

EL AM★NTE

CINE

AÑO 7	No. 74	ABRIL 1998
ARG. \$ 7.50	URU. \$ 40.-	
9 770329 260003		0.0074



Wong Kar-wai
FELICES JUNTOS
John Sayles
HOMBRES ARMADOS

20 FINALES
PARA RECORDAR



El Amante presenta un libro excepcional del gran crítico francés Serge Daney:

Perseverancia. Reflexiones sobre el cine

La primera obra de Daney traducida al castellano



Serge Daney
Perseverancia
Reflexiones sobre el cine
Ediciones El Amante

“Elegimos el cine con pleno conocimiento de causa, conscientes de su inexorable destino comercial, tomando partido por el artista y contra el productor (el artista siempre era el protagonista de la historia). Y la belleza provenía justamente de aquello que el cine extraía a partir de materiales heterogéneos, impuros, de los cuales habría de surgir una belleza inesperada...”

\$ 12.-

Puede conseguirse en todas las librerías
y en la redacción de *El Amante*

(Esmeralda 779, 6° piso A, Buenos Aires, telefax: 322-7518,
e-mail: amantecine@interlink.com.ar)

Una práctica abominable

Aunque la opinión de distribuidores, productores y miembros de la industria de cine en general suele ser muy peyorativa hacia los críticos, la publicidad gráfica de todas las películas utiliza sus reseñas para apoyarlas. Esta costumbre es internacional y se practica desde hace mucho tiempo. En la Argentina, los clásicos avisos que extraen una frase de lo que los críticos han dicho o escrito, junto con su nombre y el del medio para el que trabajan, se elaboran de acuerdo a un criterio particular. Los que redactan los avisos se permiten no respetar textualmente lo dicho, ya sea sacándolo de contexto, condensando frases o, directamente, adulterándolo.

En otros países, esta maniobra no está permitida legalmente. En los Estados Unidos, por ejemplo, las citas deben ser textuales. A tal punto que un crítico le ganó un juicio a una distribuidora porque esta había agregado un signo de exclamación a una frase aunque esta se reproducía exactamente. En nuestro país, la ley no es del todo clara al respecto y no hay una jurisprudencia de condenas por adular las opiniones ajenas, más allá de que el procedimiento es profundamente contrario a la ética más elemental. Además, implica un serio perjuicio para el periodista, cuyo único capital es el prestigio profesional y este se ve amenazado si lo que escribe es tergiversado, aumentado de tamaño y reproducido en todos los medios que publican avisos. En realidad, eso es muy semejante a publicar declaraciones falsas, algo que suele ser penado en los tribunales. Pero, en general, los críticos no tienen el tiempo ni el dinero para contratar un abogado ni para seguir el proceso judicial. Por otra parte los medios, que sí disponen de la infraestructura necesaria, no apoyan en esto a sus periodistas, en parte porque se benefician a su vez mediante la publicación de avisos.

Es cierto que hay cronistas que juegan a su vez un juego perverso con las distribuidoras: no solo no protestan cuando se cambian sus textos, sino que les facilitan lo que van a publicar con anticipación (el caso es muy evidente cuando se trata de programas de radio o televisión) y hasta incluyen expresamente frases destinadas al extracto publicitario. Es un modo erróneo e ilegítimo de hacer conocido un nombre o de mantenerlo en circulación.

La práctica en cuestión adquiere visos más enojosos cuando crónicas adversas a un film son usadas para exaltar sus méritos. Es lo que le pasó este mes a nuestro compañero Gustavo Castagna con la película *El faro* (ver página 55): lo que escribió fue cambiado impunemente. También le ocurrió a Luciano Monteagudo de *Página/12* con *El dedo en la llaga*, al que le publicaron el epígrafe de una foto como si fuera parte de su comentario. Diego Batlle, a su vez, debió sacar en *La Maga* un recuadro titulado "A mí no me gustó", para aclarar que no había hablado bien de un determinado film. En el mismo sentido, es muy interesante lo que le ocurrió a Alan Pauls: el canal *Volter* utilizó un texto que criticaba severamente la emisión que ese canal hizo de la ceremonia de los Oscars en una publicidad a toda página que intentaba mostrar que la transmisión había sido un éxito.

Estas manipulaciones obedecen en general al mero interés comercial, pero también tienen un trasfondo con aristas más oscuras, especialmente en el caso del multimedio del grupo Clarín, que también produce cine y que debería ser el primer interesado en respetar al periodismo. Pero todo sucede como si hubiera una segunda intención, dado lo innecesario de la trampa en muchos casos. Esta es la de exhibir con prepotencia el poder que se detenta: como si se les estuviera avisando a los que, después de todo, ejercen el derecho constitucional de expresar sus opiniones por la prensa, que no importa lo que digan ni lo que piensen, porque ellos se van a encargar, de cualquier manera, de que el mensaje no llegue a destino. Un ejemplo más del modo en que el poder piensa los medios de comunicación en la Argentina de hoy.

Novedades editoriales

Ya están en la calle nuestros dos últimos libros. Junto con Paidós, editamos el *Diccionario de cine*, de nuestro compañero Eduardo A. Russo, que tuvo su punto de partida en *El Amante*, en una serie de artículos bajo el título "Diccionario cinéfilo". Expandidos y revisados, los términos usualmente utilizados en la práctica cinéfila encuentran en este libro su definición precisa, acompañada por una bibliografía amplia y actualizada. Por otro lado, con Eudeba publicamos *La aldea local*, la recopilación de todos los artículos escritos por Tomás Abraham en nuestra revista desde 1995. Además del placer de leer uno tras otro los ensayos ya publicados en la columna "El AmanTV" —una idea que Tomás felizmente plasmó en nuestras páginas y que por la libertad y brillantez que despliega número a número nos llena de orgullo—, el lector encontrará en el libro un capítulo introductorio inteligente, desprejuiciado, nostálgico, desopilante y duramente crítico, escrito especialmente para la ocasión. Ambos libros, junto con *Perseverancia* de Serge Daney, se suman a la creciente biblioteca de *El Amante*.

Los directores

Sumario

Estrenos

Felices juntos 2
El poder de la justicia 4
Hombres armados 6
Cuestión de fe 8
Siete años en el Tibet 10
Abuso de poder 11
El desvío 12
Dársena Sur 13
Fuga de cerebros 14
El faro 15
Picado fino 16
Sus ojos se cerraron 17
Alien: la resurrección 18
 El consejo de 10 19

Quintín replica a Wolf 20
 Tomás Abraham 22
 Cine uruguayo 27
 El cine en México 28
 Entrevista a Gorodischer 30
 Grandes finales 32
 Alberto Tabbia 48
 Correo 52

Guía del amante

Discos 56
 Video 57
 Cine en TV 60
 Agenda 64

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, Alejandro Lingenti, David Oubiña, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Máximo Eseverri, Sergio Francisco Pineau, Edgardo Cozarinsky y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson
Colabora: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en el fin del mundo: Gustavo J. Castagna
Cadete en Oro: Gustavo Requena Johnson
Cadete suplente: Leandro
Banquetes con final feliz: Norma Postel
Corrige: Gabriela Ventureira, al final nos salió buena
Meritorio de corrección: Jorge García, happy end together
Diagramación y composición: Rosarito Final Con Champán Salinas
Transcripción de entrevistas: Lisandro de la Fuente, un final a todo trapo
Típea: Motsarela
Diseño de tapa: Luis Goldfarb
Diseño de acá hasta el final: Fernando Santamarina
Preimpresión e impresión digital: CentroGráfica SRL Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980
Imprenta: Latin Gráfica, Yatay 280, Buenos Aires.
Distribución en Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9° piso. Capital
Distribución en el Interior: DISA S. A. 304-9377

Felices juntos

Happy Together

Hong Kong, 1997, 92'

Dirección: Wong Kar-wai

Producción: Wong Kar-wai

Guión: Wong Kar-wai

Fotografía: Christopher Doyle

Música: Danny Chung y temas adicionales

Montaje: William Chang, Suk Ping y Wong Ming-Lam

Diseño de producción: William Chang y Suk Ping

Intérpretes: Leslie Cheung, Tony Leung, Chang Chen.

La gente sola se parece

por Gustavo Noriega

Para el espectador argentino, *Felices juntos* plantea una paradoja. Fai y Wing, una pareja gay de hongkoneses, recorren sus desencuentros por un país extrañísimo, de costumbres ajenas, exasperando así su alienación, su desarraigo y el sentimiento de desolación. Ese curioso país es la Argentina y todo lo que en la película sirve como ruido extraño a las tribulaciones de los protagonistas es pan de cada día para nosotros: la voz de Chacho Alvarez comentando la coyuntura política, la transmisión de un River-Boca o el reclamo de un pizzero para que le traiga "una china con las tetas bien grandes". Si entendemos a los protagonistas, si entendemos su dolor, su hastío, su añoranza; si entendemos a Fai cuando llega a Taipei y el inmediato aire de familiaridad que le provoca un caótico carrito de comida en la calle aunque para nosotros ese lugar sea una novedad, es porque esos sentimientos son universales y porque el lenguaje utilizado por Wong Kar-wai, el del cine, es también universal. Hace poco tuve oportunidad de ver por *Volver* una película argentina de la década del 60. Como en un muestrario de la Feria de las Naciones, Jorge Salcedo pasaba, en los quince primeros minutos, de una conversación en un bar de billares con Ezequiel Navarra al hipódromo de Palermo y un match de box en el Luna Park. Cuando me preguntaba cuánto tardarían en mostrar un River-Boca, se produce un corte rápido a la presentación de un personaje secundario y aparece Luis Tasca en la Bombonera disfrutando del clásico. Si uno reconoce en *Felices juntos* algo extraordinariamente verdadero de lo que se ve de Buenos Aires, no es precisamente porque

aparezca allí también un River-Boca. Reconocer la geografía es un plus que puede tener la película pero que solo se potencia cuando se reconocen los sentimientos y las emociones de los personajes.

Para poner en escena esas emociones, Wong Kar-wai ha utilizado toda la batería de destreza cinematográfica que conocíamos de sus películas anteriores (a nuestro país solo llegaron dos directamente editadas en video: *La caída de los ángeles* y *Chungking Express*). Saturación de colores, ralenti o aceleración de la imagen, cambio brusco al blanco y negro y vuelta al color, voz en off de los distintos personajes y una banda de sonido ecléctica donde las canciones se repiten obsesivamente. Esta deliberada fragmentación de la narración se ubica en las antípodas de la forma clásica de filmar, con su ilusión de continuidad y su relator omnisciente por detrás de los hechos. Pero, a diferencia de muchas de las formas modernas del cine que rompieron con ese clasicismo, la característica más notable del cine del hongkonés es que todas estas estrategias disruptivas no dan como resultado un distanciamiento. Por el contrario, a la desorientación generada por no saber cómo continuará el relato se le suma una empatía profunda con los personajes, siempre marcados por la melancolía y la soledad. El sistema Wong Kar-wai es furiosamente moderno pero al mismo tiempo logra con su recargada textura la percepción cinematográfica de una nueva sensibilidad: urbana, caótica, dislocada y frenética. Los intentos de hacer pie en ese perpetuo tembladeral otorgan a sus personajes un aire melancólico extremo. Probablemente sea en *Felices juntos* donde Wong Kar-wai alcanza la más afinada conjunción entre estilo y contenido.

Típicamente, en la última media hora aparece un nuevo personaje, Chang, un taiwanés que posee un oído increíblemente desarrollado. Irrumpe en pantalla en un primer plano y con su voz en off enmarcada por los ruidos de la cocina del restaurante chino donde trabaja. Su sorpresiva aparición no genera ningún elemento dramático, no se relaciona románticamente con ninguno de los personajes (pero sí afectivamente) ni modifica el destino de nadie. Simplemente aparece como un viajero que sí tiene un lugar de retorno posible, a diferencia de Fai y Wing. La irrupción de Chang en la película resume algunas de las habilidades de Wong Kar-wai: la posibilidad de fragmentar el punto de vista de la película manteniendo un continuo emotivo y su capacidad para pintar personajes encantadores con atisbos excéntricos o casi mágicos en unas pocas pinceladas.

El estilo fragmentado de Wong Kar-wai corre dos peligros. El de la adhesión de culto, superficial y esnob y el rechazo académico de la vieja guardia cinéfila (en estas páginas Eduardo Russo trató de macaneadores a quienes imaginaban un diálogo posible entre Wong Kar-wai y Godard). Este rechazo se sintetiza a menudo comparando su cine con la estética de los videoclips. Es necesario puntualizar entonces algunas diferencias. En primer lugar, la característica primordial del videoclip no es necesariamente el montaje frenético ni las posiciones de cámara extravagantes. Por ejemplo, *Wannabe* de las Spice Girls está filmado en una sola toma, que dura los tres o cuatro minutos del tema. Las chicas del conjunto entran y salen de campo a medida que la cámara va recorriendo el interior de un edificio. Siempre "pasa" algo, independientemente del montaje, algo irrelevante pero algún movimiento en pantalla sucede. Y el residuo de ese *perpetuum*



mobile es inexistente, se evapora una vez que el clip ha terminado. Lo que es absolutamente contrario a lo que realiza Wong Kar-wai. En *Felices juntos* hay un largo momento de la película en el que *no pasa nada*. El estancamiento no es un problema narrativo; es lo que les pasa a los personajes, envueltos en sus quehaceres cotidianos hasta el aburrimiento y la desesperación. Fai y Wing son mostrados, dislocados en sus naderías cotidianas, solos e infelices. Pero esas imágenes perduran: uno puede encontrarse días después de la película recordando a Wing retorciendo su llanto entre las frazadas de la pensión donde vive o a Chang en el faro de Ushuaia tratando de liberar al viento las penas de su amigo Fai. Son imágenes poderosas, pero no solo por su belleza propia (la vista aérea de las cataratas con música de Caetano Veloso y luego de Piazzolla es maravillosa) sino por su significado emocional.

Alguna vez, John Waters dijo que, de las diez principales cosas que él era, ser gay no figuraría en la lista. Lo mismo pasa con *Felices juntos*, una película que no hace un punto importante de la homosexualidad de sus personajes. La película es la historia de un amor desencontrado y viciosamente encerrado en sí mismo. Pero la frase fatal "Podríamos empezar otra vez", con la que Wing retoma el círculo de infelicidad, podría ser pronunciada por cualquier otra pareja heterosexual. Como aquella de Fanny Ardant y Depardieu en *La mujer de la próxima puerta* de Truffaut. En la tumba que los unía, alguien sugería que figurara la frase "Ni contigo ni sin ti". También podría decir: "Podríamos empezar otra vez".

Si las imágenes quebradas son fundamentales en el cine de Wong Kar-wai, no lo es menos su banda sonora. Como el taiwanés que conoce mejor a la gente escuchándola que viéndola, uno puede capturar la melancolía de la película escuchando las voces en chino sin entender una palabra de lo que hablan, solo por su melodiosa cadencia. Y a eso se le suma esa particular habilidad del director para elegir canciones populares que puede mezclar libremente a Frank Zappa con Piazzolla, a Caetano con la más rantifusa de las cumbias o con el cover de una vieja canción de los Turtles. Y todas repitiéndose, como en muchas de sus películas, sumándole al encierro de los personajes la obsesión de los sonidos.

"Nunca pensé que me parecía a Fai. Pero la gente sola se parece", dice Wing, mientras ve a Fai apoyado sobre la pared de un baño público, solo de toda soledad. Se parecen en la Boca, donde transcurre la mayor parte de la película con sus calles sucias, la Bombonera y el Riachuelo, en la enorme cocina del conventillo donde Fai y Wing bailan un tango desgarrador. Se parecen en Ushuaia, donde el taiwanés que todo lo oye libera las penas de su amigo. Se parecen en Taiwán, donde su familia lo espera. Y se parecen en esa Hong Kong fantasmagórica, frenética, un monstruo de gente y autos que en pocos meses iba a perder su identidad como ciudad para pasar a manos de la China continental. "Tanta ciudad, tanta sed. Y tú un hombre solo", decía la vieja canción de Almendra. Se rodó en Buenos Aires la versión filmica de aquella canción. La hizo un hombre sin patria que tiene algo nuevo para mostrar. Se llama Wong Kar-wai. ■

El poder de la justicia

John Grisham's *The Rainmaker*

EE.UU., 1997, 126'

Dirección: Francis Ford Coppola

Producción: Michael Douglas, Steven Reuther y Fred Fuchs

Guión: Francis Ford Coppola sobre la novela de John Grisham

Fotografía: John Toll

Música: Elmer Bernstein

Montaje: Barry Malkin

Diseño de producción: Howard Cummings

Intérpretes: Matt Damon, Danny De Vito, Claire Danes, Jon Voight, Mary Kay Place, Dean Stockwell, Teresa Wright, Virginia Madsen, Mickey Rourke, Roy Scheider, Danny Glover, Andrew Shue.

En el camino

por Eduardo A. Russo

Otra vez Coppola. La espera de *El poder de la justicia* fue para muchos signada por una inevitable desconfianza. No solo por la atmósfera de encargo que rodeaba un proyecto concebido como un medio para obtener financiación de obras más arriesgadas, sino por partir de otro mamotreto de John Grisham. Esos relatos de tribunal para leer en aeropuertos ("¡Lo leí en una noche!" —Coppola también—, defienden sus lectores como si fuera un dato meritorio y señal de calidad en libros que rondan las 600 páginas) han posibilitado un minigénero que algunos denominan *legal-thrillers*. Primera diferencia a resaltar: *El poder de la justicia* (contrariamente a *El informe Pelicano*, *Tiempo de matar* o *El cliente*, por citar tres de una lista desaparecida de las por lo común obvias adaptaciones del también obvio Grisham) es cualquier cosa antes que un *thriller*. A lo que se parece (y porque lo es en sentido estricto, punto por punto) es a otras películas de Coppola.

The Rainmaker llega en un punto justo, cuando nadie espera para Coppola la catástrofe a la vuelta de la esquina ni que su próxima película sea *La conversación* para que uno pueda apreciarla. Luego de *El padrino III* y *Drácula*, ha arribado a un equilibrio de madurez que permite (venciendo los prejuicios inevitables) ver a *Jack* como una obra lograda y conmovedora. Lejos de los vaivenes y estridencias de los años 80, la nueva inmersión de Coppola en su famoso camión-control de rodaje —el *Silverfish*— para encarar *El poder de la justicia* condujo a un proceso de realización atípico (para él nada ha tenido de rutinario) y a un resultado de solidez sorprendente.

La de *The Rainmaker* es la más lograda dirección de actores coppoliana en muchos años. No es casual, ya que en esta ocasión las clásicas obstinaciones y obsesiones del realizador estuvieron puestas en ese aspecto de la puesta en escena. Los ensayos y

repeticiones abundaron para un *cast* que contó con un modo casi experimental de preparación —y con la ayuda de la profesora de arte dramático Greta Seacat— como si participaran de un proceso sin saber qué les esperaba en la siguiente sesión, qué debían *exactamente* hacer o decir y hasta algunas de las partes cruciales se jugaron sin guión. Ciertos momentos culminantes, como el del testimonio de Jackie Lemanczyk (Virginia Madsen), jugaron con esos saltos sin red. La enrarecida aparición de Roy Scheider, bajando al set completamente descolgado como lo hace su personaje en el tribunal, y declarando casi en términos documentales sobre un asunto en el que no tenía la menor idea, da pauta al observador atento del riesgo y las victorias obtenidas por FFC en esta película.

Por sobre todo —acaso haya que insistir— *John Grisham's The Rainmaker* no es una novela de John Grisham sino una película de Coppola, como lo fue por similar estrategia *Bram Stoker's Dracula*. Como si el mismo título marcara distancias respecto de su fuente literaria. La novela ha quedado allí, en los anaqueles o bibliotecas: nada se hizo con ellas (lección de Chandler cuando le preguntaban si no se alteraba con lo que había hecho Hollywood con sus libros: dando otra pitada a su pipa, señalaba inmediatamente con ella las estanterías. Los libros seguían allí. Nada les había pasado) sino a partir de ellas. Y lo que resulta es otra cosa bien distinta.

Tristezas del tiempo en fuga. El tiempo perdido, para Coppola, no es el de la juventud desaparecida en la madurez, sino el de la vida joven que se desvanece repentinamente. Lo que *Jack* planteó en términos de fábula tan extravagante como de intensa emotividad (un niño de 10 años en un cuerpo que acusa 40 es tanto motivo para el equívoco risueño o la picaresca pueril como para avizorar la muerte próxima ante el primer ejercicio de matemática elemental) *El poder de la justicia* lo lleva al terreno del drama social. La lucha de Donny Ray por un trasplante de médula que su compañía de seguros se niega a cubrir es la de una vida que se apaga cuando debería arribar a su plenitud. Pero a diferencia de *Jack*, donde los padres cumplían un rol decisivo (apoyados hasta desmedidamente por Bill Cosby: cómo el film siguió respondiendo a Coppola a pesar de la dupla Williams-Cosby permanece como un misterio), aquí se repliegan. No tanto Dot, con su voluntad de madre, sino el pobre Buddy, el padre de Donny Ray, que con su placa en el cráneo arrastra mudamente la ausencia de su hijo. Si *Jack* fue un homenaje explícito a Ghio, el hijo perdido de Coppola, en *The Rainmaker* el dolor demuestra su insistencia, en un tono que recuerda vagamente la atmósfera general, la luz y las cadencias meditabundas de *Jardines de piedra*. El tiempo también tiene coordenadas equívocas en *El poder de la justicia*. Desde el diseño de producción y el vestuario, algo aleja a su mundo del look contemporáneo y lo instala en un vago pasado, impreciso, como de otra generación, reforzado por los arpegios del órgano Hammond que dejan escuchar las partituras de Elmer Bernstein. Un tiempo levemente anacrónico y difícilmente ubicable, como el de *Peggy Sue*, sin llegar a la dimensión legendaria de *Rumble Fish* pero para despegar a la ficción de la historia o la actualidad, e ingresarla en el terreno del mito. El caso Donny Ray vs. Great Benefit no involucra ningún dispositivo *hi-tech* y tanto funcionarios como empleados de manifiesto poder se mantienen en un espacio extrañamente desprovisto de computadoras, automóviles y *gadgets* de última generación. Solo los viejos e inevitables teléfonos, junto a alguna que otra grabación o micrófono: el experimentalismo desemboca en un clasicismo deliberado.

El poder de la parodia. Sorprende en el comienzo de *El poder de la justicia* ese plano con tiburones en la pecera, y a más de uno ha hecho temer lo peor. Pero Coppola invierte el simbolismo burdo y lo parodiza a través del despacho y figura de Bruiser



(magulladura) Stone (para quienes se preguntaban qué había sido de Mickey Rourke, bueno: allí lo tienen).

El relato en off de Michael Herr (el mismo que escribió la narración de Willard en *Apocalypse Now*) es aquí excesivo, por momentos redundante y hasta paródico, como subrayando ingenuamente aquello de lo que hace tiempo uno se ha percatado. Pero no es otra la posición inicial de Rudy, y *The Rainmaker* se convierte en un viaje iniciático por carnicerías legales, ya no físicas como las del Mekong pero no menos sangrientas. A diferencia de Willard y su culpa original en *Apocalypse Now*, Rudy —como Tucker— es puro, aunque simule tender hacia lo contrario.

Otro caso diferente es el de la gota de sangre que se escapa de la nariz de Donny Ray cuando se dispone a firmar el contrato legal para nombrar a Rudy como su abogado. Repentino, chocante, es percibido en un primer instante como al borde del golpe bajo. Pero la evolución de la escena, la asistencia de la madre, el control y la dignidad impuesta a la situación por sus protagonistas disuelven cualquier efectismo y convierte a esa gota sobre el documento en lo que realmente es: sello de un contrato fáustico destinado a aferrar la vida a toda costa, aunque aquí Rudy no es ningún Mefistófeles. El villano aparecerá —en una entrada de lo más siniestra, lentamente, de espaldas y enfundado en un inconcebible cardigan celestino— en la gomosa apariencia del gran cretino Wilfred Keeley (Roy Scheider superando la perversión que supo destilar en *Festín desnudo*, lo que no es poco). Su CEO de Great Benefit también bordea la parodia (como lo hace el mismo nombre de la empresa) y en ella se zambulle con regodeo Danny De Vito, con un humor de clown cuya eficacia a veces ignora las sutilezas. Está también la cohorte de mercenarios —o simplemente de eficaces ejecutores del poder— capitaneada por Leo F. Drummond (Jon Voight), contrapuesto al incorruptible juez Kipler (Danny Glover). Extendernos sobre la galería de seres que desfilan por *The Rainmaker* es innecesario, baste señalar su sorprendente abundancia y eficacia; el foco puesto en los actores ha dado un resultado inusual.

Un lugar en el sistema. Hay un costado Warner Bros. de los 30 en las ficciones coppolianas, que dice que el poder es por

definición corrupto y se especializa en vivir a costillas de los más necesitados. *The Rainmaker* pertenece a este imaginario y no al alegato a lo Grisham, tipo “mejora del orden social a través de la depuración de la justicia y denuncia de los abusos de poder”, logradas estas, a su vez, por la libre iniciativa de individuos con el coraje y la incorruptibilidad suficientes. El índice en *El poder de la justicia* no apunta a la denuncia de corrupción, sino a un ideal en el que el protagonista sublima sus aspiraciones, aun a costa de la completa pérdida material. El joven Rudy Baylor está en ese sentido muy próximo a Preston Tucker. Baylor puede hacer propia la consigna tuckeriana: “lo que importa es la idea”. Aunque el sistema busque asfixiarla, hay un resquicio para mantenerla viva y hasta darle breves momentos de gloria. Y a su vez, tanto Tucker como Baylor redoblan a Francis Ford Coppola, subsistiendo en los bordes del sistema, sin resignar su autoría, asumiéndola como un proyecto en el que se advierte una presencia lo suficientemente intensa como para sumarla a su universo por derecho propio. Un Coppola actualmente lejos de los bordes de precipicio que varias veces atravesó en la década anterior. El pacto incluye la posibilidad de ver la gran película como algo viable en el horizonte, y hasta obtener en esta oportunidad un triunfo nada menor.

Las últimas informaciones periodísticas indican que Coppola se encuentra medio encerrado, trabajando en un guión aún sin título y que define como un proyecto tan personal y ambicioso como *Apocalypse Now* (hace unos meses lo comparaba con *La conversación*) que según sus escasas declaraciones gira sobre el poder, el dinero y la sociedad. Para dedicarle tiempo completo ha postergado nuevamente una adaptación de *En el camino*, que viene imaginando desde hace rato y que últimamente había decidido (otro experimento) rodar en 16 mm, B&N. Como parada en la ruta, *El poder de la justicia* acaso dé aliento a la gran película de Coppola que hemos estado esperando durante las últimas dos décadas. Por su parte, él insiste en afirmar que su mejor film todavía no ha sido realizado. Mientras tanto, a través de *The Rainmaker* mantiene viva la idea de un cine que hasta en plena y explícita transacción no deja inequívocamente de pertenecerle. Lo que importa es la idea. ■

Hombres armados

Men With Guns

EE.UU., 1997, 128'

Dirección: John Sayles

Producción: R. Paul Miller y Maggie Renzi

Guión: John Sayles

Fotografía: Slawomir Idziak

Música: Mason Daring

Montaje: John Sayles

Diseño de producción: Felipe Fernández Del Paso

Intérpretes: Federico Luppi, Damián Delgado, Dan Rivera González, Tania Cruz, Damián Alcázar, Mandy Patinkin, Kathryn Grody, Iguandili López, Nandi Luna Ramírez, Rafael de Quevedo.

El viaje del doctor Fuentes

por Gustavo J. Castagna

El término "independiente" se aplica perfectamente al cine de John Sayles. Sus diez películas hasta *Hombres armados*, la mayoría de ellas sin demasiado apoyo económico de las grandes compañías y con poca difusión (salvo *Passion Fish*), justifican esa calificación. Más aun cuando en el cine de los últimos años cada vez son más estrechas las diferencias entre un director que filma para la industria y otro que realiza películas al margen de los códigos reconocibles del mainstream norteamericano. El caso de John Sayles ya fue suficientemente analizado por la revista, a propósito del estreno de *Passion Fish* (EA 24) y del lanzamiento en video de *Estrella solitaria* (EA 66), no solamente en relación con sus films, sino también por sus trabajos como guionista de otras películas y como realizador de videoclips para Bruce Springsteen.

Hombres armados confirma algunas de las características del cine de Sayles pero, al mismo tiempo, revela nuevos horizontes hasta ahora poco explorados en su filmografía: su intención de transformarse en un director de films políticos. Ya en *Estrella solitaria*, Sayles contaba una historia coral sobre la leyenda de un comisario de un pueblo en la frontera entre México y Estados Unidos y la necesidad del hijo de encontrar alguna justificación al pasado de su padre. La historia central, una especie de thriller detectivesco con geografía de western, incluía otros relatos paralelos sobre distintas minorías étnicas, lo cual revelaba la ambición de Sayles (siempre desde

una mirada de izquierda) de abordar una gran cantidad de personajes. Esos desmesurados objetivos temáticos de *Estrella solitaria*, que por momentos entorpecían el desarrollo de la historia central, exponiendo ideas sobre personajes más que personajes en sí mismos, vuelven a aparecer en *Hombres armados*. Sin embargo, la diferencia entre ambas películas radica en que el viaje que emprende el doctor Fuentes (Federico Luppi), en busca de sus estudiantes dispersos en un país asolado por la muerte, además de exponer las ideas políticas de Sayles, tiene el aliento poético y las características más reconocibles de un film de aventuras.

