

JERRY LEWIS

EL AMIGO AMERICANO

ANO 1 Nº 1

\$ 10.000.-

TEXTOS DE LA CAUSA FORDIANA

«LA LUNA», BERTOLUCCI DESENCADENADO
HEIDEGGER, EL CINE Y EL NO
LOS MEJORES FILMS DE 1980





Este número está dedicado In Memoriam: Alfred Hitchcock, El Maestro.

EL AMIGO AMERICANO

"Amo lo macabro en un rayo de sol" A.H.

STAFF

COMITE DE REDACCION

Redactor en jefe:
Angel Faretta

Redactores:
Jorge Luis Acha
Horacio Alvarez Boero
Carlos Oscar Garcia
Eduardo Montalvo
Rodrigo Tarruella
Marcelo Zapata

dibujos: H.A.B.

Diciembre de 1980
AÑO 1 N° 1
número de verano

Redacción: Rincón 280 1° «A»
Tel: 48-8168

EL AMIGO AMERICANO se terminó de imprimir en los talleres gráficos MARIELS S.R.L. Salta 630 Tel. 38-2430 Buenos Aires. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.
Precio del ejemplar en Argentina: \$10.000
Todos los textos de EL AMIGO AMERICANO expresan la opinión del Comité de Redacción. Permitida la reproducción del material citando la fuente.

SUMARIO

La ventana indiscreta		
Luna lunera, cascabelera...	por Angel Faretta	pág... 4
El cine congelado	por Rodrigo Tarruella	pág... 5
«Avenida», el último de los continuados	por R.T.	pág... 6
Las desventuras del señor Fanfeaux, y el cine nacional	por Eduardo Montalvo	pág... 7
De aquí a la eternidad	por R.T.	pág... 8
La columna de Horacio	por H. Alvarez Boero	pág... 11
El cine y el N6	por Martin Heidegger	pág... 12
Evolución en el concepto del espacio cinematográfico (II)	por Carlos Oscar Garcia	pág... 13
(A propósito de Apocalypse Now)		
El regreso del maestro	por C.O.G.	pág... 18
El camino hacia la Meca	por A.F.	pág... 20
Who is Weir?	por Jorge Luis Acha	pág... 22
Golpeen en cualquier puerta	por A.F.	pág... 24
Aleluya Walter Hill	por A.F.	pág... 25
Viajando con Carver y Kagan	por R.T.	pág... 26
Cuando el portero muere (en el viejo Delancey)	por R.T.	27
El grado cero de la escatología	por J.L.A.	pág... 28
No dejes de empujar Adolfo (llamen a Thomas Gomez)	por R.T.	pág... 29
Starrett le Fou	por R.T.	pág... 30
Rimbowicz, el paria de las islas	por Mr. Clyde	pág... 31

Foto de tapa: "Apocalypse Now" de Francis Ford Coppola

EL POZO DE LA INIQUIDAD

El séptimo de caballerta vuelve al ataque llamado por los últimos cinéfilos que, agonizantes y lacerados por los embates de los zoquetes y los zopencos, buscan su refugio entre las sombras legendarias de aquellos continuados. ¡Qué infamante dolor, qué cruel suplicio! Cuando el Cine es insultado sólo queda una cabalgata infernal, una *chevauchée fantastique*, un largo viaje buscando descubrir el rostro impenetrable del Mal.

Provistos de nuestras raciones de lonjas de tocino, habichuelas y café negro, nos internamos por un recodo del camino a retomar nuestra cruzada en contra de los patanes, los bellacos y felones, los infieles, los cretinos y mercenarios que osan —apoyados en los diccionarios de Sadoul y otras heces— reducir el Cine a estólidos farfalleos. ¡Qué ridiculez!, diría Battaglia.

J.J. Ribas Olsen conjetura en su exaltado opúsculo: «De occuli libido» (ed. Van der Zeden), Rotterdam, 1961; hay traducción española, no aconsejable, de Joaquín Torrocha del Pozo: «Acercas de la fisgona concupiscencia del mirón» ed. El bagel, Sigüenza, 1979): «las capas sedimentadas que actúan sobre la conciencia atávica del individuo que se dice libre, han obturado la posibilidad de hallar nuevas formas de satisfacción en base a un placer olvidado: la mirada» (la traducción es nuestra). Nos cabe agregar: ¿Qué se ve en el Cine? Sea el caso —escogido al azar de las cinematecas—: *Taxi Driver*. Se tendrá el batiburrillo a detallar: los patanes: «Scorsese no bate la justa, cómplice del régimen al cual pertenece, muestra una realidad del todo ajena a nuestro hondo sentir nacional. Su estética extranjerizante no condice con las reivindicaciones populares del sindicato de tacheros».

Los bellacos: «La función fálica del armamentismo del actante forcluye el objeto parcial». **Los felones:** «El film es de claro contenido fascista y racista, aunque es evidente que es más racista que fascista, lo cual no implica que su fascismo oculte su claro racismo, y además ignora las contradicciones del momento histórico». **Los infieles:** «¿Por qué no hay sexo, rock y drogas en *Taxi Driver*? Detestamos el moralismo de Scorsese». **Los cretinos:** «Es del todo improbable que las meretrices neoyorquinas cobren semejante tarifa». **Los mercenarios:** «Buena la fotografía aunque un tanto desaprovechado el material actoril».



Frente a estas iniquidades, la *Causa Fordiana*, recordando a Mr. Greenstreet les propone: cuidarse de comer tortas rifadas en kermeses sospechosas en las afueras de Londres; aficionarse a las ensaimadas (con crema pastelera); bailar la Carioca cuando pasen volando por Río; deslizarse sobre una patineta; no encenderle jamás un cigarrillo por la noche a Colin Clive; deleitarse con los arrollados de anchoa; hacerse acompañar por Mike Mazurki cuando vayan a pedir un crédito; disfrutar de los emparedados de cantimpalo; prestar atención cuando oigan por la calle «When the Red Red Robbin Comes, Bob Bob Bobbing Along»; apreciar las boiserries; esperar en el portal de una iglesia de Innesfree; paladear melcocha; no descuidarse con los azules de Derwatt-Pogash; no hablar de cine sobre mesas de fórmica; apoyar la gestión de Rufus T. Fairfly en Freedonia; no confundir el Jack Daniel's con Joe Daniels; si usted es baby-sitter, vigilar si los chicos están durmiendo; atosigarse de ceviche y frutos de mar; si quiere retirarse a sus habitaciones alegue sufrir «una espantosa jaqueca»; frecuentar la dama de Shanghai; en su noche de bodas, tener cuidado con el tío Perpuzio. Como diría Walter Brennan: «Hijo, esto no puede quedar así». A los pelafustanes de siempre les decimos: «EL CINE ES MAS GRANDE QUE LA VIDA».

Comité de Redacción

LA VENTANA INDISCRETA



LUNA LUNERA
CASCABELERA...

Desde hace ya varios años, la catigada cinefilia local a debido sumar a sus inmemoriales ritos (cf. J.J. Ribas Olsen: "Recueil des rites cinefiles" Nimes, 1965), un inevitable signo de los tiempos -digamos-. Esto es: "hablar" desde la oscuridad - toda ella deliciosa a veces -, de los films de Bernardo Bertolucci que no acceden a la distribución local. Así ha sucedido con: *Ultimo tango en París* (1973), *Novecento* (1976-77) y ahora, *Luna* (1979). Con todos ellos sucede algo que tiene que ver más con la diseminación elusiva que con el placer de la visión, sencillamente. Viajes al Uruguay (la caña de durazno, los dos leags plays con la Opera-rock "Evita" y el Baedeker cinéfilo, los justifican solamente) la fastidiosamente

compleja inclusión a una exhibición "para periodista y críticos" (y amigos de los amigos) y la palabra golosa del viajero que vuelve. Ahora hablamos a nuestros lectores: la transmisión del placer es un film de papel...

De las varias opciones que se nos presentan - de los varios cines "hablados" que podemos elegir-, tomaremos para escribir sobre Luna, el marco de referencia que -seguramente- toma mayor importancia - urgencia- para la política del A.A. esto es: la certeza de que los que llamamos autores de films-cinéfilos de la segunda generación (entre los cuales Bertolucci es uno de sus puntales) desarrollan -unen- en su films, la historia de su producción paralelamente a la historia -la ficción- que se está narrando. El discurso teórico se hace espacio ficcional.

Al igual que Win Wenders en *El amigo americano* o Hugo Santiago en *Invasión*, o Bertrand Tavernier en *La muerte en directo*, Bertolucci investiga en Luna, sus relaciones con el cine norteamericano. Relaciones de cinefilia, y nuevamente, pero con mayor decisión: búsqueda del padre, pero en este caso a través de lo que denominamos "lengua padre", el lenguaje del cine detentado por Hollywood. El tema se bifurca y vuelve a hacerlo a través de la historia de Joe, un adolescente norteamericano, que tras la muerte de su padrastro (también norteamericano) viaja con su madre (cantante de opera) a Italia. Por un lado Verdi: Parma, Rusetto, "Traviata", "Rigoletto", "Trovatore", "Un ballo in maschera" en el score y como puesta en escena de las actuaciones maternas; por el otro Giuseppe a

quien Joe busca por una Roma desierta -heladamente estival- donde los muchachos en skate-boards, con carpenters jeans, se deslizan hacia la heroína y donde la otra "heroína" la diva -Caterina Silveri, su madre- se desmelenas sobre un escenario viviendo la pasión que Giuseppe le ha dejado: Verdi por un lado -cuyo cuadro la acompaña en su casa de Roma- y su antiguo amante cuyo fantasma atraviesa Roma perseguido por Joe, Telémaco paralizado por una imagen-significante: la Luna...

La primera escena de Joe en Roma lo muestra ingresando a un cine, recorriendo los pasillos con su skate-board, seguido de Arianna que le tiende un hilo hasta la pantalla donde Marilyn Monroe - vestido blanco dentro del technicolor - canta en una escena nocturna. El film en cuestión (*Niagara de Henry Hathaway, 1950*), cuya crítica figura entre los escritos de André Bazin nos lleva -creemos- al centro del laberinto. Remite por un lado a la escena de los *precredits*, Joe - a los pocos meses, un bebé todavía - "abandonado" por Caterina para bailar un twist con Giuseppe, donde aquél queda "atrapado" por un ovillo de lana dejado por su madre; a continuación: Joe llevado en la canasta de una bicicleta por su madre durante un paseo nocturno en una carretera desierta. Joe al mirar el rostro de su madre la identifica con la cara de la luna...

Estamos nuevamente en el cine en Roma. Joe luego de ver la imagen lunar de Marilyn en ese film nocturno, húmedo y torrencial que fue *Niagara*, intenta hacerle el amor a Arianna. En ese momento súbitamente recorren el techo del cine (como en la sala de Parma donde Bertolucci iba

Bertolucci: "La Luna y las Fogatas"



¿QUE ESCRIBIA CORNEL WILDE EN "QUE EL CIELO LA JUZGUE"?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA VENTANA INDISCRETA

de chico, como el antiguo Select Lavallo de Buenos Aires. . .) y aparece la luna en el cielo. . .

—La palabra "incesto" ha hecho que muchos filisteos se rasgaran presurosamente las vestiduras (el traje adusto que se ponen cuando van a ver los films de los cinéfilos), pero "incesto" retoma en Luna de Bertolucci el arquetípico significado ritual: exceso, conocimiento, Saber-pulsión epistemofílica- que remite aquí a la iniciación en el Cine: fijación de la imagen cinematográfica en la memoria del iniciado, deseo de éste de "penetrar", devorar las entrañas de un cuerpo hecho de signos recurrentes. El maelstrom de la pantalla donde los fantasmas viven.

Joe buscará a su padre luego de fracasar en la penetración de "lo real" el cuerpo de su madre: terapéutica, laica y dispuesta. Lo buscará recorriendo los mismo escenarios de su infancia: la casa en la playa, las estrechas calles de una Roma ocre, opalescente, lo ubicará en una escuela. Donde sus alumnos pintan -descalzos- un mural en el piso, cambiará su calzado por el de Giuseppe, lo seguirá hasta su casa y le dirá que su hijo ha muerto por la "heroína", le dará una cita con Caterina en el "escenario de las termas de Caracalla (de nuevo el "calzado") y allí en medio de un baile de máscaras, reinventará la escena originaria, la que deseaba revivir durante todos esos años y mientras su madre se agita en el escenario su padre lo abofetea, lo despierta, lo incita a vivir, la bofetada le da el habla como una nalgada le dio el primer aliento. Ambos podrán entonces sentarse frente a esa "otra escena" y contemplar satisfechos, sonrientes, lo que se vive en el escenario, mientras tanto del otro lado - de este lado de la pantalla- nosotros, espectadores últimos (¿últimos?) volvemos cíclicamente a ser arrastrados al centro del maelstrom. . .

El laberinto tiene múltiples entradas y múltiples son también los hilos que se nos tienden; Luna remite a un placer del texto cinematográfico que es lectura cinéfila de una memoria gozosa, que con fruición de Gourmet, Bertolucci nos va presentando: maestro de ceremonias de un telón recargado - brocados, carmesíes, pendones dorados- que es pesado de descorder; pesado y peligroso, ya que del otro lado está el último estadio de la sabiduría, y de este otro, yendo en sentido inverso, sólo un pasillo con butacas, la cara aburrida del "boletero", las puertas de vidrio, la calle Lavallo, la calle Corrientes, y luego, la memoria, la cinefilia, el volver a empezar, el volver a "hablar", el volver al Cine. . .

Angel Faretta

EL CINE CONGELADO

Este año tuvimos varias «Semanas». La de Australia, que sirvió para que pudiéramos ver la admirable y prohibida *El rugir de los canchales* de Peter Weir, la brasileña, que vino a confirmar nuestra desconfianza sobre uno de los mayores «bluff» del cine actual (el desastroso «modelo» que nos proponen los críticos uruguayos y Aries), la execrable *parade francesa*, y las múltiples expresiones siberianas del *Cosmos 70* y de *Artkino*, con una insoportable y subliminal *Muriel*, donde *Resnais* mezclando, muy mal, *Mandrake* deshidratado y *Argelia* (el film es de 1963) logra totalmente su maníaca obsesión de colocar en una gigantesca heladera-computadora todo vestigio de conflicto o emoción humana. De estas fatigosas maratones (quién podrá olvidarse de *Marketa Lazarova*?) sólo podemos rescatar *Pirosmanisvili*, un film del georgiano *Shengelaia*, una experiencia extraña y difícilmente repetible, ya que se trata de una obra sobre uno de los mayores pintores naïf realizado también con una forma naïf.

La retrospectiva que sobre *Fernando de Fuentes* (1894-1958) realizó la Cinemateca en la Sala Lugones fue mucho más interesante que todas esas promocionadas «Semanas». Lamentablemente el público cinéfilo estuvo aquí tan ausente como allí. A las heterogéneas multitudes ávidas de ver films prohibidos o por prohibirse, y a los espectadores confraternizadores que prefieren *La esclava del amor* a *Cabalgata infernal* (el día que ocurra lo contrario sucedera lo que *Pound* señaló sobre la métrica poética y el Imperio Romano) sucedió un auditorio, y un ascensor, formado por jubilados, viejos amigos del cine nacional, mejicanos y mejicanas, adoradores de *María Félix*, y algunos intrigados cultores del tercermundismo. El ciclo comprendió 14 películas, en copias perfectas y subtituladas el inglés. La producción de *de Fuentes* por lo visto alcanza sus cimas, modestas (ni en altura ni en intensidad puede llegar a dónde el *Dr. Atl*), en los treinta, cuando se iba con el compadre *Mendoza* y *Pancho Villa*, y decae hasta el tedio inmemorial de *Doña Bárbara*, de *Pedro Armendáriz* sin *Ford*, y de los fabricadores de chicle.

El prisionero trece y *El compadre Mendoza* (ambas de 1933) cuentan cómo *Alfredo del Diestro* manda a sus seres queridos a la muerte en medio de la revo-



lución. En la primera envía, sin saberlo, a su hijo frente al pelotón de fusilamiento, para en el instante decisivo descubrir que se trataba de un sueño provocado por el *Otard Dupuy*. En *El Compadre*, del *Diestro* juega con la diestra y el centro para concluir con una actitud francamente siniestra (pero no de gauche): tras recibir efusivamente en su mansión campestre a sucesivos contingentes de zapatisas, carrancistas y huertistas, delata, tras largas reflexiones (dignas de *Rod Steiger*) a su mejor amigo, un simpático zapatista, cuyo cuerpo desde la horca cerrará el film (partida del compadre hacia México City). El tono elegido por *de Fuentes* para estas dos obras va de la tragedia al grotesco. La revolución es un buen background para los malentendidos, la vieja historia de la traición, el filicidio encubierto por la ebriedad. Así, *Mendoza* (un *del Diestro* con mucho de *Tincho Zabala* y *Terranova*) no tendrá alucinaciones ni tiempo para el arrepentimiento, como *Gypo* en *El delator* (*Ford*), ya que su comportamiento está regido por el oportunismo, la «relatividad de todo», la seguridad propia y de su familia. La *mise-en-scène* de todo esto es clásica, muy concisa, por momentos bastante primitiva (hasta 2 años apenas que comenzaba el sonoro y *FDI* realizó, por lo menos, tres films ese año) y con una frialdad que acá resulta bien, pero que en sus obras posteriores se convertirá en una de las causas de sus grandes fracasos. . .

Allá en el *Rancho Grande* (1936), *summa* del «film ranchero» es una rara mezcla de las delicias del «camp» y lo francamente desagradable. Haría falta un estudio extenso y detallado para lograr ver qué es lo que nos atrae y qué lo que nos repele de esta obra y de otras parecidas. En este rancho de luxe, con el insufrible *Tito Guizar*, mexicano «for export» si los hubo (habría que ver quién lo querría importar), con riñas de gallos que no se producen, con un patrón, con un increíble aire de villano de clase B

LA VENTANA INDISCRETA



(René Cardona, desaprovechado) pero bueno al fin, con **Lorenzo Barcelata** (una mezcla de payador y **Carlos Puebla***, hay una secuencia admirable y terrorífica: un enfrentamiento guitarrero entre tres charros 3, sonrientes, de blanco, relucientes, exactamente iguales, y 3 representantes del viejo imperio azteca, de negro, entonando una canción sobre la fauna local, muy tristes, tan tristes como relucientes los otros, y exactamente iguales también. La sensación que esto produce, involuntaria en el autor por supuesto, es sólo comparable a los horrores fascinantes de **Tod Browning**.

El **tigre de Yauatepec** (1933) es la historia de un bandolero que opera como **El Zorro** o **El Coyote**. Hay dos secuencias admirables: una cabalgata-cantata por cientos de **desperadoes** a través de caminos y montañas, y la muerte del protagonista, fusilado adelante de su madre, y de su primero sufrida novia, luego sorprendida hermana, ambas llorando y arrastrándose por el piso.

En **El fantasma del convento** (1934) hace entrada lo fantástico propiamente dicho (en cierta manera casi todo **FDF** es cine fantástico). Desgraciadamente aquí, como en **La mujer sin alma**, aparece una de las peores características de **FDF**: plantea algo delirante, un universo extraño, y no se desata, aplaca lo que apuntaba desmelenarse, lanza elementos para el frenesí y contiene tanto su imaginación que concluye matando, congelando, los riesgos que invoca. Hay como un excesivo control, como un miedo, que se enmascara y toma la forma de una preocupación plástica. Esta «plastificación», tan cara a los **Gabriel Figueroa**, **Alex Phillips** et al, detiene el mélo cada vez que va a desencadenarse (ver **La mujer sin alma**), convierte a **Dofia Bárbara** en una serie de estampitas lavadas, desvaídas, inofensivas, y **El fantasma** pierde el clima **Dreyer** al que apunta en muchos momentos para convertirse en una especie de film fantástico «a la soviétique» (y no **Solaris** precisamente, sino más bien como si **Tchouhraj** lo tratara de hacer).

