

# Film

**Schrader**

entrevista exclusiva

**Kar-Wai**

de Argentina a Cannes

**Conan**

la saga de Howard,  
de la pluma a la pantalla

**Sundance '97**

*Lost Highway*, de David Lynch  
y lo mejor del festival

**Perrone**

*Graciadió*

Cine por cable  
guía para Junio

más

Amadori

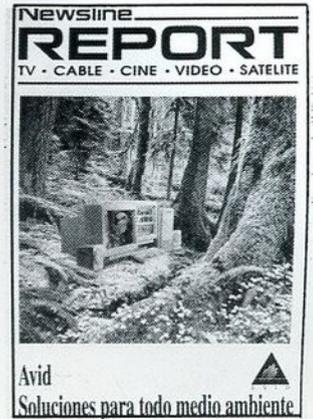
Sábato

Sid&Nancy

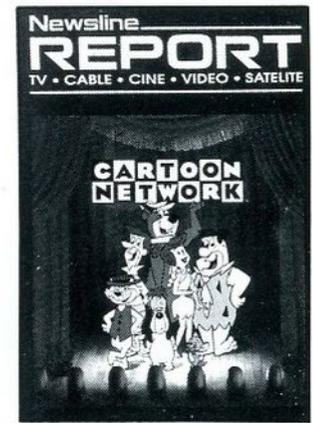
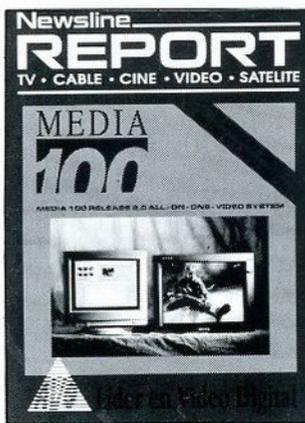
# Walter Hill

Dossier: filmografía completa + *Entre dos fuegos*

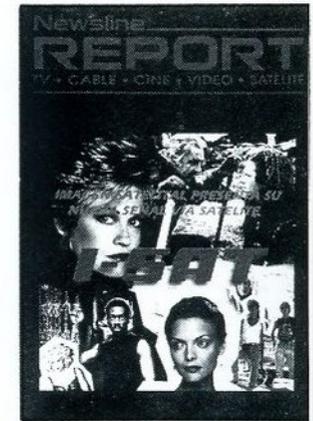
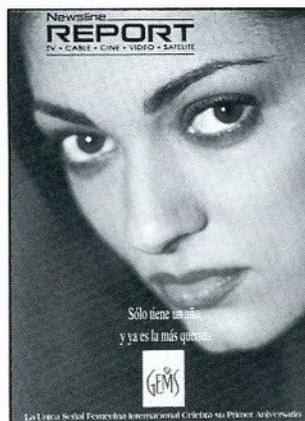




*Desde hace cuatro años, la revista*



*empresarial líder del sector.*



**Newsline**  
**REPORT**  
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

**Informacion Estrategica**

## 6 Malón

**El cantor de jazz, The Celluloid Closet**, Raúl Perrone y **Graciadió**, láser, música, Goar Mestre, un año agitado.

## 18 Schrader

En Los Angeles, el autor de **Mishima** conversó con Guillermina Zabala acerca de su carrera y de **Touch**, su último film.

## 24 Wong Kar-Wai

No todos los cineastas de Hong-Kong hacen que sus protagonistas vuelen por el aire: Wong Kar-Wai es una persona seria que se perfila desde hace algunos años como uno de los mayores talentos de Oriente (y, por lo tanto, de Occidente). Diego Curubeto y Octavio Fabiano repasan algunos de sus films más importantes.

## 28 Festivales

Este año, el Departamento de Relaciones Exteriores de *Film* obtuvo representaciones en el legendario Sundance y en el Festival Internacional del Uruguay. Escriben Mabel Longhetti, Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña.

## 36 Dossier Walter Hill

El nombre de Walter Hill no invoca a ningún marginal, sino a uno de los pocos realizadores que ha logrado imponer una mirada propia remando con mayor o menor dificultad en el centro mismo de Hollywood. El estreno de su estupendo **Entre dos fuegos** es una perfecta excusa para repasar su filmografía, que es tan desapareja como fascinante, y demuestra a) que los renovadores de ayer son los clásicos de hoy, b) que no se puede hablar de Walter Hill sin hablar de Ry Cooder. Escriben Diego Curubeto, Marcelo Dos Santos, Paula Félix-Didier, Elvio E. Gandolfo, Mario Leguizamón, Sebastián Morando, Fernando M. Peña, Sabrina Salomón y Fernando Villalba.

## 52 R. E. Howard

Respondiendo tardíamente al pedido de varios lectores de *Film*, Fabio Blanco recorre en este número tres films basados en la obra de Robert Ervin Howard y desmenuza el proceso de adaptación.

## 58 Cine y literatura argentina Sábado

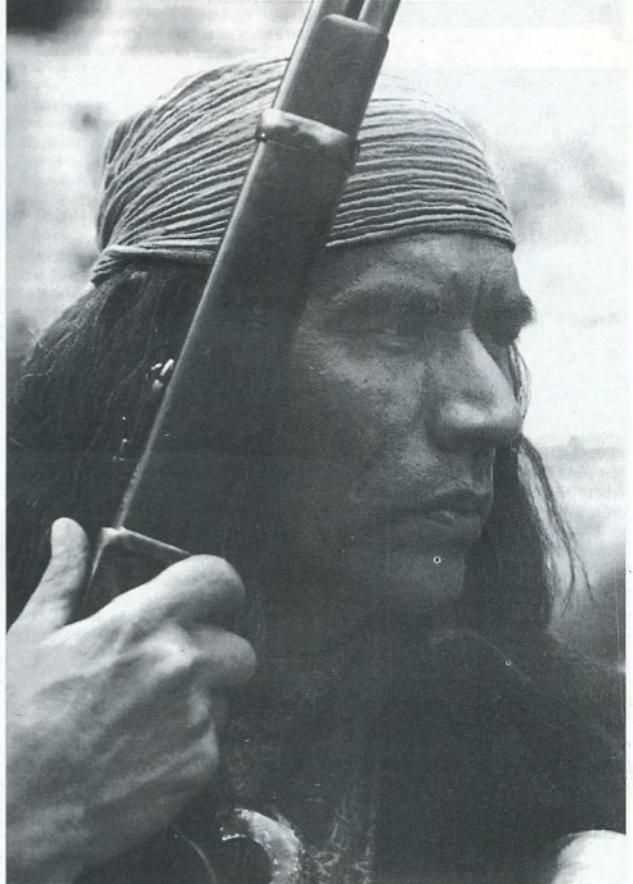
Cuatro reflexiones del escritor sobre **El ciudadano**, compiladas por Jorge Miguel Couselo. Ilustró Sábato.

## 62 Clásicos nativos Dios se lo pague

Abel Posadas escribe sobre el film de Luis César Amadori.

## 66 Cine por cable

*Film* inaugura alegremente una modesta guía para que el aficionado a ver películas por TV dependa un poquito menos del azar.



# Film25

## Mayo/Junio 97



CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE 2000  
TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES

TARIFAS  
ESPECIALES  
PARA SOCIOS  
DISTANTES

BIBLIOTECA  
DE CINE PARA  
CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM Y  
ENCICLOPEDIAS  
MULTIMEDIA

BARRANCAS  
DE BELGRANO

O'HIGGINS  
2172

TEL: 784-0820

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

# Film Staff

## Hacen Film

Fernando Martín Peña  
Paula Félix-Didier  
Aldo Paparella  
Diego Cabello

## Dirección Editorial

Fernando Martín Peña  
Paula Félix-Didier

## Diseño

Diego Cabello

## Dirección Comercial

Aldo Paparella

## Colaboran en este número

Fabio Blanco  
Jorge Miguel Couselo  
Diego Curubeto  
Marcelo Dos Santos  
Octavio Fabiano  
María Fasce  
Elvio E. Gandolfo  
María Eugenia Lara  
Mario Leguizamón  
Mabel Longhetti  
Sebastián Morando  
Fernando Pereyra  
Sergio Francisco Pineau  
Abel Posadas  
Hermenegildo Sábat  
Sabrina Salomón  
Gustavo Sigal  
Fernando Villalba  
Guillermina Zabala

## Corresponsales:

**N.York**  
Gabriela Chistik  
**Los Angeles**  
Guillermina Zabala  
**Alemania**  
Claudia Palozzo  
**Holanda**  
Alejandra Szir  
**París**  
Valeria Ciezar

## Impresión

Sociedad Impresora Americana

## Distribución

**Capital**  
Vaccaro Sánchez & Cia. (☎ 342-4031)  
**Interior**  
Disa (☎ 304-4973)

en la tapa:

*Bruce Willis en el último film  
de Walter Hill: Entre dos fuegos*

en la página anterior:

*David Lynch, Gerónimo según Walter Hill  
y Michelle Reis en Fallen Angel,  
de Wong Kar-Wai*

Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Impreso en Argentina.

● *material inédito*



EE. UU. Publicaciones especializadas en simultáneo con los países de origen.

Premier  
Cinescape  
Sci-Fi Universe  
Fangoria  
Filmfax  
Cult Movies  
Cinefex  
Femmes Fatales  
Cinefantastic  
Dreamwatch  
The scream factory  
Starlog

ESPAÑA  
Fotograma  
Imágenes  
Cinermania  
Cinerama  
Dirigido  
Nosferatu  
Interfilms  
Mundo Canalla  
SFX

INGLATERRA  
Cult Times  
Shivers  
Starburst  
SFX  
Film Review

FRANCIA  
Mad Movies  
Impact  
L'ecran fantastic

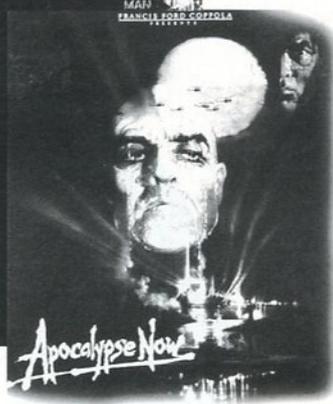


**POSTERS**

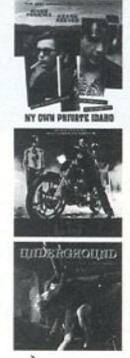
**VIDEOS**



● Horario: Abierto de lunes a sábado de 9:00 a 23:00 hs; domingos, de 14:00 a 23:00 hs



**CARTELES**



● Guías  
Scripts  
Movies guide  
Leonard Maltin  
Martin Porter

● Makings Of

● Libros de actores y directores

● Envíos al interior

**LA NUEVA ERA DE CAMELOT EN CINE**

**Camelot**

Archivo Histórico de *hoyistas* Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Av. Corrientes 1388 (esq. Uruguay) • (1043) Buenos Aires • Tel.: 374-6152

## laser la colección particular

por Diego Curubeto

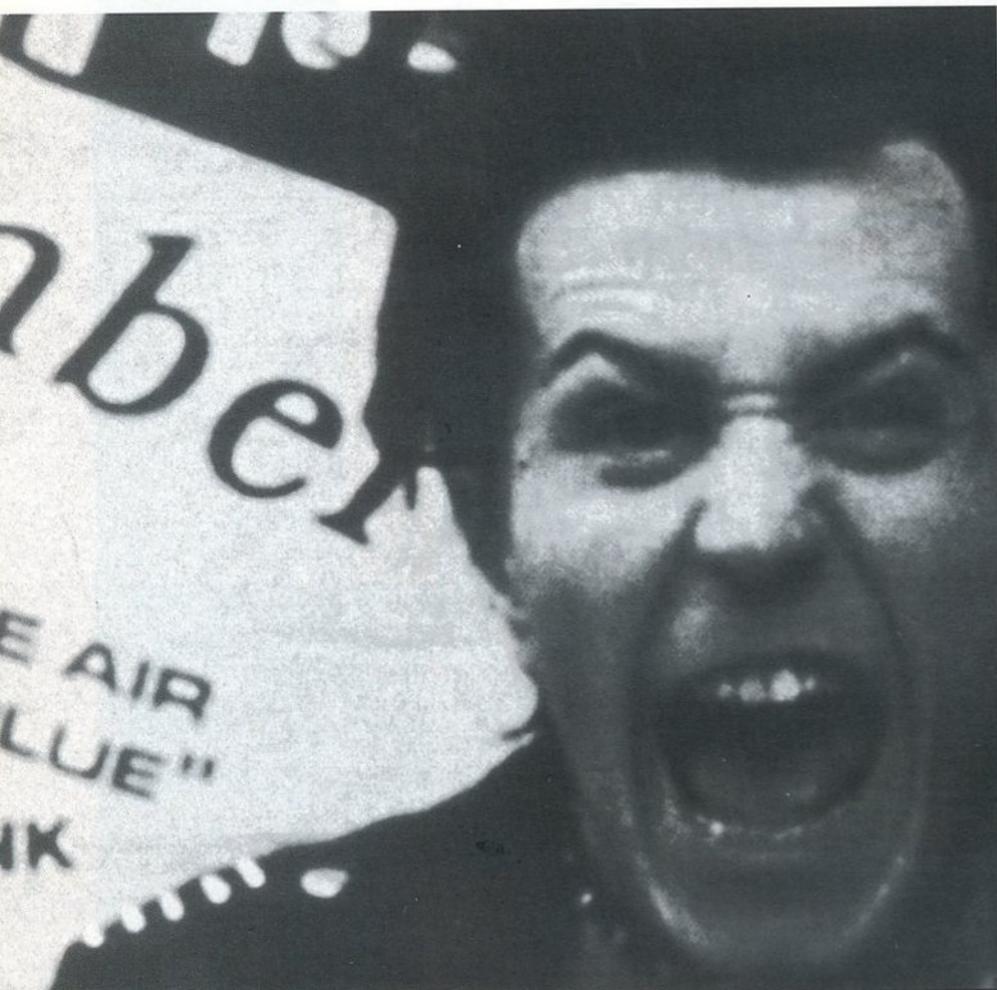
### **W**uthering Heights *Pioneer Special Edition* (HBO Home Video)

La versión de William Wyler del clásico *Cumbres Borrascosas* de Emily Bronte es uno de los más firmes candidatos al gran film romántico de todos los tiempos. Y esta edición especial consigue que ver esta película sea una experiencia nueva, lo que no es casual: más allá del guión de Charles MacArthur y Ben Hecht y de las actuaciones de Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Flora Robson, Geraldine Fitzgerald, Leo G. Carroll y Donald Crisp, las cualidades esenciales de la versión de 1939 de *Wuthering Heights* son principalmente visuales. Y el trabajo de Wyler y sobre todo el de Gregg Toland, ganador del Oscar, se aprecian como nunca en este láser. Escenas como la de la tormenta, con ese relámpago que ilumina en forma casi sobrenatural el rostro de una Merle Oberon moribunda, tienen un estilo tan original y moderno que perfectamente podrían pertenecer a un film de arte de los años '90. En la contratapa hay toda una explicación –similar a la de otra estupenda edición de una producción de Samuel Goldwyn, *Hurricane* (*El huracán*, 1937) de John Ford– que indica que "El transfer surgió del positivo mejor conservado, y gracias a los adelantos tecnológicos modernos se pudo hacer un master con un telecine de alta definición (...). Este sistema de transfer al NTSC 525 scan se llama Super Scan, y permite una imagen con un mínimo nivel de distorsión". Aunque esta información pueda parecer un poquito críptica –en realidad es un poco más larga y termina aconsejando quitar el croma al televisor, aplicable a cualquier láser o video en blanco y negro– el resultado está a la vista, y realmente el método parece muy bueno, como sea que lo apliquen.

Aunque el mérito fundamental de esta edición es la calidad superlativa del *transfer*, hay algunos *bonus* nada desdeñables: un reportaje de diez minutos a Geraldine Fitzgerald, el *trailer* original y la antológica banda sonora de Alfred Newman aislada en el canal analógico, gracias a que el productor de la edición, Charles Kiselyak, logró "encontrar la banda óptica de toda la música de la película, a pesar de los esfuerzos en contra de dos coleccionistas rapaces" (?). El texto de la contratapa es muy completo y está lleno de anécdotas sustanciosas acerca del rodaje de esta obra maestra.

### **S**id & Nancy *(The Criterion Collection)*

Esta edición al mejor estilo *Criterion* de Sid & Nancy podría estar acompañada por un subtítulo: "Todo lo que usted quería saber sobre los *Sex Pistols*". Porque los *bonus* que acompañan al film más conocido de Alex Cox aportan todo tipo de in-



Mr.  
Mr.  
Mr.

formación, teorías, chismes e imágenes de archivo sobre el grupo que integraba Sid Vicious, y sobre el movimiento *punk* en general.

Para empezar, el *transfer* del film es de un nivel superior incluso para los refinados standards de la colección *Criterion*. Además, el espectacular sonido Dolby Surround –fundamental en una película de este tipo– permite notar sutilezas de la mezcla que uno nunca hubiera podido notar cuando Sid & Nancy se estrenó en los cines argentinos. Es interesante volver a ver esta película en estas condiciones óptimas a más de 10 años de su rodaje. Este tipo de cine de *rock & roll*, drogas y situaciones desesperadas y, por qué no, por momentos cercanas al efectismo, muchas veces no logra superar el paso del tiempo. Con una década a cuestas Sid & Nancy ha envejecido muy bien. El papel sin desperdicios de la fisurada número uno de los '90, Courtney Love –como Gretchen, la amiga de Nancy– le da un toque de actualidad casi profética a la película.

Cuesta entender los motivos por los que Alex Cox no participa de los comentarios en la banda sonora analógica, junto a los protagonistas Gary Oldman y Chloe Webb, el coguionista Abbe Cool, el músico Elliot Kidd, el historiador Greil Marcus (autor de dos libros sobre el *punk* y los Sex Pistols) y los directores Julien Temple y Lech Kowalski. También la banda analógica incluye la voz del mismo Sid Vicious en una entrevista telefónica. Quizá la ausencia del director de *Repo Man* (*Idem.*, 1984), *Walker* (1988) y *The Winner* (*El ganador*, 1996) simplemente se deba a que la gente de *Criterion* no lo pudo encontrar, ya que Cox se ha pasado gran parte de los '90 en oscuros parajes mexicanos.

Justamente en México está filmado el muy poco visto clip promocional de la película sobre el tema *Love Kills* de Joe Strummer. El clip es realmente raro, divertido y original, por lo que es un *bonus* especialmente bienvenido: Cox imaginó un destino paralelo para Vicious –un Gary Oldman un

poco más gordo que en la película– que en vez de morir aparece en México, un poco al estilo Ambrose Bierce, para comer pizza y protagonizar una revolución carcelaria.

Pero en la sección especial de este láser quizá lo más importante sean los fragmentos de D.O.A. el documental de Lech Kowalski en los que se puede ver una entrevista a los Sid y Nancy originales –él con una remera con una svástica, ella cambiándose para aparecer *topless* y en corpiño– y a los Pistols en vivo, con Sid pegándole a un miembro del público con su bajo. Kowalski aparece en el audio comentando cómo Cox se basó en algunas imágenes de su documental para recrear las escenas en su película. Lo mismo hace Temple, que filmó la increíble *The Great Rock 'N' Roll Swindle* con la famosa escena de Vicious cantando *My Way* y matando al público a tiros –esta película, nunca estrenada en la Argentina, está editada en láser por la Warner desde hace tiempo–.

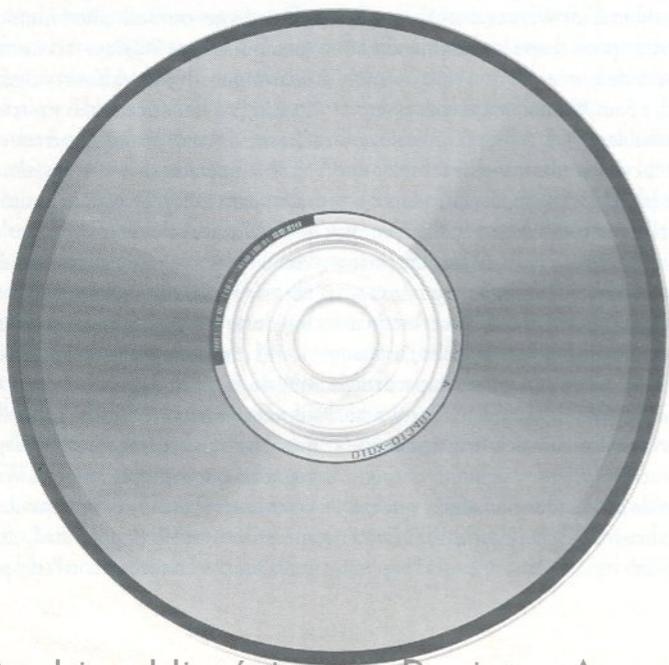
Otro gran momento de los *bonus* es una legendaria primera aparición de los Pistols en la TV inglesa, en 1976, diciéndole a una especie de Bernardo Neustadt británico que se vaya a la mierda en todas las variantes posibles.

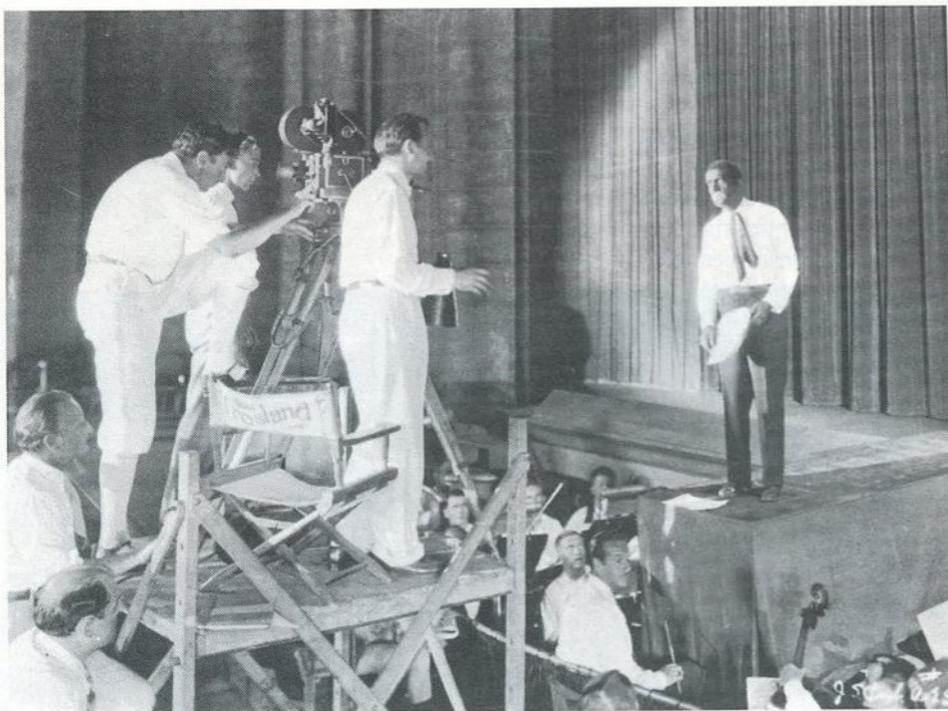
La edición tiene dos discos. Un lado de la película y otro de *bonus* son CAV, por lo que pueden detenerse cuadro a cuadro en cualquier reproductor de láser. En esta parte hay un texto que sintetiza en forma muy sólida la historia de Sid Vicious, los Pistols y sus mentores, Malcolm McLaren y Vivienne Westwood. También hay un sector dedicado a las fotos y recuerdos de Bob Gruen, el fotógrafo de los Pistols.

Por último, se puede ver por primera vez el corto documental *England's Glory* sobre el rodaje de Sid & Nancy, producido por Cox y dirigido por un tal Martin Turner, que en la contrapa dice que su carrera se frustró debido a la prohibición de esa película y seguidamente da su teléfono por si alguien lo quiere contratar, para filmar lo que sea: 011-44-71-249-0609.



●  
Enfrente Gary Oldman,  
y aquí Chloe Webb  
como Sid y Nancy según Alex Cox





Alan Crosland dirigiendo a Al Jolson

## clásicos el hombre inolvidable

El cantor de jazz, de Alan Crosland  
por Octavio Fabiano

El cantor de jazz  
(The Jazz Singer, 1927)

Dirección: Alan Crosland. argumento: obra de Samson Raphaelson. guión: Al Cohn. intertítulos: Jack Marmuth. fotografía: Hal Mohr. sonido: George R. Groves. elenco: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Bobby Gordon, Otto Lederer. duración original: 89'.  
Editó: Centro Cultural del Cine.

# malón

no fue el primer film sonoro, pero su masivo éxito contribuyó decisivamente a que el sonido fuese incorporado por la industria del cine. El artifice de este paso se llamó Sam Warner y era uno de los cuatro hermanos Warner que estaban al frente de la productora Warner Bros. No puede decirse con exactitud a partir de qué surgió el interés de Sam por el sonido. Pudo haber estado presente cuando en 1921 el realizador David Wark Griffith hizo una exhibición experimental en nueva York de su film *La calle de los ensueños* (*Dream Street*). La película se proyectó acompañada de un registro musical grabado en discos, sincronizado con la imagen mediante un sistema desarrollado por un señor Orlando Kellum. En algunas escenas los intérpretes llegaban a mantener breves diálogos, pero pese a que todo esto debió resultar una novedad, Griffith no se entusiasmó con el sistema de Kellum. Según la actriz Lillian Gish, uno de los hermanos Warner asistió a la proyección y fue visto poco después examinando la instalación sonora de la sala.

En realidad, a Sam Warner tampoco le interesaba que el cine hablase. A esta altura conviene recordar que las películas mudas nunca se exhibieron en silencio. En las salas más importantes una orquesta interpretaba partituras de acompañamiento especialmente compuestas y hasta en los cines más modestos había un pequeño conjunto, o por lo menos un pianista que improvisaba. Lo que atrajo a Warner fue la posibilidad de que las películas llegaran a estas salas pequeñas con todo el impacto de un acompañamiento musical completo. Enseguida intuyó también la explotación de cortos con músicos, cantantes y actores célebres, siempre restringidos a los teatros de las grandes ciudades, y que sin duda el público masivo del cine estaría dispuesto a pagar por ver y oír.

Hacia 1925 la Warner era un estudio pequeño, comparado con Universal, Paramount o M.G.M. Invertir dinero en el desarrollo de un sistema para grabar y reproducir el sonido no fue el acto desesperado de un estudio al borde de la quiebra, como ha querido suponer el historiador Georges Sadoul, sino parte de un programa de expansión cuidadosamente planificado. En 1923 el estudio había producido y estrenado 11 largometrajes, pero esa cantidad se duplicó en 1924. En 1925 los Warner compraron el antiguo sello productor Vitagraph, con su archivo, estudios y salas de exhibición, incluyendo algunas en Canadá. Ese mismo año el estudio firmó un convenio con la empresa Western Electric, dedicada a desarrollar sistemas radiofónicos, para perfeccionar un sistema de sonido con discos que la empresa tenía patentado y que se denominó Vitaphone.

Tras dar ese paso, la Warner realizó una serie de inversiones que sí la pusieron al borde de la quiebra: se compraron salas, se fabricaron e instalaron numerosos equipos Vitaphone, se firmaron contratos para asegurar los servicios de prestigiosas figuras en cortometrajes breves que habrían de publicitar la novedad. En Hollywood dio comienzo el rodaje de *Don Juan*, con John Barrymore y Mary Astor, primer largometraje concebido para ser íntegramente musicalizado por el sistema Vitaphone.

A esa altura, los Warner tenían que resolver dos problemas inmediatos: uno era el de adaptar más cines para el uso del Vitaphone; Harry Warner viajó por todo el país para interesar a los propietarios de otras salas, pero sólo obtuvo un resultado moderado. Para convencerlos había que producir un éxito, y éste era el segundo problema. El éxito tenía que llamarse *Don Juan*. Este film no tenía diálogos ni canciones de ninguna especie, sino sólo un acompañamiento musical sincronizado con la acción (compuesto por William Axt e interpretado por la Filarmónica de Nueva York) y algún efecto sonoro. La dirigió, con dinamismo y cierto encanto, Alan Crosland, cuya prolífica carrera como realizador había empezado en 1914. La falta de cines preparados para recibir *Don Juan* limitó mucho su éxito y los Warner se vieron obligados a distribuir una versión muda convencional como alternativa. Hacía falta algo más contundente para convencer a los exhibidores y a las otras productoras importantes.

El cantor de Jazz era el título de una obra teatral de Samson Raphaelson que el actor George Jessel había interpretado con gran éxito en Broadway. Jessel no quiso protagonizar la adaptación cinematográfica que le propusieron los Warner, y Sam tuvo entonces la idea de contratar a Al Jolson, intérprete de enorme popularidad, cuya propia vida tenía mucho en común con la del personaje central

de la obra. Nuevamente se pensó en Crosland para dirigir el proyecto, que tampoco se trataría de un film totalmente hablado. Tenía intertítulos explicativos (que su edición local respeta), aunque la acción muda se interrumpía en varias oportunidades: Jolson cantaba *Toot Toot Tootsie, Mother, I Still Have You, Blue Skies, Dirty Hands, Dirty Face, My Mammy* y el himno judío Kol Nidrei. Cantor Josef Rosenblatt, interpretándose a sí mismo, también entonaba algunos himnos tradicionales.

El 6 de octubre de 1927 El cantor de jazz se preestrenó en Nueva York con un éxito abrumador, que se reiteró desde febrero de 1928 cuando el film entró en distribución general. No tenía el dinamismo de *Don Juan*, resultaba un drama obvio y un poquito absurdo, pero nada de ello interesó mucho cuando Jolson cantaba. Lo más notable del film sigue siendo una escena de diálogo improvisada entre Jolson y su madre (Eugenie Besserer), durante la interpretación informal de *Blue Skies*. De extraordinario impacto en su momento, esa escena posee una calidez espontánea que explica por qué Jolson debe recibir todo el crédito por el éxito del

film y, en consecuencia, por el cambio industrial que ese éxito supuso.

Irónicamente, la Warner impuso el sonido pero no el sistema Vitaphone, de engorroso manejo, con discos que se rompían, se rayaban y perdían su sincronismo. La empresa Fox desarrolló al mismo tiempo otro sistema, que bautizó Movietone, en el cual el sonido venía impreso fotográficamente en la misma película. Con ello se aseguraba el sincronismo, se obtenía mayor calidad y se simplificaba el manejo de los equipos. Con todas las variantes previsible en 65 años de tecnología, ésa sigue siendo la forma en que el sonido acompaña a la imagen desde entonces.

El cantor de jazz es un film que, por el papel que jugó en la Historia del Cine, alcanzó la categoría de clásico más allá de toda consideración estética. Dos versiones homónimas del mismo tema demostraron que el argumento en sí daba para muy poco y que Jolson era toda la diferencia: la primera la hizo Michael Curtiz en 1953, con Danny Thomas; la segunda la dirigió Richard Fleischer en 1980, con Neil Diamond.

## crónica de un año agitado

por María Fasce

**S**i querés conquistar a una chica en la primera cita", le aconsejaba Bela Lugosi a Ed Wood, "lleva a ver *Dracula*". Como *Dracula* no figuraba en las carteleras porteñas, Pedro tuvo que conformarse con *Carrington*. Ana lloraba despacito, buena señal. "Las mujeres como *Carrington* no existen", le dijo Pedro para probarla mientras caminaban por Santa Fe. Pero Ana no coincidía: las mujeres eran capaces de cualquier cosa por un hombre, de humillarse, de renunciar a todo. "El secreto", agregó inmediatamente, "consiste en que los hombres no las obliguen a renunciar a nada". Y ya no pudieron hablar de otra cosa. "Lo más importante para una mujer es siempre un hombre", prosiguió Ana. "Primero *Strachey*, y después la pintura; sin *Strachey*, *Carrington* sigue pintando por un tiempo, hasta que decide matarse". Pedro iba a recordarle que *Strachey* era gay. En cambio, le dio un beso.

Unas semanas más tarde vieron *El casamiento de Muriel*, "Muriel es una versión simpática de *Susanita*", observó Pedro. Ana asintió. Siempre había pensado que los planes futuros de Mafalda —ser intérprete en la ONU—, no eran más interesantes que los de Susanita: una casa rosada y bebés, como Winona Ryder en *Bolas de fuego*. Ana y Pedro se casaron poco tiempo después y decidieron comenzar el año con *Sensatez y sentimientos*. Pedro se preguntó durante toda la película a cuál de las dos hermanas se parecía su mujer. "Todas tenemos un poco de *Elinor, de calculadoras y racionales*", confesó Ana, "y un poco de *Marianne, de idealistas y apasionadas*". "También los hombres somos capaces de enamorarnos y de esperar estoicamente como el coronel *Brandon*", pensó Pedro; "no todos somos interesados y volubles como *Willoughby*". Jane Austen y Emma Thompson sabían hablar de las mujeres y de los hombres.

*Cama para tres* fue una mala elección, pero era miércoles y las entradas estaban a mitad de precio. Para vengarse de un marido que la engañaba, Victoria Abril no se acostaba con un taxista (como Miou-Miou en *La mató porque era mía*), sino con una camionera (Josiane Balasko) que luego obligaba al marido de la Abril a hacerle un hijo. Después, las dos mujeres y sus respectivos críos se adueñaban de la casa mientras el desorientado francés buscaba consuelo en los brazos de Miguel Bosé. "Para volver a la realidad, nada mejor que *Almodóvar*", resolvió Ana, y el fin de semana siguiente fueron a ver *La flor de mi secreto*. "Cuando el marido se muere, o se va con otra —que viene a ser lo mismo—", explicaba Chus Lampreave, "las mujeres andamos como vaca sin cencerro". Para recuperarse, Leo/Marisa Paredes regresaba a su aldea, a bordar y cantar viejas canciones con las vecinas. Por alguna extraña razón Ana quiso volver a verla dos veces más: siempre lloraba cuando Marisa Paredes hablaba a Bruselas, e Imanol bostezaba al otro lado del teléfono. "¿Te das cuenta?", le decía a Pedro mientras retorció el pañuelo, "ni siquiera se le puede echar la culpa al marido; las mujeres enamoradas están ciegas".

Pedro decidió que ya era hora de una buena comedia, y eligió *La verdad acerca de perros y gatos*. Janeane Garofalo, la chica más divertida e inteligente de California, y Uma Thurman, la más linda, conforman entre las dos la chica ideal. Pero la belleza —más que la inteligencia— es algo demasiado relativo y ▶



VideoClásicos

### La rueda

de Abel Gance  
(Epoca)

### Sanjuro

de Akira Kurosawa  
*Placer de los dioses.*  
*Para duplicarlo, antes,*  
**Yojimbo.**  
(Epoca)

### Generación

de Andrzej Wajda  
*Obra imperdible, y muy poco*  
*revisada, para ver antes de*  
**Cenizas y diamantes y**  
**La patrulla de la muerte.**  
*Después, Prozac.*  
(Yesterday)

### Homenaje a Max Linder

14 cortometrajes  
*protagonizados por el primer*  
*genio cómico del cine.*  
(Época)

### La dama sin camelias

de Michelangelo Antonioni  
(Yesterday)

### Nobleza baturra

de Florián Rey,  
con Imperio Argentina  
(Sólo Para Coleccionistas)

### Colección Laurel & Hardy

8 cassettes con 13  
cortometrajes y 3 largometrajes  
*de la mayor pareja cómica de la*  
*historia del cine.*  
(Época)

### Lejos de Vietnam

(Loin de Vietnam, 1967)  
de Alain Resnais, Joris Ivens,  
Jean-Luc Godard, Agnes Varda,  
William Klein y Claude Lelouch.  
(Yesterday)



# malón

huidizo, y el mejor modo de demostrarlo es colocar una cámara frente a la mujer en cuestión: el director Michael Lehmann logra su objetivo, Janeane seduce a perros y hombres, y todo termina previsible y encantadoramente bien.

Fue después de *Madadayo* de Kurosawa que Ana empezó a recibir a los amigos de Pedro con una sonrisa silenciosa, y a andar por la casa feliz y callada, acomodando tazas, sábanas, leyendo libros sobre el papel de la mujer en la sociedades orientales. Pero antes de *La reina de Shangai* y después de leer *El imperio de los signos*, donde Barthes afirma que las japonesas arreglan y perfuman a sus maridos para el encuentro con las geishas, Ana le dijo a Pedro que estaba muy contenta de vivir en Buenos Aires y le recordó que hacía varios días que no lavaba los platos.

"*La vida misma*", mentía la campaña publicitaria de *Memorias de Antonia*. Ana y Pedro salieron del cine desorientados. Pedro se preguntaba qué podía tener en común el dulce espécimen de género femenino que caminaba a su lado con esas mujeres que aullaban, elegían a un insulso motociclista como padre descartable, rechazaban una proposición de matrimonio a los sesenta años pero establecían burocráticamente la frecuencia con que harían el amor, daban a luz leyendo un libro de física o pasaban de un embarazo a otro como quien cambia de vestido. Ana, por su parte, se decía que la vida estaba en cualquier parte, menos en la película de Marleen Gorris; uno no se encontraba todos los días con violadores, sádicos y filósofos escépticos que viven reclusos, enemistados con el mundo, hasta optar por un suicido enfático. No dijeron nada—después de todo se trataba de una película que había ganado el Oscar—, pero se miraron con renovada curiosidad.

Las cosas no mejoraron demasiado con *Amores que nunca se olvidan*, de Jocelyn Moorehouse. Winona Ryder conseguía lo imposible: parecer fea y estúpida, con su dichosa tesis sobre las mujeres en las sociedades aborígenes y esos discursos que destruía apenas acababa de formular: "*El matrimonio es una aberración, un acuerdo entre los padres para librarse de sus hijas, y no tiene sentido en la época actual... ¿Con quién te casarías? ¿Con tu amante o con tu novio?*". La acompañaba un séquito de estereotipos en el que cada integrante narraba la historia de su vida: un cuadradito *kitsch* que se sumaba al gran cubrecamas que Winona extendería sobre su lecho nupcial. La negra liberada recordaba sus días en París y su fugaz relación con un poeta negro; la madre *hippie* de Winona reflejaba los alocados '60, la criada negra había sido una chica pobre e inocente seducida por el niño rubio y blanco... En todos los casos un hombre las abandonaba, les era infiel o aparecía para tentarlas en el momento menos indicado.

"*Una película francesa para resarcirnos de tantos recuerdos simbólicos, apologías familiares y sensiblerías*", propuso Pedro intentando ocultar sus verdaderos intereses: acababa de ver a Emanuelle Béart llameando en el afiche de *Una mujer infiel*, de Régis Wargnier. (O *Une femme française*, aunque el cine francés y las distribuidoras terminarán por convencernos de que ambos títulos son sinónimos). En plena guerra, durante las largas ausencias de su marido, Jeanne sólo podía "*sentirse viva*" cuando los hombres la miraban y la deseaban. "*Yo entiendo a Jeanne*", afirmó Ana ante un Pedro todavía sorprendido cuando se encendieron las luces. "*El que no la entiende es Régis Wargnier*".

Y volvieron a las películas americanas. Ahora las mujeres venían en grupo y, en lo posible, prescindían de los hombres: *Amigas para siempre* resultó ser un nuevo cubrecamas. Cuatro cuarentonas se reunían para recordar los viejos tiempos, y era particularmente triste que el cine sirviera para darle, una vez más, la razón a Godard: "*Las mujeres no deberían pasar de los veinticinco años*". Es más, tal vez fuera mejor que se quedaron en la adolescencia, andando en bicicleta y cantando canciones de los Archies. Una versión *teenager* de Marilyn devenía en la peor Melanie Griffith; la seriedad de una adolescente de pelo largo se convertía en el amargo cinismo de Demi Moore (intelectual vestida de hombre que opina que *life is shit*); la simpática gordita ingenua se transformaba en una embarazada chusma y cursi, y Christina Ricci, que había traicionado al grupo enamorándose de un afiliado al bando enemigo, expiaba su culpa en la piel de una gorda parca y asexual. El segundo hombre del film (el loco Pete no cuenta) era el marido médico de la embarazada que, como no podía ser de otro modo, llegaba después de que Rosie O'Donnell oficiara de improvisada partera. La cámara apenas tenía tiempo de justificar su *cameo*: un fugaz gesto de desencanto al comprobar el sexo de su bebé. Esa noche Pedro no soñó con Demi Moore sino con Christina Ricci. Había desplazado al chico de la hamaca, pero seguía fumando sin inmutarse: "*Tengo cosas muy importantes que hacer*", parecía decirle la muchacha, "*pero por ahora podemos perder agradablemente el tiempo juntos*".

"*Me voy a ver El club de las divorciadas con las chicas*", anunció Ana, pero Pedro pensó que sería más prudente ir los dos solos. No había nada peor que las mujeres en grupo, de este o de aquel lado de la pantalla. Goldie Hawn, Bette Midler y una Diane Keaton tan histérica como en *Un asesinato en Manhattan* (sólo que sin Woody Allen y con hija lesbiana, "*a big one*") acababan de divorciarse de sus maridos, sucesivamente imbéciles, infieles y explotadores. Y no encontraban nada más justo, divertido e interesante para hacer que chantajearlos. Ricas y famosas a costas de sus ex, decidían consagrarse a sus congéneres y parecían imaginar el paraíso como un mundo sin hombres. "*Yo más bien me imagino el infierno bajo la forma de ese Centro para Mujeres en Crisis*", dijo Ana indignada a la salida. "*La verdad es que últimamente me siento como la Evita de Desanzo, me dan ganas de prohibir a todas estas feministas resentidas: 'Si piensan tantas boludeces, les vamos a ahorrar el trabajo de pensar'*". Pedro sonrió aliviado y dijo que no hacía falta. Que durante un tiempo sólo verían películas sobre mujeres escritas y dirigidas por hombres.

Era diciembre y la cartelera no prometía. Pedro recordó el consejo de Bela Lugosi y volvió del videoclub con *Dracula*.

## tv la biografía que no fue

Sobre *El rey de la TV. Goar Mestre y la historia de la televisión*, de Pablo Sirvén  
por Nora Mazziotti

La bibliografía sobre televisión argentina es mínima y escueta. La aparición de un título que aborde el tema es si no bienvenida, por lo menos recibida con expectativa. Cualquier intento de sistematización, de sacar de las catacumbas tantas cosas hechas, discutidas, pensadas en décadas anteriores sobre la TV, se valora desde el vamos, desde antes de leerlo. Hay veces que el entusiasmo no pasa de ahí. Y es lo que sucede con *El rey de la TV. Goar Mestre y la historia de la televisión*, de Pablo Sirvén, editado por Clarín/Aguilar en 1996.

Es una pena que este título desaproveche los nueve años de investigación, las consultas en archivos de diarios nacionales, latinoamericanos, las entrevistas a más de treinta a productores, empresarios o directivos de canales, que se mencionan en la bibliografía. Los desaprovecha porque después de leer las doscientas ochenta y ocho páginas del libro, lo fundamental es lo que figura en la solapa: que Goar Mestre nació en Cuba, que es una de las figuras más apasionantes y polémicas del mundo de la televisión. Que en Cuba tenía un *holding* de estaciones de radio y televisión. Que cuando Fidel llegó al poder, tuvo que abandonar Cuba y llegó a la Argentina. Que fue el responsable de Canal 13 en sus años de oro. Datos que cualquiera que se mete a investigar sobre TV argentina o latinoamericana medianamente sabe.

En la contratapa —una estrategia editorial que posiciona un libro— dicen que se trata de una biografía. Podría haber sido una buena elección, porque en la trayectoria de Goar Mestre, en los acontecimientos de su vida, hay tela suficiente. Se la presenta como “apasionante, con un clima cinematográfico y el ritmo de una novela de aventuras” y lo que en realidad se encuentra al leerla son climas tediosos, situaciones estereotipadas, largas tiradas sin ganchos que dinamicen la lectura. Y nada de estructura de relato. Resulta un libro aburrido, plagado de clichés o de caracterizaciones inútiles. Y que no sólo no agregan nada a los datos que figuran en la solapa, sino que los diluyen.

Se sabe que todos los géneros tienen sus códigos, sus retóricas, sus convenciones. La biografía novelada, como cualquier otro género, también. Una fundamental es la de convertir a la persona real en personaje. Construirlo a partir de las situaciones de su vida que merezcan ser narradas, contadas como ficción. Y que tengan verosimilitud.

Pero si en la página inicial, la primera acción que hace el protagonista, Goar Mestre, sea clavar la vista en su Rolex de oro, y enseguida se diga que “*las mullidas alfombras del lujoso Habana Hilton apagan sus pasos impacientes*”, ya se instala el desencanto. Se está acudiendo a los códigos más trillados de la presentación de un personaje en una novela romántica, o en un *best seller* que transcurre en el mundo de

los negocios. Las frases de ese estilo continúan: “*cuando amaina la vorágine, enciende un puro y pierde su vista tras los ventanales de su oficina*” (p.31). Hay varios puros encendidos, vista clavada en ventanales a lo largo del texto. Esta retórica alcanza también a otros personajes: “*Las palabras de Mauricio [Macri] resuenan en el interminable living del departamento de Mestre, demasiado tajantes*.” (p.256). El personero de López Rega en Canal 13, José María Villone, responde al estereotipo del villano de filmes o novelas baratas de gangsters: “*bigotes bien poblados, cuerpo de guardaespaldas y fría mirada que oculta tras impenetrables gafas negras*” (p.209). Sí, las lecturas de Sirvén metido a biógrafo parecen ser las novelitas de quiosco, o las ediciones más cuidadas de los *best sellers*. Eso no alcanza. No todos los que tienen lecturas de *pulp fiction* son Tarantino.