Desde una óptica esquemática y superficial, *Hombres armados* podría pasar como otra versión políticamente correcta de los conflictos sociales de Latinoamérica, aunque en ningún momento Sayles explica dónde transcurre la historia. También como el film que puede cuestionarse por su remanido tema del personaje sin conciencia política que va comprendiendo lo que ocurre a su alrededor. Sin embargo, en principio, *Hombres armados* no recurre a ninguno de los clisés de esta clase de películas. En su travesía por la selva y por los pueblos destruidos por los militares y la guerrilla, Fuentes no vive ninguna historia de amor (que en *La canción de Carla* de Loach era el conflicto central, utilizando como excusa el contexto social en que transcurría la historia) ni tampoco siente simpatía por alguna causa política. A pesar de lo que ocurre a su alrededor, Fuentes continúa su viaje con el único propósito de encontrar con vida a algunos de sus alumnos.

A diferencia de los personajes de Oliver Stone (por ejemplo, los de *Salvador*), quienes van tomando conciencia del espanto que los rodea, Fuentes reúne las características del héroe de aventuras: didáctico, concentrado en sus objetivos, sin planteos ideológicos, filosófico en sus respuestas. Fuentes jamás abandona su profesión de médico ni su sentido altruista pero no modifica los propósitos iniciales, consciente de que su destino está marcado de antemano: morir en Cerca del Cielo, un pueblo perdido en lo alto de la jungla. Por eso, *Hombres armados* es una película de aventuras sobre el caos y la violencia política en un lugar no determinado más que un film sobre el aprendizaje político de un personaje.

A diferencia de los films políticos de Loach o de cualquier otro realizador que ofrece una clase didáctica para aclarar los problemas de conciencia de un personaje, *Hombres armados* elige el camino inverso: presenta una serie de personajes secundarios muy distintos entre sí que en el transcurso del viaje encontrarán algún motivo por el que sobrevivir sin culpas ni remordimientos. Un niño (Conejo), un desertor del ejército (Domingo), un sacerdote (Portillo) y una mujer indígena (Graciela) acompañarán a Fuentes en su viaje y modificarán sus conductas en medio del horror que les toca vivir.

Hombres armados también explora el interior de esos personajes secundarios. Conejo fue un títere del ejército y será útil a Fuentes porque conoce cada uno de los lugares donde estuvieron los militares y la guerrilla. Luego de pertenecer al ejército y asesinar a miles de personas, Domingo dice ahora no sentirse identificado con ninguna ideología. Portillo huyó de una muerte segura, pero esto provocó que su pueblo fuera incendiado por los hombres armados. Por su parte, Graciela, que fue violada años atrás, intentará suicidarse.



Sayles elige un protagonista que observa lo que ocurre a su alrededor pero que también necesita de los relatos de esos cuatro personajes para comprender cuál es su lugar en una sociedad en guerra. En los sucesos que narran Conejo, Domingo y Portillo, en la tristeza que transmite el rostro de Graciela y en los pueblos devastados por los militares se resume la geografía del horror. Pero, a diferencia de los films políticamente correctos con temas similares, *Hombres armados* también cuenta el viaje interior de cada uno de los miembros del grupo.

El punto de vista de Sayles sobre la historia que narra *Hombres armados* no corresponde a un único observador del conflicto, sino que se multiplica en los personajes secundarios. Dudosos, torturados por su pasado y con varios interrogantes sin resolver, quienes rodean a Fuentes encarnan las diferentes miradas del director sobre la historia. Es que estos personajes son mucho más que los acompañantes del viaje de Fuentes: sintetizan las distintas problemáticas de la historia y las diferentes miradas sobre un conflicto político y social.

Otros dos personajes aparecen esporádicamente durante el viaje de Fuentes y el grupo. Se trata de Harriet y Andrew, una pareja de turistas norteamericanos que visitan las ruinas indígenas. Las dos escenas en que se cruzan con Fuentes podrían relacionarse con la rutinaria actitud bienpensante en la que un director norteamericano ridiculiza a sus compatriotas. Sin embargo, más allá de la ironía de Sayles al retratar a la pareja perdida en medio de la selva, Harriet y Andrew son personajes que, pese a que están de vacaciones en medio del caos, también sirven como guías del viaje

interior de Fuentes. Desde la mirada de izquierda de Loach y Stone, por ejemplo, los turistas no hubieran sido retratados con la simpatía y la gracia con que se los muestra en las dos charlas que tienen con Fuentes.

Uno de los aspectos visibles en el cine de Sayles es la ausencia de estilo y de rasgos que identifican a un director personal. Si bien *Hombres armados* se vincula con *Estrella solitaria* (el viaje interior de un personaje buceando en su propio pasado), lo que resalta en las películas del director es la ausencia de una puesta en escena personal y de inmediato reconocimiento. Y también, por momentos, cierta incapacidad de Sayles para transmitir emoción a través de sus particulares personajes. *Hombres armados* no es una película perfecta (los relatos visuales de los relatos de Portillo y Domingo son redundantes) y en algunas escenas el guión es demasiado explicativo, olvidándose de la potencia visual que tienen las imágenes. Sin embargo, al final, Sayles filma su mejor escena hasta hoy. El grupo asciende a lo alto de la selva para encontrarse con Cerca del Cielo y Fuentes no puede disimular la fatiga. Sabe que le quedan pocos minutos de vida pero lo importante es llegar y culminar ese viaje interior después de conocer el horror y la muerte. La cámara de Sayles filma a Fuentes apoyado en un árbol, con la mirada perdida pero satisfecho con la misión cumplida: haber influido en la toma de conciencia de sus acompañantes. Fuentes no era el hombre destinado para curar las enfermedades, el hambre y la pobreza de Cerca del Cielo pero su muerte bien valió el sacrificio. Serán Domingo, Graciela y Conejo, otra vez en la lucha, los que se quedarán en el pueblo, intentando mejorar el mundo. ■

Cuestión de fe

Bolivia, 1995, 88'

Dirección: Marcos Loayza

Producción: Jean-Claude Eiffel para Iconoscopio S. R. L.

Guión: Marcos Loayza

Fotografía: César Pérez

Música: Oscar García

Montaje: Nelson Rodríguez

Dirección artística: José Bozo

Intérpretes: Jorge Ortiz, Elías Serrano, Raúl Beltrán, Gina Portugal, Fernando Illanes, Toto Aparicio, David Santalla, Tito Fernández.

América profunda

por Máximo Eseverri

"Las gordas no se enamoran, se antojan", grita borracho Oscar García —compositor de la música original de la película— en medio de La Corajuda, un bar de los suburbios de La Paz del que casi podemos adivinar el olor a tierra, a viejo, a alcohol en las bocas de los asistentes. En la barra, Domingo y Pepelucho tratan de vender imágenes de santos y vírgenes a la dueña del local. Para el lego las estatuillas desentonan con el lugar, pero cientos de años de adoctrinamiento religioso han llevado a Cristo a lo más profundo de Bolivia y de cada uno de sus habitantes. Ahí están las imágenes: junto a las cocteleras y las botellas de licor de un bar repleto de mafiosos y miserables. Los dos protagonistas del film viven en la pobreza absoluta y sobreviven fabricando estas figuras de yeso. Las imágenes no sirven para nada: no se comen, no dan dinero, no se reproducen. Y a la vez, son lo más importante: nadie, ni

siquiera el más desalmado, cuestionaría su valor sagrado; ni uno solo de ellos dudaría de su poder. Su forma evoca la existencia de aquellos que dictan el destino, nada menos. Por eso el Sapo Estívaris, capo mafioso de un pequeño pueblo de la zona de los Yungas en el caluroso y selvático norte de Bolivia, ha viajado hasta ese barrio de La Paz para encargarnos a los dos antihéroes que hagan una imagen tamaño natural de la Virgen de los Remedios, para entregarla como ofrenda en agradecimiento por su éxito en el negocio del narcotráfico. Domingo y Pepelucho han sido tocados por la suerte y por la desgracia: reciben una enorme suma de dinero y un revólver ("porque no me gusta matar a hombres desarmados", aclara el Sapo) para un trabajo que no podrán rechazar. Se les sumará Joaquín, tahúr profesional, que aportará a La Ramona (una desvencijada camioneta) para emprender la travesía. De aquí hasta el final, *Cuestión de fe* (el film más taquillero en la historia de Bolivia luego de *Chuquiago* —1976— de Antonio Eguido) se convierte en una *road movie* que recorre no solo un camino sino también una cultura. Un pueblo traerá ferias, licores, comidas; otro traerá riñas de gallos; en el trapiche de una vivienda humilde uno de los aventureros recuperará un amor perdido y en el casamiento habrá baile sobre piso de tierra; en todos los caminos la imagen de la Virgen los hará reconocibles y respetables. *Cuestión de fe* cuenta mucho y cuenta rápido, como si por momentos se atorara para sacar afuera un torrente de vivencias y de pequeñas verdades que estuvieron esperando largo tiempo para ver la luz. Y como si se sospechara que pasará mucho tiempo antes de que se pueda volver a evocarlas. En el camino los personajes conocerán el amor, la gloria, la desgracia y la felicidad; serán héroes, aventureros y perdedores; serán víctimas del destino, de su condición y de sus pasiones. Como en la película *El salario del miedo*, un grupo de hombres por los que nadie da demasiado deben atravesar una gran extensión con un objeto valioso y frágil. Sus vidas valen poco, y por eso trabajan con el riesgo. La imagen delicada y angelical de la Virgen parece quebrarse en cada curva del camino. Los tres están librados a un destino que nunca les fue demasiado benévolo y están acechados por sus propias pasiones: Domingo está entregado al alcohol y Joaquín es un jugador empedernido. Cada pueblo al que arriban puede ser el último con solo descuidar sus propias debilidades. Para protegerse tienen un escudo (la Virgen, frente a la cual todos se santiguan) y un arma (el revólver, frente al cual todos se paralizan). Y —por fin en sus desdichadas vidas— una misión que cumplir. Son marginados y por lo tanto actúan según sus reglas, pero no son rufianes. Están llenos de moral, de religión; saben perfectamente cuándo pecan y cuándo van por el buen camino, aunque no siempre lo sigan. Junto a Pepelucho, son como tres caballeros escoltando a un hada, la Virgen, que con su mirada parece perdonarles a cada momento todos sus errores. La Virgen es, ante todo, algo o alguien por quien vale la pena correr todos los riesgos. Para Pepelucho será, sin que él lo sepa, la portadora del manto blanco y radiante que lucirá su amada el día de la boda. Para Joaquín será como el fruto del árbol prohibido, que Domingo le ha advertido no tocar: está ahí para recordarle que es débil, y que esa debilidad puede arrastrar a todos al fracaso. Para Domingo, la Virgen es aquello que lo separa de una existencia vergonzante. Es como su otro gran escape de ese mundo miserable, el alcohol, pero con el signo cambiado. Más que como a una amante, le habla como a una hija; le habla interminablemente mientras la construye o mientras la



repara. El contacto con ella es espiritual pero no religioso, es personal y exclusivo. Es menos la mujer que nunca tuvo que la hija que hubiera tenido con esa mujer: está hecha de amor y de sacrificio, y solo ella podría causar la conjugación de ambos estados.

A ese naturalismo que nos resulta raro a fuerza de intoxicarnos con *mainstream* y frente al cual nos alegramos cuando sentimos que es sincero, hay que sumarle que se trata de una ópera prima multipremiada de un director que es profeta en su tierra, que aquí es poco conocido y que viene de un país cuyo cine algunos desconocen y otros directamente imaginan inexistente. A pesar de que podemos describirlo a través de ciertas claves de género o algunas maniobras del análisis cinematográfico, *Cuestión de fe* se nos escapa como producto, y quedamos supeditados a verlo como documento excepcional de lo desconocido.

Y es que juega con sus propias reglas. Es un producto realizado desde y pensado para un circuito que —aun desde su inmensa austeridad— maneja sus pautas y genera una cotidianidad con total autosuficiencia. La película muestra sin explicar, narra sin didactismos: no los necesita. No tiene que buscar justificación en leyes de mercado o en cánones estéticos predeterminados.

Pocos productos de estas características han alcanzado trascendencia fuera de su marco de referencia. Para iluminar un poco lo que intento describir, podría citarse la experiencia de la televisión comunitaria africana, ciertas tendencias del nuevo cine oriental o las producciones de sellos discográficos independientes de todo el mundo; en especial el de la productora vascoenc *Esan Ozenki* (*En Voz Alta*), editora de

bandas como *Negu Gorriak*, cuya originalidad y versatilidad sorprende una y otra vez, porque tanto sus intenciones como sus presupuestos más elementales están por fuera de lo que se maneja como básico, necesario o natural en los grandes circuitos de la industria cultural. En la misma forma, *Cuestión de fe* sorprende en cada plano visual y sonoro (su música no es menos notable que sus imágenes), porque despierta en el espectador una fruición anquilosada en el fondo de la memoria y lo llena de cosas nuevas (o debería decir cosas *otras*) por el solo hecho de narrar, de existir.

Después de una importante trayectoria en el campo del cortometraje y un fogueo intenso trabajando para la televisión boliviana, Loayza realizó *Cuestión de fe*, que se mantuvo más de 17 semanas en cartel en los cines de La Paz superando, por ejemplo, a *El rey León*, el tanque de Disney de esa temporada. Y ya fue dos veces estrenada en Argentina: primero en el único cine de Jujuy y luego en el cine Gran Liniers, cerca de la General Paz, ambos lugares donde existe una importante comunidad boliviana.

Con toques de comedia, de acción, con una historia de amor al promediar la cinta, la película no se casa con ningún género. Avanza segura sobre sus personajes. Ha logrado dejar de lado el adoctrinamiento y la tipificación hacia sus protagonistas reales y ha conseguido concentrarse en la narración sin entregarse a una antropología ni un folklorismo *for export*. Siempre será más real de lo que puedan expresar estas líneas. El resto —el compartir con el espectador— se da por sí solo. Y sobre todo: permite constatar que hay alguien ahí afuera. Que otro cine no solo es posible, sino que también es real. ■

Siete años en el Tibet

Seven Years in Tibet

Francia-Gran Bretaña-EE.UU., 1997, 131'

Dirección: Jean-Jacques Annaud

Producción: Jean-Jacques Annaud, John H. Williams y Iain Smith

Guión: Becky Johnston sobre el libro de Heinrich Harrer

Fotografía: Robert Fraisse

Música: John Williams

Montaje: Noelle Boisson

Diseño de producción: At Hoang

Intérpretes: Brad Pitt, David Thewlis, B. D. Wong, Mako, Danny Denzongpa, Victor Wong, Ingeborga Dapkunaite, Lhakpa Tsamchoe.



El triunfo de la voluntad

por Santiago García

Siete años en el Tibet es la clase de cine sobre la que resulta muy difícil decir algo. No por los argumentos en su contra que se puedan presentar y que se presentarán aquí. El problema es que produce mucho cansancio ver este tipo de películas que no logran irritar en serio ni pueden provocar, según creo, adhesión alguna. Las imágenes de Brad Pitt bajo la lluvia fotografiado a la perfección en un campo de concentración no llegan a ser obscenas ni insultantes, solo declaran la casi imposibilidad de tomarse la película en serio. No obstante, se puede al menos reflexionar a partir de ella. Los ingredientes de la trama —paisajes exóticos, gran vestuario y escenografía, batallas, atardeceres lindos, grandes verdades reveladas al personaje y que surgen de la nada,

suspense, un poco de humor fallido, etc.— se chocan entre sí y no se suman. Quizás el elemento de prestigio extra del film —es decir, que esté basado en un hecho real— es lo que da una pista para analizar algún aspecto más de la trama. Pitt es un deportista adorado por el régimen. Es un claro exponente de la superioridad de los miembros del Tercer Reich, es alpinista y desafía a la naturaleza hasta alcanzar la cumbre. Aunque parezca un poco disgustado, cuando llegue a escalar el Himalaya colocará la bandera nazi. Poco importa que no sea nazi si se vende al régimen para alcanzar su sueño y aquel a su vez lo apoya porque su sueño completa el de todo un movimiento. Que sus ambiciones dejen de coincidir con las de un líder para seguir a otro parece un gran cambio, pero no lo es, al menos en la película.

En todo caso, Annaud plantea que si Hitler hubiera sido un líder espiritual y no militar, y si hubiera delegado la guerra a otros que no fueran cobardes (la guerra del Tibet contra China se perdió por eso, según se dice aquí), entonces hubiera sido un iluminado, alguien cuya doctrina era digna de ser admirada, y entonces Hollywood podría haber hecho films sobre personas de todo el mundo que llegaban a él en busca de la verdad. Creo que esto es algo que pertenece exclusivamente a la ideología de la película y es, más que nada, la demostración de su irresponsabilidad.

La torpeza se va acumulando pero, cuando aparece una tibetana de rasgos de belleza aceptables para los cánones occidentales, lo primero que uno piensa es que la película se va a venir abajo aun más, si esto fuera posible. Pero no hay romance y uno se alivia durante treinta segundos. Luego comprende que la ausencia de romance es el ingrediente necesario para que el personaje alcance su verdad espiritual. Se pueden tener hijos y amarlos más que a nada, pero está prohibido tener una vida marital para poder alcanzar la luz (no imaginemos ya la sexualidad sin matrimonio). Quizá no sea tan irritante la idea sobre el sexo que tiene el film, lo malo consiste en que la película reniega de la posibilidad contraria. Pero además, quienes no creen en la religión son mostrados como monstruos imbéciles y esto no es solo una posición ideológica, es también una manera muy torpe de restarle dramatismo al film y credibilidad a los que sí son religiosos. No recuerdo cuál de los hermanos Marx dijo que la religión era el opio de los pueblos. No quiero imaginar qué hubiera dicho si hubiera visto *Siete años en el Tibet*. ■

Abuso de poder

Mulholland Falls

EE.UU., 1995, 107'

Dirección: Lee Tamahori

Producción: Richard Zanuck y Lili Fini Zanuck

Guión: Peter Dexter

Fotografía: Haskell Wexler

Música: David Grusin

Montaje: Sally Menke

Diseño de producción: Richard Sylbert

Intérpretes: Nick Nolte, Melanie Griffith, Chazz Palminteri, Michael Madsen, Chris Penn, Treat Williams, Jennifer Connelly, David Baldwin, Andrew McCarthy, John Malkovich, Bruce Dern, William Petersen, Rob Lowe.



No desearás a la mujer de tu prójimo

por Gustavo Noriega

¿Ve?, esto es propiedad federal. Esto no. Esto es Los Angeles. Es mi ciudad. Aquí usted es un intruso. Aquí yo puedo detenerlo, quemar su casa, cogerme a su mujer y matar a su perro. Lo único que puede protegerlo es que no lo encuentre. Y lo encontré.

El teniente Hoover en *Abuso de poder*

Es imposible no comparar *Abuso de poder* con *Los Angeles al desnudo*. Ambas toman como fuente genérica el policial negro, ambas se ambientan en la ciudad de Los Angeles en la década del 40 y ambas cuentan con un espectacular elenco en el cual hasta el último de los personajes secundarios está interpretado por un actor de renombre. También una característica de *Abuso de poder* la acerca a otros *films noirs* ambientados en Los Angeles: las dos *Barrio Chino*. Allí, se entremezclaba con la trama de los personajes la historia turbia de la ciudad y sus negociados. Aquí, el tema histórico que se adosa a la anécdota es el de la construcción de la bomba atómica en el desierto de Nevada.

Las similitudes con *Los Angeles al desnudo* se terminan rápidamente. Si la película de Curtis Hanson ofrecía una mirada cínica y despiadada sobre el mundo de la policía de Los Angeles (aunque ligeramente lavada respecto del texto original de James Ellroy), *Abuso de poder* tiene en el centro del drama una infidelidad. El teniente Hoover (Nick Nolte) debe investigar el asesinato de Allison (Jennifer Connelly), una prostituta a quien un amigo filmaba en secreto sus performances. Pero Hoover mismo mantuvo una relación sentimental durante seis meses con la prostituta y es muy

probable que haya sido filmado también. Hoover terminó la relación con Allison porque no soportaba la culpa de engañar a su esposa (como si engañarla con Jennifer fuera pecado: ¡debería ser obligatorio!). A través del asesinato, esa relación sale a la luz provocando consecuencias en su matrimonio. Este pequeño drama moral en el que un policía se ve enfrentado a su propia deslealtad ante su mujer (aunque haya sido superada satisfactoriamente) sería algo menor, quizás un poco *démodé*. Lo que sorprende es el dato de que Hoover, además de un marido pasajeramente infiel, es un parapolicial asesino. Pero este dato no interviene en el cuento moral, es una información de la película que queda fuera del juego de evaluaciones, como si fuera carpintero o vendedor de seguros. Para *Abuso de poder*, la infidelidad es un problema ético, el asesinato, una profesión.

Efectivamente Hoover, Coolidge (Chazz Palminteri), Hall (Michael Madsen) y Relyea (Chris Penn) conforman un grupo especial de la LAPD, un cuerpo de elite que hace cumplir la ley con los métodos más horrorosos e ilegales. La primera escena los muestra evitando el ingreso del crimen organizado en su ciudad. Lo que hacen es tirar al gángster por una de las famosas pendientes que rodean la ciudad de Los Angeles. Que el aleccionado sobreviva o no es un detalle menor. Cuando el malhechor invoca sus derechos antes de ser arrojado por la pendiente, Hoover le replica su caballito de batalla: "Esto no es América, esto es LA".

Esta glorificación de la violencia y de la familia no es una novedad para Lee Tamahori, director neocelandés que se dio a conocer con *Once Were Warriors*, otra fábula sádica y falsa sobre los maoríes. Su gusto por la violencia y su moral medieval no serían un problema si fuera un poco más apto para filmar. Muchos directores italoamericanos construyeron carreras con esos gustos. Pero Tamahori apenas se las arregla aquí para hilvanar un relato entretenido, mientras desperdicia un gran elenco, toca en algunas escenas el borde de lo ridículo (Palminteri muriendo en brazos de Nolte) y deja flotando una sensación de moralina en donde, en medio de torturas, asesinatos y vejaciones, el único acto castigado es el de la infidelidad. ■

El desvío

Argentina, 1997, 90'

Dirección: Horacio Maldonado

Producción: Héctor Redondo

Guión: Horacio Maldonado y Marcos Negri

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Martín Bianchedi

Montaje: Alejandro Larrán

Escenografía: Guillermo Gómez

Intérpretes: Gastón Pauls, Pablo Echarri, Nancy Dupláa, Federico D'Elia, Magalí Moro, Jorge D'Elia, Roberto Carnaghi, Marta González, Daniel Aráoz.

La pandilla de la tele

por Quintín

El desvío emula, de alguna manera, la idea de *Comodines*, esto es, la de que la televisión puede ocupar fácilmente el territorio del cine. Podemos imaginar que el productor del film, Jorge Brunelli, agente de varios actores de telenovela y músicos de rock, armó un paquete con sus representados, consiguió un director y se lanzó a la pantalla grande. Hay, sin embargo, una importante diferencia en lo empresarial: la película no cuenta con el apoyo de ningún multimedio ni tampoco con créditos del Instituto de Cine. Con estos datos, uno puede suponer que se trata de un proyecto destinado a ganar dinero honestamente, sin las ventajas con las que cuentan los que hacen cine comercial en la Argentina y con más riesgos económicos.

Pero curiosamente, no solo algunos actores provienen de las producciones de Suar, sino que el jefe de prensa del film, Javier Furgang, es el mismo de *Comodines*, que fue promocionada citando la cantidad de armas y explosivos usados. Es posible que esa sea la causa de que la información de prensa contenga datos tales como que durante el rodaje se usaron "tomas aéreas, subacuáticas y con steadycam", y que "el film fue compaginado en Mambo Producciones, con un promedio de cortes de montaje de ciento cincuenta tomas por acto, número totalmente inusual en el cine de producción nacional". Furgang debe ser marxista, por aquello de que la cantidad deviene en calidad.

Hay que decir que el resultado final es mucho más interesante que *Comodines*, sus plagios de *Arma mortal* y su apología de los uniformados y de las buenas costumbres. *El desvío* es otra cosa y, en principio, podía pasar por un telefilm policial de esos que uno ve sin disgusto en la trasnoche televisiva. Pero hay algo más en la película, que cuenta la historia de cuatro amigos (Gastón Pauls, Pablo Echarri, Nancy Dupláa y Federico D'Elia) que se encuentran un millón de dólares y terminan envueltos en un secuestro que acaba en un juego de masacre. Ese algo más es un diálogo bastante insólito con el cine argentino "oficial". Para empezar, la película retoma una situación similar a la de *La parte del león*, la ópera prima que Aristarain filmó durante la dictadura, en la que un desesperado y oprimido ciudadano de clase media se encuentra con dinero ajeno, alucina "salvarse" y termina violando los principios cuando se tiene que enfrentar con fuerzas oscuras y poderosas. Acá pasa algo parecido, pero los protagonistas tienen otra edad y viven en otra época, lo que marca la tendencia actual de huir de las tramas sobre oficinistas cuarentones. Un par de los protagonistas de *El desvío* también son oficinistas y también sienten que la sociedad no les permite vivir como querrían. Y también demuestran que están dispuestos a las peores cosas para conseguirlo. Hay en la película un interesante enfrentamiento de clase entre la banda de los cuatro y una segunda chica (Magalí Moro), en el que relucen la desconfianza recíproca y el resentimiento.

Pero hay una escena en la que los cuatro amigos se emborrachan en medio del campo y a uno de ellos se le ocurre decir que el silencio le hace pensar que están todos muertos. Otro exclama, entonces: "¡Putá que vale la pena estar muerto!", citando la infausta frase de Alterio en *Caballos salvajes*. Allí uno comprende que el mensaje que el film quiere transmitirle al resto de la producción nacional no es muy respetuoso. La chacota sigue en otras direcciones con un par de apellidos. Hay un personaje desagradable que responde al nombre de Filippelli (acaso por el cineasta Rafael Filippelli) y otro más desagradable al nombre de Supnik (tal vez por el productor Bernardo Supnik).

La película tiene momentos de torpeza, como un insólito error de continuidad en el vestuario, unos cuantos saltos visibles en el montaje, varios chivos ostensibles, y una toma que pretende crear suspenso sobre la identidad de un villano (filmándolo lentamente a partir de los pies) cuando es obvio de quién se trata. Se ve que el director Horacio Maldonado, que filma con ganas, ha visto a Tarantino y a Wong Kar-wai, e intenta demostrarlo con algunos adornos inoportunos (y con los famosos 150 planos por acto). Pero, atención: *El desvío* logra lo que se propone demostrar. Que se puede hacer una película consistente, movida, sin diálogos ridículos, a partir de una técnica elemental y con los chicos de la tele. Los galancitos son gente de gimnasio que hace de sí misma y demuestra una disposición corporal mucho más intensa que la de la mayoría de los actores de generaciones anteriores. Gritan, saltan, bailan, luchan y lloran con aplicación. Y el film exhibe el cinismo y las aspiraciones del medio al que pertenecen con fuerza y desenfado. *El desvío* no es una película seria pero no pretende disimularlo con aforismos, lamentos piadosos ni pretensiones de profundidad. Y sí, este subproducto de la dramaturgia televisiva con toques de esnobismo cinematográfico es más estimulante que la gran mayoría de los films argentinos. La conclusión es que la televisión argentina es un mundo muy discutible pero viviente. La mayor parte del cine argentino, en cambio, está muerto y no vale la pena. ■

Dársena Sur

Argentina, 1994-97, 77'

Dirección: Pablo Reyero

Producción: ARTE - Lita Stantic - Goethe Institut, el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación, Centro Cultural Ricardo Rojas

Guión y entrevistas: Pablo Reyero

Fotografía: Marcelo Iaccarino

Música: Gabriel Kerpel

Montaje: Oscar Parajón

Diseño de sonido: Abel Tortorelli



El visitante

por Silvia Schwarzböck

El mayor desafío intelectual no es descubrir un tema nuevo, sino decir algo nuevo sobre un tema agotado. En el caso de los documentales, la tríada juventud, marginalidad y violencia (que es la que aborda *Dársena Sur*) tiene en su contra aquello mismo que casi siempre juega a su favor: la seriedad de las buenas intenciones. Por un lado, si un film de no-ficción convierte en objeto estético a aquello que la mayoría no quiere ver, tiene asegurado de antemano un público de bienpensante para arriba, pero eso también significa que nadie iría a verlo si no fuera porque cree en la necesidad de esclarecimiento. Por otra parte, la mayoría de los documentales sobre problemas sociales no pueden escapar de la actitud didáctica, por más que quieran disimularla con la renovación de sus recursos formales: ¿cómo no va a ser didáctico algo que se hace con una intención didáctica?

Dársena Sur se libera de estos condicionamientos habituales dentro del subgénero sin necesidad de extrapolar más elementos de la ficción que los estrictamente necesarios. Existe una cuidada construcción de los personajes (divididos en principales y secundarios), tal como ocurría en *Tinta roja* de Céspedes y Guarini, pero sin llegar a articularlos en un guión con una estructura y una progresión dramática como el de *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella (por citar dos muy buenos ejemplos que evitaron la pedagogía de la voz en off con recursos genuinamente ficcionales). Lo que acerca a *Dársena Sur* a la libertad del cine de ficción es lo mismo que lo aleja de la

presunción de rigor de las ciencias sociales. Eso hace que las tres historias de vida que se desarrollan allí no sean presentadas como si se tratara de un estudio de casos, porque entonces no serían más que expresiones particulares de alguna hipótesis universal. La vocación de renunciar al terrorismo de la teoría, que hace que el objeto muera aplastado por su explicación, debe ser el mayor logro del trabajo. La responsabilidad de este acierto recae sobre todo en la actitud pudorosa de Reyero, que no intentó demostrar su superioridad intelectual respecto del material convirtiéndolo en una exposición —ilustrada con ejemplos— de su visión del mundo.