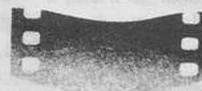
Tras el paréntesis de **La familia Dressel** (1935), una aburrida historia de ferreteros alemanes, nos encontramos de nuevo con **FDF** en su salsa con **Vámonos con Pancho Villa** (1935), con guión del poeta **Xavier Villaurrutia** y música del compadre **Silvestre Revueltas**. Único film épico del ciclo, muy distante del intimismo de **El prisionero** y de **El compadre**, de la ranchera-camp de **Allá...**, y de la aventura melodramática de **El tigre**, **Vámonos** comparte el eclecticismo, la confusión; la sucesión de escenas excelentes seguidas de otras deplorables, que se encuentra a todo lo largo de la obra de **Fuentes**. Esta historia de un pequeño grupo de hombres que se unen al ejército villista, y van muriendo uno tras otro en diversos combates hasta que el último decide desertar tras haber incinerado el cadáver de su amigo, contiene, como en un gran desordenado fresco momentos de salvaje belleza. A diferencia de **El compadre**, obra circular, íntegra, casi perfecta, **Vámonos** se muestra caótica, sin fluidez de continuidad, alternando episodios admirables-todo el de la cantina, por ejemplo-con secuencias deshilachadas como los múltiples combates en los campos, que parecen filmados por un **Cándido López** desmañado. Film extraño, solitario, irrepetible, **Vámonos** pierde, quizás, fuerza por pretender abarcar demasiado, por dejar que esos caracteres individuales se pierden en una barahúnda, en una excesiva fragmentación. Todo lo cual nos recuerda nuestras actuales objeciones a muchas de las obras de, justamente un amante de lo mejicano, el sobrevalorado **Sam Peckinpah**.

En **Dofia Bárbara** (1943) vemos muchos gérmenes de historias sin que ninguna se desarrolle del todo. Así tenemos un film de **María Félix** chato, un film social insulso, un film de prometida brujería que no va más allá de **MF** encendiendo velas en un altar y dando vueltas al retrato de su amado-odiado. Como **FDF** no se decide por nada sólo queda un documental sobre praderas y esteros venezolanos en México, con aires de **Demare** y del **Carril**. En cuanto a **Rómulo Gallegos** a falta del Premio Nobel debieron haberle concedido el premio al peor guión de todos los tiempos.

Dejamos esta retrospectiva con **María Félix** again comenzando de costurera (con una **Singer**, como en **Richard Lester**) ascendiendo posiciones -«La razón social» de **Daudet** mediante-hasta que **Fernando Soler** (uno de los miles de **Soler** que hacen cine en México) le pide

que le devuelva todo, hasta el visón, y se vaya. Ella termina entonces cantando en un cabaret, y **Soler** en vez de sumirse en la abyección, o de matarla, o de matarse, o de entrar en un monasterio (quizás el mismo de **Arturo de Córdoba** en **El?**) prefiere abrir la ventana y recibir el sol y el canto de los pájaros. Así, con el sol de **Soler**, y el recuerdo de **Dolores del Río** levantando su célebre ceja «desatando los instintos primarios de esos hombres, que trabajaban bestialmente, vencidos por la fatiga y el calor y atacados por fiebres tropicales», como señala la sublime prosa de los programas de la **Lugones** al hablar de **La selva de fuego** (inspirados en **Rimbaud**, sin duda) nos alejamos muy a pesar nuestro del mundo de **Fernando de Fuentes**, alegres y regocijados, contentos y ocurrentes, con **María Elena Marqués** entre las briznas de hierba, con música de fondo de **Max Urban**, a pedirle unas mulas a la tía Sara, y a pedirle a **Cinemateca** que por favor siga así, que no se duerma en los laureles, que por favor consiga a **La mujer del tuerto**, que traiga sus **Espaldas mojadas**, que de un **Distinto Amanecer**, y que, junto a recordar las **Memorias** de un mejicano, rememoremos también a **Don Bustillo Oro** y a **Chaflán**. Con un poco de **Viuda de Jalisco**, mascando melcocha, soñando con **Begonias** (**Palacios**).

Rodrigo Tarruella



“AVENIDA”, EL ULTIMO DE LOS CONTINUADOS

Si bien lo que más importa es: qué es lo que se ve en la pantalla, los recuerdos de los aficionados al cine van muchas veces acompañados por la presencia nostálgica y afectuosa en la memoria de cada uno de los ámbitos, de las salas, de las cuevas de **Altamira** en que esas sombras que convocan al éxtasis fueron recibidas. El persistente buscador de lo inefable recorrerá en sus años de aprendizaje una ruta poblada de lugares y estaciones muy diferentes y de cada parada tiene un particular clima evocativo. Así, su peregrinación en la senda de lo misterioso lo llevará de los templos (del 7º arte) a los más inhóspitos sucuchos, con la esperanza de experimentar su súbita iluminación.

Ya van quedando pocos viejos cines en Buenos Aires. En general, son suplantados por construcciones modernas, todas igua-

NOS GUSTAN LAS ACOMODADORAS DEL METRO

LA VENTANA INDISCRETA

les, sin imaginación, que hacen añorar las viejas salas, cada una con su atmósfera particular y sus hábitos. Uniformidad, frialdad: el espectador actual parece entrar siempre en un único cine, repetido al infinito. Se ha perdido el encanto de las funciones de barrio y de las salas del centro que desaparecieron con la extinción de las películas de **clase B**. En la memoria perduran algunos nombres: el viejo **Select Lavalle**, con su techo corredizo y sus inolvidables programaciones de la Warner, convocando a **Bogart, Robinson, Cagney, Lorre, Greenstreet** y Cía., el **Hindú**, con su ambientación de Calcuta revisada por Hollywood, el **Metropol**, paraíso de la clase B, sala dedicada a **William Beaudine**, la **Republic**, la **Monogram** y cuanta rareza llegaba a Buenos Aires, el **Novedades**, con su retahíla de noticieros y dibujos animados (**Disney, Lantz, Fleischer, Pat Sullivan**, la Warner). Entre los cines de barrio los aficionados recordarán tardes y noches de emocionado fervor: el **Lezica** (la exhibición de **Hombre sin estrella**, de **King Vidor** desató la pasión) y el **Astro**: dos salas de **Caballito**; el **Gran Cine Sáenz**, de Nueva Pompeya, **El Nilo** y el **Moderno**, de Boedo, el **Armonías** del Once, cuya programación de hasta 5 films por día no se reflejaba en diario alguno. Todos ellos, y muchos otros, forman ya parte de la leyenda ¿Cómo olvidar el **Cataluña** o el **Radar**? ¿cómo aceptar que ya nada queda del **Rose Marie** de Lavalle, del "pablito" **Podestá**, de **Parque Patricios**, del **Coliseo Palermo**, del **Alhambra**? Algún día alguien escribirá los recuerdos, los atmósferas, de estas salas. Es necesario ir también "a la búsqueda de los cines perdidos". Como diría una escritora de moda (abominable cineasta); "Tú no has visto nada si no has visto los continuados".

Todavía quedan en pie el **Electric**, el **París** y el **Arizona** (allí se estrenó **Superman** contra la mujer araña, de **Spencer Gordon Bennet** y **Thomas Carr**), pero sus programaciones actuales, llenas de **spagueti-westerns**, destapes españoles y artes marciales, no ofrecen motivos como para que el cinéfilo se interese. Las mismas salas que antes proyectaban gemas del arte de nuestro tiempo hoy exhiben bodrios pasatistas (para ver y tirar).

Hay una sala, sin embargo, que merece nuestras recomendaciones, nuestro aviso para que el aficionado esté alerta. Su programación se publica en "**La Nación**" y "**Clarín**". Este pequeño cine se encuentra en la **Avenida de Mayo**, y entre un caos de afiches que anuncian las próximas exhibiciones, se pueden encontrar muchas agradables sorpresas. Entre una barahúnda de en-

gendros siniestros el aficionado, como un buscador de oro con su tamiz, podrá localizar algunas joyas entre tanta basura. Tarea paciente y fascinante, sin duda. En los últimos tiempos, por ejemplo, desfilaron por la pantalla: **Ritmo de asesinato** de **Fuller**, **Topaz** y **Trama macabra** de **Hitchcock**, **El molino negro** y **El hombre que burló a la mafia** de **Siegel**, **Boomerang** de **José Giovanni**, **La mano oculta del crimen** de **Richard T. Heffron**, **La muerte en directo** de **Tavernier**, **La amante misteriosa** de **Paul de Lussanet**, **Fedora** de **Billy Wilder**, **El juego del poder** de **Hugo Santiago** y dos obras maestras malditas: **Complot en noviembre** de **Don Medford** y **El Hombre cobra** de **Bernard L. Kowalski**. La sola aparición de films como estos dos últimos, casi imposibles de ver otra parte, hace recomendable el seguimiento de la programación diaria (dos películas) de este heterodoxo cine. **El Avenida**, que de él se trata, es objeto ya de frecuentes peregrinaciones por aficionados alertados y por miembros de nuestro **Comité de Redacción**, munidos de maní con chocolate, garrapiñada y ensaimadas. Ambiente de gran calidez, pleno de toses y seres que dormitan, digno de ser visitado por **Scorsese** y **Harvey Keitel**, es un lugar propicio para los descubrimientos y las rememoraciones.

R.T.

LAS DESVENTURAS DEL SEÑOR FANFEAUX Y EL CINE NACIONAL



DAVID CARRADINE - WARREN OATES A LA CASA BLANCA.



La redacción del A.A. ha recibido - vía diario porteño desviado con altruista generosidad - despacho que nos informa, además del citado y el cine nacional en el viejo mundo, sobre los vastos alcances de la revista belga "**The cinema**".

Si el lema que los guía: "Viva el proyecting" revela su pasión por el cine, sus métodos extremos - como se verá - , nos indican de su celo por esa pasión. Así es; claras técnicas medievales usan nuestros colegas belgas para remover los antiquísimos pinceles que la estética teatral ha depositado sobre este novísimo arte del siglo XX.

Si se repara en la paradoja anterior, piénsese en el tremendazo buril flamenco necesario. Imaginados el elemento y el consiguiente esfuerzo, la admiración y los plácemes, un paso, no más. Así reaccionamos, en pleno, y, si no nos asiste el egoísmo de leer y guardar; si una revista suele ser el acopio de lo que anda suelto volcado a la comunidad; como nos roza, al fin, es que aquí va - previo paso por satélite, censura vernácula y traductor - el sedimento, el resto, entonces:

Apasionado desde su niñez, el señor **Fanfeaux** decidió, por su treintena, anuar la pasión de espectador con la de crítico. Entrevió salto pequeño; lo dio, y la revista "**The cinema**" - acoplada desde sus inicios a la rauda marcha de **Bazin** y sus huestes - lo recibió entre sus colaboradores.

Incómodo en su fuero íntimo, como colgado del pasa-manos, soportó los rigores según el trecho a recorrer. Con el cine francés dejó sentada, subrepticamente, su opinión personal: **Renoir, Bresson**, sí, pero un distinguido hueco para **Clair**. ¡Aleluya con el neorrealismo! Todos juntos aquí: **Rosellini - De Sica - Visconti - De Santis**. Puro esfuerzo y perseverancia, con el cine americano sobrellevó lo más peligrosos embates de la marcha. Llegado el momento de los profundos distingos, veamos a quienes mandó a la cesta, con igualdad de precio y selección: **Keaton** con **Chaplin**, **Ford** con **Zinemann**, **Hawks** con **Kazan**, **Minelli** con **Wyler**, **Mann (Anthony)** con **Mann (Delbert)**, **Preminger** con **Kubrick**, **Aldrich** con **Wilder**, **Lewis** con **Allen**, **Hitchcock** con suspenso.

LA VENTANA INDISCRETA



Si los distingos precedentes lo fueron resolviendo en su intimidad, las salvedades que siguen dejaron entrever sus grietas: del período americano de Lang y Murnau prefería, resueltamente, el alemán. De la clase B no intuía lo esencial: mientras los niños juegan en el jardín, los mayores conversan seriamente en el salón. Tenía dificultades para ver lo que no se muestra. Donde melodrama deliberado (Sirk), veía rebasada pasión; donde candor vital (Walsh), simple aventurismo; donde límite transgredido (Ray), reglas de urbanismo excedidas.

Gran badén el cine americano en un viaje por la estética y perdió su equilibrio el señor Fanfeaux.

En las caídas en público nuestra intimidad recibe el golpe. Sorprendida la redacción de la revista en su honda buena fe, decidieron - al igual que en las seriales, cubierta con falsa maleza -, tenderle una sutil celada con Hawks y... ¡soberbio porrazo con "Hatari" y "El deporte predilecto del hombre"! Ayudado, reconvenido ("No es cuestión de élites, exquisitez - le explicaron -, sino de valor"), dejaron que en algún cine providencial le tocara la gracia. El tiempo, y no llegaba (él la retardaba con Rusell, Kubrick); lo reorientaron con Wenders, De Palma, Coppola (enconado, insistía con Lumet, Peckin pah, Bergman). Ante el fracaso imperó lo drástico. La pasión como móvil del rigor y, de lo persuasivo a lo punitivo, con métodos de inquisición. Veamos algunos de los escollos que debió sortear el señor Fanfeaux en pleno infierno para, acaso, entrever la luz:

El primer día, según los avatares azarosos de toda cartelera de diario, y munido del diccionario abreviado de Sadoul, fue obligado a asistir, en plano suburbio norte, a la proyección de un film de Schlesinger. Terminada la función, en un bar cercano debió acometer, hasta la letra L, la relectura del manual en cuestión y, sin solución de continuidad - sin cenar, también; dirigirse presuroso a la zona sur donde lo esperaban, a su elección, Altman, Resnais o un film inglés.

Siempre en el purgatorio, otra fría jornada fue conminado a abandonar el tibio ámbito hogareño. Motivo: película soviética. Se acota que el azar, esa noche, no acertó con la procedencia citada; propició, sí, un film de origen búlgaro y una gran nevada, aumentando así los resultados buscados.

Unos días - para que se cebara en el descanso y la convicción de que todo había pasado - y fue violentamente impelido al movimiento para una sección temprana. En colaboración con la Cinemateca belga y la Embajada se le intimó a ver, en función especial, una película de origen argentino.

Para evitar distraerse de la trabajada banda sonora que caracteriza a los films de esa procedencia, se le proveyó de sólidas antiparras para soldador, con gruesos vidrios negros. Terminada la proyección, en un bar al paso, de parado y sin bebidas, debió completar el Sadoul, M a Z y un Hot Dog; rápido, sin digerir el alimento, menos el mamotreto, fue invitado nuevamente. Provisto esta vez de mullidas orejeras, entró a la sala para deleitarse, visualmente, con la fluida narración y el perfecto montaje del mismo film sudamericano.

Hasta aquí lo recibido, que nos entera de las peripecias de un crítico en Bélgica. Si ignoramos los resultados estéticos de las desventuras del señor Fanfeaux, nos advierte sobre las verdaderas andanzas del cine nacional en tierras extrañas y, sobre todo, de las sutilezas del ordenado azar.

Si algún mérito tiene calcular los alcances de nuestros afanes, lo es más cuando por el atajo de lo subrepticio, impensado, llega - como tiro por la culata - trastocado en su dirección e intención y nos deja, francamente, cazador cazado.

Eduardo Montalvo

DE AQUI A LA ETERNIDAD



CECIL BEATON: 78. Este notorio decorador, modisto y fotógrafo tuvo dos encuentros memorables: con Minnelli en *Gigi* (1958) y con Cukor con *My Fair Lady* (1964). El cine, sin embargo, le debe más a nombres de su propio territorio, como Cedric Gibbons o Van Nest Polglase. **LIL DAGOVER. 83.** Perseguida por Conrad Veidt en *Calegari* y por Bernard Götzke a través de Bagdad, Venecia y la China en *La muerte cansada*, Lang, 1921). Ella fue una de las musas del expresionismo, corriendo asustada entre interminables telones pintados.

PEPPINO DE FILIPPO, 76. Il dottor Antonio obsesionado por les mamelles de Anita Ekberg en *Boccaccio 70* (Fellini), actor itinerante, junto a Giulietta Masina y Carla del Poggio en *Luci di varietà* (1950), y partner de Totó en una serie de gemas a redescubrir, partes esenciales del cine italiano que importa: aquel que incluye, entre otros a Cottafavi, Freda, Paoletta, Bava, Dawson y ese trabajador incansable llamado Camilo Mastrocinque.



ADOLPH DEUTSCH . 82. Su música acompañó a los perseguidores de El Halcón Maltés, a Fred Astaire y Audrey Hepburn en las caves de *Funny Face* (La Cenicienta en París) y a los gimnastas montañeses de 7 novias para 7 hermanos, ambas de Donen, a Astaire y Cyd Charisse en *The Band Wagon*, a Spencer Tracy y Liz Taylor en *El padre de la novia*. Para completar su gesta minnelliana él estaba también en *Té y Simpatía*, dando su soufflé a los artilugios de Deborah y las angustias de John Kerr, y todas las hojas del otoño eran Deutsh.

IVAN TRIESAULT, 78. Bailarín estoniano, en Hollywood desde la guerra. Remarcablemente siniestro, en *Notorius* (Tuyo es mi corazón) era el nazi encargado de vigilar a Claude Rains, y que en una escena inolvidable lo condenaba, haciéndolo entrar a la mansión, donde lo espera la banda descubierta por Grant-Bergman. También estaba a sus anchas en *Cinco dedos*, de Mankiewicz.

FARETTA QUIERE VER "CARNIVAL IN COSTA RICA"

LA VENTANA INDISCRETA

ERLE C. KENTON, 84. Desde 1914 comenzó dirigiendo para Mack Sennett, Autor de *The Ghost of Frankenstein* (1942), *House of Frankenstein* y *House of Dracula* (ambas de 1945), este Kenton merece por eso sólo ser admirado por los aficionados al "fantastique", pero este Erle deberá quedar ya para siempre en la Eternidad gracias a un único film: *La isla de las almas perdidas* (1933). Obra genial y maldita, de la cual pudo verse un fragmento en "El show del horror" de Richard Shikel, fue un milagro en el que colaboraron Charles Laugh-ton, Lugosi, el fotógrafo Karl Strauss y varios talentos anónimos de la Paramount. Si en sus anteriores films citados los climas delirantes y retorcidos de su germánica go-ticidad debían mucho a las cualidades de John Carradine, Lon Chaney Jr., Karloff, Lugosi y J. Carrol Naish, *La isla* es una obra total, sin que ninguno de sus elementos predomine sobre los otros. Film de aventuras (en el sentido que habla Carlos Oscar García), film de un horror más que físico, parábola apocalíptica mezcla de Schoedsack con Fisher (Terence), esta isla navega por los mismos territorios que instauraron *El Bosco*, Poe, Tod Browning Hitch con *Psicosis* y *Los pájaros* y esos dos genios aún no valorados de nuestro siglo que fueron Ernest Beaumont Schoedsack y Jacques Tourneur, Jean Vigo dijo todo en tres films, el Gran Erle sólo precisó uno.

GEORGE PAL, 72. Gran Señor de los efectos especiales, experto en trucajes, creador de marionetas (los *Puppetoons*), Pal produjo *Destination Moon*, de Irving Pichel y *La guerra de los mundos*, de Byron Haskin, sobre Robert Heinlein y Wells respectivamente, en los *fifties*. Luego, metido a realizador, hizo la prueba con Tom Thumb (*Pulgarcito*), la Atlántida, los hermanos Grimm y el Dr. Lao. Su mejor obra fue *La Máquina del tiempo* (1960), Wells again, con la sublime Yvette Mimieux. El descendiente más claro de Pal parece ser George Lucas. En mayo.



JIMMY DURANTE, 87. Leyenda del Music-Hall, actuó junto a Keaton en *Passionate Plumber* (1932), y con Sinatra y Gloria - serie negra- Grahame en *It Happened in Blooklyn* (1947). Todavía en TV se lo puede ver desplegando su vitalidad en *Billie Rose's Jumbo* (Corazón de mujer, Charles Walters, 1962) formando una frenética pareja con Martha Raye. Allí "Narizotas" canta "The Most Beautiful Girl in the World" de Rodgers y Hart, mientras Doris Day amansa los leones.

MARIO BAVA, 66. Después de desempeñarse durante más de veinte años como director de fotografía (entre sus trabajos: algunos de los primeros Rossellini, *I Vampiri* de Freda, la sublime *Esther y el rey*, de Walsh) Bava debutó en 1960 con una obra ya mítica: *La maschera del demonio* (*Domingo negro*). Allí nació un autor de films, y junto con él la musa del *fantastique* de los *sixties* la gran Barbara Steele. *La ragazza che sapeva troppo* (62), *I tre volti della paura* o *Black Sabbath* (63) con Karloff, *Seis mujeres para el asesino* (64) - films esenciales para acceder al universo baviano- y *Diabolik* (67), sobre el fumetto de las hermanas Giussani, (última obra de MB estrenada en nuestro país) son sus títulos más notorios de los años sesenta. *Cinque bambole e la luna d' agosto*, *thriller* a los Diez Indiecitos, y *Il rosso segno della follia*, rodado en España, completan la trilogía. Luego Bava realizó *Ecología del delito* (71), *Gli orrori del castello di Norimberga* (72), con Joseph Cotten, Elke Sommer y Massimo Girotti, *La casa dell' esorcismo* (74) con Elke otra vez y Alida Valli (qué encuentro!) y su última obra: *La Venere d' Ile* (78), sobre Merimée. En algunos de sus films colaboró (como guionista) su hijo Lamberto, coreizador de *La Venere*. En los inicios de Bava, en cambio, sus colaboradores eran el montajista Mario Serandrei y el célebre guionista de decenas de pé-plums: Ennio de Concini.