La cita de personajes cubanos, peruanos o norteamericanos, en su mayoría desconocidos por el lector argentino, es muy larga. Pero es peor cuando se los quiere caracterizar, porque la descripción no aporta nada a la tensión narrativa. Es el caso de Miguel Gabriel, “*uno de los propietarios de la CMQ, un obeso multimillonario, cuya mayor debilidad son las menores de 18 a las que le gusta hacer subir a su lustroso Cadillac*” (p.27). Tantos rasgos sugerentes se disuelven en una situación de negocios, normal y común en el mundo empresario. No alcanzan por su pintoresquismo, a dar clima, color, ni a enriquecer el relato.

Y eso no es nada. Lo más terrible es la pobreza en la reconstrucción de situaciones históricamente importantes. Por ejemplo, Goar Mestre obtiene del presidente Frondizi la licencia para hacerse cargo de un canal, a pesar de que era cubano. Pero como su esposa era argentina, la cuestión legal que impedía participación de extranjeros en las licencias televisivas se soluciona. La escena es narrada de esta manera:

“*El rostro de Frondizi se ensombrece.*

*Sí- confiesa apesadumbrado-.*”

Y más adelante

“*-Pero...¡un momento!- Frondizi da un repentino respingo en su asiento y su cara vuelve a iluminarse- ¿no me ha dicho usted que su señora es argentina?*

*-Sí, así es.*

*-Excelente, entonces, amigo, sus problemas han terminado- eufórico, Frondizi festeja haber encontrado una salida original...”* (p.131).

Cuesta imaginar a Frondizi apesadumbrado, dando un respingo repentino, o contestando eufórico. ¿Era necesario contarlo de esta forma?

La lectura de este libro me trae a la cabeza el refrán “zapatero a tus zapatos”. Sirvén no sabe ser novelista, y lo que tiene de periodista especializado en televisión, el conocimiento de la programación, ▶



Libros

### Enciclopedia de los Oscars

por Conrado Xalabarder.  
(Ediciones B)

### Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la TV

por Vicente Sánchez-Biosca  
(Ediciones Textos de la Filmoteca)

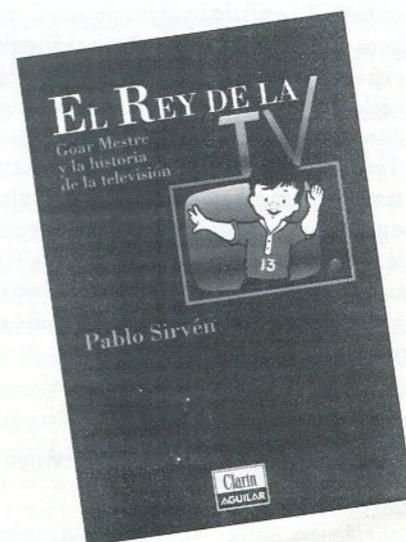
### Barbara Stanwyck

por Axel Madsen  
(Ed. Laertes)

### ¡Patapufete!

### Vida y obra de Pepe Biondi

por Elbio Tomasini  
y Matías Babino  
(ed. de los autores)  
*Ilumina los años menos conocidos en la actividad del mayor talento cómico que tuvo la televisión argentina. Es el obvio resultado de un trabajo afectuoso y dedicado, sobre un personaje que fue demasiado tiempo abandonado por los biógrafos.*



◀ de la legislación, la consulta de archivos, las entrevistas realizadas, se pierde en un farrago de recursos remanidos de novelas baratas.

Sirvén es periodista, ¿por qué no hizo un libro de investigación sobre Mestre, que tal vez hubiera resultado más afín a su trayectoria? Un libro de divulgación, sin estructura novelada. En el terreno de la especulación, se puede pensar que la editorial Clarín/Aguilar le exigió hacer una biografía novelada, y no un libro de periodismo. En ese caso, había dos caminos. O que Sirvén pudiera hacerlo, o que, de lo contrario, contrataran a un escritor para que le diera forma de novela. Obviamente no son los que se tomaron.

Pero más allá del recurso a retóricas muy transitadas de la literatura, sin dudas debidas a la poca calidad de narrador de Sirvén, lo que molesta profundamente de *El rey de la TV*, es lo que escamotea como información. ¿Para qué 288 páginas, si lo valioso se puede resumir en una carilla? ¿Para qué tanto archivo y entrevistas, si no sirven para mostrar a Mestre? Me quedo sin saber cómo operaba, cómo decidía, no me entero a través del relato de etapas y situaciones fundamentales de las que Mestre fue partícipe o protagonista. ¿Cómo hizo para que el canal 13, mientras estuvo a su cargo, fuera una empresa modelo, en organización, producción, contratación de grandes figuras? ¿Cómo se convivía con la censura? ¿Cómo se mantenían los ratings altos sin renunciar a la calidad de la programación? No aparece la manera en que se "cocinaba" la programación. La grilla semanal, o cada programa en particular. O sea, cómo se armaba, se decidía, se grababa. Las intuiciones, apuestas a títulos, actores, a equipamientos técnicos o de producción, que algunos que conocieron a Goar Mestre comentan, no están. Y lo que está, no se reflexiona. No se destaca. Pasan, como cualquier descripción o mención a personajes secundarios. Y sobre todo, faltan anécdotas, que en una biografía, siempre pintan y llenan de vitalidad a un personaje.

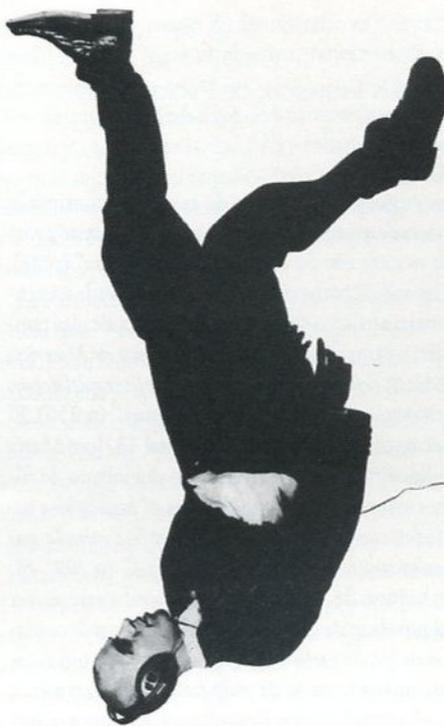
En el mundo televisivo latinoamericano, en empresas y también entre académicos que trabajan sobre televisión, la figura de Goar Mestre genera fundamentalmente devoción y respeto. Y ganas de estudiarlo. Yo esperaba un libro interesante, que en alguna medida me informara sobre los entretelones de las empresas televisivas en las primeras décadas. Dice la contratapa, "*Levantó dos imperios televisivos y los perdió. Se enfrentó a Fidel Castro y a Perón. CBS y Time-Life lo reverenciaban*". Con esa trayectoria, y también con mucho menos, en Hollywood hacen un guión o un *best seller*. Habrá que esperar otro libro, o el film, miniserie o documental (en Hollywood o acá) que tome en serio a Goar Mestre, ese hombre que armó la TV argentina, que peleó en su etapa de oro.

### El rey de la TV.

### Goar Mestre y la historia de la televisión

por Pablo Sirvén

Clarín/Aguilar, Buenos Aires, 1996. 288 páginas.



malón

## música duro de oído

por Fernando Pereyra  
y Sergio Francisco Pineau

### Conan, el Bárbaro

Basil Poledouris  
The Orchestra & Chorus of Santa Cecilia  
& The Radio Symphony of Rome  
Varese Sarabande - VSD-5390 - Dur: 67.55

"Lo natural hubiera sido utilizar música de la época, pero su contenido emotivo ha llegado a ser tan extraño que fue necesario reinterpretarla para satisfacer la imaginación de los espectadores".

Contrariamente a lo que pueda pensarse, dicha frase no pertenece a Basil Poledouris ni se refiere a *Conan, el Bárbaro* (*Conan, the Barbarian*, John Milius-1982): la dijo Sergei Prokofiev, hablando de su partitura para Alexander Nevsky (Eisenstein, 1938). Sin embargo, se aplica bien al caso.

Épica, vigorosa y de inmensas proporciones, la banda de sonido que Poledouris compuso para *Conan...* tiene diversos puntos de contacto con la obra del compositor ruso, que van desde las fuentes musicales y la manera de trabajarlas hasta una activa participación en el montaje final de las escenas del filme (Poledouris es uno de los escasos ejemplos de compositores que han cursado estudios de guión, edición y dirección de cine). El realizador Millius deseaba que la música poseyera una carga dramática intensa y al mismo tiempo cierta religiosidad de carácter primitivo. Por otro lado, debido a que la saga de Conan transcurre hace unos doce mil años (ocho mil después del hipotético hundimiento de la Atlántida), era necesario evitar referencias a períodos históricos demasiado concretos.

Con todas estas ideas en su cabeza, Poledouris compuso una pieza que combina melodías modales, ritmos salvajes, orquestaciones a lo Miklós Rózsa (comparar *Mountain of Power Procession* con *Parade of Charioteers*, de *Ben-Hur*) y referencias al *Carmina Burana* de Carl Orff, logrando un resultado tan coherente y atractivo que trasciende la referencialidad de la pantalla.

El CD comienza con *Anvil of Crom*, compuesto para 24 cornos, cuerdas y percusión, que refleja con tremenda energía el carácter bárbaro del personaje y la rudeza del mundo en el cual transcurren sus aventuras. En *Riddle of Steel/Riders of Doom*, la música se presenta serena, contemplativa, y se transforma luego en el furioso cabalgar de los jinetes que llegan a destruir a los cimérios, el pueblo de Conan. Los textos en latín cantados por el coro pertenecen al propio Poledouris, y resultan por cierto estremecedores.

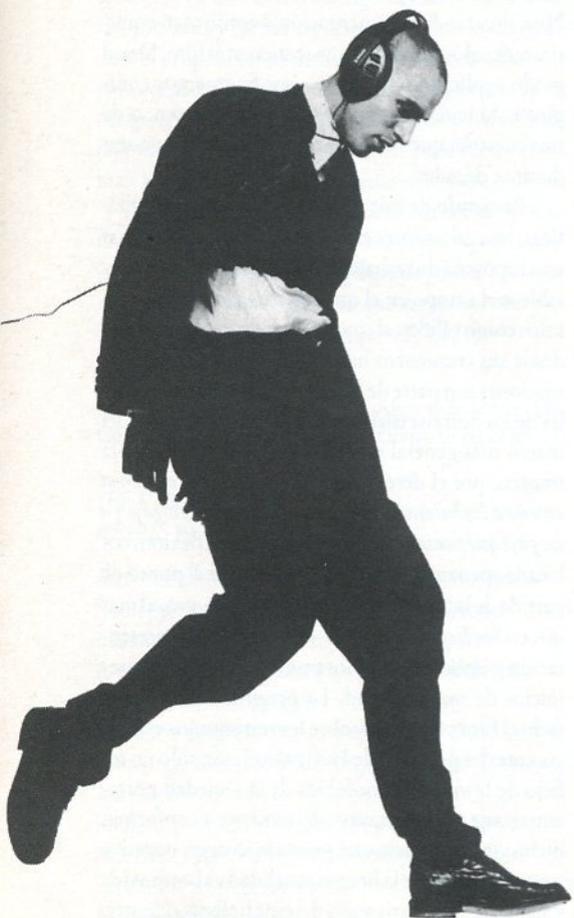
Con el sabor de una tenebrosa ceremonia ritual, *Gift of Fury* sirve de marco a la escena donde la madre de Conan es asesinada por Thulsa Doom, el jefe de una secta de guerreros adoradores de la serpiente. Muy sugestivos resultan también *Theology/*

*Civilization, Wheel of Pain, Orphans of Doom/The Awakening y The Orgy*, en especial este último, desarrollado íntegramente a partir de una idea melódica que se repite en un tenso *crescendo* orquestal.

El disco está ordenado de acuerdo al encadenamiento de hechos que sigue la película, un criterio poco aconsejable en la mayoría de los casos y que sin embargo aquí no atenta contra el conjunto de la obra. Puede dar la sensación de que los mejores temas son los primeros, pero a decir verdad el material es bastante parejo.

Pese a las reminiscencias griegas de su nombre, Basil Poledouris nació en los Estados Unidos. Estudió música con David Raksin y compuso su primer banda sonora, *Extreme close-up*, en 1973. A esta le han seguido muchas otras, como *Robocop* (1987), *La caza al octubre rojo* (1990), *El libro de la selva* (1995), *Liberen a Willy* (1993), *Alerta Máxima 2* (1995) y la secuela *Conan el Destructor* (1984), de calidad muy inferior a su predecesora.

*Conan, el Bárbaro* (1982) es una partitura que triunfa en lo que la propia película fracasó: capturar la esencia de personajes y lugares fantásticos que Robert E. Howard imaginó hace más de sesenta años. Lo hace, además, con sobrada calidad musical. Una obra imprescindible para los fanáticos de la gran música de cine.



## Evita

(The Complete Motion Picture Music Soundtrack)  
2 Cds

Andrew Lloyd Weber/Tim Rice - Varios Intérpretes  
Warner Bros. - 9362-46346-2 - Dur: 108.47

Hace aproximadamente un cuarto de siglo que Andrew Lloyd Weber recurre más o menos al mismo planteo estético: jugar con los límites del eclecticismo. Y si bien es cierto que este carnaval de estilos en que deriva buena parte de sus creaciones (incluso aquellas supuestamente ambiciosas, como *Réquiem*) puede resultar a veces justificado y efectivo (como en *Cats*), muchas otras se convierte sólo en un conjunto de temas que reniegan de cualquier contexto integrador.

Esta última sensación es la que prevalece al escuchar *Evita*, la banda de sonido del polémico film de Alan Parker, donde la reiterada utilización de ciertos giros e ideas melódicas no alcanza para contrarrestar la falta de unidad: es como si Weber se hubiera preocupado más por el *punch* individual de cada escena (y a veces hasta de fragmentos específicos), que por buscar una atmósfera adecuada para la película.

En la partitura hay un poco de rock, pop, música sinfónica, jazz, bolero, music hall, e incluso tango, y en demasiados momentos de la obra estos géneros pugnan entre sí, debido a que Weber privilegia un criterio de yuxtaposición a la idea de generar un lenguaje lógico y particular que asimile todos estos ingredientes (No es imposible lograrlo: las partituras de Alan Menken para las últimas producciones animadas de Disney son una clara evidencia de esto).

Así, *Eva and Magaldi / Eva Beware of the City*, muy en el estilo de series como *Fama*, es seguido por *Buenos Aires*, un curioso tema de sabor caribeño, y precedido por un tango (*On This Night of a Thousands Stars*) que además de ser bastante insulso está cantado en inglés, un detalle que a los oídos argentinos resulta por lo menos gracioso.

Tras esta pieza irrumpe *Another Suitcase in Another Hall*, una balada sin pretensiones, y luego de ella una canción arquetípicamente Lloyd Weber: *Goodnight and Thank You*, donde los timbres de la orquesta sinfónica se combinan con ritmos de inspiración popular. Después nos encontramos con *The Lady's Got Potential*, un *rock and roll* divertido pero pasado de moda. El paroxismo de esta situación se da en *Oh, What a Circus*, donde el compositor salta de un género a otro con absoluta arbitrariedad.

Por supuesto, esta falta de solidez formal no significa que la obra se merezca el peor de los calificativos: Lloyd Weber es un compositor con la experiencia y el oficio necesarios como para producir siempre material aceptable. En rigor, la mayoría de las canciones suenan bien y están interpretadas decentemente.

Es bueno subrayar lo de Antonio Banderas en el papel de Che: se defiende mucho mejor de lo que



cabría esperar, sobre todo teniendo en cuenta sus antecedentes en *La balada del pistolero* (*Desperado*, Robert Rodriguez-1995), por ejemplo. Madonna, en cambio, si bien hace lo suyo de manera correcta, resulta irremediamente eclipsada por la labor de Elaine Paige en la versión original.

Algunos de los momentos de mayor interés son los pasajes corales de *Requiem for Evita*, la superposición de fragmentos del audio de la película en *On the Balcon of the Casa Rosada* (1 y 2), un recurso que suele usarse gratuitamente pero que aquí resulta muy eficaz; la tensa introducción en *The Actress Hasn't Learned the Lines*; y la canción ganadora del Oscar: *You Must Love Me*, bella y de carácter intimista, un buen *track* pese a su innegable oportunismo.

Mención aparte merece la magnífica sección instrumental en *Buenos Aires*, un tema criticado por casi todos los ofendidos colegas que escribieron al respecto. Incluso, algunos señalaron que el original era más rockero (?) y más digno, como si el rock fuese más representativo de la ciudad y de la época que un arreglo con aires centroamericanos.

*Evita* resulta un trabajo que seguramente gustará a los incondicionales de Lloyd Weber, que tal vez guste a los incondicionales de Madonna, pero de difícil aceptación entre quienes piensen que la música de cine tiene sus propias reglas y que, al fin y al cabo, Hollywood no es Broadway.

Andrew Lloyd Weber nació en Inglaterra en 1948. Es mundialmente famoso gracias a musicales como *Jesucristo Superstar* (1971), *Cats* (1981), *El Fantasma de la Opera* (1986) y, por supuesto, *Evita* (1976). Lleva ganados numerosos premios Tony, Drama Desk y Grammys, incluyendo el premio a mejor composición clásica contemporánea por *Réquiem* (1985).



## VideoLanzamientos

**El enemigo eterno**  
de y con Brian Dennehy  
(Plus)

**Viaje violento**  
de Michael Cimino  
(AVH)

**Abuso a la inocencia**  
de Anjelica Huston  
(Transeuropa)

**Juegos de venganza**  
de Leslie Greif  
(TVE)

**Joe's apartment**  
de John Payson,  
(AVH)  
*Nunca nada es fácil:  
se la encuentra como  
Sexo, bichos y rock'n'roll*

**Nunca mires atrás**  
de Geoff Murphy,  
con Billy Bob Thornton  
(Transeuropa)

**Blue in the Face**  
de Wayne Wang  
y Paul Auster  
(Gativideo)  
*El film que acompaña al  
extraordinario Smoke.*

# malón

## lanzamientos el derecho a la imagen

Sobre *The Celluloid Closet*, de Rob Epstein y Jeffrey Friedman  
por Paula Félix-Didier

La empresa Transeuropa ha anunciado el lanzamiento de una colección de videos titulada "El ojo del cine", destinada a la edición de films contemporáneos que importan, aunque no llegan al circuito comercial. Si tenemos en cuenta que en Buenos Aires (en el interior el asunto es aún más grave) se estrena sólo un pequeño porcentaje de cine que no proviene de Hollywood, la tarea de editar un material de difícil y deseado acceso supone un emprendimiento bienvenido. Hasta ahora, el espectador inquieto sólo podía llegar hasta determinadas filmografías a través de la compra por catálogo de editoras extranjeras o de algunas ediciones nacionales de calidad variable: esto incluye a la mayor parte del cine independiente norteamericano, al cine francés, inglés, español, italiano, alemán, chino, japonés, por no comenzar a hablar del latinoamericano y terminar con un largo etcétera.

Esta experiencia de editoras especializadas en cine "de calidad", en copias respetuosas de los formatos y duraciones originales, se realiza desde hace años en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y, más cerca, en Uruguay. En el Reino Unido, el British Film Institute estimula directamente a la editora y distribuidora Artificial Eye; en Uruguay, la Cinemateca ofrece a la venta la colección *100 Películas*, que incluye por ejemplo la versión restaurada y con los virajes a color de *El gabinete del doctor Caligari* y el excelente documental brasileño *Cabra marcado para morir*, de Eduardo Coutinho. En Francia, hay varias colecciones de este tipo, como *La Sept Video*, financiada por un canal de televisión, *Arrêts sur Auteur*, de UGC (Gaugmont), o *Les films de ma vie*, una colección inspirada por el libro homónimo de François Truffaut. En Estados Unidos se puede contar con la calidad de las ediciones para *laser disc* de la colección Criterion, que agrupa varias empresas, y con el catálogo de *Kino on Video*, cuyo personal realiza trabajos de búsqueda y restauración de films largamente alejados del público y elabora completas colecciones dedicadas al cine mudo o a cinematografías extranjeras de poca difusión.

Entre los títulos anunciados por Transeuropa se cuentan *Chungking Express* y *Fallen Angels*, dos películas del chino Wong Kar-Wai, la danesa *Pusher*, de Nicolas Winding Refn, y la norteamericana *Heavy*, de James Mangold, todas las cuales han recibido críticas entusiastas y diversos premios alrededor del mundo. En el catálogo figura además *The Celluloid Closet*, un documental realizado por Rob Epstein y Jeffrey Friedman, que se basa en el libro homónimo del periodista Vito Russo, a quien el film está dedicado. La idea del trabajo de Russo—elaborar una historia "homosexual" del cine de Hollywood desde sus comienzos hasta el presente—es retomada y problematizada aquí a partir de la inclusión de testimonios de hombres y mujeres, homosexuales o no, que

han participado de un modo u otro en la realización de algunos de los films mencionados.

Epstein y Friedman alcanzaron considerable fama con dos trabajos anteriores—premiados con el Oscar al mejor documental—que han sido fundamentales en la lucha por instalar la problemática homosexual en el plano de lo "visible" y por consiguiendo en las conciencias del gran público. *Common Threads: Stories from the Quilt* registró una marcha masiva en apoyo a la prevención y lucha contra el sida que culminó con el despliegue de un descomunal acolchado, del tamaño de una cancha de fútbol, que tenía bordados los nombres de miles de víctimas de la enfermedad. El otro trabajo, *The Life and Times of Harvey Milk*, reconstruye la vida y obra del primer concejal *gay* del gobierno municipal de San Francisco<sup>1</sup>.

Por medio de extractos fílmicos y entrevistas, *The Celluloid Closet* investiga, por un lado, el modo en que la homosexualidad aparece representada en el cine de Hollywood, y, por otro, el modo en que los homosexuales—o al menos el grupo que da su testimonio en film—se sienten representados por Hollywood. Fragmentos de 102 films, desde cortometrajes de Edison y Chaplin hasta *Cruising* y *Eduardo II*, pasando por *La reina Cristina*, *El halcón maltés*, *Espartaco*, *Rebelde sin causa* o *Ben-Hur*, ilustran la argumentación y confirman empíricamente los supuestos que sostienen al film. De un modo explícito o implícito, esos fragmentos cumplen la función de testimoniar la omnipresencia de una cuestión que Hollywood se empeñó en ignorar durante décadas.

Partiendo de dos o tres proposiciones axiomáticas, los realizadores elaboran y buscan comprobar una hipótesis de trabajo. El recorte de un *corpus* establece el campo en el que sus afirmaciones se postulan como válidas: el cine de estudios de Hollywood, desde sus comienzos hasta la actualidad. Esas afirmaciones son parte de la lucha por los derechos civiles de los homosexuales en los Estados Unidos y del marco más general de la lucha por el derecho a la imagen, por el derecho de ser visibles. "Hollywood enseñó a los heterosexuales qué pensar sobre los gays y a los gays qué pensar sobre sí mismos"; esta reflexión, colocada apenas comienza el film, expone el punto de partida de la argumentación: el cine fue—y es, al menos en los Estados Unidos—un medio de representación y elaboración de los puntos de vista y los prejuicios de una sociedad. La pregunta que recorre todo el film y flota por sobre los testimonios es la siguiente: las películas de Hollywood ¿son sólo un reflejo de la visión homofóbica de la sociedad norteamericana o contribuyen activamente a conformar dicha visión? ¿Hasta qué punto la imagen negativa y estereotipada de la homosexualidad es promovida y alentada desde la pantalla del cine hollywoodense?.

La otra idea que el film desarrolla testimonia una experiencia que comparten, dolorosa e inconfesadamente, todos los entrevistados: la misma necesidad básica y urgente de verse y sentirse representados en el cine y en general en el mundo simbólico de su propia cultura. La guionista Susie Bright lo manifiesta quizá del modo más directo y conmovedor: *"Siempre me sentí como un fantasma, pero como un fantasma en el que nadie cree"*. Esa necesidad vital de encontrar un reflejo de la propia vida en la imagen cinematográfica condujo al público homosexual a la búsqueda desesperada de referencias explícitas, implícitas o imaginarias, y desde allí al aprendizaje de la lectura entre líneas o a la "traducción" de determinadas situaciones heterosexuales a sus propias experiencias. Esta avidez llega a tal punto que todos parecen coincidir con lo que Harvey Fierstein llama la política de la *"visibilidad a cualquier costo"*: es preferible la representación negativa y estereotipada al silencio y a la ausencia de imágenes. Fierstein se burla incluso de la "corrección política" —obligatoria en estos tiempos— y afirma no sólo que no le molestan los "maricones" en la pantalla sino que se siente uno de ellos.

De todos modos el film, que está pensado cuidadosamente para introducir el tema en el gran público, procura siempre no resultar demasiado "molesto" o polémico, para no volverse contra sus propios argumentos. Así evita tratar a ciertas figuras más bien belicosas, como el cineasta Gregg Araki, y prefiere colocar entre los entrevistados a figuras conocidas y queridas como Whoopi Goldberg, Tony Curtis, Susan Sarandon o Tom Hanks. Pero como ese recorte es el resultado de un cálculo inteligente, las omisiones están previstas y queda espacio para evitar la ingenuidad: el propio Hanks demuestra la lucidez suficiente para señalar que fue precisamente la inocencia de su imagen pública lo que decidió su elección para el protagónico de *Filadelfia*, obra que, para bien o para mal, permitió que el *mainstream* se abriera al tema.

La deuda está lejos de saldarse, sin embargo. Como dice uno de los testigos, *"ahora que el gran público ha aceptado un film protagonizado por un héroe gay que al final se muere, faltaría que aceptaran otro protagonizado por un héroe gay que al final vive"*.

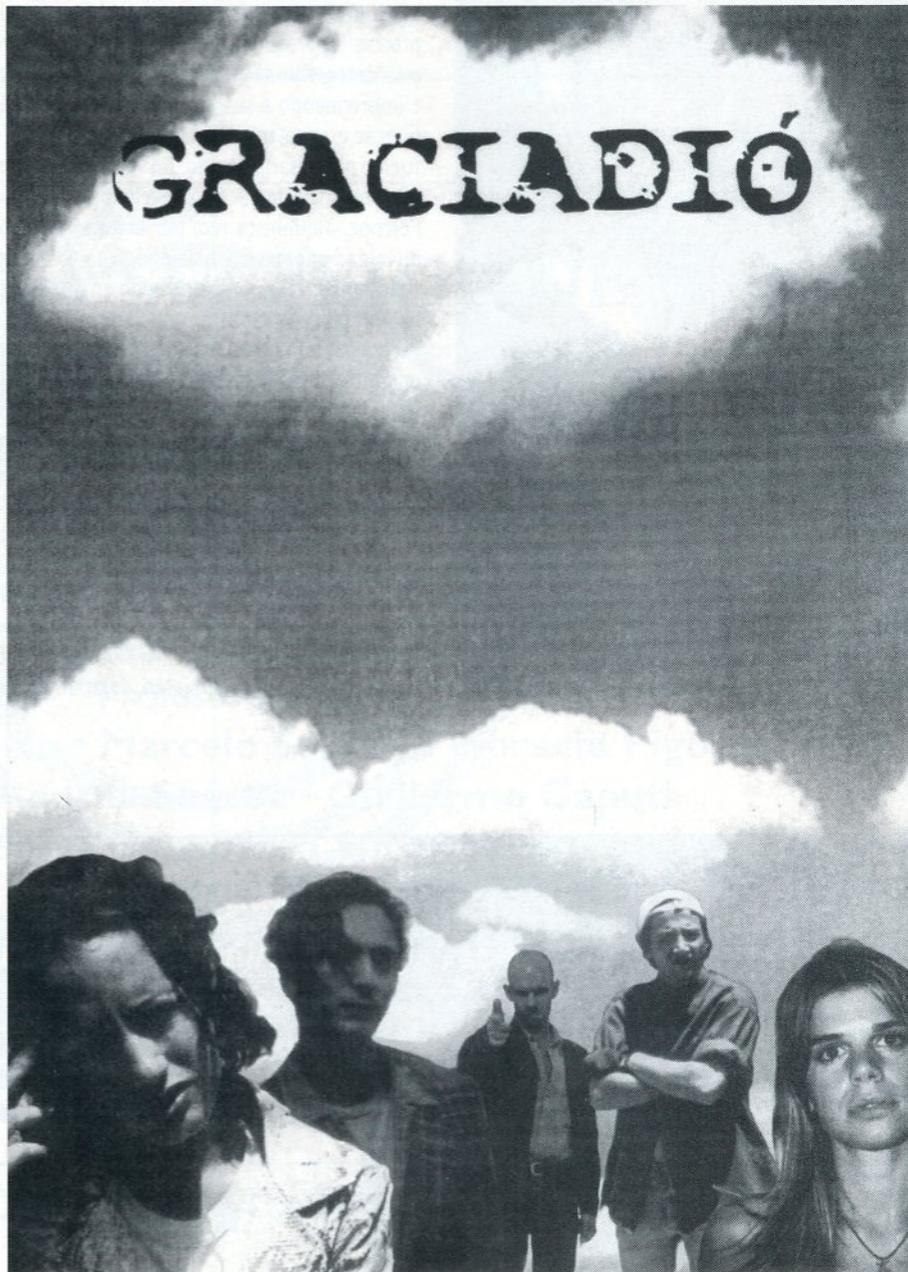
1. Ver también *Film*, n° 18. Algo más sobre *The Celluloid Closet* había sido anticipado en el n° 21.

### The Celluloid Closet (EE.UU., 1995)

*Dirección:* Rob Epstein y Jeffrey Friedman; *guión:* Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood, *basado en el libro de* Vito Russo; *narración:* Armistead Maupin; *montaje:* Jeffrey Friedman, Arnold Glassman; *música:* Carter Burwell. *Duración original:* 102'. *Entrevistados:* Tony Curtis, Armistead Maupin, Susie Bright, Whoopi Goldberg, Jan Oxenberg, Harvey Fierstein, Quentin Crisp, Richard Dyer, Gore Vidal, Farley Granger, Shirley MacLaine, Tom Hanks, John Schlesinger, Susan Sarandon y otros. *Narración en off:* Lily Tomlin. *Editó:* Transeuropa.

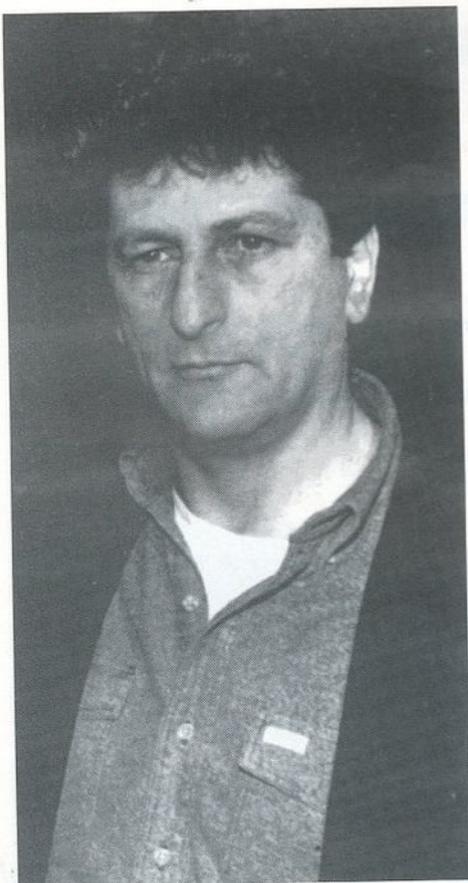
## realizadores ángeles con caras sucias

Sobre *Graciadió*, de Raúl Perrone  
por Fernando Martín Peña



**E**n los últimos años, Raúl Perrone ha trabajado como un beduino acumulando experiencias y consolidando una obra que ya es lo suficientemente rica como para permitirle librarse de sus influencias. *Graciadió* es una obra maestra que no se explica sólo con referencias a Wenders, a Jarmusch, a Tarantino o a cualquiera de los cineastas que le son queridos: Perrone ya es dueño de un universo tan propio e intransferible como los de cualquiera de ellos. Por ese universo circulan Gus, Pao y su prima, el Mendo, el cana, Sandrito, Fantino, Astroboy, la ninfómana, el Gordo y los otros, hilvanando entre todos una red de situaciones que a veces se reiteran, a veces confluyen en otras y a veces se mantienen autónomas, esperando una película futura que las retome o las cite, así como *Graciadió* retoma y cita situaciones de *Labios de churrasco* (1995), primer largo de Perrone.

Gus (Gustavo Prone) tiene un momento al día en el que se ubica literalmente por encima de esa realidad, palpa el instante y se afirma en un cigarrillo de encendido difícil antes de seguir. Pao (Violeta Naón) toma las iniciativas y ello no supone mayores certezas sino apenas mayor voluntad. El afecto que los vincula no se establece en formalidades sino en el apoyo tardío que Gus le ofrece ▶



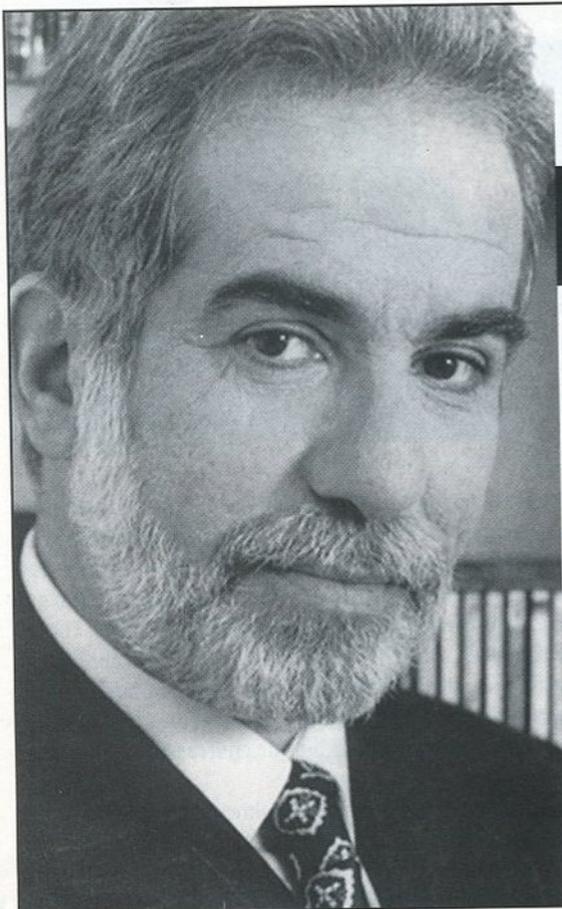
para ayudarla a soportar un embarazo traumático, una escena de emoción pura, con exactos apuntes de guitarra y voz.

Los personajes de Perrone están atravesados por una cierta cualidad beatífica. No es inocencia, no es pureza, no es ingenuidad; es *otra cosa*. Tampoco es una característica vaga, indefinible o imprecisa. Aparece allí, bien corpórea y concreta mientras el film se desenvuelve, dándole carácter e impregnando a sus protagonistas; recién después se escapa, mientras uno se distrae en el esfuerzo por pasarla a texto. Tal vez el secreto de su invocación le haya sido revelado solamente a Perrone, alquimista reo, por alguna caprichosa divinidad pagana de Ituzzaingó. O tal vez el misterio tenga relación con el modo en que Perrone ha aprendido a capturar una verdad profunda. Porque Graciadió es Argentina 1997 en toda la magnitud de su catástrofe suburbana, tan aplastante, cotidiana y compartida que ya no necesita ser expresada. Hay que aguantar. Para ponerlo en términos cinematográficos, a Perrone le alcanza con las ruinas del paisaje industrial y con una recurrente amenaza de tormenta desde la banda sonora. Ninguno de sus personajes tiene la certeza de que todo no se compra, ni de que valga la pena estar vivos, ni de no ser unos vagos, ni de que el amor es más fuerte. Ni siquiera se saben representativos. Si lo supieran, dejarían de serlo.

Después de tanto verso, Graciadió obliga a volver a creer en la poesía. Su único problema es que se termina, y después sus personajes se extrañan. Quiera Perrone que sea por poco tiempo.

**Graciadió**  
(Argentina, 1997)

*Dirección:* Raúl Perrone.  
*libreto:* Raúl Perrone y Roberto Barandalla.  
*fot.:* Sepe Sayas. *mont.:* Benjamín Ávila.  
*mús.:* Los Caballeros de la Quema.  
*prod.:* Mariángeles Mira.  
*Intérpretes:* Gustavo Prone, Violeta Naón, Mauro Achuler, Carlos Brioloti, Micaela Abidor, Axel Kuschevatsky, Adrián Otero, Ruso Vereá, Adrián Dargelós, Horacio Embón, Iván Noble.  
*Formato:* Betacam. *duración:* 75'.  
Notas sobre obras anteriores de Raúl Perrone aparecieron en los números 7 y 18 de Film.



# Pepe Eliaschev

**ideas en vivo**

**Martes 21.00 hs.**  
en vivo

**puro valor agregado**



Canal 6



Canal 43



Canal 58

Nuestra editorial se comunica con **movicom**

# ESCUELA SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE

CARRERAS

**ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO** Duración: 3 años  
**MAQUILLAJE Y CARACTERIZACION** Duración: 2 años

Profesores:

**Beatriz Di Benedetto • Marcelo Salvioli • Horacio Pigozzi**  
**Jorge Zerda • Andrea Suárez • Guillermo Caputi**  
Directora: **Arq. Nora Spivak**

**Av. L. M. CAMPOS 889 - Tel/Fax: 771-2651 / 2736**  
**Informes: 18 a 21 hs.**

**AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA**

*\* Alquiler y venta de  
películas memorables  
llevadas al video.*



*\* venta de prestigiosas  
revistas especializadas  
y libros de cine.*

**Envíos y retiros de películas en área céntrica**  
Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.  
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551  
Lunes a Viernes de 11:00 a 19:00 hs



# Paul Schrader

## El toque de la controversia

**Paul Schrader** nació en Grand Rapids, Michigan, en 1946, en el seno de una familia extraordinariamente severa, que le impidió ir al cine hasta los dieciocho años. Su primera aproximación le produjo un impacto tal que lo llevó primero a la reflexión crítica, luego al abordaje de tareas como libretista y finalmente a la dirección. A pesar de una filmografía con altibajos, Schrader se las ha arreglado para sobrevivir con un estilo personal, caracterizado por una idiosincrática elección de temas y por un desarrollo visual siempre original y elaborado. Curiosamente, su cine llegó poco y mal a Buenos Aires: tanto su ópera prima **Blue Collar** (1977) como su siguiente **Hardcore** (1978) fueron prohibidas por la dictadura a causa de sus temas: la corrupción sindical en el primer caso y la industria del cine pornográfico en el segundo. Después de una breve tregua durante la cual se exhibieron **Gigoló americano** (1979) y **La marca de la pantera** (1982), los distribuidores no se atrevieron con la extraordinaria **Mishima** (1985) y desde entonces sus películas sólo llegaron en video o a través del cable, con la modesta excepción de **Destino de gloria** (1987) que se estrenó, pero mutilada en más de veinte minutos. Un artículo de José Luis Cancio sobre la obra del cineasta se publicó en el nº 19 de *Film* (abril/mayo de 1996).

Hace pocas semanas, Schrader estrenó su último film, titulado **Touch**, sobre una novela de Elmore Leonard. Protagonizado por Skeet Ulrich, Christopher Walken y Bridget Fonda, **Touch** trata acerca de un joven misionero que resulta estar iluminado por la mano de Dios y posee poderes sobrenaturales con los que es capaz de curar. Su antítesis es un ex sacerdote evangelista que predica blasfemias y representa la explotación comercial de la fe religiosa. Como **Renacido** (1981), la película de Bigas Luna con Dennis Hopper sobre tema similar, **Touch** tiene un humor satírico que le agrega dimensión, y unas cuantas interpretaciones notables.

por Guillermina Zabala

# Touch

Entrevista exclusiva

### **-Cuando escribís guiones originales, ¿en qué o en quién encontrás inspiración?**

-No sé si me inspiro en la gente y las situaciones que observo diariamente, o si se trata sólo de una respuesta imaginativa a mi propio aburrimiento.

### **-Dado que trabajaste varios años como guionista, ¿esperaste algún momento adecuado para comenzar a dirigir o ese momento te tomó por sorpresa?**

-Llegó un punto en el que me dí cuenta de que era un guionista pero no un escritor y que mis palabras jamás se publicarían. Tuve que decidir entre ser un escritor o un cineasta cuando sentí la necesidad de tener cierto control sobre el futuro de mi carrera. Una vez que empecé a dirigir se me hizo más fácil escribir para otra gente sin preocuparme demasiado por lo que le pasaría a la historia una vez que la filmaran. Siempre terminan por cambiar escenas y detalles, y eso te frustra un poco. Creo que si hubiese continuado sólo como guionista, me habría transformado en un artista frustrado. Mis amigos guionistas viven contentos porque también escriben novelas y obras de teatro. Tienen control sobre el material que han publicado pero no sobre los guiones que escriben para el cine.

### **-Estudiaste en el American Film Institute antes de comenzar a trabajar profesionalmente. ¿Te parece importante tener una preparación teórica para trabajar en la industria?**

-Estuve un año en el AFI y fue durante el primer año lectivo de la institución. Recién se abría el curso y todo era nuevo. Era gratuito pero tenía un estilo muy extravagante: lo dirigía George Stevens, Jr. y fue una de las experiencias más exuberantes que he visto en Hollywood. Al igual que ahora había diferentes disciplinas y yo era el único estudiante en el área "crítica de cine". Tenía tres profesores sólo para mí, no enseñaban a nadie más. Por otro lado, todos los días había copetines a los que iban estrellas y directores de Hollywood. Para Stevens, la carrera era su gran juguete. Luego llegó el segundo año y se quedó sin dinero, así que tuvo que recortar el presupuesto del archivo de películas y también reducir la cantidad de alumnos. En ese momento decidí dejar la carrera y no sé muy bien qué pasó de ahí en adelante. Sé que sacaron a Stevens y que más adelante cambiaron el perfil del Instituto hasta llegar a lo que es hoy en día: un taller de perfeccionamiento.

### **-¿Qué aprendiste trabajando con Martin Scorsese?**

-A veces Marty tomaba decisiones artísticas que iban en contra de lo convencional y esto funciona, como en el caso de la elección del elenco. En ciertas oportunidades Marty elegía a determinados actores para hacer personajes que a simple vista no funcionarían. Es más, actores con la apariencia contraria a la del personaje descrito. Ese tipo de opciones pueden ser muy beneficiosas cuando uno quiere sorprender al público con un elenco inesperado. Por ejemplo, en *Taxi Driver* yo había escrito un pequeño rol secundario, no muy importante, y Marty quiso que Albert Brooks lo interpretara. Le pregunté

por qué había elegido a Brooks para un personaje tan insignificante y me dijo que justamente como el personaje no tenía dimensión, alguien como Albert Brooks podía enriquecerlo. Utilicé ese mismo concepto cuando ofrecí a Tom Arnold el papel de misionero en *Touch*. Fue una elección que benefició al film en dos aspectos: por un lado, nadie puede tomar a este personaje seriamente, dado que no sólo su actuación es exagerada sino que viste un traje y una gorra que son ridículos; por otro lado, fue un desafío para Tom interpretar a un personaje tan traído de los pelos.

### **-¿Qué opinás sobre el cambio de estilo que Scorsese adoptó en sus últimas películas, como *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*, 1994) y *Casino* (*Idem.*, 1995)?**

-Pienso que en *Casino* Marty pretendió hacer demasiado. Fue un proyecto muy ambicioso. Se tendría que haber quedado en una historia más personal. El despliegue de personajes y situaciones lo alejaron del relato individual. Aunque ese es un problema que todos los artistas enfrentan a medida que pasan los años. Contás tu historia una, dos, tres, varias veces hasta que llegás a un punto en el que ya no sabés qué contar. Entonces empezás a contar historias de otra gente. Como artista, es muy difícil mantenerte vivo y original todo el tiempo: los artistas no tienen una vida creativa muy larga. Quince, veinte años es mucho tiempo para mantener una vitalidad constante.

## **La verdadera fuerza**

### **-¿Cómo fue tu transición de guionista a director, en relación al trabajo con los actores?**

-Eso es algo que se va adquiriendo con la experiencia. Una de las primeras cosas que aprendí cuando empecé a dirigir es que a los actores hay que cuidarlos y tratarlos muy bien porque son muy vulnerables, extremadamente sensibles. Su físico y su rostro aparecen en la pantalla el noventa por ciento de la película y, si ésta no sale bien, el público acaba echándoles la culpa. Por eso cada vez que los actores se miran en el espejo se encuentran con una serie de inseguridades y miedos que tienen que enfrentar cada vez que se embarcan en un papel. Miedo al rechazo, miedo a ser culpados por el público... No podés tratarlos como se trata a un técnico porque son personas diferentes: tienen un talento especial pero hay que saber cómo manejarlo; se trata de un don misterioso que a veces ni ellos mismos saben cómo darle forma.

### **-¿Te parece que la estructura de producción en Hollywood destruye ese talento?**

-Tanto Hollywood como muchos otros aspectos de la industria impiden que los jóvenes en general se desarrollen creativamente. El dinero y la fama es un factor influyente en la vida de muchos artistas y es así como sus vidas se distorsionan a lo largo de los años. Las películas y su contenido llaman mucho la atención de la gente y todo lo que los actores hacen o no hacen se transforma siempre en la gran noticia del día. Por otro lado, las películas conservan un

cierto carácter artístico que todavía permite a muchos cineastas crear historias extrañas, fuera de lo común. Y de todos modos el deseo de poder no es exclusivo de las estrellas de cine. Si observás al dueño de una cadena de supermercados, vas a ver que ese hombre es un empresario con el ego del tamaño de un elefante. La diferencia entre él y una estrella es que se trata de un individuo que no está frente a los ojos del público. Supongo que cuando se alcanza determinada posición económica y se es una figura conocida por la gente, es muy fácil perder la perspectiva de las cosas y tomar caminos equivocados. Contratás gente para que hable bien de vos y después terminás creyendo lo que dicen.