Para eso, el director adopta una actitud semejante a la que dio título al último programa de Fabián Polosecki (junto al cual había trabajado como investigador periodístico en *El otro lado*): la de un visitante. Por esa misma actitud de no ser local (y de no querer parecerlo cuando no se puede) es que *Dársena Sur* produce también en el espectador (por más avisado y cómplice que sea) una sensación de extrañamiento. No se encuentra con lo que ya sabe de antemano, como ocurre en esos documentales demagógicos que buscan confirmarle al público su propio esclarecimiento, sino que descubre la variedad de matices que tiene lo real cuando es visto de cerca, como quien va por primera vez a un lugar que sabe que existe pero en el que nunca antes ha estado.

La elección de tres personajes, uno por cada zona del *Doque* (El Negro por la de la desembocadura del río Sarandí; Lilita, por la de la villa, y El Ruso, por la de los monoblocks), desmiente no la idea de que la pobreza y la marginalidad sean *tan* horribles como pensamos (usando un criterio cuantitativo) sino la de que lo sean *tal* como las imaginamos (introduciendo un criterio cualitativo). Las distintas conductas posibles frente a la adversidad muestran que lo que desconocemos no es de una sola manera y que, al no ser uniforme, es imposible darle una explicación única y completa. Pero Reyero tampoco se permite que esos tres personajes tengan que sacrificar su condición de individuos para inmortalizarse como caracteres con una dimensión universal: El Negro debiendo encarnar al buen salvaje; Lilita, a la mujer abnegada que ante todo es una buena madre, y El Ruso, al buen nihilista. Es cierto que la desconexión primaria entre las historias le da a cada una el estilo de un episodio unitario con final abierto, pero también lo es que la simultaneidad geográfica en que se desarrollan les otorga el beneficio de la complementariedad dentro de un mismo y único relato, que es el que reconstruye el viajero. El, como todo visitante, recoge de cada lugar la información que necesita para relatar una versión de los hechos que ya forma parte de su experiencia de vida. La aventura que narra cuando regresa al hogar es la de su propia transformación, aunque el mundo que deja atrás también se haya modificado por su presencia. En los viajes siempre son los viajeros los que se conocen a sí mismos. ■

Fuga de cerebros

Argentina, 1997, 90'

Dirección: Fernando Musa

Producción: Fernando Musa Producciones, Raúl J. Naya y Christophe Pirmez

Guión: Fernando Musa con la colaboración de Branko Andjic

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Luis María Serra

Montaje: Alberto Ponce

Escenografía y vestuario: Cristina Tavano

Intérpretes: Nicolás Cabré, Luis Quiroz, Jimena Anganuzzi, Brian Forciniti, Erasmo Olivera, Roberto Carnaghi, Enrique Liporace, Federico D'Elia, Nicolás Pauls, Ana María Picchio, Karina Buseki.



Varias secuencias de *Fuga de cerebros* caen en la máxima cursilería y en la exposición gratuita de la mayoría de los clisés que el cine argentino ha utilizado en esta clase de films. Fideo y Panta son dos jóvenes delincuentes que sueñan con viajar a los Estados Unidos, y para subrayar el deseo de los personajes aparecerá, más de un vez, la estatua de la Libertad sobreimpresa en las imágenes. Fideo conoce a Diana, una chica que vive en una villa miseria y soporta el maltrato de su padre, y tendrá con ella una relación amorosa en escenas donde los diálogos y las situaciones de la pareja remiten a los convencionalismos y los lugares comunes de un mal programa de televisión sobre la juventud malograda. Pero más ridículo aun es lo que ocurre con Panta, que duerme en la calle y sueña, bajo un cielo estrellado, con la chica ideal. Esta relación entre Panta y la chica-póster de la película obliga a una reflexión. Parece que cierto cine argentino todavía no entiende las diferencias que existen entre un guión (como papel escrito) y su posterior tratamiento en las imágenes (como puesta en escena). Probablemente, el guión de *Fuga de cerebros* tenía algunos puntos atractivos pero al trasladarlo al cine la chica de los sueños de Panta (que solo existe en la imaginación del personaje) cobra vida en varias escenas que parecen videoclips de bajo presupuesto. Es que *Fuga de cerebros* jamás se detiene en su propósito de estetizar la pobreza. Varios personajes pasan sus días en villas miserias, pero los ambientes marginales de *Fuga de cerebros* no tienen la autenticidad y el realismo de los lugares donde sobrevivían el Aniceto y la Francisca. Las villas miserias cinematográficas de fin de siglo están retratadas como en las revistas que acompañan a los diarios del domingo, con una hermosa y brillante fotografía y hasta con algunos personajes secundarios (o extras usados como decorados) que manifiestan algunas preocupaciones artísticas, como el chico que camina con zancos en medio de toda esa pobreza. Además, no puede omitirse la comparación entre *Fuga de cerebros* y la reciente *Pizza, birra, faso*, película donde la marginalidad no precisaba mensajes gratificantes ni una música estridente para reforzar los climas de las escenas. Los personajes del film de Stagnaro y Caetano no necesitan los consejos de ningún policía; *Fuga de cerebros*, por el contrario, alecciona con su división esquemática entre canas muy buenos y arrepentidos y canas muy malos y asesinos. Y, volviendo a Favio, tampoco el marginal Polín (el protagonista de *Crónica de un niño solo*) pidió la presencia y la autoridad paternal de un policía. Salvo al final de la película, cuando es detenido por un cana después de robar un caballo blanco. Otro momento poético del cine de Favio que en *Fuga de cerebros* resulta imposible de encontrar. ■

El dependiente

por Gustavo J. Castagna

En una entrevista a los hermanos Taviani realizada hace quince años, a propósito de su única visita a la Argentina para el estreno de *La noche de San Lorenzo*, los directores reconocieron que jamás se habrían dedicado al cine si no hubieran visto los films de Roberto Rossellini de la época neorrealista. Claro que Paolo y Vittorio también le aclararon al periodista que la admiración que sentían por la figura de Rossellini, al que veían como un educador cinematográfico cuando aún eran simples espectadores, jamás debía notarse en sus propias películas. Los Taviani, dos italianos muy cultos, terminaron de contar los recuerdos de sus comienzos en el cine diciendo que cuando filmaron su primera película fue necesario "cortarle la cabeza al padre".

Fuga de cerebros está dedicada a Leonardo Favio y no es motivo de crítica que Fernando Musa exprese su respeto hacia un referente esencial del cine argentino. Además, Musa fue el asistente de dirección de *Gatica, el Mono*. Por lo tanto, no debería sorprender a nadie la cantidad de homenajes y citas casi textuales del cine de Favio que aparecen en *Fuga de cerebros*. Si bien el director no siguió el consejo de los Taviani, no molesta demasiado que cite diálogos de *Soñar, soñar* o que en la película aparezcan los mismos temas que preocupaban al Favio de los años 60. Lo que decididamente invalida *Fuga de cerebros* es su intento de copiar una puesta en escena única y absolutamente personal. Entre la poetización de la pobreza de los desclasados de la sociedad que, por ejemplo, ofrecían las imágenes de *Crónica de un niño solo* y *El romance del Aniceto y la Francisca*, y la estetización de la marginalidad que propone el film de Musa, hay grandes diferencias de conceptos y, especialmente, de criterios de puesta en escena.

El faro

Argentina-España, 1997, 115'

Dirección: Eduardo Mignogna

Producción: Artear Argentina, Raúl Naya Producciones, Alfredo Odoriso, Promofilm S. A., Film Suez S. A. y Prime Films (España)

Guión: Eduardo Mignogna con la colaboración de Santiago Carlos Oves, José Antonio Felez y Graciela Aguirre

Fotografía: Marcelo Camorino

Música: Baby López Furst

Montaje: Juan Carlos Macías

Dirección de arte: Abel Facello

Intérpretes: Ingrid Rubio, Jimena Barón, Florencia Bertotti, Norma Aleandro, Ricardo Darín, Norberto Díaz, Boy Olmi, Mariano Martínez, Jorge Marrale, Paola Krum.



¡Qué lástima!

por Quintín

A diferencia de *Comodines* —el éxito de Artear del 97 que no tenía director a la vista—, la publicidad del primer estreno del multimedio para este año insiste en que se trata “de un film de Eduardo Mignogna”, como reclamando la consideración que se debe a los autores. También nos aclara que esta no es una película berreta, de policías y explosiones, sino un film de prestigio y de lágrimas, “para que te ilumine el alma”. Así lo ratifica, por ejemplo, el crítico Claudio España en *La Nación* del 16 de abril, donde la califica de extraordinaria y le pone todas las estrellas del cielo: “Es difícil elaborar esta crónica, que quiere racionalizar la fórmula de la película, sin que se humedezcan los ojos y nos llenemos de moco”. Bueno, no es complicado “racionalizar la fórmula” de *El faro*. Lo hemos hecho, después de todo, en un par de líneas. Más difícil es soportar ciertos extremos de cursilería.

En mi opinión, *El faro* es una película tremendamente fallida. Hasta en su propósito de hacer llorar acumulando muertes e infortunios. Si en *Sol de otoño*, Mignogna lograba —a pesar de un guión desprolijo y ciertas disonancias en la caracterización del personaje de Norma Aleandro— que la relación entre los protagonistas tuviera calidez y vibración, *El faro* es una película sin alma. Mignogna fabrica un monumento a la lástima y con ella pretende agotar la gama de las emociones humanas. En *El faro* no hay amor, no hay alegría, no hay inteligencia: lo único que hay es un sentimiento de pena que cada personaje siente por sí mismo y por los otros y que intenta transmitirle al espectador. Para colmo, cada escena tiene un sentido monolítico, subrayado, en el que es imposible descubrir en los personajes un movimiento, un matiz, un destello de ambigüedad, algo que no sea lo que el relato les ha programado.

La historia se centra en Meme, a cargo de la buena actriz

española Ingrid Rubio. Al principio, los padres de Meme mueren en un accidente y ella queda renga, con un solo pulmón y con una hermanita para cuidar. Pero Meme es la renga que quería vivir. Sobre todo, quiere tener sexo (para tener hijos, en principio). Pero el accidente también la ha dejado estéril (nos enteramos de esto último presenciando una hemorragia, lo que algunos pueden entender como una resolución visual, pero a mí me parece parte de la morbosidad médica de la película). Sin embargo, el guión le da pocas oportunidades: cuando Meme se desnuda frente al noviecito de la adolescencia (insistiendo en lo de los hijos, máximo objetivo de la mujer, como se sabe), este la rechaza porque ve la cicatriz en su pierna. Cuando se enamora de un cliente del bar en el que trabaja, este se pone a salir con otra. Cuando por fin la chica se da el gusto con Boy Olmi (el único que no parece tenerle lástima, pero vaya uno a saber), entra la hermana para interrumpir el coito. Para terminar, cuando decide acostarse con su amigo Darín (que le tiene mucha lástima), ahí recién nos enteramos de que el personaje es gay. Eso sí, Meme logra por fin casarse con Norberto Díaz sin que sepamos muy bien por qué (debe ser porque le tiene lástima). Si la vida sexual de Meme es desafortunada, con la salud no le va mejor. Cada vez renguea más, cada vez fuma más en contra de lo que le dice el doctor (que también, por supuesto, siente una gran lástima por Meme). El problema es que Mignogna, cada vez que filma a Meme fumando, lo hace de tal manera que parece que pusiera un cartel diciendo “esto le va a hacer mal”. Cada vez que la filma caminando, tiene que quedar claro que está más renga que en la escena anterior. Por supuesto, el guión hace de Meme un personaje a querer: es fresca y desenfadada y le pone buena cara al mal tiempo, aunque le hace maldades inexplicables a la hermana (pero ella la perdona porque le tiene lástima). Tiene unos repetidos diálogos con la hermanita en los que juegan al “veo-veo”, la nena canta una canción procaz sobre un tiburón y le pregunta una y otra vez si es cierto que Meme le meaba el botellón a la tía cuando eran chicas. Estas obviedades repetidas pretenden subrayar la simpatía de las hermanas (si es que uno siente simpatía por ellas y no solo lástima). El paquete incluye a Norma Aleandro (que le tiene mucha lástima a Meme) en función de madre postiza y de premio al papel secundario por la falsa calidez en la composición. *El faro* organiza sus escenas de folletín hispánico mezclando los tiempos, usando tonos pastel en la luz, cuidando el vestuario, prefiriendo los interiores. Es un cine pretendidamente intimista que busca legitimarse en sus cuidados, hacerse fuerte en sus tópicos, en sus calculados remilgos. Es, tal vez, el nacimiento de la *qualité* argentina. Es una lástima: no hay nobleza ni verdad en este cine. Solo corrección técnica y una parodia de sentimientos nobles. Y un impúdico manoseo de la muerte. ■

Picado fino

Argentina, 1996, 80'

Dirección: Esteban Sapir

Producción: Sandra Gugliotta

Guión: Esteban Sapir

Fotografía: Víctor González

Música: Francisco Sicilia

Montaje: Esteban Sapir

Dirección artística: Cristina Tavano

Intérpretes: Facundo Luengo, Belén Blanco, Marcela Guerty, Fanny Robman, Nora Sinski, Sandro Nunziata, Ricardo Merkin, Juan Leyrado, Miguel Ángel Solá, Ana María Giunta.



La balada de Tomás Caminos

por Quintín

Picado fino, el film de Esteban Sapir, se terminó en el 96 en medio de enormes dificultades (entre ellas, la muerte del protagonista Facundo Luengo). Filmada en 16 mm (ahora ampliada a 35 mm), blanco y negro, 80 minutos, es la típica ópera prima personal, de un director que intenta algo más que ocupar un lugar entre los profesionales del cine. Sapir ya lo es por derecho propio —es el director de fotografía y camarógrafo más prestigioso de la nueva generación— pero, además, su primera película muestra a un director con condiciones. Algunas imágenes de *Picado fino*, por ejemplo el *leitmotiv* del cielo visto a través de las hojas de un árbol con la cámara en movimiento, son verdaderos hallazgos visuales y lo mismo puede decirse del uso de un motivo en la banda sonora para hilvanar creativamente una sucesión de planos. Estas aventuras estéticas no son frecuentes en el cine argentino y, por eso, resultan doblemente bienvenidas.

Hasta el título del film es de una sofisticada elaboración. Alude a la cocaína (la palabra no se menciona en ningún momento) o más bien al polvo blanco con el que Tomás Caminos, el personaje principal, se ve mezclado en su afán por ganar dinero de algún modo. Pero también puede entenderse como una alusión a la cantidad de planos que se usa en el film (1500, según la información de prensa). *Picado fino* es una película de

montaje, que juega con la intercalación de intertítulos provenientes de juegos de video. El director combina los planos de manera asociativa. Por ejemplo, aparece un cartel que dice "Insert coin" y, a continuación, vemos un acto sexual. Otro acto sexual (en el que el novio sodomiza a la hermana de Caminos) es seguido por el de un dedo que rompe la tapa de un envase de yogur. Estos ejemplos dan idea de lo que podría definirse como una estética "eisensteiniana-pop-criolla", que combina el mundo del aprendizaje formal del cine con el de la vida cotidiana en Buenos Aires (aunque, nuevamente, la ciudad no se nombra) y la cultura juvenil universal, que incluye la historieta.

Picado fino cuenta la historia de un joven de familia judía (el actor se parecía bastante al protagonista de las películas de Carax) que no tiene trabajo, vive en un suburbio y tiene una mujer, Ana, que toca el violoncelo y está embarazada, y una amante, Alma. Tomás Caminos (un nombre de historieta, ciertamente) busca trabajo y se encuentra con que la sociedad lo rechaza por ser un joven pobre y termina trabajando de modesto dealer. Pasa muy poco más en la película, salvo un final potente en el que se sugiere que Ana filma a Tomás para que su hijo tenga un recuerdo del padre. El chico terminará mirando también el cielo desde abajo de los árboles.

Hay algo que falta en *Picado fino* o, tal vez, algo que sobra. Sobra una tendencia a la alegoría que es común al cine argentino. Llamar Alma a una mujer suena a simplificación, lo mismo que llamar Tomás Caminos a alguien que trata de decidir sobre su futuro. También sobran Miguel Ángel Solá, Juan Leyrado y Ana María Giunta, en sus papeles de caricaturas de la sociedad establecida, que parecen estar ahí para certificar que se trata de una película importante (la presencia de actores conocidos es también una mala costumbre de muchos cortos de estudiantes). Y también sobra el ejemplar del *Ulises* de Joyce, que también intenta dejar establecida la seriedad del proyecto por otra vía. (Aunque el film tenga una interesante influencia del libro en el tono y en la experimentación.) Por otra parte, la moral de la película no deja de ser una variante de la conclusión remanida de que la sociedad no deja lugar para los jóvenes, aunque estos jóvenes resultan bastante parecidos a sus mayores y bastante interesados en hacerse cargo de los mensajes conservadores de esa sociedad, desde la recomendación de usar preservativos a la descripción de la droga como un peligro: la idea de los traficantes de distribuir la droga en la leche podría ser parte de un dibujo animado del doctor Miróli.

Estos excesos, sumados a la autocomplacencia con la que Sapir asocia en el montaje (allí se mezclan el acierto y la obvedad, con preeminencia de la segunda), apuntan a señalar una carencia. Sapir tiene la solidez técnica y el talento necesarios para ser un cineasta interesante. La combinación entre la bronca y la búsqueda de la belleza que configura el tono del film señala, además, otro tipo de virtudes. Si *Picado fino* no pasa de ser un ejercicio promisorio, es porque la película tiene una connotación generacional en el mal sentido: la de un mundo autocentrado que reclama para sí un lugar desde el mal humor y la pretensión de hacer pasar por universales las coordenadas culturales de un grupo. ■

Sus ojos se cerraron

Argentina-España, 1997, 97'

Dirección: Jaime Chávarri

Producción: Andrés Vicente Gómez y Ricardo Wullicher

Guión: Oscar Plasencia y Raúl Brambilla con la participación de Jaime Chávarri y José María Paolantonio

Fotografía: Carlos Gusi

Música: Luis María Serra, Daniel Berardi y Rodolfo Mederos

Montaje: Pedro del Rey

Escenografía: Daniel Feijóo

Intérpretes: Darío Grandinetti, Aitana Sánchez-Gijón, Juan Echanove, Ulises Dumont, Pepe Soriano, Raúl Brambilla, Cecilia Milone, Carlos Carella.



La última tentación de Carlos

por Santiago García

Sus ojos se cerraron comienza como una película mala. La voz en off de Aitana Sánchez-Gijón es desganada y rutinaria, y la ambientación del Buenos Aires de la década del treinta resulta demasiado artificial para ser realista y demasiado berreta para ser artificial. La visión del conventillo es lamentable y parece sacada del peor costumbrismo argentino combinado con el peor cine for export. Cuesta interesarse en los personajes y lo único que llama la atención es la figura de Carlos Carella, ahora muerto, y por lo tanto cargada de significados ajenos al film. Grandinetti encarna a Renzo Franchi, un cantante de tangos que se parece a Gardel; se parece, claro está, porque en el film el Zorzal también está interpretado por Grandinetti, quien por otra parte es tan parecido

a Carlitos como Víctor Laplace a Perón. Y esta libertad que se toma la película es también difícil de aceptar. La voz de ambos no es, obviamente, la de Gardel ni tampoco la del actor. El distanciamiento que se produce en los primeros minutos parece insalvable. Pero algo se filtra lentamente. Juanita (Aitana Sánchez-Gijón) es la primera en descubrir ese parecido; para ella es fácil porque ama a Gardel con tanta locura que haría cualquier cosa por estar junto a él, incluso casarse con alguien que se le parece. Surge entonces la loca idea de que Renzo lo reemplace en la grabación de un comercial de radio. La fama que la radio podía aportar en ese momento queda anulada para el protagonista porque nadie cree que es él quien hizo la grabación y no Gardel. A partir de aquí me parece que para hablar del film sería imprescindible avanzar en su trama y contar el final, ya que se trata de lo único interesante que tiene la película. Pero obviamente no voy a hacerlo.

Decía que algo bueno se filtraba en la primera parte, de hecho toda la primera hora parece un mero prólogo de la idea que dio origen al proyecto, y es justamente la evidencia de que se trata de una mala película basada en una idea ingeniosa lo que la limita. Pero a medida que avanzan los tangos uno empieza a aceptar la voz de Gardel y, con la ayuda de la simpatía y el carisma de Grandinetti, comienza a crearse cierto clima. Impulsado por su esposa Juanita (Aitana está bien en su papel), Renzo y sus músicos hacen una gira desastrosa por Latinoamérica con un espectáculo en el que Renzo explota el parecido con Carlitos. Los continuos fracasos hacen que él se quede solo y llegue hasta Colombia, donde se le vuelve a presentar la oportunidad de reemplazar a Gardel, pero ahora frente al gran público. Solo debe subir al escenario, tratar de cantar una estrofa, pedir disculpas por una afonía y retirarse. Pero no lo hace y aprovecha el momento más grande de su vida.

Lo que sigue es una fantasía divertida y emocionante, sin milagros ni realismos mágicos. La idea es muy ingeniosa pero el mayor mérito reside en que la emoción está bien transmitida por el director y los actores. Otra virtud de la película es el costado negro que subyace en la historia. Si en *La ley de la frontera* de Aristarain —permítaseme la comparación— los personajes terminan convirtiéndose en lo contrario de lo que siempre decían anhelar, aquí logran sus sueños a un precio muy alto. El sueño fetichista de Juanita hecho realidad puede emocionar en un primer momento pero no evita que *Sus ojos se cerraron* sea una película mediocre con un final ingenioso que, si uno se lo toma en serio, resulta bastante oscuro. ■

Alien: la resurrección

Alien Resurrection

EE.UU., 1997, 105'

Dirección: Jean-Pierre Jeunet

Producción: Bill Badalato, Gordon Carroll, David Giler y Walter Hill

Guión: Joss Whedon

Fotografía: Darius Khondji

Música: John Frizell

Montaje: Herve Schneid

Diseño de producción: Nigel Phelps

Intérpretes: Sigourney Weaver, Winona Ryder, Dominique Pinon, Ron Perlman, Michael Wincott, Dan Hedaya, J. E. Freeman.



La carnada

por Máximo Eseverri

Respecto de esta película, otro de los redactores de *El Amante* realizó una dura sentencia: dijo que *Alien Resurrection* no es cine sino algún otro producto intermedio cercano al clip musical o el videojuego. Evidentemente algo de eso hay en esta fallida realización de Jeunet.

Triste destino para una de las sagas más vigorosas de la historia del cine: frente a *Alien* (una película de terror), *Aliens* (una película de acción/suspense) y *Alien 3* (una película dark), *Alien Resurrection* es una mala secuela que llega tarde e inesperadamente. El guión (que de por sí es interesante) sitúa al clon de Ripley, los estadistas malos y los aventureros de turno siglos después del tercer capítulo, lejos de los tiempos de la Compañía, cuando por fin es posible reproducir a la teniente a partir de sus restos. Cientos de años no han enseñado nada a los humanos, que insisten en criar aliens que irremediabilmente escapan para provocar terror, etc., etc.

La película pasa absolutamente por todas las escenas de acción esperables, convirtiéndose en una especie de laberinto del terror o juego electrónico por etapas: hay peleas en los pasillos, una galería de *freaks* con clones fallidos, persecuciones bajo el agua y la inevitable lucha en el transbordador salvavidas, todo unido por una marcha por los recovecos de una inmensa nave que se dirige hacia la Tierra. La troupe se irá depurando empezando por los malos y siguiendo por los personajes secundarios. Jeunet desaprovecha desde el comienzo toda posibilidad de crear tensión o suspense, explicándolo todo de boca de los personajes y antropomorfizando a los monstruos, otrora interesantes por su costado puramente inhumano.

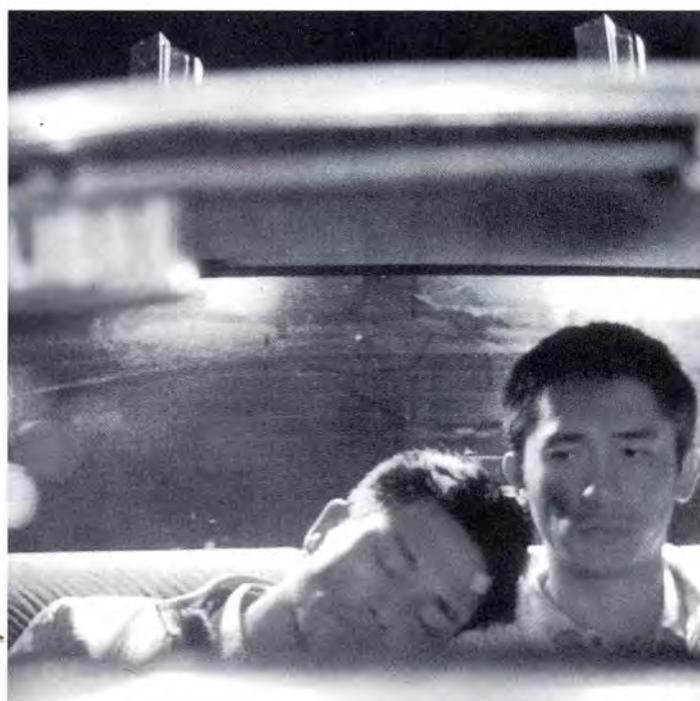
La única que parece salir bien parada es Sigourney Weaver, que lentamente ha pasado de protagonista de la historia en la

ficción a dueña de la saga en la realidad. En el traspaso de objeto de culto a ícono del mainstream que sufrió *Alien*, la figura de la teniente se impuso aun a la de la criatura. En ascenso bajo Scott, en lucha con Cameron, desatada sobre Fincher; en *Alien Resurrection* llega a la apoteosis, como si se tratara del video de un cumpleaños de 15 infernal, en el que la protagonista ocupa un lugar desmesurado por ley. Luego de la reconstrucción a la que la sometieran hábiles guionistas (es la primera heroína clonada del cine) ahora es una niña mimada, a la que se debe cuidar para que llegue sana y salva al quinto capítulo.

No hay lugar para desarrollar el resto de los personajes, apenas un poco el de Winona Ryder para justificar un poco las cosas —una vez más a través del parlamento— y aun menos para los piratas espaciales que la acompañan o los militares ambiciosos y científicos positivistas que compran a los corsarios cuerpos de secuestrados para fertilizarlos con los bichos.

La silla de dirección era un anzuelo para directores europeos de perfil intermedio con ganas de dar el gran salto, que supo esquivar el vasco Alex de la Iglesia (ocupado entonces con *Perdita Durango*). La carnada fue demasiado succulenta para Jeunet —un artista más de la imagen que de la narración—, que abandonó a su coequiper Marc Caro para hacer el primer largometraje en solitario. Con un guión sólido en el caso de *Delicatessen* y un impresionante despliegue visual en *La ciudad de los niños perdidos*, la química con esta saga (hasta sus actores se trajo Jeunet) prometía ser explosiva. En cambio, sirvió para poner al descubierto las incapacidades cinematográficas del francés.

La cruza entre el orden hiperbólico de los grandes estudios norteamericanos y la tradición de fantaciencia desarrollada por los franceses (que viene fundamentalmente del cómic, y que se puede rastrear hasta Moebius o los colaboradores galos de Jodorowsky) dio como resultado un clon torpe y aniñado, animado y multicolor, vaciado de su costado fascinante y surreal a fuerza de industria, como ese otro engendro que anda dando vueltas sobre el final de la película: asesina a una de sus madres y es asesinado por la otra. Algo similar había pasado ya con otras dos producciones franco-norteamericanas: *El quinto elemento* (la película más cara en la historia del cine francés) y *La ciudad de los niños perdidos*. En ambas, los directores generaron imágenes o situaciones interesantes desde lo transpositivo, pero sin saber acaso (o sabiéndolo, lo que es peor) que están pagando un precio demasiado alto por tener todos esos chiches a disposición. ■



De uno a diez

	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Jorge Carnevale Noticias	Luciano Montegudo Página/12	Sergio Wolf FM del Plata	Oswaldo Quiroga El Cronista	Leonardo D'Espósito La Muga	Julian Cooper Herald	Maira Soto Humor	Horacio Bernades Los Inrockuptibles	Quintín El Amante	Gustavo J. Castagna El Amante	Promedio
Felices juntos	8	8	6	9	7	3	8		10	9	9	9	7,82
Cuestión de fe	7	8		7	7			9	7	7	8	8	7,56
Ponette	9	7	5	9	8	8		8	8	7	7	7	7,55
Dársena Sur		7		7		8	8		8	8	7	7	7,50
El poder de la justicia	7	7	5	7	9	5	8	7	10	8	8	6	7,25
Hombres armados	7	8	6	6	8	3	8		8	6	9	8	7,00
Picado fino	7	7		8	9				7	7	6	5	7,00
Dulce amistad	6	5	6	6	6		3	6	7	5			5,56
Sus ojos se cerraron	6	4	4	6	4	8		6	7	7	5	4	5,55
El faro	6		3	5	5			6	6	6	4	5	5,11
El desvío	5	4	6							5	5		5,00
Abuso de poder	3	3	5	6	6	5	3	7	5	6	3		4,73
Alien: la resurrección	7	5	5	4	2				4	5	2	4	4,22
Sobre la tierra	3	2	3		3		5		6		5	4	3,88
Siete años en el Tibet	3	4	7	4	3	3		2	3		4	4	3,70
Fuga de cerebros		3	4		2	1		2	3	1	1	1	2,00
El mensajero	1	1	1		2			2	3			2	1,71

Sobre clásicos y símbolos

En el número anterior publicamos una nota de Sergio Wolf que contestaba algunas afirmaciones de Quintín. La polémica continúa en este artículo.

por Quintín

Al contrario de lo que afirma Sergio Wolf, yo sí creo en las discusiones, sobre todo en un medio donde la prepotencia y el ninguneo son las formas del debate intelectual. Por eso, agradezco su réplica del número anterior. Me obliga, por lo menos, a aguzar el ingenio, pero sobre todo a enfrentarme con ideas sobre el cine que no son las mías. Me gustaría centrarme en un par de puntos de la respuesta de Wolf, aunque todos merecerían una discusión en profundidad.