Un análisis de Bava llevaría un espacio mucho más extenso que éste. Sólo digamos que el cine de Bava sólo podemos gozarlo siendo sus cómplices, entrando en los juegos que nos propone. En definitiva, le proponemos al lector un simple test: si usted admira a Bava, Cottafavi-Freda-Paolella es un cinéfilo. En cambio si se inclina por Lattuada-Bolognini-Wertmüller usted es un auténtico zoquete y merece que Randy Quaid lo escupa.

En Roma, el 25 de abril.



TEX AVERY, 72. Una leyenda. Uno de los artífices del dibujo animado de la Escuela de la Costa Oeste. Fue uno de los genios de las Warner, junto a Chuck Jones, Fritz Freleng y Robert Mc Kimpson. Debutó en 1930; colaboró con Walter Lantz (el creador de *El Pájaro Loco*). Fue uno de los artífices de esa creación colectiva llamada *Bugs Bunny*. Inventó el perro Droopy. Avery vivía una existencia de anacoreta. Habiendo perdido un ojo (alguien dijo: "es uno de los cuatro grandes tuertos de Hollywood; los otros son Ford, Walsh y André de Toth") se negaba a ser fotografiado y rehuía las entrevistas. Robert Benayoun (¿quién si no?) lo persiguió infructuosamente durante años, y publicaba un "Dossier Avery" cada vez que podía (seguramente en los días en que Jerry estaba demasiado ocupado para atenderlo). Chuck Jones lo llamaba "el mito obeso".

"EXCITING, ISN'T IT?"



LA VENTANA INDISCRETA

STROTHER MARTIN, Uno de los mejores actores de los últimos 20 años. En *Plata Dulce* (Stuart Rosenberg) trataba de timar con el ganado a Paul Newman y Lee Marvin. Andaba merodeando por los films de Peckinpah (por ej. en *La balada del desierto*) y en *El amable estafador* (Kershner). En *El peleador callejero*, ese sublime film maldito de Walter Hill, es un médico abortista que cita a Poe y está preocupado por los gatos. Otra vez Paul Newman se lo encontraba en Harper (*El blanco móvil*, Jack Smight), donde Strother hace de Mesías de un culto solar unipersonal. Su única actuación como actor protagónico es ya leyenda: fue en *El hombre Cobra*, esa obra maestra absoluta de Bernard L. Kowalski. Era un rata lírico y tocado. Lo vamos a extrañar.

ALFRED HITCHCOCK, 80. De éste, nacido "bajo el signo de Leo", hijo de un comerciante de aves de Essex, que estudió con los jesuitas en San Ignacio, que dejó de contarnos sus fábulas el 29 de abril, no diremos nada, ya que todo lo que se diga en esta revista estará relacionado con él y con sus obras.



TERENCE FISHER, 76. Uno de los artistas románticos más grandes del siglo. En medio de uno de los cines más insufribles del planeta (y miren que hay muchos execrables... casi todos): el cine inglés (García prepara un análisis definitivo sobre esto), la Hammer fue un oasis de imaginación. Fisher fue el más grande de todos, pero toda esa generación: Freddie Francis, Roy Ward Baker, Jimmy Sangster, Peter Sasdy, el guionista John Elder, los fotógrafos Jack Asher y Arthur Grant, el excelso escenógrafo Bernard Robinson, los productores Anthony Hinds, Anthony Nelson-Keys y Michael Carreras (salvo cuando se metió a realizador), los actores Lee & Cushing, Donald Pleasence, Michael Gough, las actrices Bárbara Shelley e Yvonne Monlaur, y, por supuesto Milton Subotsky, todos ellos son los continuadores de una Poética que dio a Shelley y a su mujer Mary, a Keats, a Byron, a Stevenson, a Thomas Burke, a De Quincey.

De la extensa obra fisheriana preferimos *La venganza de Frankenstein*, *Drácula*, *El mastín de los Baskerville*, *The Devil's Bride*, *Frankenstein debe morir* y *Frankenstein creó a la mujer*. Una de las obsesiones de TF es la del científico que intenta dominar a su antojo la Naturaleza, manipularla, experimentar con ella. No en vano varios de sus mejores films se ocupan de Frankenstein. Esos sabios en estado salvaje intentan siempre ir "más allá", vencer a la muerte (*The Man Who Could Cheat Death*, 1959), crear vida a partir de restos humanos (sueño de los distintos barones Frankenstein) o lograr que su parte de Mal venza, por exclusión corporal, a su parte de Bien (*The Faces of Doctor Jekyll*, 1960). Así, cuando un personaje de Fisher se contempla en el espejo, sabemos que está por sobrevenir la tragedia, la transformación, la invasión por un ser ajeno y maligno. Lo trágico puede ser el precio que se paga por desear, e intentar, cambiar de cuerpo (*The Revenge of Frankenstein*, 1958) o por buscar "la libertad total", como Paul Massie en *Two Faces*, quien comprueba "in flesh & soul" aquello rimbaudiano de "la libertad, ese infortunio". Es lo mismo que mostraba Aldrich con su final de *Bésame mortalmente*, con la Caja de Pandora que abre Mariam Carr, ante la mirada atónita ante lo atómico de Ralph Meeker (otro "buscador", pero inconciente). Los personajes fisherianos sólo tienen unos segundos de alegría antes de caer. Luego retornan a la noche, al polvo.

En Londres, el 18 de junio.



JAMES POE, 57. Mediocre guionista, cuyos mejores trabajos fueron *Intimidad de una estrella* y *Ataque*, para Aldrich. El 24 de enero.

MARY PICKFORD, ochenta y algo. El mayor mérito de esta dama de negocios fue el haber traído a Lubitsch a Hollywood.

R.T.



LA COLUMNA DE HORACIO

EL PARAISO PERDIDO

Se ha acusado hasta el cansancio al cine norteamericano de ayer de ser sólo un gigantesco negocio en torno a la producción y consumo de sueños envasados por intermedio de las grandes compañías cinematográficas de entonces. Hollywood habría industrializado la evasión en una forma que no tiene precedentes en la historia, acomodando en el mundo de sus ficciones ordinarias, baratas y adocenadas a públicos multitudinarios que por el módico precio de una localidad, lograba escapar de sus preocupaciones cotidianas, de su identidad y del mundo oscuro y chato que los rodeaba. La película les ofrecía refugio en un mundo feliz que duraba una hora y media o dos (o cuatro, seis u ocho horas en programas dobles, triples o cuádruples, que también los había, en ciertos cines de barrio, por la tarde).

Esta acusación es simplista y entrega una llana explicación ante un fenómeno ciertamente complejo: es muy sencillo y cómodo pensar que los espectadores de la década del '30 eran tontos que devoraban visualmente kilómetros de celuloide repletos de las ingenuas convenciones que acuñaban los géneros cinematográficos de entonces. Es satisfactorio en ciertos casos pensar que la generación anterior era más tonta que la actual, porque entonces quizá nosotros no somos tan tontos como algunas veces creemos. . .

Si el cine de esos tiempos presenta un mundo sin culpas y sin traumas, donde invariablemente triunfaba el bien sobre el mal y donde la reconciliación con la vida se expresaba en términos de coraje, seguridad, acción y amistad, no es por que se desconocieran las dificultades que plantea día a día

y en todos los tiempos los problemas económicos, morales y sociales, sino porque existía una vigorosa confianza en superarlos. En estricto rigor, las convenciones dramáticas de entonces, el final feliz, la tajante distinción entre los buenos y los malos son tan características de su tiempo como la objeción, la duda y la relativización lo son del nuestro.

Obviamente, para la sensibilidad actual, los convencionalismos de entonces remiten a un paraíso definitivamente perdido, pero muy otra fue la recepción de la gente de su tiempo, que salvo en el caso de malas realizaciones o ciertas exageraciones, compartía los mismos anhelos y toleraba las supercherías, como ahora pueden tolerarse las actuales si vienen aderezadas convenientemente e importan un entretenimiento interesante y bien llevado. Con todo, a pesar de la crisis que el mundo vivía en ese momento y del empobrecimiento general nacido con la Depresión, las fantasías del cine estaban más próximas a la realidad cotidiana de la vida de cada espectador, de la que pueden estar del de hoy ciertos mitos contemporáneos. Quien piense que el cine actual no contiene mitos y no tiene nada de malo que los tenga, hará bien en esperar unos años para revisar los films más importantes de esta década. La pasada, por ejemplo, ya deja entrever varios.

Ahora bien, en la época de las tan denigradas grandes compañías, éstas fueron causa de grandes atropellos (bueno, no las grandes compañías exactamente sino algunos de los que las dirigían) a la integridad de las obras de ciertos creadores, cosa que

se ha puntualizado y con no pocos pormenores, pero pocos han hecho notar en su activo el hecho de que los estudios podían encarar un futuro posible fracaso financiero que podía ser solventado por las ganancias de los grandes éxitos: esa continuidad, con el paso de los años, permitió a las diferentes empresas, que contaban cada una con su lote de directores, actores y técnicos, la formación no digamos de un estilo, por que quizá no llegue a tanto; pero los que saben apreciar pueden detectar una cierta "marca de fábrica" que diferencia por ejemplo una producción Fox de una Metro, una Warner de una RKO o una Universal. . . Los cambios que sobrevinieron a partir de fines de la década del '40 y la competencia de la televisión, determinaron sucesivos cambios en la estructura de las productoras, que dieron al traste con los grandes estudios y los antiguos sistemas de producción, para algarabía general de los que opinaban que eran los absolutos causantes del adocenamiento fílmico corriente. Con el paso de los años, se advirtió que lo que se gana por un lado, se pierde por el otro: a partir de entonces los costos de producción de un film se han elevado a cifras astronómicas que crecen día a día y encararlos representa una verdadera aventura financiera; o se recuperan los costos, o no se produce jamás otro.

El resultado es un nuevo adocenamiento a fórmulas que "se estima" que van a prender y atraer al espectador, pero no debemos olvidar que esas fórmulas de éxito que permiten, en ciertos casos rescatar el capital invertido, y en otros no, serán las que identifiquen la producción cinematográfica en el inmediato futuro.

Horacio Alvarez Boero



EL CINE Y EL NÔ

por Martin Heidegger

traducción: Marcelo Zapata

El Japonés. Los éxitos de la racionalidad que el progreso técnico demuestra ante nuestros ojos día a día confirman el inasible dominio de la razón europea de ustedes.

El demandante. La ceguera consiste en creer que no es posible llegar a ver cuánto la europeización del hombre y de la tierra, corroe lo que está en sus fuentes. Todo ocurre como si ellas debieran agotarse.

J. Un ejemplo sorprendente de lo que usted dice es el film, internacionalmente conocido, **Rashomon**. Quizás usted lo haya visto.

D. Afortunadamente sí; desgraciadamente sólo una vez. Me parece haber experimentado en él lo que, en el mundo japonés, nos fascina y nos lleva al misterio pleno. Sin embargo no comprendo porqué usted toma este film precisamente como el ejemplo de la europeización que devora todo.

J. Los japoneses consideramos la representación desde muchas ópticas demasiado realista, por ejemplo en las escenas del duelo.

D. ¿Pero no hay, sin embargo, una cierta moderación en los gestos?

J. En este film hay en abundancia cosas de este género, inadvertibles para la mirada europea. Pienso en una mano al posarse, en su tacto, en una acción por completo distinta de cualquier "toque" y a la que tampoco puede llamarse un gesto, en el sentido habitual que el lenguaje de ustedes, creo, le da a esta palabra. Puesto que lo

que esta mano trasmite y que pasa a través de ella, es un llamado cuya intimación viene de lejos y va aun más lejos porque se trasmite a partir del silencio.

D. ¿Pero por qué difieren esos gestos de los nuestros? No puedo llegar a comprender en qué sentido toma usted este film como un ejemplo de la europeización.

J. Usted no puede comprender, porque me estoy expresando de una manera insuficiente. Para hacerme comprender, yo necesitaría justamente la lengua de ustedes.

D. ¿Y usted no piensa en el peiigro que significa esto?

J. Quizá por el momento pueda ser posible dejarlo de lado.

D. Desde el momento en que usted habla de realismo, está utilizando el lenguaje de la metafísica y se mueve en el interior de la diferencia entre lo real como sensible y el ideal como no sensible.

J. Tiene usted razón. Solamente, al referirme al realismo Nô, yo no destacaba tanto la parte masiva de la representación que puede observarse aquí y allá y que además, para el espectador no japonés, se hace inevitable. Al aludir al realismo del film, yo destacaba algo por completo diferente, como que el mundo japonés, por lo general, está percibido por la objetivación fotográfica y dispuesto de tal manera que pueda ser apropiado.

D. Si he comprendido bien, usted quiere decir que no se puede hacer coincidir el mundo del extremo oriente con el producto técnico-estético de la industria cinematográfica.

J. Correcto. Cualquiera sea la calidad estética de un film japonés, el hecho de que nuestro mundo esté des-plazado en ese film relega ese mundo al dominio de lo que ustedes llaman: lo objetivo. La objetivación fílmica ya es una consecuencia de la europeización cada vez más invasora.

D. Un europeo escucharía apenado lo que usted dice.

J. Sin duda; y es ante todo por esta razón que el primer plano del mundo japonés es por completo europeo, o si prefiere, americano. El trasfondo del mundo japonés, o mejor dicho, el mundo japonés en sí mismo, puede ser encontrado con mayor precisión en el Nô.

D. Sólo conozco un trabajo sobre el Nô.

J. ¿Cuál de ellos, por favor?

D. El tratado académico de Benl.

J. De acuerdo con el criterio japonés, es un trabajo extremadamente fundamentado y de lejos el mejor que pueda leerse sobre el Nô.

D. Pero no es suficiente con leer un solo libro.

J. Necesitará después asistir a representaciones de Nô. Aunque también esto le será dificultoso, en tanto que no esté en usted el poder detenerse en la existencia (Dasein) japonesa. Para hacerle ver -aunque sea sólo de lejos- un poco de lo que es decisivo para el Nô, desearía ayudarlo con una observación. Usted sabe que la escena japonesa es vacía.

D. Este vacío exige un insólito recogimiento.

J. Gracias a él, un gesto mínimo del actor basta para hacer surgir de una paz singular lo formidable.

D. ¿Qué entiende por eso?

J. Si se trata por ejemplo de hacer aparecer un paisaje de montañas, entonces el actor eleva lentamente su mano abierta y la pone a la altura de las cejas. ¿Quiere ver?

D. Por favor.

(El Japonés eleva la mano y la dispone del modo descripto).

D. Esta es una actitud (1) en la que el Europeo difícilmente pueda encontrarse.

J. Aquí el gesto reposa menos sobre el movimiento visible de la mano, y no supone en el primer actor una postura determinada del cuerpo. Es difícil determinar lo que este "Gesto" (Gebärde) significa con propiedad en el lenguaje de ustedes.

D. Y sin embargo esta palabra nos ayuda quizás a experimentar en su verdad lo que tenemos que decir (das zu-Sagende).

J. Finalmente, lo que esta palabra quiere decir y lo que yo destaco se retraen en lo mismo.

D. El gesto, el comportamiento (1) es la reunión de un "portar" (2).

EVOLUCION EN EL CONCEPTO DEL ESPACIO CINEMATOGRAFICO

(II)

A PROPOSITO DE «APOCALYPSE NOW»

por Carlos Oscar García

J. Intencionalmente, usted no dice: nuestro "portar", nuestro "comportar".

D. Puesto que lo que aquí propiamente "lleva" ("porta") se "relaciona" (re-porta) en primer lugar con nosotros (3).

J. Sin embargo nosotros le "aportamos" (4) solamente nuestra parte.

D. Por esto lo que se "relaciona" (re-porta) con nosotros ya ha "im-portado" (5) en nosotros nuestro aporte.

J. Usted nombra pues al com-portamiento: la reunión en sí misma originaria de un contra-aporte (4) y de un aporte (6).

D. El peligro de esta fórmula reside seguramente en representarse esta reunión como un vínculo fuera de tiempo, retroactivamente.

J. En lugar de experimentar que todo lo lleva (porta): aporte (6) y contra-aporte (4), echan raíces ante todo y exclusivamente en la reunión.

D. Si lográramos pensar el com-portamiento en este sentido, ¿dónde encontraríamos lo propio del com-portamiento que usted me ha hecho ver?

J. En una mirada invisible en sí misma que se dispone (porta) al reencuentro del vacío, así reunido (7) cuanto en ella y por ella la montaña aparece.

D. El vacío y la nada son pues lo mismo, es decir, ese ser que tratamos de pensar como lo otro de toda presencia y de toda ausencia.

J. Seguramente. . .

En páginas anteriores (Biógrafo N° 1), como introducción a un estudio sobre el tratamiento del espacio a lo largo de la breve pero intensa historia del cine, habíamos pasado revista a algunas de las características básicas de la imagen cinematográfica. Teníamos en cuenta, especialmente, que ciertas propiedades de ésta, derivadas del origen automático de la reproducción fotográfica, sumadas a la conjunción que se opera entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas, crean en el espectador la sensación de una vida tan concreta como la experimentada ante la denominada realidad objetiva. Sin embargo, ante la equívoca acogida dispensada a un film de la importancia de *Apocalypse Now*, no está de más replantear ciertas cuestiones que conciernen a la imagen en cuanto instancia fundamental del hecho cinematográfico. Comprobaremos, a poco que se observe con atención, que *Apocalypse Now* se ubica a considerable distancia del grueso de la producción mundial de los últimos años. Contra docenas de películas que se afirman exclusivamente como vehículos para la expresión de las ideas - más o menos interesantes, más o menos obvias - de sus autores, el film de **Francis Ford Coppola** intenta restituir, y exaltar, los valores de la imagen. Parecería sumamente paradójico, si estamos hablando de cine, argüir que un film se distingue de los otros films por que confía en la fuerza expresiva de las imágenes, pero terminaremos por aceptar la verdad de esta aseveración una vez que hayamos considerado el material ofrecido habitualmente en las salas céntricas de una ciudad como Buenos Aires.

Fue posible escuchar, entre los asistentes a exhibiciones de *Apocalypse Now*, muy diversos tipos de opiniones. Estas personas aceptaban, en general, haber sido impresionadas muy vivamente por las imágenes del film; algunas confesaron la extraña sensación de haberse sentido transportadas al mundo propio de la historieta; otras, valoraban el carácter "documental" de la película. No ha sido infrecuente, asimismo,

que alguien se acercara a decirnos que, en su opinión, el brillo de las imágenes empalidecía - cuando no sofocaba - el tema de la narración. Existieron fuertes reparos a aceptar la obra en su totalidad; algo en ésta parecía haber molestado al espectador. Estas expresiones apuntaban, sin lugar a dudas a cierto tipo de fenómenos que suscita la visión de un film de pureza cinematográfica inusual, pero con mayor fuerza aún estaban proclamando la desdichada confusión que sigue reinando entre los espectadores, especialmente aquellos que concurren con regularidad a las salas de estreno, habituados a no dejar escapar ninguno de los títulos "importantes" que semana tras semana, año tras año, les ofrece la producción cinematográfica mundial.

Esta confusión, sin embargo, admite una sencilla explicación: no debemos olvidar que durante aproximadamente 15 a 18 años el espectador ha sido bombardeado en forma sistemática por las manifestaciones del denominado - con gran acierto, sin dudas - "cine de ideas". La locución "cine de ideas" encierra ya en sí misma un lamentable contrasentido. Las expresiones filmicas a ella adscriptas fueron aun más temerarias. Los directores que adhieren a esta corriente (Altman, Kubrick, W. Allen, Wertmüller, Resnais, salvando algunas excepciones el Bergman de los últimos 15 años, Schlesinger y una docena de directores del Este) se encuentran siempre tan preocupados por transmitirnos sus ideas acerca del mundo que llegan a olvidar las experiencias vitales que hicieron posible tales reflexiones. Es bastante simple comprobar que este relegamiento de lo vital y concreto atenta contra la naturaleza de los fenómenos sobre los que se constituye el arte cinematográfico. Así nos lo hicieron ver los teóricos del cine. Para Jean Mitry, cuyas conclusiones resume J.D. Andrew (1), "la materia prima del cine es la imagen que nos da una percepción Inmediata (sin intermediarios, no transformada) del mundo. La imagen cinematográfica existe junto al mundo que representa, no trascendiéndolo. Nada humano ni artísti-

(1) En *Gebärde*, al que traducimos a veces por gesto, otras por actitud y por comportamiento, vibra el viejo verbo alemán *bärentragen*: llevar, "portar". Y el prefijo *ge-* habla también de la reunión.