### **-¿Cómo ayudaste a Skeet Ulrich para preparar este papel?**

-El mayor desafío consistía en ayudarlo a superar el hecho de que éste fue su primer protagónico. Un actor de reparto hace un trabajo corto donde puede condensar todas sus fuerzas en quince o veinte minutos, luego desaparece y la película sigue su curso. En cambio, el protagonista está presente durante todo el film y debe aprender a ser muy sutil en sus movimientos, a no mostrar todo de golpe porque después viene la siguiente escena, y luego otra, y después otra. Es decir, debe aprender a usar las pausas hasta dar con un ritmo constante. Debe dar una actuación que parezca como vista a la distancia, no como algo que se manifiesta de golpe ante tus ojos, te perturba por quince minutos, y luego se va. En un principio, Skeet seguía pensando en términos de actor de reparto, pero más tarde Bridget Fonda lo ayudó a habituarse al ritmo de su actuación, y de esa manera llega a la segunda hora de película manteniendo el misterio y la atracción que despierta desde el comienzo. El protagónico tiene que envolver al público a lo largo de toda la película, acarrear al espectador hasta el final y hacer que uno siempre tenga la sensación de que algo va a ocurrir.

### **-¿Por qué elegiste a Bridget Fonda?**

-Además de ser una persona excepcional, Bridget desafía toda la artificialidad que existe en Hollywood. Me encanta el modo sutil en que se le reflejan las emociones en el rostro, pareciera que pasan corriendo fugaces por su cara. Durante el proceso de hacer un film uno se imagina cómo se proyectará la historia en la pantalla, pero el momento verdaderamente mágico es cuando descubris la verdadera fuerza de la historia al escuchar a los actores decir su diálogo por primera vez. Ves a esos personajes vivos y todo cambia. En el caso de Bridget, no me canso de observarla actuar, porque siempre brinda algo nuevo, le da otra dimensión al personaje, algo que no estaba escrito en el guión, o que al menos yo no imaginaba ver.

## **Trabajar con imágenes**

### **-Cuando dirigiste tu primera película, *Blue Collar*, no tenías un estilo visual tan definido...**

-En esa película mi objetivo era contar una historia, no trabajé demasiado el aspecto visual. No fue hasta que hice *American Gigolo* que traté de aprender

a utilizar las imágenes para transmitir ideas. Cuando hice **Blue Collar** y **Hardcore** me limité a relatar la historia e ilustrarla con imágenes.

**-¿Cómo se produjo ese descubrimiento de las posibilidades visuales, desde *American Gigolo*?**

-En aquella época conocí a Nando Scarfiotti, un escenógrafo que trabajó con Bertolucci en **El conformista** (*El conformista*, 1970) y **Last Tango en París** (*Último tango en París*, 1972), entre otras películas. Lo traje a Estados Unidos porque quería a alguien que pudiera darme un aspecto nuevo de Los Angeles. Era un hombre con un carisma especial, muy estudioso y muy entendido del arte y del aspecto artístico de una película. En otras palabras, él me enseñó a trabajar con las imágenes. En aquella época estaba listo para pasar por un cambio radical en mi carrera, pero no sabía quién aparecería en mi vida para ayudarme a dar ese paso. Nando falleció hace algunos años.

**-¿Te parece que hay otros pasos por dar?**

-Seguro que los hay, aunque no sabría decirte cuáles. Me voy a dar un tiempo para prepararme y creo que en tres o cuatro años me sentiré listo para trabajar historias más personales. No me gustó mucho **Light Sleeper** y ya pasaron casi cinco años desde que la filmé. Supongo que en otros cinco años haré otra película de ese tipo. Para ser sincero, después de haber hecho dos películas independientes, una detrás de la otra, creo que no volveré a hacer nada para los estudios. No vale la pena tener todo el dinero del mundo o todo el tiempo del mundo para terminar trabajando en historias que son una porquería. Me han ofrecido varias y las rechacé. A veces me quejo y me pregunto: "¿Por qué no me ofrecen películas de cuarenta millones en las que tenés todo el presupuesto y todos los recursos...?". Pero cuando te las ofrecen, lees el guión y te preguntás a quién podría interesarle una historia así. Después imaginás que vas a tener que dedicarle un año de tu vida a una película de la que ni siquiera podés terminar de leer el guión de tan aburrido que es, y te agarran escalofríos de sólo pensarlo.

**-Entonces no te arrepentís de haberlas rechazado.**

-No, para nada. Estoy orgulloso del trabajo que he hecho y en general me gustan mis películas. Jamás me aburrí haciendo **Touch**, por ejemplo, y no me aburro cuando pienso en ella. Pude producir la película que quería, elegí el elenco a mi gusto... Varios actores aceptaron trabajar con salarios reducidos porque les gustó el guión y organicé una producción en la que pude tener, en todo momento, el control creativo de las cosas.

**-¿De dónde provienen tus ideas para la escenografía de *Touch*?**

-Es brillante, tiene muchos colores y un estilo *pop*, con tonos saturados y luz directa. Mediante ese estilo quise crear un mundo visual en el que el público pudiera relajarse y disfrutar de la historia sin sentir que el tema es más serio de lo que parece. Tenía miedo de que la gente interpretara la película como algo espiritual o religioso. Tanto la música como el diseño de vestuario y la escenografía fue-



ron arreglados para cumplir ese propósito inicial.

**-¿Qué aspectos de la realización te interesa seguir explorando?**

-Cada película te presenta un desafío nuevo. En **Touch** utilicé algunos movimientos de cámara pero no tantos como acostumbro dado que es una película con muchos diálogos y los movimientos pueden distraer del relato. La película tiene personajes interesantes que dicen cosas interesantes, y para subrayar eso hay que mantener planos cortos revelando sus rostros. Hay muchas tomas estáticas con gente hablando, pero ese estilo se corresponde con la naturaleza de la historia. De todas maneras, me gustaría poder filmar de nuevo algunas escenas enfatizando el trabajo de la imagen, algo imposible sin un presupuesto mayor. Hace falta dinero para construir decorados complicados y para tener más equipo técnico.

## Una cierta cadencia

**-¿De dónde proviene tu interés en cada proyecto que te preparás para dirigir?**

-En el caso de **Touch** o en el de la película que estoy haciendo ahora, la historia está basada en una novela. Ambas tienen personajes muy fuertes, un estilo definido y la voz del autor es muy particular. Como director, trato de transmitir la visión del autor a la pantalla. Mientras lo hago, utilizo mi propia voz, aunque mi objetivo siga siendo el de expresar la idea del escritor. Cuando terminás la película te das cuenta de que en realidad has plasmado tu propio mensaje. Acomodaste los elementos de la obra como si fueras un segundo autor. No el primero, pero sí el segundo.

**-Este proyecto ha estado varios años dando vueltas por los pasillos de los estudios. Bruce Willis, Richard Gere y hasta David Soul lo consideraron para llevarlo al cine. ¿Por qué te parece que no se hizo antes?**

-Muchas veces pasa que cuando un actor tiene el poder suficiente como para convencer a los estudios de llevar tal o cual proyecto al cine, ya es muy viejo para interpretarlo. Creo que eso pasó con Bruce Willis y Richard Gere en este caso, ya que el protagonista de la historia es un adolescente. Esta es también una limitación comercial del proyecto, dado que tenía que interpretarlo alguien nuevo, un rostro desconocido, para evitar cualquier tipo de asociación con sus papeles del pasado. La desventaja principal es que con actores sin nombre no se puede conseguir dinero.

**-¿Cómo es el proceso de reescritura de un guión?**

-No es todo trabajo, hay una cadencia que es realmente única en la escritura. Esto era algo más común en el pasado, dado que ahora la mayoría de la gente copia todas las historias. En todo trabajo, especialmente en la adaptación de una obra literaria, hay una voz interna que sostiene la estructura del guión. Cuando daba vueltas con el guión en medio de las tratativas para conseguir financiación, leía cada semana el libro de Leonard y de esa manera mantenía el ritmo de la historia en mi cabeza. Así, cada vez que tenía que cambiar algo, tanto durante la filmación como en la postproducción, lo hacía según la cadencia del libro.

**-¿Ofreciste el proyecto a los estudios o decidiste desde un principio que fuera producido en forma independiente?**

-El film lo produjo una compañía francesa llamada **Lumière**, la misma que hace poco hizo **Leaving Las Vegas** (*Adiós a Las Vegas*, Mike Figgis-1995). Más tarde, durante la realización, se lo vendieron a la compañía distribuidora MGM/UA, que también había comprado **Leaving Las Vegas**.

**-Se habla mucho acerca del notable parecido entre Skeet Ulrich y Johnny Depp. ¿Consideraste a Depp para el papel?**

-Si vieras a Skeet en persona te darías cuenta de que son bastante diferentes. No sólo es un poco más alto sino que tiene una personalidad muy diferente a la de Johnny. Pero en un principio no tenía en mente a ninguno de los dos: el papel lo iba a hacer Ethan Hawke, pero en cambio decidió dedicarse a terminar un libro en el que estaba trabajando desde hacía tiempo. Por otro lado, era imprescindible para la historia que el público no conociera demasiado a esta persona. Al igual que los otros personajes, que saben muy poco sobre él, era importante que el público entrara al cine sin ningún tipo de prejuicios.

**-¿Cómo te parece que recibirán la película en los países católicos?**

-Supongo que tendrá una repercusión mixta entre los latinos dado que tiene varios elementos que les resultarán familiares, como los símbolos religiosos y sus creencias, pero el tono es oscuro y cínico. No tiene nada de sentimental.

**-¿Te parece que la iglesia u otros grupos religiosos protestarán por el modo en que tratás el fenómeno de la posesión?**

-Mucha gente nos ha preguntado si pensábamos que la Iglesia católica tomaría alguna medida en

contra de la película, pero yo no creo... Me sorprendería mucho si surge algún tipo de controversia. Tal vez a MGM/UA le gustara la idea de obtener un poco de publicidad gratuita, pero la verdad es que no creo que pase nada. Después de haber escrito *The Last Temptation of Christ* creo que ya soy un experto en estos problemas, aunque en el caso de esa película desde el principio sabíamos que podía ocurrir algo y que habría protestas desde distintos grupos religiosos. Pero en *Touch* no se muestra nada ofensivo, ni nada que pueda disgustar a nadie. No está en contra de la Iglesia, yo no estoy en contra de la Iglesia... es más: voy a la Iglesia. No hay ningún tipo de bromas o chistes sobre la Iglesia, con excepción del personaje de Tom Arnold, aunque es tan payasesco que nadie podría tomarlo en serio. En otras palabras, no creo que nadie se ponga en contra de la película culpándola de ser una sátira de la Iglesia. Quizás sí sea una sátira de la sociedad, dado que muestra el aspecto publicitario y comercial con el que los medios intentan explotar el fenómeno religioso.

**-¿Te parece que la controversia puede ayudar a la publicidad de una película?**

-Bueno, definitivamente no nos ayudó con *The Last Temptation*... porque acabó transformándose en una película de la que todo el mundo hablaba pero que nadie había visto. Además, no conseguimos que se proyectara en muchos cines. Tal vez dependa de qué tipo de controversia. En una de esas un poco de controversia te ayude, pero demasiada te arruine. A nosotros no nos ayudó nada.

**-Por lo general no te interesa trabajar con material "comercial". ¿Hasta dónde te preocupa el futuro de una película cuando la lanzas al mercado?**

-Gracias a la distribución en video, la película sigue viva en el estante de una repisa. Pero con respecto a los cines, depende de la película. En general trato de escapar a la idea de que mis películas puedan llegar a tener un alcance masivo... Me conformo con recibir de vez en cuando una carta en la que algún espectador me comenta su opinión y me hace sus críticas o me cuenta su conexión con la historia. Eso me hace sentir bien; al menos sé que hay gente que la vio.

**-¿Dirías que en el final de *Touch* hay reminiscencias de Pedro Almodóvar? A mí me recordó sobre todo a *Kika* (1993).**

-Conozco a Pedro y quizás diría que la conductora del programa de TV tiene un estilo Almodóvar. Pero eso es todo. No creo que haya ninguna otra conexión. Además, Pedro hubiese hecho esa misma escena diez veces más graciosa e histérica.

**-¿Ya viste *Touch* con público?**

-Sólo en los preestrenos. Noté que a la gente le costaba conectar el fenómeno del estigma con el humor. Espero que a través de la prensa y la publicidad pueda advertir al público de que se trata de una película sobre un estigma, pero que también puede reírse porque tiene elementos de comedia.

**-¿En qué estás trabajando ahora?**

-En un film basado en la novela de un escritor norteamericano llamado Russell Banks. La película se titula *Affliction* y es una historia bastante oscura, sobre la violencia masculina que pasa de un padre a su hijo. La voy a filmar en Montreal, con Nick Nolte, James Coburn, Sissy Spacek y Willem Dafoe.



## FILMOGRAFIA DE PAUL SCHRADER

por Héctor V. Vena y Fernando M. Peña

### Guionista

- 1975 **The Yakuza** (Operación Yakuza) de Sydney Pollack;
- 1976 **Taxi Driver** (Idem.) de Martin Scorsese;  
**Obsession** (Obsesión) de Brian de Palma;
- 1977 **Rolling Thunder**, de John Flynn;  
**Close Encounters of the Third Kind** (Encuentros cercanos del tercer tipo) de Steven Spielberg (no acreditado);
- 1979 **Raging Bull** (Toro salvaje) de Martin Scorsese;  
**Old Boyfriends**, de Joan Tewkebury;
- 1986 **The Mosquito Coast** (La costa Mosquito) de Peter Weir;
- 1988 **The Last Temptation of Christ**, de Martin Scorsese.

### Director

- 1977 **Blue Collar**, c/Richard Pryor, Harvey Keitel, Yaphet Kotto, Ed Begley, Jr., Harry Bellaver, George Memmoli, Lucy Saroyan.
- 1978 **Hardcore**, c/George C. Scott, Peter Boyle, Season Hubley, Dick Sargent, Lenard Gaine, David Nichols, Larry Block, Gary Rand.
- 1979 **American Gigolo** (Gigoló americano), c/Richard Gere, Lauren Hutton, Héctor Elizondo, Nina Van Pallandt, Bill Duke, Brian Davie.
- 1982 **Cat People** (La marca de la pantera), c/Nastassja Kinski, Malcolm McDowell, John Heard, Annette O'Toole, Ruby Dee.
- 1985 **Mishima, a Life in Four Chapters**, c/Ken Ogata y la voz de Roy Scheider.
- 1987 **Light of Day** (Destino de gloria), c/Michael J. Fox, Gena Rowlands, Joan Jett, Michael McKean, Cherry Jones.
- 1988 **Patty Hearst**, c/Natasha Richardson, William Forsythe, Dana Delany, Ving Rhames, Frances Fisher, Jodi Long, Olivia Barash.
- 1991 **The Comfort of Strangers**, c/Christopher Walken, Natasha Richardson, Rupert Everett, Helen Mirren. *Coproducción con Italia*.
- 1992 **Light Sleeper**, c/Willem Defoe, Susan Sarandon, Dana Delany, David Clennon, Mary Beth Hurt, Victor Garber, Jane Adams.
- 1995 **Witch Hunt**, c/Dennis Hopper, Sheryl Lee Ralph, Eric Bogosian, Penelope Ann Miller, Julian Sands. *Largometraje para TV*.
- 1996 **Touch**

NEW CODE  
ARGENTINA

**CORREO**

PRIVADO

High Comm S.A. - R.N.P.S.P. N°103  
Guatemala 5776 (1425) Bs.As.  
Tel./Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

NEW CODE®  
ARGENTINA  
Correo Privado 

Diez años escuchando todas las voces  
para comunicarnos mejor

*La Crujía*  
CENTRO DE  
COMUNICACION  
EDUCATIVA

*Televisión: el drama hecho noticia*

*Soledad Punte.*

*Estética del cine*

*Aumont y otros*

*(2da. edición revisada y ampliada)*

*El montaje cinematográfico*

*Sánchez - Biosca*

*La comunicación en la Historia*

*Crowley - Heyer*

Tucumán 1999 (1050) Cap. Fed.

Tel/Fax: 375-0376/0664

E-mail: la\_crujia@wamani.org.ar

EL ANGEL



VIDEO - BAR  
PUB

Le ofrecemos  
además de la mayor variedad de títulos...

ENVIOS A DOMICILIO  
SIN CARGO



Auspicia  
VIERNES y SÁBADOS  
ENCUENTROS DE  
CINÉFILOS

ALQUILER Y VENTA  
TELFÓNICA

Tarifas especiales para socios distantes

NICARAGUA 4900

esq. Thames

TEL: 832-1644 / 470-5593

lunes a lunes

de 8 a 2 hs.

viernes y sábado 3 hs.



**P**ara el espectador occidental, el cine de Hong Kong tiene una cualidad irremplazable: todo puede pasar. A partir de una base argumental que puede tener puntos en común con cualquier película hollywoodense—incluso muchas películas de Hong Kong copian desvergonzadamente los argumentos del cine occidental—comienzan a sucederse situaciones que uno jamás lograría predecir. Los cineastas de Hong Kong arman planteos y resuelven conflictos de maneras totalmente dementes e hiperimaginativas.

Como Wong Kar-wai es un cineasta de Hong Kong, sus films comparten temas y resoluciones similares a los de realizadores como John Woo, Tsui Hark, King Hu o Ringo Lam. Sus películas pueden tener argumentos que las aproximan a las convenciones genéricas del policial o del cine de artes marciales, pero lo que las distingue es su libertad formal y cierto aire errático, improvisado, en las distintas situaciones.

Para apresurar una definición podría decirse que su cine es una versión china y unipersonal de la Nouvelle Vague, lo que no quiere decir que Wong Kar-wai imite los films de Godard, sino que de un modo propio —y obviamente oriental— logra incorporar la libertad formal de Godard al contexto de un film de Hong Kong. Por ejemplo, una larga secuencia de *Chungking Express* (1994) en que la sexy e ingenua Faye Wang baila tras el mostrador de un bar con su canción favorita, *California Dreaming*, podría ser un equivalente del baile de Anna Karina en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) de Godard. En el film de Wong, además, la escena tiene un abrupto corte de montaje, tras el cual se retoma al personaje bailando de una manera similar otro segmento del mismo tema pero con otra ropa. De algún modo Wong también puede compararse con Abel Ferrara, ya que ambos pueden evadirse de una historia policial convencional para destacar detalles excéntricos del relato, diálogos, reflexiones de los personajes o situaciones accesorias que casi ningún otro director (o guionista) pensaría en introducir.

Apuntes sobre un creador

# Wong

Wong nació en Shanghai en 1958 pero poco después su familia se trasladó a Hong Kong. Tras recibirse de diseñador gráfico y dedicarse algún tiempo a la fotografía, obtuvo trabajo en televisión como asistente de producción y luego como guionista. En tal carácter pasó al cine en 1982, escribiendo una decena de films de varios géneros, hasta que comenzó a dirigir, en 1988. Hasta la fecha ha terminado seis largometrajes, ninguno de los cuales fue visto comercialmente en Buenos Aires a pesar de su espectacular repercusión internacional: **As Tears Go By** (1988), **Days of Being Wild** (1991), **Ashes of Time** (1994), **Chungking Express**, **Fallen Angels** (1995) y **Happy Together** (1997)<sup>1</sup>. En todos se advierten características comunes de estilo y un particular método de trabajo, que en conjunto han llevado al realizador a ser reconocido, por el momento, como “el único auteur de Hong Kong, en el sentido europeo del término”<sup>2</sup>.

## Primer largo

En las docenas de textos críticos dedicados al realizador en fechas recientes, es común pasar por alto **As Tears Go By**, su ópera prima, bajo el pretexto de que se trataría de su película más convencional y más claramente próxima a un género, en este caso el policial. En perspectiva, sin embargo, hay una formidable coherencia temática entre ese film y su obra posterior. Esa coherencia comienza en la voluntad de apartarse del estilo de John Woo, que en 1988 era el máximo referente en la materia, aumentando la atención en los personajes y sus relaciones emotivas. La violencia no sólo aparece reducida a borbotones explosivos comparativamente breves—aunque impresionantes—sino que además está estilizada de otro modo, si se quiere más verosímil. El dinamismo no es menor, pero sus protagonistas carecen del “poder de fuego” que caracteriza a los personajes de Woo y por lo tanto no se producen sus características y espectaculares masacres. El argumento se desarrolla de un modo bastante similar al

de **Calles peligrosas** (*Mean Streets*, 1973) de Martin Scorsese, con Andy Lau y Jacky Cheung en roles parecidos a los de Harvey Keitel y Robert De Niro: uno es un gangster responsable y respetado, y el otro, su hermano menor, es un demente violento. Lau queda pronto tensionado, de modo irremediable, entre varios compromisos: la obligación de proteger a su hermano, la fidelidad a su banda y el amor que siente por la bella Maggie Cheung, quien podría justificar el abandono de “la mala vida”.

El guionista Larry Gross escribió para la revista *Sight & Sound* un artículo en el que caracterizó algunos de los temas y rasgos de estilo comunes en la filmografía de Wong Kar-wai. Allí no aparece **As Tears Go By**, pero a pesar de ello el film comparte esos temas y rasgos de un modo bastante evidente, comenzando por la frustración de la relación romántica central. Si, como dice Gross, las películas de Wong se cuentan “entre las de mayor carga sexual jamás filmadas”, **As Tears Goes By** tiene uno de los besos más poderosos de los últimos años, adentro de una cabina telefónica, que culmina en un incendiario fundido a blanco. Si en la posterior **Fallen Angels** es importante “que cada uno de los dos personajes atraviesen el espacio del otro”, en **As Tears Go By** toda la historia romántica se basa en la misma idea: Lau vive en Kowloon y Maggie en una isla ubicada a cierta distancia; la relación comienza cuando ella pasa unos días junto a él en Kowloon pero luego, para consolidarla, él tendrá que trasladarse a la isla. Si en las relaciones pasionales que describe Wong hay objetos que juegan roles muy significativos, en **As Tears Go By** Maggie termina de seducir a Lau mediante vasos: “Compré vasos nuevos, pero los vasos se rompen, así que escondí uno; cuando no te quede ninguno y lo precisas, llámame y te digo dónde lo puse”.

Entre los rasgos de estilo más mencionados como recurrentes en Wong suelen estar los colores fuertes y un empleo singular de las alteraciones temporales. **As Tears Go By** está dominada por el azul y el rojo, y toda la secuencia final, de realiza-

ción magistral, está resuelta con una cámara lenta áspera, sin fluidez, cuyo uso narrativo no es para nada común. El encierro urbano, representado de modo contundente en **Days of Being Wild**, **Chungking Express** y **Fallen Angels**, se manifiesta desde los títulos en **As Tears Go By**, impresos sobre un paisaje de nubes veloces que aparece mediatizado por una *video-wall*. La música *pop*, que tiene una fuerte presencia en todos los films de Wong con excepción de **Ashes of Time**, se manifiesta en varios momentos claves de **As Tears Go By**: uno de sus *leit motifs* es un *cover* en cantonés del tema *Take My Breath Away*, que se popularizó a través del film **Top Gun** (*Idem.*, Tony Scott, 1986).

## Dos policías

Aunque la acción de su segundo film, **Days of Being Wild**, transcurre en los años '60, ha sido interpretado como una alegoría sobre el 30 de junio de 1997, momento de expectativa e incertidumbre en el que Hong Kong pasa a depender del gobierno de China continental. Después, Wong emprende **Ashes of Time**, una superproducción de artes marciales que le insumió más de dos años de trabajo y, aunque es considerada una obra maestra, no anduvo bien comercialmente y todavía es muy difícil de ver fuera de Hong Kong. Mientras realizaba la postproducción de ese film, presionado por los productores, el director improvisó **Chungking Express**, cuyo inmediato éxito no sólo rescató su carrera sino que además lo convirtió en un nombre conocido en Occidente.

**Chungking Express** se rodó en dos meses y tres semanas después ya se había terminado el montaje. Tiene una estructura bastante extraña: hay dos historias, una más prolongada que la otra, protagonizadas por dos policías con problemas sentimentales que almuerzan en el mismo bar barato de comida rápida, el *Midnight Express*. En ambos relatos, lo esencial es el desencuentro sentimental de los policías, pero sólo en la primera historia hay elemen-

# Kar-Wai

Diego Curubeto  
y Octavio Fabiano sobre  
el reciente ganador  
de la Palma de Oro  
al Mejor Director y,  
tal vez, el único *auteur* de  
Hong Kong en el sentido  
europeo del término

tos claros de cine negro. A diferencia de **Mystery Train**, de Jim Jarmusch, película en la que tres historias transcurren simultáneamente con una calculada precisión narrativa, en **Chungking Express** no hay una estructura que se ocupe de justificar la división del film en dos relatos. Iba a haber un tercero, pero al final el realizador decidió convertir esa historia en un film completo, **Fallen Angels**<sup>3</sup>.

Esa estructura, original pero gratuita, es a la vez una cualidad y un defecto de esta película fascinante que también es ligera y profunda, sutil y un poco tonta. Quizá por ser más breve y por partir de un asunto policial, el primer relato luce más acabado y redondo que el segundo. La historia es la del policía 223 (Takeshi Kaneshiro) que, abandonado por su novia y rechazado por todas las chicas de su agenda, trata en vano de conquistar a una hermosa y antipática desconocida con peluca rubia, anteojos negros y piloto<sup>4</sup>. El policía no puede saber que la chica es en realidad una traficante desesperada que debe encontrar a toda costa a los contrabandistas indios que le robaron sus drogas. El **Chungking** del título refiere a una especie de galería comercial denominada **Chungking Mansions**.

El relato más largo es muy *naïf* y no tiene casi ningún elemento del cine negro: el policía 633 (Tony Leung) es abandonado por su novia azafata (Valerie Chow), quien le devuelve las llaves de su casa en una carta de despedida dejada en el bar **Midnight Express**. El policía prefiere no retirar nunca la carta, por lo que la empleada del bar, una fan de **The Mamas and The Pappas** que sueña con California, decide tomar prestadas las llaves para meterse a hurtadillas en el departamento del policía.

Entre los recursos formales más atractivos que tiene el film, hay que mencionar la técnica de dejar inmóvil al protagonista para filmar, en cámara rápida, a la gente que camina y se mueve normalmente a su alrededor. El recurso es tan simple como poco visto, y sólo apareció en algún *clip* vanguardista de *trip hop* europeo. También hay escenas rodadas con una cámara lenta muy especial, además de planos muy oscuros, realmente *dark*, del cielo de Hong Kong apenas visible entre edificios de una arquitectura que perfectamente podría ser porteña, aunque aquí no haya nadie que los pueda filmar así.

Quentin Tarantino eligió **Chungking Express** para estrenar su flamante distribuidora **Rolling Thunder**, decisión que en principio es curiosa, porque el film es escasamente violento para los *standards* chinos, contrasta con los gustos más conocidos de Tarantino y no tiene relación con el propio logo de **Rolling Thunder**, que incluye un gancho animado que hace sangrar las letras. Tal vez para equilibrar, el siguiente lanzamiento de la empresa fue **Switchblade Sisters**, de Jack Hill, un film *exploitation* de los años '70 sobre chicas malas vestidas con cuero negro que utilizan una clínica de rehabilitación para vender narcóticos.

## Tribulaciones de un chino aquí

La obra de Wong Kar-wai sigue una progresiva y

firme tendencia hacia la abstracción. Uno de sus directores de fotografía recurrentes, el australiano Chris Doyle, ha dicho que la primera vez que trabajaron juntos, en **Days of Being Wild**, Wong le dio "unas treinta páginas del guión. Cuando hicimos **Ashes of Time** llegué a ver ocasionalmente algunas escenas escritas a mano. Luego, sobre **Chungking Express** sólo me dijo: 'Bueno, probablemente trate sobre tal cosa', y sobre **Fallen Angels**, 'No quiero contarte de qué se trata'. El propio realizador confesó que "Mis ideas acerca de escribir cambiaron en cuanto comencé a dirigir. Como escritor, quería que mis libretos fueran perfectos y estuvieran completamente desarrollados. Como director, sé que siempre hay factores que están más allá de mi control. Muchas cosas no pueden ser planeadas concretamente con anticipación. Lo mejor que uno puede hacer es visualizar lo que se quiere, y luego reaccionar ante lo que se encuentre allí una vez que se comienza a trabajar en el set. Hoy en día empiezo con un guión bastante vago y tiendo a escribir el diálogo el día del rodaje".

Wong Kar-wai estuvo en Argentina a fines del año pasado rodando su última película, **Happy Together**, cuyos títulos de rodaje habían sido **The Buenos Aires Affair**, en homenaje a Manuel Puig, y **Buenos Aires Tango**. Los escasos técnicos argentinos involucrados se asombraron del método de trabajo del director: el guión cambiaba todos los días e incluso Wong Kar-wai agregaba personajes, trayendo nuevos actores desde Hong-Kong y rehaciendo secciones enteras del film con estos agregados de última hora.

En Buenos Aires, las Cataratas del Iguazú y el Sur argentino, Wong filmó miles de metros, en un plan de rodaje que se prolongó al menos un mes y medio más de lo previsto. Pero, como asegura Doyle, todo es parte de un proceso y las películas de Wong Kar-wai se definen realmente durante el montaje, operación en la que el realizador recupera velocidad: **Happy Together**, protagonizada por Tony Leung y Leslie Cheung, se presentó internacionalmente el pasado mes de mayo en el Festival de Cannes y obtuvo la Palma de oro a la mejor dirección.

Casi al mismo tiempo, **Sight and Sound** publicaba fragmentos del diario que llevó Chris Doyle durante el rodaje argentino del film. De esos párrafos se infiere que la pintoresca realidad de la Argentina menemista incidió poderosamente en la mirada del equipo y, en consecuencia, en el tono del film. Algunos ejemplos sirven claramente de anticipo:

"*Toda Buenos Aires es una canción de Tom Waits. Lo que llegó a ser la París del Sur, con uno de los niveles de vida más altos del mundo, ha sido reducida a una ciudad de costos alucinados, con una infraestructura tan mala como la comida y un salario mínimo que vuelve inevitable la explotación, la corrupción y la existencia de un 'área de servicios paralelos'. Todas las calles corren de norte a sur y de este a oeste: signos de aburrimiento y de una restricción artificial impuesta sobre todas las*

*ciudades del país. Esa disposición no es sólo un legado topográfico de la colonia española sino además un mapa de la mentalidad de los argentinos, que se enorgullecen de ser europeos de tercera clase. (...) Robert Rauschenberg dijo que uno no es un artista si no es capaz de caminar una cuadra y pensar cinco nuevas imágenes y un número mayor de ideas. Steichen dijo que se puede fotografiar un mundo sin salir del dormitorio, y luego Robert Frank y otros nos mostraron cómo. Aquí, comienzo a preguntarme si no estaré perdiendo mi corazón y mi mirada. No he tomado una sola imagen personal desde que llegué. De algún modo no "veo" este sitio. Simplemente no me dice nada. Mierda.*

*El primer día no es realmente un rodaje sino más bien una afirmación de que estamos aquí. Hicimos tomas "de ambiente" en (y alrededor de) un oloroso y grasiento puerto conocido como La Boca, y en la fachada y el techo del Hotel Rivera, donde Tony y Leslie harán el amor. No sé muy bien qué es lo que estoy haciendo. Toco de oído, probando filtros y velocidades de cámara y no estoy buscando inspiración sino unas pocas ideas visuales. Finalmente tuvimos alguna suerte filmando un colectivo que vomitaba pasajeros y se convertía, bajo el ruinoso puente del lugar, en una vasta extensión de luz crepuscular. Soledad, despedida, la encarnación de una pérdida. Por fin tengo un tema sobre el cual construir, un sentido en el que explorar la 'personalidad' de este sitio. (...)*

*La razón más célebre de Wong Kar-wai para trabajar en Hong Kong y no en Hollywood, o en cualquier otra parte, es la siguiente: 'Prefiero trabajar con gánsters de primera clase antes que con malos contadores. Los gánsters tienen más orgullo, son más éticos. Incluso cuando te joden, te dan un beso antes'. Por eso echamos a todo el equipo argentino de producción. Las cuestiones de dinero eran siempre embarazosas y sus explicaciones un poquito demasiado débiles. Una comisión o una propina es comprensible, pero nos han hablado de 1.500 dólares diarios por el empleo de un bar como locación, cuando el propietario se conformaba con 500 o menos... ¿Debemos culpar al Banco Central de este país o a Alan Parker? (...)*

*Vinimos a la Argentina para 'des-familiarizarnos' al apartarnos de los espacios -y esperamos que de las preocupaciones- del mundo que conocemos tan bien. Pero nos encontramos desubicados aquí. Ni siquiera conocemos bien la ciudad. Entonces, ¿por qué buscamos todavía bares, peluquerías, lugares de comida rápida y trenes? ¿Qué pasó con la inspiración de las estructuras de Manuel Puig y Julio Cortázar? Estamos trabados con nuestras preocupaciones y percepciones. (...)*

*Wong está recluso en alguna parte reescribiendo el guión y el plan de rodaje. Leslie se tiene que ir muy pronto y aquí habrá un paro general el jueves y el viernes. Como si matarnos de aburrimiento, matarnos con demoras y matarnos a engaños no fuera suficiente, ahora estos bastardos quieren matarnos con movilizaciones. Hemos estado aquí durante cuarenta días y sólo trabajamos diez. (...)*

Son las cuatro de la mañana en lo que el guión describe como 'Un camino de las pampas, en medio del campo'. Nuestra road-movie va tomando forma junto a un camino dos horas al sur de Buenos Aires. Comenzamos a filmar justo después del amanecer. Leslie abandona a Tony en una niebla que es real pero también metafórica. Las distancias son inmensas. Leslie camina y Tony lo persigue. Todo el mundo está sin aliento. Nos estamos por quedar sin película, ya que cada toma es larguísima. Me siento en el pasto crecido tratando de mantener mi cámara en mano más firme que mis nervios. Cinco segundos comenzada la toma de cinco minutos, algo me pincha la mano. Y luego mi mejilla izquierda, y mi oreja derecha. Escucho el sonido de muchas manos golpeando mucha carne. Mi asistente me pega en un muslo. Siento un pinchazo en las bolas. El propio Wong ya no puede soportarlo más y ex-

clama: '¡Corten!'. Yo me pongo en pie gritando: '¡Esta es la capital mundial del mosquito!' (...)

Está en Tierra del Fuego, 'el fin del mundo'. Las aves marinas se cagan en mis lentes, en mi equipo y en Wong. Circulamos en forma errática en un barquito amarillo. Debemos cargar película, pero el material está a bordo del barco de la armada que acompaña nuestro pequeño navío pesquero. Y ese barco no se mueve de donde está, mientras nosotros avanzamos lentamente hacia ellos enfrentando una de las corrientes más terribles del mundo. Señalo que nunca lograremos hacer la toma a tiempo si ese barco no viene a nuestro encuentro. Pero por el walkie-talkie se nos dice que el capitán de la armada no puede ir hacia atrás, sólo hacia adelante. ¡Con razón perdieron la guerra de las Malvinas! ¿Es que los marineros argentinos temen ir hacia el sur y caerse al abismo del fin del mundo..?

#### Notas

1. En estos días se edita en video **Chungking Express** y, en fecha próxima, **Fallen Angels**.
2. Según David Bordwell en un artículo publicado en la revista italiana *Segno Cinema*, julio/agosto de 1996.
3. Algo parecido le sucedió curiosamente a Carlos Hugo Christensen en 1951 cuando eligió tres relatos de William Irish para componer un film titulado **No abras nunca esa puerta**. El tercer relato creció hasta tomar forma unitaria en el largometraje **Si muero antes de despertar**.
4. Interpretada por Brigitte Lin o Lin Qingxia, estrella de varios wuxiapian, o films de artes marciales, como las estupendas **Swordsman 2** (Ching Siu Tung, 1991) y **New Dragon Gate Inn** (Raymond Lee, 1992) y **The Bride with White Hair** (Ronnie Yu, 1993), todas inéditas en Argentina.

## Isla de Edición Digital

### Edición Off Line Calidad Betacam SP

Formatos: Betacam, Umatic, Hi-8, SVHS y VHS  
 Multinarma: Pal B, Pal N, Pal M, NTSC, SECAM  
 Titulación con 3000 tipografías en 2D o en 3D  
 Retoque fotográfico cuadro por cuadro  
 Nivel de compresión 3:1 Broadcast  
 300 efectos, filtros y transiciones  
 Impresión fotográfica de video

### Sonido Digital Hi-Fi Stereo

Manipulación, mezcla y efectos hasta 99 canales  
 Ecuilización de 10 bandas por canal  
 Bajadas en Compact Disc

**Reservar turno al 855-0119 (Diego)**

**D.H.C.**

**A  
O  
S**

## ESTUDIE CON PROFESIONALES EN ACTIVIDAD

### Cursos - Talleres - Seminarios

- **Dirección de Fotografía y Cámara** Prof. Rodolfo Denevi
- **Escenografía y Vestuario** Prof. Alfredo Iglesias
- **Realización Cinematográfica** Prof. Hugo Lescano
- **Pintura, Fotografía y Cine** Prof. Oscar Carballo
- **Dirección de Actores para Cine y TV** Prof. Ernesto Torchia
- **Poética de la Imagen** (Introducción al arte de inventar historias para Cine, TV y Teatro) Prof. Mauricio Kartum

### Sindicato de la Industria Cinematográfica

Informes e inscripciones: Secretaría de Cultura - 14.00 a 20.00 hs.  
 Juncal 2029 - Capital Federal - Tel: 806-8774 / 7544 / 0208

# DOS FESTIVALES SUNDANCE

**E**n 1981, Robert Redford convocó a un grupo de colegas y amigos a Sundance, Utah, para discutir nuevas maneras de estimular la vitalidad artística del cine americano. Fue así como surgió el Sundance Institute, con la intención de proporcionar sostén y desarrollo a los cineastas independientes. Este funciona como un *workshop* en el que guionistas, directores, montajistas y productores trabajan sobre sus propios proyectos, con el asesoramiento de reconocidas figuras del ámbito cinematográfico.

Cuatro años más tarde, en 1985, se incorporó al programa del Sundance un festival cuya finalidad fue la de promover la exhibición de películas de ficción y documentales independientes tanto a nivel nacional como internacional.

Este año, del 16 al 26 de enero, tuvo lugar una vez más el festival que se supone de mayor prestigio en los Estados Unidos. Con -20° C y el espíritu aparentemente igualitario que parecía reinar en Park City, circularon realizadores, periodistas, productores, actores y vacacionantes del *sky resort*, todos los cuales recibieron sin protestar el mismo trato por parte de quienes pertenecían a la organización del evento. Fue así como pudo verse a Martha Plimpton (actriz en *La Otra Mujer*) sin poder entrar a una función por no tener ticket anticipado y quedar afuera en la lista de espera, o a John Waters, único pasajero sin asiento en un *shuttle* (especie de colectivo que circulaba de manera gratuita por todos los puntos de la ciudad). Tanto en la vía pública como dentro de las bases del festival, eran los propios realizadores quienes, cinta adhesiva en mano, pegaban los afiches de sus películas. Todo muy coherente con el estilo *indie*, que pretende ser liberal e igualitario. Del mismo modo, no se prestó demasiada atención a las "figuras", ni se hizo el circo de otros festivales (Mar del Plata, por ejemplo). Esto pudo caer en gracia a quienes desprecian la típica actitud fetichista por parte de unos y ególatra por

parte de otros, más preocupados por los personajes que por las películas. Pero en el caso de los realizadores, el hecho de dejarlos igualitariamente librados a su destino, tuvo sus desventajas. Así, no hubo igualdad de oportunidades en perjuicio de los realizadores de más bajo presupuesto y de menores contactos, quienes fueron los más perjudicados por esta "buena onda" tan *grunge* o *vintage* de la que gozaba el festival y que dejaba librada a sus bolsillos (mayor cantidad de afiches, mejor calidad de papel, distintos tamaños...) la posibilidad de que su película tuviese mayor o menor concurrencia (de productores, agentes, distribuidores) y en consecuencia, la oportunidad de conseguir nuevas financiaciones.

## Estrenos

El Sundance sólo acepta películas sin exhibición anterior en los Estados Unidos. Así, además de los films que entraron en competición, el festival contó con algunas importantes primicias cinematográficas como *SubUrbia*, de Richard Linklater, *Profundo Carmesí*, de Arturo Ripstein, y *Lost Highway*, de David Lynch.

*SubUrbia*, escrita por Eric Bogosian para teatro, es una película acerca de la alienación y la angustia de un grupo de jóvenes que se reúne habitualmente a la salida de un almacén local. Los personajes, que al principio podrían parecer estereotipados (un poeta adolescente, una pseudo *punk* que sueña con triunfar en Nueva York), gracias a una detallada caracterización, terminan conformando un microcosmos de una juventud moderna y alienada que busca su identidad. Richard Linklater, el realizador de *Slacker* (1989), *Dazed and Confused* (1993) y *Before Sunrise* (*Antes del amanecer*, 1995), es amante de los monólogos extensos, que también pueden ser apreciados en esta película. A él no le interesan los grandes hechos, o los actos heroicos.

Lo que le preocupa es mostrar momentos de la vida en los que aparentemente nada pasa. "*En un nivel, nada está ocurriendo*", dice el realizador, que en la actualidad tiene 35 años. "*Pero de todas maneras, todos existimos en nuestra mente y ahí todo está ocurriendo*". Sostiene además, que al final de nuestras vidas, cuando miremos hacia atrás, lo único que veremos será un tono. Y que ese tono resultará de la esencia de cómo vivamos cada día, de lo que hicimos en los momentos intermedios a los hechos que consideramos más importantes. Son esos los momentos que a él le interesa explorar.

Casi imposible conseguir tickets para *Lost Highway*, experiencia cinematográfica en la que imagen, sonido y estructura se combinan para conducir al espectador a un infierno alucinatorio de lo otro y lo doble. El film fue escrito por Barry Gifford, autor de la novela en la que Lynch se basó para hacer *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, 1990). La fotografía estuvo a cargo de Peter Deming y la música, de Angelo Badalamenti, con bastante material adicional de David Bowie (*I'm Deranged*), Trent Reznor, Lou Reed, Nine Inch Nails y This Mortal Coil. *Lost Highway* hereda su argumento del *film noir*: Bill Pullman es un músico obsesionado con la fidelidad de su esposa (Patricia Arquette), y que repentinamente se encuentra acusado de haberla asesinado. En la cárcel, toma su lugar Balthazar Getty, un joven mecánico de autos que poco a poco se ve atrapado en una red de violencia, tentación y traición por una misteriosa mujer (también Patricia Arquette) y un gangster maniático (Robert Loggia). La estructura de la película funciona como una cinta de Moebius: la falla correspondiente a la unión de los dos bordes se sitúa en el momento en que Bill Pullman deviene en Balthazar Getty.

Al propio Lynch, siempre reacto a las explicaciones, le gusta hablar de su nueva película como de una fuga. Este es un término polisémico. La fuga psicogénica, por ejemplo, es una enfermedad men-

# SALES '97



tal. Quien la sufre crea en su mente una identidad completamente nueva: nuevos amigos, nueva casa, nueva mujer, nuevo todo. Se olvida absolutamente de su pasada identidad. Hay algo de esto en **Lost Highway**. También es un término musical. Una fuga comienza de una determinada manera, toma otra dirección y luego vuelve al origen. Así, la película es una ecuación de dos personajes, una ecuación con dos incógnitas, en la que Lynch, sin miedo a las digresiones, se aleja para volver al enunciado inicial. Una paradoja acerca de la memoria y el devenir, cuya propiedad parece ser esquivar el presente. En la medida en que esto ocurre, no hay distinción entre el antes y el después, el pasado y el futuro, ya que cuando el devenir avanza, tira hacia ambos sentidos a la vez.

En cuanto a **Profundo Carmesí**, presentada ya en el Festival de Mar del Plata, sólo resta decir que Ripstein recibió un premio en el Sundance, aunque su película no competía; algo así como un reconocimiento por toda su obra.

## “Siggy anda por aquí”

Según Udo Kier, eso es lo que habría dicho Fassbinder de haber visto cómo los cuadros de sus películas insistían en caerse por detrás de las cabezas de los panelistas mientras éstos hablaban acerca de su trabajo con él. Por Siggy, entendamos Sigmund Freud, ya que era así como el cineasta se refería a él cada vez que ocurría algún tipo de pequeña catástrofe en el set.

El 19 de enero se llevó a cabo en el Yarrow de Park City uno de los eventos más interesantes del festival: un panel dirigido por Laurence Kardish, curador del departamento de cine del Museum of Modern Art (MOMA), que tuvo como invitados a los actores Hanna Schygulla, Barbara Sukowa y Udo Kier, junto con Juliane Lorenz, la montajista con la que Fassbinder trabajó a partir de 1972 y has-

ta su muerte en 1982. Lorenz, quien compartió con el director un estrecho vínculo, se ocupó de recopilar las experiencias de quienes trabajaron con él en un libro que ya está en las librerías especializadas de los Estados Unidos: *Chaos as Usual*. La Fundación Fassbinder, que por supuesto Lorenz integra, se ha ocupado de organizar una retrospectiva que comenzó en el Sundance y siguió en la UCLA y en el MOMA. Las películas proyectadas en este festival fueron **La libertad de Bremen** (1972), **Ali: La angustia corroe el alma** (1973), **Martha** (1973), **Effi Briest** (1973), **Mamá Kusters va al cielo** (1975), **El matrimonio de María Braun** (1978), **Lola** (1981) y **Querelle** (1982).