1. **La idea de clásico.** Wolf dijo en el programa de Quiroga —y lo repitió en el título de la nota— que “*Titanic* es un clásico del futuro”. Invoca un libro de Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, que no he leído (y que no leeré, a menos que me aseguren que es tan bueno que hace olvidar la escolaridad de su título). Pero el argumento extrae de ese libro una idea: “que un clásico es aquel que se renueva con cada mirada”. Me parece que *Titanic* es una película que da que hablar por diversas razones. Es posible que cuando el tiempo extinga las glosas sobre sus costos, sus estrellas y su recaudación se sigan emitiendo algunos juicios estéticos. Pero no lo sé. En ese sentido, creo que *El nacimiento de una nación* o *El ciudadano* siguen sorprendiendo a cada nueva generación de espectadores. Pero no pasa lo mismo con *Lo que el viento se llevó*, que, a medida que transcurre el tiempo, va quedando fijado como un folletín algo extravagante y muy exitoso en su época. O con *Blade Runner*, un film escenográfico y discursivo que derramó ríos de tinta que se van secando con cada nueva película de Ridley Scott. Pero me parece que Wolf acierta en algo involuntariamente. Cuando habla de “clásico del futuro” está haciendo algo más que apostar a la perdurabilidad crítica de *Titanic*. Está instituyendo una categoría a la que sí pertenecieron *Lo que el viento se llevó* y *Blade Runner*. Estos fueron verdaderos clásicos del futuro: películas que muchos de sus contemporáneos sintieron, en el momento del estreno, que representaban la grandeza cinematográfica y que, tal vez por eso, no soportaron el paso del tiempo. Muy otra, como se sabe, fue la recepción de *El ciudadano* (que no tenía, precisamente, la prensa a favor). Creo que Wolf mezcla dos ideas: la multitud de comentarios que a él mismo le suscita *Titanic* (“podría seguir hablando diez horas”, recuerdo que dijo en lo de Quiroga) con la pertinencia de esos comentarios a la hora de definir la categoría del film de Cameron como merecedor de la cita de Calvino.

2. **La genealogía cinematográfica.** Citando de nuevo a Calvino, Wolf habla de una genealogía cinematográfica en Cameron, que se refleja “en una voluntad de síntesis, una suerte de condensación de la historia del cine americano”. Y luego (dos

veces) afirma que en el programa “mencioné a Ford y Griffith, pero también podría haber hablado de Hitchcock y Welles”. Creo entender que Wolf le atribuye a *Titanic* un diálogo con la tradición del cine americano. “Hay tradiciones a preservar, dice Cameron citando a Ford”, dice Wolf. Nada tengo que objetar a las referencias, pero la última frase es dudosa por varios motivos. Primero, Ford era un innovador que no solía citar a nadie y, en cambio, reelaboraba sus propios temas, sus propios personajes. Su relación con los westerns fue la misma que la de Cervantes con las novelas de caballería: la que tiene un artista con un material subalterno del que parte para terminar enterrándolo. Segundo, dudo de que Ford dijera que “hay tradiciones que preservar”. No solo explícitamente, sino a través de su cine: las tradiciones ocupan un lugar importante en su obra y es cierto que le gustaba filmar bailes y desfiles. Pero nunca dejó de verlas con su particular mirada histórica y las mostró con la nostalgia del zoólogo que registra una especie al borde de una irreversible extinción. Por las dudas, John Ford no era Julio Mahárbiz. Sospecho que el neoclasicismo de Cameron parte de un punto de vista opuesto al fordiano: el mantenimiento acrítico de una forma y de un pathos que ignoran el cambio y el devenir. “...George Cukor, citado, además, explícitamente cuando Rose le habla a Jack de Filadelfia —en alusión a *Historia de Filadelfia*— incluso por el tipo de plano empleado allí por Cameron.” Si bien repito que no tengo objeciones contra el diálogo intracinematográfico y creo que es legítimo que una película refute a otra, homenajee a otra, hasta plagie a otra, esto no es un diálogo sino una especie de chiste privado. Suponiendo que Cameron haga eso, la referencia no le agrega nada a Cukor, ni a *Titanic*, ni a la ciudad de Filadelfia. Es un acto gratuito, absolutamente irrelevante, al que el director tiene derecho (aunque su literalidad resulte un poco pueril) como también lo tiene a ponerle a un personaje el nombre de un amigo de la infancia sin que ningún crítico lo adivine. Ahora, supongamos que a Cameron ni se le pasó por la cabeza *Philadelphia Story* (no creo que Cukor haya registrado el nombre de la ciudad como parte de sus derechos de autor). La interpretación sería obviamente errónea, a menos que postulemos que si Cameron escribió “Filadelfia” en el guión, debe atenerse a las consecuencias de la perspicacia crítica. Pero por qué no pensar, como se me acaba de ocurrir sin fundamento alguno, que la palabra “Filadelfia” está en el film porque en ese lugar se declaró la independencia americana, y el film está lleno de ingleses, y se ve la estatua de la libertad. Y, de paso, por qué no agregar que el nombre “Jack” es un homenaje al sobrenombre, justamente, de John Ford. Efectivamente, podríamos seguir varias horas. Pero

esto no tiene nada que ver con “la renovación del film con cada nueva mirada” de Calvino. Por el contrario, es un fenómeno que se aproxima a lo que se llama clínicamente “delirio interpretativo” y es un síntoma de paranoia. Y ahora, quisiera citar a Susan Sontag, en ese viejo ensayo que se titula oportunamente: *Contra la interpretación*. “En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esa cualidad liberadora antisimbólica.” Salteo un par de páginas. “Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aun en expresar de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto.” Aunque el chiste me resulte irresistible, no voy a chicanearlo a Wolf deduciendo del texto de Sontag que si *Titanic* despierta esa ansiedad interpretativa debe ser porque no se trata de una buena película. La lección de Sontag es otra y hace a “ese territorio cenagoso que es la crítica de cine”, según palabras de Wolf. Creo que un crítico se niega a sí mismo cuando incurre en la asociación libre, en una verborragia que corre el peligro de ir más allá de su objeto. Convierte al cine en un campo para el despliegue de la vanidad y la erudición inútil. Le falta el respeto, aunque parta de la admiración a una obra. La llena de ruido, interpone entre ella y el espectador un universo de referencias que opacan su plenitud y obstruyen el placer de su visión.

3. Contra el esoterismo. Obviamente, Wolf no está de acuerdo con lo que sostengo en el párrafo anterior. Por eso dice: “Una gran obra de arte es, por principio, simplificando, aquella que se renueva con cada mirada —como dice Calvino— y que por lo tanto lo que tiene ‘para decir’ no lo dice directamente. [...] En *Titanic* ocurre exactamente eso. *Todo significa otra cosa*” (subrayado mío). Más allá de que el “por lo tanto” resulte forzado, que una cosa no implique necesariamente la otra, llegamos al punto central de mi discrepancia con Sergio. No creo que el arte “diga” nada. Y menos aun que “todo signifique otra cosa”. No creo que los desayunos silenciosos entre Charles Foster Kane y Susan Alexander en *El ciudadano* sean otra cosa que un momento de la desavenencia del matrimonio entre esos personajes. No creo que la hermosa, perturbadora escena de intimidad entre Belmondo y Jean Seberg en *Sin aliento* requiera del espectador algo más que disfrutar de su magia, cuando está viendo una de las escenas más refractarias a todo comentario de la historia del cine. No creo que la escena en la que James Stewart prefiere espiar a sus vecinos antes que hacerle el amor a Grace Kelly en *La ventana indiscreta*, diga otra cosa que la obviedad de que estamos ante un voyeurista. Creo incluso que cuando decimos que ese voyeurismo representa al espectador de cine, no hacemos crítica sino que tomamos la escena como excusa para hablar de otro tema. Elegí tres parejas de tres películas que Wolf menciona en su artículo como “clásicos”. Son tres parejas distintas, irreductibles a cualquier idea platónica de lo que es una pareja, a cualquier símbolo, a cualquier metáfora. Ni Welles ni Godard ni Hitchcock “dicen” algo más que lo que estamos viendo: tres momentos brillantes de cine. Y lo dicen “directamente”.

Pero Wolf no piensa lo mismo y para probar sus afirmaciones anteriores da una serie de ejemplos de *Titanic* en un párrafo titulado “el poder metafórico”. Repito el último de ellos, referido a la pareja protagonista “La perfección construida metafóricamente a través de dos figuras emblemáticas: la rosa y el círculo, la rosa está en el nombre de ella [ella se llama Rose], que es él quien termina de perfeccionar —no olvidar que Jack es el artista— potenciando lo que ya estaba en ella. Y por último el



círculo, figura arquetípica de la perfección: de allí que en la secuencia final Cameron muestre la cúpula circular del *Titanic*, en esa secuencia que Gloria Stuart guardará en su memoria, perfeccionando el desenlace de su historia con Jack.” Este párrafo insiste en el método de asociación simbólica. No estoy muy seguro de lo que Wolf quiere decir: nuevamente, no sé si las referencias a la rosa o la cúpula del *Titanic* son pertinentes en algún sentido. Tampoco sé qué tiene que ver la perfección con el arte. Pero descreo profundamente de este modo de ver el cine. No logro entender en qué mejora una película si un objeto o un nombre remiten a una “figura arquetípica”. Tampoco me parece que las películas sean adivinanzas para que un espectador esclarecido encuentre la “otra cosa” que simboliza cada cosa. El mundo es ambiguo, incierto y una de las dificultades del arte es respetar esa ambigüedad, dejar intacta la riqueza del mundo: no reducirla al mensaje pero tampoco aclararla, haciendo de sus elementos meros reflejos de otro mundo suprasensible compuesto de emblemas y categorías, ya sean el complejo de Edipo, la lucha de clases, las figuras de la heráldica o los objetos de la geometría. Creo adivinar, además, en este párrafo de Wolf, una modalidad particular del inconducente afán interpretativo. Se trata de una variante del esoterismo. Cuando Wolf dice: “la perfección construida metafóricamente a través de dos figuras emblemáticas: la rosa y el círculo”, está hablando de una manera ligeramente misteriosa, aunque acaso familiar para los que frecuentan la astrología u otros resabios culturales que el mundo actual conserva de ciertas doctrinas griegas y cultos medievales. Para una mentalidad contemporánea, de las rosas se ocupan los jardineros y los enamorados, los círculos son de ahorro y, desde nuestro escepticismo, tendemos a usar la palabra “perfección” como una metáfora en sí misma y no como un concepto platónico al que se alude con metáforas. No sentimos en el lenguaje oral ni en la prosa la presencia de un mundo alto, trascendente, expresable por emblemas. Aun si somos religiosos, nuestra fe no se expresa por medio de la combinatoria de símbolos. No creemos que el lenguaje simbólico sea de ninguna utilidad fuera de la ciencia. No tengo claro si esta incursión de Wolf en arcaísmos a los que da por sentado, de los que habla como si fueran parte del discurso intelectual, es un abuso de lenguaje o la expresión de una creencia. En todo caso es impudente. Acaso sea correcto quejarse por la secularización del mundo, pero no lo es hablar como si la secularización no hubiera ocurrido. Esa secularización, que impide que se enseñe el catecismo en las escuelas públicas, debería impedirnos también tomar por asalto el cine desde las cartas del Tarot. ■

Son o se hacen

por Tomás Abraham

Hablemos de tele. El retorno de Nico fue decepcionante para los que lo hemos esperado. Podía prever muchas cosas pero jamás eso que ofreció. Dos horas de timba para llenarse los bolsillos con el 0690. Está bien que se diga que la tele es un negocio, porque es obvio, pero sería bueno que se ofreciera algo para alegría del espíritu. Y AL ESPIRITU NO LE ALCANZA CON LA TIMBA. Es imperdonable que Juana Molina y Alfredo Casero hayan hecho en el programa de Nico lo que hicieron. La palabra perdón es de vicario, es cierto, pero es lo menos que podemos decir los que los hemos apoyado, visto, querido, añorado.

Nico tenía —debe tenerla aún— una cualidad: la de no tener prejuicios. Esta virtud se expresaba en los reportajes en los que podía entrevistar a cualquiera en encuentros no obsecuentes y amables. Si llega a mechar estos diálogos en la eterna timba, agregar números musicales que no tengan la estética fashion, new age, parodística y provinciana que se exhibe en el programa, entonces quizá mejore.

La gran revolución de la televisión de 1998 es indudablemente *Son o se hacen*. Lamento no conocer aún el nombre y apellido de todos sus actores, porque todos son buenos. Lamento también desconocer el nombre del o de los autores del libro, porque es soberbio. Pero sí puedo decir que Iván González tiene luz estelar y que Walter Quiroz nos presenta al primer homosexual de la televisión elevado a la categoría de ser humano y no de monigote. Digno del Brad Davis de *Querelle*. Cuando Walter Quiroz e Iván González se dan la mano y se miran, o cuando juegan y se sacan la ropa, producen un clima de erotismo conmovedor. Julieta Ortega deja sentado de culo a más de uno con su fuerza dramática, con la fluidez de su palabra, la firmeza de su mirada. El psiquiatra Pavlovsky, el amigo Gerónimo de los bigotes, Carolina Fal, el extraordinario executive-yuppie-cocaine-topboss, el portero del edificio que es imperdible, la madre de Walter Quiroz es de una comicidad desopilante, y la entrada del padre de Iván, Gianni Lunadei, impecable. Todos los adjetivos calificativos positivos para esta obra. En casa ya estamos discutiendo lo que ustedes ya sabrán cuando esto sea publicado: QUE EL PADRE DE IVAN TAMBIEN ES GAY, y en este caso padre e hijo coinciden en eso de aparentar de machitos cuando en realidad son PUTOS. ¡Qué mejor anatomía del porteño que la que hacen estos soberanos personajes!

Decir que estamos discutiéndolo en casa es una manera de hablar. En casa no hay hegemonía de gustos. Hay una generación que la gasta con *Verano del 98*, entretenimiento en Costa Esperanza en la que un joven se enamora de una madre cuya hija se enamora del joven enamorado de su madre, mientras otra docena de adolescentes se enamora y desenamora con largos preavisos. Es raro ver a la actriz de *Mi cuñado* desplazarse de su rol de ama de casa tan doméstica en aquel programa a esta otra buscadora de carne de ternera. Hay otros que son fieles a *Gasoleros*, que me aburre porque en nada me identifico con ninguno de los personajes, ni con los talleristas ni con los novelistas ni con la ideología de la intrínseca bondad del pequeño burgués ni con el mate en pantuflas ni con los departamentos de dos ambientes con paredes turquesa pálido ni con los floreros con claveles de plástico ni con los veladores sobre mesitas de luz laqueadas castaño ni con las cocinas angostas con azulejos de morgue ni con la ventana al contrafrente manchado de hollín ni con el tuco en la servilleta aunque me guste el tuco y las servilletas ni con nada de la parafernalia setentista que a tanta gente le gusta, a los miembros de mi familia por ejemplo. Odio que me fabriquen ternura, soy demasiado sensible para soportarlo. Pero la libertad es libre y el control remoto no tiene dueño. Por ahora, ya verán.

Pero más allá del programa que acabo de encomiar, en lo que respecta a la televisión en general debo decir por un lado que me da la sensación de que los programas de adolescentes presentan una serie de actitudes, diálogos y formas de ser, que parecen haber sido copiados de sus mayores. Y un adolescente que copia a un mayor es un adolescente anacrónico. Por otro lado, en programas hechos por adultos vemos emerger una serie de gesticulaciones y estados euforizantes que se suponen frecuentes en los adolescentes. Y los adultos que copian a los adolescentes son seniles prematuros. Estas y otras cosas misteriosas que pasan a mi alrededor me fuerzan al zapping, estoy una eternidad frente al televisor pasando de un lado a otro. Cuando quiero decir ¡basta!, me detengo un segundo pero nuevamente la compulsión me obliga a yirar. Es un modo doloroso de ver televisión, produce tensión, pero me es inevitable en estos tiempos posmodernos.

Un paréntesis. Un lector de *El Amante* me pide en la sección cartas una opinión sobre *Titanic*. Es una suerte no haber



viajado en ese barco. Fue atroz. Esta es la primera conclusión. La pareja de amor no tiene más encanto que una carrera de embolsados. El se parece a Valeria Mazza con el pelo recortado por Giordano. Ella me hace acordar a Lucía Galán de Pimpinela. Así que Lucía Galán y Valeria Mazza como pareja pueden ser una dupla interesante si fueran de verdad, pero encarnadas en estos dobles acaramelados en un paquebote, carecen de atractivo. La hora y cuarto de inundación es impresionante. Pero los efectos especiales me dejan frío, para eso voy a Disneyworld, que es un horror. Comparar la película con *Lo que el viento se llevó* es retrotraer a la maravillosa Vivien Leigh al planeta de los simios, y a Clark Gable a Canuto Cañete. Esta es mi opinión.

Volvamos a la tele. Quiero recomendar un programa de cable por su rareza. Se llama *Pros & contras*. Es un programa pornoeconómico. La palabra porno no obliga a desnudeces enchufadas tocando el clarinete. No me refiero a eso. Hablo de insinuación porno que no es lo mismo que erotismo. El erotismo es sublime, tiene violines y mariposas. La insinuación porno es sexual, es de guindado y telo (para usar una imagen sesentista). Bien, este programa económico es conducido por las hermanas Alonso Piñeyro. Una rubia y la otra morocha. Esta tiene pelo corto, la hermana más largo. Las dos, grandes ojos oscuros. Edad treintañera. Aros, make up, labios Kim Basinger, piquitos al decir flexibilización, parpadeo con las tasas de interés, van al frente encarando con escote palpitante cuando se trata del plan de convertibilidad, risas con dentadura blanca y radiante mostrando garganta profunda para discutir el plan de autopistas y las propuestas del Fondo. El entrevistado, siempre masculino por lo que vi, se hace el profesional puro más allá del apriete seductor y de arrebatos adolescentes; tiene la cancha suficiente para saber que nada es menos seductor que un baboso manifiesto, y habla como si estuviera frente a Daniel Haddad y Tití Fernández. ¿Por qué le habrán puesto *Pros*?

Ya que estamos en economía, haré un pequeño comentario de actualidad, me vestiré de frepaso boy. Se trata de las críticas del FMI al plan de flexibilización laboral presentado por la Secretaría (o Ministerio, ya no sé) de Trabajo. ¿Qué se está discutiendo? Propongo circunscribir el problema a lo siguiente. Existe de parte de los sectores empresariales más poderosos, y de economistas y lobbistas orgánicos e

inorgánicos, la opinión de que este es el momento para terminar con el poder sindical en la Argentina. Que no va a haber oportunidad histórica más propicia para acabar con este resabio anacrónico del mussolinismo caduco, llámese CGT o, lo que es más peligroso aun, MTA, otro resto esta vez de corte subversivo. Si con un justicialismo en el gobierno de la mano de un Caudillo, con una desocupación del 15%, con contratos temporarios ya confeccionados de a miles, con convenios por empresas firmados de a miles también, si no se quiebran ahora estas cúpulas llamadas obreras, entonces nunca. Por eso lo que verdaderamente importa es la anulación de los convenios colectivos y la reglamentación de los convenios por empresa. No es la tasa de indemnización ni siquiera los aportes patronales lo que interesa. Atomizar es lo único importante. De ahí la enorme presión que se ejerce. El antiguo rol de la CGT, el de contener el avance izquierdista, o a los sectores más combativos, ya no será necesario con la fragmentación de las negociaciones. Crear redes de solidaridad gremial cuando las condiciones laborales se discuten empresa por empresa, y las modalidades de trabajo tienen una y mil variantes, es mucho más difícil de realizar. Es esta la ventaja comparativa que aún tienen los países limítrofes sobre la Argentina, ni hablar de los países asiáticos en donde las jerarquías aplastan. De ahí esta alianza entre sectores empresarios argentinos y funcionarios del Fondo, y la resistencia de Menem que necesita de los votos de los que antes se llamaban trabajadores y ahora la literatura marketinera ha bautizado como clientes internos. Todo el resto me parece una sofisticación menor, para satisfacción del pensamiento burocrático de calculadora electrónica y movicom.

Me acabo de enterar de una noticia sensacional. Lo han destituido al Walt Disney del narcotráfico. El creador de Male y Fleco debió renunciar y sus personajes parece que no alegrarán más nuestras pantallas. Pero no será así. Sé que altas autoridades culturales están trabajando en una nueva serie espectacular, se llama: *Male y Fleco contra Beavis y Butt-head*. Es algo prometedor de grandes aventuras. El gran Miroli es un mago. Dicen que se va a atrever a animar fiestas infantiles. Su especialidad es sacar de la galera conejos numéricos. Por ejemplo, cuando después de su animación sobre el éxtasis asegura que el 50% de los consumidores de otras drogas que estaban interesados en probar el éxtasis se

redujo al 0,02% al deleitarse con su dibujito. Es decir, de cincuenta personas a poco más de un pie de una sola persona. El mago Miroli es más grande aun que el mago Yaría, otro de los especialistas en prevención contra la drogadicción en la provincia de Buenos Aires. Yaría llegó a la cúspide del estrellato cuando informó apoyado en un dictamen supercientífico que la ingestión de marihuana produce en los varones una hiperactividad mamaria que les hacía brotar zumo lácteo de las tetillas. Este descubrimiento científico agregado al del mago Miroli sobre la impotencia que produce la misma sustancia y el efecto de retraso mental por su consumo repetitivo, nos da un ser humano que enriquece a los mejores circos ambulantes. ¿No sería maravilloso que Yaría y Miroli tuvieran su propio circo con sus seres deformes pitando chala y chorreando leche por las tetas y babeando estupideces como eunucos en el exilio? A ver Sofovich, ¿por qué no lo piensa, no habrá al menos un par de butaquitas en la próxima *Polémica en el bar*?

He descubierto a mi pesar que en mi nota de marzo de 1996, que en mi libro *La aldea local* es el capítulo que se llama "Qué lindo es perseguir", Miroli tiene el nombre de Mircoli, un error mío, para una futura fe de erratas. (De todos modos los periódicos no consiguen ponerse de acuerdo sobre la nomenclatura de su apellido.)

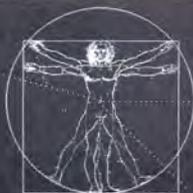
Presencé la vuelta de Susana. Su regreso, lo mismo que el de Nico, tenía el suspenso y la expectativa de los grandes lanzamientos, como los de Cabo Cañaveral, lo importante es

estar en el momento del despegue. El comienzo de Nico no estuvo mal, lo que estuvo horrible es el programa. Lo de Susana fue impresionante, casi tan grande como el Titanic. Llenó una tribuna de la cancha de Quilmes, cantó una canción coreografiada con letra sobre sus sufrimientos conyugales, adelgazó muchos kilos, cinturita apretada, pero su cara. No es que esté mal su cara, sin embargo impresiona un poco. Da la sensación de que la estética de los cirujanos que remozan veteranas va a terminar por dibujar un huevo entre los hombros. Porque los ojos cada vez están más chicos, como dormidos; la boca se encoge y aprieta; la nariz disuelve toda protuberancia ósea hasta dejar ver únicamente sus fosas; en definitiva van desapareciendo las aberturas y saliencias y se tiende a la lisura extrema, tan absoluta como cáscara de huevo. Es una estética a lo Magritte, una cara oval y hueval. Una vez lanzado el espectáculo multitudinario iluminando a Susana, apareció el personaje de Gasalla: La Nona, que a mí particularmente me parece un adoquín, para no decir baldosa o pelmazo, me provoca tanta ternura como el sargento Rosty. Lo bueno fue que en el diálogo entre Susana y La Nona, lo jodían a Roviralta. Y hablando de Roviralta, voy a expresar mi desacuerdo con su posición a pesar de que goza de mi simpatía, ya que lo considero un excelente consorte ahora desocupado.

Quiero decir que las leyes que amparan a un cónyuge con la mitad de lo ganado por su prójimo por el solo hecho de haber compartido su sábana es de un barbarismo digno del Medioevo más bruto. Ya sea un hombre el beneficiado o una mujer. Si un hombre está casado con una mujer con la que tiene hijos, y mientras él gana dinero la mujer tiene la comida calentita y los hijos limpios, ahí sí constituyen una entidad que le permite al hombre tener una buena retaguardia para avanzar en la jungla que le toca transitar. Si un hombre y una mujer conviven sin hijos, sin familia, y solo el hombre trabaja, habría que contemplar el caso particular para una separación posible. Depende. Pero si son dos seres jóvenes y sanos, sin hijos que mantener, con ocupaciones diferenciadas, que se unen en nombre del sacro amor, una vez separados, ¿cuál es el motivo de que la mitad del esfuerzo de uno de ellos tenga que obsequiarlo al otro como si fuera un discapacitado abandonado en la fosa? Sin duda que el Húber cumplió con un papel, y lo hizo muy bien. En diez años no le arrancaron un reportaje, ni situación alguna en la que quisiera el más mínimo protagonismo. Siempre a un costado, siempre detrás, callado, hasta tonto. Es decir que lo cumplió con dignidad. Yo también creo que merece un premio, pero no en nombre de la conyugalidad, sino de la dignidad con la que ejerció su cargo.

También comenzó Tinelli con sus números de siempre, y su banda. A veces es gracioso, pero la mayoría de las veces dan ganas de meterse en un agujero de golf para no verlo más. Esta banda de señores que hacen de adolescentes ha sido la fuente de inspiración del programa nocturno *Atorrantes*, que conduce un señor llamado Pato Galván, si no me equivoco. Es lo mismo que Tinelli, pero hecho para un perfil generacional unos años mayor, un target más adulto para hablar en idioma mercachifle. Es decir que muestran culos y tetas, que es lo que debe mostrarse para estimular a la edad intermedia. Es raro este Galván, siempre está tentado, no hay que agarrarlo riendo con la boca llena porque puede armar un desastre.

La tele está en pleno funcionamiento, volvieron todos, nos podemos ir. ■



Fotografía Retrato / Ballet

Graciela Díaz
Tel/Fax 772-6182

Escribí en *El Amante*



Participá del concurso “Quiero escribir en *El Amante*”.

Tenés que mandar la crítica de una película estrenada en Argentina en 1998 junto con tus datos (nombre, dirección y teléfono).

La extensión no debe superar los 9000 caracteres.

El ganador, además de la publicación de su nota, recibirá como premio una colección completa de la biblioteca de *El Amante* (*Scorsese*, *Wenders*, *Perseverancia* de Serge Daney, *Diccionario de cine* de Eduardo A. Russo y *La aldea local* de Tomás Abraham).

Enviá el artículo a Esmeralda 779 6° A (1007), Buenos Aires

o por fax al 322-7518

o por e-mail a amantecine@interlink.com.ar. **Tenés tiempo hasta el 10 de julio.**



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

50^o
ANIVERSARIO

Gira Nacional

Tucumán-Santiago del Estero-Salta-Córdoba-Mendoza

*Conciertos con la participación del Coro Polifónico Nacional
GRATIS Y AL AIRE LIBRE*

Gira Internacional Japón-Los Angeles

*Se presenta por primera vez en Oriente y Estados Unidos, con un repertorio
que incluye obras de Alberto Ginastera, Astor Piazzolla y Lalo Schiffrin*

25 de Mayo: Tokio (Japón) - 28 de Mayo: Los Angeles (EE.UU.)