(2) El juego verbal es intraducible al español. Optamos a veces por la forma radical "portar" - "llevar", "producir" (de donde surge "com-portar", "im-portar", "a-portar", a partir del *portare* latino, vinculado con el verbo *fero, fers, ferre, tuli, latum*, de cuyo supino, "latum", proviene "re-lacionar", asociado pues a la idea de "portar"; "re-portar").

(3) *uns zu-trägt*

(4) *entgegentragen*

(5) *eingetragen*

(6) *Zutrag*

(7) es el ver, la mirada lo que aquí está reunido - la frase alemana es unívoca.

co eleva la imagen (en esta primera etapa) a niveles superiores de significación o sentido. La imagen cinematográfica no designa a nada (al revés de la palabra, con la cual ha sido erróneamente comparada): simplemente se nos muestra como una analogía del mundo, que es parcial, pero de la misma naturaleza que la naturaleza visual del mundo". Y agrega, analizando las relaciones entre cine y pintura: "En el cine, (por contraposición a la pintura) no importa cuán significativa parezca cierta composición del encuadre: siempre nos dice que ésta sólo es una manera de mirar al mundo allí representado. El mundo sobrevive a cualquier marco que se le ponga. Notamos el encuadre de la imagen, pero quedamos vinculados con un mundo real que ella no puede agotar. . . En el cine, debemos reconocer primeramente un mundo antes de que las abstracciones puedan asumir un sentido".

Al emerger como realidad paralela, el universo fílmico jamás está totalmente cerrado. El final de una película nunca es absoluto como el de una obra de teatro: existe siempre, implícita, la posibilidad de una modificación ulterior. Así, los tan debatidos *happy end* no son nunca conclusivos; aparecen apenas como una pausa en la narración, un momento de precaria estabilidad acerca de cuya perdurabilidad no es aconsejable arriesgar demasiadas conjeturas. Lo demuestran los *happy end* de -buscando los ejemplos más esclarecedores - *La Sospecha*, *Los pájaros*, *Marnie* (Hitchcock), *La Tumba Hindú*, *El Secreto Tras la Puerta* (Lang). En realidad, habría que citar casi por completo los films americanos de Lang y de Hitchcock, pero también encontramos oportunos ejemplos en films como *Juventud Divino Tesoro* (Bergman), *Magnífica Obsesión* (De Palma), *Trabajando Duro* (Lewis). Por esta misma razón tampoco es muy contradictorio que una película admita dos o más finales. "La narración abierta del cine - concluye Andrew, parafraseando a Mitry - organiza el mundo sobre la pantalla en una forma estética, pero nos permite al mismo tiempo ver a través de su organización el mundo no organizado que está más allá".

También André Bazin, claro, nos había dicho que el cine es "una dramaturgia de la naturaleza", que nos permite observar "a través de persianas entreabiertas un espectáculo que nos ignora y que participa del universo".

Y, al discurrir acerca de la posición del espectador ante los personajes de la ficción cinematográfica, afirmaba: "El único denominador común en mi actitud delante de esos héroes, es que yo creo realmente en su existencia, no puedo rehusar ser incluido en sus aventuras, vivirla con ellos desde el interior mismo de su "universo", no metafórico y figurado sino espacialmente real".

Incluso Christian Metz, cuando inicia sus investigaciones sobre las relaciones entre cine y lenguaje, no puede menos que comenzar sus estudios por un análisis de la "famosa" impresión de realidad que el espectador experimenta ante el film. Y concluye: "De este modo, volvemos a encontrar, formuladas de otra manera, algunas de las comprobaciones más queridas de los teóricos del cine: el cine es un lenguaje de la realidad, lo propio del cine es transformar el mundo en discurso conservando al mismo tiempo el carácter concreto de ese mundo." (2)

Con todo esto no estamos negando el hecho de que en *Apocalypse Now* (o en los clásicos de la historia del cine) se sustentan determinadas ideas; afirmamos en cambio que al igual que toda obra de arte estos films se constituyen como una realidad independiente, con vida propia y no parasitaria de las ideas que conllevan. Los cultores del cine de ideas, sin embargo, urgidos por manifestar sus opiniones acerca de tal y cual problema (las opiniones: para uno de nuestros escritores resultan "el aspecto más perecedero de la vida de los seres humanos") olvidan que como artista el cineasta debe ante todo modelar una forma hasta que ésta se libere y alcance una existencia autónoma que la estatuya, justamente, como obra artística. El verdadero cineasta elabora una forma que tiene la figura del mundo, puesto que su materia prima es la realidad visual; el mundo real ha dejado su "huella", su "impresión" sobre la cinta transparente: un nuevo universo, "asíntota de la realidad", vive, respira, y es percibido como tal por el espectador de las salas oscuras.

Aquellos directores saltean esta primer e ineludible etapa creadora de la vida de la obra y se sumergen en el terreno en el que se sienten cómodos: el de las ideas. Aparecen entonces films sobre la soledad del hombre en las grandes ciudades, sobre los peligros de la contaminación atómica, sobre los desajustes generacionales, sobre la alienación del individuo en la sociedad industrial, sobre. . . Sería evidentemente más efectivo, dado los objetivos que se persiguen, que estas personas escribieran discursos, ensayos, tratados, contando para ello con el lenguaje verbal, medio reconocido como más apto que el cine para la transmisión de ideas. No se han decidido a hacerlo: la consecuencia de ello es que el espectador - como observa Angel Faretta en Biógrafo N° 1 - "por una extrema paradoja concurre al cine a leer subtítulos". En estas películas, un rostro, un árbol o un paisaje no tienen valor en sí, ni tampoco un mínimo de aliento vital; han sido descarnados hasta ser transformados en puros signos cuyo deber es aludir al mundo de las ideas. El universo sensorial del cual el film se dice representante ha caducado o está, por lo menos, exangüe. Al carecer de vida propia,

cada una de las instancias que lo van componiendo debe estar sostenida por una idea que la apunte, so pena de caer en el más absoluto vacío. De este modo, tal secuencia querrá decir tal cosa, aquella mirada tal otra y aquel árbol soportará determinado significado: el espectador es obligado no sólo a leer subtítulos sino a una tarea de desciframiento (ideológico) que vaya recomponiendo el discurso (ideológico) explicitado por el film; si no lo hace, además de aburrirse soberanamente, se encuentra con nada, simplemente porque allí no hay nada más. El film no nos presenta otra cosa que una serie de ideas articuladas con habilidad. Si por lo contrario, el espectador se decide por el esfuerzo y se entrega a aquella tarea de desciframiento (ideológico), puede obtener la nimia satisfacción de descubrir que el autor del film profesa idénticas opiniones a las suyas acerca de un sinnúmero de importantes asuntos. Hallar tal recompensa no lo ha eximido necesariamente de una considerable dosis de aburrimiento, pero es difícil confesar haberse aburrido con alguien que exhibe ideas tan parecidas a las nuestras.

En estas manifestaciones, el cine reside fuera de las imágenes, y el mundo representado ha sucumbido "bajo el peso de un sentido decretado" (Como observara, en esclarecedor ensayo, E. Cozarinsky) (3). Esta misma expresión está apuntando a otro tipo de deficiencias señalables en la obra de arte estructurada según pautas puramente ideológicas. Aún cuando podamos reconocerlas como implícitas en todo lo dicho hasta ahora, no está de más subrayarlas. En estos films, se nos presentan personajes, situaciones, historias, supuestamente animadas por alguna vida independiente; de inmediato, se somete a estas apariencias a pautas organizativas cuyo fin exclusivo es hacerles adquirir un sentido racional; pero, como si esto no fuera aún suficiente, se violenta todavía más la materia hasta obligarla a transmitir determinado significado, unívoco, puro, libre de contradicciones: "el sentido decretado". Tal pretensión es intolerable; nos consta que la materia viva no se deja reducir tan fácilmente y que, por lo contrario, nos es imposible agotar su sentido. Además, resulta algo tedioso, habiendo concurrido a un cine donde se exhibe un film sobre los peligros de la contaminación atómica, reconocer, al finalizar la proyección que la experiencia estética vivida se ha limitado a que alguien nos ha señalado la indudable peligrosidad de la tan mentada contaminación atómica. Por supuesto, un realizador cinematográfico también tiene derecho a transmitirnos su concepción del mundo, pero -recordando una vez más palabras de Mitry - "sin esta tensión entre una realidad bruta que siempre reconocemos y los sentidos humanos que se le hace pronunciar en cada film, el cine pierde su poder".

René Huyghe afirma (4), al referirse a la calidad -único factor al que considera digno de atención - en la obra de arte: "Sólo se percibe la calidad cuando se recrea en uno mismo. Por consiguiente, exige un esfuerzo de todo el ser. Y uno puede percibir el arte sólo si trata de revivir en sí mismo las obras de arte para sentir su calidad". Frente a esta generosa concepción de la obra de arte convocando al ser humano en su totalidad, el "cine de ideas" se descubre como el verdadero cine escapista.

En el interior del "cine de ideas", qué papel cumplen, entonces, las imágenes? En los films adscriptos a esta tendencia, las imágenes aparecen como una especie de ropaje con el que se viste a las ideas, un telón de fondo delante del cual éstas desarrollan su juego dialéctico, que permanece, de este modo, enmascarado. No se puede dejar la figura del Sr. Woody Allen, por ejemplo, recortada -mientras vierte sus reflexiones- sobre el blanco -o el negro- de la pantalla: se la inscribe, por lo tanto, en el ámbito de una calle neoyorquina; marco que cualquier espectador puede reconocer como el espacio vital de una vida concreta, pero que en verdad juega un rol semejante al de los telones pintados del Film D' Art en la prehistoria del cine. Resultaban mucho más sinceras aquellas escenas en las que Godard ubicaba su cámara frente a un actor, y éste no leía, con meticulosidad, un párrafo del libro que veíamos en sus manos. Generalizando, tal vez no sin abuso, podríamos asegurar que en estos films la imagen cumple una función meramente ilustrativa.

Detrás de todo "film de ideas" -por otra parte-, existe siempre un guión que lo origina, lo dirige y lo agota. Porque el "cine de ideas" es, además, cine de guión. (La proposición inversa no es, en cambio, válida) De simple herramienta que sirve a la instrumentación del film, el guión pasa a ser amo absoluto de él. No es necesario concurrir a la sala de exhibición; es posible conocer el film con la simple lectura del guión. La realización cinematográfica no agrega nada fundamental, tan sólo "viste" una estructura que se proclama autosuficiente.

La inquietud puesta en juego en la fase de creación de las imágenes estará orientada, entonces, por el intento de confeccionar una suerte de ornamento visual con el que se ha de cubrir a las ideas que, desde el guión, tiranizan a personajes, objetos, decorados, y al devenir mismo de la historia narrada. Seleccionar un estilizado vestuario, cuidar el detalle escenográfico, el atinado buen gusto en la elección del material de ambientación (incluir siempre algún accesorio insólito o extravagante), la búsqueda de efectos lumínicos que han de despertar la admiración del desprevenido espectador: este conjunto de operaciones han de culminar en la obtención de una serie de bellas y muy cuidadas fotografías. La única condi-

ción a que debe someterse la utilización de los recursos cinematográficos, es la de que no deben entrar en contradicción con la corriente de significación (ideológica) irradiada desde el guión. A la búsqueda de este irrisorio caligrafismo visual (del cual encontramos un ejemplo perfecto -por lo aplicado- en el Barry Lyndon de Kubrick) se reduce toda preocupación por la imagen entre los autores del "cine de ideas". Llevar a feliz término esa tarea es el "hacer cine" dentro de esta concepción del arte cinematográfico. Un trabajo que muy bien podría ser cumplido por una computadora.

Volvamos al cine, arte de las imágenes en movimiento.

"La imagen cinematográfica es siempre infinitamente más concreta que la más concreta expresión literaria", afirma E. Cozarinsky en el ensayo ya citado, y agrega: "En un film, Juan es, antes que Juan, el actor X y su rostro, su cuerpo, su andar, la puerta por la que sale, la calle adonde ingresa, la luz que hay en ella, la presencia o ausencia de transeúntes, es decir, los elementos más inmediatos que forman la sustancia de nuestra percepción". Y André Bazin en su "Jean Renoir": "... el drama, la acción misma, en el sentido teatral o literario, no son sino pretextos de lo esencial y lo esencial es siempre lo que se ve, que es lo que constituye la materia misma del cine. ... el reflejo del agua en sus rostros, el viento en sus cabellos o el movimiento de una rama lejana. ... Un millar de ejemplos podrían ilustrar esta maravillosa sensibilidad a la realidad física y palpable de un objeto y de su medio; los films de Renoir están hechos con la piel de las cosas".

En Apocalypse Now, vemos a un hombre sentado en una barcaza que se desliza por un río tumultuoso. Antes que nada, el film es ese rostro, gotas de sudor resbalando por una piel curtida, la mirada de ese hombre, la luz que lo baña, las voces que maldicen en torno de él, el agua del río contra el cual se recorta su figura, la selva que se distingue al fondo, el rumor de esa selva. Imágenes físicas que van componiendo un mundo que nos llega sensorialmente y cuya vida autónoma postula el film. Ese mundo respira, su existencia se afirma agresivamente, la sensualidad de la naturaleza y de los seres hieren nuestros sentidos. Había reconocido Christian Metz: "El cine es un arte de la presencia (dominio de la imagen que "tapa" todo lo que no sea ella misma)". (5) De inmediato, ese mundo se organiza en una narración.

Coppola se entrega con placer a la creación de imágenes que van realizando un mundo hecho "con la piel de las cosas". Estas imágenes expresan directamente la violencia, la crueldad, la confusión, la humedad, los ocasos y los resplandores, el asombro, el horror de ese universo que el cine ha reconstituido. Un universo que nos sugiere (no nos dicta) innumerables implicancias y

connotaciones, semejante en esto al de nuestra experiencia cotidiana, o como aquel otro, el que transitamos cuando nos sumergimos en el sueño.

Las diversas materias de la realidad visual: la piel de un rostro, tal vez barbudo, tal vez grasiento; el follaje, en el día o en el crepúsculo; el brillo o la opacidad de una mirada, la tela desgastada de un uniforme, un cráneo inmenso y rapado, la superficie de un río, son trabajadas con fervor por la luz; la apasionada imaginación del autor singulariza con precisión cada uno de los elementos del mundo representado (una manera de hablar, de caminar, de agitarse o gesticular, una modulación de la voz, el movimiento violento y confuso de un campo de batalla, una forma de estar sentado en medio de luz dorada y sombras azules) de modo que la corporeidad de las formas (nos sentimos tentados a decir: su carnalidad) y la realidad del movimiento dan cuenta de un mundo que impone con inusitado vigor su existencia a nuestros sentidos.

Es justamente porque Apocalypse Now, como todo gran film, afirma, a través del proceso normal de la percepción bruta, la presencia de un mundo (dotado, tal vez, de vida más intensa que el nuestro) que no está sometido a códigos específicos de significación, que el espectador, habituado -como hemos visto antes- a experimentar en el cine un universo completamente pre-digerido por la lógica del autor, tiende a rechazar un film que al ser tan brutalmente concreto no facilita la trabajosa - aunque por otro lado cómoda- evasión por vía del intelecto.

RETORNO A LA AVENTURA

La revaloración de la imagen cinematográfica no es la única osadía que se permite Coppola. Apocalypse Now nos propone un viaje a través del cine americano: de la pieza de un hotel de film policial negro con el protagonista aplastado por litros de alcohol pasamos a una película de guerra donde no faltan la música ni las canciones, a un documental pop, a una cabalgata (acuática, cruzando un desierto selvático) propia de un western donde no faltan las riñas entre los miembros de la pandilla, hasta desembocar en aquella instancia mayor que, sin embargo, estaba presente desde un comienzo: la aventura.

"Pasado el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro" reza una cartel de un clásico del cine fantástico (Nosferatu, una sinfonía del Horror; Murnau, 1921); en Apocalypse Now, el fantasmagórico puente de Do Lung marca los inestables límites dentro de los cuales subsiste algún tipo de ordenamiento, de control. Una vez que se lo ha dejado atrás, se ingresa en el terreno de lo incierto, el país de los fantasmas; el film - ese tren en la noche - lo hace y se desliza entonces hacia "el corazón de las tinieblas", adhiriendo ya a una de las formas

más puras del arte cinematográfico: la aventura, íntimamente relacionada, a su vez, al campo de lo fantástico.

El cine en general, y el norteamericano en particular, ha perdido, durante los dos últimos decenios, el gusto de la aventura. Es lamentable, pero no es casual, dado que ésta es, justamente, la época en que reina el cine fácil y verborrágico. La aventura, en cambio, exige otros rigores. Anota **Borges** en el prólogo a "La Invención de Morel": "La novela de aventuras no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada". En el cine recordamos ejemplos ilustres: *El Tigre de Eschnapur - La Tumba Hindú* (Lang, 1959), *El Malvado Zaroff* (Schoedsack y Pichel, 1931), *La Isla de Las Almas Perdidas* (Erle C. Kenton, 1932), la versión original de *King Kong* (Schoedsack y Cooper, 1933). Como en éste último film, y tomando de punto de partida una novela de **Conrad**, **Coppola** estructura su película apoyándose en uno de los temas básicos y más fructíferos del ámbito: el viaje. Que siemprees hacia lo desconocido. Al igual que en *King Kong*, existe también un límite (Aquí el puente; en la obra maestra de 1933, la empalizada detrás de la cual se extiende la selva prohibida) que separa el mundo conocido, aunque confuso, de la región de las tinieblas: aquella zona donde acecha "el vértigo inevitable de la conciencia al borde del vacío que la limita: su incapacidad de imaginar lo inimaginable, de concebir lo inconcebible" (6). Una vez superada la zona fronteriza ya todo es posible: un hombre muerto por una lanza en plena era tecnológica, híbridos entre hombres y bestias creados por un acto de cirugía, una mujer suspendida sobre el cráter de un volcán por medio de una cuerda, mientras ésta es lentamente quemada por rayos de sol concentrados por una lupa; alguien que revive pensando en su amor perdido 3700 años atrás o un gorila gigantesco perdidamente enamorado de una mujer rubia. Los personajes y el espectador han arribado al mundo mítico primordial donde lo innombrable no se puede designar pero sí se puede sentir, donde las palabras funcionan con otra lógica ("ese hombre está loco", concluyen los jefes militares al escuchar una grabación efectuada por Kurtz), donde la vida individual y el tiempo histórico han perdido vigencia.

Tal vez ese universo primordial únicamente pueda ser expresado por la imagen: en un río cubierto por una bruma azafrañada, una barcaza de formas difuminadas se desliza entre manchas oscuras e irregulares de vegetación; un rostro cubierto de lodo y agua es esculpido por la luz dorada de las antorchas; luz de fuego, presidiendo las secuencias finales horada apenas las tinieblas cenicientas (**J. J. Ribas Olsen** se complace en repetir que en esta imagen ha vuelto a

hallar "el casi olvidado, ominoso y legendario ámbito cavernario de *The New Adventures of Tarzan*", **Edwar Kull**, 1935); en la noche mítica, un sol parece reverberar en la espada que acaba de cometer el acto redentor. El Agua y el Fuego dominan ya definitivamente el segmento final de la película, el que corresponde a la aventura en su forma más pura. Son estas estructuras las que permiten que el cine acceda, sin intermediarios -pero mediante un severo proceso de abstracción- al universo mítico.

A las obras maestras ya citadas, junto a las cuales se podrían ubicar las excelsitudes de *Eco de Tambores* (Walsh, 1951), *La Tigresa Blanca* (Spencer Bennet y Wallace Grissell, 1944), *El Tesoro de Barbarroja* (Lang, 1955), *Yo Caminé con un Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), *Esther y el Rey* (Walsh, 1960), *The Lost City* (H. Revier, 1935), *Goliath contra el Dragón* (Cottafavi, 1961); sin olvidar las de ambiente urbano (otro decorado pero similar rigor en la abstracción): las tres versiones en base al personaje del **Dr. Mabuse** realizadas por Lang (En 1922, 1932 y 1960), *Intriga Internacional* (Hitchcock, 1959), *El Expreso Bagdad - Estambul* (Walsh, 1943), *El Ministerio del Miedo* (Lang, 1943), *El Amigo Americano* (Wenders, 1977), que se propone asimismo como una reflexión en torno a la aventura de la realización cinematográfica, *Invasión* (H. Santiago, 1969), *Peligro Atómico* (W. Witney y F. Brannon, 1946), entre otras, se suma ahora *Apocalypse Now*.