Hanna Schygulla pareció ser la más querida del panel: sólo ella recibió flores de parte del público. Muchos permanecieron en la sala luego del final para saludarla y hacerle demostraciones de cariño y reconocimiento. La actriz, que había sido compañera del director en la escuela de arte dramático y hoy es dueña de una belleza serena y una actitud absolutamente templada, hizo referencia a sus inicios con Fassbinder, a cómo él no había necesitado del maltrato para lograr una buena actuación de su parte y a su manera de dirigirla dándole una coreografía de movimiento. En eso términos discutió con la muy seductora y pasional Bárbara Sukowa acerca de la crueldad del director. Hanna se empeñaba en decir que ella nunca había experimentado en carne propia su sadismo, por lo menos, no durante el período en que habían trabajado juntos (aunque es sabido lo mal que la trató al finalizar el rodaje de *Effi Briest*). Por el contrario, tanto Bárbara Sukowa, como Udo Kier, tenían para contar varias historias de crueldad que ellos

por **Mabel Longhetti**

recordaban, aunque a la vez, de alguna manera, la justificaban. Bárbara Sukowa parecía muy tocada por una situación (una de las primeras con el director) en la que Fassbinder y ella habían discutido acerca de si ella era o no dulce, un tema que a la actriz le traía grandes conflictos consigo misma en aquella época. Sukowa y Kier coincidían en que Fassbinder era capaz de provocar a los actores hasta el llanto o la histeria, para luego ayudarlos a recobrar la entereza. En un momento, uno de los miembros del público preguntó acerca de la muerte de Fassbinder: si ellos habían podido anticiparla y de ser así, por qué no la habían impedido. Juliane Lorenz, quien fue la que mayor cargo se hizo de la pregunta, se refirió al derecho de todo ser humano de decidir sobre su propia vida. Dijo también amar a Fassbinder, y por eso respetarlo en lo que él quería ser o hacer. El suicidio o la búsqueda de la muerte era un elemento implícito en su personalidad y en su trabajo, sin el cual Fassbinder no habría sido Fassbinder.

## Los premios

A pesar de las especulaciones del público a favor de **In the Company of Men**, de Neil LaBute, o de **The Myth of the Fingerprints**, de Bart Freundlich, fue **Hurricane**, la película del joven director Morgan

F. Freeman quien se llevó el premio al mejor film de ficción. Morgan, como todos lo llaman, parece ser un personaje muy querido dentro del Sundance, algo así como un niño mimado. Con un estilo desbordantemente democrático, en el momento de las Q&A (preguntas y respuestas) posterior a las proyecciones, subía al escenario acompañado por todo su equipo: ▶

**Lost Highway**  
es una experiencia  
cinematográfica en la  
que imagen, sonido  
y estructura se combinan  
para conducir al  
espectador a un infierno  
alucinatorio de lo otro  
y lo doble

actores y técnicos se abrazaban frente al público y caminaban saltando de acá para allá. **Hurricane**, una película obsesionada en tomar a los protagonistas en patines o andando en bicicleta, trata acerca de la anomia moral que muchos jóvenes de escasos recursos económicos y sociales deben confrontar, de una suerte de nihilismo que a menudo los lleva a consecuencias trágicas y a menudo criminales.

Dentro de la categoría documental, fue premiada **Fear and Learning at Hoover Elementary**, de Laura Angelica Simón, una maestra de escuela que se interesó en mostrar las nefastas consecuencias que tuvo en California la ley que a partir de 1994 intentó eliminar los servicios de educación y salud a los inmigrantes ilegales. El documental es una denuncia acerca de lo que implica negar a otros seres humanos los servicios sociales fundamentales. Kirby Dick obtuvo también un premio por **Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist**, un documental que aborda la relación entre enfermedad y sexualidad. Bob Flanagan fue un aclamado escritor y artista que murió el año pasado, a los 43 años, de fibrosis quística. Flanagan transformó su dolor físico en un placer sadomasoquista que constituyó la base de sus *performances*, acompañado siempre por su pareja, colaboradora y dominatriz, Sheree Rose.

El premio latinoamericano fue para la pareja de José Araujo y Michelle Valladares por **O sertão das memórias**, una película en blanco y negro filmada en 16mm y subida a 35mm. El film tiene características de documental, incluso falta coherencia narrativa en las tomas, pero sin embargo se supone un film de ficción. Es parte alegoría religiosa, parte historia política del nordeste de Brasil, parte autobiografía de José Araujo. (Algunos miembros del jurado ya tenían el agradecimiento por anticipado en los créditos, dentro de los que también figuraba Zoetrope).

Otras de las películas premiadas fueron **The House of Yes**, de Mark Waters, **Love Jones**, de Theodore Witcher, and **My America...or Honk if You Love Buddha**, de Renee Tajima-Peña.

Parker Posey, una actriz *indie* en ascenso obtuvo el premio a la mejor actuación por **The House of Yes**. Posey, quien formó parte también del elenco de **SubUrbia**, actúa además en **The Clockwatchers**, de Jill Sprecher y en **Waiting for Guffman**, de Christopher Guest, todas participantes del Sundance.

## Cosa de mujeres

Desde hace ya algún tiempo, es notoria dentro del festival la presencia de películas que se preocupan por mostrar la profundidad de las relaciones íntimas entre mujeres muy jóvenes o adolescentes, ya sean hermanas o mejores amigas. Ejemplos de este fenómeno son **Kids** (1995), de Rebecca Miller, **Manny and Lo** (1996), de Lisa Kreuger, **Ripe** (1996), de Mo Ogdornick, y **Sister, My Sister** (1996), de Nancy Meckler, un film acerca del erotismo en la relación entre dos hermanas.

Este año, las hermanas Sichel se reunieron con

Dolly Hall (**The Incredible Adventure of Two Girls in Love**) para realizar **All Over Me**, un drama ubicado en Manhattan. Trata sobre un caluroso verano en la vida de dos adolescentes durante el cual surge una nueva relación que las separa. Alison Folland (revelación en el film de Gus Van Sant, **To Die For**) es la protagonista en la historia de un barrio que es sacudido por un homicidio provocado por homofobia, y por la realidad que los vecinos deben asumir acerca de ellos mismos. Alex Sichel la dirigió, Sylvia Sichel la escribió, y Dolly Hall la produjo. Su objetivo fue mostrar los resbaladizos límites entre el amor platónico y el erótico en la amistad adolescente. *"La gente prefiere no hablar acerca de esa relación y de cómo los límites se borran"*, dijo Alex Sichel en las Q&A luego de la proyección. *"Yo creo que existe un componente erótico en la mayoría de las relaciones entre dos chicas. No necesariamente tienen sexo, pero de alguna manera esa otra persona llega a ser tan importante... Luego, cuando somos mayores, ya no queremos pensar en ello."* La narración, con un carácter mucho más impresionista que didáctico, toma el punto de vista de Claude (Folland): fragmentos de conversación, medias sonrisas, cabellos deslizándose sobre los ojos de Claude, dicen tanto como los "te quiero/te odio" a menudo característicos de las caóticas y eróticas relaciones entre adolescentes femeninas. *"Es realmente la historia de Claude"*, agrega Sichel. *"A esa edad las cosas son muy confusas y la película muestra cómo lo que ocurre en el mundo exterior empieza a afectar a un adolescente. El espectador obtiene la información de la manera en que Claude la obtiene, y eso confunde un poco"*.

Dentro de la categoría documental, se ubicó el film experimental **Hide and Seek**, dirigido por Su Friedrich. En cuanto a lo narrativo, el film transcurre en los '60, en una sociedad que en absoluto ve bien al lesbianismo. Su protagonista es Lou, una niña de 12 años que va desarrollándose en su sexualidad a medida que la película muestra material documental en donde distintas mujeres entrevistadas recuerdan sus primeras fantasías durante la infancia o adolescencia. El film proporciona una perspectiva sobre el debate *natura vs. cultura* en cuanto a la constitución de la identidad sexual femenina.

## Participación argentina

Si bien el Sundance Film Festival es reconocido sobre todo por sus películas nacionales, existe una sección, **World Cinema**, en la que pueden participar films de otros países del mundo. Fue allí donde encontró un lugar **El dedo en la llaga**, dirigida por Alberto Lecchi.

En cuanto a **Moebius**, realización conjunta de los alumnos de la F.U.C. junto con los profesionales Gustavo Mosquera R. (en la dirección) y Maria Angeles Mira (en la producción), ésta fue invitada a la Frontier Section, un programa que reúne películas que asumen lo que para los organizadores del festival es una actitud arriesgada acerca del cine. Los trabajos de esta sección se suponen hipervisuales

# DOS URU

y, a menudo, políticamente provocativos. **Moebius** tuvo una excelente recepción, con un público que se mostró muy interesado en las Q&A, tanto en lo técnico (estaban asombrados de ver tan buena calidad con tan bajo presupuesto) como en lo conceptual de la película.

## Los cortos

El Sundance Film Festival también recibe cortometrajes de U.S.A. y el resto del mundo. Éstos pueden ser proyectados tanto antes de algunos *feature films* como dentro de un programa especial. Pueden ser narrativos, documentales o experimentales. Cada año, el Festival recibe más de 1200 cortos para seleccionar. Para quienes quieran hacer el intento: Sundance Institute; P.O. Box 16450, Salt Lake City, UT 84116; TEL (801) 328-3456 (tratar de comunicarse con Trevor Groth).

## Slamdance vs. Sundance

Concebido tres años atrás como una alternativa al Sundance, el Slamdance Film Festival tiene lugar en Park City, durante las mismas fechas. Jon Fitzgerald, director ejecutivo del festival creado por tres realizadores rechazados por el monolito *indie*, explica que el nombre **Slamdance** (*slam* quiere decir tanto portazo como crítica fuerte) surgió definitivamente como una reacción, pero que no fue la intención original el hecho de que el festival fuese visto como un gesto a la "mirá lo que hago en tu cara". El Sundance muestra 120 películas, así que la idea fue que otras 20 pudiesen aprovechar la oportunidad de ser vistas en el mercado cinematográfico más grande del año en los Estados Unidos.

Sundance y Slamdance están en guerra. Tal es así que Sundance hizo que Slamdance perdiese el Yarow, su sede en los años anteriores, y que tuviera que mudarse al Treasure Mountain Inn, donde no era posible proyectar tantas películas como en el

# FESTIVALES

# URUGUAY '97

Yarrow. Pero de ninguna manera pretende el Slamdance ser un eterno parásito del Sundance. Sus organizadores están pensando seriamente en trasladarse a Los Angeles, dado que el festival ya tiene suficiente reconocimiento como para poder valer por sí mismo. Además, también planean instalar un laboratorio de guión con características similares a las del Sundance.

Este año, participaron en el festival **A Gun, a Car, and a Blonde**, de Stefani Ames, **Nowhere Fast**, de Cinque Lee (hermano menor de Spike), **The Size of Watermelons**, de Kari Skogland, **Schizopolis**, de Steven Soderbergh, y **Fall** de Eric Schaeffer, entre otras. Según Fitzgerald, **Fall**, **Watermelons** y **A Gun, A Car...** retiraron sus "applications" del Sundance una vez que fueron invitados al Slamdance, lo que prueba el ascendente reconocimiento que tiene este festival.

En 1996, luego de que **The Daytrippers**<sup>1</sup> quedase fuera de la selección para el Sundance, los realizadores Gregg Mottola (guión y dirección), Nancy Tenenbaum (producción) y Steven Soderbergh (producción ejecutiva), llevaron la película al Slamdance, donde ganó. Luego, el film fue invitado a Cannes (donde pudo venderse a Italia y Francia), ganó el primer premio en Deauville, y fue presentado en los festivales de Toronto y Londres. Este asunto tuvo repercusiones en algunos comentarios de parte de los realizadores que pudieron escucharse en Park City, tanto en 1996 como este año. En una entrevista realizada a Soderbergh por una revista americana, el director de **Sexo, mentiras y video**, cuyo éxito dependió en gran medida del Sundance, dijo considerar que el festival necesitaba un empujón, algo que lo desafiara; de modo que el surgimiento del Slamdance era no sólo inevitable sino también necesario.

1. **The Daytrippers** se está estrenando en este momento en Nueva York, y tiene también en su reperto a la laboriosa Parker Posey.



● (apertura): **Pete Dayton (Balthazar Getty) se encuentra con Alice (Patricia Arquette) en una escena de Lost Highway, de David Lynch, su primer largometraje en cuatro años, y uno de los eventos del Sundance '97**

(arriba): **El mismísimo David Lynch**

por **Paula Félix-Didier**  
y **Fernando Martín Peña**

**D**esde hace quince años, la opción más feliz para todo cinéfilo rioplatense desocupado durante Semana Santa es el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, que transcurre en Montevideo por impulso de Cinemateca Uruguaya.

## La pretensión

El canadiense Mack Sennett, uno de los mayores talentos cómicos de la historia del cine, decía que el fundamento de la comedia de *slapstick* era su capacidad subversiva para reducir al ridículo la pretensión, la ostentación de poder. "*Nuestra especialidad*", escribió, "*era la dignidad exasperada y la aniquilación de la autoridad a pastelazos*". Desde ese punto de vista, Cinemateca Uruguaya proporciona un bellissimo pastelazo a los esforzados próceres de Mar del Plata<sup>1</sup>, no sólo porque la organización del Festival le insume apenas u\$s 25.000 en efectivo, sino sobre todo porque el pomposo tono de suficiencia desplegado en público por nuestros responsables Clase A los convierte en ejemplos perfectos para ilustrar la propuesta de Sennett.

Desde hace quince años, el equipo que dirige Manuel Martínez Carril logra llenar las salas del festival con un público entusiasta, dispuesto a ver películas que en su mayor parte no van a tener difusión comercial posterior. Es decir, logra la misma eficacia cultural que Mar del Plata pero lo hace desde una responsabilidad modesta, respetuosa y consciente, y no desde la posibilidad de manejar fondos públicos sin necesidad de rendir posteriores cuentas.

## La fe

Este año, la programación del Festival de Uruguay incluyó unos noventa títulos de largo metraje y otro tanto de corto y medio metraje, desplegados a lo largo de nueve días. Una constante de la programación ►

◀ del Festival es la voluntad de actualizar a su público en las filmografías de realizadores que importan y que ya no conmueven a los distribuidores.

Este año, ese verdadero ejercicio de fe resultó especialmente gratificante porque el festival incluyó una muestra dedicada a los hermanos Kaurismäki (Aki y Mika), luego trasladada a Buenos Aires. En ese marco

se pudo ver, por ejemplo, **Tigrero** (1994), una obra maestra de Mika en la que Sam Fuller regresa al Amazonas después de cuarenta años para contarle a Jim Jarmusch la historia de un viejo proyecto frustrado. Tostando sus ochenta y cuatro años bajo el sol del Matto Grosso, Fuller se apodera del relato, conversa con los indios Karajá y pone algunos puntos sobre las íes (“*Yo no soy un realizador marginal; esas son todas estupideces*”) mientras Mika traza un sensible paralelo entre los nativos y los cineastas independientes, dos razas en peligro de extinción que deben seguir luchando para sobrevivir. Una próxima y más extensa apología a la obra conjunta de Aki y Mika dará merecida cuenta de **Tigrero** y de los otros films de la muestra.

**Smoking/No Smoking** (1993) confirma el respeto que se le debe a Alain Resnais, el “revolucionario discreto” del cine francés<sup>2</sup>. Alguna paciencia requieren las cinco horas que dura esta propuesta, basada en obras del dramaturgo británico Alan Ayckbourn, que alterna una serie de variantes posibles de la trama inicial a partir de diferentes decisiones de los personajes en momentos más o menos importantes. El procedimiento hace pedazos el desarrollo argumental tradicional pero eso es algo que Resnais sabe hacer desde **Hiroshima mon amour** (1959) y en este caso el resultado contiene no sólo una transposición muy fiel del mejor humor inglés, sino además dos trabajos antológicos de Sabine Azéma y Pierre Arditi, que hacen un total de nueve personajes con las sutilezas suficientes como para que ese esfuerzo pase inadvertido a primera vista.

En **Nelly et M. Arnaud** (1995) Claude Sautet vuelve a demostrar que la observación es una de las bellas artes, ilustrando un argumento más bien ligero casi exclusivamente a partir de las miradas que se dedican sus personajes. Como en **Un corazón en invierno**, Sautet vuelve a maltratar delicadamente a Emmanuelle Béart y de nuevo explica (porque De Palma no lo entendió así) que una estupenda manera de registrar toda la sensualidad de esa mujer consiste en filmarla con un hombro descubierto, mientras duerme boca abajo.

El realizador italiano Gianni Amelio estuvo presente en el Festival acompañando la exhibición de **Colpire al cuore** (1983) y **Lamerica** (1994), su último film, una obra mayor que obtuvo el premio del público y que en Buenos Aires pudo verse en el marco del Primer Festival de Cine y Video sobre

## La total ausencia de referentes culturales a los que agarrarse hace que la experiencia de ver algunos films de cinematografías que rara vez llegan al Río de la Plata, sea única y sin red

Greenaway recrea una representación teatral en una corte francesa, que bien puede ser la de Luis XIV en el siglo XVII, combinando su propia estética barroquizante con la de una época –el barroco cortesano– que ha sido una influencia importante en toda su obra previa. Pero este recurso se asocia aquí, más que con la construcción de imágenes plásticas y cargadas de un intenso dramatismo, con la idea del “mundo como teatro”, que está presente en los autores de esa época: Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Racine o Corneille. Así, en el film, Greenaway juega con la idea de representación y presenta a los actores en una obra que interpretan para el rey y sus cortesanos, que son a su vez observados por un público que aplaude en pantalla tras la caída de un telón. Pero tras ese telón hay aún otro público que aplaude y, en ese punto, ya comprendemos que hay todavía otro público más: el que integramos fuera de la pantalla.

Desde el lejano estreno de **El rayo verde** en 1987, los films de Eric Rohmer sólo pueden verse en el marco de ciclos ocasionales por intermedio de la Embajada francesa. **Les rendez-vous de Paris** (1995) es una nueva exploración de las relaciones humanas, y en particular de ese tipo tan complejo que son las que implican el amor entre un hombre y una mujer. Tres episodios enmarcados por la omnipresencia de París y sus barrios, calles y jardines. Tres episodios y tres hombres que buscan, encuentran y pierden un amor. Con la ironía y la capacidad de observación habitual, Rohmer agrega una pieza más al enorme rompecabezas que, a lo largo de su obra, procura echar alguna luz sobre la condición humana.

**Pushing Hands** (1992) es el primer largometraje del director Ang Lee, taiwanés y residente en Nueva York. Como en **El banquete de boda**, la idea del film es analizar las dificultades de integración entre dos mundos tan diferentes como el Occidente norteamericano y el Oriente chino. En este caso, un joven taiwanés, casado con una norteamericana típica, decide traer de Taiwán a su padre viudo. Lee traduce la imposibilidad de comunicación en manifestaciones muy concretas: ella practica un *jogging* desaforado todas las mañanas, el suegro realiza los suaves movimientos del *tai chi chuan*; ella come alimentos sintéticos y dietéticos, él cocina verduras y arroz al vapor; ella habla sólo inglés, él solamente chino. El conflicto, seguramente auto-

Derechos Humanos, a fines de marzo.

Por primera vez en **Flirt**, el norteamericano Hal Hartley sale de su país para realizar lo que merece llamarse, pocas veces con mayor pertinencia, un ejercicio de estilo. Una misma historia es narrada en 3 locaciones distintas, con elencos y soluciones diferentes y unos años de distancia entre un rodaje y otro.

En **The Baby of Macon**, Peter

biográfico, no llega a resolverse, pero el film aporta con eficacia los elementos necesarios para comprender sus mecanismos universales: el miedo al “otro” y, por consiguiente, al “sí mismo”.

## Descubrimientos

Como muchas otras veces en años anteriores, el Festival permitió ver películas de cinematografías que rara vez han pasado por el Río de la Plata. Eso ocurrió este año con **Samba traore** (1992) y **Tilai** (1990), dos obras de Idrisa Ouedraogo, cineasta de Burkina Faso. La total ausencia de referentes culturales de los que agarrarse hace que la experiencia de ver estos films sea única y sin red. En **Tilai** se puede intuir una base de tragedia clásica: un hombre vuelve a su aldea, después de muchos años y trata de recuperar a la mujer amada, que ahora es una de las esposas de su padre. El padre se atiene a sus privilegios tribales y no sólo no le concede a la mujer sino que además lo echa de la aldea. Como la joven le corresponde, se le entrega clandestinamente y eso provoca una sucesión de suicidios y asesinatos familiares en busca de reestablecer el honor vulntrado. Por ahí hay resonancias de la primera parte de **Los Nibelungos** (1923) de Fritz Lang, donde las motivaciones que justificaban acciones terribles eran también sencillos dogmas de orden tradicional: una mujer que se adelantaba a otra en la escalera de acceso a la iglesia convocaba al fantasma de la deshonra y terminaba desatando el apocalipsis. Pero allí había pasiones debordantes que encarnaban en los monumentales decorados y en la disposición arquitectónica de los participantes. Ouedraogo prefiere, en cambio, valerse de una reposada paleta de colores y de un tono de calma general que contrasta con la violencia que en la práctica exige la ejecución de las tradiciones. En ese sentido, la película es un modelo de actuación negativa en el que el modo de pararse frente al interlocutor y el sentido preciso de las palabras pronunciadas define el grado de tensión de la escena. Cuando la joven va por el desierto sola, en busca de su hombre, encuentra a otro individuo que, aparentemente la codicia: “*Eres bella*”, le dice; “*Vendrás conmigo*”. Ella responde simplemente: “*No*”. Él la contempla por última vez, le replica: “*Bueno*”, y se va. Otros conflictos se resuelven con menos comprensión pero igual sentido práctico. Cuando el padre de la joven se entera de que su hija ha traicionado a su marido, dice algo así como: “*Tu conducta me ha avergonzado ante toda la tribu; adiós*”. Y se suicida. El patriarca humillado también es bastante expeditivo: “*Tu hermano mayor ha desafiado mi autoridad. Vé y mátalo*”, orden que el pobre hermano menor encuentra traumática, pero al final cumple porque peor resulta la perspectiva de que se la recuerden hasta el fin de sus días.

En **Osaka Story** su realizador Toichi Nakata decide trasladarse desde Londres, donde estudia cine, hasta Osaka, su ciudad natal, con el propósito en apariencia modesto de filmar a su propia familia, cargando con un enorme micrófono y acompañado

siempre por un camarógrafo que no habla japonés. Tras superar cierta dificultad inicial para insertarse en la cotidianidad familiar con su arsenal de *cinéma verité*, Toichi empieza a demostrar qué cosas le hicieron pensar que allí había una película. El matrimonio de sus padres fue conflictivo desde un principio, porque ella es japonesa pero él es coreano y está marcado desde su infancia por la violencia japonesa en su país. Con tiempo y esfuerzo, el hombre se ha instalado y prosperado en Japón, pero mantiene un pie en Corea, y pronto queda claro que las tensiones esenciales entre ambos países se han trasladado a la vida diaria de esa pareja. La madre declara en cámara que en realidad ya no hay amor entre ellos: "Le pregunté dónde iba a comprar la tierra para nuestras tumbas y me respondió 'Te compraré un lote donde tú quieras'. ¿Qué es eso de 'Donde tú quieras'?" Desde ese momento es evidente para la madre que descansar junto a ella no está en los planes de él. Toichi revela entonces que en Corea su padre tiene otra pareja y otra descendencia, y que de su familia japonesa sólo se lleva bien con uno de los hijos, su mano derecha en sus actividades empresariales. En el hecho de que ese joven esté casado con una mujer coreana, que no habla japonés, hay que ver un ejemplo de la presión paterna. A lo largo del rodaje el padre termina distanciado también de su hijo cineasta, a quien, por ser su primogénito, quería más cerca y dedicado a cosas más formales. Con buen sentido dramático, Toichi se guarda una última sorpresa para el final del film: "Y eso que no llegué a decirle que soy gay". Las historias familiares son iguales en todas partes, pero por alguna razón quizá emparentada con la clásica hipocresía cristiana, se hace difícil imaginar un *Osaka Story* occidental.

## Premios

El premio al mejor largometraje de ficción se lo llevó *Breaking the Waves* (*Contra viento y marea*, 1996) de Lars von Trier, quien seguramente tardará en enterarse de su triunfo rioplatense. Por lo general las otras categorías resultan menos previsibles. Como mejor film de animación fue seleccionado *Fado lusitano*, un excelente corto de Abi Feijó, elaborado con recortes, que transita con tremenda ironía la historia portuguesa desde el período de la conquista, pasando por todos los lugares comunes del folklore local. Mejor largo experimental fue *Picado fino*, de Esteban Sapir (ver *Film*, n° 20), y como mejor corto en la misma categoría se premió un curioso video húngaro titulado *Egokörte* (t.l.: "Co-ciendo peras"), de Istvan Kotnyek.

En la categoría Mejor Cortometraje ganó *Le trieur*, un excelente film belga de Philippe Boon y Laurent Brandenbourger, sobre un seleccionador de arvejas que ya no está en su mejor momento. El humor del film y una excelente factura lo impusieron por encima de otros cortometrajes valiosos, como el argentino *Jamaika, sol y sangre*, de Hernán Gaffet, una variante alrededor de Samantha y Natalia, con buenos diálogos y convincente ironía.

El premio al mejor documental de cortometraje se lo repartieron dos trabajos argentinos: el estu-pendo *Bajo un mismo techo*, de Marcelo Mosenson, que será reseñado con mayor detalle en el próximo número de *Film*, y *Vete de mí*, de Alberto Ponce, que es parte de los cortometrajes concursados por el INCAA durante 1996. Subtitulada *Una de pasiones*, el corto de Ponce es una originalidad de veinte minutos que sigue alegremente el recorrido de la canción homónima desde su autor, Virgilio Expósito, hasta su máximo intérprete, Bola de Nieve. A caballo entre Argentina y Cuba, en un verdadero *tour de force* productivo, Ponce abre su film de un modo magistral al preguntar por el bolero tanto en Buenos Aires como en La Habana: mientras aquí nadie parece saber de qué se trata, varios habaneros no sólo responden acertadamente sino que hasta lo recuerdan cantando. "Es una docu-ficción", asegura Ponce, "algo que no se hace con mucha frecuencia". Los otros cortometrajes del INCAA que llegaron a verse en Montevideo no sólo demostraron una solidez formal que ya habían compartido los del año pasado, sino además una variedad temática que resulta especialmente estimulante. Cabe esperar que, esta vez, el Instituto sepa valorarlos y no los trate como una simple formalidad administrativa.

## Notas

1. Que casi simultáneamente necesitaron trasladarse a Los Angeles para presentar desde allí la edición de este año, apalabrando a Robert Wise para presidir el jurado.
2. *Smoking / No Smoking* se había visto ya en Buenos Aires, en 1996, en el marco del Festival Internacional de Video.

## Una de las dos hermanas de Caminos y naranjas, de Alikí Danezi-Knutsen



## LOS CAMINOS DE ALIKI

**S**i hablamos de cinematografías y geografías poco habituales para el espectador rioplatense, el film chipriota *Caminos y Naranjas* es un buen ejemplo. Dirigido por Alikí Danezi-Knutsen, una joven de 23 años, el film es su debut en el largometraje y el primero enteramente producido en Chipre. La historia logra interesar rápidamente por su dolorosa resonancia en estas latitudes: dos hermanas emprenden un viaje peligroso y necesario tras una pista improbable que puede llevarlas hasta su padre, un 'desaparecido' de la guerra entre Turquía y Chipre. El film, estructurado como una 'road movie' retoma el tópico de la transformación interna del personaje que convierte al viaje en un fin en sí mismo.

### Film: -¿Existe una tradición cinematográfica en Chipre?

Alikí Danezi-Knutsen: -Bueno, no en realidad. Hay sólo un pequeño grupo de cineastas independientes, seis o siete personas que filman por su cuenta, no hay nada parecido a una industria. Sólo desde hace dos o tres años se formó una institución destinada a fomentar y financiar el cine. Pero el dinero que pueden otorgar es muy poco y hasta ahora los directores filman en coproducción con otros países, con países de Europa del Este como Bulgaria, Rusia o Georgia y con Italia, Francia o Grecia. Mi película es la primera película producida totalmente en Chipre. Tuve algún apoyo de Grecia al final pero es una producción chipriota.

### -¿Cuál es tu formación?

-Estudié en la New York University (NYU) durante cuatro años, me recibí en 1994. Además hice cinco cortometrajes, pero no los envié a festivales, lo que seguramente debe ser un error. No los hice circular porque ya estaba escribiendo el largometraje y no tenía mucho tiempo.

### -¿La historia del film es autobiográfica?

-No exactamente, pero mi padre está desaparecido y creo que mi modo de buscarlo fue hacer esta película. Es imposible buscar a alguien del modo en que mis personajes lo hacen. Los chipriotas no podemos entrar y mucho menos circular en Turquía. Ni siquiera los griegos pueden entrar sin permiso, y sólo pueden ir a Estambul.

Creo que lo que funciona bien en el film es que tuve la capacidad y la libertad como para ser muy cuidadosa con lo que se muestra, como para que nadie se sienta ofendido. Porque lo que digo, lo digo desde mi propia experiencia. El film hubiera sido muy melodramático si hubiera sido hecho por alguien sin relación con los 'desaparecidos'.

-Las chicas parten en busca de su padre a partir de una noticia que oyen en el radio. Se dice que dos hombres escaparon de la cárcel en Turquía y estarían intentando cruzar a Chipre. ¿Es verosímil pensar que pueda tratarse de 'desaparecidos', o las chicas corren detrás de una fantasía?

◀ -Es una posibilidad, no lo sabemos. Luego de la guerra, mucha gente fue llevada a Turquía y luego algunos fueron devueltos como intercambio de prisioneros y ellos atestiguaron que había presos en las cárceles turcas. Eso es un hecho. Y luego, hasta el día de hoy, hay 1.600 desaparecidos, que para Chipre es un número muy importante. Nadie sabe nada de ellos, presumimos que están muertos pero nadie sabe dónde están sus cuerpos. Hay muchas historias diferentes. En mi caso, por ejemplo, durante 8 años, luego de su desaparición, había noticias y rumores de que lo habían visto en tal o cual prisión... Muchos extranjeros vuelven con mensajes y hay noticias en los diarios de que hasta el día de hoy hay prisioneros en Turquía que hablan griego. Pero no hay modo de averiguar nada más preciso.

**-La última escena, ese plano secuencia de varios minutos, es muy eficaz y parece todo un esfuerzo técnico.**

-Bueno, lo que pasa es que no teníamos ni *steadycam*, ni grúa, ni nada. Usamos un elevador de muebles y cámara en mano. El camarógrafo camina con la cámara, sube al elevador que lo lleva al primer piso, allí hay otro que lo espera, toma la cámara y la lleva

hasta otra ventana donde el mismo elevador está esperándolo nuevamente (de milagro, porque tuvo que bajar, dar la vuelta y volver a subir en menos de un minuto).

Lo que pasa es que tenía un gran problema con el final. No sabía que pasaría con las protagonistas a su regreso a Chipre. ¿Empezarían una nueva búsqueda? ¿Harían que alguien más saliera a buscar algo? Y me di cuenta que su historia termina con los gitanos en Turquía, cuando ellas logran salir de Turquía con los gitanos. Y lo que quise hacer fue como un vuelo, un vuelo sobre la ciudad vieja de Nicosia en un día caluroso. Esa era la idea básica. La historia comienza con ellas pero al final las deja, ya no interesan tanto, y se muestra un poco que en realidad no pasa nada, pero su viaje las ha hecho cambiar. El cambio necesario en todo *road movie*.

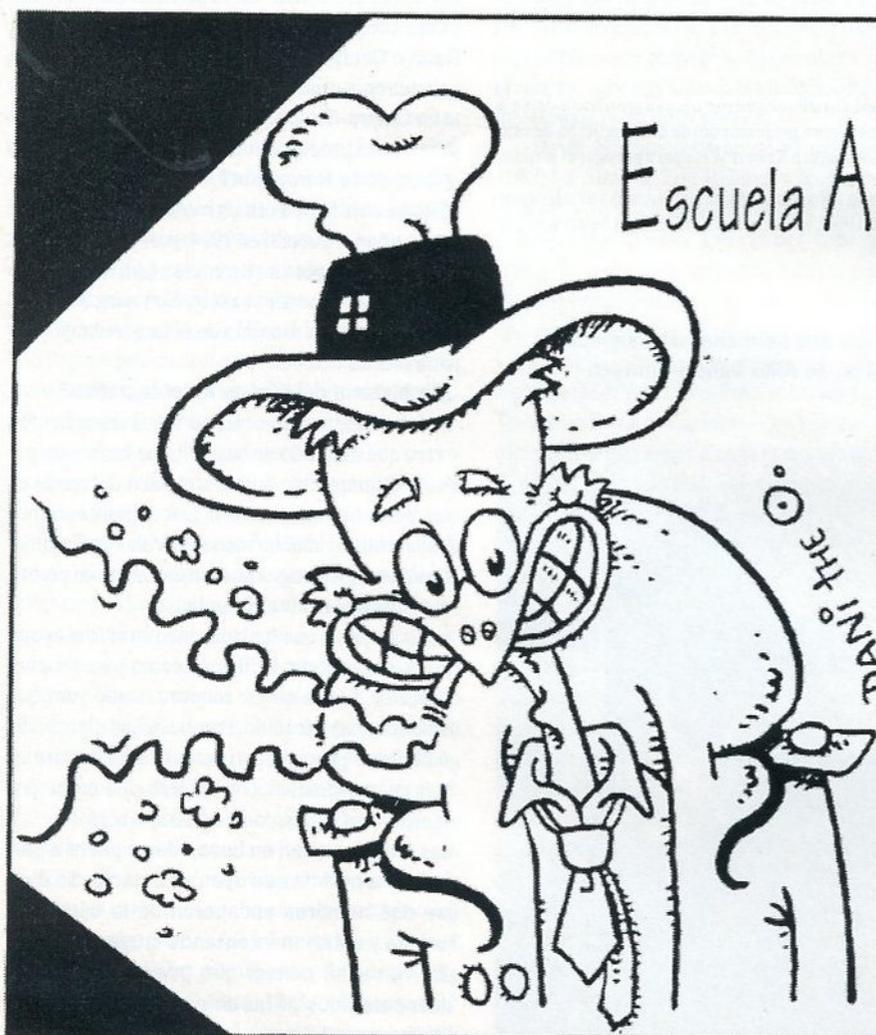
**-¿Cómo montaste la producción?**

-Filmé todo en Chipre, pero antes hicimos una larga investigación para encontrar paisajes que se parecieran a Turquía, a todo el viaje que hacen. Hay muchas similitudes en la geografía de la isla. Además tenemos algunas ciudades que fueron turcas en el sur. Las actrices son profesionales pero de teatro,

nunca habían trabajado en cine. Ambas son griegas, de Tesalonica. El equipo es multinacional, porque en Chipre no hay experiencia como para hacer un largo con técnicos chipriotas. Así es que me traje algunos amigos de la NYU, tomé estudiantes de video o cine y los entrenamos. El camarógrafo es alemán, los eléctricos son israelíes y el sonidista es griego. Era una gran mezcla, todos jóvenes, de menos de 30 años. Fueron seis semanas de rodaje, en sesenta locaciones. Fue muy difícil.

**-¿Qué tipo de distribución podés esperar para el film?**

-La verdad es que no sé, las cosas han salido mucho mejor de lo que esperaba. No creí que tuviera tanta repercusión. En Chipre y en Grecia tuvo muy buena distribución, lo cual es bastante difícil porque todo está controlado por las *majors* americanas. En Grecia se hace muy difícil estrenar películas griegas, ni hablar una película chipriota. En Chipre se estrena en junio y en octubre en Atenas y Tesalonica. En abril se estrena en el Angelika Film Centre de New York, en el marco de un ciclo de cine griego, y tal vez allí consiga una pequeña distribución en Nueva York.



TACTICA

**eal**

## Escuela Argentina de Historieta

En E.A.H. podés aprender:

Con **DANI THE O:**  
**HUMOR GRÁFICO**  
**HISTORIETA INFANTIL**  
**CARICATURAS**

Con **NOE:**  
**ILUSTRACIÓN**

Con **LUCAS Y MANCO:**  
**HISTORIETA**

**Cochabamba 868 307-6170/7297**  
**Informes: Lun. a Vier. de 10 a 21 hs.**

Desde hace  
ocho años  
estamos ofreciendo  
los Grandes  
Clásicos del Cine.  
Mucho antes de  
que se conviertan  
en Clásicos.

VIDEO ARCHIVO



Valentín Gómez 3056  
8 6 3 - 4 5 6 3

Colección de 10.000  
Títulos con lo Mejor de  
los Máximos Creadores  
de la Historia del Cine.  
Documentales - Cine Mudo  
VideoArt - Opera - Ballet  
Cine Español, Italiano  
Inglés, Alemán, Argentino

**COMPAQ**



**IBM**

**Microsoft**

Hardware - Software - Insumos

**ASESORAMIENTO Y  
DESCUENTOS A ESTUDIANTES**

Planes de Financiación - Tarjetas de crédito

Viamonte 2209 951-0153/8109  
Av. F. Lacroze 2510 553-1874



  
**MOLINARI**  
Comunicación Visual

**Alquiler de Isla de  
Edición Digital S-VHS**

Viamonte 1646 PB "10" Tel 812 - 9814

*Nuestra editorial se comunica con*

**movicom**

*"Ya que, bien mirada, la muerte es la verdadera meta final de nuestra vida, desde hace unos cuantos años me he familiarizado tanto con esta verdadera y mejor amiga del Hombre, que su imagen ya no tiene para mí nada de horroroso, sino mucho de tranquilizador y confortante."*

Wolfgang Amadeus Mozart,  
última carta a su padre

10 de enero de 1942. La playa de Long Beach, California, susurraba soñolienta, mientras el niño nacía. Las tropas americanas se batían en Europa, el Pacífico y África del Norte. Hitler amenazaba con adueñarse del mundo. Pero allí, junto al azul Pacífico, una vida llegaba: no compensaba los miles y miles que se estaban perdiendo en la guerra, pero era algo.

Hijo de un remachador de barcos, Walter Hill decidió primero que su futuro estaba en el dibujo animado, pero no tuvo éxito en sus intentos por conseguir trabajo. Por lo tanto, llenó su pequeña mochila y se dirigió al Sur; como Jesse James, como Los Guerreros, como la Guardia Nacional de Louisiana.

En Ciudad de México, rodeado por las suaves voces de los tacos y el tequila, estudió arte y animación. Allí pudo conocer a los grandes maestros: Tex Avery, Isadore Freleng, Chuck Jones. Luego, los estudios de periodismo en la Universidad de Michigan, y la larga convivencia, otra vez más, con el Sur, el desierto, el sol asesino y ese otro grupo de legendarios perdedores: los obreros texanos del petróleo. Derritiéndose bajo la luz furiosa, con las manos despellejadas y el trueno intolerable de los trépanos, Hill aprendió a arrancar los tesoros de las rocas y las historias de la memoria de los hombres, de noche, junto al fuego. ▶

## Poeta de la derrota

### Dossier

coordinación, investigación y traducciones

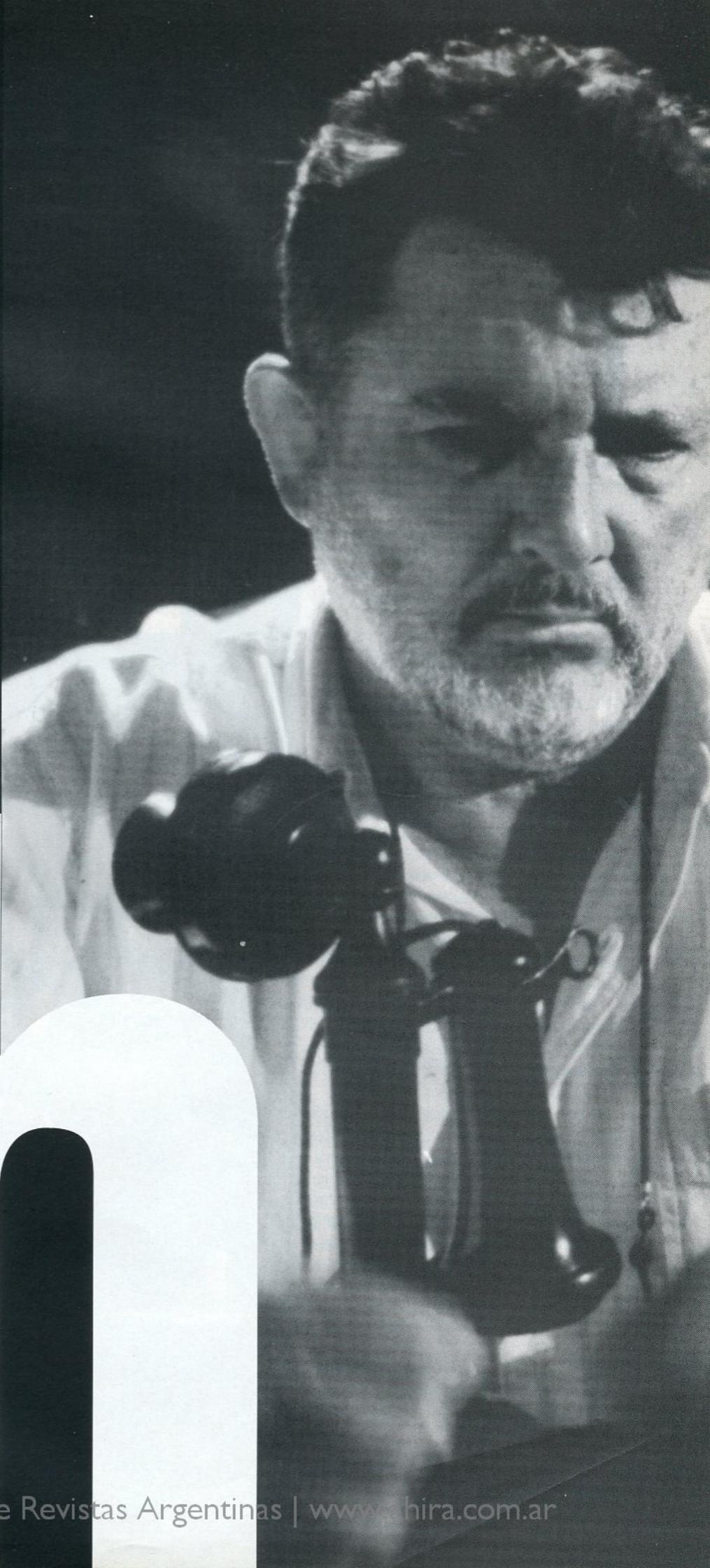
**Marcelo Dos Santos**

traducciones adicionales **Vanessa D'Aubreville**

corrección **Ligia Steenackers**

# Walter

# CHI VIA



# film

Luego, más perdedores: los obreros de la construcción, casi todos ellos indios navajo, capaces de caminar por una viga de 15 centímetros de ancho a doscientos metros de altura. Y Hill con ellos, clavando remaches, poniendo encofrados, levantando paredes, colgando de andamios. El cine permanecía como pasión, mientras el futuro cineasta sentaba las bases de lo que llegaría a ser su estilo, borroneando sus primeras tentativas de guión, sus historias, sus propios perdedores.

Se dice que a las oportunidades no hay que buscarlas ni perderlas. Cuando una de ellas apareció, Hill supo aprovecharla: algunos guiones que había escrito para documentales le aseguraron un pequeño puesto de asistente de dirección en una *major*, luego otro con Woody Allen, y luego, la apoteosis: Hill se convirtió en director asistente de Peter Yates en **Bullitt** (*Idem.*, 1968).

En breve lapso, Hill colocó varios guiones memorables; entre ellos, el de **The Getaway** (*La fuga*, 1972) que fascinó a su director Sam Peckinpah desde el preciso momento en que lo leyó.

El joven autor, que había convivido tanto tiempo con el desierto, los nativos y el sol rugiente, no podía menos que agrandar al cineasta de apellido irlandés que siempre quiso hacerse pasar por indio. Por su parte, Peckinpah influyó sobre Hill en más de una manera: la dirección suave e invisible, la *negative performing*, la cámara lenta clara, onírica, en las escenas de violencia, la estilización de los movimientos, la radical ausencia de diálogos inútiles y de nexos prescindibles, los climas opresivos y claustrofóbicos, aún en la inmensidad de la pradera.

Rápidamente, Hill accedió a la realización. **Hard Times** lo hizo famoso; su segunda obra, **Driver**, lo posicionó como un firme conductor de cámaras y actores; **The Warriors** lo descubrió como un febril y obsesivo generador de obras firmes, clásicas, sublimes.

Luego, la inserción en la gran industria: las cuatro **Alien**, más films como realizador, la televisión, el gran espectáculo. Todo, hasta ahora, en coherencia con sus creencias estilísticas e ideológicas: la misoginia a ultranza, el ritual estético de traiciones y miserias, la aceptación de la muerte como fin último de la vida, la belleza de la violencia y la poética del perdedor. El perdedor, la única porción real del Gran Sueño Americano.



# no gratia comentada

## Hard Times (El peleador callejero, 1975)

Prod: Lawrence Gordon. guión: Bryan Gindoff, Bruce Henstell y WH. fot: Philip H. Lathrop. mús.: Barry De Vorzon. Int: Charles Bronson, James Coburn, Jill Ireland, Strother Martin, Maggie Blye. 97'. Se la conoce también como **The Streetfighter**.

El debut como director. Con presupuesto escaso, la imagen es menos azulada, menos inundada de reflejos de luces sobre calles mojadas. Un cuento seco, ajustado, que pretende expresar el clima de la depresión, pero sin gemidos. Bronson es un "luchador callejero" en New Orleans, lo que se traduce en tremendas peleas a puño limpio, sin los guantes del boxeo inglés, en enfrentamientos ilegales. Es el título más despojado de Hill, sobre todo porque desde mucho antes de empezar deja de lado toda blandura, todo convencionalismo de "luchador destruido por el sistema", todo guiño de "bestia pero sensible". Insiste en cambio en que las cosas son como son, y cada cual enfrenta el pedazo que le toca reconociéndolo. En ese sentido el argumento, una vez que se lo presencia en toda su extensión, hace recordar más a algunos célebres nombres de la narrativa escrita estadounidense (Ring Lardner, Stephen Crane, incluso Carver) que a equivalentes cinematográficos. El montaje no desperdicia un fotograma, y Bronson (cuando era feliz, indocumentado y no salía a reventar malvados a balazos como vengador anónimo) le extrae máxima promesa de explosión violenta a su rostro, a medio camino entre centroamericano "raro" e indígena americano.