*Lanzamiento del primer CD de la serie Maestros Argentinos,
dedicada íntegramente a compositores nacionales.*

SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACION

Una pasión oriental

por Jorge García

No deja de ser un hecho sorprendente que, a pesar de la importante influencia de la crítica cinematográfica uruguayo en Latinoamérica, particularmente apreciable en las décadas del 50 y 60, y que incluye antecedentes tan relevantes como el descubrimiento de la obra de Ingmar Bergman en estos lares antes de que ocurriera en Europa, la cinematografía de ese país haya logrado tan escaso desarrollo. Y más sorprendente aun es que con la gran tradición novelística y cuentística del Uruguay, que ha producido figuras reconocidas a nivel mundial, el poco cine uruguayo que se conoce se manifieste casi siempre dentro del género documental, con una notoria carencia de películas que transiten por el territorio de la ficción. Pero aparentemente, y el ciclo organizado por la Cinemateca Argentina en el Teatro General San Martín ha sido en ese sentido una buena demostración, esa situación parece haber comenzado a revertirse. Integrado por un videoclip, dos cortometrajes y dos medimetrajes documentales y dos largos de ficción, y con un nivel desde luego desparejo, el ciclo fue un adecuado testimonio de la producción uruguayo más reciente. Entre lo descartable de la muestra hay que señalar *Una canción a Montevideo*, un videoclip rutinario y previsible de Pablo Scaldaferrero sobre el candombe que ganó el concurso del himno a la ciudad —una poco inspirada pieza de Mauricio Ubal, no solo alejada del nivel medio de la trova uruguayo sino del de otras composiciones del autor—, y *Juan Manuel Blanes*, un trabajo ultra académico de Alvaro Zinno sobre el pintor uruguayo, que a pesar de durar solo doce minutos logra provocar un soberano aburrimiento. En cuanto al otro corto documental, *El modelo batllista* de J. C. Rodríguez Castro, sobre los gobiernos de José Batlle y Ordóñez y sus consecuencias históricas y políticas para el país, muestra algo más de ingenio en su estructura narrativa. Pasando a los trabajos de mayor envergadura, *Idea* de Mario Jacob —todo un veterano del documental uruguayo, esencialmente a través de su labor como productor— es un reportaje a Idea Vilariño, una figura fundamental de la poesía rioplatense. Tal vez el mayor logro del film sea haber superado la tradicional reticencia de la poetisa y conseguido una entrevista en la que desgrana sus opiniones políticas y religiosas, abre juicio sobre otros escritores, le dedica un buen espacio a su frustrado romance con Juan Carlos Onetti y hace alguna (escasa) referencia a su obra. El film, estructurado en bloques de duración uniforme, probablemente para su paso televisivo, es un trabajo más cercano al audiovisual que al cine, encuadrado en la tradición más académica del género. Mucho más interesante es *Bichuchi, la vida de Alfredo Evangelista*, de Aldo Garay, un documental sobre el boxeador uruguayo que fue campeón europeo y llegó a enfrentar a Cassius Clay, aguantándole los quince rounds en pie. El film de Garay, de acuerdo a sus propias declaraciones (“no filmo temas, sino personas, cosas chicas”), está hecho a contrapelo de la concepción del género predominante en su país. Reporteando a Evangelista en la prisión española de Carabanchel, donde el boxeador cumple una condena de ocho años por la posesión de cuatro gramos de

cocaína (!), Garay, sin recurrir en ningún momento a la narración en off, logra un testimonio lúcido y esclarecedor sobre alguien que transitó los más altos escalones del éxito y la fama y alguna vez fue considerado el uruguayo más famoso y al que hoy se podría caracterizar como un perdedor. Pero es la propia exposición de Evangelista, una curiosa mezcla de inocencia y lucidez, expresada en un tono monocorde que recuerda la verba de otro uruguayo famoso, Enzo Francescoli, y registrada por una cámara siempre colocada a la distancia exacta, la que desmiente esa posibilidad y muestra en cambio a un hombre convencido de que todavía tiene mucho para ofrecer y tomar de la vida. Un film que abre expectativas sobre los futuros trabajos de Aldo Garay. *Otario*, de Diego Arsuaga, había sido una pequeña sorpresa para los que la vieron en el último Festival de Mar del Plata, pero debo decir que el film me produjo cierta decepción. Planteado como un homenaje al cine negro (el film narra la investigación por encargo de un detective privado argentino en los bajos fondos de Montevideo en los años 40), la película no logra trascender esa propuesta, explicitada con un abundante uso de la voz en off, una música omnipresente en la banda de sonido y algún personaje que recuerda, con un distinto *physique du rôle*, a los que interpretara en ocasiones Sidney Greenstreet. Algunos aciertos visuales y de ambientación y el buen trabajo de varios actores se contraponen a la falta de ritmo de varias secuencias, un uso abusivo de los primeros planos y una deficitaria interpretación de Gabriel Correa en el papel protagónico. Más atractivo es a mi criterio el enfoque que le da Alvaro Buela a su ópera prima *Una forma de bailar* (un título inspirado en una frase del filósofo criollo Charly García). Escritor, psicólogo, crítico de cine y autor de un solo guión antes de debutar como director con esta película, Buela consigue una obra tan imperfecta como interesante, en la que la descripción de los comportamientos de un grupo de jóvenes que andan alrededor de los treinta años (su generación) alcanza momentos de infrecuente autenticidad para el cine de estas tierras. Con un tono ligero, pero de ningún modo frívolo, Buela narra las frustraciones y desencuentros afectivos de sus personajes con un ritmo ágil y desenvuelto que no elude algunos momentos de necesaria gravedad. Por supuesto que se pueden señalar defectos en la película (hay un abuso de tomas en contrapicado, los encuentros del protagonista con su madre son concisivos y caen en el costumbrismo facilista y una emotiva escena en un bar está casi arruinada por el gratuito protagonismo del actor que interpreta al mozo), pero en el balance la película transmite una calidez, una emoción y una ternura que le aseguran una buena llegada al público. Así lo entendieron los más de cien mil espectadores que la vieron en Uruguay, una cifra insólita para un film producido en ese país. Por otra parte, su bajo presupuesto de producción (dicen que la película costó alrededor de 60.000 dólares) es también una buena contestación para quienes en nuestro país, con una supuesta (auto) patente de genios, sostienen que para hacer una película hacen falta más de un millón de dólares. ■

Ver cine en México

por Santiago García

Cuando algún integrante de esta revista viaja fuera del país, suele llevar consigo el deseo de ver films que aquí nunca llegan. Esto es obligatorio en un festival pero tiene sus complicaciones si las razones del viaje no son laborales. Uno sueña con París o Nueva York como lugares donde se puede ver buen cine y ciclos interesantes. México resulta grato por muchas razones extracinematográficas pero en lo que al cine se refiere es bueno descubrir que la sequía de ciclos alternativos que hay en la Argentina no se extendió a ese país. Ignoro si hace unos años había una oferta mayor en México, pero es indudable que para un amante del cine el panorama es, hoy por hoy, mucho más atractivo.

Lo que ayuda a la gran oferta es que hay dos cinetecas: la Cineteca Nacional, que posee cuatro salas más dos de video, y la filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), que tiene dos salas en el CCU (Centro Cultural Universitario) y en distintas colonias (barrios) del DF. Además, en cada una de las facultades de la ciudad universitaria se dan películas a un precio ridículamente barato, aun para lo poco que cuesta ver cine en México. Lo que uno ahorra con la entrada se lo puede gastar en un viaje en taxi (que también es barato) que alivie la llegada y en unas enchiladas suizas para tirar un rato hasta el almuerzo que, me temo, no ocurre hasta por lo menos las tres de la tarde.

XXX Muestra Internacional de Cine. Todos los años se realiza lo que en confianza se denomina La Muestra, una selección de algo más de veinte films de interés artístico, en su mayoría inéditos al comenzar el circuito de exhibición. Las películas se proyectan en las dos cinetecas, en algunas salas de las cadenas Cinemark y Cinemex y en distintas salas del interior de México. Este año se incluyeron films tan diversos como *La mirada de Ulises*, *Sol de otoño* (que se estrenó luego en salas comerciales), *Todos dicen te quiero*, *Western*, *Viaje al principio del mundo*, *Escrito en el cuerpo*, entre otros.

Cinemex y Cinemark vs. las otras cadenas. Ver cine comercial en México tiene algunas características raras. La mayor parte de las cadenas de cine ubicadas fuera del DF someten al espectador a dos o tres torturas para su concentración y su paciencia cinematográfica. En primer lugar, las funciones tienen intervalos. Todas. Así, aunque uno vea un film de solo noventa minutos, será interrumpido en la mitad por el cambio de rollos. Cuando uno está llegando a meterse en la

película, las luces comienzan a prenderse y unos segundos después se interrumpe la proyección. Aparecen carteles que indican que uno puede ir a comprar comida y bebida al hall del cine y empiezan a sonar una serie de baladas absolutamente repugnantes como música de fondo. Además, cuando faltan diez minutos para el final, se abre la puerta de salida, que en muchos casos está debajo de la pantalla y da a un lugar luminoso. La proyección se arruina casi por completo. Un segundo después del primer crédito, el proyeccionista termina de prender las luces y apaga el proyector. La sensación de público-ganado llega al extremo cuando uno sale de la sala y se encuentra en la parte de atrás del shopping o del complejo de salas. En un descampado, sin poder entrar de nuevo ni siquiera para ir al baño y sin poder protestarle a nadie, ya que la encuesta de atención al cliente se hace antes de ingresar a la sala y se refiere exclusivamente a la limpieza y a la comida que venden.

Pero de un tiempo a esta parte desembarcaron en el DF cadenas más importantes que no cortan la película aunque dure tres horas, pasan los títulos completos aun en la última función y uno sale por el hall y no por la alcantarilla. La entrada se corta antes de ingresar al pasillo de las salas y los fanáticos voraces se las pueden ingeniar para ver más de un film por el valor de una sola entrada, que a lo sumo puede costar 3,5 dólares, por lo que, para mí, toda la semana era miércoles.

Lo que está prohibido so pena de muerte es sacar fotos. Cuando le pedí a mi mujer que me sacara una foto con el afiche de *Alien: la resurrección*, un guarura (léase gorila) de Cinemex vino corriendo como si fuera el guardaespaldas del presidente y nos advirtió que no se podía fotografiar ninguna de las instalaciones. Pero al mismo tiempo nos dijo con simpatía que se podían tomar fotos fuera de la instalación e inmediatamente tomó el afiche tridimensional de *Alien* y lo sacó al patio del shopping que estaba a dos metros. En el momento de sacarme la foto ya se habían agrupado dos docenas de personas para ver cómo posaba con Sigourney Weaver y Winona Ryder, combinando el verde del afiche con el rojo de mi cara. Acto seguido, el guarura, que supervisaba la operación con indudable orgullo de tío bueno y fiel cancerbero de su empresa, se llevó el póster nuevamente para adentro.

Televisión. México es un país machista. Su machismo es orgulloso, violento y prepotente, a diferencia del nuestro, que

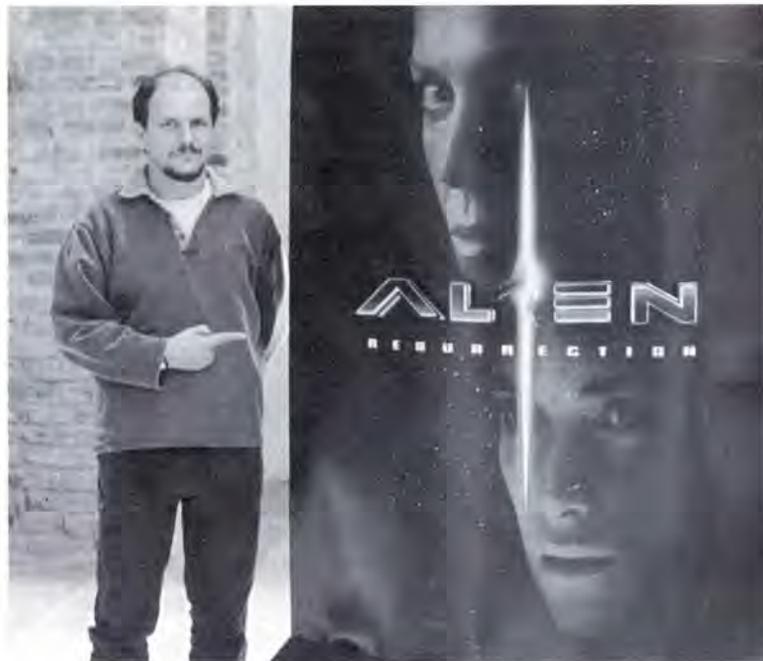
es aprovechador, hipócrita y cobarde. Aquí se asume que el machismo está mal, aunque se lo siga ejerciendo. Allá no existe una verdadera toma de conciencia. Hay algunos ejemplos impactantes como, por ejemplo, que las mujeres y los hombres viajan separados en ciertos horarios de ciertas líneas de subtes, para evitar el casi indefectible manoseo que ellas sufrirían de no ser así. Estando en México uno descubre que Argentina no es el más machista de los países, y se alegra un poco, pero al regresar basta ver en televisión los supuestos programas nuevos y de jóvenes o la agresión a la cantante Meredith Brooks en el recital de los Rolling para comprobar que el machismo está vivo y bien viviendo en Buenos Aires y que, aunque podría ser peor, alcanza para que sea demasiado.

Esto viene a cuento de dos cosas: la primera es que quería mencionar el tema porque me parece importante y punto. La otra es una telenovela que vi en México y que tenía muy ocupada a una franja de la población. Se llama *Mirada de mujer* y en su trama despliega una amplia gama de problemas que preocupan a la mujer mexicana y que se relacionan con su vida sexual, el matrimonio, la libertad económica, la infidelidad, etc. Un tanto pueril en apariencia, produce un gran efecto en el público, que acepta más una teoría feminista si la ve en una telenovela que en cualquier otro medio. El punto más debatido fue el del aborto que se hacía o no se hacía la hija de la protagonista. Luego de protestas, enojos y vaivenes, la chica abortó, lo que parece no tener precedentes en la televisión de aquel país. Las tandas comerciales son más largas que los bloques pero su éxito es menor que el de otras novelas. Más tarde empezaba *Demasiado corazón*, una telenovela de corte policial un poco tonta pero con algunos buenos actores, entre los que se destacaba el villano Jiménez Cacho, el protagonista de *Profundo carmesí*. Y como dato para los nostálgicos, la argentina Christian Bach es la protagonista de otra novela llamada *La chacala*. No me animé a verla.

Videos. En lo que al video comercial se refiere, las cosas están como acá. Hay muchos estrenos de video que allá no están y aquí sí, y viceversa. Entre las rarezas que solo me importan a mí encontré *El regreso de los mosqueteros*, en la que, dirigidos nuevamente por Richard Lester, vuelven a actuar como en la década del setenta los mosqueteros Michael York, Oliver Reed, Richard Chamberlain y Frank Finlay, y, marcando un poco el nivel de la cinta, Kim Cattrall como la hija de Milady DeWinter. La película es de 1989, fue hecha para cable y tiene los peores defectos de los dos films anteriores del grupo y casi ninguna de las virtudes. Es tan anacrónica en su estética que provoca un poco de ternura, pero no demasiada. Es la primera adaptación de *Veinte años después* de Alejandro Dumas, la segunda novela protagonizada por los mosqueteros.

Para completar mi ciclo de Sigourney Weaver iniciado en *Alien*, vi *Blancanieves en el bosque negro*, donde ella interpreta a una madrastra malvada que, por esas cosas del cuento de hadas piola y moderno, tiene tantas buenas razones para odiar a Blancanieves que el personaje termina por volverse interesante pero, una vez más, la balanza se inclina hacia la madrastra.

En cuanto a los clásicos, se editan menos que en nuestro país, quizá porque el cineclub tiene más vida y no precisa de los videos. Las ediciones de cine de arte incluyen desde *Vivir su vida* hasta *Esperando la carroza*, pasando por el cine ruso, mucho Kieslowski y films raros y variados pero en menor



medida que en la Argentina.

De México vi una serie de cortometrajes premiados, incluido *El héroe*, un terrible corto de animación dirigido por Carlos Carrera que, aunque breve, deja una imagen imborrable, más aun si uno conoce el metro del DF.

Lejos de casa. Cuando veía las películas en los cines de México me pasaba algo raro. Sentía una libertad que no experimentaba en Buenos Aires. Ver una película en una función privada llena de críticos es, aunque uno se acostumbró un poco, una experiencia estresante. En la mitad de una escena que a uno lo emociona, alguien le golpea el codo al de al lado para burlarse de ese momento, sin saber si el otro crítico coincide con su opinión. Los críticos, más que nunca cuando están en pandilla, suelen colocarse por encima de las películas durante la proyección, para demostrar su seriedad o su desaprobación ante ciertas escenas, o un montón de otras cosas de las que, obviamente, yo tampoco estoy exento. Pero lo más terrible es que, mientras uno ve un film que le gusta mucho, tiene que estar preparando las municiones para agarrarse a tiros a la salida de la privada. Esa tensión extra suele ser fatal y nos afecta a todos. Ver cine sin esa presión es hermoso. Pero claro, uno trabaja en *El Amante* justamente por ese placer pero también por el otro gran placer de tener una visión crítica de las cosas. Discutir sobre un film lo agiganta o lo destruye pero siempre es algo enriquecedor para quienes participan de la discusión. No quiero ir al cine el sábado a la noche a ver cualquier cosa y después reducirla al *está buena / está mala o me gustó / no me gustó*. La discusión permanente, tan obligatoria para un crítico como para un espectador o un cineasta, que tenemos en la revista entre nosotros, los lectores y la opinión del mundo, es algo que nos ha mejorado a todos como espectadores. Estar lejos de la revista no permite que uno se olvide de las pequeñeces que puede haber y que nos irritan. Por el contrario, es increíble cómo esta banda heterogénea se ha juntado hace unos años y sigue adelante con un proyecto absurdo para los estudios de mercado, las posibilidades económicas y el estado del planeta. En México pude ver cine tranquilo, es cierto, pero... ¿quién dijo que es bueno ver cine tranquilo? ■

Un espacio para respirar

*Nacida en Buenos Aires por casualidad,
Angélica Gorodischer vive en Rosario desde muy chica.
Es una de las escritoras argentinas más prestigiosas de la actualidad.
Pronto va a publicarse un libro suyo de cuentos policiales.
Amable pero enérgica, asegura que es capaz de ver diez veces seguidas una película
de Hitchcock o de Kurosawa y ni siquiera cinco minutos de algunas argentinas.*

Tengo entendido que su relación con el cine empezó en su infancia.

Sí, cuando vivía en Buenos Aires una tía me llevaba al cine Baby a ver películas de Shirley Temple. Yo era muy chica, tendría unos cuatro años y me acuerdo perfectamente de la Shirley con traje de chinita caminando por el borde de un sampán. De *La pequeña coronela* no me acuerdo más que el título. Pero sí recuerdo que un día me cansé de ver a la chica esa. Después de ese primer contacto con el cine, ya en Rosario, iba los domingos a la matiné del cine Córdoba a ver dibujitos y películas de cowboys. Las de cowboys eran en capítulos y cada capítulo terminaba por supuesto con la chica en horrible peligro y el muchacho que no llegaba y no llegaba. El cine Córdoba era un cine fabuloso, todo morisco por dentro, rojizo y amarillo, con palcos, que los domingos después de almorzar y hasta las cinco se llenaba de críos que gritaban, pateaban, alentaban al muchacho, insultaban al malo y comían montones de maní con chocolate. Después lo "esmodernaron", como decía la abuela gringa de un amigo, y lo echaron a perder y finalmente lo tiraron abajo y ahora hay allí una galería, claro.

¿Qué descubrimientos le debe al cine?

Como a la historieta, le debo al cine el ritmo de la narración. Pero en ese entonces yo no sabía que estaba aprendiendo algo, y sé que confundía el tiempo real con el tiempo de la ficción. Durante buena parte de mi infancia pensé que la película tenía que terminarse

cuando todos los personajes se morían de viejos. Fue una sorpresa enterarme de que no era así. Se ríe.

¿Y recuerda alguna película de esa época que le haya gustado mucho?

Recuerdo perfectamente una película que probablemente haya sido un engendro insoportable, que se llamaba *Sesenta años de gloria*. Era la vida de la reina Victoria. Todavía me acuerdo de algunas escenas, y aunque parezca imposible, de algunos parlamentos. Esa película me dio lo mismo que me dieron ciertos libros: las ganas de contar. Volví a casa en estado de fascinación absoluta. No tenía idea de lo que pasaba a mi alrededor: no hacía más que vivir la película. Tanto que mi papá se preocupó y dijo "Pero qué le pasa a esta chica". Yo no hablaba, no oía, no contestaba: estaba viviendo en tiempos de Victoria. Y hay más: siempre la recordé en colores, aunque claro que tiene que haber sido en blanco y negro. Pero hoy, hoy mismo veo los dorados y los granates de la corte y los verdes de los parques y a Victoria, ya vieja, sentada en una terraza, toda de negro, sirviendo té para sus hijos y para Alberto, para los que se han muerto o se han ido. Terrible. Un poco después, ya adolescente, iba a los continuados franceses del cine Broadway que quedaba a una cuadra de mi casa. Todavía está ahí, y a ese no lo bastardearon ni lo tiraron abajo, por suerte. Mi mamá no me dejaba ir a los continuados franceses, claro está. Tres películas por veinte centavos. Todos los martes. De modo que todos los martes yo tenía que ir a la biblioteca o al

colegio o a casa de una compañera a estudiar. Ahí vi películas fantásticas como *El muelle de las brumas*, *Amanece*, *La kermesse heroica*, *La mujer del panadero*, las de Françoise Rosay y Maurice Chevalier, qué sé yo, maravillas. Después vinieron los tiempos de la facultad y ahí empecé a ir al Cine Club y me volví un poco elitista y exquisita, qué ridícula, ¿no? En esos cineclubes vi cosas muy interesantes y bastantes bodrios irre recuperables. Finalmente llegué a una etapa más adulta y pude ponerme a elegir.

¿Ya no le interesan los experimentos?

Me interesan los experimentos, tanto en cine como en literatura, por lo que dejan, no por lo que son en sí. Los experimentos buscan los extremos, pero lo que importa es lo que decanta de esos ejercicios. Por ejemplo, los objetivistas que escribían esas novelas horribles que una leía y se aburría como una loca. Pero hoy, a la distancia, lo valioso es lo que se transparenta en algunos autores de aquello que fue crucial y que hoy es un matiz, algo que realza el texto o la película. De todos modos no veo mucha experimentación hoy en el cine. Yo diría que las películas que veo últimamente se pueden dividir en dos categorías: las de tiros, persecuciones y explosiones, y las intimistas, de personas, sentimientos y contradicciones. El espacio para respirar lo ofrecen directores como Kurosawa.

¿Y cuando no hay Kurosawa?

De lo que vi últimamente me gustaron sobre todo *Contra viento y marea*, *Fargo*,



Cigarros. De todos modos aclaro que de vez en cuando, después de las siete, cuando he trabajado todo el día, me gusta ver por cable alguna película mediocre o directamente mala, en donde los buenos son muuuuuuy buenos y los malos son muuuuy malos y después de muchas vueltas y revueltas los malos se mueren o van en cana y el muchacho y la chica se besan mientras allá atrás algo se incendia. Es lo que te pasa con la lectura. Si una está convaleciente de una gripe, no tiene ganas de leer a Hegel, y va y lee algún best seller que los hay bien escritos y todo. Siempre que una sepa que “eso” no es literatura o que “eso” no es cine, ¿por qué no, eh? Pero más que esas peliculitas previsibles e inofensivas, me molestan los mensajes moralizantes con los que los yanquis me tienen harta. *Mejor... imposible*, por ejemplo, con ese mensaje de que el amor todo lo puede. Si la comparás con cualquier película de Frank Capra, se viene en banda. Porque Frank Capra no te ocultaba nada y no solo sabías lo que te iba a decir sino que sabías por qué y, apenas empezada la película, estabas ahí fascinada porque el tipo era un sabio para contar algo. Estoy hablando de honestidad y de estética. *Titanic* no me gustó. Me cansó, me aburrí, los personajes no tienen espesor, se nota demasiado que el director estaba pensando en cómo satisfacer lo que el público quería ver. Me encanta una película en la cual se cruza la pequeña historia personal con la Historia con mayúscula. Pero en *Titanic* todo está demasiado preparado. Es lo que pasa en

literatura con “lo latinoamericano”. Los alemanes y los yanquis se vuelven locos con esas malas novelas en las que hay un trasfondo politicoide, droga, sexo, mujeres misteriosas, y selvas en las que vuelan los guacamayos y los ornitorrincos. Hay autores y autoras que procuran con toda su alma darles lo que esperan. Isabel Allende y su versión berreta que es Marcela Serrano, por ejemplo, o las mexicanas que es una lástima porque la primera novela de Mastretta prometía algo que después no se dio. Demasiada preocupación por vender y ser famosa. Eso conspira contra un buen producto estético, ya lo dijo Borges mejor que yo.

¿Hay películas que hayan cambiado su manera de escribir?

Las de Hitchcock, con toda seguridad. Siempre pensé que un texto tenía que tener una intriga, y no me refiero solamente al argumento, sino también a algo secreto en el lenguaje, en el ritmo, en la manera de contar. Si tratás de destripar un texto de Borges, siempre va a quedar algo oscuro sobre lo que se puede hablar, discutir, desentrañar. ¿Cuántos siglos hace que la gente trata de explicar a Hamlet o a Macbeth? Bueno, Shakespeare era un genio. Borges también. Si destripás una peliculita de cuarta o un texto de Silvina Bullrich, no queda nada, todo es analizable, no hay ambigüedad ni misterio ni sombra.

¿Y hay un equivalente de Borges o de Shakespeare en el cine?
Kurosawa.

¿Y en la Argentina?

¡Ay, Dios mío, no! Las películas argentinas son tan malas, tan artificiales, tan recitadas, tan explicadas. Todos los personajes levantan el dedo y te explican la vida el amor y la muerte, como Sabato. Yo ya casi no veo cine argentino. Me gustaron las primeras cosas de Polaco. Pero prefiero ver aquellas películas argentinas del cuarenta que eran tontas y moralizantes, y en las que también los personajes recitaban, pero que eran más honestas y menos pretenciosas y tenían a veces unas producciones espectaculares. De las que vi hace poco me gustó bastante *Sol de otoño*. Pero en general me parece que en el cine argentino hay una falta de autenticidad muy grande. Los directores argentinos filman para ver si tienen éxito o si ganan un premio, y no parece que lo hacen por el placer de filmar. Tal vez no se pueda, no sé.

¿Alguna vez pensó en escribir un guión?

No, nunca. Supongo que debe haber una técnica, que yo no conozco. De vez en cuando algún director me llama y me dice que mis novelas son muy cinematográficas, pero siempre la cosa queda en la nada. Ya llegará. Eso sí, si alguna vez se filma un texto mío, me gustaría intervenir en el guión, controlar un poco. Y si me preguntás qué directores elegiría, no hay duda. Kurosawa podría filmar *Kalpa Imperial* y Robert Altman, *Prodigios*. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



Grandes finales

Todos conocen el final de Casablanca: es el comienzo de una hermosa amistad.

Todo final es el comienzo de algo.

Recientemente el de En busca del destino fue el comienzo de una controversia.

En estas páginas, Sergio Eisen argumentaba que ese desenlace feliz no estaba justificado y lo ponía en la línea de los edulcorados de Hollywood, como el del El graduado.

En trespuntos, por el contrario, Quintín veía el optimista final de En busca del destino en sintonía con los de los otros films de Van Sant, amargos y desolados.

Inspirados en este desencuentro, se nos ocurrió recordar algunos finales, no necesariamente los mejores ni los más importantes.

Cada redactor eligió dos (algunos se fueron a tres y otros se quedaron en uno) que le resultaran interesantes para escribir sobre ellos.

Brillantes, justificados, incoherentes, sorprendidos, crueles, innecesarios, redundantes: los finales y nosotros escribiendo sobre ellos.

Si usted es una de esas personas que detestan que les cuenten los finales, saltéese las próximas quince páginas.



Un tiro en la noche

(*The Man Who Shot Liberty Valance*)
John Ford, 1961

Muchas cosas se pueden decir del final de *Un tiro en la noche*, entre otras que es el fin del western como género. La película se abre con un tren que va del este hacia el oeste y se cierra con el viaje del mismo tren en sentido contrario. Como si ese viaje que emprenden el senador Stoddard (James Stewart) y su mujer (Vera Miles) para asistir al velorio de Tom Doniphon (John Wayne) tuviera un carácter de despedida que va mucho más allá de la necesidad de rendirle un homenaje póstumo a un héroe olvidado. Tres escenas antes, Stewart termina de contar la verdadera historia del tiroteo en el que murió Liberty

Valance y un periodista se niega a hacerla pública desde la famosa frase "Cuando la leyenda se convierte en un hecho, hay que imprimir la leyenda". Stewart no se puede desprender de la falsa gloria de una hazaña ajena, un equívoco que le ha deparado fama y fortuna y le ha permitido incluso quedarse con la chica. Una escena después, Hallie se despide de los restos del hombre al que probablemente no amó, pero del que intuyó su grandeza incomparable. Doniphon el vaquero, el hombre del Oeste, fue la conciencia de la Historia: el que comprendió que no había que oponerse al progreso encarnado por el entonces joven e idealista abogado Stoddard. Doniphon es el que decide abrirle el camino a la ilustración y las prácticas republicanas, aunque él mismo

termine perdiendo a la mujer que ama y la transformación política acabe con un modo de vida que es el suyo. Ford, por acción de Doniphon, deja claramente establecido que el imperio de la ley de Washington que encarna Stoddard es preferible a la ley del revólver que representa el pistolero Valance. Pero Stoddard es el personaje más interesante. Hombre del Este, el progreso es natural para él y la naturaleza salvaje del viejo Oeste le repugna por naturaleza. Stewart es honesto y legítimamente ambicioso. Solo en su vejez comprenderá que algo de lo humano se pierde cada vez que la Historia avanza. Pero no es el destino libremente elegido de Doniphon lo terrible, sino el suyo, al que llegó en nombre de una idea: su propia fragilidad, su inexplicable amargura, su obligatorio cinismo de político testimonian que además de instrumento del cambio fue su víctima. Así, la escena más notable es la penúltima, en la que Stoddard conversa con Hallie en el interior del tren y le dice que quisiera retirarse de la política y vivir como simple abogado en el Oeste. Hallie, que siempre entendió todo, le contesta que ese fue siempre su deseo. Pero, en realidad, no lo fue, sino que su elección fue atar su vida a la de Stoddard, sabiendo que su destino no era la calma pueblerina. Allí es donde sospechamos que Stoddard nunca cumplirá con ese loable deseo, que nunca podrá dejar de ser lo que se propuso y logró. Ford refuerza esa irreversibilidad con el plano final del tren que deja atrás el Oeste como en una despedida definitiva. Y hace coincidir el sentido del film con el viaje de los Stoddard: una última mirada al mundo de la juventud del director, de los personajes y del género mismo.