El film de **Coppola** viene a confirmar a la aventura como uno de los campos más aptos, por la pureza de sus formas (tensión permanente entre lo concreto y lo abstracto), para brindar al espectador que se abra a sus propuestas, la lucha del hombre contra la materia ("El cine es un registro de esa relación entre intención y resistencia, entre autor y material, entre mente y materia" **J. D. Andrew**); el drama del hombre no ya únicamente frente al hombre o la sociedad, sino frente al universo; enfrentamiento que los principales teóricos del cine (**Bazin**, **Mitry**) consideraban como el drama específicamente cinematográfico.

"EL MITO DEL CINE TOTAL"

El film de **Coppola** presenta otros rasgos sobresalientes, cuyo sentido atañe a la concepción de la realización cinematográfica en sí, que lo constituyen en pieza clave dentro de la cinematografía contemporánea. Sabemos -por declaraciones publicadas en diversos medios- que el presupuesto inicial de la película, 13 millones de dólares, fue largamente superado hasta llegar a consumir - después de innumerables peripecias- cerca de 40 millones de dólares. Todo tipo de calamidades hostigaron al equipo de filmación: enfermedades, calor agobiante, conflictos pasionales, un temblor de tie-

rra, tifones, ataque al corazón del actor principal, incertidumbres acerca de la posibilidad de concluir la obra, crisis depresivas y obsesiones graves del director, quien, además, se vio obligado a hipotecar sus bienes para alcanzar a cubrir los desmesurados gastos. El film, cuya realización **Coppola** pensaba completar en algunos meses "... acabó llevándose tres años de mi vida". "Nos pasó con este film - continúa el director - lo que a mis compatriotas con la guerra de Vietnam: fuimos demasiados lejos. Lanzados en plena jungla, con demasiados técnicos, demasiado dinero, demasiado equipo, nos volvimos locos como uno de los personajes centrales, mientras el film, desbordado de frenesí, se hacía contra nosotros e incluso sin nosotros". Esto no suele ocurrir durante el rodaje de films, por lo menos en la actualidad. (Podríamos encontrar circunstancias equivalentes, en cambio, en la época en que **Griffith** o **Von Stroheim** se lanzaban a explorar las posibilidades del nuevo arte). Estos hechos nos llevan a pensar que en **Coppola** parecería haber vuelto a encarnar el mito director que -según **Bazin** - preside la invención del cinematógrafo y asimismo la de todas las técnicas de reproducción mecánica de la realidad, de la fotografía al fonógrafo: el mito del cine total. Esta concepción del cine lo identifica a una representación integral de la naturaleza y sus seres. Si la ambición del cine sería la recreación del mundo según su imagen - en la que el proceso reproductor no se realizaría a través de la mano del artista, como en las otras artes de la imagen -, todos los adelantos aportados por la tecnología cinematográfica en el curso de los años (sonido, color, relieve), no hacen sino acercar el cine a la idea original de los investigadores y pioneros que a lo largo del siglo XIX fueron haciendo posible la invención del cinematógrafo. ¡El cine no ha sido aún inventado!, concluye **Bazin**.

Aquellos febriles imagineros habrían proyectado, entonces, algo así como la máquina de Morel. El inventor, en la novela de **Bioy Casares**, intentando "dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental", concibe un prodigioso dispositivo encargado de realizar, sin necesidad de etapas intermedias, el ideal perseguido por todos los soñadores de genio que, como **Edison**, **Lumière**, **Niepcce**, **Marey**, **Muybridge**, entrevistaron las posibilidades del futuro milagro cinematográfico. A fin de preservar eternamente al hombre, Morel - declara el narrador - "se ha limitado a conservar las sensaciones".

"Para hacer reproducciones vivas, necesario emisores vivos. No creo vida", había enfatizado antes el inventor. Este camino parece haber seguido **Francis Ford Coppola**. La mayor parte de las secuencias de *Apocalypse Now* transmiten la sensación de la existencia de un espacio (físico, humano, dramático) previo a la realización del film.

Como si el autor y su equipo hubieran debido primeramente vivir - al menos, en parte - la aventura relatada luego por el film. El propio Coppola nos habla de ello: "... el proceso de realización de la película acabó pareciéndose mucho a la historia misma que en ella se narra. Descubí que muchas de las ideas y de las imágenes con las que estaba trabajando en calidad de director de cine empezaban a coincidir con las realidades de mi propia vida, y que yo, igual que Willard, estaba subiendo por un río en una selva remota buscando respuestas y esperando algún tipo de catarsis". Algunas de las escenas más importantes del film (el ataque de la caballería aérea, el show de las conejitas, la llegada de Willard al país de Kurtz) no han sido filmadas según la técnica habitual, es decir: la construcción plano a plano de la realidad ficcional. Antes que nada parece haberse creado una suerte de realidad segunda, a la cual después se ha encargado de registrar la cámara. Hay una alusión a esta técnica en una de las *escenas* bélicas: el actor Martin Sheen se enfrenta con el propio autor que, ubicado junto a una cámara, imparte órdenes (militares? cinematográficas?). La realidad intenta hacerse ficción para que la ficción resulte más real. La forma asumida finalmente por la película es en apariencia la misma: cada escena está compuesta a partir de una serie de puntos de vista fragmentarios, pero estimo que la creación de un mundo semi-ficcional previo al registro cinematográfico propiamente dicho puede ser responsable de la insólita intensidad con que el espectador experimenta las imágenes propuestas por *Apocalypse Now*.

Poseído por un delirio o creativo equivalente al de Morel - éste no había vacilado en decretar su muerte y la de sus amigos, a

fin de lograr la eternidad para unos pocos instantes privilegiados -, Coppola se dejó arrastrar a una peripecia en algún grado similar a la de la ficción. Al igual que Morel, se vio obligado a crear un ámbito donde tal delirio fuera posible. Se trasladó, entonces, a una selva asiática, dispuesto a someterse, y junto con él su equipo, a una experiencia paralela a la de sus personajes.

Ciertamente, Coppola no es responsable por la aparición de tifones, temblores de tierra y accidentes de diversa índole, pero tales fenómenos ocurrieron y sin duda influyeron y modificaron los ánimos del director y sus colaboradores, y por lo tanto también a la obra gestada por ellos. De algún modo, el verse expuestos a tal tipo de fenómenos formaba parte del espíritu de esa aventura artística; eran, en cierto sentido, previsible.

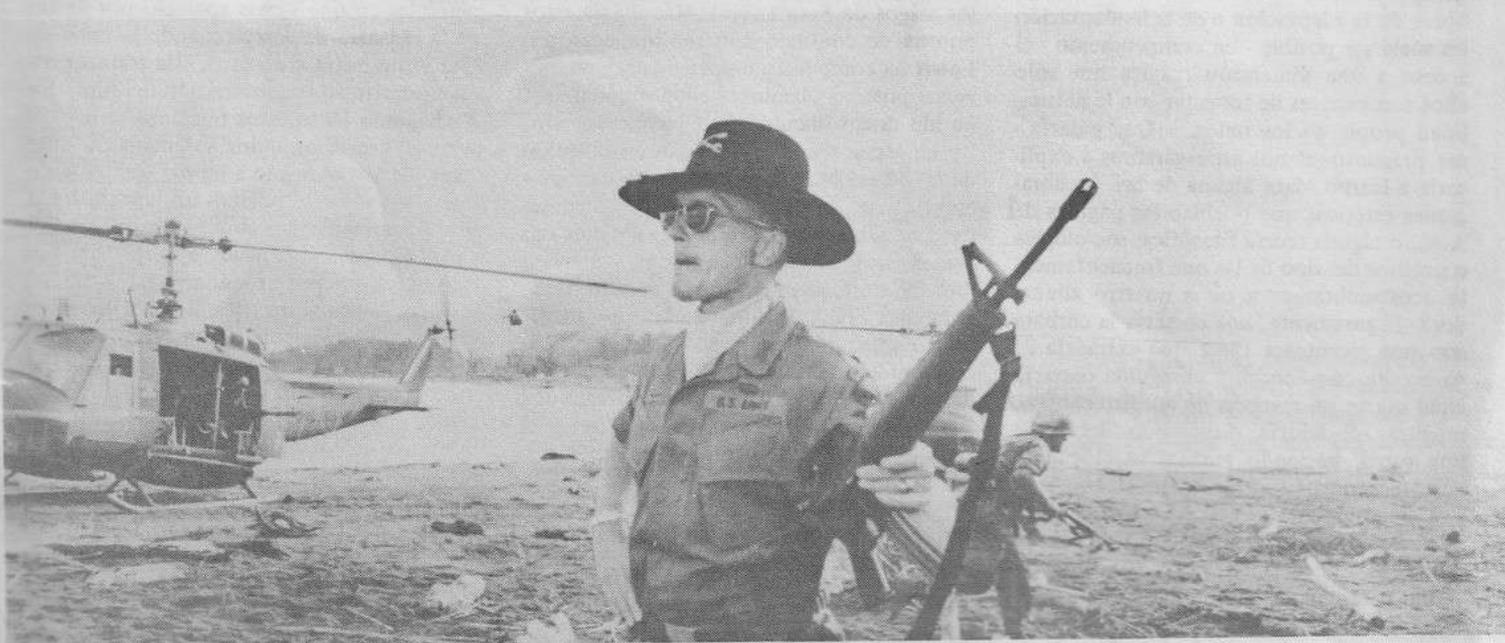
La pasión por representar un mundo y una historia determina la creación de una realidad que se identifica luego con el film. Es justamente dentro del campo sometido a la "sinrazón" de Kurtz donde se aprecia más vivamente este hecho. "Se sienten las vibraciones de este lugar", exclama un personaje. Parece cumplirse allí la predicción de Morel: "Congregados los sentidos, surge el alma". Coppola lo ha subrayado más de una vez: "Apocalypse Now no trata acerca de Vietnam: es Vietnam. Es como realmente fue aquello, una locura". Sin duda, el notable realizador, a quien sus compañeros terminaron apodando El General, no habrá llegado a ordenar que se cortara la cabeza de persona alguna, pero seguramente los deseos de hacerlo no deben haber estado del todo ausentes.

No eran tan infrecuentes estos excesos creativos en la primer época del cine. Para *Esposas Imprudentes* (*Foolish Wives*, 1922)

Von Stroheim hizo reconstruir, en los estudios de Universal, parte de la ciudad de Montecarlo y, si se lo hubieran permitido, la habría hecho reedificar piedra por piedra. Para desesperación de los directivos de producción de la Metro, volvió a incurrir en semejantes meticulosidades en 1923, con motivo de la filmación de *Codicia* (*Greed*). Flaherty, en 1920-21, pasó 14 meses en la zona del Polo Norte, para mostrar con fidelidad un día en la vida de una familia de esquimales (*Nanook of the North*). En 1927, en Siam, Schoedsack y Cooper experimentan la aventura en la jungla asiática para filmar *Chang* (De estas vivencias, surgiría, años más tarde, *King Kong*). En 1929-31, Murnau, secundado por Flaherty, incribe su concepción trágica sobre las costumbres y el espacio físico reales de los nativos de una isla de la Polinesia, para filmar *Tabú*, una de las obras más bellas que ha logrado el arte del siglo XX.

Según este sentimiento del cine, el artista debe sumergirse en una realidad con vida autónoma, o en su defecto crearla, para que - luego de un profundo proceso de identificación - su cámara pueda soñar otra vez ese mundo. Este es el camino aparentemente seguido por Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*. "Fue como construir las Pirámides", ha declarado. Su pasión cinematográfica nos recuerda a aquellos pioneros fanáticos que, como Bernard Palissy (citado por Bazin) eran "capaces de quemar sus muebles para obtener algunos segundos de temblorosas imágenes". (7) No nos debe extrañar si ha de transcurrir mucho tiempo antes de que Coppola vuelva a intentar una experiencia similar. Realizar films de esta manera es una tarea demasiado gigantesca, demasiado agotadora. Pero no es excesivamente aventurado pensar que

(continúa en página 31)



La guerra de Kilgore: surf y napalm.

EL REGRESO DEL MAESTRO

por Carlos Oscar García

Dentro del vasto y complejo panorama del cine clásico americano, hablar de los grandes cómicos equivale a señalar uno de los puntos más altos en la creatividad artística del siglo XX. Cada uno de los inefables héroes del cine cómico está sostenido por una profunda concepción del hombre, articulada con rigor en una obra intensa y feliz. Así lo entendieron intuitiva y espontáneamente grandes masas de público que se reconocieron en sus obras como no lo hicieron en ninguna otra de las innumerables propuestas estéticas de nuestra época. No hay fraude o máscara que resista la mirada implacable de Keaton o de Groucho, no hay orden o institución que no sea arrasada por el desmañado pateo de Harpo o de Jerry; el espacio y el tiempo, y las categorías básicas del pensamiento son desestructuradas con frialdad y minucia por la ilógica corrosiva de Laurel y Hardy, ante cuyo paso el mundo entero amenaza desarmarse. Capaces de todos los desbordes irracionales, y asimismo de la lógica más atroz, estos héroes parecen moverse en el ámbito de los deseos puros y de los terrores puros: en torno a ellos, las duras y complicadas circunstancias de la civilización industrial, pero también los laberintos del azar y del destino. Para ellos todas las posibilidades y todas las imposibilidades. Arrastrados a las peripecias más insólitas, revelan el absurdo pero aparentemente no pierden tiempo en intentar explicarlo. Dispuestos - como el arquetípico héroe kafkiano, otra cifra de nuestro tiempo - a pulsar hasta el extremo los sinsabores de la adaptación o de la inadaptación les suele ser posible - en compensación - el acceso a una dimensión mágica que sólo ellos son capaces de transitar con la naturalidad propia de los niños. ¿Qué pasaría - me pregunto - si nos arriesgáramos a explicarle a Harpo Marx alguna de las lucubraciones estéticas que pueblan las páginas de A.A., o alguna teoría filosófica, sociológica o política del tipo de las que frecuentemente acostumbramos a oír a nuestro alrededor? Seguramente, nos cortarían la corbata con una gigantesca tijera que extraería de su bolsillo sin fondo, y enseguida correría igual suerte un mechón de nuestro cabello, mientras él saldría disparando detrás de una rubia, haciendo graznar su elocuente bastón-corneta.

Cada uno de estos grandes personajes soportan como núcleo estético un conjunto de rasgos que definen una actitud ante el mundo. Movido siempre por el amor, dotado de sabiduría, Keaton, héroe por antonomasia, es capaz de todas las hazañas. Arrojado a un mundo terriblemente enigmático,

Keaton, porque sabe, puede permanecer imperturbable; si algo puede aún sorprenderlo, su fantástico poder de reacción le permite adaptarse de inmediato a cualquier circunstancia. Como un protoplasma inteligente que estuviera provisto de mecanismos que le contienen infinita maleabilidad, el héroe keatoneano opera corrigiendo con increíble precisión, y segundo a segundo, su posición en el mundo, de modo de encaminarse a una inevitable victoria. Huracán, relámpago, hecatombe geológica: los Marx, fuerzas naturales desencadenadas (Por eso, el único medio de expresión posible para ellos es el cine) son como el caballo de Atila: donde ellos pasan, mueren las palabras. Laurel y Hardy, trágicos por excelencia del cine, absoluta y radicalmente incomunicados del resto del universo, deben, sin embargo, sufrirlo, pero aquél y todas sus subregiones (sociedades, culturas, instituciones, lenguajes, costumbres) deben también sufrirlos a ellos. El mundo onírico de Jerry Lewis, por último, está, sin dudas, directamente relacionado al laurel-hardiano: prueba tal aserto -entre otras significativas coincidencias- la deformación expresionista en la composición de los personajes que hostigan al héroe lewisiano, como también el hecho de que en el primer film que dirigiera Lewis (El Botones, 1960) su personaje se apodara Stanley y en una de sus secuencias, éste quedara fascinado -presto a revolcarse por el suelo, como es habitual en estas ocasiones- ante el paso de un cliente del hotel que ostenta -dilatados los rasgos de Stan Laurel. Más allá de estos puntos de contacto con sus predecesores, Lewis ha compuesto un personaje y un universo poético absolutamente original que ha ido desarrollando a lo largo de los años - y en especial a partir de su desvinculación de la pareja Martin-Lewis - hasta culminar en una serie de obras concebidas y ejecutadas por él hasta en sus menores detalles -sin pretender relegar aquellos films donde la dirección era asumida por un maestro de la comedia: Frank Tashlin-, en las que la rigurosa elaboración cinematográfica de un rico complejo temático sólo pudo ser ignorada por cierta crítica aquejada de profundos y lamentables prejuicios de origen literario. Lewis es, entonces el último representante de una ilustre tradición que tiene sus inicios en la primer época del cine, en las frenéticas y anárquicas bandas de dos bobinas producidas y dirigidas (o supervisadas) por Mack Sennett.

Curiosamente, la historia del cine nos demuestra que ninguno de los grandes cómicos pudo desplegar sus obras - en el ni-

vel de brillantez de su mejores logros- más allá de dos décadas de trabajo. Lewis no fue la excepción y hacia 1972 (cuando dirigió Pescador Pescado) abandonó la producción y dirección de films en una época en la que el cine americano - en evidente declinación desde varios años atrás - desaparecidos sus grandes maestros y desgajado de su tradición, se obstinaba en la verbosidad culpable ya señalada en otras notas de A.A.

NUESTRO JERRY INTERIOR

Transcurridos siete años y para alegría de los cinéfilos (esa palabra que aún despierta sospechas) Jerry Lewis vuelve a la realización cinematográfica en un momento de vigoroso renacimiento para el cine norteamericano, operado a través de los films de nuevos (Coppola, De Palma, Scorsese) y novísimos (Carver, Carpenter, Walton, W. Hill) creadores, donde precisamente la aceptación y la sabia articulación de una rica tradición aparece jugando un papel decisivo para la estructuración formal de las obras recién aludidas.

En las primeras imágenes de Trabajando Duro, comprobamos que Jerry ha cambiado: una profunda y significativa tristeza parece aquejarlo. Quiere ser un payaso, pero las circunstancias no lo permiten. Jerry se quita la máscara clownesca y aparece Jerry Lewis. Pocas obras lewisianas frecuentaron con profundidad y riqueza de variaciones el tema de la duplicidad y escisión fundamental del sujeto. Pero en las anteriores películas en que Lewis apareció por detrás de la máscara de Jerry (cuando la crisis de éste le permitía el acceso), esta transformación ocurría en la culminación del film. En Trabajando Duro estos términos se han invertido y el espectador se encuentra ante Jerry Lewis, obligado a buscar trabajo y -lo que viene a ser lo mismo- un lugar entre la gente respetable, tal como se lo subraya el cuñado, típico personaje "opresor" del ámbito en el que por necesidad ha de insertarse Jerry Lewis. Entonces, descubrimos que dentro de Lewis aún estaba Jerry. No vamos a darnos por enterados ahora de la fiebre con la que Lewis- autor trata a la sociedad placenteramente competitiva, ni tampoco de lo inconciliable de ese mundo respecto a Jerry - personaje. Jerry, sin embargo, sacando a relucir su reconocida capacidad de lucha, demuestra que si lo deseara, bien podría ser posible dicha conciliación, y si se aleja, se trata entonces de una elección: intentará seguir siendo un payaso. Aun más: Jerry prueba que también puede coexistir con Lewis y este difícil equilibrio

está marcado a través de un nuevo encuadre de sus relaciones con las mujeres, tema y obsesión fundamental a lo largo de toda su obra. Distanciado del atolondramiento que le impedía toda relación sexual en sus inicios, Lewis seduce a la joven divorciada de quien se ha enamorado, mostrando al Jerry que guarda en su interior.

A pesar de ello, siempre acechan cerca suyo las mujeres que permanentemente lo han atormentado: cuando Jerry no puede retener en sus manos un sobre que evidentemente le resulta muy pesado, una joven empleada lo levanta del suelo sin esfuerzo alguno y lo coloca en su casillero; en el restaurante, Jerry enrieda una manta tejida en la cabeza de una gorda - típica mujer elemental del universo lewisiano - que sin dejar de llevar comida a su boca con afectada delicadeza mientras Jerry intenta desentenderse, cuando éste al fin lo logra y ensaya una disculpa, girando tan solo un centímetro la cabeza, apenas le musita: "Váyase... váyase". Tal vez el precio de estas duras "conquistas" por parte del personaje, esté reflejado en la profunda tristeza advertible en su mirada.

