogo]. Es desgarrador. Lo mismo se puede decir de su actuación en una película que no es muy buena, *Amarga obsesión*, con Judy Garland. Y también están las escenas en el hotel en *Muerte en Venecia*... [describe las escenas en una especie de trance]

Lo escuchamos decir que los actores ingleses eran rígidos y amanerados.
Uf... Dios lo sabe. Son terriblemente aburridos. Por eso en mis películas inglesas contraté actores con poca experiencia, antes de que adquirieran malos hábitos. Además, lo que les pedí es que no actuaran sino que *fueran*, lo cual es muchísimo más difícil. Si uno tiene que recrear una persona común, eso no lo puede actuar, uno tiene que sentir que es común. Entonces empieza a hacer cosas de las que no se da cuenta y eso es lo interesante.

¿Cómo piensa que influye su origen de clase trabajadora en su cine?
Hay cosas que están profundamente enraizadas en uno a partir de su origen. En mi caso, una de ellas es que uno fue educado en decir la verdad, en ser honesto. Y eso a uno le trae grandes problemas, porque mucha gente no quiere la verdad, no se quiere enterar. Una de las pocas cosas que no me gusta de los Estados Unidos es que uno nunca sabe cuándo

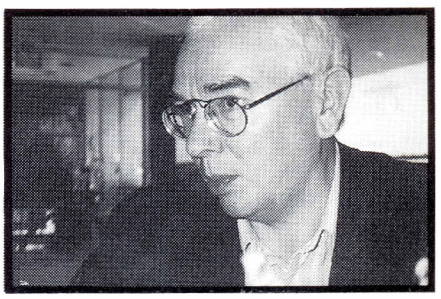
alguien es sincero. Y eso me resulta muy complicado. Muchas veces me dan ganas de decirle a la gente que por favor me digan lo que sienten de verdad. Esa verdad emocional tiene que ver con el cine. Creo que el cine tiene, antes que nada, la posibilidad de captar la verdad, cierto tipo de verdad. Una verdad emocional. La verdad del gesto. Si en una película alguien hace algo falso aun sin hablar, el público se da cuenta, no sabe cómo pero se da cuenta. Yo fui educado con ese sentido vigoroso de la verdad. También influye mi educación católica. El catolicismo inglés es muy parecido al calvinismo: es muy riguroso, y se supone que uno alcance un alto grado de autocrítica y de sinceridad interior. Es imposible vivir con ese grado de pureza pero uno sigue creyendo. Esto tiene que ver con la forma en que evolucionó el catolicismo inglés, que fue suprimido por Enrique VIII alrededor de 1530 hasta el Acta de Emancipación a mediados de 1800, o si se quiere hasta el Acta de Indulgencia en 1600. Era una religión beligerante, lo que la hizo tan rigurosa. Yo soy hijo de esa represión de la clase trabajadora, que lo lleva a uno a decir la verdad a toda costa. Esto me ha causado muchos problemas, he caído muchas veces en la trampa siguiente: le pregunto a la gente si quieren que diga la verdad o que sea diplomático. Me contestan que quieren la verdad, entonces se las digo y se enojan. Yo pienso que si uno no quiere escuchar la verdad, tiene un solo camino que es no preguntarla.

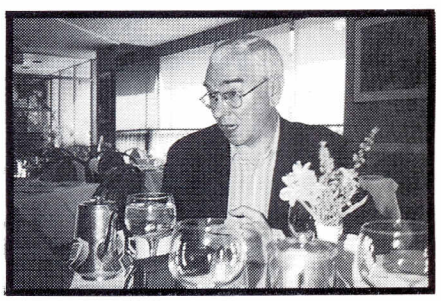
¿Cuál piensa que es su lugar en el cine inglés?
Ninguno. No me interesa la Inglaterra de los 30 con gente que va a sus casas de campo a enamorarse. ¡A quién le importa! Estas infinitas adaptaciones de Jane Austen... Nada podría importarme menos. No me interesa. Pienso que eso está muerto. No me siento parte y nunca fui parte del cine inglés. Uno de los pocos amigos directores que tuve fue Derek Jarman. Era un hombre muy generoso y encantador. Pero lo que más me gustaba era que decía la verdad. Los directores ingleses tienen un ojo en Hollywood y otro mirando sobre el hombro a ver si aparece alguien más importante que ellos. Francamente yo puedo vivir sin esto. Soy más bien un dinosaurio.

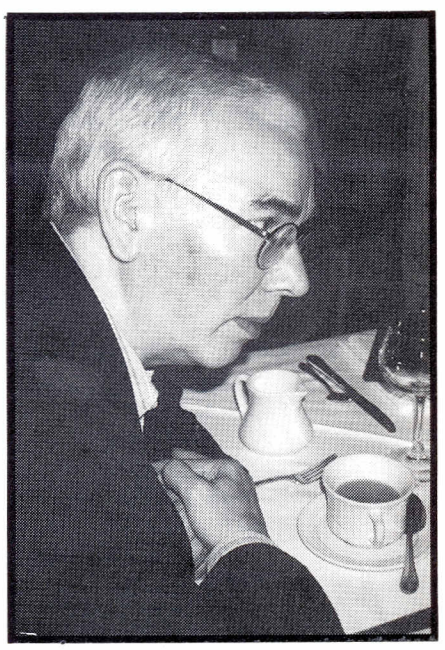
Su cine no nos parece precisamente el de un dinosaurio, sino más bien algo nuevo. En cambio, lo que mucha gente se pregunta es cómo consigue productores y distribuidores para sus películas.
Gracias. Soy consciente de que nadie se va a matar en Broadway por conseguir entradas para una película mía. Es así y no me interesa que sea de otra manera. Mi cine tiene poco que ver con una época de simplificación donde lo único que vale es la velocidad de las historias pero tampoco me interesa, no tengo el talento. Y tampoco quiero tenerlo. A mí no me interesa contar historias, quiero que el público trabaje para encontrar la historia, que interprete las imágenes. Y no quieren, les parece muy aburrido, quieren que les cuenten. Es la diferencia entre escuchar una bonita canción galesa y una sinfonía de Shostakovich o los cuartetos de [?] que son difíciles de escuchar y son sombríos pero que al final dejan la sensación de un viaje emocional. Cuando voy al cine quiero ser conmovido emocional e intelectualmente, no que me cuenten una historia. Quiero decidir yo lo que significa, y si hay algo que no entiendo, no es demasiado importante, lo dejo para pensar más tarde. Pero esta cultura no permite este tipo de cosas.

Usted siempre dice que hay gente que odia sus películas. ¿Por qué cree que pasa eso?
La verdad es que no sé. Como tampoco sé cómo es que hay gente como ustedes que me dicen que mis películas son maravillosas, lo que me sorprende mucho y también me conmueve. Yo trato de hacer lo mejor que puedo y mis intenciones son verdaderamente modestas. La verdad es que lo mejor sería estar en el mainstream: ser mediocre y hacer mucho dinero [risas]. Hacer una película y que me paguen 16 millones de dólares. El único problema es que hay que ser estúpido. En mi próxima vida voy a ser muy hermoso, muy muy estúpido y voy a hacer películas mainstream.

¿Cómo logra el ritmo interno de cada uno de sus planos, de los que no se sabe nunca a qué pueden conducir?
Los ritmos internos pueden ser rápidos o lentos. Y el mío es decididamente lento. A mí me gusta la poesía de lo ordinario, de las pequeñas cosas. Como decía Chéjov, no hay nada demasiado pequeño para ser dramatizado. Pero me parece que







lo importante es que la naturaleza del contenido demanda una forma. La naturaleza de la memoria es doble: está suspendida en el tiempo pero también se mueve a través del tiempo. Eso es extraordinario. El flujo de la conciencia y la asociación entre conciencia y memoria es lento y rápido al mismo tiempo. Cuando uno recuerda un sueño las cosas suceden muy lentamente, como en esos típicos sueños en los que uno se quiere librar de algo y no puede. Pero la naturaleza de la memoria es cíclica, está volviendo continuamente sobre sí misma. Yo creo que hay una medida para su ritmo interno, de modo que se puede apreciar que uno está yendo y viniendo desde la memoria al llamado tiempo real. Y esto hay que hacerlo cinematográficamente en el ritmo justo para eso. Volvemos a Bruckner, cuyas sinfonías son rápidas y lentas: toma tres temas, desarrolla el primero y se detiene, luego el segundo y el tercero. Y luego empieza a mezclarlos. Esto lo hace al final de la quinta sinfonía, que es gloriosa. Uno percibe un maravilloso sentido de la arquitectura y de la estructura emocional. Yo trato de hacer eso en mis escenas. Trato de que sean lentas como la memoria pero se hagan profundas en uno como un ácido. Es una especie de suspensión animada. Es raro, no creo que pueda explicarlo mejor. Pero sé cuándo está logrado al verlo y siento cuándo está mal. Después de haberlas montado, a veces me ocurre que me digo "Uh, no debería haber cortado ahí, debería haber hecho un fundido y luego cortar". Me pongo muy nervioso.

¿Cuánto tiempo le lleva cada aspecto de sus películas?
El guión me lleva un año. Escribo todo lo que voy a filmar, cada toma, cada panorámica, cada fundido, etc. Con un guión así en manos de cada integrante del equipo, cuando vamos a filmar todos saben donde están parados y así es cómo se pueden cambiar las cosas que no funcionan durante la filmación. Allí se ve cuándo algo no funciona y hay que cambiarlo o eliminarlo. Por eso el guión me lleva un año. Hago exactamente dos versiones, y no hago storyboards porque no sé dibujar. Entonces mi guión es el storyboard. Luego tengo largas discusiones con el encargado de vestuario, el iluminador, el diseñador de producción. Discutimos cada plano y buscamos una forma. No hay muchos planos en mis películas (un poco más de 200). No hago más de diez tomas y en general son entre tres y cinco e imprimo todo lo que se filma y luego elijo. Después las ordenamos cronológicamente y con el montajista elegimos la mejor toma para llegar a una primera versión. Allí empieza el verdadero trabajo: tratar de encontrar el subtexto del film. Uno nunca sabe exactamente lo que filmó y tiene que esperar que el subtexto emerja. Esto implica sacar escenas, cambiarlas de lugar, es un asunto bastante sutil.

Nos ha hablado mucho de música clásica, pero en sus films usa básicamente música popular, que por otra parte está cuidadosamente elegida.
Yo me crié escuchando música popular. Cuando uno tiene una extracción de clase trabajadora, uno no va a las salas de concierto, va al cine. Descubrí la música clásica recién a los 16 años, lo que fue muy importante para mí, pero además coincidió con el auge del rock 'n' roll que hizo que la música popular dejara de interesarme. Los Beatles me parecen horribles. Nunca los pude soportar. En cambio, la vieja tradición de música popular me sigue llenando de placer. En la novela original de *The Neon Bible*, el personaje de Gena Rowlands canta un blues en la fábrica. Pero yo odio los blues. Así que decidí que debía cantar algo que la expresara y que expresara también a las otras mujeres. Debía ser una canción romántica, pensé en Rodgers y Hart, y elegí *My Romance*.

Háblenos un poco de Gena Rowlands, que según la conferencia de prensa es uno de sus temas favoritos.
Creo que simplemente es la más grande actriz americana. Lo que tiene de particular es que es al mismo tiempo una gran actriz y una estrella. Las estrellas tienen un don pero en general no son buenas actrices. Rowlands sí lo es. Lo que hace con las manos, con los ojos... es absolutamente conmovedor. En *The Neon Bible* tiene un monólogo que lo hizo en una toma. Yo no lograba decir "corten". Una gran actriz es aquella que siempre sabe la verdad profunda de una línea de diálogo, una verdad simple que es la más directa y poderosa. Yo le dije que no tenía que hacer ese monólogo sentimentalmente porque lo aniquilaría. La única diferencia de opinión que tuvimos fue que el guión decía que tenía que llorar y ella dijo que no sabía. Y luego hizo la escena quebrando la voz y me hizo acordar a la tos de Dirk Bogarde. Eso no se puede dirigir. Ocurre o no ocurre.

Nos sorprendió que hubiera una escena de efectos especiales en *The Neon Bible*, lo que parece una novedad en su cine.
Sí, es la escena en la que el chico crece. Se hace con una técnica que se llama *morphing*, que permite que algo cambie de forma sin hacer un fundido. Se nos planteó un problema: teníamos muy poco presupuesto, pero al mismo tiempo hacer la escena con un fundido hubiera resultado torpe y no se me ocurría otra manera. Así que tuvimos que separar plata para esa ese FX.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?
Estoy trabajando en un film noir gay, ubicado en la noche de Nueva York.

¿Cómo le resultó filmar en Estados Unidos?
Una experiencia maravillosa. El equipo estuvo muy dedicado, los actores excelentes. Filmar en Estados Unidos es usar una máquina bien aceitada. En Inglaterra no se hacen tantas películas y la máquina se encuentra en el teatro. Los primeros dos días de filmación hice muchos planos de cobertura. Pero después vi el resultado y me di cuenta de que estaba todo bien, que no era necesario. El único problema fue que llovió mucho. Me parecía que estaba en Inglaterra. Y no me gusta nada hundirme en el barro. Y también había unos insectos que pican y transmiten enfermedades. Se meten en los lugares más íntimos, no tienen vergüenza. Me la pasé diciendo "seguro que me van a picar y me voy a morir".

¿Y cómo lo trataron los productores, ejecutivos, etc.?
Muy bien, me dejaron hacer mi trabajo, nunca me dijeron lo que tenía que hacer, a pesar de que teníamos un presupuesto bajo (4.200.000 dólares) y pocos días de filmación, lo que aumenta la tensión.

¿Cómo se imagina dentro de diez años?
Ni idea, apenas puedo lidiar con el presente.

Entrevista: Flavia de la Fuente y Quintín.

Fotos: Flavia de la Fuente. ■

Entrevista a Jorge Goldenberg

El buen guión no existe

Este reportaje al prestigioso guionista contiene un párrafo sobre las revistas argentinas especializadas en cine (entre las que El Amante *está obviamente incluida) donde aparecen las palabras "frivolidad", "groseramente", "repugnante", "narcisista" y que insinúa que nos manejamos con pereza intelectual, falta de rigor, rechazo al riesgo y al debate. No sabemos si Goldenberg encontró "la frase más ingeniosamente denigrante" para referirse a nosotros y dudamos de que su intención sea iniciar el debate que reclama mediante esta acumulación de improperios sin justificación, pero, por las dudas, nos damos por ofendidos.*

¿Qué es un buen guión?
El "buen guión" no existe.

Si el buen guión no existe, ¿qué es entonces un mal guión?
Un mal guión es aquel en el que el autor no es fiel al procedimiento que él mismo está proponiendo. O aquel que se sostiene en una retórica que no permite reflexión alguna. De todos modos, la posibilidad de juicio acerca de un guión no se puede medir por su mayor o menor distancia respecto del "buen guión" que se encontraría en el horizonte. Ese guión no existe. Un viejo productor español decía que "el cine es la única industria que solo puede producir prototipos". Claro que la industria cultural sí sabe lo que es un "buen guión". "Sabe" que a más tardar a los siete minutos de comenzado el film tiene que estar planteado el primer *plot point*, y que a los veinte tiene que aparecer el *turning point*... Pero eso no es más que un procedimiento específico privilegiado por la producción industrial, no es el paradigma del "buen guión", que, insisto, no existe.

¿A qué responde un cierto sentimentalismo que parece contaminar gran parte de la producción nacional?
Si el sentimentalismo fuese una tradición cultural, excedería lo que podríamos definir —no sin esfuerzo— como *cultura argentina*. El sentimentalismo no es un invento nacional aunque presente formas nacionales. Es un recurso de manipulación que comparte con el cliché la condición de proposición unívoca, de barrera ante toda ambigüedad o toda apertura de sentidos. Me es indistinto que se trate de manipulación de orden afectivo o político, ambas me producen rechazo.

Críticos, productores y gente ligada al cine nacional se quejan por la falta de buenos guiones.
Insisto con lo dicho al comienzo: solo desde la perspectiva de la industria cultural, solo en el territorio de la eficacia comercial, tendría sentido la observación. ¿Acaso vos podrías decirme que aquí hay infinitos directores que no filman obras maestras porque no tienen buenos guiones? Hablemos de las pocas películas que se hacen y no de guiones. ¿Cuáles son los directores con una poética verdadera, personal, fuerte? Fellini no dependía de sus guionistas, aunque los necesitara. Por cierto que trabajó con varios, y con varios a la vez, pero lo que determina la autonomía estética de los films de Fellini no son los "buenos guiones", sino el discurso poético del director, su consecuencia con sus propios procedimientos.

Pascal Bonitzer afirma que el guión viene a ser la columna vertebral de la película. ¿Coincidís con esta afirmación?
Yo no creo que sea tan así. Lo que sí creo, siguiendo una observación de Rafael Filippelli, es que el momento del guión propone una primera configuración total de un film. Por supuesto que es siempre una mala traducción obligatoria al lenguaje escrito de otra proposición específica que todavía no existe. Pero se puede afirmar que el guión permite, aun con esos límites, la primera consideración de una totalidad. Claro que no mucho más que eso. Por último, el guión es una proposición que se escribe porque no se pueden filmar intuiciones. Un escritor puede tachar, borrar y está trabajando con la materialidad misma de su disciplina, o sea las palabras. Un cineasta no puede hacer lo mismo con las imágenes visuales, los sonidos y el tiempo, porque las condiciones materiales de la producción cinematográfica no se lo permiten. En consecuencia, tiene que escribir un guión.

¿Cuáles fueron tus sentimientos al ver terminadas las películas en las que participaste, respecto de esa primera propuesta?
He tenido experiencias muy diversas. Buenas y malas sorpresas. Esto es fatal y debe ser así. La persona que escribe un guión debe saberlo y aceptarlo de antemano. De lo contrario, que no se dedique a escribir guiones.

En los comienzos del cine sonoro se criticó al cine porque se convirtió en una suerte de teatro filmado. Ahora bien, ¿es necesario ser un conocedor del teatro para escribir guiones?
Voy a citar a Carrière: "Un guionista puede no ser una persona culta, pero es preferible que lo sea". En cuanto al teatro, creo que hay problemáticas que son comunes. No me parece posible ignorar la tragedia, o Shakespeare o Stanislavski, o las vanguardias del siglo XX. El teatro, como el cine, no es ajeno a los grandes movimientos de la cultura. Solo por dar un ejemplo, no sería posible pensar el

cine de Godard sin considerar los desarrollos teóricos de Brecht. Por cierto que, como siempre, establecer correspondencias de forma mecánica siempre resulta peligroso.

¿Por qué en cierto cine argentino con una estética naturalista los personajes aparecen de manera tan estereotipada?
Porque sus responsables no cumplen con la ley de juego que ellos mismos están proponiendo. El realismo (o el naturalismo) es un procedimiento como cualquier otro. Y cada procedimiento pone sus propias condiciones para establecer su propia verosimilitud. Si por ignorancia, didactismo, manipulación o por las razones que fuere, no se es fiel a las condiciones que uno mismo propone, el film resultará fatalmente enfermo de inautenticidad. Y el estereotipo es una de las manifestaciones visibles de esa enfermedad.

Uno podría fácilmente describir la evolución tecnológica y fotográfica a lo largo de la historia del cine, como así también del montaje. ¿Esto es también válido para el guión?
Me parece que la palabra apropiada sería cambio o diversificación en lugar de evolución, ya que *evolución* parecería connotar *progreso*. Supongo que los guiones de las comedias americanas de principios de siglo consistirían en algo así como una descripción de los gags. En la medida en que se diversificaron los procedimientos y las poéticas a partir de la década del 20, necesariamente se diversificaron las escrituras. La escritura de *Entr'acte* de René Clair no sería la misma que la de *La quimera del oro* de Chaplin. Prefiero hablar de *escritura* para evitar que se confunda el guión con lo que convencionalmente se llama "la historia". El guión no se reduce —o no debería reducirse— a una mera concatenación de peripecias según un esquema de tres actos (aunque esta sea la forma dominante en el ámbito de la industria cultural). En todo caso, prefiero insistir en la palabra diversificación, ya que es tal la cantidad de procedimientos que conviven que el término *evolución* puede resultar peligrosamente reductivo. Las experiencias son tan diversas...

¿Por qué te llaman a vos para participar en un guión tratándose justamente de experiencias tan diversas?
Supongo que si me llaman es porque confían (o apuestan) en mi capacidad de intuir un film. Es decir, en mi capacidad para dar forma mediante palabras a aquello que puede llegar a ser un film y, tal vez, en mi eventual posibilidad de formular las preguntas pertinentes a partir del indiscernible momento en que se empieza a configurar un film... (a partir de una idea, de un cuento, de una novela, de una imagen, de un recuerdo).

¿Tenés alguna forma personal de abordar cada guión?
No. Depende de cada proyecto en particular.

¿Es útil la sinopsis de un guión?
Depende del momento en que se escriba. En general, si se hace al comienzo, solo puede ser útil para seducir al productor o para cumplir con alguna instancia burocrática, ya que se trata de la sinopsis de algo que todavía no es. Ahora bien, puede resultar muy útil como instrumento de trabajo si se usa en cuanto tal, al igual que la escaleta o "escalerilla", ese ordenamiento por secuencias indicando estrictamente lo que sucede en cada una de ellas, al igual que el llamado tratamiento. Son instrumentos, configuraciones precarias, hipótesis a verificar a través de la escritura de las escenas propiamente dichas... y cada uno se sirve de esos instrumentos como puede.

Hay quienes critican el cine de autor en donde el director es también el guionista y el resultado termina siendo mediocre.
No creo que la mediocridad se origine en eso. Habría que ver caso por caso. Fellini tenía guionistas, Visconti también, Godard a veces sí, a veces no; Bergman casi nunca... No me parece que el mero hecho de que el director sea quien haya escrito el guión condene automáticamente a la película. A veces resulta bien y a veces no es más que una manifestación de soberbia o, sencillamente, se produce una pérdida de perspectiva respecto del propio trabajo, cosa que también les ocurre a los guionistas. La ventaja hipotética de la división del trabajo es la posibilidad de la otra mirada que puede ayudar a romper la casi inevitable situación especular respecto del propio trabajo. Con frecuencia llega el momento en el que uno no ve más. Pero prefiero no generalizar. ¿Acaso Cassavetes hubiera necesitado de un guionista? Pareciera que no, ¿verdad? En todo caso, creo que el concepto de *cine de autor* no puede definirse por el hecho de que el director haya escrito su propio guión o no. El cine de autor es aquel en el que hay una poética personal en juego. No se es más o menos autor por haber escrito o no el guión. En consecuencia, no considero que una película resulte fallida porque "el guión no es bueno". Esto supondría que el realizador no es más que un mero "ilustrador" de historias, más o menos ingenioso, más o menos hábil.

Esta es un poco la concepción de la industria norteamericana.
Digamos el estándar de Hollywood, para ser más precisos. Y claro que para el estándar esa concepción corresponde al cine que hacen. Una película como *Forrest Gump*, por ejemplo, está llena de trucos y astucias... pero es una película rutinaria, en la que después de los primeros quince minutos está todo cocinado y emerge, intacto, el viejo patrón narrativo y moral. Allí juega el marketing, el *know-how*, el manejo deslumbrante de la tecnología, en fin, una estrategia de producción y colocación de mercancía en sentido lato. Claro que en este registro no entran tipos como Scorsese, o los mejores films de Coppola, y ni hablar de Jarmusch o Hartley, o la obra de Cassavetes.