En esa imposibilidad de volver atrás está representado el fin del western. Una vez que su sustancia histórica ha sido develada, es imposible recrear su mística, insistir en su naturaleza mitológica. Más aun, el cine no puede seguir pretendiendo que los héroes viven en el país de la pureza, que las emociones derivadas de sus rutinas son auténticas. La vigencia del western en el cine americano duró aproximadamente lo mismo que el período real de la conquista del Oeste. Desde *La diligencia* hasta *Un tiro en la noche*, Ford determinó su evolución haciendo un viaje a través de la historia paralelo al de su propia biografía. Por eso, entre otras cosas, fue el más grande de los directores. Por eso cuando cerró suavemente la puerta detrás suyo después de decirlo todo, imprimió la otra cara de la leyenda y clausuró la posibilidad de que el cine siguiera alimentando la falsa épica del coraje y la supervivencia, la ilusión de que todo se resuelve en un duelo y con un beso. Su honestidad intelectual y artística lo decidió a elegir una vez más el progreso, aun a pesar suyo, exactamente como Tom Doniphon. El cine y sus espectadores no aprendieron del todo la lección, pero esa es otra historia. ■

Quintín

Ciudad dorada

(*Fat City*)

John Huston, 1972

Billy Tully (Stacy Keach) es un boxeador que pudo haber sido bueno pero al que ya le ha pasado el cuarto de hora y tiene las ilusiones perdidas en un gimnasio. Cuando termina una pelea no sabe si lo noquearon o ganó; para el caso da lo mismo. Conoce a Ernie (Jeff Bridges), quien podría realizar, según cree, lo que para él ya es definitivamente trunco. A golpes, como lo ha hecho todo en la vida, Tully cultiva una amistad con Ernie en la que cree poder advertirlo de las acechanzas que a él lo tomaron con la guardia baja. Lo que no advierte es que a Ernie bien puede serle imposible evitar seguir el mismo destino. Además, de a ratos tiene a Oma, su amante alcohólica (memorable Susan Tyrrell).

Ciudad dorada se extiende a lo largo de momentos banales y peleas torpes, intercaladas por largas horas de hastío o trabajos ocasionales. El final cae ante Tully y el espectador como una iluminación repentina e inesperada.

La conclusión de *Ciudad dorada* brinda en el cine el sentido más acabado a lo que Joyce supo denominar como epifanía, e incluso lo hace superando el final declaradamente epifánico y fúnebre a la vez —y de fuente joyceana, por si queda alguna duda— de *Desde ahora y para siempre*. Aquí no está la coartada de la fuente literaria, ni el comentario explicativo sobre la revelación adquirida. Tully y Ernie acaban de superar su enésima disputa. Entran a un bar nocturno, al costado de la ruta. Barra con taburetes, mesas, billares, hombres ociosos e insomnes; el sitio no es exactamente un tugurio. Se parece en algo a aquel “lugar limpio y bien iluminado” que alguna vez imaginó Hemingway en un arranque nihilista como único refugio posible para los habitantes de la noche. Los dos se acomodan en la barra y piden un café. Un viejo chino, de edad indiscifrable, se los sirve. Luego de conjeturas sobre la condición del viejo y desear ser como él, Tully gira para mirar el ambiente. Lo que ve es como una serie breve de instantáneas fotográficas de la clientela sentada, hablando. No es nada, lo que equivale a decir que lo ve todo, aunque por cierto con una mirada que solo a él le

concierna. Una revelación imperfecta, ya que no lo libera sino que se limita a moverle todo piso posible.

“Quédate, habla un poco”, ruega Tully a Ernie cuando este se dispone a despedirse. Ha asistido a la que acaso sea la revelación de su vida pero pronto se le va a olvidar, y además le pertenece solamente a él. Allí quedará, no podrá ponerle una sola palabra. En ese instante, es uno de los tipos más solos y desolados de la historia del cine. Y Huston consigue así su final más demoledor. Mucho más radical que en *El tesoro de la Sierra Madre*, menos literario que en *Desde ahora y para siempre*, sin la afectación de *Moby Dick* o la ironía de *El hombre que sería rey* o *El juez del patíbulo*; un final sin subrayados, con la sola poesía del silencio.

La percepción terminal del boxeador Tully, en ese bar iluminado a lo Hopper pero revisado por Kafka, reafirma a *Ciudad dorada* como un tesoro oculto en la usualmente celebrada pero despereja filmografía houstoniana. Por otra parte, brinda a Stacy Keach el papel de su vida. ■

Eduardo A. Russo

“La anteuúltima toma de la película, que dura aproximadamente siete minutos, requirió el uso de una cámara especial, un invento canadiense.

Traté de llegar a la misma idea por otros medios pero todos mostraron ser menos prácticos y más artificiales. El problema no era tanto salir de la ventana sino el paneo en semicírculo alrededor de la plaza para terminar otra vez en la ventana. Se hizo posible por el uso de una cámara montada en una serie de giróscopos. Dentro de la habitación, la cámara se movía colgando de un riel que estaba fijo en el techo.

Una vez que la cámara llegaba a la reja de hierro, aparecía el peor de los problemas. La reja estaba unida por una bisagra y se abría un segundo después de que las barras de la reja desaparecían a los costados de la imagen. Obviamente, yo controlaba todo —incluyendo los comandos para los zooms y paneos— en un monitor ubicado en una camioneta. De ahí daba órdenes a mis asistentes con un micrófono y estos las transmitían a los actores, extras, autos y todo aquello que se movía en la plaza. Detrás del hotel había una gran grúa de más de treinta metros, de la cual pendía un cable de acero.

Una vez que la cámara estaba fuera de la ventana, dejaba el riel y simultáneamente se enganchaba en el cable. Naturalmente, el pasaje de un soporte fijo, como el riel, a uno móvil, como el del cable, causaba que la cámara se sacudiera y balanceara mientras un segundo cameraman, experimentado en

este trabajo, se hacía cargo. Aquí es donde entraban los giróscopos: neutralizaban totalmente esos sacudones y balanceos. La filmación de esta toma llevó once días. Hubo otras dificultades, principalmente el viento. El clima era ventoso y una tormenta provocó mucho daño. Para independizarse del clima, esta cámara especial operaba normalmente en una esfera. Pero la esfera era demasiado grande y no pasaba por la ventana. Filmar sin la esfera significaba exponernos a las inclemencias del tiempo. Pero no tenía otra alternativa. Además, debíamos filmar entre las 15,30 y las 17 horas debido a la luz, que hubiera sido demasiado fuerte en otro horario. Deben recordar que venimos de un interior a un exterior y que la relación de luz interna a externa es la que gobierna la apertura del diafragma para toda la toma. Otro problema: la cámara era de 16 mm. Luego de muchas discusiones, se persuadió al cameraman de intentar con una de 35 mm. Me pidieron montar un rollo de 12 metros pero, tal como pensé, no alcanzaba para toda la secuencia. El uso de un rollo de 40 metros requería un nuevo ajuste de todo el equilibrio giroscópico de la cámara. La foto muestra el trabajo que tuvimos para alcanzar el resultado final.

Una multitud seguía nuestros esfuerzos cada día. Cuando finalmente, en el undécimo día, logramos llegar a dos tomas buenas, hubo un espontáneo y largo aplauso, como saludando a un jugador que acaba de hacer un gol.” ■

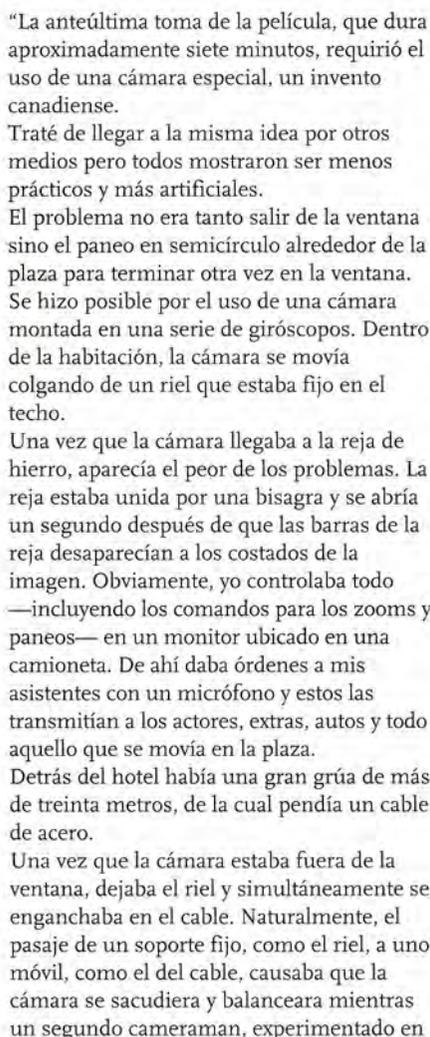
Traducción: Gustavo Noriega

El pasajero

(*Professione: reporter*)

Michelangelo Antonioni, 1972

La anteuúltima toma de *El pasajero* es, merecidamente, una de las más famosas del cine. Dura poco más de siete minutos y es un ejercicio estilístico extraordinario, además de un cierre brillante para una gran película. Comienza en el interior de una habitación de un hotel en un pueblito de España donde David (Jack Nicholson), el periodista que ha usurpado una nueva identidad, descansa sobre una cama. La cámara sale de la habitación atravesando misteriosamente una reja, da la vuelta en 180 grados en el patio y regresa a la ventana, esta vez tomada desde afuera, donde se ve a David, ahora muerto. El siguiente es un artículo escrito por Antonioni en 1975 para la revista *Film Comment* explicando las dificultades técnicas de la toma.





Una Eva y dos Adanes

(*Some Like It Hot*)
Billy Wilder, 1959

Vi decenas de veces *Una Eva y dos Adanes*. La película es tan sensual y brillante que siempre la recuerdo en colores y nunca dejo de sorprenderme al toparme con el blanco y negro y, pese a que le doy color con mi control remoto, la pantalla insiste con sus grises.

Lo primero que salta a la vista en el film es Marilyn Monroe. Hay pocas mujeres tan impresionantes. Pertenecía a ese raro tipo de figuras hechizantes cuya presencia en cada

escena opaca a la de todos los demás. ¡Cómo se mueve!, ¡qué cuerpo! El de Marilyn es un físico nada frecuente, blando, blanquísimo y muy cercano a la gordura pero con una sensualidad casi irreal. Se podría decir que no es una mujer, que está en otra categoría, que más bien es un ser de otra dimensión, una especie de diosa del sexo o incluso un dibujo animado (¿se acuerdan de la irresistible *femme fatale* de *Roger Rabbit*?). Y para colmo, en esta película luce un vestuario infartante. El vestido deja la espalda descubierta hasta el límite y su escote, que descubre unos inmensos pechos y se extiende hasta los pezones, es de los más generosos jamás vistos. Billy Wilder era tan

consciente del magnetismo que la diva producía en el público que llegó a filmar 74 veces una toma hasta lograr que Marilyn saliera perfecta. Era lo único que le importaba. Porque era a ella y solo a ella a quien iban a mirar los espectadores.

Pero, dejando de lado a Marilyn, *Una Eva y dos Adanes* es una película excelente e inteligente que tiene un ritmo vertiginoso y diálogos absolutamente geniales. Todo el film es una pugna entre la sensualidad y la inteligencia. Lo notable es cómo Wilder las combina. Un buen ejemplo es la primera escena de amor en el yate, en la que Tony Curtis se hace el frígido. Entre besos ardientes y caricias felinas se largan infinidad de frases agudas. Un beso, una línea brillante. El placer del sexo y el de la palabra se alternan de manera magistral. Todo junto en una misma escena. Y la película continúa de esta manera hasta el final. Pero llegado a este punto, Wilder decide quedarse con la inteligencia y, además, la falta de prejuicios.

Esta secuencia transcurre en el yate de Osgood. Después del apasionado beso que se dan Tony Curtis y Marilyn y que sellará su amor eterno (primer final), viene la última escena. La cámara abandona a los amantes de la parte trasera del barco y se dedica a Osgood y Daphne (Jack Lemmon vestido de mujer). Lemmon, quien ya ha perdido prácticamente su identidad sexual luego de la desenfadada noche de tango y maracas, se confiesa a su prometido. Aquí reproduzco el último diálogo:

Osgood: Llamé a mamá. Estaba tan feliz que lloró. Quiere que uses su vestido de novia.

Daphne: Osgood, no me casaré con el vestido de tu madre. Ella y yo no estamos hechas de la misma manera.

O: Lo haré arreglar.

D: No lo harás. Osgood, no podemos casarnos.

O: ¿Por qué no?

D: Bueno, no soy rubia natural.

O: No me importa.

D: Fumo. Fumo todo el tiempo.

O: No importa.

D: Los tres últimos años viví con un saxofonista.

O: Te perdono.

D: No podré tener hijos.

O: Podríamos adoptar.

D: No entiendes, Osgood. ¡Soy un hombre!

O: Bueno, nadie es perfecto.

(Jack Lemmon se saca la peluca y aparece el cartel "The End" mientras suena de fondo el tango que bailaron la noche en que se enamoraron y acordaron su compromiso.)

"Nadie es perfecto" no solo es un *one-liner* maravilloso. También le da a *Una Eva y dos Adanes* un desenfado y una audacia poco frecuentes en los films hollywoodenses. Es un final liberador. ¿Se dieron cuenta de que se casan dos hombres? ■

Flavia de la Fuente

Estación comanche

(*Comanche Station*)
Budd Boetticher, 1960



Es todo un tema el de los finales de las películas. Hay finales efectistas e inesperados que buscan la sorpresa del espectador. Otros son tan sorprendentes que obligan a replantear la película que se ha terminado de ver. Están los finales débiles y sin fuerza que deterioran nuestro recuerdo de algunos films y, por el contrario, aquellos que por su fuerza y convicción logran levantar películas irremediamente mediocres. Conocemos infinitos ejemplos dentro del cine norteamericano clásico, donde la imposición de un *happy end* obligaba a buscar el auténtico final de la película en la penúltima escena. Hay muchos films en los que la indecisión del director estira innecesariamente su conclusión y existen también películas con varios finales. Como se ve, una variada gama para satisfacer, o no, el paladar de espectadores, críticos y cinéfilos. En el caso de *Estación comanche* de Budd Boetticher nos encontramos ante un final que combina en su brevedad y laconismo —la secuencia no excede los dos minutos— la sorpresa con la lógica más implacable. Último de los siete westerns que Boetticher (quien, es bueno recordarlo, está vivo y con intenciones de filmar si encuentra un productor que ponga la plata) rodó entre 1956 y 1960 para la productora independiente Ranbow y cuarta colaboración con Burt Kennedy como guionista, es un título esencial de su filmografía. En él aparecen todas las constantes estilísticas y temáticas del director, aquellas que lo han convertido en uno de los maestros indiscutidos del género. Como no existen demasiadas posibilidades de ver películas de Budd Boetticher (*Estación comanche* se exhibió ocasionalmente en el cable) haré una sucinta descripción del film y de las características generales de la obra del director. La figura de un jinete emerge detrás de unas rocas. Arrastra consigo otro caballo y súbitamente se ve rodeado por un grupo de indios. Será trasladado a una aldea y allí, ante el jefe de la tribu, ofrecerá a los aborígenes el contenido de los paquetes que transporta, telas y alimentos. A cambio le entregarán una bonita mujer blanca con la que buscará refugio en un parador al que también llegará un trío de comancheros, comandados por Lane, uno de los fascinantes villanos que pueblan los westerns del director. Allí —en algunos breves diálogos sorprendentes por su parquedad y concisión— nos enteramos de que la mujer había sido raptada por los indios y que su marido ofrecía una importante suma de dinero a quien la regresara a su hogar, que los comancheros están interesados en cobrar esa suma (que el esposo pagará aun cuando se la entreguen muerta) y que Cody, nuestro jinete, había echado a Lane mucho tiempo atrás del

ejército. Mucho más avanzado el relato sabremos que hace diez años que Cody vaga por el desierto en busca de su esposa también secuestrada por los indios. Los rasgos fundamentales del cine de Boetticher se dan cita aquí: un “héroe” solitario y obsesivo (un personaje que tan bien le cuadra al monolítico Randolph Scott, protagonista de toda esta serie de westerns) en busca de un pasado irrecuperable, un villano que mantiene con aquel una relación tan ambigua que lo lleva incluso a salvarle la vida, una narración seca y lacónica, en la que los personajes hablan estrictamente lo necesario, cargada de silencios y tiempos muertos (una característica indisolublemente ligada a los westerns de Boetticher) y algunos momentos de intenso lirismo y sobrecogedora emoción, como aquel en que Cody le dice a la mujer que es la primera vez en esos años que ha podido olvidar por unos momentos a su esposa. Pero quedan dos minutos de proyección; luego de varios avatares Cody y la mujer han quedado solos, él la lleva de regreso a su hogar y aún no sabemos por qué el marido nunca ha salido a buscarla. La breve y emocionante secuencia

final nos dará la respuesta. La pareja va cabalgando lentamente y en un momento dado llega a un rancho. De él sale un niño que corre a abrazar a su madre. Un corte nos muestra a Cody sonriendo por primera vez en la película. Nuevo corte a la mujer y el niño abrazados, y fuera de campo se escucha una voz masculina. Corte y se ve a un hombre avanzando a tientas desde el marco de la puerta del rancho. La mujer le dice simplemente al niño que vaya a ayudar a su padre y vemos el primer plano de un rostro con los ojos muertos y vacíos y un corte inmediato al rostro de Cody que muestra una mezcla de sorpresa y comprensión inmediata de la situación. Sigue un corto diálogo, tal vez redundante, la mujer abraza a su marido y le dirige una furtiva mirada a Cody en el que seguramente será el último cruce de sus ojos. El se despedirá, dará media vuelta y se perderá, trazando una estructura circular perfecta, detrás de unas rocas para continuar su trágico periplo. Un final extraordinario para una obra maestra que, por si quieren saberlo, dura solo 73 minutos. ■

Jorge García

Lo que queda del día

(*The Remains of the Day*)

James Ivory, 1993

Querido Mr. Stevens:

Supongo que ahora que está de nuevo en Darlington Hall debe estar sumamente ocupado con los preparativos de la llegada de la familia de Mr. Lewis desde Norteamérica. No es mi intención interferir en su vida personal pero durante el tiempo en que estuve envuelto en su historia llegué a compartir con usted una cierta ilusión que me llevaba a pensar que Miss Kenton volvería.

No sabe usted cuánto siento que haya tenido que volver solo a Darlington Hall sin su querida Miss Kenton después de tan largo viaje. No sabe cuánto ansiaba ese reencuentro después de veinte años desde que Miss Kenton dejara su lugar de ama de llaves para irse a Cornualles cuando decidió de manera repentina casarse con Mr. Benn. Estoy seguro de que a pesar de la interrupción de tantos años Miss Kenton hubiera sido la solución perfecta para los problemas que ahora se presentan en Darlington Hall en relación con su nuevo amo y la falta de personal. Teniendo en cuenta que Miss Kenton acababa de romper su matrimonio cuando recibió la carta que impulsó el viaje a Cornualles para ofrecerle su antiguo puesto, era de esperar que el regreso a Darlington Hall sirviera a Miss Kenton de consuelo para una vida que se había visto de pronto truncada y sin perspectivas. Entre los pasajes personales que contiene la carta no cabe duda de que ella transparenta un tono nostálgico y evocativo como aquella frase que expresa que el recuerdo de los viejos tiempos junto a usted, cuando era ama de llaves en Darlington Hall, se encuentra entre los más felices de su vida. Estos recuerdos junto al gran vacío que siente Miss Kenton al escribir la carta reflejan de manera contundente su deseo de volver a Darlington Hall.

Todos sabemos, querido Mr. Stevens, que a veces uno no puede hacer nada para evitar que las cosas ocurran pero si esa carta hubiera llegado al menos dos semanas antes estoy seguro de que Miss Kenton estaría en este momento junto a usted como en los buenos tiempos organizando el personal y ayudándolo a recuperar el brillo que la casa alguna vez tuvo.

Pero las piezas se habían movido del tablero y mientras usted iba a su encuentro la vida de Miss Kenton sufrió un giro cuando recibió la noticia de que su hija estaba esperando un bebé. La situación había cambiado de manera brusca y cuando finalmente iba a proponerle su deseo de que regresara ya nada podía hacerse para volver atrás. Tal vez no exista nada en el mundo que se compare con la felicidad de ver crecer a un nieto o a una nieta y sé que nadie más que usted desea lo mejor para Miss Kenton,

pero ¿cómo maldición hay que llamar al hecho de que al moverse una ficha todo cambie? ¿Circunstancias imponderables, destino? Perdóneme, Mr. Stevens, no hubiera querido expresarme de este modo pero es que anhelaba tanto que Miss Kenton regresara junto a usted a Darlington Hall que la sola idea de pensar que tal vez nunca vuelvan a verse me resulta insoportable. Sospecho que Miss Kenton se equivoca cuando al referirse a su marido supone que no hay nadie en el mundo que la necesite tanto como él.

Mr. Stevens, cuánto dolor me produce esa despedida en la parada de autobús cuando usted acompañó a Miss Kenton con su paraguas para que no se mojara, y ese ómnibus tan británico que a pesar de la lluvia no tiene la consideración de atrasarse ni un minuto para demorar el final. Quizás estaba usted demasiado absorbido por sus pensamientos pero pude ver a lo lejos cómo las lágrimas manaban de los ojos de Miss Kenton mientras el autobús se alejaba. Tampoco pudo, a pesar de su esfuerzo, ocultar que se le estaba partiendo el corazón cuando Miss Kenton expresó que aún había momentos en los que pensaba que había cometido un terrible error con su vida. Después de todo, y aunque usted también por momentos piensa en esas cosas, no se puede volver el tiempo atrás.

No siempre podemos elegir los finales que más nos gustarían pero quiero decirle, Mr. Stevens, que encuentro en la forma en que se despidió de Miss Kenton la misma virtud de grandeza y dignidad que hizo de usted un gran mayordomo y que por algún motivo me trae a la memoria el recuerdo de aquel difícil día en el que, mientras en los salones de Darlington Hall se debatía el destino de Europa en el piso superior de la casa, su padre agonizaba. Sabiendo las responsabilidades que pesaban sobre usted al punto de que si un solo huésped se hubiera sentido mínimamente incómodo en la reunión podrían haberse producido repercusiones de una magnitud inimaginables, fue capaz de anteponer su profesionalismo y no abandonar su puesto mientras por dentro, y como pudo notar Mr. Cardinal, se quebraba de dolor.

Sé, Mr. Stevens, que en sus palabras de despedida, a pesar de su desilusión, ha sido usted sincero cuando, dirigiéndose a Miss Kenton en lo personal, le pide que se cuide y que trate de hacer lo posible para que estos años sean los más felices junto a su marido. No sabemos si Miss Kenton se ha hecho abuela para estos días pero estoy seguro de que usted tendrá noticias suyas cuando en las próximas Navidades reciba desde Cornualles su tarjeta de felicidades. ■

Sergio Eisen



Blade Runner

Ridley Scott, 1982

La historia de los dos finales de *Blade Runner* es conocida. En 1982, el director Ridley Scott no tenía el corte final de su película. Asustado por la visión oscura de un futuro no muy lejano de Los Angeles, el estudio decidió hacer algunos cambios, empezando por el final. El policía Deckard (Harrison Ford) escapa junto con la replicante de la que se ha enamorado (Sean Young) por un paisaje abierto parecido al de una publicidad de auto. No se sabe cuánto vivirán pero es mucho más de lo que hasta ese final ellos creían. Se agregaron un sueño y una voz en off que asocia la historia con el policial negro. A pesar de estas concesiones, sobre todo el final (la voz en off, aunque explicativa con respecto a muchas imágenes, fue un cambio acertado), la película fracasó en la taquilla. *Blade Runner* sirvió como modelo estético de decenas de otras películas y, junto con *Mad Max*, fue copiada y citada hasta lo insoportable. Pero además se fue transformando en un film de culto. No es extraño que a Scott se le ocurriera la idea de reestrenarla una vez que su lugar en la industria le permitiera presentar *el corte del*



director. Funcionó mejor en la taquilla a pesar de su final no concesivo. De hecho, la diferencia más marcada entre ambas —que Deckard sea un replicante y que ninguno de los dos tenga muchas chances de vida al final del film— no cambia la valoración de la totalidad de la película. El reestreno demostró, eso sí, que los directores no

siempre tienen la razón y que todos los films del mundo están sujetos a posibles cambios después del estreno (o, lo que es más habitual, luego de su presentación en festivales, variante culta de las *previews*). Lo más gracioso es que el final de *Blade Runner* es otro.

El replicante interpretado por Rutger Hauer ha demostrado una absoluta superioridad sobre su perseguidor y Deckard está a punto de caerse de la cornisa de un edificio. Pero el replicante le salva la vida para morir unos instantes después.

Deckard lo mira bajo la lluvia y, aunque haya desaparecido la voz en off, uno sigue escuchando el famoso parlamento: *No sé por qué me salvó la vida...* Lo que ocurre a continuación ya es casi irrelevante. La creación más perfecta que el hombre ha fabricado alcanza en sus últimos minutos de vida su humanidad definitiva. Fue violento y fue noble, buscó respuestas sin encontrarlas y se enfrentó a la muerte solo. En la nueva versión, Deckard y Rachel tienen un final oscuro, menos optimista pero exactamente igual a los ojos de ese gran personaje que dice, ahora sí, la última gran frase del film: *Qué lástima que no sobreviva, pero después de todo... ¿quién lo hace?* ■

Santiago García



Los duelistas

(*The Duellists*)

Ridley Scott, 1977

En las ruinas de un castillo que perteneció a una auténtica monarquía, perseguidor y perseguido están frente a frente luego de una vida de desencuentros y evasivas a lo largo y a lo ancho de Europa. Uno huye para vivir y dejar morir, el otro persigue para vivir o morir con dignidad. Es el último duelo, y el viejo Féraud ya no tiene balas en ninguno de sus dos trabucos. Su enemigo sí: D'Hubert ha errado un solo disparo, y ese hecho fortuito lo hace acreedor de una vida humana.

Lo siguiente que vemos es al vencedor cruzar un campo con unas colinas al fondo. Ya amaneció y el sol pega fuerte sobre el rocío.

D'Hubert avanza con la frente alta y la bolsa en la que llevaba las armas, que ahora está llena de fruta fresca. Ha comenzado una nueva vida.

Los duelistas (1977) —la ópera prima de Ridley Scott sobre una novela de Joseph Conrad— debería concluir allí, pero hay un par de planos más. El primero muestra a Féraud caminando en silencio por las ruinas. Avanza arrastrando los pies con una lentitud fruto de los años y la derrota (era adicto de Napoleón y por eso luego de 1815 fue condenado a prisión, de donde fue rescatado gracias a las influencias de su enemigo). Mientras camina, lo vemos de lejos y escuchamos en off el desenlace del que el joven Scott nos privó hace unos segundos. D'Hubert le ha perdonado la vida, ordenándole a cambio que ya no lo persiga, y que de aquí en adelante se le dirija como si fuera un muerto. La cámara se acerca y panea sin dejarnos percibir la cara de Féraud, y de pronto vemos lo que ve el derrotado: el amanecer sobre un paisaje interminable (de un esplendor que exige pantalla grande).

Y luego la última imagen: como en el comienzo de *Rebecca* de Hitchcock, a un plano inmenso le sigue un Primerísimo Primer Plano con la mirada del personaje. Los ojos de Féraud están inyectados en sangre; solo hay odio e impotencia en el rostro del joven Harvey Keitel. Su contrincante Keith Carradine le ha hecho algo mucho peor que derrotarlo: lo ha dejado

encerrado para siempre en algún lugar entre la vida y la muerte, de donde ya nunca podrá volver. No matarlo fue la forma de vencer no solo a otra persona sino también a otra forma de ver la vida, la de Féraud: es la victoria final del humanismo sobre el vitalismo.

Acaso el arte habrá dado dos pasos adelante cuando pueda contar sus fábulas desde personajes como Féraud. Un excelente acercamiento al respecto plasmó el fanático de los textos de Conrad Jorge Luis Borges con su *Deutsches Requiem*. Y también ese otro admirador del marinero escritor, el cineasta que decidió zambullirse en el cine de la mano de una de sus obras, y que bautizó como una de sus novelas la nave interplanetaria en la que la Tte. Ripley debe enfrentarse con un Otro sin lógica.

Los encuentros entre D'Hubert y Féraud —siempre mediados por padrinos, granaderos e instructores, siempre iniciados y coronados por planos lejanos, frente a los que solo se puede sentir miedo— son también esa cumbre con el Otro, con lo no comprensible. El contacto (en una campaña inglesa del 1800 o en la nave salvavidas del Nostromo) es sinónimo de lucha, y de la lucha solo pueden resultar un vencedor y un vencido.