El genial mimo Jerry Lewis tiene la propiedad de formalizar y explicitar en su rostro y en su cuerpo los tumultuosos estados interiores por los que atraviesa el personaje, por fugaces que estos sean. Este es un pun-

to clave en la estética de Lewis - realizador. Esta constante sustenta algunos de los mejores hallazgos de *Trabajando Duro*: Jerry tiene una "idea" mientras atiende la estación de servicio; Jerry deseando los bombones en la primer entrevista con su futuro jefe; Jerry no sabiendo qué hacer con sus manos en tanto espera que lo atiendan; en la escena en que se sueña como Travolta, una reencarnación de Buddy Love (*El Profesor Chiflado*), personaje que parece poseer para Jerry atributos a la vez deseados y detestados, mientras controla al detalle la rebuscada elegancia del baile, Jerry no puede evitar dejar escapar, durante fracciones de segundos - en espasmódicos giros a derecha e izquierda, con el personaje ubicado de espaldas a cámaras- la bestia infantil que se agita en su interior, pugnando por emerger.

Esta capacidad para una suerte de "pantomina cubista" (al decir de J.J. Ribas Olsen) está fundamentada en cierto despojamiento en la marcación de los rasgos constitutivos del personaje y en una sucesiva dilatación-contracción del tiempo. La dilatación estética del tiempo es un factor reconocido como clave en el sistema formal del cine clásico; Lewis lo maneja con soltura basando en ella gags muy sutiles que dan cuenta de la profunda agresividad de un medio (cuando Laurel y Hardy trabajan el

factor tiempo, en cambio, lo continúan elaborando hasta sus últimas consecuencias, produciendo la casi infinita fragmentación y rarefacción de la dimensión temporal, de modo de llegar a hacernos sentir que en su mundo el movimiento es casi imposible).

Por otra parte, si bien Jerry es siempre pasible de declarada hostilidad por parte de los objetos, también suele acceder a un espacio mágico, el "más allá", el otro lado del espejo que sólo él puede recorrer. Así, cuando se desempeña como empleado en un comercio y quiere separar de la pared un ojo de buey para descubrir su precio, un violento chorro de agua de mar se precipita al interior de la tienda; cuando se le ocurre pedir cerveza a una vecina amable, al instante, una carroza, carnavalescamente adornada, da vueltas a la esquina, llevando abundantes latas de cerveza para satisfacer su deseo; y también un dispositivo electrónico se pone a discutir intempestivamente acerca de la necesidad de las máquinas, cuando él sólo pretendía hablar por teléfono con su novia.

Ciertamente, *Trabajando Duro*, está aún lejos de la brillantez de *El Botones*, *El Terror de las Chicas*, *El Profesor Chiflado*, u otras joyas de la serie lewisiana, pero tiene la sencilla virtud de volvernos a traer al Jerry que todos amamos.

¿Y ese enano acomplejado, seguirá hablando?



«Trabajando duro» (*Hardly Working*, EE.UU., 1980). Dirección: Jerry Lewis. Guión: Michel Janover y Jerry Lewis, basado en un argumento de Jerry Lewis. Fotografía: James Pergola. Música: Morton Stevens. Intérpretes: Jerry Lewis, Susan Oliver, Harold J. Stone, Roger Carmel, Deanna Lund. Distribuye: Transeuropa. Cine Atlas. Estreno: 10-7-80.

EL CAMINO HACIA LA MECA

por Angel Faretta

Uno de los motivos a considerar -posiblemente el más feliz- por el A.A. en cuanto a los films estrenados en Buenos Aires en este año es constatar una vez más - por si hiciera falta- la preocupación de algunos de los más recientes autores de films por estructurar en sus obras lo que denominaremos: una práctica teórica a través de un discurso ficcional, o, si se quiere: una simbiosis entre la producción de un film y, paralelamente, una reflexión sobre el mismo.

¿Porqué el Cine ha llegado a esto?; y también: ¿esto sucede sólo desde hace una década, aproximadamente? Para contestar a ambas preguntas, partiremos de cuatro films estrenados este año: **La muerte en directo** de Bertrand Tavernier; **Cuando llama un extraño** de Fred Walton y **La niebla** y **Noche de brujas** de John Carpenter.

Los cuatro films mencionados se inscriben desde una perspectiva ya meramente impresionista (o meramente descriptiva en cuanto a su "presentación pública", esto es: luego de su/sus producción/es como films de terror" o "suspenso", o de "horror" o...). En cuanto a una delimitación quizás un tanto más "aproximativa" (aunque igualmente verosimilista) como films fantásticos o de temas fantásticos. En el caso de **La muerte en directo**, la acumulación de enunciados entra en eclosión con el agregado de "ciencia ficción" (que no es más que la traducción macarrónica del original *science-fiction*, o sea: "ficción científica"). Así, todavía se los presenta a un público "convencido" que irá a verlos con pringosa etiqueta.

La muerte en directo (1979) es el quinto film (y el primero en estrenarse en Argentina) del francés Bertrand Tavernier, quien también, como típico representante de la segunda generación de autores de

films cinéfilos (V. "Luna lunera, cascabele... " en este número), intenta determinar sus relaciones con el cine norteamericano desde su punto de vista de cinéfilo europeo. Para ello, imbrica en una historia desarrollada en "una época futura" pero "imaginada" cinematográficamente a partir de una acumulación de desechos de "lo real", a un protagonista (un norteamericano) al cual se le insertan en las pupilas dos pequeñas filmadoras para que "filme" los últimos días de una moribunda (una francesa, pero primordialmente - y gracias a la elección de Romy Schneider - una europea).

Tavernier inserta citas cinéfilas, y reflexiona a partir de la trama de su film en cuanto a la posesión de una lengua-padre por parte de Hollywood (el discurso, el "sistema") a la cual tras sus negaciones y albucesos se "habla"; y el movimiento que va precisamente desde esa negación hasta esa aceptación remite a la dedicatoria final de **La muerte en directo**: "A Jacques Tourneur". Esta dedicatoria al autor de **La mujer pantera** (Cat People) postula - testifica - una simetría, de la cual Tavernier hace su razón de ser al reflejarse en un autor de films francés que trabajó en Hollywood.

Obviamente, los casos de Fred Walton y John Carpenter son diametralmente (simétricamente, tendríamos que decir tal vez) opuestos. Realizan sus films desde el mismo "centro" del "sistema" al cual Tavernier invoca. Norteamericanos, Walton y Carpenter "hablan" del Cine, desde la Meca (posiblemente nunca imaginaron los que acuñaron esta última palabra que aunque pensada dentro de la "sociología" serviría para la Mística).

Los films de John Carpenter conocidos este año descansan sobre un mismo equívoco: son "parodias cinéfilas". Equívoco, que sin embargo, constituye la fundamentación de su puesta en escena en un primer

nivel: un "enmascaramiento", aproximadamente. Máscara que no ha dejado ver el rostro de este brillante autor de films que juega al Cine (y no con el Cine) para así poder reflexionar con mayor tranquilidad sobre el lenguaje que maneja como un niño superdotado que repite de memoria su lección ante un grupo de infradotados para que lo dejen tranquilo y pueda entonces volver a los apuntes que esconde debajo del pupitre.

Noche de brujas (1978) es ya, radicalmente, un juego de máscaras que osa decir su nombre: la careta de payaso de Michael-niño, la máscara blanca de Michael- luego de quince años, el afiche con el autorretrato de James Ensor en la habitación de Laurie, las "máscaras" del médico y del sheriff del pueblo, finalmente. Hay por supuesto una "máscara mayor" o total: la calabaza hueca e iluminada con una vela que es representamen de la celebración de Halloween al que alude el título original. A partir de un título-máscara, un film sobre máscaras.

La niebla (1979) invoca un exergo de Poe (el mismo que abre **Picnic en las rocas colgantes** de Peter Weir; v. nota en este número) para "desarrollar" un "sueño dentro de otro sueño". Vemos que por un lado la comunidad de **Noche de brujas** se desenvuelve en **La niebla**, hasta alcanzar la fundación mítica de la villa donde sucede la historia. Por un lado un lugar geográfico que crece en el tiempo (celebra su centenario) y en el espacio (el centenario es ese mismo crecimiento materialmente); por otro: un lugar ficcional que crece en su propio tiempo (una escena a otra mediante un "episodio" de montaje) y en su propio espacio (la puesta en escena de cada uno de esos "episodios").

Hablabamos más arriba de "parodias cinéfilas". Carpenter toma la exterioridad

del rostro - la máscara - para remitir a su simetría en la puesta en escena: la exterioridad del escenario, el telón. Se ocupa - *finje* ocuparse - de bordar el telón ante los ojos de sus espectadores, los muestra como prueba de su competencia "artesanal", para que lo dejen a solas detrás del cortinado y ocuparse de manejar a su entero arbitrio una escena montada para su propia satisfacción. Con una fruición cercana a la gula, hace su film y nos muestra casi con desdén unos cuantos *travellings* para que nos mostremos satisfechos y enseguida vuelve al cuarto de montaje para decidir qué nuevo estadio alcanzará su creación.

El caso es que en el Cine la idea de "representación" es infinita ya que la cosa representada lo es en base a una movilidad que le es propia, siendo así que la puesta en escena cinematográfica es experimentada mediante sus efectos. Entonces tenemos

tanto en *Noche de brujas* como en *La niebla* una "exterioridad" que nos fascina como cinéfilos (las citas de su *mise en scène*), pero cuya misma complacencia habla de que el telón puede ser fácilmente descorrido, la máscara fácilmente arrancada.

Fred Walton en *Cuando llama un extraño*, se nos impone, por el contrario como un riguroso diseñador de un espacio que se desvanece luego de haber servido para insertar una ficción - cuya "historia", es la historia del film. Al igual que Hugo Santiago (Cf. "Biógrafo 1") en *El juego del poder*, Walton establece una ambiciosa recurrencia, donde borrar las diferencias entre "perseguidor" y "perseguido", implica el ordenamiento de una puesta en escena sin "telón parodial". La escena final, que remite cíclicamente al comienzo del film, es el recurso (figura) mediante el cual se nos hace "saber" de este procedimiento.

La confluencia de un relato "cerrado" - el primer segmento del film - con su "continuación" que remite a una puesta en escena donde todos los signos deben inevitablemente desembocar en el mismo punto de partida del film (el "Tuve que volver" del asesino), muestra la construcción de una trama que únicamente "sirve" como sostén de tal simetría, que Walton escamoteó, como si el film - su film - debiera recoger una planificación anterior, eterna.

Los cuatro films que hemos mencionado, remiten a una clave mayor: la de un espacio que se llama - se dice - "fantástico" porque debe reconocerse en un sistema globalizador que los contiene; un sistema imaginario que es el Cine; un Cine que nuevamente habla serenamente el lenguaje de una Meca: Hollywood.

¿Dónde está el autor de esta nota?



"La muerte en directo" (*Death-Watch*, La mort en direct, Francia - Gran Bretaña - Alemania, 1980) Dirección: Bertrand Tavernier, Guión: David Rayfiel y Tavernier, basado sobre la novela de David Compton. Fotografía: Pierre - William Glenn. Música: Antoine Duhamel. Intérpretes: Harvey Keitel, Romy Schneider, Harry Dean Stanton. Distribuye: Norma-Vigo. Cines: Libertador y Luxor. Estreno: 3-7-80.

"Noche de Brujas" (Halloween, EE. UU. 1978) Dirección: John Carpenter. Guión: Carpenter y Debra Hill. Música compuesta y dirigida por John Carpenter. Fotografía: Ray Stella. Intérpretes: Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, Nancy Loomis, P. J. Soles, Tony Moran. Distribuye: Gamo producciones Cines: Opera y Metropolitan 2. Estreno: 9-10-80.

"La niebla" (*The Fog*, EE. UU. 1979) Dirección: John Carpenter. Guión: Carpenter y Debra Hill. Fotografía: Dean Cundey. Música: John Carpenter. Intérpretes: Jamie Lee Curtis, John Houseman, Adrienne Barbeau, Hal Holbrook, Tommy Atkins, Nancy Loomis, Charles Cyphers, John Goff, Ty Mitchell. Efectos especiales: Dick Albain. Distribuye: Distribfilms. Cines: Concorde y Lorange. Estreno: 11-9-80.

"Cuando llama un extraño" (*When a Stranger Calls*, EE.UU. 1979) Dirección: Fred Walton. Guión: Steve Feke y Fred Walton. Fotografía: Don Peterman. Música: Dana Kaproff. Montaje: Sam Vitale. Intérpretes: Charles Durning, Tony Beckley, Carol Kane, Colleen Dewhurst, Rachel Roberts, Ron O' Neal. Distribuye: Distribfilms. Cines: Iguazú y Santa Fe 1. Estreno 2-10-80.

WHO IS WEIR?

por Jorge Luis Acha

"Sólo los ángeles tienen alas"



Conocer la obra de un excelente autor cinematográfico en el corto período de algunos meses, es un trabajo gratificante y de agradecer. Sorprendentemente, mezclado en un paquete rotulado como NUEVO pero que al rendir cuentas no es más que la necesidad comercial de los negociantes de films, aparece un sólido director con tres trabajos originales, de estilo definido y gran valor estético.

Un auténtico AUTOR que llegó a comunicar adultos y profundos conflictos con la claridad de los que SABEN.

I

"THE CARS THAT ATE PARIS"

Es necesario desviarse algunos metros de la carretera principal para descubrir París, un olvidado pueblito australiano que sigue su propio destino en el tiempo. Lo que podría ser un pintoresco lugar para profanar turísticamente un fin de semana y reafirmar así la seguridad que todo hombre necesita de su propia cultura, Peter Weir descubre que París tiene algo particular. Tiene algo DIFERENTE y ESPECIAL.

Cuando Maeterlinck ("La inteligencia de las Flores") plantea que el objetivo principal de todo vegetal es abarcar la mayor superficie terrestre posible, por lo que intentará mil y una formas de adaptación, para VIVIR MAS y MEJOR, pareciera estar prologando el film.

Los habitantes de París han creado un sistema de vida propio; un sistema que difiere del de la ciudad más cercana. Esas personas que parecen antiguos inmigrantes del Oeste americano, del Río de la Plata o del mismo territorio australiano, están endurecidos por el trabajo y por la lucha de encontrar su lugar.

Los habitantes de París, particularmente, se dedican a CAZAR automóviles. Con un ingenioso sistema de trampas: espejos estratégicamente colocados en la carretera desvían la dirección de los vehículos provocándoles un grave accidente.

Entonces, los habitantes de París actúan; como hienas hambrientas se reparten el botín. Algunos cargan con las puertas de los coches, otros con los asientos, el motor, las ruedas y los adornos; pero se reparten también los heridos y los muertos.

Esa ESPECIAL sociedad VIVE de esa manera; y seguirá desarrollando SU FORMA porque necesitará EXPANDIRSE. (Las sámaras son el ejemplo de cómo una semilla, por necesidad, aprendió a volar) París tiene SU LEY, SU MORAL, SUS COSTUMBRES: SON CAZADORES como tantos otros pueblos.

El mundo descrito por Weir pide la permanente reflexión del espectador.

Como no es fácil para ningún proceso llegar a la meta, en París hay también grupos más pequeños EXPERIMENTANDO: Los jóvenes, Rebeldes que el mismo sistema formó y que rugen por las calles sobre automóviles modificados como feroces monstruos destructores, lanzados sobre su propio pueblo, intentarán ocupar LA MAYOR SUPERFICIE POSIBLE.

Maeterlinck ("Las hormigas") cuenta también cómo por el placer de libar una sustancia dulce segregada por los pulgones, sus estudiados insectos alimentan con sus propias larvas a los preciados elaboradores de azúcares. La "crueldad" que encontramos en la naturaleza no es más que una parcial apreciación humana. Si París VENCE, París será LEY, MORAL, y ETICA, NATURALMENTE.

II

EL SACRIFICIO DE SAN VALENTIN

Cuando llega la hora del amor, se acaba la razón y si es a la hora de la siesta, en Hanging Rock se verá un film absolutamente EROTICO, dirigido casi exclusivamente a los sentidos; porque intenta describir lo imposible de comprender si no es con LA PIEL.

Todo lo oculto y oscuro que el SEXO presenta, seduce a Peter Weir y lo lleva (dulcemente engañado) a intentar PENETRAR ese GRAN MISTERIO NATURAL, sabiendo, de antemano, que será difícil; pero que en el intento sentirá todo el PLACER DEL MUNDO: hará una película provocativa y hermosa. Creerá haber vencido a la muerte (el sexo es lo más eficaz). Pero terminará la proyección y solamente habrá podido pasarnos algunas claves (como secretos de infancia). ENGAÑOS, al fin, que nada podrán hacer con nosotros cuando otra vez, a la hora de la siesta, experimentemos el llamado de la selva y corramos a encontrar nos con el EXTASIS MISTERIOSO DEL AMOR.

Con la suavidad de un enamorado sereno, la cámara (más amante que máquina) acariciará a un grupo de adolescentes pertenecientes a un INTERNADO de Señoritas de "estricta moral", en su paseo, el día de San Valentín (día de los enamorados).

Bajo un sol CALIENTE, poco a poco, irreversiblemente, ocurrirán hechos. EL DESEO de recorrer el paisaje de sólidas rocas llevará a alguna de ellas (junto a una prejuiciosa, pero aún encendida celadora)

a ENTRAR en el mundo del que no saldrán pero en el que se supone ESTAN. Las hermosas mujercitas vestidas de immaculado color BLANCO, DESAPARECERAN. (El blanco es el más terrorífico de los colores: da idea de muerte, según Melville; no está mal, entonces asociarlo con lo VIRGINAL).

Solamente una joven volverá de las Rocas (esperanzado dato del que intentaremos asirnos para poder llegar del otro lado del paisaje) Está vestida de ROJO y deberá abandonar el internado: YA ES MUJER.

"A la hora en que yacen entornadas las ventanas de los chalets".

"A la hora blanca a la hora dorada a la dulce hora en que parten los veleros hacia las islas" "las adolescentes salen del agua clara" "las adolescentes se estiran sobre la arena" "las adolescentes maduran sus senos" Tuñón.

III

LOS MARES IMPASIBLES

Tlaloc, dios de la lluvia en la mitología azteca, aparece en las paredes de la gran caverna que al final de la historia, el abogado (Richard Chamberlain) descubrirá debajo de la gran ciudad. Una gruta inmensa, a la que se entra por laberinto de cloacas y túneles, es el altar que permaneció vigente durante siglos mientras en la superficie se imponía una NUEVA CULTURA.

Ser elegido para participar en el encuentro entre dos MUNDOS, uno floreciente y pujante, otro sumergido en el silencio y la oscuridad, es el difícil TRABAJO asignado desde profundos MISTERIOS al hombre, que tendrá que dejar de serlo para actuar como Sacerdote-Mensajero de los SUPERIORES que decidieron un nuevo FINAL.

Todo está en permanente cambio. VIDA -MUERTE-VIDA, y las Culturas no se apartan del juego desconcertante.

Asaltado por imágenes premonitorias, el abogado recibe los escatimados datos del DESASTRE mientras descubre su conexión con un pasado que creía definitivamente sepultado. EL ES AUSTRALIA?

Como en Los Pájaros, la naturaleza se presenta amenazante y extraña. Todo aquello que normalmente formaba parte de LO NATURAL se vuelve en contra, se vuelve ENEMIGO. La tormenta inicial con truenos en un desierto soleado dará el carácter de Fantástica a la historia, pero no aparecerá nada extraordinario que infunda terror.

Será el AGUA, el vital elemento, el que provocará PANICO; el que llevará todo al FIN.

La constante, en la obra de Weir, es mostrar al hombre como una pequeña criatura PARTE de un infinito y complejo ESTADIO (que los aztecas llaman Lo Innombrable) En El Rugir de los Caníbales analiza su organización grupal; En Picnic At Hanging Rock la descripción es individual y hacia adentro. Y en The last wave es su relación con el cosmos.

Los trabajos están embebidos de una religiosidad desconocida, en formación, en búsqueda. LA NATURALEZA es el elemento desencadenante de las situaciones pero se intuye algo más. DESCONOCER pareciera ser el estímulo más interesante de este creador. Y lo es, por ende, para sus espectadores.

Si bien los temas tratados por Peter Weir tienen un atractivo particular. Los miedos surgen en el replanteo de lo simple.

Solamente con un impecable lenguaje cinematográfico se transmiten en toda su fuerza. Las imágenes de los tres films son justas, medidas e inobjetables; Narrando, por momentos, intrincados laberintos de ideas, el autor maneja a la perfección la forma y llega a expresar claramente hasta sus más oscuras dudas.

Excelentes trabajos que muchos confunden con un CINE AUSTRALIANO descubierto como un nuevo continente. Es tan sólo EL BUEN CINE realizado, en este caso en Australia y por un australiano.

«Picnic en las Rocas Colgantes» (Picnic at Hanging Rock, Australia, 1977). Dirección: Peter Weir. Guión: Cliff Green, basado en la novela de Joan Lindsay. Fotografía: Russell Boyd. Música: Gheorge Zamfir ejecutando la flauta de Pan. Intérpretes: Rachel Roberts, Dominic Guard, Helen Morse, Viven Gray, Margaret Nelson, Anne Lambert. Distribuye: Norma-Vigo. Cine: Libertador. Estreno 10-7-80.