Al afirmar que el guión no es la película, ¿qué es lo que juzga un productor cuando habla de un *buen guión*?
Supongo que, salvo excepciones, alude a lo que se llama "una historia fuerte que engancha". Hay una demanda con pretensión de fórmula que he recibido muchas veces por parte de ciertos productores: "estamos buscando hacer algo comercial pero digno". ¿Qué quiere decir esto? Y cuando se formula alguna reserva ante esta demanda, surge de inmediato la pregunta/acusación: "¿vos estás en contra del éxito?". No, claro que no. Me encantaría que una película con guión escrito por mí fuera vista por mucho público... Pero la palabra *público* es peligrosa. En la lógica que anima aquella demanda no significa otra cosa que una entidad estadística a la que hay que seducir. Y eso poco tiene que ver con cualquier intervención de orden estético. Claro que el fracaso ante el público tampoco prueba nada en ese orden.
Por cierto que en términos muy elementales no es muy

difícil identificar un "mal guión". Si en un *thriller*, por ejemplo, un género en el que la construcción debe ser muy rigurosa, aparece al final un personaje que tiene que explicar todo lo que pasó, hay algo que no está bien. O, según una anécdota que me contaran en Valencia, un guión de comedia en el que en determinado momento el autor escribe: "y entonces pasan muchas cosas divertidas".

¿Qué opinión te merece la crítica cinematográfica de los medios nacionales?
Considerada en general, en los medios masivos, casi no existe como disciplina.

¿Y en cuanto a las revistas especializadas?
No me interesan mucho. Creo que en general, salvo excepciones (que las hay), existe una cierta frivolidad que simplemente cambia de ícono. Hay casos en los que a mi juicio se copia groseramente el estilo más repugnante de un sector de la crítica francesa. Es un tipo de escritura narcisista que deviene en una suerte de competencia entre críticos en la que ganaría aquel que diera con la frase más ingeniosamente denigrante; una escritura que no analiza el material, que no se toma el trabajo de desmontar los mecanismos y elementos por los cuales un film resulta fallido o logrado. Quiero aclarar que no demando una crítica complaciente ni apologética (de esa tenemos suficiente en los medios masivos), ni una crítica que asuma la defensa corporativa del *cine argentino* (de eso también tenemos bastante). Muy por el contrario, creo imprescindible una actividad crítica que encare con rigor y compromiso teórico cada material puesto a su consideración. Claro que esto supone también asumir el riesgo crítico, el debate intelectual (cosa no demasiado frecuente entre nosotros).

¿Cuánto y cómo cobra un guionista de tu nivel?
No hay estándares. Hay un mínimo de convenio que establece Argentores que debe andar por los 6.000 pesos. Pero eso es un mínimo. En mi caso personal, todo depende del proyecto. Puedo trabajar por muy poco y por lo más posible. Suelo establecer convenios en los que cobro una suma por la escritura y otra si finalmente el film se realiza... y aun otra si el film se realiza en coproducción con el exterior.

¿Qué le aconsejarías a una persona que deseara ser guionista?
Que escriba... Supongo que una persona que se ve a sí misma como eventual guionista es porque debe haber visto mucho cine, que lo ha visto selectivamente, que conoce —al menos mínimamente— la historia del cine. Por otra parte, sospecho que debe tratarse de una persona que lee...

¿Y en cuanto a la enseñanza en instituciones como las que se dan en las escuelas de cine?
No creo demasiado en los "cursos de guión".

Sin embargo diste talleres de guión.
Un taller es otra cosa. Yo nunca di *clases*. Yo trabajo con la gente sobre problemas específicos, no doy clases teóricas. En todo caso, los problemas teóricos se consideran a partir de los problemas específicos que presenta cada proyecto. Por cierto que no estoy "en contra" de la teoría. Sin duda es deseable que se conozcan y analicen los clásicos, Shakespeare, el teatro del siglo XIX, las vanguardias del XX, las diversas estrategias dramatúrgicas que presenta la historia del cine (aunque más no fuera para no pretender el descubrimiento del agua tibia porque ya fue inventada hace mucho). Pero en lo específico, una situación de aprendizaje que no pase por la experiencia de la escritura y de los problemas puntuales que cada proposición plantea, no pasa por nada. ■

Entrevista: Marcelo Mosenson

Los viejos amantes siempre están disponibles.

Ediciones Tatanka
Esmeralda 779 - 6º A - Tel./Fax: 322-7518

Dónde se estudia cine. Hoy:

Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica

Nombre de la escuela: Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC), dependiente del INCAA. Unica escuela de carácter nacional.

Dirección y teléfono: Salta 327, Capital Federal, código postal 1074 Tel./Fax: 383-3811.

Nombre de la directora: Dra. Silvia B. Barales

Cuota mensual: No se cobra. La enseñanza es absolutamente gratuita.

Años de carrera
Tres años. El primer año es polivalente y los dos restantes por especialidad.

Materias
Se dictan 5 especialidades: Realización, Montaje, Fotografía, Producción y Guión. Ingresan 8 alumnos por especialidad.

Cantidad de trabajos prácticos a lo largo de la carrera (formato)

Primer año
Realización/Producción: 40 prácticos en video, formato Super VHS. Duración: 3 minutos.
Montaje: 16 ejercicios (8 de género suspenso, clip, armado de escenas y 8 síntesis de argumento principal).
Fotografía: 40 prácticos. Práctica de exposición y chequeo de resultado.
Material: 35 mm. Foto fija con revelado a una luz.

Segundo año
Realización/Producción: 36 prácticos en Hi-8.
Primer cuatrimestre
Sonido
Dirección de Actores
Producción TV. Prácticas realizadas en set.
Montaje: 16 prácticos. Compaginación, movimiento con cámara fija en formato Super VHS.
Fotografía y Estética Fotográfica: 16 prácticas de foto fija y revelado. Toma positivada blanco y negro.
Segundo cuatrimestre
Realización/Producción: 9 ejercicios Hi-8 de adaptación. Duración: 5 minutos.
Montaje: 16 prácticos de compaginación documental.
Fotografía: 8 prácticos en 16 mm.
Duración: un minuto.

Tercer año
Tesis
Durante 1995 se rodaron 15 tesis en 16 mm (trabajos finales) de 10 minutos de duración.

Es importante resaltar que durante el período 1995 el CERC ha incorporado nuevo equipamiento de grabación y edición Super VHS, se ha inaugurado el set con su parrilla de luces, y se espera el ingreso del equipo de grabación y edición Betacam, un sistema de edición no lineal AVID y equipos para registro de sonido directo en soporte fílmico y en soporte video.

Punto fuerte del CERC
El Departamento de Producción, con todos sus integrantes.

Punto débil del CERC
La sala de montaje (léase moviola).

Alumnos de los que estamos orgullosos
De todos aquellos que cumplen las pautas y tiempos de producción fijados en sus trabajos curriculares.

Alumnos de los que estamos avergonzados
Son casos tan excepcionales que se han borrado de nuestra memoria.

Ambiente o clima reinante
Cordial, salvo cuando no lo es.

Tendencias que se favorecen
El trabajo en equipo.

Mis géneros cinematográficos preferidos
Drama, comedia, policial.

Una máxima, lema o frase favorita
"El futuro será nuestro, por prepotencia de trabajo."

Sistema pedagógico
Formación y capacitación teórica e intensa ejercitación práctica.

Opinión sobre el estado actual del cine argentino
Creo que se encuentra inmerso en una crisis temática, alejado muchas veces de la realidad, donde no se acierta a definir qué se quiere contar y cómo se lo cuenta. Siento que las propuestas tradicionales se agotan irremediablemente.

Propuesta para modificarlo
Hay que impulsar decididamente la incorporación de nuevas ideas, a través de la participación de jóvenes realizadores y técnicos, fomentando la realización de óperas primas.

Un consejo para los alumnos
Que no se den por vencidos, ni aun vencidos, porque el cine que está por hacerse les pertenece.

Mis diez películas favoritas
La mujer de la próxima puerta (F. Truffaut)
La dolce vita (F. Fellini)
El padrino I, II y *III* (F. F. Coppola)
La trilogía de Kieslowski
Cinema Paradiso (G. Tornatore)
Juan Moreira (L. Favio)

Mis directores favoritos
Fellini
Coppola
Truffaut
Woody Allen
Scorsese
Kieslowski
Favio

Cine de autor versus cine industrial
Si parto de la premisa de que el cine es un arte-industria, esa dicotomía me parece falsa. El cine de autor *debe* ser industrial, precisamente ese es el gran problema de nuestra cinematografía de los últimos años.

Posibilidades laborales después de la escuela
Los alumnos se van conectando, mientras cursan la carrera, con profesionales del medio cinematográfico. En un alto porcentaje, se insertan en el medio televisivo, publicitario y cinematográfico. ■

Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine

Nombre de la escuela: CIEVYC (Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine)
Dirección: Cochabamba 868, Capital Federal
Teléfono: 307-6170/7297

El CIEVYC cuenta con 8 años de actividad académica en las áreas de cine y video, y específicamente en el dictado de su carrera de nivel terciario técnico superior de Realizador de Cine y Video. En los últimos años la matrícula para primer año ha aumentado significativamente, acrecentándose inclusive en los niveles superiores con alumnos que han cursado un año en otras escuelas de cine.

Nombre del director: Aldo Paparella, realizador argentino de 38 años, egresado del Instituto Nacional de Cinematografía, quien supo interpretar las necesidades académicas y profesionales de los alumnos de una carrera que se desarrolla en un continuo entre lo artístico y lo técnico.
El resultado de tal interpretación es el incremento de la matriculación desde sus inicios con 20 alumnos hasta llegar en 1995 a 250. Asimismo, luego de esfuerzos académicos centrados en una mayor calidad educativa, el CIEVYC ha sido nombrado Miembro Titular de la FEISAL (Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina).

Matrícula anual
Escalonada desde $ 150 a $ 250 según la fecha de inscripción.

Cuota mensual
Primer año: $ 210
Segundo año: $ 220
Tercer año: $ 220

Becas
También interpretando el momento actual, el CIEVYC (emprendimiento educativo de la Fundación Novum) ofrece un *sistema de adjudicación de becas* para sus alumnos, que consiste en una reducción del 25 al 50 % de la cuota mensual. Se otorgan a los estudiantes que tienen problemas económicos, de acuerdo a la reglamentación interna de la escuela.

Años de carrera, materias, sistema pedagógico y cantidad de trabajos prácticos a lo largo de la carrera
Con respecto al sistema académico pedagógico, el plan de estudios de la carrera de Realizador de Cine y Video, que tiene una duración de tres años en lo referente al Ciclo de Formación General, consta de 32 materias teórico-prácticas, que se dividen en 13 materias anuales y 19 cuatrimestrales. A partir de 1996 los egresados del Ciclo de Formación General podrán inscribirse en los cursos de posgrado que se dictarán por especialidad.
Los alumnos deberán aprobar las diferentes materias según las características de evaluación que a cada una corresponda, pero en líneas generales todas las materias tienen tres instancias evaluativas: trabajos prácticos, exámenes parciales y exámenes finales.
Es de destacar que en la materia Realización I, del primer año de la carrera, se deben efectuar trabajos prácticos de grabación (alrededor de 6 cortos), y el rol del alumno será rotativo a lo largo del ciclo lectivo. A partir del segundo año se realizan dos trabajos en fílmico (16 mm) y una práctica intensiva en video que consiste en un cortometraje por semana.
En tercer año se realizan dos trabajos fílmicos (16 o 35 mm) y un trabajo en video en formato profesional U-Matic.
Trabajos de tesis: se realizaron 6 trabajos en 16 mm.
Es importante resaltar que el CIEVYC promueve y focaliza sus esfuerzos en el objetivo de optimizar la realización fílmica, para lo cual desarrolla la enseñanza del Diseño de Producción.
Las filmaciones se realizan fuera de los horarios de clase, siendo los alumnos los que disponen de sus posibilidades horarias para ello.
En 1995 se realizaron:
- en primer año, un total de 140 trabajos en S-VHS
- en segundo año, un total de 80 trabajos en 16 mm, 315 en S-VHS y High 8.
- en tercer año, un total de 8 en 16 mm y 7 en U-Matic.

Se proyectó una selección de los 27 mejores trabajos en una muestra competitiva en el cine Lorca, y los premiados se exhibieron en el cine Maxi, junto con las tesis de los egresados.

Todos los equipos y horas de edición necesarios para la realización de tales trabajos son otorgados por la escuela.

Materias

Primer año
Materias anuales
Realización I
Análisis de Medios
Fotografía e Iluminación I
Guión I
Módulos auxiliares:
Storyboard
La pintura en el cine

Primer cuatrimestre
Práctica de Set I
Sonido

Segundo cuatrimestre
Historia del Cine I
Producción I

Segundo año
Materias anuales
Realización II
Dirección de Actores I
Montaje I
Fotografía e Iluminación II

Primer cuatrimestre
Práctica de Set II (16 mm y U-Matic)
Guión II
Producción II

Segundo cuatrimestre
Historia del Cine II
Posproducción I

Tercer año
Materias anuales
Realización III
Fotografía e Iluminación III
Montaje II
Guión III
Dirección de Actores II

Primer cuatrimestre
Producción III

Segundo cuatrimestre
Posproducción II

Materias obligatorias que pueden ser cursadas en cualquier año
Historia del Arte I
Historia del Arte II
Semiología
Cine Experimental
Praxis del Documental
Videoarte
Tecnología del Video
Historia del Cine Argentino

Puntos fuertes del CIEVYC
Hacemos hincapié en tres puntos fundamentales para lograr un aprendizaje significativo en nuestros alumnos:
1) El CIEVYC selecciona cuidadosamente a su *plantel docente*, el

cual está constituido por profesionales ampliamente capacitados que trabajan en el medio audiovisual y que tienen además, y fundamentalmente, una relación pedagógica óptima con los alumnos a lo largo de todo el ciclo lectivo.
2) El aprendizaje se fortalece gracias a la *constante práctica* durante todo el ciclo lectivo (550 trabajos realizados en 1995).
3) *Se motiva* a los alumnos para que logren un *aprendizaje significativo* (y por lo tanto comprensivo), formándolos en las diversas áreas de la carrera y haciéndolos participar en los diversos roles que a cada una corresponde, logrando una actitud positiva, eficiente y eficaz frente a la resolución de los problemas específicos de la realización.

Punto débil del CIEVYC
En 1995, debido al aumento de la matrícula, el CIEVYC no pudo acoger a todos sus alumnos en una misma sede, lo que trajo aparejados los inconvenientes lógicos de una no centralización del alumnado. *Pero en 1996 esto ha sido subsanado, ya que la institución duplicó sus aulas con el objeto de remediar la situación anterior.*

Alumnos de los que estamos orgullosos
La escuela está orgullosa de todos los alumnos que se acercan a ella con el ímpetu y la curiosidad necesarios que debe tener todo estudiante, sea cual fuere la carrera o área elegida. La función específica de una escuela es lograr, por los diversos medios disponibles, que todos los alumnos alcancen su objetivo, aquello que los guió a la elección de una carrera específica y no otra, mediante su superación diaria; como así también orientar a aquellos que todavía no tienen en claro el porqué de dicha elección pero perciben que allí se encuentra su vocación.
Podemos destacar, en relación con lo expuesto anteriormente, la gran cantidad de alumnos que logran una real inserción laboral tanto en cine como en TV, como así también en productoras independientes. Como ejemplo más reciente, podemos nombrar a Diego Panich, quien acaba de ganar uno de los premios del Tercer Concurso de Cortometrajes del INCAA, producirá una película con los 40.000 pesos acordados por el mencionado instituto y seguramente formará parte, con otros cortometrajes, de un nuevo largometraje similar a *Historias breves*.

Alumnos de los que estamos avergonzados
Si una escuela se avergüenza de sus alumnos es que no ha cumplido su objetivo mínimo como institución educativa y, además, está engañando o engañó a los alumnos de los que dice avergonzarse. Esa no es la política educativa ni la filosofía reinante en el CIEVYC.

Ambiente o clima reinante
El ambiente es de trabajo, comunicación y cooperación, tanto a nivel vertical como horizontal. Las propuestas de los alumnos son escuchadas, analizadas y ejecutadas si la evaluación de las mismas lo justifica. Por esta razón, nuestros alumnos se sienten y son parte importante en la toma de decisiones académico-pedagógicas de la institución.

Tendencias que se favorecen
Se favorece el desarrollo de las aptitudes e inclinaciones específicas de cada alumno, en función del respeto que la escuela debe tener por toda elección individual, sin dejar por ello de lado toda la capacitación y los mecanismos técnicos, profesionales y artísticos del área específica de los medios audiovisuales necesarios para que cada uno logre manifestarse.

Una máxima, lema o frase favorita
"Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel", A. Hitchcock.

Estado del cine argentino
El estado actual del cine argentino es agónico. El talento circula como una corriente subterránea que no coincide, en general, con los productos apoyados desde las políticas cinematográficas del *establishment*.

Propuestas para modificarlo
Desde las escuelas surgirán los nuevos directores que renovarán la industria, como ocurrió ya en Méjico. Por eso es fundamental el plan educativo de cada institución, y que no se repitan los mismos errores de concepción que han llevado a nuestro cine a este callejón sin salida visible.
Las escuelas privadas, que no están presionadas por condicionamientos políticos, se encuentran con las manos libres para implementar sistemas nuevos de producción, sustentados en concepciones radicalmente distintas y opuestas a las que aplica la industria que sigue aferrada al pasado.

Currículum personal
Después de egresar del INC, Aldo Paparella trabajó en cine publicitario como asistente de dirección de Alberto Fischerman, y se desempeñó como jefe de la Cinemateca del Museo Municipal de Cine. Se especializó en la producción de telefilms con material de archivo, trabajando en esta especialidad para la ZDF (red de televisión de Alemania). En relación con la actividad académica, se ha desempeñado como profesor en la UBA, en la carrera de Ciencias de la Comunicación, durante tres años; en CECICO, durante dos años, y en el CIEVYC durante seis años. Es, además, codirector de la revista *Film*.

Mis diez películas favoritas
Creemos que es imposible reducir nuestras preferencias a diez películas y directores, ya que pensamos que no pueden quedar afuera films como: *Intriga internacional* de A. Hitchcock, *Alicia en las ciudades* de W. Wenders, *El acorazado Potemkin* de S. Eisenstein, *Roma, ciudad abierta* de R. Rossellini, *Accatone* de P. P. Pasolini, *Sin aliento* de J. L. Godard, *Lluvia* de J. Ivens, *La muerte de María Malibrán* de W. Schroeter, *Hombre de la esquina rosada* de R. Mugica, *Los traidores* de R. Gleizer, *Hermógenes Cayo* de J. Prelorán, *El halcón maltés* de J. Huston, *El rayo verde* de E. Rohmer, *El espíritu de la colmena* de V. Erice, *Codicia* de E. von Stroheim, *El extranjero* de Orson Welles, *El desierto rojo* de Antonioni, *Lola* de R. W. Fassbinder, *Solaris* de A. Tarkovski, *Nuestra hospitalidad* de Buster Keaton, y siguen...

Mis diez películas odiadas
De todas las películas podemos aprender algo, incluso de las malas (por ejemplo, las de Ed Wood). Solo nos molestan las películas que han sido realizadas con desidia por sus directores.

Cine de autor versus cine industrial
El cine es un arte industrial. No podemos perder esto de vista, en ningún momento. El autor tendrá mayor o menor libertad según su situación particular. Puede ser el responsable absoluto de un film o un excelente artesano.

Posibilidades laborales después de la escuela
Los alumnos egresados están capacitados para crear de todo tipo de realización audiovisual, para planear, organizar y realizar una filmación del género que fuere, y para el medio que en cada caso lo solicite (cine, TV, instituciones educativas, científicas, agencias de publicidad, etc.). Las tareas citadas se corresponden con las áreas de la carrera: capacitación técnica, humanística, realización y producción.
Con respecto a las funciones y tareas profesionales que pueden ejercer los alumnos, nos encontramos con que un profesional de este medio posee los conocimientos, habilidades y disposiciones necesarios para la realización de un producto audiovisual de alta calidad, y para la resolución de los problemas que surgen tanto en el estadio previo de filmación como durante la misma y en la etapa ulterior de posproducción del material, como así también en la etapa final de difusión y comercialización.
El profesional egresado encontrará una salida laboral acorde a sus expectativas, y respaldada no solo por sus conocimientos sino, y muy justificadamente, por la práctica continua realizada durante sus años de estudios y su acercamiento al medio, experiencias inestimables para llegar a convertirse en un profesional que conozca y domine la realidad con la que tendrá que manejarse.
La escuela ayudará a ello mediante la producción de un programa de TV que se emitirá por cable, donde los alumnos podrán participar activamente en el proyecto.
Debido a que el mercado laboral es muy competitivo, es imprescindible que los alumnos tengan una formación profesional exigente. ■

Antes de invertir en actualizar su computadora personal para incorporar una imitación...

¿Por qué no considera **la original?**

Más Poderosa

Más Compatible

MAXIMA Conectividad

Más Fácil de Usa

No se deje engañar por las imitaciones, porque le van a suponer una inversión mucho mayor de lo que usted se imagina, como un sistema base con microprocesador de 486 con un mínimo de 8 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 16 megabytes) y 70 megabytes de disco duro para su instalación completa.

Apple Macintosh tiene el liderazgo creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan para ofrecerle multimedia más fácil de usar, gráficas avanzadas de 3-D, realidad virtual,* y la mejor manera de navegar por Internet tan sólo oprimiendo unas teclas.

Para Windows Mac OS

Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

Con su avanzado microprocesador RISC PowerPC, en pruebas recientes, Power Macintosh ha demostrado ser hasta un 102% más rápida que las computadoras Pentium más veloces,** brindándole más productividad y rendimiento.

Apple Macintosh es hoy la computadora más compatible en el mundo, ya que tiene la habilidad de ejecutar archivos y discos Macintosh, DOS y Windows,® y conectarse fácilmente a su red. Conviértase a la original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo.

Pero no es sólo lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer para su empresa.

MAXIMA Integración

Apple®

El poder para superarse.