Elvio E. Gandolfo

## The Driver (Desafío, 1978)

Prod: Lawrence Gordon. guión: WH. fot: Philip H. Lathrop. mús.: Michael Small. int: Ryan O'Neal, Bruce Dern, Isabelle Adjani, Felice Orlandi. 90'.

Con **The Driver**, Walter Hill, a sólo tres años de su debut como realizador, llega a una dimensión impensada de rigor narrativo, con una poco habitual economía de recursos, que se expandiría luego con la magistral **The Warriors**.

No existen en **The Driver** identidades de ningún tipo: todo es literalmente platónico, no hay ciudad ni territorio identificables; los personajes son el conductor, el detective, la jugadora, la conexión... Todos ellos son personalidades pero no identidades, ya que **The Driver**, al igual que su contemporánea **Halloween (Noche de brujas)**, de John Carpenter, no es más que un juego de máscaras donde cada personaje juega a ser alguien detrás de una supuesta identidad profesional o social. Los de **Halloween** eran personajes casi anónimos, con sus máscaras de frágiles roles y actitudes casi vacías de sentido, frente a la del Mal Absoluto, Michael Myers, quien vuelve al pueblo para jugar al **Boogiemán**. Aquí, en **The Driver**, las máscaras de roles sociales, desde el *afuera* y el *adentro* de la ley, divididos por una línea que casi nada significa, le sirven al detective para proponerle al conductor, el mejor profesional en fugas de robos, el jugar un juego que es, más o menos, el del gato y el ratón, con algunas reglas impuestas y desde un único móvil: la arrogancia profesional del detective, que demostrará ser, a la larga, su talón de Aquiles.

Este grado de abstracción de los elementos de la trama, sirve a Hill para entrar, él mismo, en el juego de las posibilidades dentro de la lectura de lo ficcional, dejando en segundo plano la verosimilitud de los roles. Con estos elementos presenta, como pocas veces, a un héroe imposible, absolutamente anónimo e impersonal –ya que parte de su trabajo es pasar inadvertido–, sin rasgos, sin debilidades y –lógicamente– sin hogar. Como los John Doe de Frank Capra y de David Fincher, Hill creó su **Juan Nadie**, pero no con el anonimato como martirio alucinado, sino –todo lo contrario– como capacidad de desaparecer siempre que sea necesario, en esta suerte de ajedrez salvaje que se le presenta, donde las piezas son muy pocas: la jugadora –partícipe sólo aparente–, el detective –quien mide su trabajo en términos deportivos– y el trío de ladrones casi inútiles, que intentan implicar al conductor, inducidos por el detective. De manera casi humorística, Hill presenta a los tres ladrones de poca monta vestidos de vaqueros –incapaces de montar ni un triciclo–, frente a la presencia impersonal del conductor, cuyo apodo es, precisamente, **Vaquero**. La respuesta de éste a los balbuceos amenazantes de aquéllos, es sencillamente, demostrar su oficio: las corridas y persecuciones son de un rigor matemático espeluznante, a salvo de cristales rotos, incendios o clichés por el estilo.

Todos estos personajes aparecen en la trama casi como excusas, para que veamos desplegar la pura voluntad del conductor, con su accionar ritualizado, y mimético con su oficio, al estilo de **El Samurai** (1967) de Jean-Pierre Melville –que, a su vez, por transitividad, nos remonta a Bresson y a Mizoguchi–, para quien la lealtad a sus artes está en una plataforma más elevada, frente a la farsa que lo rodea.

Desde las diversas maneras en que se aprecie su perfección, **The Driver**, en su gran ascetismo, contiene el embrión de casi todo el cine de acción de las dos décadas siguientes. ▶

Fernando Villalba

●  
**Christopher Walken como Hickey, en el último film de Walter Hill: Last Man Standing**

## The Warriors

(*The Warriors*; los Amos de la Noche, 1979)

Prod: Lawrence Gordon. arg: novela de Sol Yurick.

guión: WH y David Shaber. fot: Andrew Laszlo.

mús: Barry De Vorzon. int: Michael Beck, James

Remar, Deborah Van Valkenburg, David Patrick Kelly, Brian Tyler, Thomas Waites, Dorsey Wright, Mercedes Ruehl. 90'.

Hill hizo todo lo posible para que **The Warriors** se convirtiera en una película maldita: se enemistó con la crítica, con los distribuidores, con los exhibidores, con el sector "culto" del público, con Francia, con la prensa, con la Paramount, con el poder político norteamericano y con la policía de Nueva York.

Consiguió su objetivo: **The Warriors** fue una película que casi no se exhibió; después de su pobre estreno y de una versión resumida en súper 8mm. que circuló bastante, hubo que esperar a que se inventara el video-home y el cable para que los públicos pudieran volver a aproximarse a ella.

En el estreno norteamericano de **The Warriors**, todas las pandillas juveniles de N.Y. fueron a verla: dado que dos pandillas rivales —y mucho menos siete o nueve— no pueden coexistir en un espacio cerrado, las peleas a cuchilladas comenzaban ni bien iniciada la proyección, dejando tendales de muertos y heridos y, además, salas destrozadas, butacas incendiadas y proyectores rotos. Era predecible: la película, desde su campaña publicitaria, se perfilaba como un producto agresivo, presumiblemente simpático hacia los desmanes de los pandilleros juveniles. Mas allá del obvio carácter heroico del título, Paramount encabezó la promoción con la frase "*These are the armies of the night*" ("*Estos son los ejércitos de la noche*").

La prensa norteamericana elevó las peleas de pandillas dentro de los cines, hechos criminales aislados, a la categoría de escándalo nacional. Los exhibidores se quejaron a la Paramount, que bajó el tono de la campaña eliminando la frase de promoción, cortando luego la publicidad en TV, y dejando finalmente que **The Warriors** muriera de muerte natural sin apoyo publicitario de ningún tipo. Pero además, la empresa relevó a los exhibidores de sus obligaciones contractuales, permitiendo que quien quisiera bajar el film de cartelera pudiera hacerlo sin necesidad de pagar un centavo por incumplimientos de los acuerdos previos de distribución. En Francia, la película recibió cortes por un total de doce minutos. Hill escribió una Carta Abierta explicando al público francés que lo que él había filmado no era el engendro incomprensible que se exhibía en París, pero presiones conjuntas de la Paramount, el gobierno yanqui y la Sureté consiguieron que esa carta recibiera la difusión mínima indispensable. Sólo *L'Express* la publicó, con la tipografía más pequeña posible, y bien lejos de las secciones importantes.

El sistema no cree que las películas sean sólo películas. Algún general argentino dijo alguna vez, defendiendo al censor Miguel Tato: "*Un cine es un lugar oscuro donde a usted le meten cosas en la cabeza, y cosas en la cabeza, y cosas en la cabeza...*".

¿Qué será lo que **The Warriors** nos quiso meter en la cabeza?

En el siglo V a.C., a la muerte de Darío II, rey de Persia, le sucedió su hijo Artajerjes II. El hermano de Artajerjes, Ciro el Joven, intentó asesinarlo para apoderarse del trono. Sin embargo, su plan fue descubierto y Artajerjes, que lo amaba, decidió perdonar a su traicionero hermano. Pero el ambicioso Ciro no desistió de su avieso propósito: formó un ejército de mercenarios y proscritos, y se dirigió a Babilonia para atacar a Artajerjes. Las tropas legales salieron a su encuentro en la llanura de Cunaxa, y el 3 de septiembre de 401 a.C se produjo una sangrienta batalla. Ciro, justicia poética de por medio, murió en esa ocasión, atravesado por una flecha. Con esa muerte, las causas de la guerra civil desaparecieron, y la paz cayó sobre los persas como un palio helado.

Entre los mercenarios reclutados por el traidor, se contaban Los Diez Mil, una falange griega comandada por el discípulo preferido de Sócrates: el filósofo, historiador y genial estratega Jenofonte. Éste no había heredado el mando de Los Diez Mil: fue elegido democráticamente por los soldados, y debió guiarlos de regreso a Grecia a través de media Asia Occidental, en un trayecto de mil seiscientos kilómetros llenos de peligros.

La Retirada de Los Diez Mil tuvo un sesenta por ciento de bajas (es decir que debería haber pasado a la historia como El Regreso de Los Cuatro Mil), pero se la debe considerar una operación exitosa. Se realizó a través de territorios inexplorados y salvajes, ocupados por bárbaros hostiles, en medio de las más terribles privaciones, y acuciados por los traidores persas de Artajerjes. Éstos nunca se decidieron a atacar directamente a Los Diez Mil, sino que prefirieron emboscarlos o matarlos a flechazos amparados por las sombras de la noche. La retirada insumió seis largos meses: Jenofonte puso a su gente de nuevo en la Patria recién en febrero de 400 a.C., y contó su experiencia en el que sería su libro más famoso: la *Anábasis*. Alejandro Magno aprendería en este volumen la táctica de los persas, su villanía y su debilidad intrínseca, conocimientos que utilizaría más tarde para reducir a cenizas ese imperio.

2.400 años después de la epopeya de Jenofonte, el escritor Sol Yurick escribió una novela inspirada en ella y titulada *The Warriors*, que convierte a Los Diez Mil en una pandilla callejera de Coney Island llamada precisamente *The Warriors*. Cyrus, jefe de la mayor pandilla de Nueva York, decide enfrentar al poder legal —el Estado de N. Y. y la policía—, formando una confederación de pandillas. A juicio de Cyrus, lo único que los patoteros deberán hacer para tomar el poder, es establecer una tregua que suspenda sus interminables luchas internas. Si ellos

enfrente: **Jenofonte-Swan y una Anábasis futurista, en *The Warriors*** pag. 42: **Ladrón y policía, Eddie Murphy y Nick Nolte, en *48HRS.***

tienen paz, podrán hacer la guerra contra la policía. Son un total de 60 mil soldados dispuestos a todo, mientras que la policía sólo está compuesta por 20 mil agentes, que no son más que empleados públicos, jefes de familia temerosos que sólo piensan en llegar a jubilarse con todos los elementos de sus organismos funcionando y en su lugar.

Todas las bandas concurren a una asamblea en un estadio abandonado a fin de ponerse de acuerdo, pero alguien asesina a Cyrus de un disparo en medio de su alocución. *The Warriors* son encontrados culpables del atentado. El estadio está en el Bronx, que dista más de 60 kilómetros de su territorio, la playa de Coney Island. Además, los Guerreros nunca han salido de Coney, por lo que no conocen el terreno, tan incógnito para ellos como Irán para los griegos de Jenofonte. La policía quiere matarlos; los Rogues —verdaderos culpables del asesinato— quieren matarlos; los hombres de Cyrus —*The Riffs*— quieren matarlos. Las otras pandillas juveniles, que ven disolverse sus sueños de dominio al morir el líder carismático, también quieren matarlos. *The Warriors* huyen, y la *Anábasis* comienza.

La Retirada de Los Guerreros es pesadillesca: toda la película transcurre en una noche, donde cada sombra es un enemigo, cada parque una tierra de nadie asolada, cada árbol una amenaza, cada tren un blindaje mortífero. Las simpatías de Hill están, desde luego, con los Guerreros. Primera objeción: los héroes son delincuentes juveniles, criminales a quienes no sólo nadie intenta reeducar, sino que además sólo desean sobrevivir para continuar viviendo sus miserables vidas a su miserable modo. Segunda objeción: se les otorga tratamiento de héroes clásicos, haciéndolos revivir la trágica caminata de los griegos de Jenofonte. Tercera objeción: la autoridad nocturna en N.Y. no es la policía, sino los patoteros *The Riffs*. Cuarta: Todo lo hacen meditadamente, según su *modus vivendi*. Última y definitiva: Cyrus, antes de morir asesinado (con los brazos abiertos en cruz), hace comprender a todas las bandas lo fácil que sería para ellas tomar el poder: "*Somos tres por cada agente. Podríamos cobrarle impuestos a la mafia y peaje a la policía. ¿Me entienden?*".

Una de las características más eficaces del film viene dada por la descripción minuciosa que Hill hace de la ciudad nocturna. De noche, Nueva York es otro mundo. Por empezar, hay un desplazamiento de la autoridad fáctica desde el Gobernador, el Alcalde y el Jefe de la Policía, hacia Cyrus y su banda, los *Riffs*, que, para mayor provocación, son negros y orientalistas. En segundo término, como Hill volvería a mostrar en **Calles de fuego**, no hay en las calles nadie más que patoteros de toda laya: ni transeúntes, ni prostitutas, ni narcotraficantes: sólo los muchachos y la policía. En el subterráneo no hay boleteros, los trenes andan sin guardas ni *motormen*, las autobombas no llevan bomberos y la noche es de los Ejércitos Nocturnos. Todos los pandilleros se autodenominan "soldados", otro factor irritante para cualquier gobierno. Como el intento de revolución recuerda claramente al Mayo Francés del 68, no deben sorprender los problemas de la película en París. Para colmo, las estadísticas neoyorquinas indican que, en 1979, la superioridad numérica de 3 a 1 que Cyrus expone era, a todas luces, correcta.

**The Warriors** prefigura en muchas formas a **Calles de fuego**: el montaje nervioso y ansioso de economías narrativas, una muy sutil apreciación del ralentí de la muerte, los jóvenes al mando de todas las cuestiones, las bandas multiétnicas (como en **Asalto a la prisión 13** de Carpenter), amores o sexo interracial. Las cámaras de Hill, casi siempre en escorzo (experimento que repetirá muchas veces), muestran sólo a "soldados". Las dos únicas veces, en toda la película, en que aparecerán personajes que no son pandilleros, son las siguientes: en la primera, Luther —verdadero asesino de Cyrus— roba golosinas en un kiosco, y la cajera (que no es soldado ni policía) le dice: "¿No me vas a pagar?". "¿Pagar? ¿Por qué?", le responden, con lógica impecable ya que ellos son los dueños de la ciudad. La segunda: al subte donde viaja Mercy suben dos parejas que vienen de una fiesta; miran a la chica con disgusto (Mercy está sucia, desaliñada y tiene una inconfundible pinta de puta); la chica intenta arreglarse el pelo, avergonzada, y Swan (excelente Michael Beck) se lo impide con un gesto orgulloso, de héroe griego. La pareja "normal" dejará caer, en su estrepitosa huida, un ramo de flores, que Swan recogerá para Mercy. "¿A qué viene esto?", preguntará la chica. "Es que no me gusta que nada se desperdicie", responderá él, jugando con el doble sentido posible del verbo *to waste*: desperdiciar, pero también matar, aniquilar. Ha matado, pero no lo disfruta.

"La decadencia del western vino cuando los directores quisieron usarlo para explicar teorías psicoanalíticas", definió Hill. "Sin embargo, funcionan mejor cuando trabajan con material moral y cuando responden a los esquemas de la tragedia griega". **The Warriors** es un western, es una parábola moral y es una tragedia griega. Y sigue punto por punto a Jenofonte: los enemigos son cada vez más y más numerosos, Swan es elegido por sus compañeros como jefe, va perdiendo a su gente a lo largo del trayecto, debilitando sus fuerzas en consecuencia, y, al final, conseguirá retornar a la Patria. Una vez allí, en Coney Island, observará el sórdido suburbio amanecido y se preguntará, como tal vez lo hayan hecho los Diez Mil al regresar al Peloponeso: "¿Luchamos toda la noche para volver a esto?".

Luche y gane. Luche y se van. No. No. No. El lema de Hill, aquí más que en sus otras películas, parece ser "Luche y pierda". O mejor, ya que el juego no tiene vencedores, "Luche y sobreviva".

Marcelo Dos Santos

#### **The Long Riders** (*Cabalgata infernal*, 1979)

Prod: Tim Zinnemann. guión: Bill Bryden III, WH (no acreditado), James Keach, Stacy Keach y Steven Smith III. fot: Ric Waite. mús: Ry Cooder.

int: David, Keith y Robert Carradine, James y Stacy Keach, Randy y Dennis Quaid, Christopher y Nicholas Guest, Kevin Brophy, Pamela Reed, James Remar, Harry Carey, Jr., Ry Cooder. 95'.

La raza, el linaje, la índole particular, las raíces genéticas así como territoriales, son temas de Walter



Hill que en **The Long Riders** llegan a su culminación. La leyenda comienza en "Missouri, después de la Guerra Civil", pero, después de esa breve referencia, los datos históricos dejan de tener importancia, ya que para Hill, el director que más traslada grandes mitos a pequeños contextos, el recrear la propia época y espacio en que se desplazó el mito de los hermanos Frank y Jesse James, es sólo una posibilidad física circunstancial. Las razas de los hermanos James, Younger, Miller y Ford, son formas de tendencias genéticas de frialdad, salvajismo, torpeza y traición casi universales. Sin embargo, la puesta en escena de Hill los coloca como formando todas una sola: la del primitivo norteamericano.

Tampoco importan demasiado las implicaciones morales de la pandilla, ya que todo se reduce a la lucha por la existencia, y la idea de ley se concentra aquí en los primeros intentos de una nación por cuidar algunos intereses parciales.

La anécdota, según Walter Hill, no es muy accidentada: la pandilla de los hermanos Younger James y Miller comete una serie de robos a bancos, ferrocarriles y diligencias. Cuando el Estado los busca con demasiada insistencia, se dispersan por un tiempo, y, luego, cuando se reúnen, más asentados pero también más desunidos, son definitivamente derrotados.

Como cable a tierra sobre algún modo en que se pudo contar la historia de Jesse James, la referencia más directa es el **Jesse James** de Henry King (1939) film frontal, anárquico, clásico en el sentido más amplio del término. Walter Hill, con un cierto distanciamiento de las causas y el protagonismo de aquellos hermanos James, al recrear en 1980 la misma historia, integra a su obra su film más profundamente melancólico, donde los horizontes soleados, las vestimentas primitivas y la ingenuidad en los hábitos importan más que las epopeyas de estos

héroes marginales. Ni siquiera le es preciso enfatizar demasiado, como sí lo hacía King, sobre las injusticias y la estupidez del estado y de los poderes más pequeños, que provocan el surgimiento de la pandilla, como respuesta a un sistema trunco desde sus orígenes; ya que para Hill los héroes asumen con naturalidad sus funciones, y, entre el destino y la elección propia, la diferencia es sólo aparente. Todo lo que queda, es decir, lo que importa, son los intersticios, los caracteres, la forma de accionar. Es de ese modo que el más torpe de los Miller (Dennis Quaid) será expulsado en el primer robo por matar a un inocente; en el último, su hermano repetirá la misma torpeza, y será quien muera en la fuga. De la misma manera, Jesse James (James Keach) se enemistará con Cole Younger (David Carradine), como obstinado hombre de familia que se irrita con alguien más ocupado en prostitutas resentidas y peleas insensatas para, simétricamente, morir enderezando un cuadro que reza "Dios bendiga a nuestro hogar", mientras escucha como última frase de su vida el *yo maté a Jesse James* del traidor Ford, frase que homenajea al filme homónimo de Samuel Fuller, otro pistolero imbatible.

Así, sucesivamente, los diferentes grupos de hermanos, de fisonomías tan reales como sus apellidos, se defenderán, pelearán y caerán como hermanos, siguiendo sus propias naturalezas, no en los términos de la pasión welliesiana, sino de fidelidad a sus orígenes. A partir de esta película, con el peso simbólico de ser su primer western, en la carrera de Hill pasa a tener más o menos preponderancia, para bien y para mal, la belleza visual por sobre la perfección en las tramas; un declive o debilidad temática y, a la vez, una mayor madurez estilística. También, en ese sentido, se proyectará aún más su **Geronimo**. A este respecto, las escenas de matanza de los Pinkerton sobre una vitrina, y la emboscada en el robo final de Minnesota, con sus portentosos

ralentados, son de una intensidad trágica que trasciende la misma acción.

Lo más acertado, en la forma de representar a los James y a los Younger, fue darles la humildad de minimizar ellos mismos su travesía después de la caída: "De no haber sido por la guerra no habríamos sido así". Frank James dará más importancia a una digna sepultura para Jesse que a su propia libertad. Tanto así, que en los títulos finales, Ry Cooder se despide cantando la historia de Jesse James como un pequeño y remoto cuento. Ése es el mejor resumen del buen recuerdo que deja **The Long Riders**.

Fernando Villalba

### **Southern Comfort** (1981)

Prod.: David Giler. *guión*: David Giler, WH, Michael Kane. *foto*: Andrew Laszlo. *mús*: Ry Cooder. *int*: Keith Carradine, Powers Boothe, Fred Ward, Franklyn Seales, T.K. Carter, Lewis Smith, Peter Coyote. 99'.

Por algún motivo, las peores pesadillas de los norteamericanos tienen lugar en los pantanos de Louisiana, con esa gente que ellos llaman Cajun. Son una especie de cavernícolas folklóricos de ascendencia francesa, dispuestos a cometer todo tipo de atrocidades gratuitas, como violar a Ned Beatty en **Deliverance** (*La violencia está entre nosotros*, 1972), de John Boorman, por ejemplo. Si uno confía en estas películas del subgénero "masacres Cajun", parece que esta gente es realmente de temer, aún en su versión simpática: Wilford Brimley en **Hard Target** (*Operación cacería*, 1993) de John Woo, despacha a varios villanos de modo bastante truculento.

El mejor film sobre el tema es **Southern Comfort**, aunque no logró el éxito que **Deliverance** había tenido una década antes. La película de Hill ni siquiera llegó a estrenarse en Buenos Aires, quizá por ese argumento que suelen esgrimir los distribuidores en contra de los temas presuntamente "lo-

calistas", como las películas con protagonistas negros o con jugadores de béisbol. Su edición en video fue realmente marginal, bajo el título **La presa**, y casi nadie la vio.

Por lo general, lo primero que uno lee sobre **Southern Comfort** es que se trata de una metáfora cinematográfica sobre Vietnam, realizada en una época en la que Hollywood no se metía con convicción en un tema del que nadie quería acordarse mucho. Pero la verdad es que el guión de Michael Kane, Walter Hill y David Giler construye una historia lineal y brutalmente directa, que además de Vietnam puede referirse a docenas de situaciones en las que la estupidez desencadena una masacre: lo que algunos pudieron pensar que no interesaba por localista, interesa justamente por universal.

**Southern Comfort** se inscribe dentro de otro subgénero: "Films violentos con enemigo casi invisible", cuya principal fuente literaria es *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati. Así, la acción se coloca al borde de lo fantástico, ya que los cavernícolas del Bayou a los que deben enfrentarse Carradine, Boothe y Ward se mantienen inasibles durante la mayor parte de la proyección. Al final, estos desesperados miembros de la Guardia Nacional, que jugando a los soldaditos se metieron en sagrientos problemas, logran enfrentar a su enemigo, y, a pesar de que ese giro del guión rompe un poco el clima previo, el desenlace es lo bastante contundente como para no quejarse. Por otra parte, la música de Ry Cooder no tiene desperdicio y el nervioso baile folklórico de Carradine y Boothe antes del final constituye uno de los grandes momentos del cine de Hill.

Pese a que sin duda ha alcanzado la categoría de *cult movie*, **Southern Comfort** no ha sido objeto de reposiciones, homenajes, ni buenas ediciones en video o *laser disc*. El *laser* que sacó HBO/Samuel Goldwyn hace varios años, y que no tiene ningún tipo de material adicional ni cuidado especial en el *transfer*, sigue siendo hasta el momento la mejor manera de apreciar esta obra formidable y terriblemente fuerte.

Diego Curubeto



### **48 HRS.** (48 horas, 1982)

Prod.: Lawrence Gordon y Joel Silver. *guión*: Steven E. De Souza, Larry Gross, WH, Roger Spottiswoode y Jeb Stuart. *foto*: Ric Waite. *mús*: James Horner. *int*: Nick Nolte, Eddie Murphy, David Patrick Kelly, Annette O'Toole, Frank McRae, James Remar, Jack Thibau. 92'.

Jack Cates (Nick Nolte) es uno de los más emblemáticos perdedores de la filmografía hilliana. Es un policía feo y gordo, no tiene dinero, su amante, mucho más joven que él, le exige más cariño, más tiempo, más esfuerzo. Para completar la figura de perdedor, le roban el arma y matan con ella a 5 policías.

Luego, Jack Cates conocerá a Reggie Hammond (Eddie Murphy), convicto dueño de un botín de medio millón, escondido en el baúl de un auto. A Reggie le quedan seis meses de condena, y el dinero seguirá estando allí cuando él salga libre. Hammond es el único que puede ayudar a Cates a encontrar al asesino, y, por lo tanto, el policía sacará al reo de la cárcel durante 48 horas, a fin de dar término al asunto. Tendrán éxito.

**48 HRS.** se estructura sobre la divergencia dicotómica entre los dos personajes: el principio hollywoodiano de la "pareja desapareja". El preso es negro, lindo, ganador, seduce a las mujeres, tiene bella voz, es atractivo, simpático, elegante y muy vivo. El policía es blanco, feo, perdedor, las minas no le dan bola, habla en gruñidos, es repulsivo, antipático, desaliñado y muy vivo.

La enemistad natural que los hermana desde el principio irá siendo reemplazada, poco a poco, por un respeto mutuo, y luego, por una amistad verdadera. Hill muestra este proceso visualmente, a lo Hitchcock ("*Todo lo que no se muestra visualmente se pierde para el espectador*", ha dicho el inglés): cuando el jefe de Cates le grita por andar por la calle con un convicto, los dos amigos se defienden mutuamente, y Cates se esposa a Hammond. Encadena su destino al del ladrón, mientras el jefe chilla. La relación de los personajes con las mujeres, como siempre en Hill, es tensa, tirante: las mujeres son aquí o policías o putas, y es imposible percibir a alguna de ellas como querible. La novia de Cates es una máquina de pedir, mientras que las de Hammond son, o directamente profesionales, o chicas de boliche que se acuestan con el primero que aparece.

El villano Ganz anticipa al másimo Raven que Hill creará para **Streets of Fire**, y el magnífico David Patrick Kelly conformará un personaje llamado Luther, de igual nombre que el jefe de **The Rogues** que el mismo actor había hecho en **The Warriors**. En **Streets of Fire**, el malo regatea un boliche llamado Torch's. Aquí, la discoteca lleva el mismo nombre. El filme tiene otras referencias explícitas, dedicadas a **Vertigo** (1958) y a **Psycho** (1960). Varias de las tomas callejeras de San Francisco están filmadas punto a punto como la persecución de James Stewart a Kim Novak; las tomas de escaleras—especialmente el tiroteo en el hotel—imitan el tratamiento que Hitch daba a las barandas y escalones.

**48HRS.** es, en cierto modo, el reverso de **The Warriors**: la autoridad aquí es la diurna, la de los

poderes constituídos. Este film confirma lo que se postulaba antes: la noche no es del gobierno, es de los mafiosos. A tal punto, que Cates debe proveerse de un mafioso para acceder a ese mundo oculto. De noche y en los boliches, Hammond es quien lleva la voz cantante; quien muestra las armas y las chapas; quien sabe adónde ir y lo que debe hacerse. Cates, de noche, pone su vida en manos del negro ladrón. Pero, cuando amanece, la autoridad civil retoma el control: Reggie vuelve a ser un convicto y Cates, La Autoridad. No le dan de comer, lo humillan étnicamente, lo castigan de mil modos. De noche, Reggie puede decirle a un blanco, parodiando a Stallone: "Soy la peor de tus pesadillas. Un negro con una placa". De día, suplicará: "No te vayas, Jack... ¡No me dejes!"

Al fin, Jack Cates perderá a su novia, será castigado en su trabajo, investigado por Asuntos Internos, y también se quedará sin su amigo, que debe volver a prisión. Sólo conservará el dinero, en calidad de custodio, como recuerdo de Reggie y como promesa de un futuro encuentro.

**48HRS.** tiene mucho, muchísimo más humor que otras películas de Hill: el humor siempre es étnico y automotriz. Cates anda en un Cadillac descapotable celeste y, la primera vez que lo ve, Hammond dice: "Ese auto es de negros". Cuando Cates ve el auto de Hammond (un alemán descapotable), comenta: "Ese es un auto para blancos. Un negro no puede andar en él". Ni lardo ni perezoso, el negro responde: "Era el único que quedaba. El último Caddy celeste se lo había llevado un blanco". Y así mil veces.

Concebida como película del *mainstream*, **48HRS.** tiene mucho menos olor a western que sus otras obras, y, a pesar de estar montada geométricamente, parece menos personal que las demás. La mano del director se nota, principalmente, en las confluencias ideológicas con **The Warriors**, y en la solidaridad entre Cates y Hammond, característica de la que los mafiosos y la policía carecen. Esa será, como siempre dice Hill, la única fuerza capaz de guiarlos al éxito.

Marcelo Dos Santos

#### **Streets of Fire** (*Calles de Fuego*, 1984)

Prod: Lawrence Gordon y Joel Silver. guión: Larry Gross y WH. fot: Andrew Laszlo. mús: Ry Cooder. int: Michael Paré, Diane Lane, Rick Moranis, Amy Madigan, Willem Dafoe, Deborah Van Valkenburg, Richard Lawson, Rick Rossovich, Bill Paxton. 93'

Walter Hill, amamantado por el velludo pecho de Sam Peckinpah, elabora con **Streets of Fire** un ejercicio de economía formal. En otras palabras, se aparta de la línea de su maestro para acercarse más a los hitchcockianos films de Carpenter: en efecto, no hay en este film ninguna escena de conexión; los cortes son directos, abruptos, concebidos en función de la narración y no de la descripción. La estética viene dada por la forma estricta y no por el contenido, muchas veces ausente en el cine de Hill.

Allí donde Peckinpah estira la acción a través del ralenti, Hill la comprime con la ausencia casi to-

# Textual

tal de cámara lenta y de ripiosos zooms, salvo uno, muy lento (y por eso un poco menos horrible), al rostro de Diane Lane durante el recital de la apertura. Esa compresión también lleva a que las calles de la ciudad estén vacías; no hay otros vehículos que los que cumplen una función, no hay más policías que los necesarios, la gente no usa otra ropa que la funcional, los autos apagan sus motores cuando están detenidos, nadie pega dos tiros cuando uno solo es suficiente.

El film presenta a villanos no tan malos y a héroes de una pieza; el principal problema de Hill a la hora de narrar es que pretende presentar a un personaje —el excelente Tom Cody de Michael Paré— como un perdedor a causa de razones ideológicas, cuando en realidad se trata de un carácter de perfección sobrehumana, o, directamente, divina. Así, la poética del perdedor que Hill ejercita en cada una de sus películas no empata con la falta absoluta de falencias en el desempeño de Cody: dispara y acierta, habla y hace un levante, las tres mujeres en cuestión —su ex-novia Ellen, su hermana Reva y el soldado McCoy— lo aman con loca pasión, los villanos lo odian pero lo respetan más que al Corán, es generoso, íntegro, capaz, inteligente, simpático, atractivo, bello, alto y habla igual que John Wayne... Es muy difícil presentar a alguien así como perdedor.

De modo que Hill opta por sacrificar la coherencia argumental antes que la monolítica coherencia ideológica que lo caracteriza. La única posibilidad de convertir a Cody en un perdedor es quitarle la mina. Ella le dice claramente: "Vámonos juntos". El guión de Larry Gross hace que Cody responda que no puede, que él no va en su maletero, entre otras objeciones absurdas. Cody se va, finalmente, pero no solo: lo acompañará el soldado McCoy que, a pesar de su aspecto andrógino y sus modales de bombero, no deja de ser una mujer, y, como tal, no es inmune a los encantos de este Adonis futurista. "No eres mi tipo", dirá ella una y otra vez, pero verá por los ojos de Cody, se excitará con su pericia militar, le pedirá que le preste una cama, intercederá por él ante su amor perdido, y se lo llevará al final del filme. "No eres mi tipo", repetirá. "Pero eres fabuloso y eres mío", leemos entre líneas.

Sólo hay en **Calles de Fuego** cuatro personajes coherentes: Cody, McCoy, Reva Cody y Baby Doll, la fan de Ellen Aim. Los demás, buenos o malos, son incoherentes en mayor o menor grado: Ellen amaba a Cody, lo deja y vuelve a amarlo. Fish —ese pescado de Rick Moranis— lo odia, lo desprecia y luego comienza a respetarlo; los músicos negros —The Sorels— lo quieren y no lo quieren; el malísimo Raven —Willem Dafoe, lo mejor del reparto— se calienta con Ellen, la tiene atada a una cama, se lo dice pero no la viola; y así hasta el cansancio. La

## Walter Hill Dixit

"Los americanos odian las jerarquías por naturaleza."

"La idea de que la utilización de la cámara lenta en el western es propiedad de Peckinpah es una soberana estupidez."

"No creo que ninguna persona adulta viera **The Warriors**, con excepción de los críticos."

"El único guión del que me siento responsable es el de **Alien**, que precisamente es el único en el que se olvidaron de mí en los títulos."

"Detesto las películas con finales felices. No sé por qué, pero eso va en contra de mi sensibilidad."

"Los cortes efectuados por la censura a **The Warriors**, me obligan a negar mi responsabilidad como autor de la versión que se exhibió en París. No deseo hacer una defensa especial de mi película, sino simplemente añadir mi nombre a la larguísima lista de personas que creen que lo que le pasó a una película puede pasarle a otras; de las personas que creen que, cuando se recorta una libertad, todas las demás libertades pasan a estar en peligro; de los que creen que la censura es un insulto a la dignidad del individuo y un insulto a los ideales democráticos."

"Me acusan de estar influenciado por el cine japonés, pero yo soy un autor profundamente americano."

"Creo que las películas de Hawks son la mejor manera de poner a prueba a la crítica cinematográfica. Su talento está ahí, pero es mucho menos obvio que el de un Welles o un Ford."

"Tengo tendencia a no mover la cámara salvo que los actores o un objeto se muevan, porque me gusta creer que el trabajo de cámara debe ser algo invisible o imperceptible."

"Quise ser guionista, pero descubrí que no tenía idea de cómo se hacía un guión".

"He estado tratando de hacer un western, un maldito western, desde que estoy en este negocio. Mi ilusión sería poder hacer veinte de ellos y luego retirarme a vivir en un pequeño rancho en las montañas. Esto es lo que haría un verdadero héroe del Oeste."

"Con **Streets of Fire** he intentado hacer lo que yo hubiera considerado una película perfecta en mi ado-

diferenciación entre importantes y segundones está dada, como siempre en Hill, por estos diferentes niveles de coherencia: al contrario que en los anteriores, Cody hace lo que hay que hacer, siempre; McCoy mantiene su orgullo incólume a lo largo de todo el film y de su vida; Reva Cody se mueve por su incorruptible amor al hermano y su admiración a Ellen. El único personaje desinteresado de la historia es Baby Doll, una *groupie* con pinta de prostituta de tres al cuarto que sólo está motivada por la admiración pura y simple que siente hacia la cantante Ellen. No hay en ella segundas intenciones, su amor es incondicional y absoluto. Es más: es el único personaje absoluto de la filmografía de Hill, y acaso uno de los pocos del cine americano en general.

Los diálogos están restringidos al mínimo indispensable, y casi no existen los de naturaleza explicativa: el 90% de ellos sirven para definir psicológicamente a los personajes secundarios, y todos para mostrarnos quién es Walter Hill: ante un intento de soborno, un policía dirá a Fish: "Dame la plata. Estás ansioso por sobornarme", a lo que el enano responderá: "Reconforta ver este grado de integridad en nuestras fuerzas de seguridad".

**Calles de Fuego**, subtitulada por Hill como "Una Fábula de Rock & Roll", es en realidad un western disfrazado y acrónico: las motos representan a los caballos; los trenes a las diligencias; Cody al muchacho; Ellen a la puta del Saloon; Fish al banquero del pueblo; McCoy al amigo del muchacho; Raven al villano; la ciudad desierta a la llanura barrida por el viento...

Marcelo Dos Santos

### **Crossroads** (*Encrucijada*, 1986)

Prod: Mark Carliner. *guión*: John Fusco. *foto*: John Bailey. *mús*: Ry Cooder. *int*: Ralph Macchio, Joe Seneca, Jami Gertz, Joe Morton, Robert Judd, Steve Vai, Dennis Lipscomb, Harry Carey, Jr. 96'.

Mucho se ha escrito y hablado sobre la historia del blues y sus comienzos, pero a la hora de usar el ojo, la Columbia Pictures estrena en 1986 **Crossroads**, una perfecta mezcla entre fantasías y verdades, leyendas y guitarras, negros y blancos. Trata sobre el viaje a Mississippi de un joven guitarrista blanco, que deja atrás sus estudios en el Julliard College of Music y su educación clásica, en el esfuerzo por incursionar en el mundo de la música. Su compañero de ruta será una afamada leyenda del blues, un tal Willie Brown.

A lo largo del viaje compartirán escenarios, botellas y arrestos, junto a una joven vagabunda de la que se enamorará el muchacho. El objetivo del protagonista es aprender a captar el misterio blusero, oculto en una supuesta y desconocida canción número 30, nunca grabada por Robert Johnson. Willie Brown, alias Blind Dog Fulton, alias Smoke House Brown, deberá, además, regresar a su Fulton Point natal para rescindir un antiguo pacto con el demonio.

Walter Hill, con su técnica depurada, no pierde la oportunidad de hacer sentir a su público como un

viajero más, mediante su singular manera de utilizar la cámara-ojo en largas subjetivas, apoyándose también en una depurada técnica de montaje. La música de **Crossroads** le fue encargada —y no en vano— al eximio guitarrista y compositor cinematográfico Ry Cooder, quien ya había puesto sus manos en la melancólica banda sonora de **Paris, Texas** (Wenders, 1985), haciendo una versión del himno de Thomas Haweis "Dark was the night, cold was the ground", además de las bandas de varias otras películas de Hill.

Para cumplir correctamente con su rol, Macchio recibió, durante dos semanas, instrucción de excelentes maestros. Aprendió así gesticulación, posicionamiento de manos, etc., a fin de simular adecuadamente la ejecución de la guitarra. No ocurre lo mismo con Joe Seneca, quien, a la hora de subirse al escenario, utiliza su propia voz, con excelentes resultados.

Sabrina Salomón y Sebastián Morando

### **Brewster's Millions**

(*Cómo reventar un millón de dólares por día*, 1985)

Prod: Lawrence Gordon, Joel Silver. *arg*: novela de George Barr McCutcheon. *guión*: Timothy Harris, Herschel Weingrod. *foto*: Ric Waite. *mús*: Ry Cooder. *int*: Richard Pryor, John Candy, Lonette McKee, Stephen Collins, Jerry Orbach, Pat Hingle, Hume Cronyn, Joe Grifasi, Rick Moranis, Reni Santoni. *En video se editó como Lluvia de dólares*.

Es posible que este error de 97 minutos se pueda justificar suponiendo que Richard Pryor ansiaba su propia **Trading Places** (*De mendigo a millonario*, 1983), el film de John Landis que estableció el estrellato de Eddie Murphy. Como fuere, aquí Walter Hill no aparece por ningún lado, como no sea en cierta economía narrativa, en la música de Cooder y en algún grado de verosimilitud para registrar cómo se divierte el norteamericano promedio, en las escenas iniciales. Maltin dice que "cuando Pryor y Candy no logran hacer que funcione, uno sabe que algo malo pasa". Pero lo peor que pasa es precisamente Pryor y Candy. Si la película se hubiera hecho hace cuarenta años y con Laurel & Hardy, la historia de la comedia norteamericana probablemente contaría con otra obra maestra. En cambio, se hizo hace cuarenta años pero con Dennis O'Keefe, así que la comedia norteamericana cuenta con otros dos bodrios innecesarios.

Octavio Fabiano

enfrente: **Ralph Macchio y Joe Seneca tras el misterio blusero, en Crossroads** pag. 47: **Wes Studi como Gerónimo, en uno de los westerns más interesantes de los '90**

### **Extreme Prejudice** (*Traición sin límite*, 1987)

Prod: Buzz Feitshans. *arg*: John Millius y Fred Rexer. *guión*: Harry Kleiner y Deric Washburn. *foto*: Matthew F. Leonetti. *mús*: Jerry Goldsmith. *int*: Matt Mulhern, Nick Nolte, Rip Torn, María Conchita Alonso, Powers Boothe, Clancy Brown, Michael Ironside. 96'.

Uno de los trabajos que hay que agradecerle a Hill es haber escrito el guión de **La fuga** (1972) de Peckinpah (como así también la *remake* de 1994). Pero él se hace a sí mismo un flaco favor cuando intenta ¿imitar? ¿homenajear? a la **Pandilla salvaje**. Si el arranque con las fichas y fotos de una serie de hombres que terminarán integrando una banda es Peckinpah típico, lo es también de mucha serie o película de acción posterior. Del mismo modo, la fotografía y el montaje circulan con un ritmo plomizo y una imagen aplastada, chata. Como siempre que no tiene un director atento a su lado, Nick Nolte es un trozo de madera, y la mediocridad abismal de Powers Boothe como villano impide toda posibilidad de que las chispas aparezcan por ese lado. En cuanto a María Conchita Alonso ocupa el puesto ornamental, entre la inseguridad y la traición inexplicadas, que, por lo general, ocupan las mujeres en las películas de Hill.

El guión instala una banda de *ex marines* en la frontera con México, y los hace avanzar con extrema confusión argumental (incluyendo un triángulo gris, nada pasional, entre Nolte, Boothe, y Alonso) hacia un desenlace que calca el final de **La pandilla...: pueblito mexicano, mucha gente, y matanza**. Hasta el duelo final, *western* directo, está resuelto a base de puro convencionalismo, sin la menor imaginación. Una de las cosas que más se extrañan es la capacidad de Hill para hacer buen *casting*. A pesar de que figuran caras tan reconocibles como la de Michael Ironside, todas tienden a confundirse, por la inepticia de los diálogos y la falta de subrayado de la imagen.

Elvio E. Gandolfo

### **Red Heat** (*Infierno rojo*, 1988)

Prod: Gordon Carroll y WH. *arg*: WH. *guión*: WH, Harry Kleiner y Troy Kennedy Martin. *foto*: Matthew F. Leonetti. *mús*: James Horner. *int*: Arnold Schwarzenegger, James Belushi, Peter Boyle, Ed O'Ross, Laurence Fishburne, Gina Gershon, Richard Bright. 106'.

Suculenta salsa internacional: el austríaco Arnold Schwarzenegger hace de policía soviético, con un peinado *soviet* tan exagerado que parece afro, ayudado por un policía yanqui (Belushi) tan ingenioso y perdedor que parece italiano. A su vez cada uno de los dos parece mirar al otro cómo una caricatura (policía yanqui visto desde Moscú, policía soviético visto desde Chicago).

Los casi diez años transcurridos han convertido buena parte de la mezcla en nostalgia, en "retro": desde la dureza exagerada de la policía soviética hasta el perfil mitológico, sesentista, de un negro "rebelde", vendedor de drogas desde la cárcel, que

esquiva las amenazas del duro Danko ("En la URSS te cortarían los testículos"; respuesta bien seria: "No los necesito para lo que hago". "En ese caso transarían por los ojos"; respuesta simple: el negro se alza los anteojos oscuros y resulta ser ciego).

Pero lo que tiene que funcionar, funciona. El villano es un georgiano terribleísimo, buen seductor (la profe de gimnasia que se ha casado con él es una latina delicuescente), cruel e insensible (la susodicha latina es sumariamente eliminada). El *casting* es impecable: hay un Peter Boyle comisario que escapa del *stress* mirando pescaditos, un grupo inagotable de negros musculosos y pelados que forman la corte del villano y matan y mueren como artefactos mecánicos. Hill narra con pulso seguro, y mete en la excelente banda sonora sonidos de música *western* (no *country*) cuando las cosas se recalientan, hacia el enfrentamiento final. La cámara filma con la signatura Hill en el orillo (nitidez, mucho cartel de neón y calle mojada donde los colores se reflejan) y la acción, en especial una persecución de ómnibus-mamuts a través de la ciudad (que puede haber inspirado a *Speed*) fluye impecable, a mil kilómetros de la fragmentación clipera.

El largo prólogo en Moscú tiene la virtud de alejar la película del modelo obvio: **48 horas**, también de Hill. La secuencia previa a los títulos, en un "baño turco obrero" (sic) parece acontecer en otro planeta, y es seguida poco después por una buena secuencia de acción en un bar atestado y pobretón. Un prurito etnológico hace que los rusos hablen en ruso, con subtítulos en inglés.

Elvio E. Gandolfo

#### Johnny Handsome (Un rostro sin pasado, 1989)

Prod: Charles Roven. arg: novela de John Goodey. guión: Ken Friedman. fot: Matthew F. Leonetti. mús: Ry Cooder. int: Mickey Rourke, Ellen Barkin, Elizabeth McGovern, Morgan Freeman, Forest Whitaker, Lance Henrikssen, Peter Jason. 94'.

Johnny, muchacho marginal, no es sólo un tipo muy feo: es verdaderamente repulsivo. Su rostro presenta deformidades que lo asemejan al John Merrick de **El hombre elefante**, provocando en quien lo contempla una gama de emociones que oscilan entre el horror y la lástima. Para completar sus desdichas cae preso, luego de ser traicionado por sus compañeros después de un trabajo.

La vida de Johnny tras las rejas sufre un cambio esencial cuando un médico cirujano promete reconstruirle el rostro sobre la creencia de que la conducta criminal deriva, entre otras cosas, de la fealdad física. Johnny accede y el médico transmuta el amasijo de carne que es su cara por el porte de Mickey Rourke. El segmento de la cirugía está resuelto por pequeños pasos de tiempo y tal vez sea la escena más estilizada de la filmografía de Hill.