«La última ola» (The Last Wave Australia, 1977). Dirección: Peter Weir. Guión: Petru Popescu y Peter Weir, sobre una historia de este último. Fotografía: Russel Boyd. Música: Charles Wain. Montaje: Max Lemmon. Escenografía: Neil Angwin. Efectos especiales: Monty Fleiguth y Bob Hilditch. Intérpretes: Richard Chamberlain (David Burton), Olivia Hamnett (Annie Burton), David Guipilil (Chris Lee), Frederick Parslow (padre David), Peter Carroll (Michael Zeadler), Nankjiwarra Amagulla (Charlie), Vivean Gray, Wallas Eaton, Hedley Cullen. Duración: 105 minutos. Estreno: 30-4-80. Cines: Metropolitan 1, Gran Splendid, Ideal. Premiada en los festivales de Avoriaz, París y Tchereán durante 1978.

GOLPEEN EN CUALQUIER PUERTA

por Angel Faretta

«Uno no se libera de sus pecados en la iglesia, lo hace en la calle y en casa» - Martin Scorsese, «Calles peligrosas»

Las cronologías -esa forma que toma a veces la aritmética del tedio- han hecho que el «primer film» de Martin Scorsese, se conociera, a comienzos de este año, con una publicidad equívoca, en un cine detestable, y con una «crítica» de la cual sólo nos resta decir -siempre con las debidas excepciones- se mostró a la altura de las circunstancias con su habitual ineptitud.

¿Quién golpea a mi puerta? es el feliz inicio de una obra ejemplar signada por una búsqueda desesperada de la pureza con personajes que deambulan por una escuálida vía regia, que, sin embargo, se erige en el Lugar ético por excelencia, aquel donde los héroes scorsesianos se mantienen firmes pese a todo. Este lugar siempre es marginal a un sistema «mayor» que dice contenerlo y que inevitablemente entra en colisión con la soledad que aquéllos han elegido para sí.

El sistema mayor se refleja en el grupo, dentro del cual se mueve el héroe de los films de Martin Scorsese: la pandilla del barrio de ¿Quién golpea a mi puerta? (1968), la banda de asaltantes de Pasajeros profesionales (Boxcar Bertha, 1970), nuevamente la banda de amigos del barrio de New York conocido como Little Italy -en Calles peligrosas (Mean Streets, 1972)- uno de los mejores films de los últimos años. Este leit motiv parece quebrarse en Alicia ya no vive aquí (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), pero se refleja en el «grupo familiar» que termina ofreciéndole a la protagonista, el granjero (interpretado por Kris Kristofferson). Llegamos así donde finalmente el «grupo», si termina por quebrarse -estallar en pedazos sería mucho más acertado- en Taxi Driver (Idem, 1975), uno de los dos o tres films más sobresalientes de la década, donde Scorsese opera en dos niveles, esto es: marginando a un marginado mediante la separación de Travis Bickle (De Niro) de su -supuesto- grupo de pertenencia y simulando «reintegrarlo» en la -incomprendida- escena final tras su purificación...

En New York, New York (Idem, 1977), de nuevo vuelven a aparecer los grupos de pertenencia entrando ahora en una mayor -y más delimitada- oposición: el marginal del protagonista (De Niro, nuevamente): músicos de jazz negro -un color del alma- y el de la mujer: baladas en technicolor, fama, autógrafos y besos. Ambos senderos si llegan a cruzarse mo-

mentáneamente -ese momento es el film-terminan fatalmente por separarse.

El último rock (mercenaria y pedestre «traducción» de The Last Waltz, 1978), es finalmente un «documental» sobre la imposibilidad de marginarse cuando el grupo (el conjunto «The Band») institucionaliza su marginación. El supuesto documental sería entonces, la crónica (con Scorsese, in person, de reportero) de una imposibilidad «real».

Who's that Knocking... es un mani-fiesto del universo scorsesiano: todas sus obsesiones se conjugan en un film que será con los años uno de los más frecuentados por los cinéfilos. La comunidad italiana -la familia en un sentido ritual-, el catolicismo desenfundado y pasional, la pandilla callejera, el rock and roll y la Opera -la música de la calle y la música de la familia- la «mujer rubia», un mito que nos llevaría cientos de páginas para historiar y analizar y que en la obra de Scorsese es substancial, la expiación a través de una violencia catártica (en sentido agustiniano, no aristotélico) y como todos los autores de films de su generación: la cinefilia, la creencia en el absoluto filmico.

El tema de la «inestabilidad» se torna en Scorsese intrínseco a su puesta en escena: hay una «desesperación de la forma», una violencia fenomenológica que hace que la cámara penetre en cada uno de los objetos que rodean a sus personajes para descubrir en sus texturas -en su materialidad- un «centro espiritual» -diremos aproximadamente- como el que busca el místico mediante el éxtasis, al contemplar -por ejemplo- la blanca pared de su celda, las estrías de su mano, o al oír la respiración de sus pulmones. Contemplativo de la acción, Scorsese descrea de las palabras (larga a sus personajes en diálogos torrenciales, beckettianos, para buscar obsesivamente el silencio), y sólo admite un ritmo anterior, interno, que desemboca inexorablemente en un furioso estallido, una piadosa iluminación.

«Quién golpea a mi puerta» (Who's that Knocking my door?, EE.UU). Guión y dirección: Martín Scorsese. Intérpretes: Zina Bethune y Harvey Keitel. Estreno; 20-3-80. Cine: Metropolitan 1. Distribuye: Dispro Films.

QUEREMOS VER "GUN CRAZY"

ALELUYA WALTER HILL

por Angel Faretta

El western de los cinéfilos: el cine por excelencia; el «western» de la «crítica» historicista: un «género» de películas por donde pasan las vacas.

Luego de **El peleador callejero** (*The Streetfighter*, 1973), **Desafío** (*The Driver*, 1977) y **The Warriors** (1978, prohibida en la Argentina), Walter Hill nos entrega, prepotentemente, un western: **Cabalgata infernal** (*The Long Riders*, 1979), para reafirmar que el cine ha vuelto al cine, el último estadio de ese «retorno»: un film cuya acción se desarrolla en el Oeste norteamericano entre 1850 y 1900, aproximadamente.

Sin las incertidumbres y la nostalgia de **Sam Peckinpah** (cuya obra debe revisarse rigurosamente), Hill inscribe su último film dentro de su discurso ficcional, sin interrogarse sobre el hecho de «hacer un western», duda que paralizó el desarrollo, de la obra del autor de *La pandilla salvaje*. No hay una carga de impotencia en Walter Hill, las dudas que puede plantearle la realización de *Cabalgata infernal*, son las mismas que se hizo con *El peleador callejero* o *Desafío*, esto es: la pregunta por la cosa: el Cine. Lo cual no debe remitir ni a la entelequia

llamada «género» (ignorada por todos los autores clásicos: Ford, Walsh, Hawks, Dwan, etc.) ni tampoco a «elevar el género» doble falacia que sólo redundante en la acumulación de ripios en un espacio signado por la pureza, por la extremada de-cantación de los signos.

Dos ejes dramáticos: los hermanos James y los otros (los Younger, los Miller); y dos ejes estructurales: Jesse (el Mito) y Frank James (la reflexión de ese Mito). Hill establecerá un principio de simetría espacial en base al primero (montaje paralelo, secuencias que se oponen y se conjugan), y un principio de simetría interna a ese espacio con el segundo de los ejes mencionados: Frank «narrando» la historia -su historia- de Jesse.

Hay una intención que podríamos denominar «primitiva» en la *mise en scène* de Walter Hill para *Cabalgata infernal*: la fotografía de Ric Waite congela el paisaje sobre el que se mueven sus personajes; el horizonte brumoso, puntillista, se encuentra atomizado por corpúsculos luminosos que atraviesan un centro focal que recuerda a las llamadas «viñetas» del cine mudo (generalmente círculos que enmarcan fragmentos de la

composición del cuadro). También el uso del «barrido» - figura que antecedió al fundido encadenado - nos habla de esta intención.

Estas figuras de estilo hablan de un intención formal tan alejada de la «nostalgia» como sólo una extrema -clásica- rigurosidad puede hacerlo.

«**Cabalgata infernal**» (*The Long Riders*, EE.UU. 1979) Dirección: Walter Hill. Guión: Bill Bryden, Steven Phillip Smith, Stacy y James Keach. Fotografía: Ric Waite. Música: Ray Coocor. Intérpretes: David, Keith y Robert Carradine, James y Stacy Keach, Dennis y Randy Quaid, Christopher y Nicholas Guest, Harry Carey Jr., Shelby Leverington, Felice Orlandi, Pamela Reed, Fran Ryan, Savannah Smith, James Remar. Distribuye: Artistas Unidos.



«¿Y ahora tú, Jesse James, cortarás la leña para el hogar?»

VIAJANDO CON CARVER Y KAGAN

por Rodrigo Tarruella

«El vive solitario en su rancho, esperando que lo vengán a buscar un día, y no sintiendo mucho que en Hollywood nadie lo comprenda más, que nadie haya seguido su ejemplo, que su buen humor y su genio no estén más de moda." Así se refería Bertrand Tavernier, hacia 1970, al Maestro Raoul Walsh, que dejó los sets en 1964 con *A Distant Trumpet*. Ya nos ocuparemos a menudo de este artista, uno de los mayores autores de films del siglo. Lo que nos importa ahora es hacer notar que ya hay quien ha seguido su ejemplo: se llama Steve Carver. Surgió (otro más) de la pandilla Corman, y es el autor de dos de los más notables y regocijantes films estrenados en el '80: *El jinete motorizado* y *6 hombres en acción*. Estas joyas no surgen de la nada, son la continuación de las principales constantes walshianas: el goce de la aventura, el humor, las acotaciones picarescas, cotidianas, la disponibilidad de sus personajes para ejercer esas aventuras, y por supuesto, el viaje y el aprendizaje (obsesiones que comparte con varios de sus colegas). Así, las obras de Carver siguen la línea de la acción física humorística de *Gentleman Jim*, *El mundo en sus brazos*, *Barbanegra*, etc.

Comparando *El jinete* (1) y *6 hombres* (2) vemos: 1: personajes marginales; 2: marginalidad disimulada por un cierto profesionalismo: capataz de una obra, equipo de obreros especializados. 1: estilo balada country, lírico y evocativo (esto lo emparenta con un cine muy local, muy americano: *Buster* y *Billie*, *Baby Blue Marine*, los telefilms *Langostas* y *Willa*): PASADO (años '20, admirable reconstrucción de época, sin regodeo alguno, todo fugaz); 2: estilo de humor constante, duro, seco, neto. PRESENTE. 1) clan en viaje que se reúne, en continuo conflicto, con un propósito (correr una carrera de motos de un estado a otro) que es también un viaje; 2) clan que se reúne en un lugar fijo con un propósito (terminar en determinado tiempo un rascacielos). 1) producido por Corman, mayor soltura para Carver; 2) producido por Lee Majors, mayor injerencia de éste.

Cine de acción, cine fenomenológico, cine que, sin pausas para la reflexión, es ya una definición del cine en sí: un combate tras otro, un riesgo tras otro, «un pie delante del otro». Cine que es también una fiesta continua mientras que se filma (y por lo tanto para siempre) y que se muestra en los finales (la foto colectiva de *El jinete*, el izamiento de la bandera en *6 hombres*), en la femineidad de Brenda Vaccaro (compañera

walshiana) y Jennifer O'Neill (enérgica, emprendedora, hawksiana), en la presencia clanera de R.G. Armstrong y Terry Kiser, en el paso itinerante del gran David Carradine, en esa ineludible «necesidad física de hacer cine», que indudablemente Carver tiene.

El jinete y *6 hombres* presentan la engañosa facilidad de las grandes obras. Mientras todo el mundo se enloquece con Ford Coppola, Scorsese, De Palma o el dudoso Spielberg, es imprescindible señalar la lección de Steve Carver, el seguir su camino por un territorio que es la piedra de toque de todo amor por el cine: la Clase B, el ámbito de la *sagesse* donde se internan los jóvenes exploradores, ese *Select Laval* eterno donde siempre se vuelve.

Héroes parece, hasta ahora, el film más beat que se haya hecho. Caso extraño éste, el de una generación que se ve expresada en Hollywood (es decir el cine como tradición, como obras que quedan más allá de épocas y modas) unos 25 años después de sus búsquedas. Es interesante notar que habiendo existido (y continuando hoy) una poesía beatnik, ya incorporada a lo mejor que ha dado Estados Unidos, el cine que debió acompañarla se aisló en sus ghettos diversos, quedando sus obras como curiosidades. Como señaló acertadamente J.J. Ribas Olsen: «La poética beatnik perdurará en cuanto se ha insertado en el Gran Arbol de la Poesía Planetaria. Pero en definitiva, como en los románticos, los «lakistas» y los surrealistas quedarán las personalidades más allá de toda escuela o «generación» («Beatnik Age in the Poetic Eye», *Black Sparrow*, 1975). Y así es. En el cine, en cambio, no pasó tal cosa. Para los Mekas y sus seguidores, Hollywood siempre fue «El Gran Satán». Con *Cassavetes* pasó el mundo beat a formar parte del arte de nuestro tiempo, aquel que busca existir más allá de una o dos décadas, ubicarse en una tradición y no marginarse en la autocontemplación. Ginsberg, Corso, Snyder, serán probablemente leídos en el futuro por integrarse al *fluir* de una corriente que se reconoce en Whitman, Pound, Williams, Cummings y la poesía inglesa de varios siglos, entre otros. Nadie renegó de todo esto. En el cine sí. Y es por eso que la cosmovisión beat debió ser trasladada a otro territorio (Hollywood) para sobrevivir en imágenes. Después de las aproximaciones de *Shadows*, *Too Late Blues*, y el aire beat involuntario o no, de los Corman, con sus terrores poéticos en las playas de



Raoul Walsh

California, el año pasado se estrenó *La pandilla del barrio*, una joya de Stephen Verona, que recreaba los *fifties* y algunos poemas de Corso, sin perder de vista las fiestas itálicas de Ford Coppola. Uno de los protagonistas de ese filme es el Jack Dunne de *Héroes*, y el actor más indicado para hacer de Kerouac si se filmara algo apropiado sobre él.

De un Jack a otro, pasando por Wim Wenders, el peregrinaje continúa. Kagan, como Carver, y Coppola (no sólo *Apocalypse*, también *The Rain People*) ven el viaje como el camino hacia la sabiduría. Con el horror de Willard, o la aceptación de Jack (Dunne). «Qué importa, todo es Gracia».

Seis hombres en acción (Steel USA, 1979, de Steve Carver. Argumento: Ross Adams y Peter Ewing. Guión: Leigh Chapman. Fotografía: Michel Colombier. Música: George Shearman. Intérpretes: Lee Majors, Jennifer O'Neill, Albert Salmi, Terry Kiser, R.G. Armstrong, Harris Yulin, Art Carney, George Kennedy. Cines: Alfa y Santa Fe 1. Estreno: 21-2-80.

El jinete motorizado (*Fast Charlie*, *The Moonbeam Rider*) USA, 1978, de Steve Carver. Argumento: Ed Spielman y Howard Friedlander. Guión: Michael Gleason. Fotografía: William Birch. Música: Stu Philips. Intérpretes: David Carradine, Brenda Vaccaro, L.Q. Jones, R.G. Armstrong, Terry Kiser, Jesse Vint. Cine: Select Laval. Estreno: 14-2-80.

«*Héroes sin gloria*» (*Heroes*, EE.UU., 1977). Dirección: Jeremy Paul Kagan. Guión: James Carabatos. Fotografía: Frank Stanley. Música: Jack Nietzsche. La canción que se escucha en la escena final está interpretada por el grupo «Kansas». Intérpretes: Henry Winkler, Sally Field, Harrison Ford, Val Avery, Olivia Cole, Héctor Elías. Distribuye: Dispro Film. Cines: Ideal y Gran Splendid. Prohibida menores 18 años. Estreno: 25-9-80.

CUANDO EL PORTERO MUERE

(EN EL VIEJO DELANCEY)

por Rodrigo Tarruella



Mercedes Mc Cambridge: "¿qué se oculta en el Fondo de todo esto, nena?"

Berry pertenece a la misma generación de Aldrich y John Cassavettes, y nació el mismo año (1917) que Joan Fontaine, la protagonista de una de sus obras mayores: la admirable *From this Day Forward* (Amándonos triunfaremos, 1946), hecho que para muchos no será una mera coincidencia. Olvidado obligado de casi todos los diccionarios, historias del cine y enumeraciones (hasta Sarris lo ignoró en su interesante compendio) Berry no fue olvidado de otra lista de obligados más ominosa: la de los perseguidos y exiliados por el macCarthysmo. Antes de emigrar a Francia dejó *Tension* (en realidad la tensión la dejaría mucho después) (1949, con la sublime Cyd Charisse en sus comienzos), y sobretodo *He Run All the Way* (Por amor también se mata, 1951), el adiós de Garfield. Allí, el héroe berryano empuña un revólver (como Grodin en «Ladrones») para, amenazando y suplicando a la familia en cuya casa se ha refugiado, pedirles «el pequeño espacio que sólo un gato ocuparía». Como Abraham Polonsky y Herbert Biberman (otros dos realizadores de esa generación perseguida) Berry con «Thieves» va también a la búsqueda del tiempo perdido (del cine perdido). Si Polonsky lo intentó con *Willie Boy* (1969), salvada por una ráfaga de «amour fou», con Robert Blake y Kathy Ross huyendo a través de los pantanos, Biberman no pudo eludir el historicismo retorcido y chato de *Slaves* (1968), su vuelta al cine y su despedida. Berry, en cambio, encuentra en este film el camino justo, el tono lírico con que por fin se desata, para alcanzar una madurez, una sabiduría pocas veces vista, y darnos la certeza de la existencia de un autor.

«Ladrones», como «El gran engaño» el año pasado, viene a hacer sentir (por oposición con su sola presencia, el fenómeno de las películas de moda, de los «films-best seller»). Desde que la revista «Time» descubrió en su portada que Woody Allen era «An American Genius», las multitudes se apiñan para ver como Woody, alternando reflexiones y postales, canta a su ciudad y a su ego. Sin tanta alharaca y parafernalia culturalista, «Ladrones» va más hondo en su amor por una New York poblada de seres funambulescos. Es más sutil, sus seres no discursen, su poesía fluye cinematográficamente, con una rigurosidad, un clasicismo y un dejarse-ir admirables.

Como el film de Kagan, como «Asignatura pendiente», esta canción de Marlo y Grodin nos habla de las ilusiones defraudadas. Pero mientras Dreyfuss (Richard) lloraba ante las imágenes televisivas del Berkeley del 68 para, al descifrar el enigma llegar al escepticismo, y Sacristán y Faltoyano aceptaban también su fracaso, sentados frente a frente,

mudos, por haber intentado «revivir», revertir sin conseguirlo, su ahogado pasado, Marlo y Grodin, en «una noche y día», logran subvertir el tiempo. Tras una jornada de disputas, de separación, de juegos, de rituales, de pequeños enigmas, quizás baste que Grodin, dispare al aire para que ocurra la «iluminación súbita», el Satori de ambos, de hombre y mujer (que ya «hacen sociedad», como diría Alan Watts), que correrán por las calles de la Ciudad, seguidos por los perseguidores fantasmales de Berry.

El film tiene una engañosa factura «teatral», que es desmentida por una realización esencialmente cinematográfica. Berry está continuamente relacionando: Grodin y Marlo, Grodin con Anne Wedgeworth, Marlo que es seducida por su amante al oírle recitar uno de sus poemas infantiles, el taxi del padre de Marlo que recorre la ciudad. La ciudad es sobrevolada, la música de fondo y la flauta de Grodin «sobrevuelan» escenas, entrelazándolas. Un tarareo da el tono de la película de principio a fin.

Hay ciertos momentos que recuerdan a Cassavettes. Por ejemplo, el instante previo al desenlace, cuando Grodin después de haber peregrinado por las calles y por el cine convertido en iglesia, y de haber desafiado y puesto en fuga a dos «junkies», usando los escudos de una tapa de tacho de basura y recuerdos imborrables de «The Golden Avengers», se reencuentra con su mujer, con sus ropas como envejecidas de golpe, y su flauta

en la mano, esa flauta que hizo sonar en la azotea frente a Anne Wedgeworth cerca de Elizondo, preocupado por sus plantas, y más que en ninguna parte en el réquiem al Delancey, y le dice que se ha convertido en un «looser», aseveración que cambiará en unos segundos con un «coup de feu». Un disparo en la mañana anulará el azar. Como Jess Hann en «El Signo de Leo» Grodin logra salir de su itinerario por la derrota urbana.