Macintosh

314-1212

Línea Directa Apple

©1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machine usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. La información de las inversiones son de acuerdo a PC Week, Julio 24, 1995 y Computer Intelligence InfoCorp, July 1995. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicion

Mataburros al paso

Diccionario cinéfilo XVI

En el reciente centenario del cine no hemos dejado de escuchar y leer, entre la proliferación de viejas y nuevas acotaciones sobre la empresa de los hermanos Lumière, aquel viejo latiguillo de que los susodichos fueron consecuentes con el mandato familiar de convertir a su apellido ("luz" en francés) en un destino. Como contribución algo tardía a las celebraciones, dedicamos esta entrega del diccionario a los resplandecientes Louis y Auguste, presentando algunas piezas claves de la terminología de fotógrafos e iluminadores en el cine. Cuidado con los cables.

por Eduardo A. Russo

Accesorio. Se llaman así a las fuentes luminosas que aparecen en la pantalla, en tanto no sean las luminarias *reales* que se utilizan en el rodaje. Un diseño de luces estándar acostumbra procurar que las fuentes verdaderas se adapten a la presencia de los accesorios para que la luz parezca provenir de ellos, sean lámparas, fuego, ventanas... En algunos casos —los menos comunes de acuerdo a los usos— la luz de la escena proviene realmente de las fuentes visibles. A lo largo de la historia del cine debió avanzar mucho la fotografía para disponer de emulsiones cada vez más sensibles. En los años 50 la Nouvelle Vague incorporó los exteriores nocturnos con iluminación de la calle a partir de la experiencia pionera de *Bob Le Flambeur* (1955), de Jean-Pierre Melville. Ya en los 70, Michael Chapman hizo lo suyo con la fotografía color en el *Taxi Driver* (1975) de Scorsese, sin apelar en su recorrido por una Nueva York nocturna a otras luces de filmación que no fueran los faroles, neones, tubos fluorescentes o lámparas de la vida real. En la variante preciosista, Kubrick se empecinaba en ese mismo año en filmar secuencias nocturnas de *Barry Lyndon* —para las diurnas se conformaba con copiar la pintura de los paisajistas ingleses— a la humeante luz de las velas. Un par de años más tarde Ridley Scott lo seguiría en ese afán entre exquisito y cuasidocumental en su debut, *Los duelistas*, con interesantes resultados.

Contraluz. Fuente que ilumina desde atrás al cuerpo tomado por la cámara. El actor provoca en este caso un eclipse de luminaria: sus contornos son resaltados por un halo luminoso. En combinación con otras luces (cf. el sistema de tres puntos) logra otorgar volumen y profundidad al espacio ubicado detrás del personaje. Utilizada casi en exclusividad —en ese caso se suele denominar "luz de silueta"— el *backlighting* convierte al personaje en un enigmático contorno. El principiante Orson Welles fue, en *El ciudadano* —con la pequeña ayuda del descomunal Gregg Toland—, un buceador de los contraluces, desde que cierto anónimo personaje se pregunta en un microcine —en las secuencias iniciales del film— quién fue Charles Foster Kane. Ejercicio para el cinéfilo: averiguar hasta qué punto el contraluz multiplica el misterio Kane, así como la cámara en contrapicado enfatiza su monumentalidad.

Luz cenital. Se trata de aquella cuya fuente está instalada exactamente arriba del sujeto. En algunos casos, parece sublimar al personaje fotografiado; así pareció entenderlo Joseph von Sternberg cuando intentaba —en algunos planos célebres de su producción con Marlene Dietrich— resaltar ante el espectador el grado de sacrificio o exaltación al que sometía a su heroína. Esta cualidad "angelical" que otorga en ciertas ocasiones la *top lighting* se contrasta con el efecto demoníaco brindado por la luz contrapicada —*underlighting*— que iluminando desde abajo no deja de provocar, a lo largo de toda la historia del cine, sus efectos de terror en las plateas más curtidas. En otra escala, la luz cenital también sabe provocar climas fantasmales en paisajes nocturnos con cuerpos convertidos en maniquíes a lo De Chirico; así sabe usarlo como marca de estilo Vittorio Storaro (cf. *El conformista* de Bertolucci como caso ejemplar y acaso no sobrepasado, o ciertos pasajes de *Dick Tracy* en su vertiente caricaturesca).

Luz de relleno. Muchas veces aportada no por luminarias sino por paneles reflectantes, la *fill light* (también llamada *fill-in light* o simplemente *filler*) se ocupa de eliminar las sombras generadas en las zonas opuestas a las iluminadas por la *key light*. Su luz es suave, no marca bordes, y se emite desde una posición muy cercana al lente de la cámara.

Luz principal. O *key light*, por lo que hay quien la traduce literalmente como "luz llave". Por lo común es la fuente de iluminación más potente e instalada más cerca del sujeto a filmar; crea la más amplia e intensa zona iluminada. Tradicionalmente se la coloca levemente arriba de la cabeza del actor, a costado suyo. Puede no ser una fuente artificial; en los planos a la luz del sol es más bien difícil evitar que esta no se proclame como *key light*.

Luz lateral. Los jefes de fotografía actuales acuerdan en que, por regla general, la mayoría de las situaciones a filmar pueden ser resueltas con dos fuentes en combinación: una principal y otra de relleno, a lo que pueden agregarse luces suplementarias. La lateral (*sidelight* o *crosslight*) puede crear efectos dramáticos de gran intensidad. Es la que, de modo perpendicular al eje de la cámara, ilumina un costado del sujeto: el *film noir* no sería lo que es sin ella. Cercana está la *side backlight* o simplemente *kicker*, una fuente que colocada a 180 grados de la luz principal resalta fuertemente sienes o pómulos en los primeros planos. Algunos de los más logrados retratos de tipos como Bogart son beneficiarios de este procedimiento.

Sistema de tres puntos. Durante su período clásico el cine supo sostener, como uno de sus principales elementos de tradición —tanto en Estados Unidos como en muchos cines nacionales, el argentino inclusive—, un sistema de iluminación básico compuesto por tres fuentes, una luz principal, una luz de relleno y una luz trasera o contraluz. La principal o *key light* iluminaba al sujeto de la acción desde un costado y arriba, mientras que la de relleno o *fill light* anulaba las sombras de la parte opuesta, desde una posición muy cercana a la cámara. Mientras tanto, la *back light* funcionaba como una "luz de despegue", haciendo que el personaje se separase del fondo, adquiriendo volumen. Como puede imaginarse, este uso de la luz que convierte a los actores en el centro de confluencia de tres líneas minuciosamente trazadas no posee nada de sencillo, excepto si los sujetos se mantienen relativamente fijos. Por eso pasó con especial éxito a los *sets* televisivos. Pero en cine, el sistema dominante durante la era de los estudios hasta obligaba a reubicar las luminarias en cada nueva toma, de acuerdo a los desplazamientos de los actores o al movimiento de cámara. Su extremada sofisticación —las posibilidades de combinatoria de los tres puntos pronto se demostraron de una insólita variedad— no impidió, sin embargo, que el público lo percibiera durante largo tiempo como la iluminación más "natural" en una película.

Tono alto. La iluminación en *high key*, o de luz principal alta, fue la dominante durante la mayor parte del cine clásico de Hollywood. Abre las puertas al uso más espectacular del color en su remoción de todo sector oscuro de la pantalla, por medio de una iluminación brillante. Es la luz típica de las comedias, los musicales o del western. El contraste entre zonas claras y las menos iluminadas no es muy pronunciado. Por lo común, se compone con luz *suave*, por lo que no se forman efectos de borde muy marcados entre la superficie donde da la luz y la que permanece más sombreada. Uno puede evaluar fácilmente el avance de esta concepción a través de los cortos filmados por Griffith junto a su *cameraman* Billy Bitzer en el período 1909-1913, que sentó las bases de toda una tradición en las formas de iluminar lo puesto en pantalla. Para las películas de la Metro-Goldwyn-Mayer las luces en *high key* fueron toda una imagen de marca. Algunos grandes nombres propios, como los de Luis Buñuel, Howard Hawks, Yasujiro Ozu, Jean Renoir o Eric Rohmer (extraídos al azar de una larga lista) son magistrales ejemplos de las posibilidades de composición en este estilo.

Tono bajo. Explorado en los 20 por el inigualado Murnau —su obra cumbre, *Amanecer* (1927), puede ser vista como una interrogación sobre las diferentes posibilidades de la iluminación en el cine—, el tono bajo —*low key*— consiste en el mantenimiento de importantes zonas de sombra en pantalla cruzadas por algunas fuentes luminosas laterales. Su luz suele ser dura: las zonas iluminadas contrastan abruptamente con las sombras vecinas. El *low key* sobrevivió al imperio de tono alto en numerosos *horror films* de la primera década del sonoro, generando atmósferas tenebrosas, y comenzó a formar parte de un estilo reconocible en el cine americano impulsado como política de estudio desde la Warner Bros. y a partir de los 40, de la mano del cine negro en general. El tono bajo permite generar efectos de claroscuro que algunos directores (véase *Dies Irae* de Dreyer o *Sed de mal* de Welles; más recientemente, ese virtuoso ejercicio de estilo que es *Rumble Fish* de Coppola para el blanco y negro, o la excepcional *El Sur,* de Erice, para un ejemplo de su potencialidad en color) han llevado hasta sus extremos más dramáticos, sin necesariamente apelar a la coartada pictorialista. La iluminación en *low key* permite conjeturar que, además que como una aventura de la luz, el cine también puede pensarse como un arte de las sombras. ■

Teatro Municipal General San Martín

Sala Leopoldo Lugones

Dos films de Edgar Reitz

Heimat

13 al 20 de marzo

La segunda patria

21 de marzo al 2 de abril

Videoarte

Videovacío I

Un recorrido por la tecnología y las posibilidades de realización en video.

por Jorge La Ferla

El Amante *es una de las pocas revistas del medio que desde sus inicios dio un espacio importante a la tecnología televisiva, la imagen electrónica y el video independiente. Pensar los medios audiovisuales con un criterio amplio de tecnologías, géneros y formatos es una posición muy clara en un momento de profundos cambios de las tecnologías de registro, almacenamiento, distribución y difusión de los mensajes audiovisuales. Este es un breve compendio de las vertientes del video experimental centrado en consideraciones tecnológicas y discursos posibles, que fue pensado para una publicación que estamos preparando para la Universidad de Buenos Aires,* El medio es el diseño, *que trata sobre la problemática del diseño en los medios audiovisuales.*

A mediados de los años cincuenta se producía un hecho fundamental en la historia de la televisión. Aparecía la videograbación que iba a revolucionar la estructura de la programación de ese medio. Este procedimiento, conceptualmente cercano a la grabación de sonido en cinta magnética, permitía registrar, almacenar y reproducir información televisiva. Con esta posibilidad diferente de registro, la videograbación interfería la emisión en vivo, impulsando la emisión hacia un momento posterior del directo, en el que se ponía al aire lo que había sido grabado previamente. Así fue cómo la mayoría de los programas comenzaron a ser realizados con antelación al momento de su emisión.
El armado del material pregrabado en su compaginación electrónica definitiva creó la edición, un proceso básico de copiado y transferencia de información de una cinta a otra, que en un principio se lo pudo asociar con el montaje cinematográfico. Este proceso se iría complejizando cada vez más a través de los equipamientos electrónicos y digitales que intervenían la señal de video y de audio, modificando las características de ese material en la etapa de posproducción de las imágenes.

La industria de la electrónica está fundada en una obsesión, copiar el original de la manera más exacta posible. En cuanto a mí, yo nunca uso cámara, yo no tengo películas. Para mí la representación de la realidad nunca ha significado nada, yo buscaba modificar la señal de video. El sintetizador de imágenes ha sido concebido para eso.
Nam June Paik en *Play it Again Nam*, de Jean-Paul Fargier

Desde sus orígenes la producción comercial de tecnología televisiva estuvo siempre orientada a la industria de los canales pero a mediados de los años 60 se ponen a la venta los primeros equipos de video para consumo del ciudadano no profesional. Estos equipos reducían el proceso tecnológico de captación y registro de las imágenes y sonidos, y eran portátiles. La esencia fue el modelo *porta pack*, una cámara conectada con un grabador de cinta abierta, de media pulgada y blanco y negro.
Ya es leyenda el periplo y la transformación de Nam June Paik con respecto al video, pero más allá de este relato con estatuto mítico, quedaron establecidos varios principios fundacionales del medio a partir de la visión y la práctica del artista coreano, integrante en su momento del grupo Fluxus. Paik desde el inicio planteó en su práctica las posibilidades expresivas propias del video interviniendo desde el proceso de captación-grabación hasta la posproducción y tomando la imagen electrónica como lugar de experimentación expresiva. Enseguida tomó en cuenta el proceso creativo de manipulación de la imagen televisiva, encontrando en su textura nuevos valores cromáticos y de intensidad lumínica. Este proceso derivaría también en nuevas posibilidades discursivas dadas por las constantes intervenciones en las etapas de los procesos de grabación y edición. Esta explotación de las cualidades expresivas del medio incluía la exhibición del material en performances en video y en videoinstalaciones. Paik se apropia de la totalidad del equipamiento televisivo como material de trabajo para la construcción de una amplia gama de obras y objetos artísticos. El mueble y los televisores en sí mismos iban a ser elementos primordiales en una serie interminable de esculturas, muchas de las cuales iban a contener una determinada obra en video o imágenes que se irían convirtiendo a su vez en performances. En un claro cuestionamiento de los valores tradicionales del estatuto de la obra artística y de su *merchandising*, Paik irrumpe en todo el circuito de los museos y galerías de las grandes capitales del hemisferio Norte, particularmente de Nueva York, donde se instala y realiza innumerables exposiciones hasta colocar su nombre en el tope de las cotizaciones, usufructuando y a la vez ironizando sobre el estatuto de la obra artística y su comercio.
La ambigua categoría de experimentación iba a dominar plenamente la producción videográfica, con su gran antecedente en la historia del cine, generando una práctica enfrentada a los modelos clásicos e institucionales de representación.
Obviamente este lugar implicó un status de marginalidad que se convirtió en el lugar genuino para todas las obras que desafiaban las normas. La misma historia del arte está marcada por esta tensión provocada por autores y obras con una búsqueda expresiva que se situaba fuera de los parámetros estéticos, de comercialización y difusión del sistema. Esta práctica se alejaba de modas marcadas y rompía con requisitos normativos, garantizando una innovación constante, lo que provocaba el anonimato del artista y su obra o, en el mejor de los casos, su rechazo. Es en esta permanente ambigüedad que se sitúa el videoarte con dos casos extremos. Por un lado, la irrupción violenta de Paik en el mundo oficial de las artes visuales con una inédita independencia para trabajar y decidir sobre su propia obra. Paik es absorbido por el *establishment* y al mismo tiempo se sirve de él. Por otro lado, numerosos artistas que nunca se sometieron a ningún tipo de estructura de producción, comercialización, exhibición o circuito de

festivales, mantuvieron una obra completamente autónoma e independiente. Y habrá muchos, como en toda la historia de las artes, que son absolutamente desconocidos, con una obra de nivel importante y quizá superior a la de los mayores maestros reconocidos del área.
La tecnología es pensada como medio para reproducir de una manera más perfecta la realidad. "Esto a mí no me interesa" (Paik, ídem). Desde el inicio Paik destruyó el realismo televisivo y los esquemas narrativos cinematográficos clásicos. Un recurso muy utilizado por el artista coreano es el reciclaje de imágenes que no solo se van sucediendo dentro de un mismo video sino que, en algunos casos, reaparecen a lo largo de toda su obra en secuencias y variaciones de un proceso que nunca se agota en sus posibilidades.
Al subvertir el objetivo principal de la tecnología televisiva —la representación de la realidad—, Paik pregona una libertad total para manipular el aparato con una actitud permanente de búsqueda y creación de algo distinto a la reproducción de una realidad. Fue Paik el que planteó desde el principio cuestiones que marcaron toda la historia del video a lo largo de estos últimos 30 años.
La propuesta de este artículo es tratar de analizar algunas posibilidades expresivas y discursivas del video, comentando algunas pocas obras que tomaremos como referentes en la historia del video. La elección de las siguientes obras es meramente subjetiva y nos sirve para ejemplificar este análisis y para trazar algunos lineamientos de las posibilidades expresivas del video.

***Living with the Living Theatre*, Nam June Paik, 1986.** Este video es un manifiesto pues expone cuestiones fundacionales del discurso y la expresión del medio. Además plantea la representación de la cotidianidad y los usos de la tecnología para producir registros rápidos y espontáneos de situaciones que acontecen en la inmediatez y sin control de las mismas. Esta posibilidad de captar situaciones no controladas convierten a la cámara en una lapicera lista para efectuar cualquier bosquejo de esa realidad que circunda al realizador. La circunstancia que acompaña esta situación, y la despega de una captación improvisada, es paradójica. Por un lado, está la relación de admiración y amistad entre el realizador y Julian Beck y su mujer, Judith Malina, creadores del Living Theatre, y por el otro, los registros de algunas situaciones personales con la intención de construir algo que trascienda esa situación de grabación. Siempre está latente en estas circunstancias la cuestión futura del armado de una obra con esas imágenes de cámara. La estructura en la edición del trabajo está armada a partir de grabaciones producidas antes y después de la muerte de Julian Beck. Varias series de imágenes de un viaje realizado por los Beck en Suiza, de material de archivo de sus actuaciones y de registros con amigos y familiares son la esencia del material de base. Consideramos este trabajo dentro del documental biográfico porque surge a partir de los registros de personajes reales, allegados al realizador, aunque Paik no recurre nunca a los códigos del verosímil del género documental, con los característicos ocultamientos de una puesta en escena. Paik se sirve de la posproducción para transformar el original de cámara en una compleja forma de relato. Un ejemplo de esto es la secuencia realizada con el cuadro fragmentado en tres partes en *Wipe*: en la mitad inferior del cuadro se ve a los Beck hablando de sus hijos y de la manera de criarlos, y la parte superior está dividida en dos y se ve a los hijos, tiempo después de la muerte del padre, mirando escenas junto a la madre en las que se refieren a ellos y a la manera de educarlos. Los hijos, a su vez, comentan las referencias de los padres sobre ellos.
Este efecto simple de lograr en video y usado hasta el hartazgo por la televisión en vivo —sobre todo en situaciones de reportajes en que todos los fragmentos responden a un mismo momento de registro espacial y temporal— es utilizado por Paik de una manera innovadora: la secuencia de los hijos viendo la grabación

de los padres en un plano cuyo contraplano aparece en la parte inferior del cuadro logra un contrapunto que trasciende la temporalidad del registro, haciéndolo funcionar en otro momento aunque dentro del mismo cuadro. Este proceso plantea una ruptura temporal muy compleja con el momento del registro. Su resultado es un efecto muy dramático por estar en pantalla las imágenes de Julian Beck, que en el cuadro lindante ya está muerto aunque su imagen-video perdura y dialoga con la imagen de los hijos en el mismo cuadro por un efecto de "vivo diferido". Otro recurso narrativo planteado a partir de otra posibilidad técnica del video, la marcha hacia atrás (*dynamic tracking*), es usado de manera contundente al repasar situaciones con los personajes de Beck y su esposa. Una vez pasado el tiempo de la muerte y el funeral, en el presente del paso del video, algunas escenas claves del periplo a Suiza —él fumando marihuana frente a la tumba de Bakunin, la ceremonia religiosa y su posterior entierro— se ven revertidas, en una acción que cuestiona el paso del tiempo y la posibilidad de un retorno al pasado. Este efecto no funciona como un flashback, repitiendo el *play* de algo ya visto o grabado, sino que aparece como un resultado metafórico en el cual se invierte el paso estándar de la visión del sintagma, para ver las mismas acciones invertidas. Es aquí donde la elipsis tiene un valor diferente del de un flashback tradicional, en todo caso es una elipsis que parte desde el final de la acción y termina con su comienzo. El cuestionamiento de la irreversibilidad del paso del tiempo es explícito y funciona como una invocación del amigo muerto, demostrando la posibilidad de revivir acciones de otra manera que en su simple devenir o como fueron grabadas o mostradas en tiempo real. Otra constante en la obra de Paik es su autorreferencialidad, que aparece expresada de diferentes maneras. Por una parte, mediante la utilización de imágenes provenientes de otras situaciones y videos y que son permanentemente recicladas. Estas repeticiones son comentarios y variaciones de otros procesos y trabajos. La misma aparición de Paik en su paseo con el robot por las calles de Nueva York, en *Frankenstein Invaded Madison Avenue, N.Y.*, sirve de comentario sobre el personaje Paik, su trabajo e historia, que se acoplan al trabajo realizado con Beck y que producen una simbiosis Beck-Paik. Este proceso, que en Paik es una constante, se continuaría posteriormente con la imagen de Beck apareciendo en otros trabajos posteriores de Paik, como —por ejemplo— en *Digital Zen*, donde surge varias veces el contorno solarizado de un primer plano de Beck sin ninguna referencia directa. Al final del trabajo, la secuencia de Janis Joplin evita cualquier posibilidad de un final clásico, dramático o reivindicativo, de balance o resumen de la vida de Julian Beck. Por el contrario, lo está ilustrando con otra figura y mostrando otro momento de esos años de ruptura. El fuerte tema de la muerte de alguien cercano está presentado de una manera diferente e innovadora, convirtiendo algo que podría ser un homenaje muy cerrado y personal en un discurso de valor universal que reivindica al video y sus posibilidades de representación.

(continuará) ■

Muestra anual del CIEVYC

Los chicos crecen

por Alejandro Ricagno (de Edad Media)

Tercer año que asisto a la muestra de trabajos de alumnos del CIEVYC. Esta última edición ha mejorado muchísimo en más de un punto. En lugar de una proyección maratónica en donde se muestran *todos* los trabajos de *todos* los años, se optó por una maratón de un día, por un lado, y la exhibición de las ternas premiadas y las tesis, por el otro. Siguiendo mi apostolado histórico —soy un seguidor de los trabajos de jóvenes realizadores anterior al estallido de *Historias breves*—, me apercibí una noche del pasado diciembre en la sala del cine Maxi para ver la selección final. Luego, fui al CIEVYC para ver la maratón, dosificada en cómodas cuotas, asistido por amables secretarias que me ofrecían café. Un mes más tarde, me llevé a casa los cassettes para refrescar las impresiones sobre los 36 trabajos. Un sacerdocio, en fin.

En la nota del año anterior (*EA* Nº 35) dije que la crítica de estas muestras debía tener en cuenta que eran ante todo de *ejercicios*. La mayoría de los trabajos *fílmicos* premiados este año excede esa categoría. *Reptiles* de Matías Guitler, ganador como mejor dirección, se merece todos los premios. Es un trabajo maduro, de una inusual sutileza, lleno de entrelíneas jugosas. Hay un claro concepto de puesta en escena, excelentes interpretaciones, buen montaje y mejor tratamiento de la luz. Cada elemento remarca la calidez y la fragilidad de esos dos amigos que comparten un departamento y un levante frustrado. Una solidaridad infrecuente de encontrar en el cine de estos pagos (y en la vida, sin ir mas lejos). Los diálogos, calibrados con un humor que no desdeña cierta melancolía, demuestran una visión personal y una toma de posiciones frente a las relaciones humanas. Matías y todo el equipo lo lograron: breve y gozoso encuentro de emoción y reflexión. Mandálo a cuanto Festival puedas. Mi Premio Mayor "Ricagno Satisfecho" para él. *El año del gato* de José Luis Cancio (2º premio) opta también por una noche, pero de desencuentros amorosos. Un hombre llega a su casa con un levante ocasional de una fiesta, mientras su ex se retira de la misma acompañada por una amiga, tal vez excesivamente íntima. Un gato que será testigo del dolido cinismo del hombre, los monólogos de la jovencita, la ambigüedad de la mujer, una pelea y un final solitario. Está bien narrada con cierta distancia y una excelente fotografía blanco y negro. La frialdad que el corto destila lo resiente un poco. La pelea que estalla en el medio, con la misma contundencia que la botella en la cabeza del protagonista, demuestra que no se trata de una ausencia de pasión, al menos en los personajes. Atención a Mónica Boland (la amiga de la ex), una fuerte presencia a lo Gena Rowlands en *Gloria*, y con la misma polenta. Creo que hay un problema en cierta impostación actoral que proviene directamente de los diálogos, sobre todo los que suceden dentro de la casa. Pero comparados con los del cine argentino del año pasado, salen ganando.