La derrota irremediable (y —desearía pensar— la tristeza de saber que nunca pudo ni podrá ser de otra manera) es lo que muestran, sin límite, los ojos de Keitel. ■

Máximo Eseverri



Bajo los olivos

(*Zir e Darakhtan é Zeyton*)
Abbas Kiarostami, 1994

La reciente exhibición de *Bajo los olivos* en una única emisión en Cinecanal, recomendada desde *El Amante* por quien esto escribe, ratificó las virtudes de un cineasta de quien pudimos conocer en el último Festival de Mar del Plata la notable *El gusto de la cereza*. Si en este film —sin que Kiarostami abandonara su ligereza y fluidez narrativa que excluye cualquier atisbo de solemnidad— el relato tendía a ser de tonos oscuros, en *Bajo los olivos*, aun sin desconocer el contexto en el que transcurre la acción (una zona de Irán que ha sido recientemente devastada por un terremoto), los resultados están más cerca de la comedia. Sucintamente aquí se narran las vicisitudes de un equipo de filmación que está rodando una película en la zona. De entrada hay que dejar en claro que si bien en

el film se reflexiona, ¡y cómo!, sobre las relaciones entre realidad y ficción, no estamos ante una típica obra de “cine dentro del cine”. Por el contrario, creo que a lo que la película apunta, y en ese sentido la secuencia final es paradigmática, es a señalar la superioridad cualitativa de lo vivido con respecto a su representación. En el film que se rueda, un joven que ha perdido a su familia en el terremoto está enamorado de una muchacha huérfana que no responde a sus requerimientos. Fuera de filmación, es decir en la vida “real”, el actor, un muchacho analfabeto que también se ha quedado solo, ingenuo en el sentido más puro del término, se ha enamorado de la actriz, una estudiante secundaria a quien, por diferencias de educación y de clase, su abuela le prohíbe verlo fuera de la filmación. Tras una sucesión de largos planos de ejemplar serenidad y profundidad, llegamos a una secuencia sorprendente, de una libertad que me recuerda los mejores

momentos del cine de Godard, en la que el director del film representado intenta varias veces una toma sin poder concluir la ante la permanente intromisión por parte del actor de elementos de la “realidad” dentro de la “ficción”. Finalmente el director se da por vencido, decide dar por buena una toma y que los protagonistas se retiren a descansar hasta el día siguiente en que continuará el rodaje. Es en ese momento cuando comienza la majestuosa secuencia final de la película. La cosa es más o menos así. La filmación del día ha terminado y los actores y el equipo técnico deben esperar que llegue un minibus para llevarlos a sus casas. La joven actriz resuelve irse caminando ya que, dice, conoce un atajo que le permitirá llegar rápidamente. El muchacho vacila y no se decide a seguirla y entonces el director, que hace tiempo que se ha dado cuenta de la situación, lo incita a que camine ya que el vehículo va a demorar en llegar. La muchacha se ha adelantado muchos metros y anda muy rápido, por lo que el joven corre hasta colocarse detrás de ella. Con palabras atropelladas le declara su amor y le exige una contestación, pero ella continúa con su veloz y muda caminata. En un momento dado el muchacho parece agobiado ante el silencio y se detiene en una colina. Toda esta escena ha sido narrada con largos travellings laterales y algunos cortes de montaje que van mostrando por separado a los dos protagonistas. Vemos entonces aparecer en cuadro al director que los ha seguido, quien también se detiene. El muchacho desciende de la colina y nuevamente corre en pos de la joven que continúa su rauda marcha. A partir de ese momento la cámara se fija sobre la colina y el punto de vista de Kiarostami, el del director de la filmación y el del espectador coincidirán. El muchacho entra corriendo en un olivar y cuando sale de él una suave panorámica lo sigue en su desenfadada carrera tras la joven que se aleja. En ese instante son apenas dos puntos en el horizonte y un elegíaco andante comienza a escucharse en la banda de sonido durante más de un minuto. En un momento dado vemos que el puntito en que se ha convertido el joven se detiene y comienza a correr velozmente hacia nosotros (es decir Kiarostami, el director y los espectadores) y la música se transforma en un alegre y vívaz rondó, marcándonos la modificación del estado de ánimo del personaje. Sin que lo viéramos ni lo escucháramos, solo a través de elementos de la puesta en escena, “sabemos” que ella le ha dado el sí. Cuando él se está acercando a la colina, llega el corte final y el rondó sigue escuchándose sobre los títulos. Una conclusión maravillosa, imposible de transmitir en palabras y que es el adecuado colofón de una película extraordinaria de un director que ha tenido la grandeza de colocar su mirada a la altura de la del espectador. ■

Jorge García

Hora cero

(*Stunde Null*)

Edgar Reitz, 1976

En su momento no pude ver *Heimat* ni *La segunda patria*, así que traté de enmendar mi falta viendo otra película de Edgar Reitz:

Stunde Null (1976), que hace un par de años se proyectó en un ciclo del Instituto Goethe bajo el título *Hora cero*.

Volví a fallar: llegué tarde (debo haber perdido más de media película), pero decidí meterme en el auditorio de todas maneras.

Hora cero no es una película larga: dura unos 110 minutos, pero su tiempo narrativo traslada inmediatamente al espectador a otra duración.

Stunde Null es un drama de la inmediata posguerra, un poco a la manera de *Los asesinos están entre nosotros*, con personajes tristes y temerosos moviéndose entre las ruinas de la disuelta Alemania nazi. Soldados sin leyes marciales y civiles sin alimento pululan por un territorio anárquico, con el horror de la guerra como único recuerdo, animalizados por el imperativo de sobrevivir. No recuerdo mucho más de la trama. Apenas puedo decir que Reitz hacía uso y abuso de la grúa y de los primeros planos, y que la

historia parecía no ir hacia ningún lado. Todo transcurría en un pequeño pueblo invadido constantemente por hordas de soldados de todos los bandos, en donde ya estaba sistematizado el esconder la comida y las mujeres jóvenes para que así los soldados solo se hicieran con los restos y violaran a las ancianas.

En ese ambiente de pesadilla se movían los jóvenes protagonistas Paul e Isa, tratando de enamorarse a pesar de todo. Sobre el final de la película deciden (ellos y el pueblo todo, que ve en la pareja una esperanza de felicidad) que lo mejor es alcanzar la frontera con la otra mitad de Alemania para iniciar una nueva vida en el "mundo libre". Aún no han formado una pareja ni han compartido un lecho. Lo harán luego, cuando se hayan alejado del horror. Ahora caminan por una ruta arruinada por las bombas y la oruga de los tanques. Sonríen. Como en *Rebelde sin causa*, avanzar por el camino es viajar en el tiempo hacia el futuro. A lo lejos se acerca un jeep. Los uniformes de los oficiales desentonan con los que hemos visto a lo largo del film: no se trata de rusos, ucranianos ni polacos. Es una de las tantas fuerzas de ocupación de Berlín. Son norteamericanos.

Paran junto a la pareja y les hablan en un

lenguaje desconocido. Están de juerga y solo tienen ojos para la muchacha. Les explican que el camino es largo, así que los llevarán con ellos. "Pero a ella primero", acota uno mientras la toma del brazo. Mientras los demás ríen el soldado la sienta en sus rodillas. Todo pasa tan rápido que nadie reacciona. La pareja se mira sin entender: esto no puede estar pasando. El jeep arranca a toda velocidad y poco a poco vemos cada vez más pequeña a la joven tratando de zafarse de los manoseos de los soldados. El último plano es un travelling hacia atrás. Si no fuera tan suave podría ser una subjetiva de Isa. Paul corre desesperado por la ruta, cada vez lo vemos más pequeño. Solo hay horror en su rostro. Ya casi no lo vemos cuando la pantalla se pone negra. Eso parece ser la guerra o, mejor dicho, lo que la guerra desnuda: la condición humana de soledad e incertidumbre de la que hablaba Kobayashi, la injusticia de un mundo impávido ante el dolor y la muerte, ante la tragedia de Paul, que estará incompleto para siempre por arte de un destino y de un grupo de hombres a los que no les importó su suerte. Fue el final más triste que yo haya visto. ■

Máximo Eseverri



Thelma y Louise

(*Thelma & Louise*)

Ridley Scott, 1991

Aunque seguramente todos recuerdan el final de *Thelma y Louise*, por las dudas les refresco la memoria: Thelma y Louise se suicidan tirándose alegremente al Cañón del Colorado luego de sus maravillosas vacaciones a bordo del convertible celeste. Este cierre está perfectamente de acuerdo con el tono de la película y con todo lo que el film viene anunciando. El problema es que a algunos les parece maravilloso, liberador, signo de la independencia femenina, y a otros, entre los que me encuentro, un canto a la estupidez.

Las dos amigas planean un weekend salvaje. Desde que salen de casa no hacen más que hacer una idiotez tras otra. En la primera parada Louise mata al frustrado violador de Thelma porque le dice "suck my dick". Más tarde, Thelma se deja robar alegremente por Brad Pitt los últimos 6700 dólares de

Louise que les servirían para escapar. Thelma tuvo así su primer orgasmo aunque le salió un poco caro. Y no se siente idiota ni estafada. En cambio, ahora que es una verdadera mujer ya que conoció los goces de la carne, decide, llena de energía y euforia, convertirse en una glamorosa asaltante. Roba a mano armada un supermercado, se queda muy satisfecha de su pericia, y su rostro seguro y resplandeciente queda registrado, para felicidad de la policía, en la cámara del local. Louise tiene un trauma. Algo le sucedió alguna vez en Texas. Por eso deben dirigirse a México sin atravesar ese estado. No sabría decir si es otra de las idioteces del carácter de las heroínas o una astucia de Ridley Scott para pasearnos por Monument Valley y llegar al bello Cañón mientras suena una irresistible música *ad hoc*. Con el correr de los minutos nuestras dos mujeres se van volviendo cada vez más sádicas. En su camino, kilómetro a kilómetro, van imitando lo peor del mundo masculino: son prepotentes, violentas, vengativas, autoindulgentes y seguras de sí

mismas hasta la locura. Cuando las detiene un policía, en medio del desierto de Arizona, no les basta con romperle la radio y sacarle las llaves. Lo tienen que encerrar en el baúl aunque no haya un alma en cientos de kilómetros a la redonda. Y ya de vicio, al pasar por tercera vez al camionero guarango que les hace gestos obscenos cada vez que se las cruza, deciden hacerle una "broma" y terminan volándole a tiros el camión. Thelma y Louise hacen justicia por cuenta propia en nombre de todas las mujeres del mundo. Mientras tanto, Harvey Keitel trata afanosamente de entenderse con Louise, a quien visiblemente quiere proteger. Y se viene el desenlace. Las amigas se sienten extasiadas y su intimidad es cada vez mayor. Dicen haber pasado unas vacaciones fabulosas. Cuando están rodeadas por la policía, a ninguno de estos dos cerebros se le ocurre escuchar a Harvey Keitel. Lo mejor es matarse pisando bien a fondo el acelerador mientras se agarran románticamente de la mano. Thelma y Louise no aprenden nada durante su viaje iniciático. Y por eso no escuchan a Keitel ni piensan en regresar a casa para vivir de otra manera. La única solución es el suicidio. La muerte le resulta a Thelma más atractiva que dejar al palurdo Darryl y conseguirse un laburo. Y por qué elige lo mismo Louise, vaya uno a saber. Aunque en realidad sabemos. El final no es más que otra estetización gratuita y taquillera de la muerte. ■

Flavia de la Fuente



Crímenes y pecados

(*Crimes and Misdemeanors*)

Woody Allen, 1989

Si hubiera que dividir a las películas en las que tienen finales felices y las que no, *Crímenes y pecados* ameritaría una tercera categoría, la de los finales catastróficos. Cliff, el personaje que encarna Woody Allen, representa a un cineasta documentalista que abandona su trabajo en la televisión para poder encarar seriamente su película acerca de un filósofo sobreviviente de Auschwitz. A su personaje se le opone el de Lester (Alan Alda), una inescrupulosa y vanidosa estrella de televisión. Otros personajes refuerzan la idea de que en la película se desarrolla un combate moral: Judah Rosenthal (Martin Landau), un oftalmólogo que decide asesinar a su amante que amenaza con comprometerlo, por un lado, y el rabino Ben (Sam Waterston), por el otro, un hombre bondadoso y sabio. Reseñar el destino de cada uno de los personajes de *Crímenes y pecados* es describir un desastre: solo un universo sordo y ciego ante los avatares de los hombres puede permitir que gente justa y noble acabe tan

mal y que el mal se salga con la suya sin mayores penurias. Cliff no puede terminar su documental por la sencilla razón de que, sorpresivamente, el humanista Levy, el sujeto de su película, se ha suicidado (este personaje está basado en el extraordinario escritor italiano Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, que se suicidó en 1987). El rabino se queda ciego mientras que su oftalmólogo, Judah Rosenthal, descubre con sorpresa que haber ordenado el asesinato de su amante no solo le solucionó su problema familiar sino que no le ha dejado ni una marca de culpa. Igualmente airoso aparece Lester, triunfador en su profesión y en el amor. *Crímenes y pecados* describe un mundo en el que las chances de llegar al éxito son directamente proporcionales a la falta de escrúpulos y al desdén por la ética de una forma crudísima. La maestría de Woody Allen permite que esta fábula negra y amarga tenga el mismo tono amable y las deliciosas frases que engalanan sus películas más felices.

Entre estas, se destaca *Hannah y sus hermanas*, una obra igualmente magistral, solo que con un final tan optimista y esperanzador que, salvando el hecho de que

ambas son películas que solo Woody Allen podría hacer, parecen realizadas por personas que piensan cosas opuestas sobre el mundo. Sin embargo, quiero echarles una mirada abarcativa y argumentar que no son contradictorias. *Crímenes y pecados* muestra una serie de conflictos con una fuerte carga valorativa. La gente actúa con nobleza o ruinmente. Los personajes de *Hannah y sus hermanas* son, más allá de su clase social, la burguesía culta neoyorquina, gente común que busca la felicidad. Como los juncos de Pascal que derivan y piensan, su destino es frágil y sus ambiciones pocas. No hay enfrentamientos éticos, solo gente común. No estando obligado a demostrar su idea de que el Universo es sordo y ciego, el universo del creador puede no serlo y, así, sus personajes llegar a buen puerto. El personaje de Woody Allen se sacará de la cabeza por unos instantes la idea de la muerte, formará pareja con Dianne Wiest, y esta podrá quedar embarazada contra el pronóstico de los médicos. ¿Un milagro? De eso se trata, del regalo de creador a criatura de un poco de felicidad. ■

Gustavo Noriega



Vértigo

(Vertigo)

Alfred Hitchcock, 1958

El final de *Vértigo* lo desencadena el collar de Carlota Valdez. Como le dice Scotty a Judy: “no debiste ser tan sentimental. No se guardan recuerdos de un asesinato”. A partir de aquí no hace falta contar nada más. No existen cinéfilos que no hayan visto *Vértigo*. Es más, la cinefilia no existe *sin* este film (algunos también creen que existe *por* este film o que, por lo menos, merecería ser así).

Es posible que existan algunas pocas verdades y que una de ellas sea que *Vértigo* es la mejor película de todos los tiempos. Como para quien haya visto el film esto es obvio, no hace falta demostrarlo (así y todo, es una de las ideas más demostradas de la historia de la crítica cinematográfica). Si bien el desarrollo

es una de las razones por las cuales vale la pena que se haya inventado el cine, el final quita el habla. Puede verse infinidad de veces con la misma devoción. Es inagotable en detalles enigmáticos y no hay una sola línea de diálogo que no sea inolvidable. En cada paso de su retorno al pasado —como quien vuelve a recorrer exactamente el mismo camino, pero hacia atrás, para regresar al mismo punto del cual partió—, Scotty repite ciertas frases como si fueran las palabras mágicas de un conjuro. “Debo hacer una cosa una vez más y quedaré libre del pasado”, le dice a Judy cuando ella se da cuenta de que esa noche no están yendo a cenar en las afueras. En el momento en que llegan a la iglesia, lo repite: “debo volver al pasado una vez más, solo una vez más, la última vez”. Mientras suben las escaleras del campanario y Judy ya sabe lo que va a pasar cuando estén arriba, le advierte: “necesito que seas Madelaine y después seremos libres los dos”. Pero la más enigmática de las repeticiones de Scotty es la frase que le añade como un extraño epíteto al nombre de Elster —el autor del plan por el cual ha conocido y perdido a Madelaine—: “con todo ese poder y libertad que tiene”, como si ya antes del

desenlace pudiera intuir que la mente macabra del que fue su amigo funciona como la de un dios menor —pero dios al fin— que puede decidir su propio destino y el de los demás. Justamente en el final, Scotty repetirá esa muletilla para decirle a Judy que fue por eso que Elster, una vez que la usó para su plan, no la necesitó más y la dejó. “El te modeló, lo mismo que yo.” Scotty se pone —aunque solo sea por un instante— en el lugar de Elster para sentir cuál fue su propio poder y su propia libertad. Pero la aparición del collar lo ha devuelto de la locura de convertirse en el demiurgo de su objeto de amor a la realidad de saberse manipulado, engañado y, sobre todo, enamorado de un fantasma que nunca existió. Nunca sabrá cómo era la verdadera Madelaine, ni siquiera si Judy la imitaba para parecer su doble o si Elster construyó una mujer absolutamente ficticia, a imagen y semejanza del retrato de Carlota Valdez, solo para que los ojos de Scotty la contemplaran mirándolo en el museo. Tampoco importa, si el poder y la libertad no son nada frente al destino. ■

Silvia Schwarzböck



La pandilla salvaje

(The Wild Bunch)

Sam Peckinpah, 1969

La pandilla salvaje cuenta la historia de cuatro mercenarios (es decir, cuatro personajes sin ética) que pelean para el mejor postor durante la Revolución Mexicana. Pike (William Holden) y los otros (Ernest Borgnine, Warren Oates y Ben Johnson), junto a un indio mexicano que tiene una razón por la cual luchar, son soldados sin ninguna ley, violentos, desesperanzados, que roban dinero y no se plantean interrogantes ideológicos al pelear para el ejército de Porfirio Díaz o para el pueblo de Villa y Zapata. En medio de la orgía de violencia que Peckinpah solía desplegar en sus

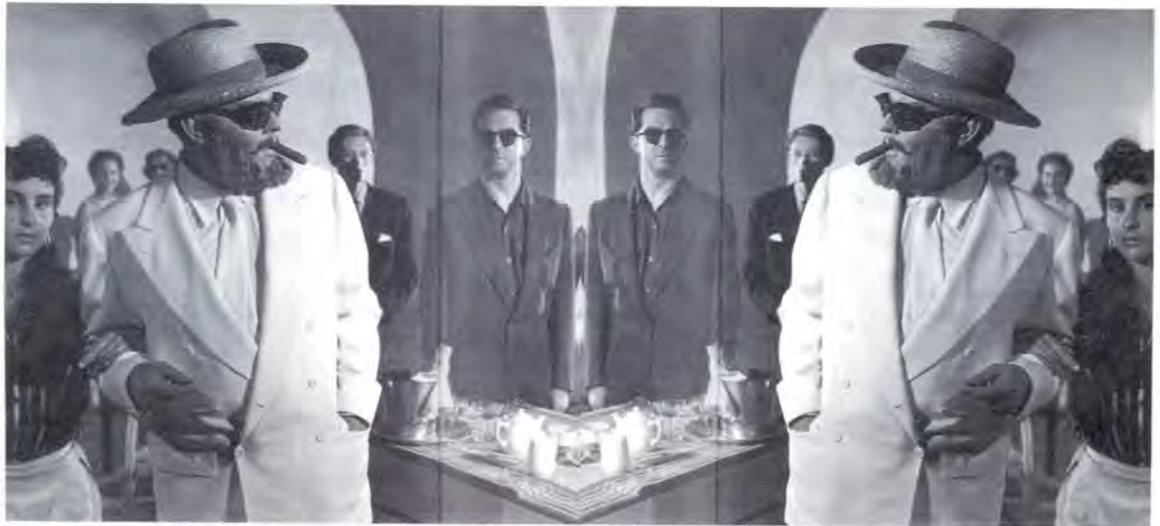
películas (y que conllevaba una exaltación del ralenti como recurso formal), Pike y sus compañeros de batalla, mirando a las prostitutas del lugar y después de pagarles un par de monedas, deciden sacrificarse por una idea: rescatar al mexicano de las garras del grupo de militares comandado por el general Mapache (el Indio Fernández en su alcoholizada interpretación).

Solo valiéndose de silencios y miradas, Peckinpah filma la toma de conciencia de un grupo. Mientras el realizador describe la pobreza de las madres-prostitutas, un par de cruces de miradas son suficientes para que Holden convenza a Oates y Johnson, quienes inmediatamente comprenden que la decisión no merece dudas. “¿Por qué no?”, dice uno de ellos, consciente de que deberán enfrentarse a un ejército. Los tres salen del prostíbulo y se encuentran con Borgnine, que sonríe y también entiende lo que vendrá. Enseguida, los cuatro preparan las armas y emprenden la marcha.

No dudo al afirmar que pocas veces el cine mostró los momentos previos a un sacrificio de la manera en que Peckinpah lo hizo en el desenlace de *La pandilla salvaje*. El largo recorrido de Pike y el resto del grupo hasta que se encuentran con el ejército que tiene cautivo al indio, está filmado con una intensidad emocional que hoy todavía asusta. Rostros de jóvenes militares de Mapache, mucha tierra y suciedad, también bastante alcohol porque se celebra una fiesta del general, y una canción mexicana, una especie de lamento y llanto, son las imágenes que anuncian la violencia que se

desencadenará minutos después. Pero lo más importante de la escena son las figuras de los cuatro personajes que recortan un paisaje signado por la muerte. De ahí en más, el estilo de Peckinpah llega a su máxima expresión: al indio lo descogotan, Mapache cae por las balas de Pike y surge el frenesí estético y conceptual del realizador, con mucha sangre, tiros, ametralladoras, gritos de dolor, uso y abuso del ralenti y del zoom (que en el caso de *La pandilla salvaje* alcanzan una impensada funcionalidad dramática) y largas e interminables agonías. La reflexión de Peckinpah es contundente y sin vueltas, ya que el final de la película va más allá de los cadáveres sucios y ensangrentados que empiezan a interesarle a una bandada de cuervos que revolotean por el lugar. Peckinpah ofrece su propia lectura del western —un género que en los 60 estuvo sujeto a distintas revisiones— basándose en los restos que dejó la tradición clásica. Si pocos años antes de *La pandilla salvaje*, Ford había llegado a inmortalizar la leyenda del género en *Un tiro en la noche*, los rostros sonrientes y las figuras resucitadas de Pike y el grupo, como se observa en los títulos finales, explican por sí solos que el sacrificio por una causa justa valió la pena. Y que el western, que había tenido su epílogo clásico con el film de Ford, alcanzaba al poco tiempo una segunda culminación. Todo lo que vendrá de ahí en adelante, salvo las innovaciones temáticas y formales de Clint Eastwood, será una falsa imitación. ■

Gustavo J. Castagna



Mr. Arkadin

(Confidential Report)
Orson Welles, 1955

¿Dónde empieza el final de *Mr. Arkadin*? Al igual que en *El ciudadano*, el desenlace coincide con el comienzo —como los dos extremos que cierran un círculo— y el desarrollo no es más que la explicación fragmentaria de un enigma. El final de *Arkadin* (y el de la película misma) no es nada más (y nada menos) que otra versión de la idea wellesiana aplicada a Kane: aquella de que las vidas de los hombres poderosos se construyen sobre la base de una pérdida irreparable. En el fondo, una idea simple y casi obvia, pero a la que Welles dotó de un contenido nuevo cuando reparó en el hecho de que todos los hombres —grandes y pequeños, fuertes o débiles— son igualmente frágiles en el momento de la muerte. En *Mr. Arkadin* Welles le encontró un status filosófico a la idea del *rosebud* de *El ciudadano* y la llevó al extremo, para mostrar que todas las vidas no son más que una preparación para la muerte, una manera

personal de elegir el propio fin. Gregory Arkadin le encarga al iluso de Guy Van Stratten —un play boy que corteja a Rayina, su codiciada hija— que investigue su vida y la reconstruya bajo la forma de un informe confidencial. De esta manera, obtendrá toda la información que necesita para eliminar las pruebas de una vida de delitos y traiciones. Por obra de un desenlace inmejorable, su plan pasa de siniestro a conmovedor: todo ese periplo laberíntico para borrar las huellas de un pasado inconfesable no era otra cosa que el intento desesperado de convertirse en un mejor recuerdo para su hija. Cuando Van Stratten va a traicionarlo, contándole la verdad a la chica, Arkadin intenta impedirlo *a cualquier precio* (literalmente). Para salvarla de la verdad tiene que subir al avión en el que ella viajará con Van Stratten. En el aeropuerto le informan que no quedan más pasajes para ese vuelo. Hace llamar a la compañía de aviación, de la que justamente es uno de los accionistas. Por supuesto, en el estado de desesperación en que está nadie le cree que pueda ser un hombre importante. Irrumpe entonces en medio de los pasajeros

que están esperando para subir al avión y, a los gritos, superando la oferta de Ricardo III de su reino por un caballo, él propone canjearle a cualquiera 50 millones de marcos (más lo que sea) por uno de los pasajes. En vano: nadie le cree. Y no podía ser de otra manera, si tampoco parece ni más cuerdo ni más confiable que el personaje de Shakespeare. Sube a una avioneta (la misma que aparece estrellada y vacía en el comienzo del film) y por el micrófono le habla a su hija, que lo escucha por un parlante. Van Stratten ya está con ella y le advierte que cuando su padre le pregunte si ya lo sabe, responda que sí. Rayina obedece sin saber de qué se trata. Arkadin la escucha y se estrella. Convocando irónicamente al fantasma de *Casablanca*, el final se cierra con un verdadero epílogo: después de que Rayina comprende que mató a su padre para salvar a su pretendiente, Van Stratten no sube al avión con ella y la entrega —previo pacto— a su antiguo novio, un verdadero cazafortunas, pero con título de nobleza. ■

Silvia Schwarzböck



Moonfleet

Fritz Lang, 1955

No siempre las películas terminan como uno quisiera; sin embargo, el final de esta aventura romántica dirigida por Fritz Lang en 1955 es uno de los más hermosos que yo recuerde. La historia comienza una tarde de 1757 cuando el pequeño John Mohune llega al tenebroso y fantasmal puerto de Moonfleet en busca de un caballero llamado Jeremy Fox. Fox no es precisamente un caballero sino el jefe de la banda de este nido de contrabandistas que esconden sus mercancías en las cuevas del cementerio como si fueran fantasmas. John, que está solo en el mundo, trae consigo una carta de su madre escrita antes de morir. En ella le dice que busque a este caballero que será su amigo en recuerdo suyo y que, según ha escuchado, vive en la que fue su antigua casa señorial. La madre del chico había sido novia de Fox cuando eran muy jóvenes hasta que su poderosa familia se encargó de sacarlo del medio. A pesar de que Fox siente una enorme simpatía por el chico, se resiste a ocuparse de él y lo envía a un internado. John se escapa y vuelve a la mansión en ruinas de la familia de su madre donde vive Fox, por quien siente una enorme fascinación. La presencia del chico reaviva en Fox la herida y los recuerdos de ese amor truncado. El pasado se le viene encima y es poco lo que puede hacer para evitarlo. A medida que avanza la historia nos damos cuenta de que, detrás de su vida agitada y aventurera, Fox esconde el vacío que le ha dejado ese amor. Atormentado y confundido, intenta deshacerse del chico y de su novia de turno enviándolos a las colonias pero cae en una trampa y la guardia real descubre sus asuntos. En medio de la persecución el chico le cuenta que ha encontrado en una de las catacumbas del cementerio un papel con párrafos bíblicos cuyos versículos esconden,

como es de esperar, las claves del escondite de un gran diamante. Disfrazado de mayor Fox, entra con el chico en la fortaleza donde está el pozo que esconde el diamante. La peligrosa aventura se resuelve con éxito y se dirigen hacia una casa abandonada en la costa con la idea de escapar juntos al amanecer hacia las colonias, en un precario bote a vela. John se duerme fantaseando con las cosas que van a poder hacer en la nueva tierra cuando vendan el diamante.

Pero Fox lo abandona y le deja una nota para que la lea al despertarse. La nota dice: "tu madre no debió haberle confiado su casa a Jeremy Fox". Fox se porta como un verdadero canalla y se escapa con el diamante junto a lord Ashwood, que será su socio. La carroza que los lleva al barco logra disuadir a la guardia pero Fox se da cuenta de que no puede irse sin el chico y hace detener la carroza. Ashwood se niega a volver y en medio de la pelea le clava una puñalada por la espalda. En la última escena Fox, herido de muerte, vuelve a la costa y guarda la carta que había dejado mientras el chico empieza a despertarse con la luz del día. John le pregunta si es hora de partir pero Fox, conteniendo el dolor y ocultándole que se está muriendo, le explica que hubo un cambio de planes.

—Quédate aquí hasta que amanezca. Busca al párroco, dale el diamante y cuéntale todo. Si alguien te detiene, dile que yo te retenía y te escapaste.

—No quiero irme solo.

—No siempre podemos hacer lo que queremos, John. Necesito alguien en casa en quien confiar, de quien depender.

—Pero, ¿volverás pronto?