Sin embargo, el *internum* de Johnny no ha cambiado: "Siempre seré Johnny Handsome", asegura proféticamente. "Yo te conozco por dentro", le dice Morgan Freeman, el policía que lo empuja a cumplir su destino. "Otros podrán tenerte lástima por tu fealdad pero yo sé realmente cómo eres".



Sorprende que la crítica local haya centrado todas sus quejas en la poca verosimilitud de la cuestión médica (que la cirugía facial reconstructiva no es como se la muestra, que los tiempos de recuperación no son los del film), cuando debería ser evidente que Hill no trata de hacer un episodio de *Chicago Hope*. Su interés es narrar, y narrar la historia de un hombre que no es dueño de su destino. Lejos de los prototipos de Hollywood, Johnny Handsome es un maldito sin descanso, un pecador a quien se le ha negado hasta la posibilidad de la redención. Sólo la muerte le traerá alguna paz.

**Johnny Handsome** es una de las películas más negras y desesperanzadas de Hill. Sólo en la escena inicial del robo a la joyería, con todos los asaltantes cubiertos por máscaras, Johnny es igual a los demás. En el final, una terrible muerte en un cementerio y un martirio ritual. Entre ambos extremos, el complicado plan para hacer bailar a los traidores, sabiamente subrayado por la música de Ry Cooder. Pero sería un error pensar este film como una variación sobre el tema de la venganza: para Hill, la venganza no tiene ninguna importancia. Lo único que importa es la tragedia del hombre que se ve obligado a enfrentar un sino ineludible.

Mario Leguizamón

#### Another 48 HRS. (Otras 48 horas, 1990)

Prod: Lawrence Gordon y Robert D. Wachs. arg: Fred Braughton. guión: John Fassano, Jeb Stuart y Larry Gross. fot: Matthew F. Leonetti. mús: James Horner. int: Eddie Murphy, Nick Nolte, Ed O'Ross, Brion James, Kevin Tighe, David Anthony Marshall. 95'.

En este clásico film de acción se produce el reencuentro entre Cates y Hammond, policía y ladrón, blanco y negro, socios y amigos en **48HRS**. El cana busca a su amigo en la cárcel, a donde había regresado al final de la primera parte, para pedirle ayuda,

lescencia. He puesto todos esos excepcionales ingredientes por los que sigo sintiendo simpatía: coches lujosos, besos bajo la lluvia, trenes en medio de la noche, persecuciones a gran velocidad, peleas entre pandillas, músicos de rock, motocicletas, bromas en medio de situaciones críticas y cuestiones de honor."

"Me hablan de la conexión de **Southern Comfort** con *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Lo único que hice es poner una sensibilidad moderna en un ambiente primitivo. Ése es el método que Conrad descubrió para ganarse la vida."

"El *western* era el género al que yo mejor respondía cuando era niño. Esas respuestas siguen siendo confiables, las que uno da cuando tiene entre siete y catorce años. Sin embargo, a medida que me voy haciendo viejo, noto que las películas y las cosas que me parecieron válidas cuando joven, ya no me lo parecen. La confusión que te provoca tener la edad que yo tengo ahora, separa tus problemas de tus sentimientos. Tenés una mirada que responde más a tus problemas que al sentimiento en estado químicamente puro. Quiero decir que no tenés la claridad suficiente para saber que los chistes son divertidos y que las balas te matan."

"La mayoría de las películas en que el director es también el guionista no pueden superar la ignorancia del director a la hora de escribir."

"Usted es muy civilizado, pero me gustaría verlo si entra aquí un tipo con un revólver."

"Para sobrevivir en una situación de crisis, el grupo debe comportarse como si fuera una sola persona. Si cada cual tira para su lado, están perdidos."

"Tengo verdadero horror a repetirme."

"Escribir mis propias películas es la única manera que conozco de no terminar agarrándome a trompadas con el guionista. Además, es sumamente difícil y enormemente divertido trompearse uno mismo."

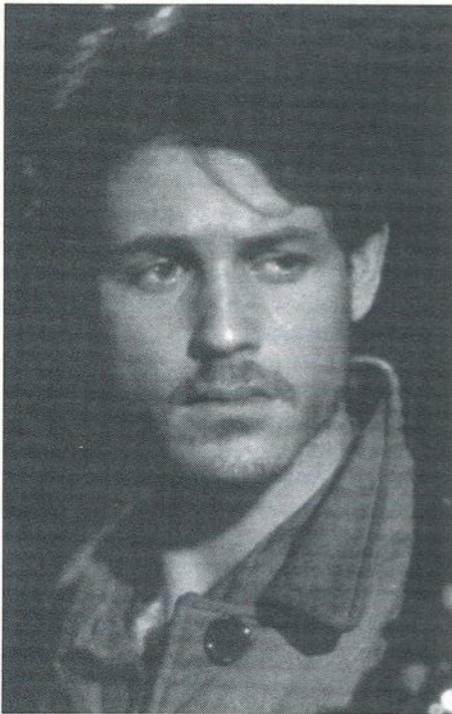
"El ejército norteamericano se comportó en Vietnam como si estuviera protagonizando una película de acción."

"No hay ninguna relación entre **The Warriors** y las peleas de pandillas que se produjeron en Nueva York en la época de su estreno, dejando un saldo de varios muertos. La culpa es de la prensa, que convirtió eso en un escándalo. No le vas a echar la culpa a la película, ¿verdad?"

"Mis películas son simples, porque siempre me ha gustado partir de una única situación y estirar la cuerda hasta que se rompa."

"La censura siempre obedece a una decisión política, y siempre tiene que ver con la situación del país y del gobierno censor, y no con la película."

"He visto el rostro del enemigo: somos nosotros mismos."



● **Michael Paré como el perdedor aunque demasiado perfecto Tom Cody, en *Streets of Fire***

sabiendo que el convicto está a punto de recuperar su libertad. Murphy se niega, ya que sólo quiere recuperar su medio millón de dólares, escondido en el baúl de su Porsche negro.

Al salir de la cárcel, Hammond sufre un atentado en el autobús que lo transporta, y descubre la veracidad de las palabras de Cates: "tus viejos adversarios te prefieren muerto". La explosión del descapotable vuelve a dar razón a su compañero. Luego de algunas complicaciones más, Hammond se ve obligado a aceptar la propuesta de su amigo Cates. El resultado: el dúo, la pareja dispareja de **48HRS.**, vuelta a formar y metida en problemas. La tarea: buscar a un traficante de drogas llamado Iceman. El escenario: la noche de San Francisco. Entre tantos fatigosos trabajos, la noche explota y el cielo se vuelve rojo. La guerra entre los héroes y los villanos terminará en un mar de sangre. Los simpáticos protagonistas tendrán éxito, y el final feliz dejará al público respirar.

La acción narrativa es rápida y vertiginosa, conducida sin errores por la mano segura de Hill, sumando imágenes sobre imágenes, sin detenerse a explicar ni describir. Ello favorece el desarrollo ficcional, pero complica la comprensión si es que no se ha visto **48HRS.** Ese sería el único problema de la película: todo, la relación entre los personajes, sus vidas, sus historias, están pautadas en el film anterior, y Hill asume —con cierta liviandad— que el público está familiarizado con él, que lo ha visto con atención y que lo recuerda perfectamente. Si es así, el placer se duplicará con esta secuela; si no, el film queda como un ejercicio menor e inconsecuente.

Sabrina Salomón y Sebastián Morando

### **Tales from the Crypt: Cutting Cards**

(Episodio 7, 1990) *Prod.* William Teitler. *guión:* Mae Woods y WH. *fof:* John Leonetti. *mús:* James Horner. *int:* Lance Henriksen, Kevin Tighe.

### **The Man Who Was Death**

(Episodio 20, 1990) *Prod.* William Teitler, Joel Silver, Richard Donner. *guión:* Robert Reneau y WH. *fof:* John Leonetti. *mús:* Ry Cooder. *int:* Bill Sadler. *Alrededor de 20' cada uno. WH realizó un tercer episodio para la serie, titulado **Deadline**, que no llegó a ser visto para este dossier.*

El formato breve de la célebre serie de terror, más los guiones originales de la extraordinaria revista de comics de los años '50, que son su base, hacen que Hill luzca con comodidad extrema sus mejores virtudes: concentración de cuentista, creación rápida de atmósfera, estilo escueto y tenso.

El primero, **Cutting Cards**, lleva al extremo lógico el enfrentamiento feroz entre dos jugadores empedernidos, encarnados con rostros a punto del estallido final por Lance Henriksen y Kevin Tighe. En apenas diez minutos la posibilidad de lo inverosímil (la casi destrucción mutua por pura competencia) es llevada paradójicamente a la casi armonía final cuando queda literalmente poco por cortar. La extensión y hasta los fundidos a negro para la llegada de la tanda comercial, ayudan al efecto final, en vez de estorbar.

**The Man Who Was Dead** va aún más allá, al instalar desde un principio el discurso en aparente *off* de un verdugo profesional, que sin embargo aparece hablándole a la cámara un momento después, y no deja de hacerlo en el transcurso de una tensa parábola ética que no le cede un milímetro al moralismo o la blandura. La música de Ry Cooder se ajusta como un guante al tono áspero, sin remilgos de la historia, con un comienzo estridente, casi de parque de diversiones, que contrasta con la gravedad del tema y combina con la voz entre filosófica y picaresca del verdugo. Siguen sus típicos climas sonoros, a veces apenas audibles, para las escenas nocturnas y urbanas. La actuación de Bill Sandler se come la cámara con su rostro cuadrado, semi-sonriente, común, por la capacidad para combinar la seudofilosofía "práctica" y la seguridad en sí mismo, exagerada y por lo tanto destinada a quebrarse.

Elvio E. Gandolfo

### **Trespass (1992)**

*Prod.* Neil Canton. *guión:* Bob Gale y Robert Zemeckis. *fof:* Lloyd Ahern II. *mús:* Ry Cooder. *int:* Bill Paxton, Ice-T, William Sadler, Ice Cube, Art Evans, DeVoreaux White, Bruce Young. 101'. *También se la conoce como **Looters**; está en video como **Oro y cenizas**.*

En su momento la película vio demorado su estreno por el célebre caso real de violencia policial contra negros registrado en video. Al parecer la película podría convertirse, en ese contexto social real, en un fósforo acercado a un charco de nafta, porque in-

cluye blancos, negros, y el registro en video de un asesinato en la primera secuencia. En ese sentido es sin embargo, en su economía y eficacia, muy superior a la posterior **Strange Days**, que se limitaba a explotar el tema en un guión digno de los amasijos confusos de Oliver Stone.

Se trata en realidad de una especie de laberíntica *remake* de **El tesoro de la Sierra Madre**, con un personaje veterano, picarescamente sabio y secundario que queda como único sobreviviente. El guión de Zemeckis (también productor ejecutivo) y Bob Gale, le entrega servidas a Hill las oportunidades de establecer un suspenso progresivo, roto por bruscas explosiones de violencia, con coreografía cuidadosa de caídas en los espacios amplios y vacíos de un edificio abandonado de varios pisos. El sitio oculta un tesoro literal (reliquias de oro robadas a una iglesia años antes), y el punto de encuentro donde una violenta y organizada pandilla negra oculta cadáveres y establece justicia sumaria. Un par de bomberos blancos antípodas (uno bastante bondadoso —en el sentido de tonto moralista—, y el otro desesperado y violento) quedan encerrados en una pieza con puerta sólida, con un rehén negro, resistiendo el asedio del resto de la pandilla.

Como en **Los guerreros** Hill se despeja un espacio fuera de los códigos mundanos (la policía casi ni existe, la ciudad real circula por otras calles) para elaborar los hilos cruzados con la pericia de un experto cuentista del Oeste, que reconstruye con imágenes las circunvoluciones de un excelente relato de taberna. "Pero eso no es todo", diría el narrador. "Además de que quedan encerrados, se tienen que hacer cargo de un vagabundo negro. Y además..."

Ese regreso a sus raíces, con subtonos dramáticos fuertes y las notas aisladas estilo *western* de Ry Cooder potenciando la tensión, es un soplo de oxígeno dentro del muy experto profesionalismo con que había fabricado poco antes una *autoremake* (**Otras 48 hrs.**, 1990) y un drama policial fallido (**Johnny Handsome**, 1989). Como detalle visual fuerte, el participante videista de la banda insiste en seguir pegándose a cada personaje para grabarlos, con la imagen electrónica irritablemente imprecisa invadiendo la pantalla. Hasta que uno de ellos lo duerme de una piña, como probable representante ficcional del propio Hill vengándose del moscardoneo inestable y en blanco negro del video, desde el cine caro, en colores y con imagen en celuloide.

Elvio E. Gandolfo

### **Geronimo: An American Legend**

(*Gerónimo*, 1993)

*Prod.* Neil Canton y WH. *arg:* John Millius. *guión:* John Millius y Larry Gross. *fof:* Lloyd Ahern II. *mús:* Ry Cooder. *int:* Jason Patric, Gene Hackman, Robert Duvall, Wes Studi, Matt Damon, Rodney Grant, Kevin Tighe, Steve Reevis, Carlos Palomino. 115'.

El saludable auge del western post **Danza con lobos** y **Los imperdonables** permitió a Hill realizar dos estupendos films del género que, en términos económicos, se agregaron a la lamentable lista de fracasos comerciales que el director acarrea desde

**Otras 48 horas.** Gerónimo fue el primero de estos westerns, con producción clase A, que, aun sin estar a la altura de **La cabalgata infernal**, seguramente serán recordados entre lo más interesante que haya producido el género durante los '90.

Por empezar, la fotografía de Lloyd Ahern logra una descripción alucinatoria del desierto y las montañas arenosas que sirven al último indio rebelde. Sus extraños tonos, para nada naturalistas, dan una imagen única y absolutamente enriquecedora. Lo mismo debe decirse del antológico uso de la música de Ry Cooder, que intenta con éxito un aire místico y que tiene su momento culminante en la desoladora imagen de los títulos finales.

El guión de Milius y Gross es episódico, con escenas realmente intensas —las masacres de Gene Hackman, la muerte del baqueano Robert Duvall, que odia a los indios pero muere defendiéndolos— y un gran error de *casting* que consistió en darle a un actor tan flojo como Jason Patric el rol protagónico del soldado que debe lidiar con Gerónimo. En cambio, Wes Studi luce bastante convincente en el papel del piel roja rebelde que sólo extermina a sangre fría a los cobardes que suplican por su vida. Aparentemente, Hill era un viejo *fan* de Gerónimo y le había encargado el guión a Milius a fines de los años '80. En propias palabras de Hill: "Gerónimo es mi personaje favorito. Era un marginal, un tipo que odiaba el autoritarismo y que peleó toda su vida. Tiene todas las cualidades de un tigre humano".

Diego Curubeto

#### **Wild Bill** (1995)

*Prod.* Lili Fini Zanuck y Richard D. Zanuck. *arg.* obra teatral de Thomas Babe y novela de Peter Dexter. *guión.* WH.  *fot.* Lloyd Ahern II.  *mús.* Van Dyke Parks.  *int.* Jeff Bridges, Ellen Barkin, John Hurt, Diane Lane, Keith Carradine, Bruce Dern, Christina Applegate, David Arquette. 97'.

En **Wild Bill**, Walter Hill toma un personaje real y lo enfrenta con su propia leyenda para construir una reflexión sobre el western y el modo en que la historia norteamericana elaboró su propio mito originario. El *revival* contemporáneo del western realiza una lectura histórica del género, combinando la exaltación épica del Oeste y sus héroes, presente en los films del período clásico (desde el mudo hasta los años '50) con el cinismo de los antihéroes del revisionismo de las décadas del '60 y '70.

Wild Bill Hickok (1837-1876) fue conductor de diligencias, explorador del ejército, sheriff y actor en el circo de Buffalo Bill. Su vida combinó todo los ingredientes para convertirse en leyenda, pero no tuvo que esperar la vejez o la muerte para acceder al panteón de los héroes: como otros personajes del Oeste (Buffalo Bill, Wyatt Earp o Calamity Jane), Wild Bill llegó a ser una leyenda viviente. A los treinta años su fama se esparció de Este a Oeste a través de una entrevista publicada en *Harper's New Monthly Magazine* y sus hazañas, embellecidas y un tanto aumentadas, estuvieron en boca de todos y lo convirtieron en un candidato a sheriff disputado por varias de las ciudades más importantes

del Oeste (Hays City o Abilene, por ejemplo). Pronto se multiplicaron los folletines y novelas baratas que lo tuvieron como protagonista y se dio el extraño caso de un héroe que debía buscar aventuras para proveer de material a los escritores.

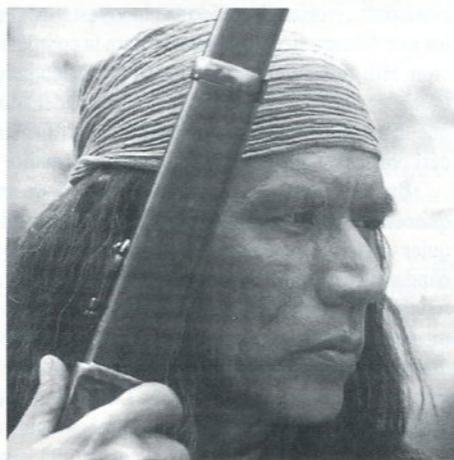
Hill elige retratar a un Wild Bill cansado de su condición y consciente de la pesada carga que conlleva su fama. Sólo tiene 39 años y ya los fantasmas del pasado comienzan a atormentarlo: los indios que ha matado, los vaqueros que ha enfrentado, las mujeres que ha abandonado, vuelven a cobrar venganza. Una venganza real o virtual que tanto puede encarnarse en un viejo inválido que lo reta a duelo en la cenagosa calle principal de Deadwood, como en el vívido recuerdo de un jefe indio que predijo su muerte muchos años antes.

Hill comienza a sospechar el sinsentido de tanta violencia y tanto dolor, y esa revelación se va definiendo, paradójicamente, a medida que su vista se apaga a causa de la sífilis. Esta idea de una percepción interna más nítida que la de los sentidos se refuerza con las visiones que Bill experimenta en el fumadero de opio del Barrio Chino. La puesta en escena de esas visiones rompe formalmente la textura del resto del film y permite un encuentro del héroe consigo mismo. Una lectura a contrapelo de la leyenda en la que el propio Bill compila las razones que lo llevarán a buscar la muerte.

En la reconstrucción iconográfica del personaje, Hill respeta obsesivamente cada detalle, sin subrayarlo. Así, la caracterización de Jeff Bridges es una recreación perfecta de lo que se sabe acerca de Wild Bill, desde sus largos bigotes y abundante melena hasta el hecho de llevar sus armas al revés, es decir con las culatas hacia adelante. Pero en lo anecdótico, Hill prefiere la ficción: los tres muertos reales del duelo con la banda de Dave McCandles se convierten en diez, la relación ocasional con Calamity Jane pasa a ser un apasionado romance que borra el dato histórico de una señora Hickok legalmente casada con Wild Bill, y el oscuro vaquero que lo mató por la espalda durante una partida de poker se transforma en un hijo ilegítimo que viene a vengar a su madre abandonada.

En esa doble propuesta de ficción y realidad, entre el individuo y la Historia, Hill concluye que la escritura de la leyenda es un proceso doloroso que construye héroes pero destruye hombres.

Paula Félix-Didier



Además de los títulos citados, WH ha participado como asistente de dirección en:

**The Thomas Crown Affair** (Norman Jewison, 1968), **Bullit** (Peter Yates, 1968), **Take the Money and Run** (Woody Allen, 1969).

como productor en:

**Alien** (Ridley Scott, 1979), **Blue City** (Michelle Manning, 1986) y **Alien 3** (David Fincher, 1992); como productor ejecutivo en **Aliens** (James Cameron, 1986), **Tales from the Crypt** (1989-1995, serie de TV); **Tales from the Cryptkeeper** (1990-1995, serie de animación para TV); **W.E.I.R.D. World** (1995, TV); **Tales from the Crypt presents: Demon Knight** (Ernest Dickerson, 1995), **Tales from the Crypt presents: Bordello of Blood** (Gilbert Adler, 1996).

como guionista en:

**Hickey & Boggs** (Robert Culp, 1972), **The Getaway** (Sam Peckinpah, 1972), **The Thief Who Came to Dinner** (Bud Yorkin, 1973), **The Mackintosh Man** (John Huston, 1973), **The Drowning Pool** (Stuart Rosenberg, 1975), **Dog and Cat** (1977-TV), **Alien** (Scott, 1979-no acreditado), **Blue City** (Manning, 1986), **Alien 3** (Fincher, 1992), **The Getaway** (Roger Donaldson, 1994).

como argumentista en:

**Aliens** (Cameron, 1986).

#### **Premios**

La carrera de Hill ostenta seis premios, que, si bien no salen en las revistas del corazón, seguramente son más importantes y entrañables para él que un dudoso éxito en Karlovy Vary:

- 1980: Premio Saturno al Mejor Guión, por **Alien**;
- 1983: Premio al Mejor Director en el Festival de Cognac, por **48 HRS.**;
- 1986: Premio al Mejor Director de Películas Musicales en el Salón de la Fama del Blues, por **Crossroads**;
- 1992: Premio ACE al Mejor Director, por el episodio **Deadline**, de *Tales from the Crypt*;
- 1994: Premio Herencia Americana del Salón Nacional de la Fama del Cowboy, por **Gerónimo: An American Legend**;
- 1994: Premio Bota de Oro del Salón Nacional de la Fama del Cowboy, por sus contribuciones al western.

#### **En producción**

Según trascendidos, habría dos películas de WH en etapa de realización. La primera es **Icarus**, de nuevo con Bruce Willis, que además coproduce junto con Mario Kassar. La segunda es **Combat!**, basado en la recordada serie de TV, sobre libreto de William Wisher Jr., con producción de Steven Jay Rubin, y de nuevo con Bruce Willis (como el sargento Saunders) y John Goodman (como Littlejohn).

**a** los críticos les encanta indicar lo que los autores debieron hacer en lugar de lo que hicieron. Chris Drake, de la revista *Sight & Sound*, se queja de que hay demasiadas fuentes sucesivas detrás de **Last Man Standing**: *Cosecharoja* de Dashiell Hammett, publicada en 1927, el clásico de samurais **Yojimbo** (*Idem.*, Kurosawa-1961) y el spaghetti western **Por un puñado de dólares** (*A Fistful of Dollars*, Sergio Leone-1964)<sup>1</sup>. El crítico se pregunta entonces por qué Hill no compró los derechos de la novela de Hammett y “filmó una adaptación fiel al original”. Tal vez porque no pudo, pero seguramente porque no quiso.

Es posible que las películas abundantes en citas explícitas a otras películas ya sean parte de un filón agotado, pero esa sería otra discusión. “Hay que ser consciente de que no existe el artista original”, explicó Hill en una entrevista reciente. “Todos estamos absolutamente conectados. Al comienzo de mi carrera decían que yo estaba muy influenciado por Peckinpah; luego descubrieron la huella de Howard Hawks. Peckinpah a su vez se cabreaba cuando decían que su forma de usar la cámara lenta la había sacado de Arthur Penn, pero yo le decía: ‘No te enfades, si en realidad, a quien has copiado es a Kurosawa’. Y se enfadaba todavía más. Si te vas a Kurosawa, ves que siempre se ponía como máxima influencia a John Ford, y éste decía que todo lo había sacado de Griffith, a quien todos consideran el padre del lenguaje fílmico. Pero ¿de dónde sacó Griffith su inspiración? Pues del estilo narrativo de Charles Dickens. En fin, que todo es una cadena de influencias y copias sin fin”.

Hill sabe lo que hace. La productora que organizó para realizar este film se llama *Lone Wolf*, y aunque se pueda suponer que el “Lobo solitario” es el propio Hill metido en la máquina hollywoodense, también resulta que ese nombre refiere directamente al verdugo Ogami Itto, uno de los mayores personajes del cómic y el cine de samurais. Tras las decisiones de Hill concernientes a **Last Man Standing** no sólo hay un complejo entramado de referencias sino además una rigurosa lógica cinéfila, que comienza en una decisión ética: Hill rechazó varias veces la idea de rehacer **Yojimbo**, hasta que supo: a) que podría pensar en realizar una adaptación más que una simple *remake*; b) que Kurosawa estaba de acuerdo con ver una versión norteamericana de su historia.

No había que sorprenderse, porque **Yojimbo** era un film de samurais que tenía una obvia deuda con la novela de Hammett y con el western. Esas y otras influencias occidentales posibles estaban indicadas desde el comienzo de la película por la música de Masaru Sato, más cerca del tipo de jazz que utilizó Henry Mancini en **Sombras del mal** (*Touch of Evil*, Orson Welles-1958) que de la música tradicional japonesa. Además, en **Yojimbo** la música está utilizada a la americana, es decir, acompaña la acción de modo mucho más abundante que en cualquier otro film de Kurosawa. Por su parte, la primera banda sonora importante que Ennio Morricone compuso, en busca de un estilo personal, fue la de **Por un puñado de dólares**. Como en **Yojimbo**, la música de Morricone tiene un fuerte protagonismo,

contribuye al clima de cada una de las secuencias, subraya gestos de los personajes y establece el carácter del protagonista desde el principio. La música de Ry Cooder en el film de Hill es igualmente importante, combina en una clave propia características de Morricone y Masaru Sato, e irrumpe en la secuencia de títulos con la misma potencia que sus precedentes.

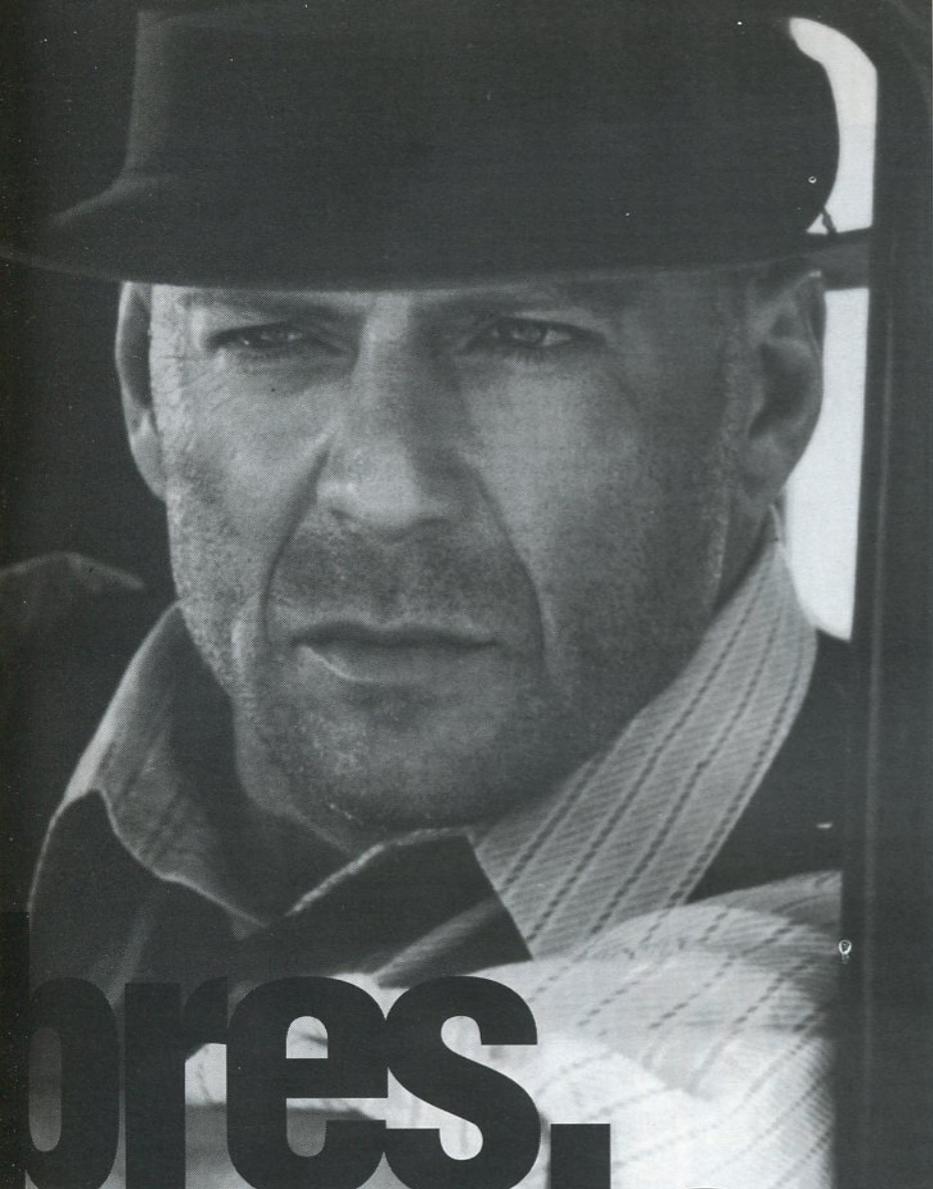
Dede ese comienzo, la adaptación se mantiene fiel al original. Igual que el samurai que interpreta Toshiro Mifune, el gángster de Bruce Willis anda por el desierto y, frente a una encucijada, deja al azar la decisión del camino a seguir. Kurosawa centraba la atención y el punto de vista del film en su protagonista siguiendo largamente su rumbo durante toda la secuencia de títulos, manteniendo la cámara sobre su espalda y permitiendo que el espectador intime con su forma de andar, su aspecto y su gestualidad. Hill logra lo mismo introduciendo la voz en *off* del personaje en consonancia con los ejemplos más característicos del género negro americano. Hay otras referencias exclusivamente norteamericanas que Hill introduce más adelante para terminar de nacionalizar su adaptación: Willis lleva el mismo corte de pelo de Humphrey Bogart en **Altas Sierras** (*High Sierras*, Raoul Walsh-1941) y se sienta en la galería del *saloon* con un pie apoyado en un poste a la manera de Henry Fonda en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, John Ford-1946). En lo que parece una única concesión al cine de acción contemporáneo, Willis descarga sobre sus enemigos dos pistolas al mismo tiempo, una en cada mano, como suelen hacer los violentos chinos de las películas de John Woo y Ringo Lam, pero como mucho antes que ellos hacía en sus westerns el norteamericano William Hart<sup>2</sup>. Las parábolas que traza Hill siempre vuelven a casa.

Desde un punto de vista formal, las tres películas son un modelo de estilización en pantalla ancha<sup>3</sup>. La de Kurosawa es un abrumador despliegue de maestría visual, que el especialista Donald Richie adjudica en buena medida al director de fotografía Miyagawa. Los personajes que arrastran paneos exactos, la simetría potente de cada plano, los barridos elípticos y el empleo dramático de la profundidad de campo son algunos de los recursos que Kurosawa utilizó en **Yojimbo** de un modo que podría llamarse paradigmático. Ni Leone ni Hill tuvieron su tiempo y su presupuesto, pero ambos resolvieron esas limitaciones con ingenio y cierta audacia: Leone prioriza el empleo de planos estáticos en los que destaca su natural talento para la composición; Hill filma de un modo bastante clásico pero utiliza con mucha libertad el fundido-encadenado, que le permite, por ejemplo, alcanzar una eficacia casi onírica en una poderosa escena de incendio.

Bruce Willis llega al pueblo de Jericho, de arquitectura similar a la de cualquier pueblo de cualquier western, y se pone al tanto de la situación: dos bandas de gánsters rivales, que trafican alcohol a través de la frontera mexicana, se enfrentan diariamente por el manejo del negocio. La primera variante significativa que presenta la trama es la introducción de un sheriff corrupto (Bruce Dern, amigo de la casa) que gana dinero sirviendo a ambas bandas, y cuyo comportamiento, avanzada la historia, ser-

# 3 hom





# ores malos

## Entre dos fuegos

por Fernando M. Peña

virá para reforzar el axioma inicial del film: “*Sin importar cuánto nos hundamos, siempre hay un bien y un mal*”. Pero además de cumplir esa función estrictamente narrativa, ese personaje inventado por Hill también puede entenderse como su personal manera de reconocer los antecedentes de **Last Man Standing**: Dern está en el pueblo haciendo desde hace años lo que ahora Willis trata de hacer, así como Kurosawa y Leone hicieron hace años lo que ahora Hill trata de hacer. Esa realidad pesa tanto sobre los cineastas contemporáneos que la mejor manera de enfrentarla es admitirla.

Por un puñado de dólares, por ejemplo, a diferencia de **Yojimbo**, no figura entre los films favoritos de Hill y sin embargo el posadero de **Last Man Standing**, *partner* informal del protagonista, se llama Joe como el personaje de Clint Eastwood en el film de Leone. De allí también provienen casi puntualmente algunos decorados y la fascinación romántica del protagonista por una bella cautiva, que lo lleva a cometer su único acto heroico. En la película japonesa, Kurosawa no daba otra razón que el honor para que el samurai decidiera jugarse por la libertad de la cautiva. Leone, en cambio, sugiere desde el comienzo una pulsión de orden más íntimo, que Hill profundiza atendiendo más el personaje de la mujer. La cautiva no sólo se muestra digna del sacrificio sino que además logra preservarse, a diferencia de las otras dos mujeres de **Last Man Standing**: una es prolijamente molida a golpes y la otra pierde una oreja. “¿Quién querrá meterse conmigo ahora?”, se queja Lucy mientras exhibe una cicatriz espantosa, en uno de los momentos más extravagantes y eficaces del film.

Lejos de constituir un efecto gratuito, la oreja perdida de Lucy es la razón definitiva que justifica el apocalipsis, como la mano que llevaba en la boca el perro de **Yojimbo**: la indicación de que no queda ninguna característica humana en los habitantes de ese pueblo infernal y de que, por lo tanto, todos ellos “*estarían mejor muertos*”. Porque al fin de cuentas, “*todo el mundo muere; sólo se trata de cuándo*”. Willis, que asegura haber nacido sin conciencia, tiene en común con Eastwood y Mifune la misma virtud negativa: “*No está especialmente dedicado a hacer el mal*”, como escribió Donald Richie. En todo otro aspecto, y en particular después de atravesar espectaculares baños de sangre, los tres están a la par de sus respectivos oponentes. Por eso el título **Last Man Standing** es especialmente pertinente: en esta historia, Willis no es el último hombre que queda con vida, sino, apenas, el último que queda en pie.

**Last Man Standing** (*Entre dos fuegos*, 1996).

Prod: WH, Joseph Merhi, Richard Pepin y Arthur M. Sarkissian.

arg: guión previo de Akira Kurosawa e Ryuzo Kikushima.

guión: WH. Fot.: Lloyd Ahern II. mús: Ry Cooder (fue rechazada una partitura de Elmer Bernstein). Int: Bruce Willis, Christopher Walken, Alexandra Powers, David Patrick Kelly, William Sanderson.

1. En general los *spaghetti westerns* eran pensados como productos de exportación y llevaban un título original en inglés. Desde un punto de vista más estricto, como **Por un puñado de dólares** fue una coproducción entre Italia, Alemania Federal y España, tuvo tres títulos originales no ingleses: **Per un pugno di dollari**, **Fur eine Handvoll Dollars** y **Por un puñado de dólares**.

2. El gran William Hart hizo un bellissimo film sobre el legendario Wild Bill Hickock, en 1923, que fue el único aporte importante del western sobre ese personaje hasta que Walter Hill lo retomó en 1995. Tal vez el hecho de que los tres compartan las mismas iniciales tenga algo que ver. O tal vez no.

3. Es sólo la tercera vez que Hill utiliza la pantalla ancha en su filmografía como realizador, después de **El peleador callejero** y **Geronimo**.

# Ry Cooder

## Hill hecho música

nadie, tanto en un rancho del 1800, como en una pocilga suburbana del Los Angeles de hoy. En estos escenarios, la arrasadora cámara de Walter Hill es seguida por su equivalente musical, en un arranque limpio y llano del *slade guitar* de Ry Cooder; la agudeza del teleobjetivo opresivo y de las notas de guitarra suspendidas, son dos paralelos que se abstraen y se integran entre sí a la perfección. Los momentos de violencia y de tristeza en sus estilos son dos estados de ánimo de una misma visión del mundo; esta épica clásica en un escenario decadente es el dolor y el orgullo de ser sureños en estos dos artistas.

Cooder comenzó su carrera a mediados de los '60 como sessionista, trabajando con Captain Beefheart, los Stones, y cientos de artistas más. Su brillante carrera solista arrancó en 1970, pero la música para cine llegaría varios años después como algo complementario, y, a esta altura, se la puede ver casi como el centro de su carrera. Walter Hill lo descubrió, no como una oferta más de Hollywood, sino como espectador, seguramente en algún boliche marginal.

Lo que en los comienzos se podía apreciar como el trabajo brillante de un muchacho con voz de vaquero, especializado en la guitarra con *slade* y la mandolina, devino hacia los '80 y los '90 en el mejor representante de la música de su territorio, ahora con la voz renegrida y con tantos estilos transitados—el folk, el blues, el tex-mex, el calipso—e integrados en el suyo propio: simple, desnudo, tremendamente emotivo.

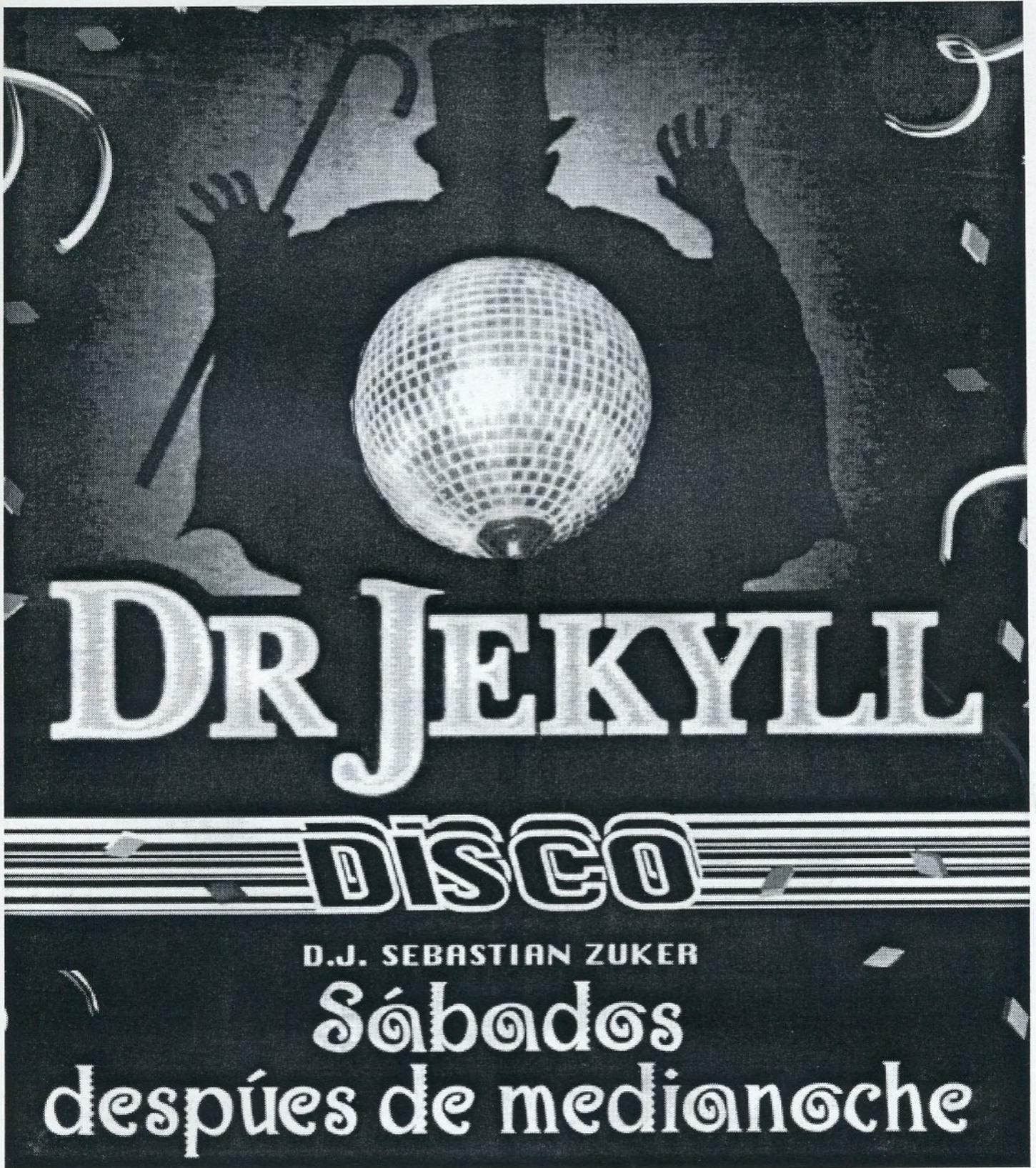
Álbumes de su primera época como *Paradise and Lunch* o *Boomer's Story* demostraron ser irremplazables, en su espontaneidad, por ninguna banda para cine; y el que partituras como *Crossroads* o *Paris, Texas* (esta última para Wim Wenders) hayan trascendido los propios filmes, es la mejor prueba de que el sentimiento de tristeza y cierta fuerza tribal pueden invocarse mejor en una pequeña sala de grabación que entre grandes grupos de productores y asistentes enajenados.

Revisando los orígenes de ambas carreras, la de Hill y la de Cooder, se verifica que su unión y sus vigencias se deben a cualquier cosa menos al azar. Los comienzos del músico, con tanta exploración francamente valiente e inspirada, en terrenos casi arcaicos de la música norteamericana y olvidados por la industria discográfica, todavía eran lejanos al primer Walter Hill, de films en extremo ascéticos y combativos en temas y formas. Pero hacia 1980, ambos artistas, mucho más meticulosos y sensibles, estaban en la situación perfecta para tal comunión. Tal es así, que redescubrir hoy *Southern Comfort* o *The Long Riders* nos acerca a Ry Cooder, no sólo como alguien que nos permite ver, mejor que ninguna cadena de videoclips, el lado emotivo de esta Norteamérica de fin de siglo; sino además como alguien que nos transporta a un estado del espíritu a salvo de cualquier frontera territorial. Si el equivalente musical de Walter Hill es Ry Cooder, el terreno estilístico por el que éste se mueve es simplemente la música con raíces, lejos de todo artificio, con la sencillez de lo hecho en casa, de pequeñas tonadas y canciones.

por Fernando Villalba

**J**unto al desengaño y la obstinación que hay en el esfuerzo por ser auténticos, los héroes de Walter Hill suelen tener alguna vieja causa pendiente—para muchos, perdida—; algo por qué pelear, algo tantas veces absurdo e irreprochable a la vez. La obra del guitarrista, compositor y arreglador Ry Cooder va en este mismo sentido. Cooder acompañó con su música gran parte de los filmes de Walter Hill, y ya se transformó en parte constitutiva de su cine.

Las raíces que unen a ambos creadores no se terminan en un lugar y una época; su insistencia en el ser sureño representa la pasión por la intemporalidad. El espíritu guerrero de los griegos, que tanto le gusta recordar a Hill, se traduce a estos días, —entre tantas otras cosas— a través del arraigo: el americano sureño es visto como una raza específica, moviéndose en tierra de



Nuestra editorial se comunica con **movicom**

# LA PLUMA DE HOWARD, LA E

**Robert Erwin Howard** nació en 1906 en Peaster, Texas, pero a los nueve años se mudó al pequeño pueblo de Cross Plains, donde vivió con sus padres el resto de su vida. La literatura y el estudio de la historia fueron en él una vocación temprana; a los quince años publicó su primer cuento (*Spear and Fang*) en *Weird Tales*, la revista *pulp* dedicada a temas de horror y fantasía.

Desde entonces, su carrera de escritor se desarrolló ininterrumpidamente: Howard veía aparecer su nombre en *Weird Tales* unas ocho veces al año, pero como se consideraba a sí mismo un profesional, también escribía historias de detectives y westerns para otras revistas. Incluso probó suerte, hacia 1934, en las revistas de ficción erótica conocida como *Spicy*s, llegando a escribir, bajo un púdico seudónimo, al menos cinco impúdicos relatos protagonizados por el marino Wild Bill Clanton y publicados en *Spicy Adventure Stories*<sup>1</sup>.

Como otros autores de la literatura *pulp*, Howard supo crear su propio subgénero; en él se combinaban sus intereses históricos y literarios con los elementos fantásticos que pedían las revistas. El estilo provenía en parte de las aventuras interplanetarias escritas por Edgar Rice Burroughs, la saga de Tros de Samotracia que Talbot Mundy publicaba en *Adventure* y los cuentos sobre bárbaros mongoles de Harold Lamb.

El primer cuento de fantasía heroica escrito por Howard fue *The Shadow Kingdom*, y estaba protagonizado por Kull, el atlante que se tornaría rey de Valusia. Luego llegarían el jefe picto Bran Mak Morn, enemigo de las legiones romanas que invadían Bretaña; Solomon Kane, un puritano de la época isabelina que enfrentaba a la brujería en África y América; y Conan de Cimeria, el más famoso de todos sus personajes. ▶

PADA DE

por Fabio Blanco

CONAN

La vida de Conan transcurre durante la Edad Hyboria, hace 12.000 años, una época regida por la magia y la violencia, donde las mujeres son exclusivamente voluptuosas y los dioses intervienen en los actos de los hombres. Los reinos de aquel mundo son transposiciones ideales de distintas culturas: en Cimeria, la patria de Conan, viven los antepasados de los celtas; Turán recuerda en su fasto y costumbres al Imperio Otomano; Vendhya es la India, pero la organización militar que guarda sus fronteras es semejante a la del ejército colonial británico; etc.

Howard publicó en *Weird Tales* diecisiete historias de Conan, en un orden no cronológico y presentándolo alternativamente como ladrón, mercenario, pirata, explorador, general y rey; “*Por lo que se refiere al sino final de Conan, diré francamente que no puedo predecirlo. Al escribir estas narraciones, más que pensar que estaba creando he tenido siempre la impresión de que hacía una crónica de las aventuras de Conan tal y como él me las relataba. Por eso a veces hay irregularidades y no se sigue un orden demasiado racional. El escritor de aventuras, al relatar al azar episodios de una vida salvaje, muy pocas veces sigue un plan regular, en general narra los sucesos muy distanciadamente en el espacio y el tiempo, tal como se le van ocurriendo*”<sup>2</sup>.