La merienda de Alejandra Bruno (1º premio, 3º año) empieza con dos chicos que toman la leche y juegan con sus Playmobil en una cocina de una casa, mientras del otro de la puerta "pasa algo grave" (velan a la madre de uno de ellos). Correctos los rubros técnicos en general, y lo mejor es el tono elegido. Pero, para mi gusto, falla un poco su resolución del tercer acto, como diría un fanático de Manual de Guión. Si el cierre era la sorpresa por el velatorio, ya estaba cantado desde un principio; si era la extrañeza y la soledad del chico frente a la pérdida, no sé, faltó algún plano. De cualquier modo, es un corto más que digno.

La revelación: un trabajo de 2º con la calidad de uno de 3º y que se convirtió en uno de primera: *Hernán se fue a vivir solo* de Martín Blasco. El tópico estudiantil-joven-encerrado-aburrido ha dado, en este tipo de muestras, "obras" insufribles, autistas, con ampulosidades existenciales y protagonistas suicidas. Blasco lo da vuelta —como a su personaje— y ejerce un saludable, contagioso humor en la descripción de un día colgado de un colgado joven de San Telmo. La espera de la novia, los llamados telefónicos de la madre, la música, el porrito con una amiga ocasional —ojo, Blasco; que no te pase lo de Charly García—, los diálogos delirantes, todo tiende a burlarse con cariño del tratamiento de los temas del aislamiento-aburrimiento-espera-soledad, sin dejar de ponerlos a la vista, pero como elementos de una estructura dramática sin retórica. En algún momento se entrevé cierta progresión hacia un costado más serio, lo que no está mal, ya que sucede sin abandonar jamás el humor. Esa carga de angustia que el tópico tiene no se soslaya, además de ser un reflejo muy vívido de cierto sector adolescente de clase media. Muy bien el actor, Pablo Odriozola, que se postula como mejor *slacker* de estas pantallas, y de otras. Mucho mejor que Brad Pitt en *Escape salvaje*. Otro corto listo para festival pero de video.

Premio abucheado injustamente: el del minidoc en video, *Dale pa' que tenga* de Diego Carini (2º premio de 2º año), un aparente "paseo" por el entrenamiento de boxeadores. Además de evidenciar un excelente trabajo de cámara, el corto tiene progresión. A la llegada de los aspirantes, le sigue el trabajo con la bolsa. Cuando se filma el round entero la cámara va y viene, en largos planos secuencia, de los cuerpos en la pelea a la cara concentrada del entrenador gritando indicaciones. No es tan simple como parece, muchachos abucheadores. Hay una elección estética, y de mirada. La extensión del video transmite el esfuerzo físico de los deportistas. La cámara se entrena con ellos. No pretende ser *Gatica* ni *El toro salvaje*, y logra una fisicidad constante sin necesidad de estetizarla.

Contraluz de Leandro Visconti (fílmico, 2º año, mejor contribución técnica, no se especificó cuál). No digo que esté mal, es que no sé cuál es. ¿Montaje? ¿Tal vez iluminación o fotografía? Filmado en blanco y negro y color, con un interesante empleo de diálogos en off, opuestos a las imágenes, su pretensión poética, sin embargo, no llega a plasmarse. La historia de chica que conoce chico, quien después muere en un accidente, con amenaza de retorno de espíritu alegórico no me pareció muy lucida. Hay, sí, escenitas con buen clima, compromiso con lo que se cuenta, una sentida presencia de la protagonista y cierta tensión.

También se presentaron las tres tesis de alumnos recibidos. En lo que a mí respecta, la mejor, lejos, es *La envidia hacia Harry* de Marcello Lalli. Un corto de ciencia ficción con chiste final, que a veces no decide el tono entre el homenaje y la parodia, pero logra sorprender, con un uso ingenioso de locaciones en exterior y montaje de documentales que resuelven imaginativamente problemas de presupuesto. Atención a Lalli. Si se decide a hacer *scifi* en serio puede dar sorpresas en el futuro del género. *El puerto* de José Luis Núñez, creo recordar que tenía buenos encuadres y una historia no del todo clara con un chico escritor, transas de merca en la Boca no turística frente a los cuadros de Quinquela Martín. *La mueca* de Diego Panich se tomaba la libertad de tocar una historia de rechazo-atracción entre una mina y un ex torturador de la época de la dictadura. Ni mórbido ni cuestionador, elegía una mirada distanciada y no cerraba del

todo. Pero *algo* perturbador en ese corto había. No eran las actuaciones, ni el montaje, sus puntos más flojos.
Inexplicable, el segundo premio al video *De extranjía* de Laura Cuffini (1º año), con escenas que daban vergüenza propia y ajena en ese encuentro de indio y aspirante a Coca Sarli del cine mudo.
Justificado el primero a *El caracol mejicano*, de Juan Ojuez. Un esfuerzo de producción, filmado íntegramente en pleno campo con actores locales, actuaciones adecuadas, y etc., etc. Mucho más de lo esperable para un trabajo de primer año. Ahora bien, la resolución dramática del ambicioso corto es confusa. ¿La letra de la canción mejicana elegida está insinuando algo más en la relación de ese padre y ese hijo? ¿O se eligió porque era mejicana, nomás, sin importar lo que decía? ¿Y la escena de la electrocutación? Misterios que no se resuelven e impiden su redondez. Tampoco le voy negar fuerza, ni seducción. Ojuez promete como director más que como guionista.
En la categoría de ejercicios, las menciones fueron para *Vago estudiante Guerra*, insólito duelo verbal peruano entre drogón y traga. Rarísimo. Deja con ganas de saber más de su autor, Eliazar Velarde. Y para *Punto de vista* de Mariela Gargano, no más que un simple ejercicio de aplicación narrativa. Yo hubiera premiado en su lugar *La cofradía de la flor solar*, del equipo de Cecconi-Palla-Perdoménico-Velarde, un divertido y un poco largo falso documental, filmado a lo bruto con poca luz, sobre un templo de viejas glorias del rock. Vuelca vitriolo sobre personalidades tales como Fito Páez, Mestre, Lebón y otros varios. Gran improvisación de su protagonista chamán, que no figura en los créditos.
Sorpresivo y abrupto el documental minimalista sobre un portero: *Un domingo con el señor González*, de J. Bolea y Hernán González. No podría decir si es perezoso o genial.
Martín Dvorkin, cuyo tarkovskismo me había interesado el año pasado, ahora se descolgó con *La partida*.Una historia de fantasmas que no logra el clima de género insinuado al principio.
Roberto Rojas Apel, un rohmeriano del año pasado, este año cuelga un *Retrato de Andrea*, con hallazgos de composición y de montaje, pero sin gancho en la historia y, *again*, problemas de resolución. Tuve que verlo dos veces, pero lo entendí.
Hubo una mención para *Línea blanca* de Gonzalo Romero (1º año), donde se puede rastrear cierta línea de estructura a lo Tarantino, pero sin humor y con exceso de confianza en la atención del espectador. No es claro, pero por lo menos intenta salir de la linealidad temporal. Consejo: cortémosla con las historias de transas de merca o de faso, para hacer policiales, porque salen a lo *Poliladron*.
De primer año hay que destacar la producción de *Donante* de Claudio Moya, los diálogos desopilantes de *Crisol de razas* de Rubén Dalbena, con su eterna *toma de ballena,* todo un clásico de esta escuela. El antipremio lo doy a *El duelo* de Mariano Stolkiner, que incluye junto a escenas de sexo con desnudos integrales, los parlamentos más subielanos con fantasma y todo que pueda uno imaginarse. Actuaciones de irresistible humor involuntario. Premio *Ed Wood* a esta joya bizarra. (Sin ánimo de ofender, ¿eh?)
No puedo dejar de mencionar a *El señor D,* de Alexis Puig, que tiene como protagonista a un vampiro mensual y ¡menstrual! que regularmente "absorbe" a una misma víctima virgen porque está preocupado por el sida. La producción incluye ropa de época y a un actor conocido como Jean-Pierre Noher. Su aire erótico-serio a lo Hammer-trucho frustra la broma.
Hubo más diferencias y variedad temática de las historias que en años anteriores. La calidad técnica ha mejorado notablemente en los fílmicos. El rubro dirección de actores dejó de ser una ausencia. En esto puede influir la tarea de algunos docentes como Holcer o Milewicz. En general se jugaron, aun en ejercicios pequeños, búsquedas más personales. Habría que ver qué pasa con cierta confusión expositiva en algunas historias más elaboradas. Como si costara cerrar lo que se comienza con evidente energía. La primera exhibición de un nuevo rubro de *cine experimental* aún deja que desear. Hay evidentemente una mayor preocupación por la totalidad del trabajo, más allá de lo formal. Parece empezar a despuntar un poco de reflexión no solo sobre dónde poner la cámara sino también para qué. Bueno, me alegro. Nos veremos el año que viene, si God(ard) quiere. ■

El Amante
en la tele

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

Los jueves de 23 a 2 hs.
en Arte Canal,
canal 3 de Cablevisión

DIARIO DE LA RED

por Quintín

Hace unos dos meses que tengo acceso a Internet. Descontando un par de semanas de vacaciones disjuntas, el resto de este tiempo podría agruparse bajo los rubros euforia, decepción, esperanza, rechazo, interés, aburrimiento, aprendizaje, pérdida de tiempo y cualquier combinación de los anteriores. Flavia ya anticipó algunos detalles de mi alienación en el número anterior y lo cierto es que hubo varios picos de obsesión y agotamiento. Pero vayamos por partes.

La World Wide Web, el lugar donde hoy en día ocurre casi todo en la red, tiene toda la apariencia de ser un lugar infinito, una galaxia de puntos llamados "sites" en los que sus creadores ponen material que oscila entre la trivialidad y la excelencia. Hay que empezar por decir que la proporción se inclina decididamente hacia lo trivial y si uno examina sites al azar (hasta hay programas especiales para eso) se encuentra en la situación de los habitantes de *La biblioteca de Babel*: uno sabe que en algún lugar está el libro que busca, pero todo lo que encuentra son combinaciones de letras escasamente significativas. Claro que uno aprende más o menos rápido a orientarse y entonces tiene, a veces, la impresión opuesta: que todo está al alcance de la mano. Por ejemplo, Alejandro Ricagno nos pidió material sobre Madonna, especialmente entrevistas, para la nota que aparece en este número. Tras poner las palabras mágicas "Madonna" e "interview" en uno de los programas de búsqueda ("engines") aparecieron no menos de diez reportajes a distintos medios, más comentarios de los fans, más artículos filosóficos y sociológicos sobre Madonna (incluyendo uno que lleva el sofisticado título de *Post-Reagan / Pre-Fascist Bodies and Feminist Disruptions*). Ahora, Ricagno nos había pedido también que averiguáramos los directores de los videoclips de Madonna: tras cuatro horas de búsqueda (acá las palabras mágicas "Madonna" y "videoclip" no funcionaron) solo pudimos encontrar uno. El mal humor resultante es indescriptible y se agrava porque uno no sabe si esa información no está en la web, o uno no fue capaz de encontrarla. Cosas parecidas ocurren cuando uno busca datos sobre una película. Una institución de la red es la *Internet Movie Database*, creada por la Universidad de Cardiff y que se reproduce en sites de Estados Unidos, Alemania y Australia. Allí los usuarios pueden no solo consultar sino agregar datos y este proceso de adición es continuo. Hay como 100.000 películas y montones de filmografías (casi invariablemente parciales). Algunas películas tienen fichas técnicas completas, críticas, detalles del rodaje, fechas de estreno, otras solo el título, y uno se puede encontrar con sorpresas tales como que a la película maldita que Aristarain hizo con capital americano (*Deadly* es uno de sus títulos) se le agrega un codirector polaco (?). Estas cosas no ocurren, en cambio, en la base de datos en la que el Ministerio de Cultura de España pone a nuestra disposición todas las películas estrenadas alguna vez en España (locales o extranjeras) con datos precisos que incluyen la cantidad de espectadores.

El caos de la web favorece ciertas cosas y dificulta otras. Uno puede encontrar montones de obras literarias completas en inglés cuyos derechos de autor están vencidos. En cambio, es mucho más difícil (si no imposible) encontrar foros de discusión que satisfagan lo que uno busca. Hay varios lugares (grupos de usuarios, listas de correo, etc.) a los que uno puede suscribirse para participar en discusiones sobre cine. Todos los días recibo unos veinte mensajes por el correo electrónico de una lista que se llama "Screen-L", de la cual no pude sacar todavía nada en limpio. Esta búsqueda me llevó incluso a un lugar que se llama "The Well", con base en San Francisco, cuyos socios forman parte de la intelectualidad americana. Abonarse cuesta 20 dólares por mes y tiene pilas de conferencias sobre los temas más diversos. En una de ellas (sobre cine) un tal Brook Hinton proponía abrir una conferencia distinta reservada a temas estéticos y exenta de preguntas sobre el último modelo de steadycam, la estructura de los guiones y los números de la taquilla. Eso es lo que yo estaba buscando, pero las respuestas le decían que se dejara de embromar.

Finalmente el tipo abrió su conferencia en la que unos 20 tipos, la mayoría estudiantes y cineastas alternativos, discuten sobre la posibilidad de hacer un cine no narrativo, la obra de Stan Brackage y otros temas poco masivos sin entenderse demasiado entre sí. Yo osé mandar un mensaje que protestaba contra la adoración por Kieslowski y recibí algunas reprimendas. Esto plantea un problema más general sobre el tipo de temas y relaciones apropiados para la web. Muchos creen que la naturaleza del medio no permite pasar de lo meramente superficial. Por otra parte, es difícil encontrar un tono justo para un modo de comunicación que está entre la informalidad de la charla oral (aunque sin las entonaciones y gestos que permiten introducir matices, lo que origina no pocos enojos y malentendidos) y la olvidada tradición epistolar, mucho más formal e impostada. Sin embargo, hay un contraejemplo local sumamente interesante. Junto con la Internet, estamos conectados a una red local (o BBS) que se llama Interlink, en la que también hay conferencias de todo tipo y mensajes personales. Allí, Alejandro Piscitelli, un conocido personaje que mezcla cualidades de gurú y epistemólogo, es capaz de juntar la Biblia con el calefón a través de un diario electrónico que publica desde hace más de un año. Uno puede leer todos los días (incluidos domingos y feriados) sus extensos editoriales, que se ocupan desde el platonismo en la filosofía occidental hasta el futuro de la ciencia, pasando por la política doméstica. Estas disertaciones tan magistrales como erráticas, colmadas de iluminaciones y errores, vienen acompañadas de artículos de medios convencionales y un repaso de las noticias del día. Leer diariamente el *Headline News* (así se llama el pasquín cibernético) es una experiencia mucho más interesante que deprimirse con la mediocridad y adocenamiento del *Clarín*. El periódico, a pesar de sus obvias virtudes, padece de una pequeña pero cerrada oposición interna de corte fascistoide, lo que da para pensar que el miedo a la novedad es una fuerza poderosa a favor de la esterilización de la red. (Por otro lado, navegar la web hace pensar que la esterilidad ya puede estar definitivamente instalada.) Y, hablando del *Clarín*, en los últimos días me llama la atención que se hagan continuas referencias a la Internet, para buscar los libros de Jane Austen, para enterarse del casamiento de Prince o para seguir la partida entre Kasparov y la computadora. Resulta curioso que el medio cuyas páginas de literatura o espectáculos son modelos de vaciamiento conceptual so pretexto de su difusión masiva insista en referirse a un recurso que no alcanza ni al 1% de sus lectores. ¿Esnobismo?

Volviendo al cine, lo que proliferan en la red son críticas de películas a cargo de reseñadores amateurs. (Hay varios lugares que estimulan a que los visitantes manden su crítica.) Uno de estos voluntarios reclama desde su site el título de crítico más joven del mundo (creo que tiene 14 años, o algo así). Los comentarios son casi invariablemente paupérrimos, pero su estilo no se diferencia mucho del de los profesionales americanos, con su sistema de estrellas, su demagogia y su ignorante soberbia. Junto con los sites amateurs están los de las universidades, que desparraman estudios y artículos a diestra y siniestra.

Por allí guardé uno sobre el director taiwanés Hou Hsiao Sien, un verdadero libro, que incluye capítulos sobre la historia de la China contemporánea y una extensa comparación entre los estilos de Hou y de Ozu. El problema con estos artículos es su caótica proliferación, que termina acercándonos peligrosamente a la sobreinformación (¿cómo elegirlos, cuántos se pueden llegar a leer?). Ayer puse "Eric Rohmer" en un programa de búsqueda y me pasé la noche leyendo un artículo que sostenía en el equivalente de unas veinte páginas que los directores de la nouvelle vague eran poco menos que agentes del fascismo (tenía lo suyo, sin embargo) y otro que estudiaba la relación entre el catolicismo de Rohmer y su cine. A esta altura hay que señalar que el idioma inglés domina ampliamente por ahora la web y que las críticas de contenido dominan ampliamente en los trabajos de los universitarios americanos.
En la web va resultando cada día más difícil informarse que comprar. En efecto, cuando se solucione el problema de seguridad (y todo el mundo está atrás de eso) de modo que sea imposible adulterar las órdenes de compra basadas en tarjetas de crédito, la Internet corre el riesgo de transformarse en un gigantesco shopping center. Pero ya hay mucha gente en la tarea de vender y no es difícil comprar. Ejemplo: queríamos encargarle a mi cuñada que nos trajera de Estados Unidos el CD-ROM de *Cinemania*, que incluye varias guías y enciclopedias (Maltin, Katz, Ebert, Kael), además de fotos, fragmentos de películas, etc. Como ella no lo encontró en la tienda, miramos el site de Microsoft, elegimos la página de "Cinemania" de un menú y obtuvimos la información del precio (unos treinta y pico de dólares) y el número de teléfono para llamar y que se lo enviaran a domicilio (en EE.UU.). En esa página nos enteramos de que cada mes se publican actualizaciones gratuitas que se pueden bajar de la web e incorporarlas al programa. No todo es fácil, sin embargo: bajar las cuatro actualizaciones me llevó más de dos horas. Por si no lo dije aún, la red es lenta y pasarse unas horas esperando conexiones produce síntomas que incluyen el hastío y el dolor de cabeza.
Como sabrán los lectores, desde hace dos números venimos publicando nuestra dirección de correo electrónico. Los resultados no han sido muy prolíficos, pero sí gratificantes. Publicamos a continuación dos cartas recibidas por esa vía. Notarán algunas cosas extrañas en la ortografía: la orientación hacia el inglés hace que no se puedan usar eñes ni acentos (ni diéresis, ni otro montón de símbolos).

Carta 1 (la primera que recibimos)
Hola Amantes!
Gracias por esta nueva posibilidad de comunicarse con ustedes! Muchas veces leyendo la revista se me ocurren comentarios (no en este momento) para hacer que finalmente quedan desechados por diferentes motivos: uno de ellos es el hecho de escribir una carta y olvidarse de mandarla, por ejemplo. Espero que tengan buen ano (y anio tambien) y que les vaya menos peor que este 95 que se va (tipico saludo en epoca de crisis!). Un abrazo y beso grande para todos y arriba los corazones!
Claudio Guidotti

Carta 2 (la última)
Para alguien que vive con muy poca guita por mes y paga alquiler adquirir *El Amante* es verdaderamente grandioso. Pensar que con el precio de la revista me alquilo tres peliculas o en peores lugares cuatro.
Soy Alicia, tengo 25 anios, laburo, tengo un hijo re-lindo de cuatro anios y soy adicta a ver peliculas. (En video, el cine en San Luis no existe.) En realidad mi carta es para contarles que anios atras lei algunos numeros de la amada El Amante. Desgraciadamente tenia que ir a sentarme a un living frio y silencioso en una mesa de vidrio para poder leerlos, ya que la duenia de la casa y de las revistas es una asquerosa coleccionista conservadora que me las prestaba de esa unica manera. Despues paso el tiempo y hace un par de semanas pasaba por el kiosco y vi El Amante 47 que sera mi numero de suerte... La vi y dije la quiero ya. Tengo todo el cine del 95 en mis manos. Contado de una manera hermosa, el 95 en cine me dejo casi satisfecha. Literalmente la revista es muy buena, crei por momentos que estaba leyendo los Fragmentos... de Barthes. Algunos balances personales me divirtieron mucho, otros me pegaron una cachetada, son sencillamente geniales... COMO SE PUEDE SER MEJOR CUANDO SE ES PERFECTO? Quintin, me pasaria horas escuchandote. Y mi amor a Santiago, si te quiero con tu balance personal, con este regalo tambien te quiero: tu haces de mi vida esta ceremonia demasiado pura. A. Pizarnik.
Que ningun amante se ponga celoso, todos me acompanian al banio a descargar, a la cocina a tomar mate y algunas veces aparecen todos debajo de mi cama con algunas pelusas en las palabras.
Deseo un 96 con muchas producciones para mirar y para que ustedes puedan seguir escribiendo.
Nos veremos alguna vez.
Alicia

PD: Santiago me contenta ser la segunda o quinta, para mi Jodie tambien es una Megaidola. Un abrazo.

Bien, ¿es buena la red, para qué sirve, qué lugares tiene para visitar, sobreviviré a ella? Más respuestas o más interrogantes en el próximo número. ■

MUNDO CINE

Cine y Mujeres: Carta de Nueva York

El correo electrónico nos ha permitido mantener una correspondencia frecuente con nuestro amigo Juan José Campanella. Contento por la nominación de El cartero, *esta vez lo deja en paz a Castagna para ocuparse del cine y las mujeres. Próximamente tratará aquí el tema de las relaciones entre la steadycam y la grande de muzzarella.*

New York, 5 de enero de 1996

Querido Quintín:

Diez de la mañana del viernes, frío de cagarse afuera, taza de café sobre mi posavasos con la cara de Silvestre, música de comedias italianas en el estéreo. Ayer Flavia me contó que te agarrás la cabeza pensando que para mí el cine es solo guión, actuación y cámara. No quiero que me malinterpretes. Para mí el cine es mucho más que eso. Y me resulta más fácil hablar de mujeres que hablar de cine. Son comparables, mujeres y cine. Para empezar son las únicas dos cosas en el mundo que me provocan pasión. Al igual que con las mujeres, hay películas que después de verlas una vez te preguntás ¿para qué vine?, hubiera preferido tomar un café con los muchachos. Con otras peor, te dan ganas de irte mientras las estás mirando. Y entonces te preguntás, pucha, ya me gasté el precio de la entrada, me banqué una hora de película, ¿qué hago?, ¿sigo hasta que acabe o me voy ahora? Y así, tratando de dilucidar esta intriga, llegás al final de la película, volviendo al caso primero: ¿para qué vine? Al igual que con el cine, con las mujeres no hay críticos que valgan. Si te calienta alguien, la vas a querer por más que te digan que es tuerta o tiene olor a chivo. La risa que a vos te parece angelical a mí me puede perforar el oído. Lo que a mí me parece tierno y emocionante a vos te puede parecer cursi o pesado.