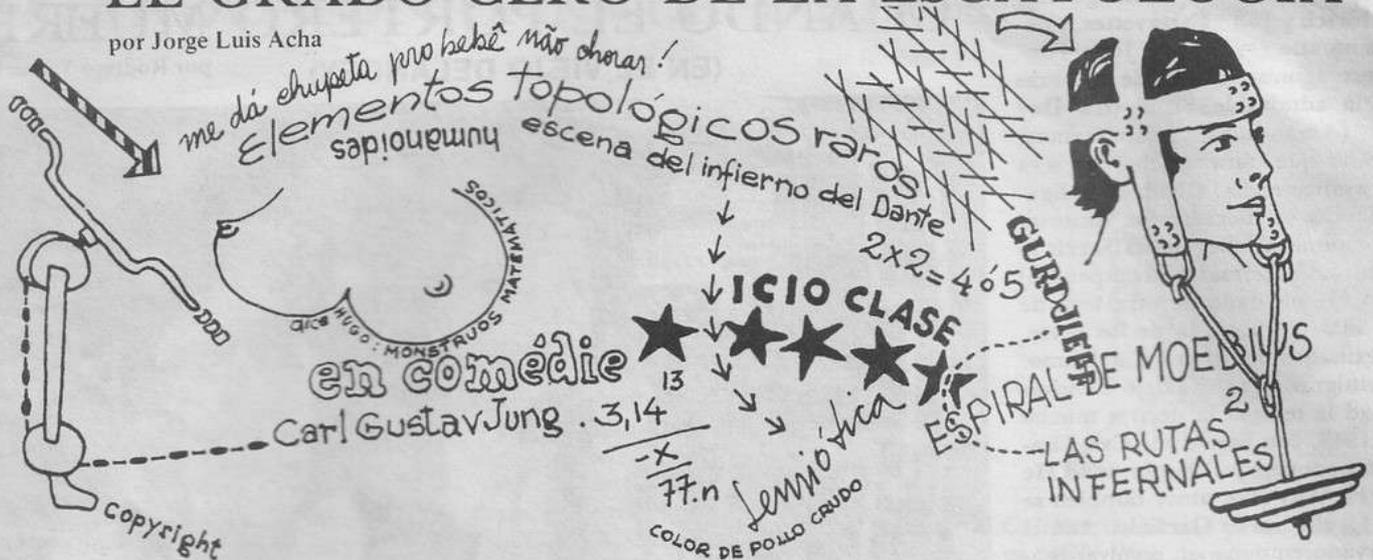
Los personajes de Elizondo, los dos hombres que cargan al portero muerto, Gary Merrill y Mercedes McCambridge parecen salidos de una película de Jonas Mekas, pero trasladados a un ámbito distinto: el que propone la «mise en scène» de un autor de Hollywood, de un clasicismo duramente romántico. Cuando el portero muere, y Mercedes hace un gesto de llevarse la gorra de aquel, Marlo que había tratado de impedirlo termina diciéndole que se lleve los portafolios de quienes acababan de entrar el cadáver. Es que Marlo ya sabe que todos somos ladrones y que cada ser es Dios disfrazado, jugando a que no lo es.

Cuando Charles Grodin, en el silencioso Delancey, comienza la oración («¿Dónde estarán? pregunta la elegía...») con su «Bogart is dead...», sentimos, como sentimos al terminar «Thieves», o al verla nuevamente, que Berry ha vuelto a casa, que el tiempo y el cine le han sido devueltos. «Una región en que al Ayer pudiera ser el Hoy, el Aún y el Todavía».

DEN "LA MUJER COBRA"

EL GRADO CERO DE LA ESCATOLOGIA

por Jorge Luis Acha



Descienden a los infiernos recorriendo un aterrador paisaje ESCATOLOGICO: bordeando la locura, sumergidos en el delirio, anunciando a los cuatro vientos que estamos en la alborada de la NOCHE ETERNA; que sólo nos queda EL APOCALIPSIS como solución final. Armando Bo e Isabel Sarli siguen sin descanso el viaje hacia el PUNTO NEGRO del espacio, hacia el OMEYOCAN, el doble cielo mas alto, desde donde intentarán como Ometecuhli y Omecihuatl volver a fundar el mundo; porque éste, el del quinto sol ya ESTA PERDIDO.

Nada más sabio que hacer una comedia para anunciar semejante TRAGEDIA. Una viuda descocada (desesperanzado título que indica: hembra sin posibilidad de procrear con alteraciones mentales) es el testimonio cultural que deberá buscar el antropólogo del año 3.000 cuando quiera tener la vasta visión de nuestro mundo y en especial, de esta cultura aborigen fundada alrededor de una fálico obelisco erguido solitario, esperando al OPUESTO inútilmente entre lamentos (bien pueden ser Tangos) por una castidad impuesta a la fuerza.

Como Catalina de Medici en la noche de San Bartolomé, Flor Tetis (Gran Madre enlutada) recorre las tumbas de sus numerosos maridos anteriores: Un ramo de rosas sobre el pecho anuncia la posibilidad del HOLOCAUSTO: Espinas que pinchan - Senos que pueden reventar. Una canción habla de muerte: "... quiero morir apretado entre sus brazos". Las primeras imágenes del film, concebido UROBORICAMENTE, emergen al espectador en un encandilamiento alucinante del que saldrá como un ZOMBIE MAL DEL HIGADO, ya que todas las secuencias son presentadas sin resolución, para darle la posibilidad de acabar mentalmente lo que es interrumpido por brusco corte de montaje. Interesante gambeteada a la censura pero peligrosa propuesta para los desprevenidos.

Enriqueciendo aun más su estilo KITSCH

NAIVE - CIRCO CRIOLLO - POP AMERICANO y un poquito PUNK, con estampas que tienen la dura frescura de las pinturas de Karl Kazimierzack, todo está cuidadosamente librado al azar; actores, cámaras, perros, objetos, decorados, aparecen y desaparecen reforzando lo MAGICO en este impecable REALISMO PAMPEANO por el que Fassbinder daría todo.

¿A quién se le puede ocurrir estar con sombrilla a la sombra y cerrarla cuando se expone al sol?

Isabel Sarli, cada vez más parecida físicamente al "Lunar Firebird" de Friedrich Schroder Sonnenstern pintado en 1956, nos entrega un "capo laburo" que recordaremos siempre. Su imagen nos demuestra que está lejos de ocultarse detrás de un par de corpiños ahumados y retirarse al anonimato.

Si sus palabras suenan a música (bien puede ser Penderecki) cuando dice: "la morcilla es la viuda del chorizo", es magistral verla moverse cuando por exigencias del papel, debe seducir. Solamente la Lycosa de Narbona, al tejer su tela realiza movimientos ISOCRONOS parecidos a los de la diva.

Aplausos especiales para el actor José Marrone personificando al vendedor de diarios, bombero voluntario. Su composición TRAVESTI - COCINERA es lo más erótico presentado en pantallas argentinas y la escena jugada en el baño cuando es descubierta su verdadera identidad, lo más dramático que actor haya interpretado. De no creer, cuando cuenta el chiste de los porotos; y de locos, la noche de bodas, cuando al hombre se le estimulan los intestinos.

Los demás actores están a la altura de la cámara filmadora. Barreiro, endiablado; Jamandreu, delicado y fino como sus diseños que envuelven las formas de la cola de la Coca; El mucamo, más suelto y liberado que antes; el chofer, una revelación y Pepita Muñoz, pintarrajeada como una gallina de Nueva Guinea por mandato de su perso-

naje, lo mejor en "madres de viuda" visto últimamente. También es destacable el trabajo de los perros; el blanquito con manchas negras recuerda a Rin-tin-tin.

Como es prácticamente imposible contar la historia del film (para su realizador también lo es) ya que presenta varias lecturas paralelas, oblicuas convergentes y perpendiculares, solamente diremos que estamos ante algo MAGNUM.

Una viuda descocada indica la más pura y única VANGUARDIA argentina. Bo-Sarli, como fenómenos de parque de diversiones, se ven sus espaldas sin espejo. ESTAN POR DELANTE DE SI MISMOS. (la Minujín jamás podría imaginar un solo fotograma de esta obra ni el crítico Jorge Glusberg supera con su discurso "Myths and Magic on Fire, Gold and Art", el más simple de los diálogos).

EL DUETO KINESICO del EROTISMO marca, desde hace ya muchos film el camino que lamentablemente NADIE sigue. Las miguitas que dejan a su paso son devoradas por pajarracos hambrientos que croando, envidian el TALENTO INNATO y NONATO de los ELEGIDOS.

«Una viuda descocada» (idem, Argentina). Dirección, libro y encuadre: Armando Bo. Fotografía: Pedro Marzialetti. Música: Eligio Ayala Morán; incluye las canciones «Una viuda descocada» de y por Julio Presas, y «Ya no me importa» de Luis Alberto del Paraná, por él mismo y el Trío Los Paraguayos. Vestuario: Paco Ja mandreu. Intérpretes: Isabel Sarli, José Marrone, Vicente Rubino, Semillita, Lechuguita, Adelco Lanza, Jorge Barreiro, Paco Ja mandreu, Pepita Muñoz, Elena Lucena y los perros Apolo Sarli (dálmeta), Sultán Sarli (policía) y Charo Muñoz (pequinés). El film está dedicado a «Orlandi Viloni, técnico y amigo incomparable». Distribuye: Transmundo Films S.A. Cines: Metropolitan 1 y Trocadero. Estreno: 29-8-80.

NO DEJES DE EMPUJAR ADOLFO

(LLAMEN A THOMAS GOMEZ)

por Rodrigo Tarruella

La tercera obra de Aristarain, "La discoteca del amor", es la expresión totalmente opuesta al cine falso, vacío, que proponen "Los miedos" y "El infierno...". Film clásico, exponente de un placer de hacer cine, y de haberlo visto, utiliza la memoria, pero afortunadamente no es para nada nostálgico.

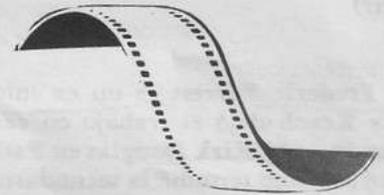
Con el mismo ritmo, con la misma capacidad desenvuelta para la aventura, con los toques "negros" que manejara en "La parte del león", "La discoteca..." es una fiesta ineludible que "Cachorro" hubiera saludado con toda la pasión y el éxtasis que un cinéfilo puede poner.

Aquí también hay dos grupos rivales: el de los piratas de cassettes y el formado por un veterano detective privado, un aprendiz ayudante de éste, una pareja de discjockeys (la radio se llama El Dorado), una "rubia tonta" y su tío protector. El "asunto" es lo de menos, lo importante, como se sabe, es "cómo está hecho". Aristarain ha recurrido a una situación parecida a la de los primeros films de Richard Quine (*Sunny Side of the Street*, *Rainbow 'Round My Shoulder*) de principios de los años '50 con actores en estudios de radio, y canciones, pero convirtiéndola en un homenaje a la Warner años '40, James Cagney incluido. El que recorra esta discoteca podrá encontrar muchas otras referencias. Uno puede abstraerse o meditar en cualquier cosa mientras José José, Camilo Sesto o Angela Carrasco cumplen sus rutinas, luego vuelve el juego renovado con intrigas inesperadas, personajes grabando en los baños, Tincho Zabala en el papel de su vida: el detective Guillermo Beaudine. Hay también escenas de homenajes al burlesque americano, a Laurel & Hardy, a Harold Lloyd una presencia omnipresente, la de la hermana gemela del cine: la historieta. Si hay un cineasta capaz de recrear el mundo del gran Chester Gould, éste es Aristarain. En cuanto a Marcos Woinski, uno de los descubrimientos de "La discoteca...", nos recuerda a un personaje de Gould tanto como uno de "Terry y los piratas".

La entrada de todo el clan en la pista de patinaje, con el acompañamiento musical de rigor, una de las escenas más impresionantes de la historia del cine argentino, nos está alertando sobre quién es hoy nuestro mayor cineasta en actividad. "Llamen a Thomas Gómez". "Llamen a Adolfo Aristarain".

"LA DISCOTECA DEL AMOR" (idem) (Argentina) de Adolfo Aristarain.

Guión: A.A. Fotografía: Horacio Maira. Música: Emilio Kauderer. Montaje: Carlos Julio Piaggio. Elenco: Cacho Castaña, Mónica Gonzaga, Ricardo Darin, Stella Maris Lanzani, Tincho Zabala, Carlos del Burgo, Silvia Pérez, Sergio Velasco Ferrero, Arturo Maly, Tito Mendoza, Marcos Woinski, Camilo Sesto, Angela Carrasco, Franco Simone, Tormenta, José José, Sonia Rivas. Estreno: Normandie, Callao, Gran Norte. 7/8/80.



LIBRERIA

La Via Regia

TODO
SOBRE CINE

CORRIENTES 1145-LOCAL 12

STARRETT LE FOU

por Rodrigo Tarruella

«Ponle mi nombre a uno de los plattillos».
(Frederic Forrest a Stacy Keach antes de morir)

Frederic Forrest es un ex minero. Stacy Keach dejó el trabajo en cadena gritando: «soy Kirk Douglas en Paths of Glory!» y «no terminé la secundaria para acabar en esto».

La despedida de la madre en Virginia, a la que Stacy Keach le regala una licuadora. «¿Para qué quiero una licuadora si no tengo electricidad?». La mother gritando: «los amo, los amo», mientras Forrest y Keach se alejan en su auto por la carretera.

Keach y Forrest se difrazan de policías. Roban a los primeros que se les cruzan invocando su condición de cops. Comen en un restaurant de lujo pidiendo los platos más absurdos, y terminan su cena, borrachos, observados por los mozos en fila, a la distancia.

En todas sus acciones, revólver en mano, en total paroxismo, llevados por la locura en estado puro de Forrest, avanzan abriéndose paso invocando ser policías, agentes de la CIA y del FBI, según la ocasión. Para saber dónde se esconde el traidor Tony hacen confesar a su cómplice Carlos en la cocina metiéndolo en un fregadero y amenazándolo con una langosta viva. Allí Kidder esboza una sonrisa de sadismo cómplice, recordando a todos que fue la musa de Sisters.

El ritmo de toda la obra está llevado también, acompañando a la delirante cámara, por las maldiciones continuas de Forrest, y de todos los intérpretes. Habría que ver cómo suena todo esto sin el filtro del doblaje.

Meta: un restaurant propio: «La Gruta Azul». Stacy Keach quería tener un restaurant donde se pudieran comer anguilas con vino. Forrest es «un loco con una Magnum».

Carlos les dice a sus captores tratándolos de despistar: «tengo un plan», y se queda callado mirándolos unos segundos. Hasta que estos reaccionan, y lo empujan escaleras arriba. Esto es digno de Godard, de Jerry y de toda la escuela del burlesque americano. Ese solo paréntesis en la acción señala el carácter de juego, cambia el sentido supuestamente «serio» del acontecimiento, destruye la idea de «género» (es decir: «Ojo, no están viendo un policial»).

Lo fascinante de Starret es como logra integrar situaciones de Godard, Fuller, Siegel y el burlesque americano, y de llevarlas hasta sus últimas consecuencias. A diferencia de Peckinpah aquí no hay ralentis que «poeticen» (o que en realidad traben, dificulten) la acción. La violencia jamás llega a ser «poética» o «plástica». Ni siquiera puede decirse que es catártica, tal es el cúmulo de ocurrencias, y la rapidez con que todo se desarrolla.

Por un lado Starret nos demuestra cómo se pueden realizar escenas de gran violencia sin los trucos distorsionadores de estos últimos años. Por otra parte su film se inscribe en una aparente vuelta a los orígenes del cine. Es como querer filmar como Edwin S. Porter el primer asalto al tren, pero utilizando para ello todo lo que se aprendió desde allí. Es una paradoja de la sintaxis. Es el principio básico del Satori y Starret logra que alcancemos nosotros también la iluminación.

Las alusiones al cine son frecuentes. Forrest le grita a Keach antes del robo que no cometerán los errores de Warren Beatty. Luego le dirá a Margot Kidder que se parece a Debra Paget. A diferencia de Godard las citas están más integradas en la acción. Keach, Forrest y Kidder evocan en muchos instantes al trío de Bande à part (Asalto frustrado, J.L.G.).

Otra divergencia con Godard es que no hay distanciamiento, sino el criterio opuesto: La cámara está con ellos, los persigue, los acosa, corre con ellos, dispara con ellos.

El cine pocas veces estuvo tan del lado de la destrucción, lo que los arquitectos saben, lo que Jackson Pollock o Karel Appel trataron de hacer con sus pinturas, lo que Mack Sennett predicó en cientos de películas, Starret lo lleva hasta el frenesí absoluto en Los Dion: hay que ver esa larga secuencia final en el edificio en demolición (desde Bésame mortalmente y Pierrot le fou no había un final como éste, sólo que aquí no parece tan desesperanzado como en aquellos) con los dos dúos, acribillándose, mientras el pilón va descalabrando minuciosamente el armazón de cemento. Obra para ver varias veces, nos contagia del goce del cine, y nos demuestra que Starret, como Fuller, está loco y lo filma para contarlo.

En Frederick Forrest ha encontrado su apóstol, su alter ego, su salvaje en estado místico. Y si agregamos que están Stacy, Barry Primus y Margot con una disponibilidad para la aventura improvisada digna de Anna Karina, no hace falta decir más: es una summa cinematográfica, lo que los franceses desde siempre sueñan con filmar y que sólo los americanos logran. Starret a través de la demolición ha llegado al METACINE.

«Criminales acabados» o «Los hermanos Dion» (The Dion Brothers o The Gravy Train) de Jack Starrett. 1976. Guión: David Whitney. Fotografía: Georg Hirshfeld. Música: Fred Karlin. Intérpretes: Stacy Keach (Calvin), Frederick Forrest (Russell), Margot Kidder, Barry Primus (Tony), Richard Romanus (Carlos). Exhibida por canal 11 en abril de 1980.

(viene de página 1)

realizar films en un futuro no muy lejano implique un esfuerzo semejante. Si está comprobado que algunas imágenes, en un principio vivas y emocionantes, al ser frecuentadas durante muchos años por el lenguaje cinematográfico han terminado por constituirse en estereotipos, figuras retóricas con mero valor denotativo (tal caso acudiendo a los ejemplos más obvios, de las hojas desprendiéndose del calendario, de los trenes que corren atravesando paisajes diferentes, diarios que se avalanzan a Primer Plano exhibiendo grandes y sensacionales títulos. (x), el arte cinematográfico ha de buscar una compensación a estas pérdidas. El cine, cual un dios voraz, parece exigir cada vez más de sus artífices. **Apocalypse Now** - cine del futuro - lo demuestra y revela, al mismo tiempo, que la idea del cine total aún está viva en la mente de los realizadores más interesantes de nuestra época.

(1) J. Dudley Andrew. Las principales teorías cinematográficas.

(2) Christian Metz. Ensayos sobre la significación en el cine.

(3) E. Cozarinsky. Permanencia de Griffith (En Tiempo de Cine N° 18/19)

(4) René Huyghe. Reportaje en La Nación del 17/8/1980.

(5) Christian Metz (idem).

(6) Gérard Lenne. El Cine Fantástico y sus Mitologías.

(7) André Bazin. ¿Qué es el Cine?

(x) No es del todo cierto, sin embargo, afirmar que dichas figuras han quedado absolutamente fosilizadas. Por su condición y origen toda imagen cinematográfica permanece abierta a la posibilidad de una utilización que **invierta** un proceso que aparece hoy como definitivo.

Apocalypse Now (Idem, E.E.UU., 1976-1979) de Francis Ford Coppola. Guión: Francis Ford Coppola y John Milius, basado en «El corazón de las tinieblas» de Joseph Conrad. Relato en off escrito por Michael Herr. Fotografía: Vittorio Storaro. Música: Francis Ford Coppola y Carmine Coppola; el tema central es interpretado por Jim Morrison; se escuchan además: «Satisfaction» por The Rolling Stones, «Suzie Q» por F. Coedice y el fragmento de Richard Wagner conocido como «La cabalgata de las walkirias» de su ópera «La walkiria». Dirección artística: Angelo Graham. Montaje: Barry Matkin. Sonido: Jacob Jacobsen. Producción: Ommi Zoetrope. Intérpretes: Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall, Frederic Forrest, Albert Hall, Sam Bottoms, Larry Fishburn, Denis Hopper, G.D. Spradin.

RIMBOWICZ! EL PARIA DE LAS ISLAS.

Mr. Clyde



Foto de contratapa: Jerry Lewis en "Trabajando duro"

¿QUE COME BRANDO EN "APOCALYPSE"?



EL  **AMIGO**
AMERICANO