Howard no llevó la vida de ermitaño de su amigo y corresponsal Lovecraft: practicaba deportes, cazaba, bebía y salía con mujeres. Sin embargo, era consciente de que su profesión lo aislaba de las gentes de Cross Plains, campesinos de mentalidad estrecha para quienes un escritor de *pulp* era un “tipo raro”, aunque ganara más plata que el banquero. Pero otros eran los problemas de Howard: sufría largos períodos de depresión y en varias ocasiones comentó que lo asaltaban ideas suicidas. Por otra parte, era presa de una devoción poco común hacia su madre.

En la primavera de 1936, la Sra. Howard cayó gravemente enferma. En la mañana del 11 de junio, Robert, que había pasado la noche en vela junto a su lecho, supo que ella no saldría con vida del coma en que se encontraba. Tipeó entonces un par de líneas en la Underwood, subió al Chevrolet '31 de la familia, y con un Colt 38 que le había prestado un amigo se pegó un tiro en la cabeza.

Jack Scott, un joven periodista y conocido de Howard, llegó poco después; el lugar estaba lleno de vecinos curiosos que miraban el cadáver, aún en el auto y con los sesos afuera. Al rato de estar ahí, el Juez de Paz, que en los pueblos pequeños oficiaba de forense, llamó a Scott aparte: necesitaba saber algo para poder rendir el veredicto sobre la muerte. “*Me llevó al cuarto de Howard y me mostró una hoja de papel enrollada en una máquina de escribir con algunas palabras en ella y me pidió que las leyera. Era un breve poema:*

“*Todo se fue, todo está hecho, debo arrojarme en la pira/ El festín acabó, y las lámparas expiran*”<sup>3</sup>.

El Juez de Paz (que era un buen granjero, no un hombre de letras) preguntó: “¿Qué significa “pi-

ra”?”. *Le dije que significaba que Robert se había suicidado. Me respondió ‘Sip’ y rindió el veredicto. La madre de Robert murió aquella tarde y ambos fueron enterrados en un doble funeral*”<sup>4</sup>.

Robert Ervin Howard tenía sólo treinta años.

Luego de su muerte, dos novelas inéditas (*Uñas rojas y Almuric*) aparecieron en *Weird Tales*; curiosamente ambas son vueltas de tuerca sobre temas de E. R. Burroughs. A partir de 1946 su obra fue recopilada en lujosos tomos. Cuentos terminados y esbozos de otros fueron revisados y completados para su publicación, por Lin Carter y L. Sprague de Camp, entre otros.

En los años '60, sus cuentos y novelas, reimpresos en formato *paperback*, se convirtieron en un éxito debido en parte a las formidables tapas de Frank Frazetta y en parte a la moda iniciada por el descubrimiento de la literatura de Tolkien.

## CONAN + THE BARBARIAN

(1982)

Esta iba a ser una película de bajo presupuesto, pero los productores Dino de Laurentiis y Edward R. Pressman no podían hacer nada menos que una superproducción. Por su parte, los guionistas Oliver Stone y John Milius (también director) cayeron en la tentación de crear la versión “trascendente” de Conan. Ambos tomaron la gastada frase de Nietzsche “*Lo que no me mata me fortalece*”, y trataron de demostrar su veracidad a través de las peripecias de este Conan que sobrevive a su familia para convertir la venganza en su aliento vital.

El film comienza con el padre de Conan forjando una espada y hablando a su hijo acerca de Crom: parece que al morir, los cimerios van a la montaña de este dios, quien les plantea el enigma del acero. Mientras conversan, un ejército de mercenarios se dirige a todo galope hacia la aldea. Conan descubre a uno de los atacantes en una escena que recuerda al comienzo de *Más corazón que odio* (*The Searchers*, John Ford-1956), un film cuyo guión también se había originado en el *pulp*<sup>5</sup>. Así, la película sobre el antepasado de los celtas homenajea a uno de ellos, el “irlandés” John Ford: como en ese y en otros de sus films, *Conan the Barbarian* contiene los temas de la disolución y búsqueda de la familia, y la cuestión del sino del exiliado, que en este caso regresa para vengarse.

Los mercenarios matan al padre de Conan y, luego, el brujo estigio que los comanda decapita a la madre, que no resiste su mirada hipnótica. Conan es llevado como esclavo. Siguen algunos episodios tan aburridos que nos gustaría poder atribuirlos exclusivamente a Oliver Stone: la esclavitud del cimerio, su vida como luchador y su entrenamiento en Oriente se tornan pesados, en parte a causa del persistente silencio de Schwarzenegger y a la consecuente locuacidad del narrador. Los encuentros sexuales que libra, primero con una esclava y luego con la bruja-lobo, son de una torpeza ridícula. Mucho mejor es la parte en que Conan toma la espada del rey muerto. Ese episodio, inspirado en un cuen-

to de Lin Carter y Sprague de Camp (*El ser de la cripta*), al ser desprovisto de elementos sobrenaturales adquiere un toque melancólico, como un *memento mori* en la iniciación del héroe.

La película repunta cuando Conan encuentra a Subotai, un hircario prisionero de la bruja, que le ruega desencadenar sus manos para poder morir peleando cuando lleguen los lobos. Conan, que parece sentir una natural camaradería hacia los que desafían la muerte sin temor (así sucede con Valeria y con el Mago), lo libera. El tema obligado de conversación en esta película es la teología: Subotai habla de sus dioses elementales y Conan dice que si no resuelve el enigma del acero, Crom “*lo arrojará del Walhalla*”, en una evidente confusión de los guionistas. Crom es un dios gaélico, invocado en Irlanda aún en los primeros tiempos del cristianismo, y nada tiene que ver con los dioses nórdicos. En cambio, Conan acierta cuando dice que “*De poco vale invocarlo, pues no se cuida de si los hombres viven o mueren. Es mejor permanecer en silencio, en lugar de reclamar su atención, ya que suele enviar desdichas y no fortuna. Es temible y poco amistoso, pero infunde energía y violencia en el alma del hombre. ¿Qué más podemos pedirle a una deidad?*”<sup>6</sup>.

Para asaltar uno de los templos tributarios de Thulsa Doom (el brujo estigio decapitador del comienzo), Conan y Subotai se unen a Valeria, una ladrona más audaz que ellos, que les pregunta: “*¿Piensan vivir para siempre?*”. El personaje es una combinación de dos mujeres piratas (Valeria de la Roja Hermandad y la shemita Bélit) que aparecen en sendos cuentos de Howard<sup>7</sup>. Cuando se han gastado ya el botín obtenido en el templo, el rey Osric los manda arrestar. En realidad quiere contratarlos para que rescaten a su hija, seducida por Thulsa Doom. Conan, sin embargo, se toma el caso como algo personal y parte solo en su busca.

En el cuento de Howard *El coloso negro*, un hechicero se alza de su tumba de 3.000 años para reclutar a la tribu del desierto y arrasar con los pueblos hiborios, sus antiguos enemigos. Ese brujo, llamado Tugra Kotán, está basado en Hakim al-Moqanna, el Profeta Velado de quien Borges habla y cuyos atributos alguna vez probó Fu-Manchú<sup>8</sup>. Sin embargo, al convertirlo en Thulsa Doom, los guionistas pensaron más bien en el Viejo de la Montaña y en el movimiento *hippie*.

En la montaña del Poder, los asesinos de Thulsa Doom, como los del Viejo, tienen su pequeño paraíso terrenal, en el que gozan de banquetes y mujeres. En el nivel inferior de la jerarquía están los penitentes que peregrinan a la Montaña con ramos de flores y ropas blancas. El nombre que invocan, Doom, recuerda la amenaza del fin del mundo de las sectas milenaristas y suena parecido al más popular de los mantras. Como los *hippies*, estos peregrinos alientan a Conan a dejar sus posesiones y volver a la tierra. “*Volver a la tierra*”, ironiza el narrador, “*Como si en mi tumba no hubiera tiempo para eso...*”. Esta oblicua crítica a los pacifistas muestra a los sectarios de Doom como sujetos sin

voluntad, incluso afeminados: Conan roba la ropa de uno de los sacerdotes engañándolo con una invitación homosexual.

Conan es atrapado y el brujo le pregunta por qué lo persigue. “*Mataste a mi madre, masacraste mi aldea*”, es la respuesta. “*Debió ser en mi juventud, cuando buscaba acero*”, evoca Thulsa Doom. Conan no puede evitar un murmullo: “*El enigma del acero...*”. Doom hace entonces la misma demostración que hizo el Viejo de la Montaña ante Federico II: “*Una vez, el emperador Federico fue a ver al Viejo de la Montaña. Éste lo recibió con mucha consideración y, para demostrarle cómo le temían, alzó la mirada, vio sobre una torre a dos de sus secuaces, se alisó la barba y aquellos se arrojaron al suelo y murieron en el acto*”<sup>9</sup>. La solución al enigma, según el brujo, es que la carne es más poderosa que el acero; y ahora que Conan lo sabe deberá colgar del Árbol de la Muerte.

Si la crucifixión de Conan hubiese sido más fiel a la letra impresa, los siempre susceptibles espectadores cristianos se habrían ofendido: en el relato *Nacerá una bruja* le atraviesan pies y manos con clavos de hierro y lo dejan colgando de una cruz. El film muestra esta tortura y el ataque de los buitres, pero elude la dolorosa forma en que es liberado: unos nómades talan la cruz y forcejean los clavos con una pinza. El cimero no emite, empero, un sonido de queja.

De todos modos, nuestro Conan es rescatado por Valeria y Subotai. Como saben que está al borde de la muerte, y previendo que los espíritus vendrán a buscarlo, atan su cuerpo a unas estacas y lo cubren de signos protectores. En ello son instruidos por el sabio y miedoso mago interpretado por Mako, quien, como otros facultativos de la pantalla, diagnóstica que si el paciente pasa la noche, vivirá. Efectivamente, los espíritus llegan pero lo amigos de Conan les plantan combate y los hacen huir. Valeria repite entonces las palabras que Howard había puesto en boca de Bélit: “*Mi corazón está soldado al tuyo; mi alma es parte de tu alma. Si muero y tú llegarás a luchar por la vida, yo volvería del abismo para ayudarte*”.

Conan, esta vez junto a sus compañeros, vuelve a la Montaña del Poder. Mientras preparan el ataque, Thulsa Doom se escabulle convertido en serpiente. Para el lector de Howard el hecho significa que el brujo pertenece al pueblo reptil que Kull echó de Valusia: “*El pueblo de las serpientes había sobrevivido en algunas partes gracias a sus cualidades mágicas que les permitían aparecer ante los demás como seres humanos corrientes*”<sup>10</sup>. Esta raza pretérita aparece en varios de los ciclos de Howard, generalmente ligada a la mitología de Lovecraft.

La princesa es rescatada contra su voluntad, pero la magia de Doom alcanza a Valeria, quien, antes de morir, formula un comentario acerca del modo en que los dioses cobran sus deudas. Conan crema el cuerpo de la mujer y, mientras lo hace, el mago sorprende lágrimas en los ojos de Subotai: “*Él es cimero, no llorará*”, explica. “*Yo debo llorar por*



él”. Al día siguiente librarán una batalla desigual durante la cual Valeria cumplirá su promesa.

El enfrentamiento final entre Conan y Thulsa Doom se parece al de *Apocalypse Now* (otro guión de Milius). Doom habla con Conan acerca de los lazos que la venganza ha creado entre ellos y lo invita a quedarse junto a él: después de todo, el brujo ha motivado la voluntad de vivir del cimero. Pero Conan, como Willard, viene a acabar con un reino, no a perpetuarse en él: el film termina, tal como empezó, con una cabeza cortada y el desmembramiento de una familia. Los hijos de Thulsa Doom quedarán ahora librados a su propia voluntad.

## CONAN THE DESTROYER (1984)

En 1970 la Marvel Comics Group obtuvo de Glenn Lord, albacea literario y biógrafo de Howard, los derechos para la adaptación a la historieta de las aventuras del cimero. La tarea fue encomendada a Roy Thomas, ex profesor de inglés y heredero directo del estilo de Stan Lee, el fundador de Marvel. Thomas eligió para que ilustrara sus guiones a un dibujante inglés, por entonces poco conocido, llamado Barry Windsor Smith. Admirador de Alphonse Mucha, el dibujante diseñó para los fondos del comic impresionantes decorados de estilo Art Nouveau.

Al principio el comic *Conan the Barbarian* no se vendía muy bien, pero pronto se corrió la voz acerca de los exquisitos dibujos y la calidad poética de los textos. La cantidad de lectores aumentó y la revista terminó siendo un fenómeno editorial. Kull también obtuvo su revista, *Kull the Conqueror*, escrita por Gerry Conway, que sería otro frecuente guionista de comics basados en la obra de Howard. Por esto no es extraño que en el intento de realizar una secuela más accesible y comercial que la película de Milius, se le encargara el argumento a Thomas y a Conway, los dos mayores expertos en

Conan. El guión definitivo fue escrito, sobre ese argumento, por Stanley Mann.

Aunque los cuentos de Howard ofrecen material para historias de piratas, de guerras, de intrigas palaciegas e incluso para *westerns* de la frontera (con los pictos), *Conan the Destroyer* elige nuevamente el esquema de la búsqueda, y —como *Los siete samurais*, de Akira Kurosawa— muestra a héroes muy diferentes sumándose a una misma empresa. La malvada reina Taramis (que en los cuentos era buena) hace creer a Conan que puede resucitar a Valeria y, por lo tanto, el guerrero acepta la misión de custodiar a la princesa Jehnna cuando parte en busca del Cuerno de Dagoth. Lo que ni Conan ni Jehnna sospechan es que Taramis piensa matarlos a su regreso.

Kant escribió alguna vez que sin el complemento de la geografía, la historia valdría tanto como los cuentos de hadas. Y *Conan the Destroyer* es un cuento de hadas, donde los rasgos geográficos y la continuidad histórica establecidos por Howard dan paso a lugares imprecisos habitados por gente de raza indeterminada. El mismo Howard dice que cuando comenzó a escribir los cuentos de Conan redactó una “historia” de su época y de los pueblos contemporáneos “*con objeto de proporcionarle a él y a sus aventuras una mayor apariencia de realidad. Y pude advertir que al atenerme a la letra y al espíritu de esa historia, cuando escribía los relatos, me resultaba más fácil vislumbrar (y por lo tanto describir) a Conan como un personaje real, de carne y hueso, en lugar de una creación ficticia. Al referirme a él y a sus aventuras en los diversos relatos de su época, nunca he violado los ‘hechos’ ni el espíritu de la ‘historia’ (...), sino que seguí la línea de dicha historia tan fielmente como lo habría hecho el escritor de novelas históricas que sigue una trama basada en la verdadera historia*”<sup>11</sup>.

A pesar de su entorno feérico, el argumento y los personajes del film son muy interesantes: Conan está acompañado por un ladrón llamado Malak

(Tracey Walter) quien resulta el mejor *sidekick* que un héroe pueda tener. Es fundamentalmente cobarde y cuando ataca lo hace saltando a la espalda de la víctima y clavándole dos cuchillos en los costados. Malak queda siempre último en las incursiones del grupo que comanda Conan, pero antes que darse solo prefiere engañarse y, diciendo “¡Me necesitan!”, se lanza tras ellos. También recibe los golpes voluntarios e involuntarios de los demás y discute con el mago de aspecto oriental interpretado por Mako, que en esta película ha sido bautizado, apropiadamente, Akiro.

Conan busca a Akiro porque necesita de sus conocimientos de magia. Lo encuentra atado al palo de un spiedo en el que uno salvajes (quizá pictos) quieren asarlo convencidos de que, si lo devoran, la magia pasará a sus venas. La sabiduría de Akiro le permite descubrir el verdadero plan de Taramis e informa entonces a Conan de que la recuperación del cuerno de Dagoth significará la destrucción del mundo. “Es la vida para Valeria”, responde el Cimerio. La magia de Akiro falla a veces (y Malak se lo recrimina) pero demuestra ser útil contra el líder de los Guardianes del Cuerno, en un duelo de poderes mucho más sencillo que el de **El cuervo** (*The Raven*, Roger Corman-1963) pero igualmente efectivo.

Todos estos personajes son observados con asombro por Jehna, la princesa virgen que nunca ha salido del palacio de Shadizar. Enamorada de Conan, pide consejo a la amazona Zula (Grace Jones) quien le recomienda que lo atrape y se lo lleve; Malak trata de explicarle qué hacen un hombre y una mujer cuando se gustan pero sólo logra emplear frases confusas y termina diciendo: “Si no... ¿cómo te parece que crecen las flores?”.

Para impedir que Jehna averigüe personalmente aquello que le intriga está el gigantesco guardián Bombaata (Wilt Chamberlain), cuya misión es devolverla a Shedizar intacta para su sacrificio y eliminar a Conan cuando su ayuda no sea ya necesaria. Nada de esto es imaginado por la princesa, quien a pesar de su inocencia es la guía del grupo: los sueños le indican el camino, y su pureza le permite tomar los objetos sagrados de su búsqueda y sobrevivir. Bien interpretada por Olivia d'Abo, el personaje es como un Parsifal femenino que mira todo con ojos curiosos y que sólo se mueve con pericia frente a lo sobrenatural.

En la primera película, los espíritus que querían robar el alma de Conan eran dibujos animados. En **Conan the Destroyer** hay una escena semejante, con la que el director Richard Fleischer parece haber querido homenajear el trabajo de su padre, el animador Dave Fleischer: el brujo Toth-Amón se transforma en un dragón que vuela y atrapa a Jehna; de igual forma el Ave Rock de Simbad raptaba a Olivia y la llevaba a una isla custodiada por monstruos en el dibujo animado **Popeye the sailor Meets Sinbad the Sailor** (Fleischer, 1936). Toth-Amón, como aquel Simbad, sale mal librado de su enfrentamiento con el héroe. El brujo estigio (aquí pelirrojo) que, en los cuentos y las historietas



se convierte en el principal enemigo de Conan, muere en este film demostrando quizá la poca fe de los guionistas en la continuidad de la serie. La trampa que Toth-Amón tiende al cimerio y el simiesco esbirro que envía contra él, parecen inspirados por el cuento *Villanos en la casa*. Amo y sirviente son interpretados por Pat Roach.

Respecto a Dagoth, el Dios Durmiente, debemos señalar que su concepción y la de aquellos que lo adoran, responde tanto al espíritu de Conan como al de Lovecraft. Y esto ocurre porque el universo mágico de la época de Conan está expresamente relacionado con la obra del maestro de Providence: ya en el primer cuento de la serie (*La Torre del Elefante*) imaginaba a los legendarios ángeles caídos como seres lovecraftianos que habían perdido sus alas. Howard inventó no sólo el libro mítico *Unaussprechlichen Kulten* de Von Juntz, que aparece en los cuentos de los mitos de Cthulhu. En la Edad Hyboria existe un equivalente del *Necronomicón*, llamado *Libro de Skelos*, que Howard creó pensando en el *Libro de Kells*, un famoso evangelio celta del siglo IX. Por su parte, el picto Bran Mak Morn jura por los “negros dioses de R’lyeh” participar en la dominación del mundo.

Cuando el fállico símbolo hallado por Conan es colocado en la frente del dios Dagoth, su luciferina belleza se transforma, adquiriendo las características marinas de la Gran Raza<sup>12</sup>. En realidad, la criatura creada por Carlo Rambaldi le debe más al Monstruo de la Laguna Negra que a Cthulhu. Hubiese tenido mayor efecto una de las creaciones de Ray Harryhausen, pero de todas formas Dagoth está logrado: sus ojos de pulpo y la fauce que sugiere una vagina dentada despierta ecos de lo que Lovecraft llamaba “horror sobrenatural”.

## RED SONJA

(1985)

El n° 24 del *comic book* señaló a la vez la retirada de Barry Smith del mundo de los comics (al que volvió recientemente), y la llegada de Red Sonja. En *The Song of Red Sonja* Conan conoce a una hircania pelirroja, que baila tan bien como maneja la espada, bebe vino como un kozak y no es reacia al abrazo de los hombres. En realidad, el personaje creado por Howard se llamaba Red Sonya de Rogatine y no pertenecía al ciclo de la Edad Hyboria; Roy Thomas le cambió una letra al nombre y la introdujo en la realidad de Conan.

*The Song of Red Sonja* ganó el premio de la Academy of Comic Book Arts, además de la aprobación de los lectores. No pasó mucho tiempo antes de que lograra su propio *comic book*, con guiones de Thomas y varios dibujantes, de entre los cuales Frank Thorne es el más recordado. Las aventuras de Sonja no eran muy diferentes a las de Conan: la pelirroja ejercía los oficios de mercenaria o de guerrera y también enfrentaba enemigos sobrenaturales. Cuando el *comic book* se canceló, Frank Thorne creó para la Warren Publishing a Ghita de Alizarr, una heroína de facciones idénticas a las de Red Sonja, cuyas historias rebosaban de sexo y violencia. Luego dibujó idéntico cuerpo y rostro para la morocha Lann, que se paseaba desnuda por las páginas de *Penthouse*. Mientras tanto, los comics de Sonja se volvían a editar en series limitadas, el personaje volvía a aparecer como compañera de Conan y nuevamente en una revista con su nombre.

A mediados de 1984 se publicó en toda una página del semanario de espectáculos *Variety* el anuncio de que otro personaje del comic iba a ser llevado al cine: Red Sonja sería protagonizada por la desconocida Brigitte Nielsen, secundada por Schwarzenegger y Sandahl Bergman. Se esperaba que ellos, junto al director Richard Fleischer repetirían el buen resultado comercial de **Conan the Destroyer**. No fue así.

Mala mezcla de los dos films anteriores, **Red Sonja** comienza con un confuso *flashback*: la malvada reina Gedren (Bergman) hace una propuesta indecente a Sonja, pero la respuesta de la pelirroja es un golpe que marca el rostro de la reina. Ésta, furiosa, manda a sus soldados a violar a la muchacha y a exterminar a su familia. Cuando Sonja despierta y recuerda todo lo dicho, una figura blanca y etérea (parecida al hada de **La bella durmiente**) le concede la invencibilidad del brazo derecho, para que pelee por “venganza y justicia” (sic). En ningún momento se sabe de qué diosa, espíritu o hada se trata, pero esta imprecisión teológica continúa: mientras Sonja se entrena en Oriente, la reina Gedren ataca con sus soldados el templo de unas sacerdotisas que no adoran ni a Istar, ni a Mitra, ni a Darketo, sino al “Dios de los Dioses”.

En **Conan the Destroyer** sólo una virgen podía tocar la joya conocida como el “Corazón de Ahrimán”. En **Red Sonja**, Gedren roba a la sacerdotisas una enorme piedra que parece kriptonita

verde y sólo puede ser tocada por mujeres. La piedra (que en un rapto de gran imaginación han bautizado "el talismán") provoca tormentas y terremotos que la reina utilizará como arma para conquistar a los reinos vecinos. Pero una de las sacerdotisas escapa y, antes de morir, advierte de esos peligros meteorológicos a su hermana Sonja y a Kalidor, gran señor de Hyrcania (Schwarzenegger). La colorada Sonja no acepta la ayuda de Kalidor y parte sola en busca de Gedren.

En el camino se encuentra con Tarn (Ernie Reyes, Jr.), joven soberano de uno de los reinos destruidos, y su fiel sirviente. Sonja los salvará una y otra vez y cabalgará con ellos hasta el castillo donde Gedren esconde el talismán. Lo detestable del personaje de Tarn es que ha sido creado solamente a los efectos de demostrar que la hircania posee instintos maternales. Por su intermedio, los guionistas intentan tranquilizar al espectador supuestamente machista de los films de Arnold Schwarzenegger: Sonja tiene el cuerpo de un camionero, pero en el fondo es una buena madre.

Kalidor es la otra piedra de toque para demostrar la verdadera femineidad de la pelirroja. Aunque al principio rechaza su ayuda o contacto, luego se deja seducir rápidamente; el juramento de entregarse al hombre que la pueda vencer en combate es lo único que impide que Sonja se arroje en sus brazos y se convierta en una buena esposa. Cuando lo haga, descubrirá que su amado es el Príncipe Encantado que gobierna Hyrcania.

La contraparte de este modelo es Gedren, quien además de lesbiana es estúpida: su plan de dominación es ridículo, porque ni siquiera logra controlar los terremotos que provoca. Sin embargo insiste en aumentar el poder del talismán, lo que no sólo causa la inestabilidad del castillo sino que también ocasiona una aburrida lluvia de rocas de telgopor que comienza hacia la mitad del film y permanece constante hasta el final.

Al servicio de Gedren se encuentra un alquimista, inventor de una serie de aparatos anacrónicos que se suponen divertidos. Gracias a él, la reina puede espiar a sus enemigos mediante un gran televisor y Schwarzenegger tiene la ocasión de pelearse en el agua con un dragón mecánico. El alquimista también puede hacer aparecer y desaparecer a Gedren mediante el sencillo truco de detener la cámara y colocar a la actriz en otro lugar del estudio, dando un ágil paso atrás en la historia del cine.

Lo mejor de **Red Sonja** son sus duelos a espada, y una escena en la que una enorme rueda convierte a un hombre en puré. Pero en general, la película tiene más vínculos con los *peplum* italianos de los '50 como **Hércules**, **Sansón** y **Ulises o Maciste contra el fantasma**: en el transcurso de pocos minutos, Schwarzenegger levanta puertas de hierro, sostiene un techo con la espalda y saca grandes rocas del camino. Se ha dicho que su rol aquí fue diseñado como una variante del personaje de Conan, pero la verdad es que termina por parecerse mucho más a una grúa neumática parlante que al legenda-

rio y estoico guerrero concebido por R. E. Howard hace más de sesenta años.

#### Notas

1. Howard sugirió al puritano y misógino Lovecraft que escribiera para los *Spicys*: "Sólo escribe una de tus aventuras sexuales, adaptada a un argumento".
2. Carta a P. S. Miller.
3. "All fled, all done, so lift me on the pyre; the feast is over, and the lamps expire".
4. Lee Server, *Danger Is My Business*; Chronicle Books, 1993.
5. Otra similitud con **Más corazón que odio** es la actitud de Yasmina, que se niega a ser rescatada de Thulsa Doom, así como como Debbie en la película de Ford se negaba en principio a escapar de los comanches.
6. R. E. Howard: *La reina de la Costa Negra*.
7. *Son Uñas rojas* y *La reina de la Costa Negra*, respectivamente.
8. J. L. Borges, *Historia universal de la infamia*; Sax Rohmer, *La máscara de Fu Manchú*.
9. Capítulo C de *El Novellino* (circa 1535); Biblioteca Básica Universal; CEAL, 1983.
10. De Camp y Carter: *El castillo del terror*.
11. Prefacio al artículo *La Edad Hyboria en Conan*, Bruguera, 1973.
12. Cthulhu no es un dios, sino el sumo sacerdote de una raza primigenia.



## TRAICIÓN AL ATARDECER

por María Fasce

El film **The Whole Wide World**, inspirado en acontecimientos de la vida de R. E. Howard, se vio en el festival de Mar del Plata en medio de cierta expectativa. Entre los argumentos atendibles en su defensa (los aplausos de pie en el Auditorium motivados por la presencia de los carismáticos protagonistas forman parte de un acostumbrado folklore) figuraba el siguiente: no se trata del cine *mainstream* al que nos tiene acostumbrados Hollywood. Es decir, no se trata de un producto diseñado por analistas del *marketing*, preparado como una receta de cocina, con mayor o menor eficacia, poco riesgo y escaso sabor. De acuerdo. De hecho, los mejores momentos del film (unos pocos segundos de los cien minutos totales) se deben a un destello de originalidad (gruñidos y sonidos desafortunados salen del libro de Howard que Novalyne lee en la intimidad de su cuarto virginal) y a la desbordante personalidad del escritor, brillantemente interpretado por Vincent D'Onofrio. También está muy bien Renee Zelwegger, la compañera de Tom Cruise en **Jerry Maguire**, y es lindísima. Ahí acaba todo.

Por no convertir su primera película en un "producto hollywoodense", por no caer en los estereotipos, el director Dan Ireland los borronea, porque es incapaz de evitarlos, y destina su ópera prima a un involuntario ridículo. Todo está dado para adentrar a su público en territorio romántico: un escritor con algo de genio violento y de buen salvaje; una maestría dulce, inocente y bella; necesaria oposición de las familias; final trágico. Pero no hay que hacerse ilusiones: si bien la madre de Novalyne se opone violentamente a la relación, media hora después comenta, de modo inexplicable, que Howard es "un buen muchacho", por no hablar de la propia Novalyne, que se lamenta por haber perdido "un buen amigo". La relación incestuosa entre Howard y su madre, y cierto atisbo incongruente de feminismo en Novalyne son algunos de los muchos *cliches* borroneos.

Ireland, su guionista y la autora del libro original —que tomaremos la precaución de no leer nunca— desperdician la oportunidad de hacer un buen drama romántico, por evidente miedo a la cursilería, pero ello no les impide regodearse en el final más empalagoso posible ni indignar a su pretendido público con una escandalosa profusión de atardeceres.

**The Whole Wide World**  
(EE.UU., 1996)

*Dirección:* Dan Ireland; *guión:* Michael Scott Myers, sobre el libro *One Who Walked Alone* de Novalyne Price.  
*Con:* Vincent D'Onofrio, Renee Zelwegger.

A **Ernesto Sábato** se le podría adjudicar un nacimiento simultáneo con el cine, tal cual lejanamente lo proclamó para sí Rafael Alberti. Desde luego corresponde admitir la licencia de que el poeta español nació en 1902, el ensayista y novelista argentino en 1911 (en Rojas, provincia de Buenos Aires) y el cine de los hermanos Lumière se presentó en sociedad en París los últimos días de 1895. Como Rafael, el autor de *Uno y el universo* estuvo vinculado al cine argentino y siempre ha seguido al cine indiviso, universal.

En 1992 la Fundación Universidad del Cine publicó *Cine, literatura y otros laberintos*, opúsculo que **Cine y literatura argentina (hacia una probable antología)**

contiene seis trabajos suyos, ensayos, críticas o crónicas donde afloran temas candentes y sin límites temporales: Orson Welles, el humor desde el tamiz de los hermanos Marx, la frontera cine-literatura,

**Ernesto Sábato**

y el vínculo de la misma obra de Sábato con el cine. De ese conjunto numéricamente estrecho y conceptualmente rico se ha preferido rescatar las 4 reflexiones sobre **El ciudadano**, que en 1941 tienen el

**por Jorge Miguel Couseiro**

carácter de una premonición acerca de uno de los pocos genios que ha dado la pantalla. Allí y en otras páginas sueltas no cesa la relación, pues Ernesto Sábato luce una filmografía donde cabe un guión

**ilustrado por Sábato**

olvidado (**El tercer huésped**, dirigido por Eduardo Boneo, con Pepe Iglesias, *El Zorro*, 1946); la inicial versión de **El túnel** (León Klimovsky, 1952) con Carlos Thompson y Laura Hidalgo; el cortometraje **El nacimiento de un libro** (Mario Sábato, 1964) que se interna en la gestación de la novela *Sobre héroes y tumbas*; **El poder de las tinieblas**, versión libre por Mario Sábato, en 1979, del *Informe sobre ciegos*, de la misma apasionante y compleja ficción, y en España una segunda versión de **El túnel** (Antonio Drove, 1987) que no se ha estrenado aún en la Argentina.



# El ciudadano: cuatro reflexiones

## Primera: sobre cierto romanticismo

Las propias opiniones cobran una tremenda eficacia cuando son atribuidas a un ensayista cualquiera, de preferencia alemán (esto es, al menos, lo que afirma Ludwig von Kleist). Así se explica que todo el mundo se muera por emplear frases hechas; y hasta el propio Oscar Wilde, tan poco filisteo y tan divertidamente enemigo de la erudición, concluye por resultar pedante al revés, a fuerza de no querer razonar con frases hechas, o de querer razonar con no-frases hechas. Cayendo en una irritante erudición de sí mismo, en una como erudición con signo menos. Sea como fuere, al ver **El ciudadano** y al oír y leer algunas opiniones sobre cierta incoherencia y disperejidad de la cinta, he recordado que Ortega y Gasset dice en *El espectador*: “*El romanticismo es una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es quererlo todo y ser incapaz de renunciar a nada. Por esto hay en él siempre confusión e imperfección. Toda obra romántica tiene un aspecto fragmentario. Además se ve al autor sudar por hacerse dueño del tema, que es inmenso y turbulento, como una fuerza del cosmos*”. Si en esta lucha cósmica, el artista logra dominar las potencias mágicas que ha conjurado, poniéndola a su servicio, entonces es la gran creación clásica; de suerte que sólo puede ser perfecta aquella obra que es un poco inferior a las fuerzas del creador.

En este sentido, los norteamericanos muestran una pronunciada tendencia romántica. Ya el propio país resulta una obra superior a la potencia de sus modeladores, y de ahí sus incoherencias, con enormes contradicciones y altibajos. En todo americano del norte hay un poco del gusto por lo excesivo y lo descomunal, que se manifiesta por cualquier lado; ya sea en el deseo de permanecer durante un mes en el asta de una bandera, como en el excesivo número de kilómetros que recorre el automóvil de *Viñas de ira*. Sí, ese automóvil camina demasiado, y hay demasiada tragedia y los policías se muestran excesivamente (y sobre todo innecesariamente) estúpidos y malos. Como hay desmedida sordidez y miseria y cinismo en *Tobacco Road* y más porquería de lo artísticamente admisible en Faulkner. No quiero dar a entender que lo que dice esta gente sea falso: la realidad del mundo capitalista está lejos de ser mejor que lo que estos escritores describen. Lo que se discute aquí no es eso, sino la categoría de obra de arte que sus admiradores suponen en algunas de estas creaciones, en *Tobacco Road*, por ejemplo.

El gusto por lo desmesurado es netamente romántico y en este sentido los americanos del norte son netamente románticos. Es claro que en un ambiente con semejante proclividad es un poco difícil la realización de una obra pura, pues el artista no

sólo debe luchar contra el ambiente sino contra las miasmas que lo rodean y que penetran en su espíritu, en un paciente e ineluctable proceso de ósmosis. Una obra de arte como *La fuerza bruta*, de una pureza acendrada y clásica (donde, sin embargo, aparece con jerarquía el problema negro), no puede constituir, naturalmente, el paradigma de la producción americana.

## Segundo: los defectos de El ciudadano

En este gusto por lo grandilocuente (lo grande se transforma, melancólicamente, en simple grandilocuencia, en manos de un romántico que no alcanza a lograr lo clásico), en esa tendencia a la desmesura y a la desproporción, debe verse la raíz de algunas de las fallas de **El ciudadano**. “*La compra de este niño a los padres modestos por el acaudalado hombre de empresa es una tara folletinesca difícil de disimular*”, dice Alfredo de la Guardia en *Argentina libre*. Es cierto, pero también el gusto por lo sensacional, por el efecto un tanto rebuscado y teatral, por el melodrama un poco género *Rebecca* y *Lo que el viento se llevó* (las miasmas, las miasmas).

Sí, no hay duda de que se puede hacer alguno de estos reproches a Orson Welles, reproches que también pueden hacerse o que casi podrían hacerse a ciertas situaciones de Dostoievsky o de Stendhal, que bordean peligrosamente lo falso o lo melodramático: un poquito más para acá y caen en ello. Claro que están un poquito más allá...

Pero cuando Alfredo de la Guardia afirma que el más grave defecto de Orson Welles es su falta de naturalidad y que *por eso* no consigue a través de todo el film un solo momento de emoción, creemos que se equivoca. ¿Qué debe entenderse por naturalidad en una obra de arte? Esta palabra es un poco peligrosa y buena parte de la discusiones escolásticas sobre lo que debe ser una obra de arte se han hecho sobre ella. En cuanto a lo de que Orson Welles no logra emocionar en ningún momento puede ser cierto, no tengo por qué dudar, en el caso personal de Alfredo de la Guardia. Yo confieso que me he emocionado profundamente.

Otros arguyen que la cinta fatiga. Pero ¿acaso no fatiga leer un libro en una lengua que uno conoce a medias?. Se sostiene, todavía, que no es tan enteramente insólita y descomunal como se pretende; buena parte ya está en Eisenstein, en Piscator, en el cine expresionista alemán e incluso (digo yo) en ciertas escenas de **Horizontes perdidos** o de **El bosque petrificado**. Más aún: la técnica expresionista de la ojeada retrospectiva fue usada plenamente en la obra de teatro *Waiting for Lefty* y la técnica de Orson Welles es escasamente más revo-

lucionaria que la utilizada en **Nuestro pueblo**, sobre todo en la versión teatral.

Claro que todo esto es cierto. Pero ¿por qué diablos, entonces, si todo estaba ya, este film de Orson Welles ha desatado tan violenta tempestad?

## Tercero: sobre la técnica

Si alguien espera que ahora yo revele el secreto de semejante tempestad, se equivoca lamentablemente: soy profano en esta suerte de meteorología. Lo único que puedo decir es que hay en esta obra de arte (como en todas, naturalmente) algo inefable, algo que escapa y es inaprehensible. Qué se yo dónde está el secreto de **El ciudadano**: de pronto pasan formas misteriosas que reconocemos son, como en los sueños, fantasmas sutiles de cosas conocidas (Eisenstein, los expresionistas, John Ford) pero que no son justamente ellas, o solamente ellas. Vaya uno a concretarlo.

Pero lo que sí alcanzo a comprender es que la técnica de Orson Welles consiste en no tener técnica. Quiero decir, en lo que la gente del oficio llama “la técnica” y que aconseja convertir a Clark Gable, por ejemplo, en el lugar geométrico de tres, cuatro, cinco monstruosos haces luminosos. Orson Welles se ríe sanamente (y hasta sanitariamente) de todo esto y una buena parte de su originalidad consiste en hacer exactamente lo contrario de lo que hacen los “técnicos”. A veces es una jugarreta de chico *mal elevé* y puro gusto de escandalizar a los buenos vecinos; pero en las más de ellas, obedece a un criterio de severa eficacia emocional. En el fondo él sigue creyendo que el personaje central debe estar convenientemente iluminado; lo que pasa es que tiene una opinión muy diferente a la que tienen los “técnicos” sobre quién es el personaje central: en un momento dado puede serlo una palabra, *Rosebud* y esa palabra ser colocada sola e impresionante, en medio de la escena, sin elementos accesorios que pueden distraer, plenamente iluminada. La mejor forma de lograrlo es la oscuridad.

He oído a algunos espectadores detrás de mí que se quejaban amargamente de la falta de luz y que hacían esfuerzos por distinguir las fantásticas figuras que Orson Welles hace mover como en una pesadilla interminable. Pero es que esta gente opina con un criterio de luminotécnico, o de representante de una compañía de luz y fuerza que inspecciona la iluminación de una fábrica. (Recomendamos la lectura de este párrafo al señor César Tiempo, crítico adscripto a la Chade).

Orson Welles hace (o trata de lograr) la reconstrucción del personaje central como si se tratase de reconstruir la forma de un cuerpo en tres dimensio-

nes mediante proyecciones bidimensionales sobre distintos planos, desde diferentes ángulos. Los puntos de vista desde donde se hacen las tomas son Suzana, Berstein, el amigo, el mayordomo. Las proyecciones planas son los relatos de éstos. El espectador debe realizar un trabajo de creación y de encaje, semejante al que se lleva a cabo en un oficina de aerofotogrametría con las fotos que traen los aviadores. ¿Se logra, efectivamente, el efecto estereoscópico? ¿Se logra saber quién era Kane?

Pero ¿es que la propia Suzana, el amigo, Berstein o el mayordomo sabían quién era Kane? Aquí se sobrepasa el problema meramente técnico y se entra en el contenido psicológico.

#### Cuarto: sobre el problema psicológico

Al final de cuentas el Kane de Suzana es apenas lo que un físico llamaría la componente Kane de Suzana; quiero decir que ella lograr saber de ese hombre aquello que de una manera u otra ya está en su propio espíritu. Es imposible el fenómeno endopático o la proyección sentimental en el espíritu de otro, para conocerlo, si uno mismo no tiene elementos comunes con el otro; se encuentra lo que uno ya tiene, del mismo modo que von Helmholtz encuentra, en el complejo timbre musical de un instrumento, los sonidos que son capaces de producir sus propios resonadores.

Así el Kane de Suzana es la misma fracción Kane que ella misma tiene en su espíritu. Todos ellos tienen un componente Kane, es decir que apenas conoce el litoral de su vasto territorio explorado. Nadie parece saber lo que este hombre quiere en su vida. Pero, qué gracia: si él tampoco lo sabe. Cuando grita *Rosebud* mientras aprieta en su mano de agonizante el juguete de nieve que recuerda su infancia, ahí descubre un poco la clave de su vida. O mejor, descubre que no descubrió jamás la clave de su vida. Porque el deseo de retrotraerse a la infancia, como el de alejarse en el tiempo y el espacio de lo que se vive, es un signo de fracaso.

No. Ni con el procedimiento de los relato-proyecciones, ni con ningún otro sistema se llegará jamás a aprehender lo más hondo del espíritu humano; éste es como los sueños, que parecen tener una forma clara mientras los observamos de soslayo (por decirlo así) sin que ellos se den cuenta que se los quiere sorprender; pero es que se vuelven inasibles y melancólicamente imprecisos en cuanto se los quiere concretar en vocablos y en imágenes.

Qué van a saber Suzana, Berstein, el amigo, el mayordomo, quién era Kane. Si no lo sabía, seguramente, ni el mismo Kane, ni el propio Orson Welles que lo crea a su imagen y semejanza, y que debiera estar más que nadie en el secreto del mecanismo.

Porque apuesto a que Orson Welles, como Dios, ignora todo lo que hay oculto en sus criaturas.

#### Nota

Este texto sobre **El ciudadano** fue publicado en *Conducta*, revista del Teatro del Pueblo, Buenos Aires, entrega julio-agosto de 1941. La recomendación irónica al escritor César Tiempo (1906-1980) alude a la preferencia de éste por la iluminación plena. La Chade era en esa época la principal empresa de suministro de energía eléctrica.

#### Películas citadas

##### El ciudadano

(*Citizen Kane*, Orson Welles-1941) con Orson Welles, Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Ray Collins, Dorothy Comingore.

##### Horizontes perdidos

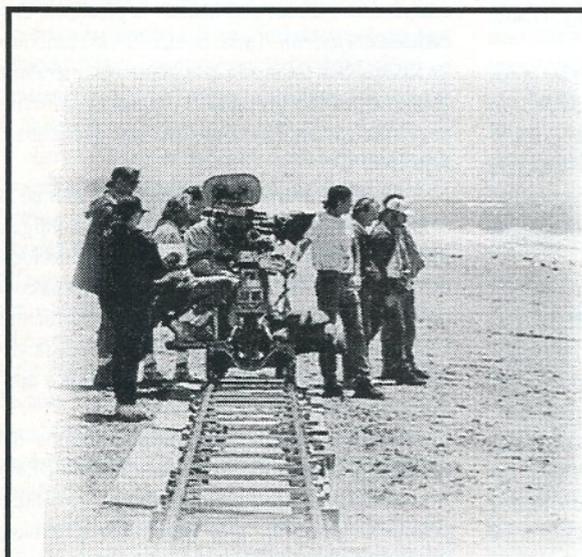
(*Lost Horizon*, Frank Capra-1937) con Ronald Colman, Jane Wyatt, John Howard, Edward Everett Horton, Margo, Sam Jaffe.

##### El bosque petrificado

(*The Petrified Forest*, Archie Mayo-1936) con Leslie Howard, Bette Davis, Dick Foran, Humphrey Bogart, Genevieve Tobin.

##### Nuestro pueblo

(*Our Town*, Sam Wood-1940) con William Holden, Martha Scott, Frank Craven, Fay Bainter, Beulah Bondi, Thomas Mitchell, Guy Kibbee.



#### Carrera de Dirección de Cine

- Duración 3 años
- 35/16 mm y Video
- Optima relación de equipos y materiales por alumno
- Conexiones con el medio
- Charlas Cursos y Seminarios
- Cursos permanentes



# El camino de la imagen.

## Cursos de extensión académica

- Actuación para cine • Animación computada y SFX
- Diseño en medios • Edición lineal • El valor expresivo de la fotografía en el cine: maestros, estilos, tecnologías
- Escenografía y vestuario • Historia del arte I
- Historia del arte II • Historia del cine
- Análisis cinematográfico • Maquillaje y caracterización • Música, Tecnología e Imagen
- Post-producción de Audio • Semiología • Steadycam
- Story board • Taller de cine experimental
- Taller de guión • 100 años de Música en el Cine

Cochabamba 868 - Capital - Inf.: lun/vier 10 a 21hs. - Teléfonos: 307-6170/7297

**E**l melodrama cinematográfico latinoamericano ha sido revisado en los últimos años por investigadores de México, España y Brasil<sup>1</sup>. La lista de teóricos europeos y norteamericanos a los que se ha pedido auxilio para la fundamentación resulta interminable. En ningún momento, sin embargo, se ha delimitado el campo con respecto a Argentina, donde según parece y exceptuando los años '60, este género invade también a *La vuelta al nido* y *Pelota de trapo* (1938 y 1948, Leopoldo Torres Ríos) pero no a *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, 1956)<sup>2</sup> para seguir luego a partir de la década del '70. Curiosamente y con misteriosa complacencia no son pocos lo que parecieran haber olvidado la existencia del *folletín* traducido en imágenes y según el esquema de los siglos XVIII y XIX.