Al igual que a las mujeres, al cine también se lo puede dividir en varias categorías. Películas con las que uno pasa un buen rato pero no son "oooohhh". Películas que son ingeniosas, pero no sobre un tema que nos interese. Películas con tercer año cumplido. Películas que están pa' darle, pero hasta ahí. Películas graciosas, pero no emocionantes. Películas que pierden más tiempo en maquillarse que en educarse. Películas que nos hacen sufrir sin darnos nada a cambio. Y siempre, siempre, terminamos pagando la entrada nosotros. ¿Y para qué soportamos este eterno salir con mujeres o ir al cine? Para encontrar esa excepción, ese ejemplar único. Es la mujer/película que fue hecha para nosotros. La que nos habla de la manera que más nos gusta, sobre el tema que más nos interesa. La que nos hace reír y nos hace llorar. La que nos hace sufrir pero también nos da un inmenso placer. La que cuanto más vemos, más queremos. Aquella a la que siempre le encontramos algo nuevo, a través de los años. La que no envejece, pero madura. La que tiene tantas capas que va cambiando con nosotros, ajustándose a nuestra vida, creciendo juntos. En fin, todas esas sensaciones que solo los hombres afortunados como vos, que encontraron esa mujer* y esa película, pueden entender. Tanto en el cine como en las mujeres encuentro un poder de envolver TODAS mis emociones, confundiéndome, conmocionándome, desilusionándome, aterrándome, alegrándome, haciéndome sentir VIVO. Un poder completo y que abarca TODOS mis sentidos que no encuentro en ninguna otra forma de arte o de vida.

Pero así y todo, encontrar esa excepción pasa rara vez en la vida. Con el cine me pasó cinco o seis veces en 36 años. Con las mujeres mucho menos. Vos con la lista de las diez mejores me pedís que me pase diez veces por año. No tengo otro remedio que recurrir a películas que, salvo *El cartero*, son el equivalente a decir "y sí, es simpática, o se puede hablar de cualquier cosa, o tiene lindos ojos, buenas gomas, flor de culo, inteligencia, gracia, etc.", pero la verdad es que en los últimos seis años me enamoré de una película sola. Y no repetiré el título.

Y ahora quizás hablaré de la única diferencia en este paralelo. Y es que yo hago películas, pero no puedo hacer mujeres. Y al hacer películas, me veo obligado a reducir cada proyecto en el que trabajo a todos sus elementos individuales. Guión, actuación, cámara, montaje, escenografía, fotografía, música, etc. Trato de lograr, casi siempre fallando, esa experiencia única, de no perder de vista el todo, pero tengo que pensar en las partes. De la misma manera que uno puede apreciar una nariz perfecta, pero un cirujano plástico tiene que considerar la estructura ósea, la interacción de los cartílagos, el estiramiento de la piel, la combinación con el resto de la cara, el director tiene que ser a la vez audiencia e ingeniero. Y para mí, la columna central de una película es la actuación. Los dos pilares laterales son el guión y la cámara. El resto es decoración de interiores. De ahí que cuando una película no tiene en mí ese impacto emocional del que hablé, no me queda otra que reducirla a sus componentes.

Eso sí, un componente que no me interesa en absoluto es todo lo que tenga que ver con la teoría o historia del cine. No me interesa si en *Tiempos violentos* Tarantino da una vuelta de tuerca a los personajes de gángsters del cine. Me pueden interesar o no sus diálogos, sus escenas, su manera de filmar, sus personajes en sí mismos, pero no con referencia a otras películas. El chiste de pedir un "Bife Douglas Sirk" ni lo entiendo ni lo encuentro gracioso. No me interesa el cine sobre el cine. A menos que, como en *All That Jazz* u *8 1/2*, sea un punto de partida para hablar de temas más universales. No me interesan los guiños al espectador. Me sacan de la película, a menos que se trate de una parodia.

Los temas que más me interesan son la sabiduría del "inculto", la sensibilidad del "bruto", el poder de los "desposeídos", la riqueza de los "pobres", la risa de los "tristes". Si además de hablar de esto, lo hacen sin rebuscamientos intelectuales, con humor y una gran cuota de fantasía, tanto mejor. Por eso *Qué bello es vivir* y *Nos habíamos amado tanto* son mis películas favoritas, junto con *Amarcord* y *Casablanca*. Ahora se suma *El cartero*. Todas estas películas, desde el melodrama, el drama, la risa, el llanto, la pasión, desde abajo, no desde arriba, me hablan a mí. Estoy enamorado de ellas.

Chau.

Juan

* Este párrafo no lo entendimos. ■

CURSO TEORICO-PRACTICO DE CINE Y VIDEO

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO / REALIZACION / GUION / EDICION / VISION DEL CINE DE LOS MAESTROS / PRACTICAS EN ISLA / GRABACION DE CORTO / DURACION ESTIMADA 3 MESES

Informes e inscripcion.....583-2352

Guillermo Ravaschino (egresado Inst. Nac. de Cinematografia)

GENE KELLY (1912-1996)

Cuando se habla de comedia musical hay referentes indiscutibles. Si los años 30 estuvieron signados por la magia de las coreografías de Busby Berkeley y los bailes de Fred Astaire y Ginger Rogers (y también de la hoy injustamente olvidada Eleanor Powell), los 40 y los 50, la época de oro del género, fueron el período de la MGM, el productor Arthur Freed, Judy Garland, la renovación propuesta por Minnelli y Donen. Y las danzas y coreografías innovadoras de Gene Kelly.

Bailarín desde niño, sus comienzos como coreógrafo fueron en Broadway a fines de los 30, debutando en el cine en 1942, en *For Me and My Gal*, junto a Judy Garland. En los años siguientes trabajó con directores que frecuentaron el género (Charles Walters, George Sidney, Minnelli), desarrollando un estilo exuberante, virtuoso, por momentos casi gimnástico, y no exento en ocasiones de algunos toques de vulgaridad y narcisismo. Si Vincente Minnelli instauró en el musical el uso dramático del color y la progresión de la narración a través de los bailes y canciones, fue Stanley Donen quien, con el aporte decisivo de las coreografías de Kelly, le otorgó al género una nueva dimensión espacial, ya que en sus películas por primera vez los bailes salían a las calles. Aquí —para no colocar el caballo detrás del carro— conviene ser preciso. En la fundamental trilogía en la que trabajaron juntos (*Un día en Nueva York*, *Cantando bajo la lluvia*, *Siempre hay un día feliz*) se suele atribuir la codirección de la misma a Donen y Kelly. Es necesario señalar que las coreografías y bailes de Kelly y otros actores no tendrían el mismo efecto irresistible sobre el espectador sin la puesta en escena que Stanley Donen hizo de las mismas. Gene Kelly fue un excepcional coreógrafo y bailarín, pero nunca un buen director de cine, como lo demostró en *Invitación al baile*, un intento de hacer un film en el que todo esté expresado a través de la danza —proyecto aquejado de solemnidad y grandilocuencia, tan ambicioso como fallido—, varias olvidables comedias o la desalentadora *Hello Dolly*. En cuanto a sus intervenciones como actor dramático, la más conocida en *Heredarás al viento*, se diluyen rápidamente en un recuento global de su carrera. Se ha intentado por otra parte —dado que fueron los dos exponentes masculinos más populares del género— comparar el estilo grácil, elegante y lleno de simpatía inmediata de Fred Astaire, con el más tosco, más allá de su innegable virtuosismo, y por momentos carente de carisma, de Gene Kelly.

Por encima de esto, Gene Kelly, por mérito propio y en particular por la labor desarrollada entre 1944 y 1954 como bailarín y coreógrafo, es una de las figuras fundamentales del musical de todos los tiempos. No en vano varias secuencias protagonizadas por él están incorporadas de manera indeleble en la memoria de los amantes del género (y del cine). ■

Jorge García

Filmografia Gene Kelly

En todos los casos, actuación excepto cuando se indica "solamente".
1942, For Me And My Gal, coreografía; 1943, The Cross of Lorraine; 1943, Dubarry Was A Lady; 1943, Pilot #5; 1943, Thousands Cheer, coreografía; 1944, Christmas Holiday; 1944, Cover Girl, coreografía; 1945, Anchors Aweigh, coreografía; 1946, Ziegfeld Follies; 1947, Living In A Big Way, coreografía; 1948, The Pirate, coreografía; 1948, The Three Musketeers; 1948, Words And Music, coreografía "Slaughter on 10th Avenue"; 1949, On The Town, coreografía, codirector; 1949, Take Me Out To The Ball Game, coguionista, coreografía; 1950, Black Hand; 1950, Summer Stock, coreografía; 1951, An American In Paris, coreografía; 1951, It's A Big Country; 1952, The Devil Makes Three; 1952, Love Is Better Than Ever; 1952, Singin' In The Rain, coreografía, codirector; 1954, Brigadoon, coreografía; 1954, Crest Of The Wave/ Seagulls Over Sorrento; 1954, Deep In My Heart; 1955, It's Always Fair Weather, coreografía, director; 1957, The Happy Road, director, productor; 1957, Invitation To The Dance, coreografía, director, guionista; 1957, Les Girls, coreografía; 1958, Marjorie Morningstar; 1958, Something For The Girls (corto); 1958, The Tunnel of Love, director solamente; 1960, Inherit The Wind; 1960, Let's Make Love; 1962, Gigot, director solamente; 1964, What A Way To Go!, coreografía; 1967, A Guide For The Married Man, director; 1968, The Young Girls of Rochefort; 1969, Hello, Dolly!, director solamente; 1970, The Cheyenne Social Club, director, productor; 1973, 40 Carats; 1974, That's Entertainment!; 1976, It's Showtime; 1976, That's Entertainment, Part 2, director, narrador; 1977, Viva Knievel!; 1980, Xanadu; 1981, Reporters; 1985, That's Dancing!; 1988, Going Hollywood: The War Years; 1994, That's Entertainment! III; ■

MUNDO CINE

Agenda

Taller de Cine Contemporáneo. El Taller de Cine Contemporáneo dependiente de la Subsecretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Vicente López informa que está abierta la inscripción para los cursos de Cinematografía y Video del corriente año. La enseñanza es gratuita. Informes e inscripción: Juan Bautista Alberdi 1227, Olivos: los lunes, martes y jueves.

Muestra de videos. Organizada por el Instituto de Tecnología ORT Nº 2, los días 16 y 17 de marzo, desde las 16 hasta las 20 hs., se proyectará en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, una muestra de videos realizados por alumnos de la carrera de Productor Integral de Medios Audiovisuales que se dicta en dicho instituto. La entrada es libre.

Producción Integral de Medios Audiovisuales. El Instituto de Tecnología ORT Nº 2 informa que está abierta la inscripción para cursar la carrera de Productor Integral de Medios Audiovisuales. La misma, de 3 años de duración, tiene como objetivo la formación de profesionales en el diseño y la producción de cine, televisión y video. El eje troncal lo constituyen los talleres, donde se desarrollan las prácticas de realización y producción.
El Instituto posee estudio de TV, islas de edición, laboratorios de sonido y fotografía, equipamiento necesario para llevar a cabo los trabajos prácticos. Los títulos que se otorgan son de validez nacional y los alumnos tienen la posibilidad de presentar su último trabajo en video para ser evaluado en el Institut National de l'Audiovisuel de París, lo que les permite obtener la certificación de sus estudios en el instituto francés.
Para mayor información, dirigirse al Instituto de Tecnología ORT Nº 2, Av. Libertador 6796, Capital, de 16 a 21 hs. Tel.: 787-4411 int. 233/4. ■

Oscar 1995: ¡Se acabo el mundo!

En el juego del Oscar hay dos etapas. La primera puede durar casi todo el año pero se profundiza desde que se conocen las nominaciones para los Globos de Oro. Allí uno empieza a darse cuenta de las tendencias y se resigna a las candidaturas al Oscar. Esta etapa culmina cuando aparecen dichas candidaturas y allí uno entra en la etapa dos del juego, donde luego de un par de días de duelo se empieza a jugar con lo que hay y nada más que con lo que hay. El que no juega así, que se vaya a jugar a Cannes. Este año el duelo puede que dure un par de días más. ¿Se les cayó el cerebro en ácido?, ¡animales! Yo soy uno de los jugadores más comprometidos y entusiastas que hay en lo que respecta al Oscar, pero tengo mis límites. La consigna para este año fue: voten cualquier cosa que se acaba el mundo.
Jamón, jamón. Hay películas cuya mejor suerte sería pasar inadvertidas, eso ocurre con *Babe, el chanchito valiente*. Pero no, la tenían que nominar a mejor película, director, guión adaptado, actor secundario y montaje. Un completo desastre.
Oscar clásico. *Apollo 13* es una nominada al viejo estilo. Pero a Tom Hanks y sobre todo al director Ron Howard los *araron* como de arriba de un puente. No estoy de acuerdo pero no me molesta mucho. Se les fue un poquito la mano.
Se me acabó la ardiente paciencia. Una vez tuve una pesadilla. Daban a conocer las nominaciones para el Oscar y en lugar de una película norteamericana aparecía una película italiana. Fue la peor pesadilla de mi vida y ahora se ha vuelto realidad. Más allá de mi favoritismo por el cine americano, quiero decir que *El cartero* no estaba tan mal. Eso sí, jamás la vería de nuevo. ¡Esto significa guerra!
Sensatez y sentimientos. La película favorita de *El Amante*, aunque en esta revista ninguno de los integrantes posee ambas cualidades al mismo tiempo. Nos gusta a casi todos nosotros excepto a mí. Todavía no me gusta, pero ya me va a gustar. Por lo pronto me gusta más que Ivory. Y que el chancho y el cartero. Vieron, ya me está gustando. La no nominación de Ang Lee es uno de los grandes hallazgos de la industria. ¡La dirigió Emma! La no nominación del gigantesco Alan Rickman es otra de las muchas tonterías de la Academia.
Hacéte cargo, gurrumín. Con la misma fuerza con que deseo que me guste *Sensatez y sentimientos*, querría que *Corazón valiente* no me siguiera gustando. Pero mientras tanto, es mi favorita. Es la primera vez en mi vida cinéfila que no quiero que mi favorita gane. No me volví loco, es solo que *Corazón valiente* era una buena película para ser la quinta nominada, pero no para ir a la cabeza de la competencia. Volveré a verla, al igual que *Apollo 13* y *Sensatez y sentimientos*. Pero al chancho no, no y no. Y *El cartero* tampoco, pero por lo ya dicho.
Deseo y decepciones. Clint Eastwood y *Los puentes de Madison* sobre todo. Pero dentro de un mes se sumarán las películas de Jodie Foster, Martin Scorsese y Kathryn Bigelow. *Waterworld* fue postergada en los rubros técnicos y en su lugar apareció *Batman eternamente*, a la que solo le faltó un chanchito valiente. Se olvidaron de París y de las comedias románticas, una de las deudas del Oscar.
Las alegrías. Gustavo J. Castagna (pensar que le decían profesor) sigue arriba del Obelisco festejando la nominación a Sharon Stone. En cuanto a la doble nominación de Emma y las otras actrices y actores, son, por ahora, gente simpática. Los que nominaron al chancho colaboracionista se olvidaron de *Toy Story* y *Casper*, pero por un milagro se acordaron de *La princesita* y le dieron dos nominaciones merecidísmas.
Tonterías. Volver a dividir la música en comedia o musical y drama no solo es un retroceso en la concepción del cine sino que además hay diez bandas sonoras nominadas, una guarangada.
Nominen a cualquiera, total... Nominar a Mike Figgis (*Adiós a Las Vegas*) es en principio una animalada, salvo que el tipo sea un director nuevo. De Tim Robbins (*Dead Man Walking*) no puedo aventurar nada y de Chris Noonan (*Babe*) no hay dudas de que se la dirigió el pato. Con *El cartero* y su director, Michael Radford, ya el daño estaba hecho con mejor película y de Radford prefiero mil veces *1984*. Mel Gibson va a ganar, no puedo decir nada, aunque no entiendo esa pasión de Hollywood por los actores directores (Robert Redford, Warren Beatty y Kevin Costner tienen un Oscar y se les podría sumar Richard Attenborough, aunque no sea una estrella).
El sueño se terminó. El año pasado yo festejaba una serie de victorias consecutivas. Spielberg, Eastwood, Demme y un poco más atrás, Zemeckis. Ahora veo claramente que todo fue producto de la casualidad. No lo hacían en base a mis gustos. He vuelto a mi posición de contrera, peor aun, mi favorita no lo es tanto y no coincide con la de mis compañeros de redacción. No están las megaídolas (Jodie Foster, Geena Davis, Sigourney Weaver y Kathleen Turner), ni Harrison Ford, ni Clint Eastwood, ni nada. ¿Qué voy a festejar? ¿El Oscar a mejor escenografía para *La princesita*?, ¿mejor canción *Toy Story*?, ¿mejor partitura musical o de comedia para John Williams?
Ustedes pensarán que estoy enojado. Se equivocan, estoy triste. Me dejaron afuera del Oscar. Y como le dice un personaje al joven Indiana Jones cuando le entrega su mítico sombrero: "Hoy te tocó perder, chico, no tiene por qué gustarte". Mañana será otro día. ■

Santiago García

Perdido y encontrado

Encuentra: Horacio Bernades (el flamenco)

Con su habitual parquedad, la revista de cable anunciaba, en su número de diciembre pasado, el título de la película, *All the Vermeers in New York*, y, más o menos disimulado detrás de la abreviatura, el nombre del realizador: J. Jost. Aunque por aquí su nombre no suene a nada, J. Jost es Jon Jost, un nativo de Chicago establecido en Nueva York, cincuentón y con una carrera de dos décadas, que suma ya una docena de títulos. El tipo, que filma por su cuenta, con actores desconocidos y presupuestos mínimos, está considerado uno de los "campeones" del cine independiente norteamericano, aunque su obra, bueno es decirlo, es muy poco conocida en todas partes. Sin embargo, en 1991 fue objeto de una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, su nombre aparece en las enciclopedias y sus películas figuran en las guías de películas tipo Maltin. El bueno de Leonard, sin ir más lejos, lo califica como artista de "avant garde", cosa que vaya a saber lo que quiere decir. Lo más posible es que se refiera a que Jost tiene alguna clase de relación con el mundo de las bellas artes, lo cual parecería confirmado por el hecho de que el MOMA le haya dedicado un ciclo. Presunción que el título de esta película, traducible por "Todos los Vermeers de Nueva York", y el de su película anterior (*Rembrandt Laughing*, "Rembrandt sonriendo") no hacen sino ratificar.

All the Vermeers in New York cuenta con la actuación de Stephen Lack, el scanner bueno de *Scanners* y seguramente lo más parecido a una *star* que Jost pudo conseguir. La historia envuelve a un financista (un "broker") de Wall Street y una actriz francesa, temporariamente en NY. Se conocen casualmente en uno de los salones del Museo de Arte Moderno, descubren que comparten su pasión por Vermeer, uno de los grandes de la escuela flamenca del siglo XVII, y nunca llegan a tener una relación, aunque siempre parecen a punto.

Como en el cine de Jarmusch o Hartley, como en *Sexo, mentiras y video*, los personajes parecen vivir en estado de anestesia emocional, se rozan pero nunca se tocan. El es un yuppie, con su loft y su BMW, y eso es lo que parece fascinar a la chica. La puesta en escena comparte la anemia del mundo que muestra. Una serie de largas secuencias que se suceden como si se tratara de una hilera de islas contiguas, y largos planos fijos, en los que la premisa parece ser la de mantenerse en una posición de testigo mudo y objetivo. Iluminación fría y pareja, tan "limpia" como los encuadres. Encuadres pictóricos, de bordes muy marcados y poblados de líneas rectas, todo lo cual comunica una indudable gelidez. Se adivina un gusto del realizador por lo europeo: pintura holandesa, actriz francesa, algún fragmento literario también en francés, alguna referencia a la arquitectura parisina. Habrá quien sospeche tilinguería neoyorquina. Habrá quien baraje el nombre temible de Greenaway, y no le faltará razón: todo termina con una muerte gratuita y absurda, un chorrito de sangre que brota de un oído, en una cabina de teléfono tan aséptica como el resto.

Nada como para despertar mucho entusiasmo, aunque una película es poco para emitir un juicio definitivo. No incurriremos en esa presunción. Si la cadena Cinemax hubiera emitido (como anunció y no cumplió) *Sure Fire*, otra película de Jost, tal vez el panorama se hubiera aclarado un poco más. Quizá la emitan más adelante. Será una fría espera. ■

El Rincon de los Chicos

Al rincón: Juan Taratuto

"Las minas son como estos —instruye el tipo, con aires de verdad universal, señalando unas potrancas sobre la pista de Palermo—. A la larga, se mancan." Y después completa, mientras cuenta los boletos que le quedan por jugar: "O te viven, o no te dejan vivir, pibe". A los pocos segundos de *Macedonia*, queda claro que Francisco es todo un filósofo. Y que, a falta de discípulos, al menos tiene un auditorio: "El rengo" y "El pibe", compañeros de burros y carreras. Remata nuestro socrático antihéroe de Palermo: "Mirá, cuando se les suben los humos, yo la hago fácil: les pongo las valijas en la puerta". En la escena siguiente lo veremos suplicándole a su mujer que lo deje entrar a casa. Ahora lo que queda claro es que nuestro filósofo es un chanta. Un chanta patético. Con un personaje como este, podría pensarse que el actor que hace de Francisco no es otro que el consabido Luis Brandoni, componiendo por milésima vez su monotipo.

Con esos datos podría pensarse también que *Macedonia*, el corto de Juan Taratuto premiado en la edición 1995 del festival UNICA, es un nuevo exponente del trajinado costumbrismo porteño, ese género que atrasa como un siglo. Pero no. Las actuaciones no son revisteriles, la estética no es televisiva y, sobre todo, no hay moralejas fáciles: comparar con *Made in Argentina*, *Convivencia* o, para dar un ejemplo de ahora mismo, *El verso*. A pesar de los tipos inconfundiblemente porteños, a pesar de la aparición de esa institución nacional llamada La Mamá, inconfundiblemente metida e invasora, a pesar del ambiente burrero y de la misoginia, que parecen salidos de un tango, en *Macedonia* no se resuelve nada, no hay ninguna moralina. En lugar de moralismo, el simple registro de una resignación: al final de *Macedonia*, Francisco y su mujer siguen enfrascados en su enésima discusión sin salida, y esa incomunicación se eterniza en el off, perdiéndose en un *fade out* que nos dice: todo seguirá igual. ¿*Macedonia* será discepoliana? Vaya a saber. Lo cierto es que en la banda de sonido no hay tangos (esa otra obviedad costumbrista) sino boleros. Boleros que comentan la acción. Boleros a lo Almodóvar, entretítulos a lo Godard, modos de distanciamiento.

Distanciamiento irónico: otra arma para zafar del costumbrismo, género que presenta sus tópicos como si fueran "reales".

Ironía llevada al absurdo: Francisco y esposa discuten sobre las galletas de arroz que ella osó servirle junto con el mate. Discuten sobre los cursos en los que ella se mete: "¿No estudiabas Comunicación en el Arte Educativo?" "Ya no, dejé hace siete meses. Ahora estudio Ciencias Orientales". Francisco y señora no van a ninguna parte. Como sus discusiones, que de tan monotemáticas y obsesivas se vuelven descabelladas, como en una película de Cassavetes o Scorsese. Taratuto las registra en largos planos-secuencia, muchos de ellos con cámara fija: *Macedonia* es, también, un manifiesto contra el abuso de la steadycam. ¿Por qué *Macedonia*, si la historia no transcurre en los Balcanes, si no aparece Alejandro Magno y

los personajes no se alimentan a base de ensalada de frutas? El realizador es claro y terminante: "Ni idea. Me gustó cómo sonaba, y lo dejé". Ah, bueno, así sí. ■

Horacio Bernades

Nombre del realizador: Juan Taratuto
Edad: 24 años
Estudios: Graduado en la Universidad del Cine, 1994
Otras realizaciones: *Res non verba* (video, 1987), *Forma latente* (video, 1990), *Soy un hippie* (videoclip para Fito Páez)

Título del corto: *Macedonia*
Año: 1994
Duración: 13 minutos
Formato: 16 mm
Intérpretes: Milagros Gallo y Daniel Dibiase.
Premios: Ganador festivales UNICA 1995 (Francia), FUC 1994, UNCIPAR 1994. ■

MUNDO CINE

Cien años de Wenders

"Era el año 1894 en Berlín, y yo era entonces una nena", se oye decir a la pequeña Icke al comienzo de *Los hermanos Skladanowsky*, sobre un fondo de imágenes de archivo. Berlín, niños, blanco y negro y una historia que combina realidad y ficción: acertó, estamos hablando de Wim Wenders. ¿*Los hermanos Skladanowsky*? ¿Qué es eso? ¿Un nuevo largometraje? ¿Pero entonces el nuevo no es el que filmó con Antonioni y que acaba de estrenarse en el último festival de Venecia? Ordenemos los tantos: *Los hermanos Skladanowsky* es un cortometraje (15 minutos) que WW filmó a fines de 1994, meses antes de su reunión con Antonioni para filmar *Más allá de las nubes*. Para ello, WW se rodeó de un atípico equipo técnico: alumnos de la Escuela de Cine de Munich. ¿La idea? Aportar su granito de arena a los homenajes que durante 1995 se celebraron en el mundo entero, a propósito del primer siglo del cine. El corto pudo verse, dicen que como primicia internacional, durante el reciente Festival Internacional de Escuelas de Cine que tuvo lugar en la Universidad del Cine (la FUC) en noviembre pasado.
Según consta en las enciclopedias, a fines del siglo pasado el alemán Max Skladanowsky se puso a investigar, al mismo tiempo que los hermanos Lumière en Francia, Edison en Estados Unidos y William Friese-Greene en Inglaterra, la posibilidad de reproducir imágenes en movimiento. Lo logró, gracias al bioscopio, un sistema no muy diferente del cinematógrafo patentado por los Lumière y que Skladanowsky hizo funcionar por primera vez en 1894. ¿Pero cómo, antes que los Lumière? Antes que la primera proyección pública de los Lumière, más precisamente.
Como buen alemán, y como buen melancólico también (algunos dicen que ambas cosas son sinónimos), Wim decidió homenajearlo a él, en vez de a los Lumière, y por eso filmó su corto en 1994, a los cien años de la invención del bioscopio.
El homenaje no es solo al cine (o al bioscopio) sino también a la ciudad de Berlín, como de costumbre. Sobre todo, Wenders homenajea, en *Los hermanos Skladanowsky*, ese momento inicial del cine, aquellas imágenes primeras, y para ello contó también con una vieja cámara Agfa de aquellos tiempos. Como es costumbre en Wenders, lo documental aparece aquí ficcionalizado. Según lo quiere el corto, el viejo Max debió apurarse para perfeccionar su invento, para poder complacer a Icke, su pequeña hija, que le exige, ansiosa, imágenes en movimiento. Imágenes de aquellos a los que ama, más precisamente: cuando uno de sus tíos se marcha por cuestiones de trabajo, ella llora y patalea, y para calmarla deciden filmarlo. Así, Icke podrá seguir viéndolo, "escondido dentro de la cámara".
Hermosa idea: el cine se creó para que una nena no pierda a sus seres queridos. A través de un relato en off de la propia Icke, que recuerda aquellos tiempos, Wim recupera la inocencia. La de los comienzos del cine y la de él mismo: *Los hermanos Skladanowsky* recuerda el espíritu del mejor Wenders, el de *Alicia en las ciudades*, el de *En el transcurso del tiempo*. El corto, que cuenta con la actuación de Udo Kier y apariciones de Rüdiger Vogler y del propio WW, rebosa encanto y emoción y nos parece un bello regreso a casa, después de una larga década de aparatosidad y vacío. Ojalá sus próximos largos sigan en esta línea, y nunca más en la de *Hasta el fin del mundo* o *Tan lejos, tan cerca*. Qué mejor homenaje al cine. ■

Horacio Bernades

Un evento de trascendental relevancia

En un comunicado enviado por la firma "Javier Torre Producciones" a los medios especializados se destaca el carácter "excepcional" del éxito de *Lola Mora*.
Durante su primer mes de exhibiciones triunfales *Lola Mora* introdujo en la Sala Legrand una cifra de alrededor de 15.000 espectadores. Si se relaciona esta cifra con las alcanzadas por las producciones nacionales durante 1995, se llega a la conclusión de que el film de Javier Torre estuvo más cerca de las 14.000 que metió la modesta *Fotos del alma* que, ciertamente, del casi millón que llevara *Caballos salvajes*. Para seguir con las odiosas comparaciones, *La ley de la frontera*, que el propio Aristarain no tuvo empacho en admitir como un fracaso, llevó 55.000 espectadores. Hasta *Peperina*, uno de los desastres más espectaculares del cine argentino reciente, atrajo a 27.000 incautos: el doble de lo que hasta ahora atrajo *Lola*. Si tenemos en cuenta que el costo declarado por Torre para su película fue de alrededor de dos (2) millones de dólares, bastante más que las dos recién nombradas y casi lo mismo que el film de Piñeyro, el cronista no puede dejar de preguntarse cuál es el "evento de trascendental relevancia" al que hace referencia el mencionado comunicado distribuido por Javier Torre Producciones.
A menos que ese evento sea el beneficio dejado por la película a sus responsables. Pero, ¿cómo podría dejar beneficios un producto que, de acuerdo con las cifras oficiales, estaría dando una considerable pérdida? ■

Horacio Bernades

Importante producción se filma

La populosa ciudad de Buenos Aires se vio conmocionada en los últimos días por el arribo al país del director Alan Parker para filmar un film épico-histórico-musical que, según nos informaron fuentes a las que solo *El Amante* tiene acceso, estaría centrado en la figura de Evita. La impresionante recreación de época incluirá la reconstrucción de la Casa de Gobierno en el Congreso Nacional y la reconstrucción del Congreso en la quinta presidencial del presidente de Uruguay. Increíblemente ningún medio se ha hecho eco de tal evento y ninguna agrupación política o relacionada con las autoridades nacionales se ha tomado el trabajo de emitir opinión al respecto.
También estamos en condiciones de adelantar que la protagonista es una actriz de raíces italianas cuyo apellido varía según las informaciones. Algunos dicen que se trata de Veronica Ciccone y otros que se trata de Verónica Tozzi. El resto del elenco lo completan la actual pareja de Melanie Griffith, Don Johnson, y en el papel de Perón, el protagonista de *Carrington*, Emma Thompson. ■

Santiago García

Madonna y Antonio Banderas

¡Polaco y la Coca acosados en un barco!

Isabel Sarli y Edgardo Nieva

Desafiando la advertencia que sugiere no embarcarse ni casarse un martes 13, la producción de *La dama regresa* —el film de Jorge Polaco y la largamente esperada vuelta a las pantallas de la Gran "Coca" Sarli— organizó en tan ominosa fecha un cóctel conferencia de presentación "fluvial". La cita fue a las 18.30 hs. en el Mississippi River, coqueto barco sureño, anclado paradójicamente en Dársena Norte.

La diva se embarcó, no sin problemas de taco y escalerilla alta, con más de una hora y media de retraso. Con su nueva caniche en brazos, como corresponde a una verdadera diva.

En el lapso entre el horario previsto y su majestuoso arribo, este cronista pudo asistir a una reunión de viejas y nuevas luminarias. Y, además, escuchar chismes y anécdotas de filmación que le han despertado un aun más curioso apetito, similar al de los cronistas (rama femenina, sobre todo) que se abalanzaron sobre cada sanguchito, saladito y delicatessen ofrecidas en las mesas, con la delicadeza de una pandilla salvaje.

Si el film llega a ser la mitad, qué digo la mitad, la cuarta parte de divertido y delirante de lo que fue el vernissage, puedo asegurar que se va a convertir en un clásico. Vamos por partes: la presencia de la Coca en una comedia como digna dama indigna regresando a su pueblo para vengarse de las afrentas recibidas en la juventud, en las manos del no menos excéntrico Polaco, ya da para soltar la imaginación hasta límites insospechados. Si a eso le sumamos un elenco que incluye a Edgardo Nieva, Mosquito Sancineto, Adelco Lanza (el inefable y grácil valet de la Coca en los films de Bo), la exuberante Guadalupe, el poeta travesti Fernando Noy y hasta el artista plástico Federico Klemm, personificando a un senador gay, la imaginación ya se nos ha extraviado en la última de las galaxias. (Por si no lo conocen, Klemm se ha hecho famoso a través de las cargadas que le hace Portal en *P. N. P.*, en el que levanta algunos momentos seleccionados del programa de cable del "Andy Warhol argentino". No se lo pierdan al original los lunes a la noche por Arte Canal. Allí pueden oírse frases como esta: "El Renacimiento es la época de mayor esplendor del chongaje fiorentino". Un must.)

Bueno, volvamos al barco. Allí estaban todos: la otrora vedette Guadalupe, más resplandeciente y sugestiva que años atrás, con un vestido blanco lleno de transparencias y rococós; Lanza quejándose del calor y de su traje y corbata, mientras Noy paseaba con un atuendo de chico de colegio inglés (parecía un alumno de Mr. Chips). Klemm, en un modesto saco color patito furioso, sudaba toneladas de maquillaje; Nieva saludaba como Gatica y la voluminosa Susana Cortínez no paraba de plantarse frente a cuanta cámara prendida hubiera. Y siguen las firmas.

A la hora de la conferencia los paparazzi se abalanzaron sobre los responsables principales. No dejaban hablar ni a Polaco ni a la Coca, a los gritos de "Júntense más", "Coca, mirá para acá", "Polaco, corré el brazo que la tapás a la Coca", cual discusión en la mesa de los Campanelli. Juro que, conociendo la paciencia de Polaco frente a la prensa, temía que tuviera un ataque de pánico y huyera del barco a nado. Pero no. Polaco soportó el asedio estoicamente, tal vez amparado por la presencia de Isabel y su mascota. "Con la señora Isabel Sarli nos sentimos en este momento acosados de amor", dijo. La Coca a su vez relató las diferencias de talante que los llevaron a discutir más que acaloradamente durante el principio de la filmación. Confesó que un día ella le tiró con un espejo por la cabeza. Pero que finalmente se entendieron y se quisieron mucho. También dijo que una vez que la agarró con la guardia baja, el director logró filmar el tan ansiado doble regreso: los pechos de la Sarli aparecerán otra vez, al aire libre y en todo su esplendor. A esta altura el cronista imaginó que aprovechando el lugar y la vocación natatoria de Sarli, Polaco filmaría algunas escenas más, allí mismo, con nuestra Esther Williams desabrigada, deslizándose por las aguas del Río de la Plata. Pero solo fue un efecto de la abundante bebida ingerida (yo también, Brutus). En cambio, nuestra Brigitte Bardot (pero mejor, mucho mejor conservada) aprovechó la ocasión para hacer un pedido público al presidente Menem, para eliminar la ley que permite el uso de cámaras de gas en las perreras. Kiki (su perrita travesti, ya que en el film personifica a un perro) aprobaba contenta en su simpática capita roja.

Espero con real ansiedad el regreso de la dama, y el de Polaco. ¿Será una película camp? ¿Será kitsch? No sé. Una mezcla de talentos tan raros, disímiles y por sobre todo libres e imprevisibles, seguramente dará algo absolutamente infrecuente en el panorama de nuestro lánguido y pacato cine argentino de los últimos tiempos.

Generosa Dama, sea bienvenida. Y por muchas veces más. ■

Alejandro Ricagno

Anuncie en *El Amante*
✆ 322-7518

Temporada 43 del cineclub

1996

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

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

CINECLUB NUCLEO

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

Temporada Nº 43 - 1996

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

Eduardo A. Russo

Comienza en marzo
sus cursos 1996

- Teoría y análisis del film
- Historia estética del cine

Solicitar entrevista al 824 2480

LA CONTUMANCIA

sólo música

Buscando el alma del diamante en una publicación necesaria

¿En qué revista Litto Nebbia relata sus treinta años de bonus tracks, mientras Diego Fischerman habla de su día de música ideal y León Gieco hace gala de su legendaria generosidad y sin que esto último sea un trabalenguas? ¿Qué López Puccio, el Director de voces? ¿Jaime Torres es tucumano?. Serrat, Sabina, Larralde, Rosencof, Frisell, Kleiman, Pagés...y siguen las firmas...

Si tu quiosquero no te vende compulsivamente el N°3, amenazalo con hacerle pechito con pechito, o llamá al 788-1448.

CINE • VIDEO • TV

CARRERAS - CURSOS

Dirección • Producción • Guión • Cámara • Edición

826-7248 / 824-9565

NAI TV Anchorena 1775 - 2º B

COMPOSICION LASER

Libros - Revistas
Folletos - Tipeo - etc.

Carlos ✆ 241-9312

CORRECCION DE PRUEBAS Y DE ESTILO

TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira ☎ 815-1415

Leer cine, filmar literatura

Un curso taller a cargo de Susana Villalba y Alejandro Ricagno

Análisis y discusión sobre adaptaciones cinematográficas (Joyce-Huston, Shakespeare-Welles y Polanski, Annaud-Duras, Chandler-Hawks, Mann-Visconti)

El escritor como guionista y/o director (Duras, Robbe Grillet)

La imagen del escritor en el cine (biopics literarios)
El cine no narrativo y la poesía

Informes e inscripción: 300-0898 o 957-5773
(Los que llamaron vuelvan a comincarse a estos teléfonos para confirmar fecha)

COMO VER CINE

UNA INTRODUCCION AL RELATO CINEMATOGRAFICO

Un curso de Horacio Bernades

✆ 856-6134

CD-ROM

El Cine Argentino

La gacetilla de promoción del CD-ROM *El cine argentino*, llamada a deslumbrar a los novatos en cuestiones informáticas, hablaba de 1850 fichas técnicas, de la cobertura de la totalidad de los estrenos nacionales desde 1933 (año de *¡Tango!*, primer título "sonoro y parlante") hasta *Caballos salvajes*, de 50 mil *vínculos* de información para "navegar" a gusto y piacere, mouse mediante, por las diferentes secciones del disquito —películas, biografías, premios—, de 28 fragmentos de video y de la reseña de 200 pelis jamás estrenadas en el circuito comercial. Lo verdaderamente increíble, para mí, fue verificar que se trataba de la primera gacetilla que no miente.
Todo estaba allí, en el "primer emprendimiento informático sobre cine realizado en castellano" (a esto no habrá más remedio que creerlo) debido a la Fundación Cinemateca Argentina. *El cine argentino* excluye casi siempre toda clase de valoración o crítica. No está del todo mal, opino yo: para hacerlo adecuadamente hubiera habido que organizarlo todo según una concepción muy otra (más de una opinión, debates, marcos sociopolíticos, etc.), y al mismo tiempo restringir la data, que es crucial habida cuenta de la escasa posibilidad, ya por el lado escrito, de contar con todo el sonoro vernáculo en un solo volumen. Las biografías, curiosamente, resultaron el terreno más permeable para la filtración de ciertas aproximaciones desde lo personal, que seguramente se le escaparon a don Guillermo Fernández Jurado, titular de la institución —y una institución él mismo— y partidario, según me cuenta un pajarito, de la máxima imparcialidad como criterio editorial.
Como manual, el CD-ROM cumple su cometido. Los mentados vínculos son de lo más dinámicos, con algunas cualidades que incluso lo ponen por encima de *Cinemania*, el compacto yanqui que incluye al inefable *Maltin's* y viene saliendo desde hace varios años. Por ejemplo, al pisar con el ratón sobre cualquier foto aparece un cartelito con el nombre de la película, y si lo que se pisa es una cara de la foto, aparece el nombre de la actriz o actor. Un simple clic nos llevará instantáneamente al título o la biografía de quien se trate. También hay varios índices alfabéticos y un sistema de búsqueda bastante eficaz. Todos los textos tienen resaltadas en rojo las palabras sobre las que se puede pedir información adicional. Las fichas de películas incluyen elenco, equipo técnico, fecha de estreno y salas, premios y síntesis argumentales.
Las biografías vienen con el año de natalicio y muerte (esto último solo en el caso de quienes fenecieron) y con la filmografía en los diversos rubros (como director, actor, guionista, montajista, etc.). Hay fotos de casi todo el mundo. Están los seudónimos de cada cual: Laura Hidalgo, por ejemplo, no es otra que Pesea Faerman. Hay ciertas erratas que, por nimias, no voy a mencionar. Todo en general es bastante puntilloso. Hay nombres y apellidos que yo no conocía (Vlasta Lah, chupáte esa), otros que no conoce usted y unos cuantos que no conoce nadie.
Lo que se debería pulir para la próxima son ciertos detalles computadorísticos. Utilizando a 64 K colores, por ejemplo, es frecuente que se cuelgue el CD-ROM. El diseño de apertura, un rollo de película medio quemado en la mitad, tal vez no sea el más feliz, bien que uno conoce la historia de la Cinemateca y podría tomarlo tranquilamente por un exorcismo. *El cine argentino* cuesta alrededor de 50 mangos. ■

Guillermo Ravaschino

VIDEOS

Cleo de 5 a 7 (*Cléo de 5 à 7*), Francia, 1961, dirigida por Agnès Varda, con Corinne Marchand, Antoine Bourseiller y Dorothée Blanck. (Memories)

En un momento de *Cleo de 5 a 7*, la protagonista acompaña a una amiga a visitar a su novio, que es proyectorista en una salita de cine. El las invita a ver el corto mudo que está por proyectar, ellas se asoman por las mirillas y nosotros también. Lo que ven y vemos es un cortito humorístico en 18 cuadros, pasado a 24, con la acción a velocidad acelerada.
Rápidamente se hace evidente que no se trata de un corto de la época, sino de uno filmado especialmente para la ocasión, entre otras cosas porque —y no podemos dejar de lamentarlo— no llega a tener la gracia ni la vivacidad de los cortos de la época. Pero, ¡oh sorpresa!, ¿el protagonista, vestido todo de blanco, no es acaso igualito a Godard? ¿Y su amada, con peluca rubia, no se parece demasiado a Anna Karina? ¿Y no son esos también Eddie Constantine y Jean-Claude Brialy y algún otro amigo de la casa a quien no llegamos a identificar? En ese momento es como si el corto se iluminara, y adquiriera toda la gracia y vivacidad que le faltaban, y que a la película misma le sobran, y todo se convierte en una pequeña y feliz broma entre amigos, unos jóvenes con ganas de vivir, de divertirse, de filmar. Unos jóvenes para quienes filmar fue, antes que nada, eso: una celebración de las ganas de vivir, de divertirse y de filmar. Un cine entre amigos y amores: la *nouvelle vague*, en una palabra.
Cleo de 5 a 7 es la película más *nouvelle vague* de Agnès Varda, a quien no por nada se conoció, familiarmente, como "la abuelita nuevaolera". Y es así porque la película misma no es

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

MUSIC & MORE

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 Tarjetas de crédito

otra cosa que un largo paseo, una serie felizmente inacabable de extendidos planos secuencia, de incansables e inquietos travellings por las calles, las plazas y los rincones de París. Qué otra cosa fue la *nouvelle vague* si no eso: un modo de filmar, de recorrer París, como quien recorre el cuerpo de la mujer amada. Y de recorrer, al mismo tiempo, un enigma femenino: la Karina de Godard, las mujeres de Truffaut, Corinne Marchand aquí. Recorridos que se saben breves: al comenzar el film, la joven, turgente protagonista de *Cleo de 5 a 7*, acaba de enterarse de que tiene un cáncer, y la película misma es el registro de las escasas dos horas (esas que van de 5 a 7, justamente) que preceden al diagnóstico definitivo. Que no resultará, finalmente, tan definitivo como parecía...
Como *Sin aliento*, *Lola* o *Jules et Jim*, *Cleo de 5 a 7*, una película viva por los cuatro costados y llena de aire, está preñada de muerte. Si hablamos de la *nouvelle vague* como movimiento fue justamente por eso: porque sus películas *se movieron*, jóvenes, aéreas y vitales, hacia una muerte inevitable. No por saberlo dejaron de moverse. Presentían, tal vez, que el tiempo estaba de su lado. Como todas las otras grandes películas del movimiento, *Cleo de 5 a 7* viene a ratificar, treinta y cinco años más tarde, que ese breve y poderoso instante que llamamos *nouvelle vague* está infinitamente más vivo que cualquier pobre muerte pasajera. ■

Horacio Bernades

En el nombre de mi hijo (*A Mother's Prayer*), EE.UU., 1995, dirigida por Larry Elikann, con Linda Hamilton, Noah Fleiss, Bruce Dern, Kate Nelligan, RuPaul y S. Epatha Merkerson. (AVH)

En los primeros tres minutos de película sabemos que la protagonista tiene sida y se va a morir, es viuda y desea encontrar un nuevo hogar para su hijo antes de que esto ocurra. De ahí hasta el final lloré con cada una de las escenas, diálogos, situaciones y gestos. No sé si eran golpes bajos o emociones codificadas pero la muerte asomaba todo el tiempo y destruía los pequeños respiros que daba la historia. Las cosas más cotidianas cambiaban su tono frente a la certeza de la muerte, que sabemos nos alcanzará a todos pero que se impone frente a una enfermedad terminal.
Tuve que parar la casetera un par de veces para secarme las lágrimas o tomar un café bien negro porque es realmente fuerte la manera en que, sin caer en la morbosidad de mostrar hospitales, la película muestra la agonía de perder lo amado del lado del que se va y del lado del que se queda. A esto hay que sumarle la presencia de Linda Hamilton, que actúa de una manera simple y permite que la protagonista nos dé la sensación de ser alguien conocido, alguien que sería "nuestra amiga".
No hay complacencia en el film y el final es uno de los momentos de respiro teñidos de tristeza de los muchos que hay en la historia. Que haya terminado así podría haberme ahorrado un par de lágrimas, pero suena una canción que conozco y lloro más que nunca, quizá por saber que cuando alguien amado se va, se descubre que todo lo vivido sigue en uno, lastimando y empujando hacia adelante. ■

Santiago García

El rostro en la ventana (*The Face at the Window*), Gran Bretaña, 1939, dirigida por George King, con Tod Slaughter, Marjorie Taylor, John Warwick, Robert Adair y Harry Terry. (Epoca)