Seguramente hay ejemplos de melodrama en el cine mudo argentino pero no vamos a irnos tan lejos—confesamos nuestra ignorancia—. En el sonoro, el campo semántico originario de la especie está constituido por el tango y el folletín sentimental en la diégesis y por un *exceso visual* del que fueron artífices tanto José Agustín Ferreyra como Luis Saslavsky con Libertad Lamarque en el epicentro. Encontramos que sin *exceso visual* lo único que queda es el folletín. O para reformularlo a manera de interrogante, ¿qué es lo que se parodia? ¿la diégesis o el *exceso visual*?

El término melodrama ha sido aplicado a *Dios se lo pague* desde el día de su estreno. Posteriormente un extenso elenco de investigadores lo ha incluido en esta categoría<sup>3</sup> sin formularse la pregunta que, tal vez, sirva como punto de partida para el análisis: ¿cuáles son los requisitos del melodrama cinematográfico? Y a continuación, ¿es posible creer que existe una invariante capaz de aplicarse a cualquier cinematografía y en momentos diversos? Lo que hemos aprendido a partir de David W. Griffith es que un melodrama requiere *excesos visuales*, un estallido de imágenes en la pantalla a través del cual los espectadores organizan la catarsis respectiva. En nuestro país, Carlos Hugo Christensen, Pierre Chenal, Hugo del Carril, Luis Saslavsky, Daniel Tinayre, entre otros, parecían conocer la lección.

Releyendo a Carlos García uno se entera de que “*al melodrama argentino le fue posible escapar en mayor grado a esa severa opresión*”, la proporcionada por “*la Represión, la Razón, lo Radiofónico*”, para poder alojarse en “*el exceso y la pasión*”<sup>4</sup>. ¿Qué es lo que ocurre con Luis César Amadori y *Dios se lo pague*? Si Carlos O. García emite un juicio correcto, el espectador se encuentra con que en este texto hay un *exceso verbal*. ¿Cómo es posible afirmar que este texto es un melodrama si todo allí aparece encorsetado?

Por otra parte y según el razonamiento de V.F.Perkins, para alcanzar cierto grado de sutileza un realizador no debe imponer significados sobre el mundo diegético<sup>5</sup>. Los guiones de los melodramas cinematográficos jamás interesan en demasía. Los significados no hay que buscarlos en las peripecias ni en el diálogo ni en lo que convencionalmente se denomina el esquema de trayectoria. El secreto está en las imágenes. Se puede lanzar aquí una pregunta: ¿qué ocurre con la presentación de Nancy, por ejemplo? Eso no es exceso sino impacto visual, un clisé para ofrecer la mercadería. Lo propio ocurre con Yuca sin los bigotes de Mario Alvarez cuando el *racconto*. Se nos fascina a través de las miradas poderosas de las estrellas, esas estructuras polimorfas convenientemente estructuradas para la venta<sup>6</sup>. Pero ¿qué pasa con el texto en sí?

Hay quien sostiene que un realizador superficial no puede articular el *modo* melodramático. En todo caso consigue deslumbrar al público recorriendo artilugios que suplantán al exceso visual<sup>7</sup>. ¿Alguien ha observado que los personajes de *Dios se lo pague* caminan hasta detenerse delante de la cámara para lanzar sus parlamentos? Si exceptuamos el *travelling* que sigue a Yuca en el *racconto*, luego de descubrir el robo del invento, la gente aparece como cabezas parlantes. Se piensa, es evidente, que el espectador va a estar atento a la fascinación ejercida por unos planos donde los movimientos son apenas perceptibles. Aún en la secuencia del baile en la mansión de Mario Alvarez, la cámara nos brinda un universo estático: se trata de un mínimo de planos en el interior de los cuales la gente da los pasos pertinentes. No existe lo que denominaríamos *tensión* visual, para no hablar ya de excesos. Sería muy ingenuo pensar que como se rodaba en los viejos estudios la escenografía encorsetaba la cámara: Saslavsky, Soffici y del Carril también trabajaron para la muy ahorrativa Sono. Asi-

mismo en el interior de dichos planos la función de anclaje barthiana no permite ambigüedad alguna y por si esto fuera poco tenemos el martilleo de la retórica en los códigos sonoros.

Hay que reconocer, sin embargo, que el texto se encuentra perfectamente armado: en la primera secuencia está ya no sólo la última sino también la trayectoria semántica que será recorrida. Por otra parte la fotografía de Alberto Etchebehere posee significados coherentes con dicha semántica. Existen sutiles pero necesarias diferencias para la nocturnidad de las calles. Por consiguiente no obtendremos la misma luz en la puerta de la iglesia o del garito que frente a la casa de Mario Alvarez, aún cuando se trate siempre de ‘exteriores’ nocturnos. Al propio tiempo la zona sombría adquirirá un mayor grado aún en el *racconto*. Del mismo modo, la luz en el garito será casi cruda, similar al despacho en el que Richardson tiende la encerrona a Yuca. En cambio, en la mansión de Alvarez o en el interior de la iglesia se consigue la misma calidez.

## Luces de candilejas

Podríamos tomar a Etchebehere y su iluminación para mostrar la degradación de la miseria. No es precisamente un habitat festivo. Lo que otorga la iluminación es un sentimiento luctuoso. Es más: el *racconto* se sostiene en base al significado que aporta la iluminación ya que ahora la *voz over* de Yuca y lo que narra es materia de sociología. Es en este *racconto* donde ratificamos la presencia descarnada del *folletín*. Tanto Beatriz Sarlo como Jorge Rivera<sup>8</sup> han trabajado este género en literatura. Vamos a pedirles prestado el *esquema conflictivo de reivindicación*. En el siglo XIX éste implicaba lo siguiente:

“Malvado usurpa los derechos de Víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable. Héroe se decide a reivindicar derechos de Víctima e inicia lucha contra Malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apotheosis del Bien.”

Podemos reemplazar a Malvado por los Richardson y a Víctima por Yuca-su mujer o Mario Alvarez-Nancy. Dentro de este campo semántico primitivo —y hoy día muy anticuado— el doblete Bondad/Maldad funciona en estado puro, aunque no deje de *aparentar* contradicciones para que la trayectoria se cumpla. Dentro de la Maldad no hay problema alguno, tiene siempre el mismo color y es genética, según se comprueba a través de Pericles Richardson. En cambio Yuca-Alvarez encuentra en su camino a Nancy, la muchacha-que-mendiga-una-alhaja sonriendo. La redención de esta última —el despojarse de su disfraz de puta entregando el dinero y las joyas que supiera ganar como tal a la iglesia— no tuerce del todo la reivindicación de Yuca. Lo que ocurre es que éste desaparece para cobrar una nueva identidad—típico también del folletín decimonónico—: la de Mario Alvarez *ahora* empresa-



rio que ha comprendido *que no se puede luchar contra los sentimientos. Son más fuertes que uno.* Gracias a ese imperio del sentimiento que le ha descubierto Nancy, deduce que la reivindicación no consiste tanto en la venganza sino en... *dar lo que se tiene y pedir lo que no se posee.*

Lo que él tiene es *dinero*. Lo que no *posee* es esa *identidad social* que se gana gracias al sentimiento. Hemos tardado años en darnos cuenta de que Mario Alvarez encarnaba la figura del *nuevo empresario del peronismo*, alguien que iba a dar lo que tenía—dinero a los trabajadores mediante las reformas sociales correspondientes— y que en esa tarea iba a ayudarlo Nancy. Al fin y al cabo, la reivindicación de Alvarez es un... *regalo que quiero hacerle a la señora*. A cambio iba a recibir esa *identidad social* a través del afecto legitimado por esa canalizadora de la opinión pública que es la Iglesia Católica.

No es conveniente caer en fáciles reduccionismos. Ni Mario Alvarez es Perón ni Nancy es Evita. El asunto es más complejo. ¿Podemos volver al *racconto*? Aquí la iluminación de Etchebehere arroja un significado sombrío y altamente negativo. El espectador no se encuentra con los años '30 vividos por quienes miraban la manufactura hacia fines de los años '40. Lo que se ve en cambio, es la miseria según era concebida por los churros mexicanos de Pel Mex, incluyendo el híbrido idiolecto concebido para la mujer de Yuca, la bestia de carga analfabeta. A partir de 1981, cuando vimos en el Cuyo de Boedo la copia virada al sepia, comenzamos a pensar que este producto había sido atado al carro mexicano en principio con miras a la explotación de mer-

cados. No era, por desgracia, una simple e inocente maniobra comercial. No hay nada de *serendipity*<sup>9</sup> en todo esto. Para la Sono-Amadori esa miseria no se asume como argentina sino más bien como perteneciente a un país donde los hombres se llaman Yuca y las mujeres hablan con extraño idiolecto.

En aquella función del Cuyo, cuando Pericles Richardson le dice a Nancy: *"A las cinco sale el avión para Montevideo. Después de casarnos nos iremos a Estados Unidos"* experimentamos un sobresalto. A pesar de ese *racconto* esotérico, del obligado "tú" de muchas manufacturas de estudio, ¿estábamos en Buenos Aires? Al menos en el presente, sí. Y también en Buenos Aires se halla Richardson Sr., porque aparece en la mansión de Mario Alvarez. Han pasado los años y está más viejo, bastante más que el Héroe—seguramente los disgustos que le ha dado Pericles—. Este *folletín* cuya miseria del pasado era vivida entre Yucas e idiolectos no rioplatenses tiene ahora a Buenos Aires como la capital de la *reivindicación*. Esto es, ¿la Sono-Amadori planeaban sólo la exportación del producto o algo más? El hecho es que el consumo del *folletín* se produjo no sólo en América Latina sino también en España. De paso, también se asistió a la *reivindicación* que llegaba desde la Argentina de los años '40.

Se había concretado el sueño romeriano de los *folletines* del '30. La Sono-Amadori lo cristalizaron. Porque aquel *match* pobres vs. ricos de Romero poseía la vitalidad que sólo la primera década del sonoro brindaba. Pensemos en Godard y en aquello de que el *"cine no es el reflejo de la realidad sino la realidad del reflejo"*. Este último era el que se encontraba en carne viva durante los años '30. No es que las damas de beneficencia de **Dios se lo pague** resulten tontas e irresponsables *"según la óptica de entonces"*<sup>10</sup>. Son tontas e irresponsables por lo menos en todo Romero-Ferreira y también, según recordamos, en el episodio moderno de **Intolerancia** (Griffith, 1916).

Posiblemente **Dios...** recoja y sinteticie diegéticamente todo el *Folletín* Cinematográfico Latinoamericano de la época. La Sono-Amadori muestran en el cuadro lo que supuestamente menoscaban: el lujo vacío, el escaparate multicolor, las golosinas para diabéticos, en fin. Pero la *estética de la consolación* es mucho más certera. ¿Cuál era la catarsis de un público en el que nos incluíamos? Si el *exceso visual* ha sido reemplazado por la fascinación de una puesta en escena, a ella debemos atenernos, comenzando por el tratamiento dispensado a la pareja protagonista.

En este *folletín* de veras hermoso es posible rastrear la complacencia con la que la Metro paseaba a sus figuras en transatlánticos de lujo tipo **Grand Hotel** (Edmund Goulding, ►

◀ 1931) o **Cena a las ocho** (George Cukor, 1933). **Dios se lo pague** exhibe con orgullo a sus estrellas. No hay muchos textos argentinos donde se pueda rastrear la habilidad con que una productora y un realizador sirven a esas estructuras polimorfas y planificadas para el consumo. Cuando cierta gente mayor extraña aquellas películas de estudio, entre los diversos factores que añora se halla la calidad con que las fábricas adornaban a las *divinas criaturas*. En este aspecto la Sono cumple una tarea inmejorable que alcanza su apoteosis a través de Amadori y **Dios...** Si tuviéramos memoria, Zully Moreno-Arturo de Córdova deberían ser declarados los Reyes sin corona del Folletín Argentino.

## Contigo y aquí

Porque hay que tener en cuenta el factor estrella. La virilidad urbana de de Córdova resulta ideal para el mesianismo de la oralidad discursiva. Lo vemos disfrazado de mendigo, asistimos a la aparición de Lohengrin en el palco del teatro, lo descubrimos en medio de la juventud doliente de la pobreza. Su carisma, porque de eso se trata, le permite entablar con su ayudante Barata –un Enrique Chaico que consiguió aquí el papel de su vida– un diálogo por el que se deslizan los entimemas, esos sofismas incompletos y un tanto vacilantes que debía completar el espectador de la época.

Aún cuando sea explícito con respecto a los poderosos de la tierra, el temor actual de los ricos, la injusticia social, el dudoso origen de la propiedad privada, somos nosotros, los espectadores, quienes nos encargamos de rematar los mencionados entimemas. Detrás de la aparente explicitación discursiva hay un conveniente halo de vaguedad, de abstracción premeditada, de cabos sueltos que nos lanza para que nos identifiquemos con ellos, los hagamos nuestros y creamos haber escuchado lo que en realidad no dijo. Es una contradictoria crítica a la sociedad burguesa –en ningún momento se menciona al capitalismo porque, precisamente, el texto se encuentra instalado en el centro mismo de ese sistema.

¿Hay que pensar –es una suposición– que la exportación de este Folletín Reivindicatorio implicaba la realidad del reflejo de un sistema político? Tal vez no. A lo mejor lo que el texto brinda es la visión que de los desclasados ostentaba este sector de la nueva burguesía que integran la Sono-Amadori, es decir, sólo una de las facetas de aquel complejo prisma que aún hoy está en discusión o debería estarlo. Porque el efecto catártico de **Dios se lo pague**, el que se producía a fines de los '40, una época en la que el público completaba los entimemas mencionados, ya no se produce. Lo que permanece es El Estilo de una Firma y de un realizador enquistados en un álgido momento de la historia argentina de este siglo.

Esta singular visión de los desclasados que poseía la nueva burguesía le hace decir a Mario Alvarez que cuando era Yuca no había tenido hijos porque "...la miseria no me lo permitía".



Se trata, como se ve, de una singular concepción de la pobreza. ¿Quiénes sino las bestias de carga analfabetas se llenaban de hijos? Para este nuevo grupo que concibió el texto –y que provenía de la pequeño burguesía vergonzante– los que consumían el producto debían ser parejas solitarias que vivían en conventillos. De acuerdo con lo que se ofrece en este folletín, la injusticia radica no tanto en la explotación cotidiana, sino en el robo del talento de unos pocos elegidos que pasarán, tarde o temprano, a ratificar su pertenencia al grupo que confeccionó el texto.

En cuanto a la Nancy de Zully Moreno, el otro pilar del Folletín, había comenzado a ser manufacturada en **En el último piso** (Catrano Catrani, 1942), para seguir paseándose luego, en la Sono, en **Su hermana menor** (Cahen Salaberry, 1943) y también como la bella estafadora de **Fantasmas de Buenos Aires** (Discépolo, 1942). Poseía de antemano en la mente del público –el *efecto*– los atributos como para que el personaje asomara a través de ella. De registro mucho más limitado que el de de Córdova, tanto Etchebehere como Amadori consiguen otorgarle una textura que disimula bastante bien su inseguridad, al punto de imponer una imagen por sobre el personaje, procedimiento bastante común en el cine de estudios. Esta imagen asegura poseer –secuencia de baile luego del teatro– todo aquello por lo que había luchado en **Su hermana menor**. Sería muy ingenuo creer que carece de autoconciencia: al revés de lo que ocurre con Mirta en **Los pulpos** (Christensen, 1948), las aspiraciones de esta trotacalles de lujo no se detienen ante las *voiturettes* y las joyas. Necesita también de una identidad que le será otorgada por Alvarez al integrarla, mediante la unión santificada, al mundo de las damas redimidas. Posee la suficiente fuerza co-

mo para que la venganza planeada por el hombre se deshaga. Si él encarna la idea de la reivindicación, ella da vida al afecto y ambos se erigen en la pareja convencional por excelencia del *folletín* decimonónico llevado a la pantalla argentina<sup>11</sup>.

## Confesión

"Hice el guión en veinte días de unas quince horas de trabajo diarias. Era urgente porque Arturo de Córdova tenía fecha para iniciar su próxima película. Entonces teníamos que apurarnos. Mentasti, el productor y Amadori, el director, me dieron libertad. Lo que se buscaba era un guión con muchas trampas para, como se decía en la época, enganchar al público. A pesar de que Amadori no escribió una sola línea aparece como coguionista. Eso era común en aquellos años"<sup>12</sup>. Estas palabras de Tulio Demicheli, quien se encargara de darle forma a la obra de Joracy Camargo, pueden conducir a equívocos. Para comenzar, mente de manera descarada y la investigadora Silvia Oroz transcribe esa mentira. Desde los años '50 y hasta la fecha, no hemos visto una sola copia en la que Amadori apareciera como coguionista. Por otra parte el libro servía simplemente como una gufa para los propósitos tanto de Amadori como de la Sono. El *estilo* del realizador y de la productora se aúnan y alcanzan su apogeo en **Dios...** El realizador estaba tan seguro de lo que se proponía que se permitió un lujo impensado hasta ese momento; ensayó con los actores hasta quedar conforme con las interpretaciones y antes de empezar el rodaje.

Es en la puesta en escena donde debe buscarse el secreto de este *folletín de la reivindicación*. Por un momento Amadori logra desorientarnos y creemos que vamos a asistir a un *exceso visual* considerable: se trata de la llegada de Nancy al teatro Auditorio. Y aquí entra a jugar la excelente partitura musical de Juan Ehlert para ese desfile de autos y gente mientras la cámara avanza sobre la entrada. Luego entendemos que se trata de un nuevo truco que conduce a la llegada de Lohengrin-de Córdova para salvar a Nancy-Moreno de la vergüenza de un taxi no pago. Y debemos dedicarnos, otra vez, a la fascinación que ejercen las estrellas.

Se nos dice que el melodrama tiene un cierre y que el *folletín* permanece abierto a las peripecias. Pero esto sólo tiene validez para el código escrito o el teleteatro: en última instancia cualquiera puede estudiar la teoría actancial a través de *El conde de Montecristo* o de cualquier tira contemporánea. Se sabe que estos productos duran en la medida que el público responde. Pero un *folletín* cinematográfico debe tener un formato que permita su proyección, no puede prescindir de una limitada duración en el tiempo. En el caso de **Dios...** y a través de sus 119 minutos comprobamos que lo que interesa es el elemento diegético, tal y como ocurre en todo buen *folletín*. La puesta en escena de Amadori está condicionada a ese eje semántico y a él le importa el brillo teniendo en cuenta la mercadería que está vendiendo, esto es, las estrellas.

También se nos habla de la importancia de la música en estos productos. ¿Es que acaso en el dispositivo genérico no había partituras distintivas para los *thrillers*, los *westerns*, las comedias, las aventuras? Amadori y la Sono contaron aquí con la de Juan Ehlert —y la usarían también para **Nacha Regules** (1950)—. Dentro de los años '40, en Argentina, se trata de la música que armoniza perfectamente con las intenciones del realizador. Es posible que George Andreani, Julián Bautista, Tito Rivero concibieran para la banda sonora melodías no efímeras —ahí está el concierto de **El canto del cisne** (Christensen, 1945) de Andreani—. Pero los compases de Ehlert para este producto Amadori-Sono se llevan las palmas en lo que a catarsis se refiere.

Es fácil descalificar a **Dios se lo pague** llamándolo *peroniano* o *delirante*. No lo es tanto explicar por qué es la película argentina más vista en América Latina, en qué reside el secreto del éxito para que en sus diversas reposiciones en salas de primera línea se siguiera viendo hasta 1981 y en copia virada al sepia; porqué, en fin, ni en México ni en España fueron capaces de realizar un producto semejante en aquella época. Esto último merece una respuesta inmediata: esta manufactura es un buen ejemplo de la modernidad que supo convertir a Buenos Aires en la capital de habla hispana por excelencia, un título que comenzaría a desaparecer con el golpe de estado de 1966 y se convertiría en un ajado recuerdo luego del otro golpe definitivo, el de marzo de 1976. Y en cuanto a su paseo por las boleterías de los países del área y de España, nadie como Amadori-Sono para organizar una puesta en escena que permitiera la catarsis adecuada a esa época. No estamos seguros de que la lucha por el ascenso social sea un componente *kitsch* de la reivindicación<sup>13</sup> y en todo caso esta aseveración habla a las claras de una Europa posmodernista. ¿Cómo denominaría Roman Gubern a la absoluta imposibilidad de ascenso social, a la miseria sin esperanzas, a la inexistencia de futuro?

Porque quienes se adueñaron del discurso tejido por **Dios se lo pague**, los millones de espectadores sumergidos en la indigencia o en la pobreza, carecían del cinismo suficiente como para haber asesinado la esperanza —a ésta la asesinan los Richardson—. Aquella nueva burguesía argentina entregaba con **Dios se lo pague** un folletín perfectamente armado para el consumo de quienes podían entrever una forma de vida paternalista —o de quienes ni siquiera podían adivinarla—. El mérito del controvertido Amadori reside en haber logrado una brillante puesta en escena con la absoluta seguridad que le otorgaba la Sono y el negocio rentable. ¿Llamar *folletín* a esta manufactura es rebajarla de categoría? Por el contrario, es demostrar que el realizador manejó este género a la perfección, poniendo en evidencia que a él no le interesaba el exceso visual sino la fascinación de una puesta en escena en la que las estrellas constituían el eje central. Los títulos indican que la manipulación del público de la época no volvió a realizarse con tanto esmero ni por Amadori ni por la Sono.

## Notas

1. En lo atinente al melodrama mexicano remitimos al lector al n° 16 de la revista *Archivos de la Filmoteca* (Valencia, 1994). En cuanto al melodrama español resulta interesante *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol*, de Félix Fanés (Ediciones Textos, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia-1990). El cubano Tomás Gutiérrez Alea aporta lo suyo en *Dialéctica del espectador* (México, Biblioteca Nueva Era, 1984). En referencia al cine brasileño puede consultarse *Historia das lagrimas*, de Anne Vicent-Buffault (Rio de Janeiro, Editorial Paz e terra-1988).

2. Oroz, Silvia: *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina* (México, UNAM, 1995). Existen abundantes errores con respecto al cine argentino, imposibles de reseñar aquí.

3. Todos los que se ocuparon de él y más aún a partir de Domingo DiNúbila en su *Historia del Cine Argentino* (Cruz de Malta, Buenos Aires-1959), y hasta llegar a Claudio España en *Luis César Amadori* (Buenos Aires, CEAL-1994).

4. García, Carlos O.: "Carlos Hugo Christensen, la revelación del melodrama" en *Cine argentino; la otra historia* (Sergio Wolf, comp.; Letra Buena, Buenos Aires-1994). Se trata del artículo más importante publicado hasta el momento sobre el melodrama de los viejos estudios argentinos.

5. V. F. Perkins: *El lenguaje del cine*; Madrid, Fundamentos, 1980.

6. Tomamos prestada la terminología de Dyer, R.: *Stars* (Londres, BFI-1979).

7. Marta Speroni, haciendo una clara referencia al parentesco entre los excesos visuales de Luis Saslavsky y Hugo del Carril.

8. Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos* (Buenos Aires, Catálogos-1985); *Una modernidad periférica; 1920-1930* (Buenos Aires, Nueva Visión-1988); Rivera, Jorge: *El folletín y la novela popular* (Buenos Aires, CEAL-1968).

9. El término *serendipity* = "talent for making fortunate and unexpected discoveries by chance", fue utilizado con fortuna por Aníbal Ford en *Navegaciones* (Buenos Aires, Amorrortu-1995).

10. España, Claudio: Op. Cit.

11. El impacto de la imagen Nancy-Zully Moreno perduró durante tantos años en la memoria colectiva que ocurrió lo siguiente: cuando María Luis Bemberg decidió internarse por el melodrama con *Camila* (1984), en la fase de posproducción se llegó a visitar a Zully Moreno para ofrecerle el rol de la Perichona. Tanto ella como la productora ejecutiva Lita Stantic le llevaron las reseñas publicadas cuando el reestreno *Dios se lo pague*. Moreno agradeció los elogios pero hizo saber que no estaba dispuesta a volver al cine. El rol fue a parar a Mona Maris, antigua enemiga de Moreno desde los tiempos de *La mujer de las camelias* (Arancibia, 1953).

12. Transcrito por Oroz, Silvia, en *op. cit.*

13. Gubern, Román: conferencia pronunciada en el 46° Congreso de la FIAF, La Habana, abril 1990.

## Dios se lo pague (Argentina, 1948)

Dirección: Luis César Amadori; guión: Tulio Demicheli según obra de Joracy Camargo; fotografía: Alberto Etchebehere; música: Juan Ehlert (incluye fragmentos de obras de Wagner y Schubert); montaje: Jorge Garate; escenografía: Gori Muñoz; cámara: Jorge Giacovino. sonido: Mario Fezia, Carlos Marín. Elenco: Arturo de Córdova (Mario Álvarez/ Yuca), Zully Moreno (Nancy), Florindo Ferrario (Pericles Richardson), Enrique Chaico (Barata), Zoe Ducós (mujer de Yuca), Federico Mansilla (Richardson padre), Ramón Garay (gerente del hotel), Adolfo Linvel (el valet), José Comellas, Mariela Reyes, Eloísa Martínez, Amadora Gerbolés, Roberto Bordoní, Nicolás Taricano, Enrique de Pedro, Tito Grassi, Mercedes Perdiguero. Producción y distribución: Argentina Sono Film. duración original: 119 minutos. estreno: 11 de marzo de 1948.

## Premios

Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: mejor película, mejor director, mejor actor (de Córdova), mejor actriz (Moreno), mejor actor de reparto (Chaico), plaqueta académica por sus contribuciones a la película a Tulio Demicheli, Alberto Etchebehere, Juan Ehlert, Mario Fezia y Carlos Marín, Jorge Garate, Roque Giacovino.

Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: mejor película, mejor director, mejor actor (de Córdova), mejor actor de reparto (Chaico).

Certamen Hispano-Americano (Madrid, 1948): premio al mejor film argentino.

Se exhibió además en el IX Festival Cinematográfico de Venecia (agosto 1948) y fue seleccionada por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood para la entrega del diploma al mejor film en idioma extranjero. El Oscar propiamente dicho no se otorgaba todavía en esta categoría. Ganó Ladrones de bicicletas (Vittorio de Sica, 1948).

Las fotografías de los Clásicos Nativos son gentileza del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken

# festival de cine y series

De ahora en más, en estas páginas, una guía posible de cine y series elaborada sobre tres criterios de prioridad, aunque ninguno de ellos es excluyente:

a) Que el material pueda verse en idioma original, ya sea con subtítulos o mediante la opción SAP.

b) Que su duración original no esté alterada. Es increíble la cantidad de material que en la programación oficial de los canales viene con el aviso "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

c) Que sobre gustos no hay nada escrito.

## Agenda nuestra selección ordenada día x día

### lunes 2

**La dama del perrito** (Bravo, 6hs.), **En el viejo Buenos Aires** (Volver, 14hs.) **El hombre de Arán** (Bravo, 15hs.); **Juegos Prohibidos** (Bravo, 21hs.); **Miroslava** (Cine 5, 22hs.)

### martes 3

**La dama del perrito** (Bravo, 8hs.), **Miroslava** (Cine 5, 20hs.), **Piraña II** (Cine 5, 23:50)

### miércoles 4

**Piraña II** (Cine 5, 5:20hs.) **La máquina del tiempo** (Space, 9:30, 16:30hs.), **Artistas y modelos** (Cine 5, 13 y 19hs.) **La dama del perrito** (Bravo, 14hs.), **El hombre de Arán** (Bravo, 18hs.)

### jueves 5

**Sortilegio de amor** (Space, 9:30 y 16:30hs.) **La impetuosa** (Cine 5, 11 y 16hs.), **Masculino-femenino** (Cine 5, 22hs.)

### viernes 6

**Masculino-femenino** (Cine 5, 3:30hs.) **La dama del perrito** (Bravo, 16hs.), **Cadetes de San Martín** (Volver, 17:30hs.) **El hombre de Arán** (Bravo, 18hs.),

### sábado 7

**Larga es la noche** (Bravo, 22hs.)

### domingo 8

**El hombre de Arán** (Bravo, 2:30h.), **¡Gaucho!** (Volver, 14hs.) **THX 1138** (WBTv, 20hs.)

### lunes 9

**El acompañamiento** (Space, 13:15hs.) **En cuerpo y alma** (Volver, 15:30) **La dama del perrito** (Bravo, 14hs.) **Larga es la noche** (Bravo, 18hs.), **Performance** (I-Sat, 22:45),

### martes 10

**El grito sagrado** (Volver, 14hs.) **Hora fatal** (Bravo, 24hs.)

### miércoles 11

**Piso de soltero** (Cine 5, 11 y 16hs.) **Exótica** (Cineplatea, 22hs.)

### jueves 12

**Dos o tres cosas que sé de ella** (Cine 5, 22hs.),

### viernes 13

**Dos o tres cosas que sé de ella** (Cine 5, 3:30hs.) **Las colinas tienen ojos** (Space, 23:45hs.)

## Imperdibles

**El hombre de Arán** (*The Man of Aran*, Inglaterra-1934) de Robert Flaherty; Bravo, lunes 2, 15hs.; miércoles 4, 18hs.; viernes 6, 18hs.; domingo 8, 2:30hs. *El viejo match Hombre vs. Naturaleza como nunca fue registrado en el cine en esta magistral obra de uno de los padres del cine documental.* 77'.

**Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, Francia-1951) de René Clément; Bravo, lunes 2, 21hs.

**Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Inglaterra-1947) de Carol Reed; Bravo, sábado 7, 22hs.; lunes 9, 18hs. 115'.

**El otro** (*The Man Between*, Inglaterra-1953) de Carol Reed; Bravo, jueves 19, 22hs.; martes 24, 2hs. *Imperdible, pero con énfasis.* 101'.

**Pepe le Moko** (*Idem.*, Francia-1936) de Julien Duvivier; Bravo, sábado 14, 22hs.; lunes 16, 18hs. 97'.

**Performance** (*Idem.*, Inglaterra-1970) de Donald Cammell y Nicolas Roeg; I-Sat, lunes 9, 22:45hs., martes 17, 2:15hs. *Clásico de culto con James Fox y Mick Jagger, invisible durante demasiados años.* 105'.

**Piso de soltero** (*The Apartment*, EE.UU.-1960) de Billy Wilder; Cine 5, miércoles 11, 11 y 16h. 125'.

**Robin y Marian** (*Robin and Marian*, Inglaterra-1976), de Richard Lester; Cinemax, Domingo 29, 11:30 y 13:30hs. *Robin Hood (Sean Connery) regresa de las Cruzadas hecho pelota y descubre que Lady Marian (Audrey Hepburn) cansada de esperar, se ha hecho monja. El único que no cambió es el sheriff de Nottingham (Robert Shaw). Crepuscular, divertida, melancólica. Lo mejor de Lester.* 112'.

**La violencia está entre nosotros** (*Deliverance*, EE.UU.-1972) de John Boorman; HBO, jueves 26, 22hs; lunes 30: 17:45.

## Recomendables

**A través del Pacífico** (*Across the Pacific*, EE.UU.-1942), de John Huston; Space, miércoles 25, 16:30hs. *Una de las menos vistas colaboraciones entre Huston y Bogart, con elenco similar al de la anterior El halcón maltés.* 97'.

**Las colinas tienen ojos** (*The Hills Have Eyes*, EE.UU.-1977), de Wes Craven; Space, viernes 13, 23:45hs. Segundo film de Craven y uno de sus mejores. 89'.

**Cuatro para Texas** (*4 for Texas*, EE.UU.-1963) de Robert Aldrich; Cinemax, sábado 14, 6:30 y 8:30hs; lunes 30, 7:15 y 9:15hs. *Alegre disparate ambientado en el Oeste, en el que puede aparecer prácticamente cualquiera, desde Frank Sinatra y Anita Ekberg hasta Ursula Andress y Los Tres Chiflados.* 124'.

**La dama del perrito** (*Dama S sobachkoi*, URSS-1960) de Josif Heifits; Bravo, lunes 2 a las 6hs.; martes 3, 8hs.; miércoles 4, 14hs., viernes 6, 16hs., lunes 9, 14hs. *Una de las mejores adaptaciones cinematográficas de Chejov.*

**Equinox** (*Idem.*, EE.UU.-1993), de Alan Rudolph; Cineplatea, miércoles 25, 22hs. *Estupenda comedia de Rudolph, en plena forma, jugando con paralelos azarosos. Matthew Modine y Lara Flynn Boyle hacen dos papeles cada uno, aunque en el segundo caso no lo parece.* 107'.

**Exótica** (*Idem.*, Canadá-1994), de Atom Egoyan; Cineplatea, miércoles 11, 22hs. *Uno de los escasos*

films del multipremiado Egoyan que puede verse en Argentina. Si la intriga no bastara, Mia Kirshner hará el resto. 104'.

**La impetuosa** (*Pat and Mike*, EE.UU.-1952), de George Cukor; Cine 5, jueves 5, 11 y 16hs. *Una de las menos vistas colaboraciones entre Spencer Tracy y Katharine Hepburn.* 95'.

**Infamia** (*These Three*, EE.UU.-1936), de William Wyler; Bravo, martes 17, 24hs. *Versión pasteurizada pero eficaz de la obra de Lillian Hellman, que originalmente refería a una relación lesbiana. El final feliz es muy forzado pero el resto demuestra que el talento narrativo de Wyler (que rehizo la obra más francamente en 1961) no envejeció.* 93'.

**Intriga en Honolulu** (*Big Jim McLain*, EE.UU.-1952) de Edward Ludwig; WBTv, sábado 21, 16hs. *¡John Wayne contra los comunistas!* 90'.

**El joven de la trompeta** (*Young Man with a Horn*, EE.UU.-1950) de Michael Curtiz; Space, martes 17, 16:30hs. *Libérrima versión de la vida de Bix Beiderbecke, con Kirk Douglas y algunas audacias sorprendentes. ¿Qué hace Lauren Bacall con esa chica?* 112'.

**La máquina del tiempo** (*The Time Machine*, EE.UU.-1960), de George Pal; Space, miércoles 4, 9:30 y 16:30hs. *Los colores y la técnica de animación cuadro a cuadro utilizada para hacer viajar a Rod Taylor hacen que valga la pena verla otra vez.* 103'.

**La máscara de Demetrio** (*The Mask of Dimitrios*, EE.UU.-1944), de Jean Negulesco; Space, miércoles 18, 16:30hs. *Todo film que combine a Peter Lorre con Sydney Greenstreet merece verse sin chistar.* 95'.

**Mi profesión: ladrón** (*Thief*, EE.UU.-1981), de Michael Mann; Cine 5, viernes 20, 13 y 19hs. *Primer y sorprendente largo de Mann (Fuego contra fuego), con James Caan y Tuesday Weld.* 122'.

**Piraña II** (*Piranha II: The Spawning*, EE.UU.-1981), de James Cameron; Cine 5, martes 3, 23: 50hs; miércoles 4, 5:20hs. *Puede ser interesante comprobar cómo el realizador de Titanic empezó tirando pescados de goma por el aire en esta producción de Roger Corman.* 95'.

**Robo perfecto** (*Rough Cut*, EE.UU.-1980), de Don Siegel; Cine 5, lunes 16, 13 y 19hs. *Siegel fue el último de cuatro directores que tuvo que ver en la complicada producción de este film con Burt Reynolds, así que mal puede ser visto como "de autor", pero tiene sus momentos. David Niven ayuda.* 112'.

**THX 1138** (*Idem.*, EE.UU.-1971), de George Lucas; WBTv, domingo 8, 20hs. *Curiosa opera prima del inventor de Star Wars, con Robert Duvall y Donald Pleasence.* 88'.

## Inéditos que importan

**Baxter** (*Idem.*, 1989), de Jerome Boivin; Cine 5, martes 24, 23: 50hs.; miércoles 25, 5:20hs. *Extraordinaria alegoría sobre el autoritarismo, desde la perspectiva de un perro petiso y narigón. Premiada en el Festival de Avoriaz.* 80'.

**La ciudad de los niños perdidos** (*La cite des enfants perdus*, Francia-1995) de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro; HBO, sábado 21, 22hs.; miércoles 25, 20hs.; domingo 29, 0hs. *Conversado pero imaginativo segundo film de los directores de Delicatessen.* 112'.

**Miroslava** (México, 1993) de Alejandro Pelayo; Cine 5, lunes 2, 22hs.; martes 3, 3:20hs. *Biografía de la bellísima actriz de Ensayo de un crimen, de Luis Buñuel, interpretada por la bellísima actriz Arielle Dombasle.*

**Panther** (*Idem.*, EE.UU.-1995), de Mario Van Peebles; HBO viernes 27, 22hs.; lunes 30, 19:45h. *Esta aproximación a los Panteras Negras tiene la complejidad de un libro de lectura de primaria, pero pasa pronto. Este film es a Van Peebles lo que Malcolm X fue a Spike Lee.* 124'.

**Sweetie** (*Idem.*, Australia-1989) de Jane Campion; Bravo, sábado 28, 0 y 4hs.; domingo 29, 0:30hs. *Ópera prima de la realizadora neocelandesa.*

## Ciclos

### Ripstein x 3

**El castillo de la pureza**; Cine 5, lunes 16, 22hs.; martes 17, 3:30hs.

**Rastro de muerte**; Cine 5, lunes 30, 22hs.; martes 1/7, 3:30hs

**El santo oficio**; Cine 5, lunes 23, 22hs.; martes 24, 3:30hs.

*Para conocer la obra del maestro mexicano antes de que se estrene su último film, Profundo Carmesí, visto ya en Mar del Plata.*

### Godard x 4

**Carmen, pasión y muerte**; Cine 5, jueves 19, 22hs.; viernes 20, 3:30hs.

**Detective**; Cine 5, jueves 26, 22hs.; viernes 27, 3:30hs.

**Dos o tres cosas que sé de ella**; Cine 5, jueves 12, 22hs.; viernes 13, 3:30hs.

**Masculino-femenino**; Cine 5, jueves 5, 22hs.; viernes 6, 3:30hs.

*Las imperdibles son las dos últimas; las otras dos, a voluntad.*

### Jerry Lewis x 3

**Artistas y modelos**, de Frank Tashlin; Cine 5, miércoles 4, 13 y 19hs.

**El delincuente**, de Don McGuire, Júpiter, sábado 14, 14hs.

**¿Dónde está el frente?** de Jerry Lewis; WBTV, domingo 29, 14hs.

*Los tres períodos de la carrera de Lewis. El primero es con Dean Martin (y es el imperdible), el segundo es el primero sin él (y con un muy buen Darren McGavin), el tercero es desparejo pero tiene sus momentos y fue el último que logró terminar en quince años.*

### James Stewart x 3

**La historia del FBI** de Mervyn LeRoy; WBTV, sábado 14, 16hs.

**Hora fatal** de Frank Borzage, con Margaret Sullivan; Bravo, martes 10, 24hs. y viernes 20, 8hs.

**Sortilegio de amor** de Richard Quine, con Kim Novak, Jack Lemmon, Elsa Lanchester y Ernie Kovacs; Space, jueves 5, 9:30 y 16:30hs.

*No está muy bien representado el Maestro este mes: la primera es un bodrio infame; la segunda ha sido muy poco vista y merece un repaso; la tercera es despareja pero tiene un reparto estupendo. Vendrán tiempos mejores.*

## Cine argentino

**El acompañamiento** (1988) de Carlos Orgambide, c/Carlos Carella; Space, lunes 9, 13:15hs. *Le dieron porque estaba Caicedo y no Ulises Dumont, pero si uno no vio la obra no tiene modo de comparar.* 86'.

**Cadetes de San Martín** (1937) de Mario Soffici, c/ Enrique Muiño y Elías Alippi; Volver, viernes 6, 17:30 (aprox.). Diálogo imperdible: "Mamá: nuestro colegio, hogar, cuartel y escuela de hombría, nos inculca el espíritu de cuerpo. Ningún militar debe aceptar conceptos o sometimientos deprimentes para otro militar". "¿Mi hijo ya tiene personalidad!". 82'.

**Carne** (1968), de Armando Bó, con Isabel Sarli; Space, jueves 19, 22:00hs. 90'.

**El centroforward murió al amanecer** (1960), de René Mugica, c/Luis Medina Castro; Space, lunes 30, 13:15hs. *Ópera prima de Mugica. Ojo con copias en mal estado.* 80'.

**Con el dedo en el gatillo** (1940) de Moglia Barth, c/Sebastián Chiola; Volver, jueves 19, 14hs. *Versión no oficial de la historia de Severino Di Giovanni, muy condicionada por la censura.* 84'.

**En cuerpo y alma** (1953) de Leopoldo Torres Ríos, c/Armando Bó; Volver, lunes 9, 15:30 (aprox.) *Es como Pelota de trapo pero con básquet. Las escenas con niños, al comienzo, son imperdibles.* 75'.

**En el viejo Buenos Aires** (1942), de Antonio Momplet, c/Libertad Lamarque; Space, lunes 2, 13:15hs.; Volver, lunes 2, 14hs. 90'.

**¡Gaucho!** (1942) de Leopoldo Torres Ríos, c/Santiago Arrieta; Volver, lunes 9, 14hs. 75'.

**El grito sagrado** (1954), de Luis César Amadori, c/Fanny Navarro; Volver, martes 10, 14hs. *Biografía de Mariquita Sánchez de Thompson o de Eva Perón, según como se mire. No es imperdible pero sí ineludible para un ensayo sobre cine y política, por ejemplo.* 116 tremendos minutos.

**Palermo** (1937), de Arturo S. Mom, c/Nedda Francy; Volver, lunes 23, 14hs. 86'.

## Series

**Cracker**; Cinemax, miércoles 4, 17 y 19hs.; sábado 7, 15 y 17hs.; lunes 9, 8:30, 10:30hs; martes 10, 18:15 y 20:15hs.; viernes 13, 23:30 y 1:30; sábado 14, 16:45 y 18:45hs; lunes 16, 13 y 15hs.; domingo 22, 4:45 y 6:45; 9 y 11hs.; martes 24, 4:30 y 6:30hs.; sábado 28, 5:45 y 7:45hs.

**Dos tipos audaces**; Uniseries, martes, 12:00hs.; miércoles, 4:10

**Duckman**; USA, viernes, 22:00hs.

**El fantasma de la ópera** (*The Phantom of the Opera*), de Tony Richardson  
Cine 5, miércoles 4 y 11, 22hs., jueves 5, 3:30hs.

**Ladrón sin destino**; Uniseries, lunes, 13:40hs.; martes, 6:00hs.

**O. B. Taggart**; Cinemax, miércoles 18, 10:15 y 12:15hs; jueves 19, 9:45 y 11:45hs.; sábado 21, 15:30 y 17:30hs.; sábado 28, 14:15 y 16:15

**Prime Suspect**; HBO, martes 3, 0:30; viernes 6, 13hs.; lunes 9, 18:30; jueves 12, 17:30; domingo 15, 4:30hs.; miércoles 18, 2:15hs.

**Viaje a las estrellas** (original); Uniseries, jueves, 18:00hs.; viernes, 10:10hs.; USA, sábados 19hs.  
*Sí: fuimos jóvenes en los '70. ¿Y qué?*

## sábado 14

**Cuatro para Texas** (Cinemax, 6:30 y 8:30), **El delincuente** (Júpiter, 14hs.) **La historia del FBI** (WBTV, 16hs.) **Pepe le Moko** (Bravo, 22hs.)

## lunes 16

**Robo perfecto** (Cine 5, 13 y 19hs.) **Pepe le Moko** (Bravo, 18hs.) **El castillo de la pureza** (Cine 5, 22hs.)

## martes 17

**Performance** (l-Sat, 2:15), **El castillo de la pureza** (Cine 5, 3:30hs.), **El joven de la trompeta** (Space, 16:30h.), **Infamia** (Bravo, 24hs.)

## miércoles 18

**La máscara de Demetrio** (Space, 16:30h.)

## jueves 19

**Con el dedo en el gatillo** (Volver, 14hs.) **Carne** (Space, 22hs.), **El otro** (Bravo, 22hs.), **Carmen, pasión y muerte** (Cine 5, 22hs.)

## viernes 20

**Carmen, pasión y muerte** (Cine 5, 3:30hs.) **Hora fatal** (Bravo, 8hs.) **Mi profesión: ladrón** (Cine 5, 13 y 19hs.)

## sábado 21

**Intriga en Honolulu** (WBTV, 16hs.), **La ciudad de los niños perdidos** (HBO, 22hs.)

## lunes 23

**Palermo** (Volver, 14hs.) **El santo oficio** (Cine 5, 22hs.)

## martes 24

**El otro** (Bravo, 2hs.), **Baxter** (Cine 5, 23:50), **El santo oficio** (Cine 5, 3:30hs.)

## miércoles 25

**A través del Pacífico** (Space, 16:30), **La ciudad de los niños perdidos** (HBO, 20hs.), **Equinox** (Cineplatea, 22hs.), **Baxter** (Cine 5, 5:20hs.)

## jueves 26

**Detective** (Cine 5, 22hs.), **La violencia está entre nosotros** (HBO, 22hs.)

## viernes 27

**Detective** (Cine 5, 3:30hs.), **Panther** (HBO, 22hs.)

## sábado 28

**Sweetie** (Bravo, 0 y 4hs.)

## domingo 29

**La ciudad de los niños perdidos** (HBO, 0hs.), **Sweetie** (Bravo, 0:30hs.), **Robin y Marian** (Cinemax, 11:30 y 13:30hs.) **¿Dónde está el frente?** (WBTV, 14hs.)

## lunes 30

**Cuatro para Texas** (Cinemax, 7:15 y 9:15hs.), **El centroforward murió al amanecer** (Space, 13:15) **La violencia está entre nosotros** (HBO, 17:45), **Panther** (HBO, 19:45hs.), **Rastro de muerte** (Cine 5, 22hs.)

## martes 1/7

**Rastro de muerte** (Cine 5, 3:30hs.)

cable

**Eastman**

**EXR**

**FILM**

**SYSTEM**

**BY KODAK**