No siempre ha sido debidamente apreciada la influencia que sobre los primeros relatos cinematográficos ejerció el género teatral conocido como melodrama victoriano. En los años tempranos del cine la especialidad —de tramas sangrientas y complejo aparato escénico— proveyó no solo argumentos sino un universo pasional, excesivo y decididamente popular, tanto como lo era el folletín en las letras. Uno de los más célebres fue *Sweeney Todd, el barbero diabólico de Fleet Street*, de G. D. Pitt. El protagonista, ayudado por un sillón-trampa, convertía a los incautos clientes de su peluquería en manjares de un restaurant aledaño. En 1936, George King la adaptó al cine con la insustituible presencia del maestro del *grand guignol* británico, Tod Slaughter. Pero es en la adaptación de *El rostro en la ventana*, de F. Brooke Warren, donde el tándem encontraría su momento culminante.
París, 1880. La ciudad está aterrorizada por los crímenes en serie cometidos por un misterioso asesino conocido como "El Lobo". Las víctimas, con una daga en su espalda, musitan antes de su último suspiro que han visto "un... rostro... en la ventana (argh)". De allí en más, velozmente y no sin cierta elegancia en el (involuntario) primitivismo del director George King, se suceden los acontecimientos. El motor de la acción reside en las villanías sin fin del Chevalier La Garde (Slaughter compone a un canalla tan repelente como los más porcinos personajes de Charles Laughton, aunque más dinámico en su desaforada teatralidad). Una damisela acechada, un joven pobre pero leal e intrépido, un científico que científicamente propone resolver los crímenes del Lobo y un lumpenaje variado que al ritmo de sones apaches obedece —congregado en la taberna "La rata ciega"—las órdenes del siniestro La Garde ante una policía desorientada componen este festival del melo victoriano. Un final paroxístico (que revela el misterio del rostro en la ventana) con Slaughter revoleando su capa, lanzando cuchillos y accionando puertas secretas mientras lanza su maligna risotada, eleva el film a la categoría de pequeña joya del género, y hace lamentar que el cine inglés no fuera más consecuente con la explotación de esta veta delirante. ■

Eduardo A. Russo

Rumpelstiltskin. Pedazos humanos (*Rumpelstiltskin*), EE.UU., 1995, dirigida por Mark Jones, con Kim Johnston Ulrich, Tommy Blaze, Allyce Beasley y Max Grodenchick. (Gativideo)

Rumpelstiltskin es un siniestro personaje sacado de un cuento de hadas. Concede un favor a cambio de que el que se beneficia con él le entregue un bebé, al que tiene que robarle el alma para seguir vivo. En el film hay una psicoanalista que explica que los cuentos de hadas de Christensen o los hermanos Grimm eran realmente terroríficos. En principio, *Rumpelstiltskin* intenta reproducir el espíritu de esos relatos en el contexto de la ciudad de Los Angeles actual. Pero la mediocridad de Mark Jones traiciona sus propias intenciones, cuando confunde la traslación al presente de una leyenda medieval con la mera inserción de un personaje anacrónico (un duende maligno) en la vida cotidiana contemporánea. El resultado de este intento fallido es una película de la cual no podemos determinar hasta qué punto es conscientemente *trash* y hasta dónde lo es involuntariamente. Las situaciones patéticamente absurdas que provoca la aparición del duende maléfico en una carretera, tratando de apropiarse de un camión en marcha para perseguir a la protagonista, hacen dudar acerca del sentido de la película. Sobre todo si se tiene en cuenta que para perseguir a la pareja protagónica que escapa con el bebé, Rumpelstiltskin tiene que luchar cuerpo a cuerpo con los conductores de los vehículos, que se resisten al ser asaltados por el duende (?), pero cuando se trata de personajes secundarios, puede asesinarlos instantáneamente desde cualquier distancia con la sola intervención de los poderes de su mente.
Rumpelstiltskin, con su confusión argumental y estética, ejemplifica en parte la situación general del cine de terror clase B, género al que se podría decir que pertenece la película. Por una parte, aparece la falta total de riesgo de parte de los directores. Si se ven obligados a trabajar con pocos recursos, deberían pensar que no tienen nada que perder y pueden explotar su imaginación sin mayores condicionamientos. Pero lo que hacen es rebajar también el producto a la baratez intelectual de lo que va a ser consumido y olvidado inmediatamente. Para colmo, con la única intención de aplicar los mismos recursos dramáticos del cine de terror clase A que se encuentran definitivamente agotados (con la excepción de los maestros contemporáneos del género). Por otra parte, la confusión lleva a la indefinición, a dejar librado a la buena voluntad del espectador si este tipo de películas deben tomarse en serio o no. En este último caso, la única solución saludable sería rechazarlas de plano, porque la chantada no tiene rango estético. ■

Silvia Schwarzböck

Pasiones latentes (*Underneath*), EE.UU., 1994, dirigida por Steven Soderbergh, con Peter Gallagher, Alison Elliott, William Fichtner, Adam Trese, Joe Don Baker, Shelley Duvall y Elisabeth Shue. (AVH)

La filmografía de Soderbergh —cuatro películas— es ideal para intentar evaluar el recorrido de un director dentro del Hollywood actual. Acertadamente bendecido por *Sexo, mentiras y video* (premios en festivales, prestigio inmediato dentro del llamado cine independiente por la calidad del film y por gastar solo dos millones de dólares), vapuleado con justicia por *Kafka* (treinta millones para una película espantosa y risible) y refugiado en el video por *El rey de la colina*, determinar si la carrera de Soderbergh es interesante o no es hoy una tarea imposible. Por si fuera poco, *Pasiones latentes* pertenece a esa extraña categoría de films al margen de la industria y armado con las recetas más convencionales que puedan concebirse desde la escritura de un guión. Es un policial al estilo de los de John Dahl (otro director del que no sabría decir si es talentoso o chanta), irritante y prolijo al mismo tiempo, que cuenta una historia sin baches narrativos y sin alusiones a los policiales de antaño. Pero también, frío, distanciado y de una complejidad inútil que desconcierta durante todo el desarrollo. *Pasiones...* (justamente son las que faltan) apela a las convenciones del género pero desde una óptica supuestamente novedosa: hacer creer que no interesan las reglas genéricas para que exclusivamente nos interesemos por los conflictos de los personajes. No es que la película decida boicotear el género como hacen los Coen, sino que, en cambio, desde el mismo relato, las múltiples historias se expanden de tal manera que, por momentos, no encuentran un centro de interés. Ese es el resultado final no solo de *Pasiones latentes* en particular sino de montones de otros films: un ejemplo para una clase de guión pero una película monótona que pide a gritos una secuencia, una escena o un detalle que lo aleje de la tiza y el pizarrón. Tres últimas novedades. En el film, Shelley Duvall es la enfermera y cuesta reconocerla (si es que alguien la reconoce), Elisabeth Shue es la empleada del banco, es muy linda y la veremos en la entrega del Oscar por *Adiós a Las Vegas*, y Peter Gallagher, ya visto en *Sexo, mentiras y video* como protagonista central, confirma su tipología de patán estreñido (con o sin barba). ■

Gustavo J. Castagna

Mandato del otro mundo (*The Uninvited*), EE.UU., 1944, dirigida por Lewis Allen, con Ray Milland, Ruth Hussey, Gail Russell y Donald Crisp. (Epoca)

Los eruditos consideran a *The Uninvited* entre las mayores películas de fantasmas de la historia del cine. Su lanzamiento local en video permite comprobar, a medio siglo, que la condición de legendaria posee fundamentos ciertos. En el primer y mejor paso de la no demasiado atendible carrera de Lewis Allen, Milland & Hussey interpretan a dos despreocupados —e intrépidos— hermanos que compran una vieja mansión en Cornwall, a buen precio debido a la presencia de ciertas "perturbaciones".
Hay fantasmas, más de uno. Y no amenazan a los nuevos moradores, sino que el acecho se orienta hacia la nieta del viejo propietario de la casa. La trama de *The Uninvited* se enreda progresivamente y con vuelcos rotundos como en un viejo melo —o una no tan vieja telenovela— con secretos familiares inconfesables, linajes equívocos y pasiones que aquí perduran más allá de la muerte. Pero no es la trama lo que convierte a *Mandato...* en un clásico, sino los momentos en que se sospecha o se percibe de forma sutil la presencia de lo sobrenatural. Cada encuentro fantasmal se desarrolla en un clima donde el malestar impreciso se impone sobre el horror masivo. *The Uninvited* toma a los espectros en serio aunque elusivamente, desdeñando el recurso a los efectos especiales.
Curiosamente, no es la presencia de ultratumba lo que plantea el conflicto principal, sino un entrevero de cuentas pendientes donde los participantes están estratégicamente repartidos más acá y más allá de la muerte. Puede también desconcertar, ya que por tramos atraviesa una atmósfera casi de comedia romántica. Milland no deja de soltar chistes animosamente (según la opinión de Martin Scorsese, para evitar que la gente abandone aterrorizada la sala) hasta el borde de las apariciones mismas. Pero cuando estas suceden —con la asistencia de la exquisita fotografía de Charles Lang— el miedo cosquillea al espectador. Los cinéfilos jazzeros reconocerán en el leitmotiv de *Mandato del otro mundo* al celebérrimo *standard* de Washington y Young, "Stella by Starlight", que aquí —además de acompañar lánguidos pasajes del film— es la melodía que Milland compone para la trémula Gail Russell y con la cual, es de suponerse, la conquista en forma definitiva. ■

Eduardo A. Russo

REPASO

El amor y la furia (*Once Were Warriors*), dirigida por Lee Tamahori (Gatividéo)
En esta película neocelandesa, algunos personajes reciben más piñas que en el *Gatica* de Favio. Más allá de sus excesos y de cierto costado for export, *El amor y la furia* tiene algunas escenas muy logradas, además de las soberbias caracterizaciones de una familia bastante complicada. El gran problema radica en saber si toda esa violencia está justificada o si se pasa para el otro lado. Las dos actrices protagónicas son inolvidables. Comentario en *EA* 44.

Corazón valiente (*Braveheart*), dirigida por Mel Gibson (Gatividéo)
Tres horas de Mel Gibson dirigiendo y protagonizando la historia de William Wallace, héroe escocés del siglo XIII. Batallas descontroladas, sangre, sudor y lágrimas, pero también caras lindas y cierto costado complaciente y quizá demasiado conservador. En *El Amante* hubo hachazos, espadas cruzadas, insultos y reclamos (a favor y en contra) por el culito y el pitito del apuesto Mel. 10 nominaciones para el Oscar y éxito entre nuestros lectores. Comentarios a favor y en contra en *EA* 43.

La reina Margot (*La reine Margot*), dirigida por Patrice Chéreau (Transmundo)
Un delirio total. Como los locos Addams pero sin Christina Ricci. Con toda la sangre de una película de Argento pero con varios asesinos en lugar del psicópata de guantes negros. Dumas y Shakespeare. Jean-Hughes Anglade amenaza morirse veinte veces. No queremos confundirlos pero tampoco sería justo tratarla como si fuera una producción qualité. Si no comparte nuestra opinión, vea los giros que da la cámara y los gestos y reacciones de los personajes. Vale la pena comprar, aunque sea una vez, gato por liebre. Crítica acorde en *EA* 45.

Cuando cae la noche (*When Night Is Falling*), dirigida por Patricia Rozema (AVH)
Después de *Habitación blanca* y *Yo escuché a las sirenas cantar*, Rozema cuenta otra historia de amor entre dos mujeres. Una de ellas, profesora de mitología y en plena crisis de pareja, y la otra, artista de un circo digno del Parakultural y de Omar Chabán. Las dos mujeres hacen buena pareja y la realizadora transmite la pasión entre ellas con inhabitual acierto. Pero, por lo demás, la película se pasa de mersa. Comentario en *EA* 46.

Actos privados (*Priest*), dirigida por Antonia Bird (AVH)
Una publicidad inteligente bastó para que *Actos privados* fuera un éxito considerable. La sufrida historia de un cura gay, contada sin fuerza por su directora, no pudo salir de una chatura y monotonía casi insoportables. Sin embargo, el perfil bajo del relato, alejado de cualquier efectismo, transformó al film en un vehículo polémico debido a sus características transgresoras. En la redacción, como siempre, las opiniones estuvieron divididas. Comentario en *EA* 43.

***Ed Wood*, dirigida por Tim Burton (Gatividéo)**
Votada por todos y cada uno de los miembros de la redacción, resultó la mejor película del 95. El peor director de la historia del cine por uno de los mejores realizadores de los últimos diez años. Perfecta, como diría Ed Wood Jr. Crítica y dossier Burton en *EA* 39. ■

CINE EN TV

por Jorge García

La luna (*Luna*), 1979, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Jill Clayburgh y Matthew Barry.

Por encima de los altibajos que se manifiestan sobre todo en sus últimos títulos, el talento de Bernardo Bertolucci está fuera de discusión. *La luna*, uno de sus films más controvertidos, es un melodrama barroco y desmelenado que incluye incesto entre madre e hijo, con secuencias deslumbrantes y un final operístico de tono moralizante. Lamentablemente parece que no hay ninguna posibilidad de conocer la versión original de 144 minutos, por lo que habrá que conformarse con esta considerablemente aligerada.
Fox, 19/3, 21 hs.

Tregua a la medianoche (*A Midnight Clear*), 1992, dirigida por Keith Gordon, con Kevin Dillon y Ethan Hawke.

Keith Gordon es conocido por sus trabajos como actor, ya que ninguna de sus dos películas como director, ni la interesante *La guerra del chocolate* ni esta, fueron estrenadas en nuestro país. Vigoroso drama antibélico, ambientado en Europa a fines de la Segunda Guerra, sobre la peligrosa misión que debe realizar un pelotón de combate, es un preciso estudio de caracteres masculinos que nos muestra un director a seguir.
VCC 23, 6/3, 22 y 1.30 hs.

Flor del desierto (*Dessert Bloom*), 1986, dirigida por Eugene Corr, con Jon Voight y Annabeth Gisch.

Este film del ignoto director Eugene Corr, inédito en nuestro país, es una verdadera sorpresa. Ambientado en 1951 en un pueblito de Nevada donde se efectúan pruebas nucleares, narra en ese contexto y desde la mirada de una adolescente de 13 años la crisis que se desata en su familia, compuesta por un padre veterano de guerra, alcohólico y solitario, y una madre sometida, ante la llegada de su tía en plan de divorcio. Una minuciosa recreación de época, excelentes actuaciones y una puesta en escena rigurosa y sin concesiones hacen que la visión de este film se convierta en ineludible.
HBO, varias emisiones.

Primer pecado mortal (*The First Deadly Sin*), 1980, dirigida por Bryan G. Hutton, con Frank Sinatra y Faye Dunaway.

La brillante carrera de Frank Sinatra como cantante ha relegado a un segundo plano su notable capacidad actoral. En este melodrama del impersonal Bryan G. Hutton, sobre un policía que debe perseguir a un asesino serial mientras su esposa agoniza en un hospital, la potente y creíble composición de Frankie hace remontar altura a un film que sin su presencia no habría logrado sobrepasar el nivel medio.
HBO, 2/3, 1 hs.; 7/3, 22 hs.; 11/3, 18.30 hs.; 14/3, 23.45 hs.; 19/3, 18.15 hs.

En la cuerda floja (*Tightrope*), 1984, dirigida por Richard Tuggle, con Clint Eastwood y Geneviève Bujold.

Richard Tuggle había sido guionista de la excelente *Fuga de Alcatraz*, de Don Siegel, antes de debutar en la dirección con este film. A partir de la identificación que va surgiendo entre un policía y el asesino que persigue, el director da una vuelta de tuerca a los clisés habituales en este tipo de relatos, logrando una obra ambigua e inquietante, con una iluminación de Bruce Surtees —sobre todo en el tratamiento del claroscuro— sencillamente formidable. Una muy interesante ópera prima.
HBO, 8/3, 3 hs.; 12/3, 24 hs.; 16/3, 18.15 hs.; 25/3, 1 hs.

Roger y yo (*Roger & Me*), 1989, dirigida por Michael Moore.

Manipulando a su antojo algunos hechos ocurridos en un pueblo de Michigan —el despido de miles de obreros de una fábrica a lo largo de varios años—, Michael Moore realiza un insólito falso documental que, paradójicamente y a la manera de *Zelig*, se constituye en un originalísimo film de ficción (ver extensa crítica y "Mea culpa" de HB en los números 41 y 42 de *El Amante* respectivamente).
Space, 26/3, 7 hs.

La pasión de Béatrice (*La passion Béatrice*), 1988, dirigida por Bertrand Tavernier, con Julie Delpy y Nils Tavernier.

El olfato cinéfilo me indica que es probable que en este film de Bertrand Tavernier, ambientado en el siglo XIV, se manifiesten las características esenciales de su obra: una excesiva grandilocuencia y solemnidad y un pomposo sentido de la puesta en escena. Pero como esto no es más que una hipótesis, ya que no he visto el film, puede que valga la pena acercarse a esta obra inédita del director francés.
CV 30, 25/3, 22 hs.

Ten cuidado con mamá (*Serial Mom*), 1994, dirigida por John Waters, con Kathleen Turner y Sam Waterston.

Dicen los que conocen las primeras películas de John Waters que se trata de un realizador de auténtico interés, pero la visión de sus únicos trabajos editados en video (*Hairspray* y *Cry Baby*) me deja dudas sobre dicha afirmación. De todos modos no habrá que dejar pasar esta, su última película, como todas las restantes sin estrenar en nuestro país, que según opinión de quienes la vieron es una ácida comedia negra sobre una madre "normal" que se dedica a asesinar a todos los que contrarían su modo de vida. Para ver y evaluar.
Cinecanal, 30/3, 22 hs.

El aguijón de la muerte (*The Tingler*), 1959, dirigida por William Castle, con Vincent Price y Judith Evelyn.

William Castle fue uno de los personajes más insólitos que nos

La vigencia de un creador

Además del muy completo ciclo retrospectivo de la obra de Luis Buñuel que exhibe la Sala Lugones, el canal 32 de VCC proyectará durante el mes de marzo varios títulos representativos de la filmografía del gran director español. Requeriría un espacio mucho mayor que este desarrollar las características de la obra de un realizador tan importante. Limitémonos por lo tanto a señalar que tras un período inicial emparentado de manera directa con el surrealismo, una influencia que no lo abandonaría en toda su vida, Buñuel durante un largo período, quince años —a pesar de estar directamente relacionado con el mundo del cine—, no pudo dirigir ninguna película. Solo a partir de 1947, cuando se instala en Méjico, logra retomar su carrera de realizador, con una serie de films acusados de comerciales e irrelevantes por cierta crítica tuerta, pero que forman en mi opinión el núcleo más valioso de su obra, ya que es donde el director se muestra en un estado más puro. Obligado a trabajar con las estrellas del momento y con guiones imposibles, Buñuel logra imponer su iconoclasta y anárquica visión del mundo y su ácido humor, por encima de materiales que en manos de cualquier otro director hubieran sido infilmables, logrando algunas de sus obras más geniales. Cuando en los años 60 Buñuel vuelve a filmar en Europa, su obra —ahora desarrollada en condiciones de libertad absoluta— gana en prolijidad formal pero se hace mucho más cerebral, sin la espontaneidad que caracterizaba a su período mejicano, lo que por cierto no le impide terminar su carrera con una obra maestra como *Ese oscuro objeto de deseo*. Los films a proyectarse los jueves, a las 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs., son los siguientes: el 7, *El perro andaluz* y *La edad de oro*, tal vez las dos expresiones más acabadas del surrealismo en el cine; el 14, *Diario de una camarera*, su primera película de producción europea en los sesenta, un film amargo y oscuro, sin rastros del humor que caracteriza al director. El 21 se verá *Subida al cielo*, uno de los menos conocidos films de la etapa mejicana en tono de comedia negra, y el jueves 28 se exhibirá *El ángel exterminador*, una de las cumbres indiscutibles de su carrera. Como yapa, el sábado 9 a las 23, 1 y 3 hs., en el ciclo *Cineclub* del mismo canal, irá *Ensayo de un crimen*, otro gran film del período mejicano, sobre un hombre con vocación de asesino que nunca puede concretar sus intenciones. Una muestra representativa y variada de la obra de un director personalísimo. ■

Jorge García

haya dado la abundante fauna hollywoodense. Productor de obras memorables (*La dama de Shangai, El bebé de Rosemary*), su tarea como director se centró en películas de terror de bajo presupuesto en las que manifestaba su macabro sentido del humor, del cual este film es un muy buen ejemplo. El martes 19 y miércoles 20 en los mismos horarios y canal se exhibirá *Trece fantasmas*, otra típica obra del realizador.
CV 5, 12/3, 23.50 hs. y 13/3, 5.20 hs.

El beso amargo (*The Naked Kiss*), 1964, dirigida por Samuel Fuller, con Constance Towers y Anthony Eisley.

La escena inicial antes de los títulos, en la que una mujer castiga a un hombre con inusitada violencia mientras vuela su peluca dejando al descubierto su cabeza completamente calva, nos muestra que estamos inequívocamente frente a una película de Samuel Fuller. El resto es un atípico melodrama en el que el director invierte metódicamente varias de las constantes del género, dando lugar a una de sus obras más personales. Imperdible.
VCC 32, 6/3, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.

Cine argentino

Los mediodías de Space dedicados al cine nacional ofrecen como todos los meses sobrados motivos de interés. De la interesante programación de marzo debemos destacar en principio las dos adaptaciones de textos de Borges que se proyectarán durante el mes. El lunes 11 a las 14.30 hs. irá *Días de odio*, primera película dirigida en su totalidad por Leopoldo Torre Nilsson, en la que, sobre el relato "Emma Zunz", logra un film con algunos innegables aciertos visuales, pero lastrado por un inadecuado uso de la voz en off y un mediocre nivel interpretativo. Mucho más conseguido es *Hombre de la esquina rosada* de René Mugica, una de las mejores, si no la mejor traslación cinematográfica de un texto del gran escritor, en la que, además el director logra su mejor trabajo, y que se podrá ver el domingo 31 a las 13 hs. Sobre otro importante escritor nacional, Ernesto Sábato, León Klimovsky dirigió la adaptación de *El túnel*, su primera novela. Film más apreciable por sus intenciones que por sus logros, es sin embargo un valioso intento de eludir los caminos más convencionales y trillados; irá el sábado 16 a las 14.30 hs. El sábado 2 a la misma hora, podrá verse *Los inundados*, la ópera prima de Fernando Birri, claramente deudora del neorrealismo italiano, pero con una dosis de humor generalmente ausente en los films de ese movimiento. El miércoles 27 a las 13 hs. se exhibirá *Yo no elegí mi vida*, del normalmente impersonal Antonio Momplet; el notable guión y el gran papel —tal vez el mejor de su carrera— de Enrique Santos Discépolo hacen pensar seriamente en la responsabilidad autoral del gran compositor en este policial, uno de los más logrados en la historia del cine argentino. Por último, el domingo 10 a las 13 hs., se proyectará *Las pirañas*, film dirigido en nuestro país por el director español Luis García Berlanga, en el cual se manifiesta una vez más su corrosiva visión de la sociedad en un relato de un feroz humor negro. ■

Jorge García

Mi esposa favorita (*My Favorite Wife*), 1940, dirigida por Garson Kanin, con Cary Grant e Irene Dunne.

Garson Kanin se destacó más por sus condiciones de autor, director teatral y guionista que por sus virtudes de realizador cinematográfico. Sin embargo aquí, con la colaboración en el guión (y por qué no en la dirección) de Leo McCarey y la presencia de dos de los más grandes actores de la historia de la comedia, logra un muy divertido film, cercano a los clásicos del género.
Space, 3/3, 16 hs.

La muerte cumple condena (*Let Him Have It*), 1991, dirigida por Peter Medak, con Chris Ecclestone y Tom Courtenay.

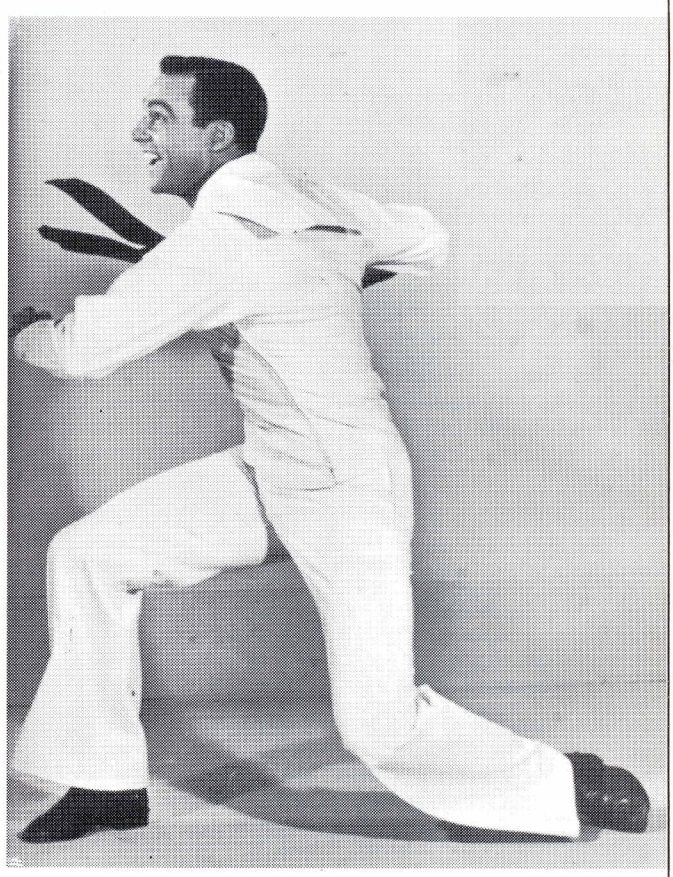
La ecléctica y despareja carrera del húngaro Peter Medak parece haber encontrado rumbos de solidez en sus últimas obras. Este film, basado en un hecho real (el crimen del que se acusa a un joven retrasado mental) y ambientado en Londres en la inmediata posguerra, está muy logrado, sobre todo en sus dos primeros tercios (la exposición de los antecedentes del hecho). Una muy precisa recreación de época y excelentes actuaciones son otros méritos de una película por demás interesante.
CV 30, 14/3, 23.30 hs.

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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



Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*), 1961, dirigida por Blake Edwards, con Audrey Hepburn y George Peppard.

Blake Edwards, a pesar de la inocultable decadencia que muestra en sus últimos trabajos, logró, sobre todo en el terreno de la comedia, varios títulos recordables. Esta sofisticada adaptación de un relato de Truman Capote nos presenta un director dueño de un estilo visual muy refinado, de claras reminiscencias minnellianas y en el que no asoman los toques de vulgaridad que a veces empañan algunas de sus películas posteriores.
Cinecanal, 9/3, 16 hs. y 18/3, 11.45 hs.

Melvin y Howard (*Melvin and Howard*), 1980, dirigida por Jonathan Demme, con Paul Le Mat y Jason Robards.

Jonathan Demme es famoso por algunos títulos que están entre lo menos atractivo de su obra, permaneciendo inéditos varios films argumentales y documentales que forman el núcleo más interesante de la misma. A esta categoría pertenece esta película sobre la relación que se entabla entre el millonario Howard Hughes y su presunto heredero, pero que por sobre todas las cosas es una aguda y perceptiva visión del *American way of life*.
Cinecanal, 31/3, 20 hs.

Ciudad dorada (*Fat City*), 1972, dirigida por John Huston, con Stacy Keach y Jeff Bridges.

En la carrera plagada de altibajos de John Huston, generalmente había que esperar la confluencia de un período de inspiración personal con un tema que le interesara para que se lograran resultados memorables. En esta historia de un boxeador fracasado y alcohólico que intenta un retorno imposible, su joven protegido en camino de seguir sus pasos a mediano plazo, y su ocasional amiga, tanto o más reventada que él —una típica galería de perdedores hustonianos—, el director encuentra su mejor pulso narrativo y logra uno de sus films más redondos. Para no dejar pasar.
HBO, 12/3, 16.45 hs.; 16/3, 14.15 hs.; 18/3, 15.15 hs. y 29/3, 14.45 hs.

La leyenda de Leadbelly (*Leadbelly*), 1976, dirigida por Gordon Parks, con Roger E. Mosley y Paul Benjamin.

Gordon Parks es el primer director negro que logró reconocimiento internacional, principalmente por haber dirigido un par de títulos de la serie *Shaft*. Esta de a ratos intensa, por momentos superficial y pintoresquista, pero casi siempre vívida biografía del mítico cantante —una de las voces principales del blues de origen rural— es posiblemente su mejor película.
CV 30, 2/3, 16.25 hs. y 17/3, 16.20 hs.

Viaje al infierno (*Rush*), 1991, dirigida por Lili Fini Zanuck, con Jason Patric y Jennifer Jason-Leigh.

Ya desde su primera toma, un impresionante plano secuencia, Lili Fini Zanuck nos señala que no vamos a ver un film convencional. Narrando la sórdida historia de una joven que entra en la policía con la misión de intentar detener a un proveedor y consumidor de drogas y que termina con ella también convertida en una adicta, la novel directora logra una obra de vibrante intensidad, a la que solo se le puede objetar algún innecesario estiramiento. Espero con ansiedad la próxima película de Lili.
Cinecanal, 25/3, 22 hs.

Preparen los pañuelos (*Préparez vos mouchoirs*), 1978, dirigida por Bertrand Blier, con Gérard Depardieu y Patrick Dewaere.

Antes de caer en el vacío intelectualismo que muestran sus últimas películas, Bertrand Blier se había mostrado como uno de los escasos directores franceses valiosos surgidos después de los 70. Su predisposición para desarrollar relatos insólitos y anticonvencionales, y su capacidad para manejarse en el terreno del humor negro y del absurdo, se manifiestan ampliamente en este film, uno de los más logrados de su obra.
Space, 20/3, 24 hs. ■

Robert Mulligan: Intimismo y discrecion

Pregúntale al Sr. Luna (*The Man in the Moon*), 1991, con Reese Witherspoon, Sam Waterston, Tess Harper y Emily Warfield.

Vaya uno a saber cuáles son las secretas cuerdas emocionales que a veces tañen determinadas imágenes dentro del espectador para que la (re)visión de una película se convierta en una experiencia memorable. Puede que sea la conjunción de un espacio, tiempo y estado de ánimo determinados (o cualquier otra cosa) lo que provoca en ocasiones una receptividad más "intensa" de lo habitual de un film. Lo concreto es que aquel sábado a la tarde —un sábado crepuscular, precursor de las melancolías domingueras— no tenía nada programado para ver y estaba haciendo zapping; al llegar a Cinecanal vi que en ese momento comenzaba *Pregúntale al Sr. Luna*, la hasta ahora última película de Robert Mulligan, que había visto algunos años atrás en su fugaz estreno en Buenos Aires, donde se exhibió —intentando identificarla con un viejo éxito del director— con el insólito título de *Verano del 62*, a pesar de que la acción transcurría en 1957, y de la que tenía un buen recuerdo. Debo aclarar que son contadas las oportunidades en que un film "mejora" el concepto que tengo de él a través de su revisión; más bien, y con bastante frecuencia, me ocurre lo contrario. Lo cierto es que la película, desde su primera secuencia —una en apariencia trivial conversación entre dos hermanas, una entrando en la adolescencia, la otra saliendo de ella, en su habitación antes de dormirse—, me provocó inesperadas resonancias. La historia no parece en principio demasiado original; ambientada a fines de los 50 en un pueblito rural sureño de los Estados Unidos, en el seno de una familia con padre rígido y severo y madre comprensiva, narra la crisis que se desata ante el hecho de que las dos hermanas antes mencionadas se enamoren del mismo muchacho, lo que provocará, en un inesperado giro melodramático del relato, un trágico final. Pero como siempre —y esto es una verdad a estas alturas irrefutable— en una película la cuestión no pasa por el "qué " sino por el "cómo". Desde el comienzo el director se acerca a los personajes —magníficamente delineados por medio de pequeños detalles— con una gran calidez, dentro de un registro discreto y pudoroso, en el que las miradas y los silencios juegan un rol fundamental, otorgándole a la película un sobrio medio tono. Por otra parte, el clasicismo de la narración, la claridad y transparencia de la puesta en escena y la notable dirección de actores remiten a la mejor tradición del cine norteamericano. Pero es la autenticidad con que Mulligan revela las felicidades y sinsabores de la adolescencia —esa edad traicionera—, el dolor del primer amor y, por qué no, del crecimiento lo que convierte al film y sus personajes en inolvidables (en lo personal es el film que más me ha emocionado en los últimos tiempos y a la vez el que más ha crecido en una segunda visión).
Ahora bien, ¿quién es el director de esta joya? Nacido en Nueva York en 1925, hijo de un policía y sacerdote frustrado, Robert Mulligan es uno de los tantos realizadores surgidos de la televisión en los 50. Tras un promisorio debut en 1957 con *Pánico*, en los años 60 se asoció con el entonces productor Alan J. Pakula, realizando varios films en los que tocaba problemáticas juveniles, algún título prestigioso y con varias nominaciones al Oscar, como *Matar un ruiseñor* y hasta algún extraño western. (A propósito, recuerdo que un amigo de aquellos y estos tiempos solía decirme entonces que los méritos de las películas de Mulligan había que atribuírselos a Pakula, pero la evolución ulterior de ambas carreras creo que desmiente esa afirmación.) En los 70 su producción se espacia y junto a algún título muy exitoso como *Verano del 42* aparecen obras poco conocidas pero de indudable interés (*La búsqueda de la felicidad*, *El año que viene a la misma hora*), en las que —como en sus mejores títulos de los 60— a falta de una visión personal del mundo se manifiestan rasgos estilísticos comunes, esto es, una gran discreción y calidez en el acercamiento a los personajes, clasicismo narrativo y un intimismo y una melancolía comunes en varios de sus títulos, que permiten catalogarlo, sobre todo en el tono de sus películas, como un realizador bastante personal. Además, no hay que olvidar una atípica incursión del director en el terror, con *El otro*, una de las obras más perturbadoras del género de los últimos veinticinco años. Desde 1979 hasta la fecha, Robert Mulligan dirigió solo tres títulos, la ya comentada, donde por momentos roza la maestría, y otras dos de cuyos nombres no quiero acordarme. Su obra es bastante difícil de ver ya que en video se consiguen muy pocas de sus películas, pero mi recomendación es que cuando en Cinecanal se proyecte nuevamente *Pregúntale al Sr. Luna* (en cualquier momento va a ocurrir) no la dejen pasar. No se van a arrepentir. ■

Jorge García

Películas para ver en marzo

Viernes **1**	*Strapped* (F. Whitaker) **I-SAT, 22.45 hs.**	*Aliens, el regreso* (J. Cameron) **Cinecanal, 22.15 hs.**
Sábado **2**	*Tuyo es mi corazón* (A. Hitchcock) **Canal 365, 19 hs.**	*New York, New York* (M. Scorsese) **Space, 22 hs.**
Domingo **3**	*Más corazón que odio* (J. Ford) **VCC 32, 14 hs.**	*Un mundo perfecto* (C. Eastwood) **HBO, 19.30 hs.**
Lunes **4**	*Palabras al viento* (D. Sirk) **TNT, 17 hs.**	*Como caídos del cielo* (K. Loach) **VCC 23, 9.45 y 18.45 hs.**
Martes **5**	*Scarface* (H. Hawks) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Bésame mortalmente* (R. Aldrich) **VCC 32, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.**
Miércoles **6**	*Alma negra* (R. Walsh) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*Erase una vez en el Oeste* (S. Leone) **Cinecanal, 14 y 3 hs.**
Jueves **7**	*La balada de Gregorio Cortez* (R. Young) **I-SAT, 21 hs.**	*Nosferatu* (W. Herzog) **Cinecanal, 23.35 hs.**
Viernes **8**	*Llamada para el muerto* (S. Lumet) **HBO, 14.15 hs.**	*La masacre de Chicago* (R. Corman) **CV 5, 13 y 19 hs.**
Sábado **9**	*Casablanca* (M. Curtiz) **Canal 365, 19 hs.**	*Gigoló americano* (P. Schrader) **CV 5, 22 hs.**
Domingo **10**	*Del mismo barro* (R. Altman) **Cinemax, 8.30 hs.**	*Río Bravo* (H. Hawks) **VCC 32, 14 hs.**
Lunes **11**	*El viaje a ninguna parte* (F. F. Gómez) **Space, 22 hs.**	*Más allá de la justicia* (B. Tavernier) **CV 30, 22 hs.**
Martes **12**	*El deporte predilecto del hombre* (H. Hawks) **Cinecanal, 10.40 y 3.15 hs.**	*Habitación blanca* (P. Rozema) **CV 5, 22 hs.**
Miércoles **13**	*La mala semilla* (M. Le Roy) **VCC 32, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.**	*La última película* (P. Bogdanovich) **CV 5, 23.45 hs.**
Jueves **14**	*El final feliz* (R. Brooks) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*Roma* (F. Fellini) **Cinecanal, 19 hs.**
Viernes **15**	*Lo que resta del día* (J. Ivory) **HBO, 10.45 hs.**	*Gritos y susurros* (I. Bergman) **VCC 32, 23 y 1 hs.**
Sábado **16**	*Sweet Charity* (B. Fosse) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*La tregua* (S. Renán) **VCC 23, 22 y 1.45 hs.**
Domingo **17**	*El corazón de la ciudad* (L. Kasdan) **Fox, 21 hs.**	*Alas de mariposa* (J. Bajo Ulloa) **Space, 22 hs.**
Lunes **18**	*Una Eva y dos Adanes* (B. Wilder) **VCC 32, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.**	*Qiu Yu, una mujer china* (Z. Yimou) **CV 5, 22 y 3.30 hs.**
Martes **19**	*Almas en conflicto* (V. Minnelli) **TNT, 15 hs.**	*La lista de Schindler* (S. Spielberg) **Cinecanal, 22 hs.**
Miércoles **20**	*J. F. K.* (O. Stone) **Space, 22 hs.**	*Festín desnudo* (D. Cronenberg) **Teleuno, 23 hs.**
Jueves **21**	*Ginger y Fred* (F. Fellini) **I-SAT, 21 hs.**	*Drácula* (J. Badham) **Cinecanal, 0.40 hs.**
Viernes **22**	*La tarea* (J. Hermosillo) **Space, 22 hs.**	*Perro bravo y gloria* (J. McNaughton) **Cinecanal, 22 hs.**
Sábado **23**	*Lenny* (B. Fosse) **Cinecanal, 18 hs.**	*Sombras y niebla* (W. Allen) **I-SAT, 22 hs.**
Domingo **24**	*El Dorado* (H. Hawks) **VCC 32, 14 hs.**	*Las esposas de Stepford* (B. Forbes) **Space, 16 hs.**
Lunes **25**	*Los inadaptados* (J. Huston) **VCC 32, 11, 13.05, 15.10, 23 y 1.05 hs.**	*La pacifista* (M. Jancso) **CV 5, 22 hs.**
Martes **26**	*Madame Bovary* (V. Minnelli) **Space, 16 hs.**	*El bebé de Rosemary* (R. Polanski) **VCC 23, 23.50 hs.**
Miércoles **27**	*Lili Marleen* (R. W. Fassbinder) **CV 30, 22 hs.**	*Un tropiezo llamado amor* (L. Kasdan) **Space, 24 hs.**
Jueves **28**	*Murieron con las botas puestas* (R. Walsh) **TNT, 11.05 hs.**	*La bella y el campeón* (R. Shelton) **I-SAT, 19.15 hs.**
Viernes **29**	*Ladrones de bicicletas* (V. De Sica) **VCC 32, 11, 13 y 15 hs.**	*El mundo del futuro* (R. Heffron) **CV 5, 13 y 19 hs.**
Sábado **30**	*Reportaje confidencial* (O. Welles) **VCC 32, 17 hs.**	*La vieja dama indigna* (R. Allio) **VCC 32, 23, 1 y 3 hs.**
Domingo **31**	*Cuando Harry conoció a Sally* (R. Reiner) **Space, 18 hs.**	*M. Butterfly* (D. Cronenberg) **HBO, 22 hs.**

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

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

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG	SS
Actos privados	A. Bird	AVH				3	2	8	
Asesinato	A. Hitchcock	Epoca				8	7		
Círculo de amigos	P. O' Connor	Transeuropa	3	5			4	8	
Corazón valiente	M. Gibson	Gatividéo	4	6	6			9	
Cuando cae la noche	P. Rozema	AVH	6	5	5	4		8	5
Ed Wood	T. Burton	Gatividéo	8	8	10	10	8	10	10
El amor y la furia	L. Tamahori	Gatividéo			4	6	4	7	7
El caballo de acero	J. Ford	Epoca				10	9	10	
El mandato de otro mundo	L. Allen	Epoca			7		7		
El poder del amor	L. Hallström	AVH						5	
El retorno de la masacre de Texas	K. Henkel	LK-Tel				1			2
En el nombre de mi hijo	L. Elikann	AVH						7	
La batalla de los sexos	R. Underwood	AVH			3			6	
La casa de la calle 92	H. Hathaway	Epoca					6		
La isla de las mujeres bonitas	G. Marshall	AVH			2			2	2
La promesa	M. von Trotta	Gatividéo					4	7	
La reina Margot	P. Chéreau	Transmundo	7			7	7	8	7
Los pequeños traviesos	P. Spheeris	AVH						5	
Los visitantes del tiempo	J. M. Poiré	Transmundo		1		1		1	
Milicias de paz	K. Vidor	Epoca					6	7	
Mr. Stich, la criatura que vino de la muerte	R. Avary	Transmundo			1	5		1	6
Pasiones latentes	S. Soderbergh	AVH				5			
Rumpelstiltskin	M. Jones	Gatividéo				3	3		1
Secretos del corazón	M. L. Hogg	AVH						7	
Tom & Viv	B. Gilbert	AVH					3	3	
Tres padres solteros	S. Weisman	Gatividéo						7	
Tumba al ras de la tierra	D. Boyle	LK-Tel					3	6	

Cinéfilos S.R.L.
Presenta
La Videoteca
Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

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

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN VIDEOTECA

• 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

NUEVA DIRECCION

Video del Angel

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

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

Entrega a domicilio

Más Fácil de Usar

Bienvenido al verdadero mundo de multimedia.

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

Más Económica

Multimedia
#1 EN EL MUNDO

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.

Software
INCORPORADO

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.

Para Windows Mac OS
Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

CD-ROM

Apple®
El poder para superarse.

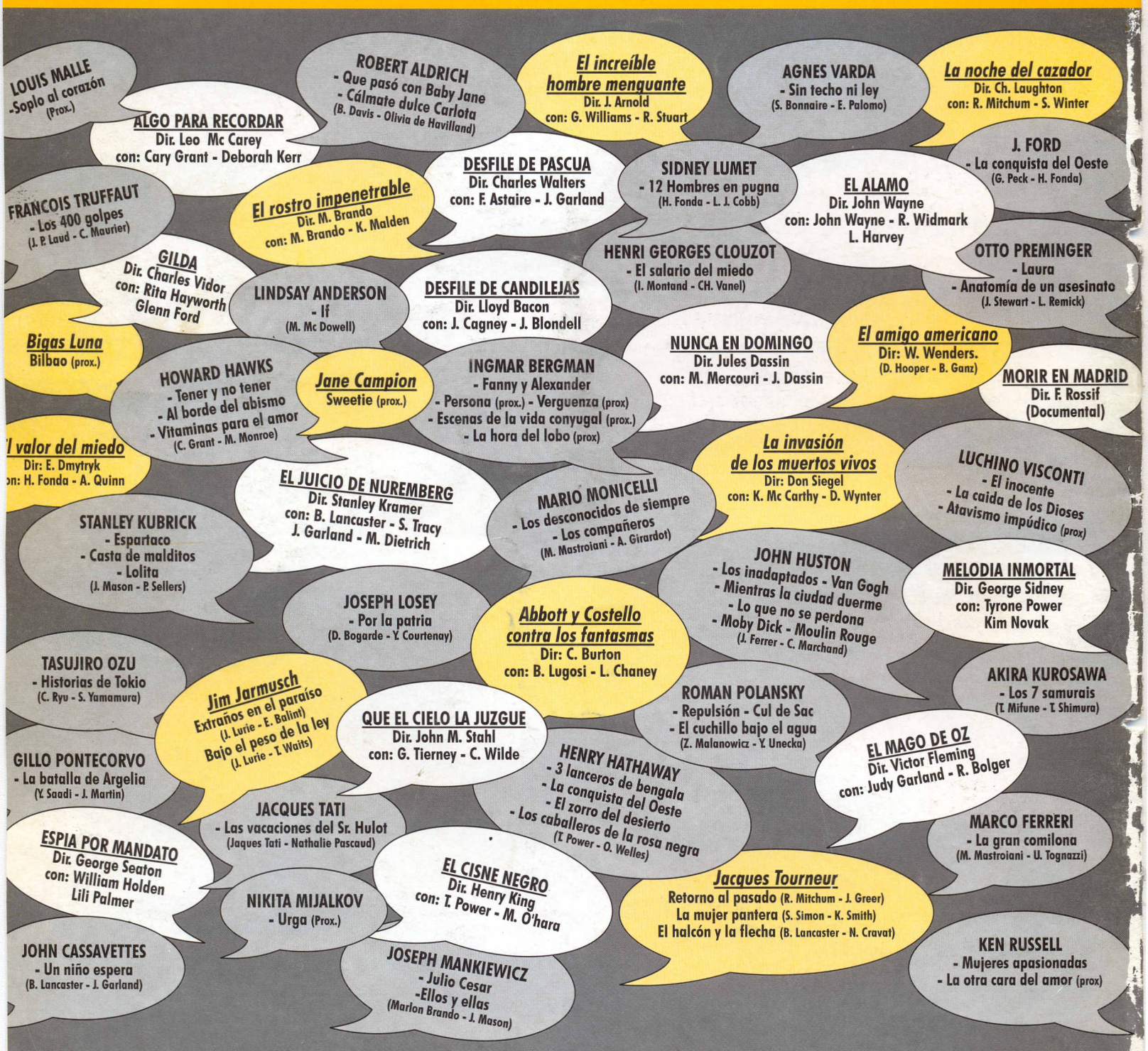
Macintosh Performa

314-1212
Línea Directa Apple

*© 1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh, y Macintosh Performa son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. †Estudio de Dataquest 1995 Multimedia Market Trends Report. **Utilizando el software PC Exchange de Apple.*

CINE DE AUTOR EN VIDEO

Con las garantías de calidad e información de un sello experimentado



CINE DE AUTOR | CINE DE CULTO | FILMS INOLVIDABLES

EL COLECCIONISTA DE IMAGENES S. A.

Maipú 995 - TEL/FAX: 313-8947 Capital Federal.