—Tan pronto como pueda. Pero, ¿puedo confiar en ti?

—Si crees que es lo mejor...

—Es lo mejor. Buena suerte, John

—Buena suerte, señor.

John avanza hacia la ventana de piedra para despedir a Fox, que se interna con su bote en el inmenso mar hasta que su silueta se pierde para siempre.

Este es el final original tal como lo había deseado Lang pero la MGM, que producía la película, no pudo evitar meter sus tentáculos y agregó un falso final feliz que enfureció tanto a Lang que llegó a decir que hubiera preferido no hacer la película. En el final postizo el chico, vestido como un pequeño lord, empuja las enormes puertas de hierro de su casa señorial y las deja abiertas para el día en que vuelva Jeremy Fox. Cuando le preguntan si cree que va a volver, el chico responde que lo hará porque es su amigo, mientras la envoltente partitura de Rozsa eleva su volumen y entona su fanfarria final. Lang debe haber sentido este agregado como si le hubieran puesto una peluquita rizada sobre su cabeza. De alguna manera los productores hicieron con su final lo mismo que hace Fox con el chico al tratar de ocultar la parte dramática de la historia. Creo que el encanto del final de Lang se encuentra en el

hecho de que está construido sobre un registro bidimensional. Por un lado tenemos el final que explica el destino de este personaje acosado por su pasado y por otro lado tenemos el final que el propio Fox inventa para John ocultándole la realidad de su muerte intentando que la imagen del héroe que el chico ha dibujado dentro de sí no se pierda nunca y lo proteja como probablemente él mismo no hubiera sido capaz de hacerlo. El final esperanzado que elige Fox para su pequeño amigo oculta tantas cosas como lo que queda afuera del marco de piedra desde donde John contempla la imagen de su héroe navegando mar adentro.

El otro final, el que aparece escondido para John, describe el movimiento interno que realiza Fox desde que lo abandona con el diamante hasta su arrepentimiento y su regreso para buscarlo. Esta es la parte del final que Fox no quiere revelar, por eso lo primero que hace cuando vuelve herido es ocultar la carta. Lo que Fox no sabe es que en ese arrepentimiento que le cuesta la vida se encuentra la grandeza de su personaje. El final agregado por la MGM debilita el furor romántico que encierra *Moonfleet* con la imagen de ese personaje melancólico entregando su cuerpo y su alma al mar infinito mientras John desde la costa se despide para siempre de su propia infancia. Tal vez los finales de las películas se parecieran un poco a la muerte, uno no quisiera que llegaran nunca. Tal vez por eso cuando leo una novela, de esas de las que uno se enamora, tardo más en leer las últimas cinco páginas que las trescientas anteriores. Pero en el cine uno no puede hacer trampas, la película avanza de manera inexorable y, a menos que estemos en casa con el video, no hay forma de detenerla. Las películas nacen con un destino trazado. Fox muere al final de *Moonfleet* y por mucho que nos duela nada puede cambiar ese hecho. Mientras rememoro la última imagen de *Moonfleet* con un gigantesco "The End" grabado sobre las olas que rompen en el acantilado me doy cuenta de que las películas de ahora no se cierran con la palabra "Fin". ¿En qué momento habrán dejado de tenerlo? ■

Sergio Eisen



Ángeles con cara sucia

(*Angels With Dirty Faces*)
Michael Curtiz, 1938

No todo final moralizante es reprochable. Entre ellos hay algunos espléndidos ejemplos de lo que parece ser una verdadera especialidad del *gangster film*. Hay uno, particularmente, que obsesionó la infancia del pequeño E.: el de *Ángeles con cara sucia*. Michael Curtiz la rodó en la línea de montaje de la Warner Bros. hacia 1938, durante el mismo año en que filmó otras cuatro películas. Como director todo terreno, Curtiz supo crear —por talento o accidente en dosis curiosamente parejas— algunas obras maestras, y dentro de ellas uno o varios momentos inolvidables como el que tiene lugar durante los instantes finales del criminal Rocky Sullivan (Jimmy Cagney) a unos pasos de la silla eléctrica.

Rocky había crecido como pibe de la calle, de la mano de su amigo Jerry Connelly (Pat O'Brien). La vida los llevó por caminos diferentes. Uno se convirtió primero en matón del barrio y luego en gángster conspicuo, para volver a los pagos convertido en algo así como un héroe local; el segundo eligió hacerse cura y mantener derecha a la muchachada (la inefable pandilla de *Punto muerto*). La amistad imposible, no obstante, se mantiene. Mientras Rocky encara un típico circuito de ascenso-descenso vertiginoso por la vía del hampa, el ahora padre Jerry se las ingenia para mantener su ascendiente en los inadaptados juveniles del vecindario, impregnados por las malas influencias del irresistible Sullivan. Lo inevitable termina por suceder, y un crimen lleva a Rocky a la también ineludible condena a muerte. Al acercarse la hora, Rocky es asistido por su



amigo de la infancia. En la celda final, Jerry le solicita que en el último instante colabore para enderezar a los pillos —que lo ven como un mártir callejero— comportándose como un cobarde ante la muerte. Rocky, fiero como siempre, se burla de la proposición, del mundo en general y especialmente de la silla que lo espera. Avanza el ritual de la ejecución y Rocky se mantiene desafiante, hasta que de pronto explota (con Cagney en uno de sus momentos de histrionismo imprevisible y desenfrenado, como cuando se entera de la muerte de su madre en *Alma negra*: no hubo cine que no se sacudiera con semejantes estallidos). El gesto pedido por su amigo cura —y acaso el milagro— han acudido al patíbulo. Rocky murió pidiendo clemencia, sentencian los diarios inapelables, dando una lección postrera a los pequeños granujas del Dead End. Las posibilidades de sentido abiertas por dicho final obligaron al pequeño E. a transitar desde la criminología y la psicología hasta la ética, la metafísica y la teología en estadios tan tempranos como

dramáticos, y a discutir en incontables ocasiones el misterio insondable que se abría ante el gesto final cagneiano. ¿Se acobardó o tomó conciencia? ¿Fue un gesto final de amistad o de arrepentimiento? ¿Se compadeció, fue asunto de conducta o hubo intervención divina? Las hipótesis fueron desde lo evidente a lo tortuoso, de lo deseable a lo temible, siempre renovadas. El cine demostraba su eficacia como máquina de pensar, alimentada por el combustible de esa muestra quintaesencial del *gangster film*; con uno de esos finales para siempre, que una multitud de parodias no ha llegado a contaminar y hoy provoca la misma vieja emoción, más allá de toda moraleja posible. A propósito: Cagney fue experto en protagonizar unos cuantos finales a los que no es excesivo calificar como perfectos (los de *Enemigo público*, *Héroes olvidados*, *13 Rue Madeleine* o *Alma negra*, por citar algunos de la larga memoria). ■

Eduardo A. Russo



El tirador

(*The Shootist*)
Don Siegel, 1976

Película crepuscular por excelencia, *El tirador* es en sí todo un final: el relato de la última semana en la vida de J. B. Books, un famoso pistolero enfermo de cáncer. Su muerte coincide con la llegada inevitable del progreso y el fin del salvaje Oeste. Pero si este film excelente se convierte en único es porque en él se unen el personaje, Books, y

quien lo interpreta, John Wayne. Al actor le habían detectado un cáncer hacía varios años y la enfermedad lo estaba consumiendo. De hecho fue el último trabajo que realizó. La historia comienza con un montaje de films de John Wayne pero la voz en off habla de J. B. Books, el más grande de los pistoleros. Nunca un actor y un personaje se fusionaron tanto, menos aun para contar su propia muerte. También con ellos moría un género y todo lo que él representaba. El avance tecnológico que se ve en el pueblo del film coincide con el de la industria cinematográfica, y los actores que trabajan en la película fueron gloriosos representantes de un estilo de cine que también había desaparecido. James Stewart, la contracara de Wayne en *Un tiro en la noche*, interpreta a un médico nefasto que lo atormenta con sus comentarios duros y directos. El entorno carroñero que rodea a Wayne incluye una serie de escenas terribles donde hasta un viejo amoral desea aprovecharse de su muerte. El humor negro atraviesa la película y permite que se asome un poco de aire y una extraña vitalidad en una historia tan fúnebre. A través de Wayne, la película también desmitifica los duelos, como años más tarde haría Clint Eastwood

en *Los imperdonables*, film dedicado justamente a Don Siegel, el sólido director de *El tirador* y un puñado de películas fundamentales de Hollywood. Con una fuerza sin precedentes en la historia del cine, se termina con ese lugar común imbecil que dice que lo más fácil para los actores es interpretarse a sí mismos. A Wayne se le achacó mucho eso y él respondió aquí con la prueba más acabada, demostrando que era un gran actor y un hombre con mucho coraje. Books, que se define como "un pobre viejo que le teme a la oscuridad", decide morir en un duelo y no en la cama. En la escena final, se enfrenta con tres pistoleros en una cantina desierta. Los vence pero el cantinero le pega un tiro en la espalda y el joven que lo idolatra durante todo el film (el director Ron Howard) toma el revólver de Books y mata al cantinero. El pistolero, ya agonizante, mira a Howard, quien arroja lejos el arma; Wayne hace un gesto de aprobación y muere. La película de Don Siegel acierta hasta en ese pequeño detalle. En el cine que vendrá no habrá lugar para otro John Wayne, él ha sido el último pistolero. ■

Santiago García

Ultimo tango en París

(*Last Tango in Paris*)
Bernardo Bertolucci, 1973

Ultimo tango en París es una película terminal, claustrofóbica, sujeta a múltiples interpretaciones. Bertolucci la filmó como un musical con sus operísticos movimientos de cámara, pero también como un ejemplo de *cinéma-vérité*, en su intención de captar la realidad valiéndose de un registro semidocumental. El amor autodestructivo de Jeanne (Maria Schneider) y Paul (Marlon Brando) también deja lugar a la improvisación (el monólogo de Brando hablando de su propia infancia), mientras la música y el saxo del Gato Barbieri ingresan en la lista de las bandas de sonido más reconocibles de la historia del cine. Pero la pasión entre Jeanne y Paul, donde el sexo primero es placer y luego alienación, también es motivo de un ajuste de cuentas de Bertolucci contra la utopía de Mayo del 68. *Ultimo tango* es un film de encierro, de sexo y posesión, pero la puesta en escena elegida por Bertolucci, agobiante y sin salida, transmite ferozmente la imposibilidad de cambiar el mundo. Por eso el sexo de *Ultimo tango* representa el placer absoluto, pero también la autodestrucción y la flagelación

(Paul le pide a Jeanne que lo sodomice). Y es por esa razón que, cerca del final, Paul bailará un tango decadente, le mostrará el culo a unas viejas y descansará sus kilos y su fatiga mientras Jeanne lo masturba por última vez en el restaurante. De ahí en adelante estallarán la locura y la desesperación. Paul correrá a Jeanne por la calle, ella se refugiara en su casa y él violará las reglas establecidas hasta ese momento por la pareja: invadirá un lugar que no le pertenece. Los minutos finales de *Ultimo tango* resultan aun más incómodos y asfixiantes que el resto de la película, por la cámara inquieta de Bertolucci y por la composición "realista" de Marlon Brando. El actor despliega su show sin rodeos: se pone una gorra de botones de hotel, hace la venia, se acerca a Jeanne, le pregunta por primera vez cómo se llama; ella le responde e inmediatamente se oye un disparo. La escena en la que vemos al personaje de Brando agonizando, moviendo una pierna para no perder el equilibrio, balbuceando palabras entendibles ("Nuestros hijos... nuestros hijos") y otras

incomprensibles, mientras mira (con los ojos perdidos) desde el balcón, es una de las más conmovedoras y oscuras que dio el cine (eso sí, fue concebida por el actor más importante de la historia). Pero además, Brando, que se la pasa mascando durante toda la película, antes de morir se saca el chicle (muy verde) y lo pega en un barrote del balcón para "renacer" desde su posición fetal. Si bien en su desarrollo la historia de *Ultimo tango* plantea una crítica a los películas "experimentales" de los comienzos del realizador y a su época de militante del Partido Comunista Italiano, el final desencadena una serie de interrogantes premonitorios. Luego de sus maratones sexuales, el "hombre nuevo" yace en el suelo; entre tanto, vemos cómo Jeanne habla sola y se pregunta quién fue ese sujeto sin nombre. La utopía revolucionaria de Bertolucci llega a la utopía sexual que, según el desenlace de *Ultimo tango*, no deja de ser una idea anacrónica, algo que ya en ese entonces también pertenecía al pasado. ■

Gustavo J. Castagna



El acorazado Potemkin

(*Bronenosets Potemkine*)
Serguei Eisenstein, 1925

Como los que manifestó a lo largo de su carrera su admirado Leonardo Da Vinci, los problemas que Serguei Eisenstein tuvo con la finalización de sus obras han sido célebres. Problemas para terminarlas (de todo tipo, que fueron desde lo político, lo económico y lo psicológico hasta lo inexplicable) y problemas en la forma en que el espectador se topa con sus conclusiones, como eventos que suelen oscilar entre la sorpresa, el desconcierto y la frustración. Puede que el genio de Eisenstein se muestre cabalmente en el fragmento, y que el efecto de cierre que requiere un desenlace le fuera especialmente reacio. Como Leonardo, para él siempre se trataba de comenzar algo nuevo, antes que terminarlo para darlo por completo. En su obra lo inacabado ocupa un lugar fundamental, e incluso en sus películas íntegras los últimos tramos parecen dar cuenta de esta *resistencia al final* que parece una constante más en una obra siempre programática. El desenlace de *Potemkin* (monumento entre los monumentos filmicos) produce una desazón redoblada por su misma estructura. Eisenstein construye su final apelando a la propaganda antes que a la narración, a la celebración mítica más que a los sucesos históricos.

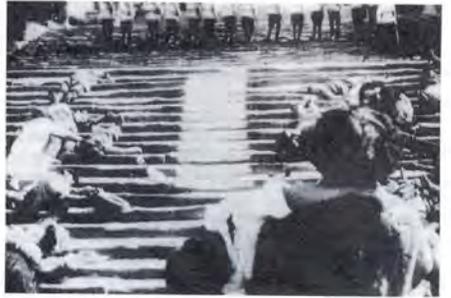
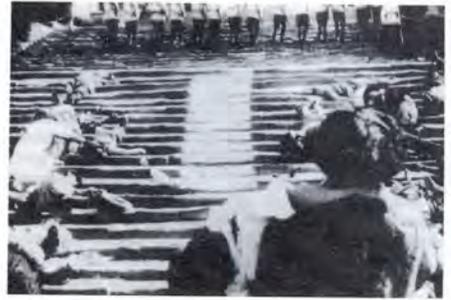
Repasemos la quinta y última parte de *Potemkin*. El acorazado revolucionario se enfrenta con la flota zarista: promesa de una batalla naval en imposible relación de fuerzas. Uno contra todos. No obstante, el buque amotinado no emprende la fuga. Aceleran las calderas, los marineros rebeldes apuestan a todo o nada y la nave embiste a la

formación. El montaje de choque eisensteiniano, acelerado a todo vapor, sube su presión al máximo. La máquina se dispone a redoblar el esfuerzo destructivo que ya demostró en Odessa... para encontrarnos de pronto con que, al grito de "¡Camaradas!", la tripulación de los otros buques decide no atacar y saludar al Potemkin.

Los marineros de los barcos zaristas saludan a los rebeldes, y el regocijo general de la revolución triunfante termina el poema filmico de un modo estentóreo, como el himno más inflamado. El rótulo se hace innecesario, pero allí está: "Sin un disparo, el acorazado Potemkin atraviesa las líneas de la escuadra enemiga, haciendo ondear por primera vez la bandera roja".

La quilla del Potemkin avanza inmensa y negra hacia nosotros, y para colmo parece querer aplastarnos en un plano final y victorioso (que no oculta un costado ominoso en el encuadre y el oscurecimiento de la pantalla). La corrección revolucionaria ligada a la estafa narrativa. La defraudación supo ser digerida durante largo tiempo junto a los unánimes y revolucionarios aplausos de una platea que no cesaba de celebrar a los referentes de la película: la Revolución de Octubre y aquel Potemkin que luego vagó meses enteros por el Báltico hasta que sus exhaustos marineros fueron metódicamente fusilados en tierra. Eisenstein prefirió el éxtasis del instante glorioso, sacrificando en su altar toda exigencia narrativa, postulando una de las conclusiones más decepcionantes con que ha contado una película. Por sus méritos, no tiene la menor oportunidad en ninguna antología de finales. ■

Eduardo A. Russo



Homenaje a Alberto Tabbia en el aniversario de su muerte



Tabbia, Bioy Casares y Cozarinsky

Como muchos tímidos, Alberto Tabbia era un apasionado. La timidez visible en el escenario social encubría la vehemencia de sus antipatías, la sinceridad y profundidad de sus afectos. Solo ocasionalmente, ante los íntimos, deponía esa casi inexpugnable armadura de afabilidad con que enfrentaba al mundo. Vulnerable al desaire, certero en el desdén, podía parecer indiferente porque prefería no librar batalla y dejar —la expresión es suya— “a cada chanchito feliz en su chiquero”. Sin talento para las relaciones públicas, prefería leer y releer a sus autores preferidos, internarse en las revistas literarias que tapizaban como hiedra su departamento o estudiar, para su propio placer, la historia y la literatura del Sur de los Estados Unidos, uno de sus territorios imaginarios de elección. Y ver cine. Ya no era joven cuando se dejó convencer para que hiciera periodismo. Previsiblemente, entre notas donde solo obedecía a su propio gusto, firmó otras “con la mano izquierda”, para justificar su presencia en un festival o para cumplir con un jefe de redacción

amigo. Al margen de estos compromisos iba anotando, con la independencia provocadora de lo que se guarda privado, sus opiniones. Por ejemplo, sobre el cine argentino: lo frecuentaba casi en secreto, como a una amante clandestina, tan poco coincidía con sus exégetas visibles. Hallé entre sus papeles unas “notas y digresiones para una contrahistoria del cine argentino”, dispersas en distintos cuadernos y carpetas, en parte manuscritas, en parte pasadas a máquina. Mi tarea de editor, en el sentido anglosajón de la palabra, ha sido la de elegir entre distintas versiones de un mismo párrafo, respetando el carácter inquisitivo, polémico del texto. La comunicación periodística impone un discurso lineal, menos contextualizado. Alberto relegó a estas notas su tendencia a pasar de lo individual a lo colectivo, de la anécdota a la Historia, que los amigos apreciaban en su conversación. No sé si, de haberlas publicado, las habría “normalizado”. Elegí su presentación en una caja mayor para el cuerpo principal del discurso y una menor, entre paréntesis, para las acotaciones,

digresiones, marginalia, a veces simplemente anotadas en otras hojas, abrochadas al borde de la página del cuaderno. No he pretendido ligar lo que a menudo es una serie de observaciones sueltas cuyo impacto surge del movimiento inquieto del pensamiento, que avanza, descubre, barrunta, siempre entre certidumbres provisorias pero sin renunciar, jamás, a sus gustos. Mucho antes de que en Francia se acuñara el término “cinefilia” Alfonso Reyes había escrito que la persona a quien le gusta el cine gusta también de las malas películas. La producción argentina propuso al autor de estas notas abundantes deleites e inesperados estímulos para la reflexión. Muchas opiniones de Alberto Tabbia chocarán no solo a los afiliados a lo “políticamente correcto”. Pero no conozco textos sobre cine argentino que exijan pensar de nuevo muchas cosas, sin desdeñar la sonrisa frecuente, como lo hacen estas páginas admirables.

Edgardo Cozarinsky
Abril de 1998

Alberto Tabbia: La guerra gaucha o la patria embalsamada (de “Notas para una contrahistoria del cine argentino”)

Con más soltura que en una conferencia o una celebración académica, Borges y Mujica Láinez dialogaban ante María Esther Vázquez en abril de 1977. Cuando a Borges se le ocurrió recordar su admiración por Lugones, “Manucho”, con su insoslayable malicia, acotó:

“ML: Después de lo que has dicho, tengo la impresión de que hace muchos años que no lees *La guerra gaucha*.”

B: Bueno, pero *La guerra gaucha* no se parece a Lugones. Has elegido el peor libro.

ML: El peor, francamente malo. Pero esto no hay que publicarlo. Yo lo he querido mucho.

B: Pero ¿por qué no? Si todo es una serie de cachivaches.

MEV: ¿Cachivaches?

B: Pero sí... Todos los caballos son caballos embalsamados. Los Andes están hechos de cartón piedra...

ML: Todas las metáforas son feas. A mí lo que me gustaba de Lugones eran los *Poemas solariegos*.

B: Y los *Romances del Río Seco*. Y el cuento “Izur”, que es lindísimo.”*

* *La Nación*, 30 de abril de 1977; recogido, bajo el título “El amor por Buenos Aires”, en Manuel Mujica Láinez: *Los porteños*, Buenos Aires. Ediciones Librería La Ciudad, 1980.

Lo interesante de este relámpago de franqueza es que lo dicho sobre el libro de Lugones corresponde exactamente al film que lo toma por base. Cada historia, cada panorama del cine argentino que respeta la primacía del film *La guerra gaucha* suscita la sospecha de que el autor no lo ha vuelto a ver desde hace mucho tiempo. (Esta sospecha, desde luego, no disculpa el acatamiento de los juicios heredados, y menos aun la aprobación original, el eco borroso de aquella primera visión...).

Un cartel de los títulos, sobre papel con membrete de la compañía productora, dedica el film a la memoria de Lugones, "voz lírica con acento de eternidad que enraíza su inspiración en el corazón mismo de su tierra". Advertencia leal (*fair warning*) de que amenazan otras metáforas cruzadas...

El film, producción inaugural de Artistas Argentinos Asociados, empieza con una mano que desempolva la tapa de un libro. Se trata de una encuademación noble, posiblemente en gamo, pero gastada, con los bordes raídos, de la obra de Leopoldo Lugones publicada originalmente en 1905. El film es de 1942. ¿Menos de cuatro décadas habían ganado tanto olvido, tal vetustez, como para necesitar ese gesto de reverencia arqueológica?

Más verosímil es suponer que lo olvidado, lo relegado, lo que el film se propone arrancar al polvo, y a la indiferencia de sus eventuales espectadores, son las "antiguas virtudes" y "verdades entrañables", la "gesta fundadora" que la obra de Lugones a la vez invoca y aspira a encarnar, ejemplo para una "ciudadanía ablandada".

(Otra tapa, ornada de herrajes y pedrerías, que se alza ceremoniosamente para recordarle al desaprensivo presente las hazañas fundadoras de una nación, aparecía contemporáneamente al principio de *La corona di ferro*. Blasetti, 1942; pero en este caso, la epopeya es más bien una fábula medievalista, que procura demostrar a la Italia de Mussolini, aliada de la Alemania de Hitler, que el Sacro Imperio Romano-germánico fue el auténtico heredero de la Roma clásica, rediviva en la Italia del *fascio* y del Eje.)

Los antiguos heroísmos que *La guerra gaucha* exalta, en tiempos de vapuleada democracia, son los de la lucha contra el opresor extranjero, en este caso la llamada Madre Patria. (Dos años antes, *Petróleo*, Arturo S. Mom, 1940, había aludido veladamente a la nueva encarnación, siempre en óptica revisionista, de esa sombra funesta: el imperialismo británico, la plutocracia judía y sus aliados de siempre, *all the usual suspects*... El guión, más bien indigente, estaba firmado por Arturo Cerretani y Pilar de Lusarreta, escritores respetables que iban a ser peronistas de la primera hora.) Lugones, que como tantos socialistas de principios de siglo, pasó a predicar un nacionalismo armado como reacción contra el internacionalismo marxista y el cosmopolitismo conservador, ha quedado en el museo de cera del folklore político argentino como el apóstol de "La hora de la espada", el conferenciante que en 1923, apenas un año después de la Marcha sobre Roma, arengó desde el escenario del teatro Coliseo a una platea constelada de uniformes, urgiéndolos a no postergar sus responsabilidades patrióticas... Suele olvidarse que cuando el general Uriburu intentó realizar esa utopía con su tosco régimen militar de 1930, Lugones rehusó la dirección de la Biblioteca Nacional, así como todo cargo público que ese gobierno le propusiera.

Más complejo, más inapresable que la caricatura esbozada por sus detractores, Lugones tal vez solo haya sido culpable, en *La guerra gaucha*, de regodeo en una prosa ampulosa y un léxico de sala de remate de antiguallas, de sacrificarlo todo en el altar de una musa retórica, con tal fruición que a su lado *La gloria de don Ramiro* adquiere una liviandad casi amena. Releer *La guerra gaucha* tras una visita a Bustos Domecq puede ser, en dosis breves, una experiencia hilarante.

Las antiguas virtudes que con su toma inicial el film intenta despertar a una nueva vida tienen nombre, actores, instrumentos: gauchos, montoneros, tacuaras, todo lo que pueda oponerse al país que había triunfado en 1880 y que, como es inevitable con lo reprimido, entra por la ventana cuando le cierran la puerta. En 1930 esa puerta se había entreabierto por las armas; en 1943, un año después del estreno

del film, la puerta se abrió de par en par, también por las armas. Como todo populismo de derecha, se postula la comunión de una aristocracia autodesignada con un "pueblo" idealizado, catequizado, encuadrado. En el film los corazones de doña Encarnación Colombres (Amelia Bence) y del capitán Miranda (Francisco Petrone) laten al unísono. Para decirlo con una palabra fuerte, en el contexto histórico argentino, libro y film son restauradores.

(Puede decirse que Torre Nilsson revisitó este clásico en *Güemes: la tierra en armas*, 1970, un film que respira en otra atmósfera de patriotismo antidemocrático: el de la consolidación del movimiento montonero durante el gobierno de Levingston. A su protagonista prestó ecos de Martín Fierro y de José de San Martín, adheridos a la máscara patricia de Alfredo Alcón. Norma Aleandro aportó el prestigio, aún fresco en esos años, ganado en el teatro independiente de izquierda. Pero ni siquiera la *guest appearance* de Mercedes Sosa, cereza sobre el copete de crema, garantizó a este calculado pastel un éxito perdurable. Los tiempos habían cambiado. Si los espectadores clandestinos de *La hora de los hornos* y de *Operación masacre* se dignaban a ir al cine era para apreciar la coquetería anarquista de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969, o el apenas encubierto elogio de la violencia terrorista en *Duck You Sucker*, Sergio Leone, 1971. Individualista aun cuando se proponía ser oportunista, Torre Nilsson pensó el *package* y luego pensó en otra cosa al hacer el film, que hoy nadie propone como uno de los temibles "clásicos" de nuestro cine. Tanto mejor para el cineasta de *El secuestrador*.)

Sería, en cambio, absurdo calificar a *La guerra gaucha* de film nacional-socialista, ni siquiera fascista, aun en la acepción imprecisa, diluida, que las revoluciones "culturales" de fines de los años 60, tan afectas al desliz lexicográfico, aplicaban a la represión policial en sociedades capitalistas. Lo evidente es que el film respira en un clima que es el del gobierno de Castillo, con su hipócrita neutralidad pro-Eje, laboratorio donde se gestaba el golpe militar del GOU.

(Homero Manzi, coguionista del film, ilustra con su itinerario político, entre Forja y el justicialismo, las incertidumbres ideológicas de la época en Buenos Aires.)

En 1942, el film empieza por lucir, en sus títulos, el apoyo y el auspicio del recién fundado Instituto Cinematográfico del Estado, cuyo director era Matías Sánchez Sorondo.

(En 1936 Sánchez Sorondo había sido, junto a Gustavo Martínez Zuviría!, uno de los fundadores de la Comisión de Cooperación Intelectual, patrocinada por la embajada de Alemania. Este ex ministro del Interior del gobierno de Uriburu, recibido por Hitler en 1937, ensalzó cándidamente al Führer, al volver a la Argentina. Un año más tarde supervisaba las empresas comerciales y culturales de intercambio con el Japón... Presidente del Banco de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Castillo, Sánchez Sorondo fue luego designado director del recién creado Instituto Cinematográfico del Estado y enviado a estudiar la producción en la U.F.A. y en Cinecittà. Un episodio nunca bien elucidado, de malversación de fondos públicos, y supuesto fraude, hizo que el gobierno surgido del levantamiento del 4 de junio de 1943 lo destituyera, precisamente cuando sus aliados ideológicos llegaban francamente al poder.)

La irremplazable *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila recoge un estudio de Guillermo Corti sobre el proceso de adaptación a que fueron sometidos los relatos de Lugones para obtener una trama unitaria y coherente. Allí se lee: "se hizo una discriminación, eliminando todo lo mucho que carecía de valor cinematográfico:

imágenes subjetivas (...), metáforas y todo el barroco de Lugones, de gran valor literario, pero de escaso o ningún valor cinematográfico. Eran tiempos épicos en que la gente no estaba para romances, ya fueran literarios o amorosos; eran tiempos de sobriedad en el hablar y en el amar...".

Sin embargo, en el film se oye: "¿Qué nos puede pasar? ¿Morir? Para eso estamos: somos pasto de la gloria grande". También: "Yo entiendo la vida a mi manera: el bosque, un libro, una lanza y una mirada componen mi mundo". Y: "¿Es posible que no presenta el oscuro clamor que encierra la muerte de ese niño?" O: "Estoy ciego y veo miles de pájaros que corren hacia la libertad".

Hasta: "Pelemos por nuestros hermanos de cobre, por nuestras piedras, por nuestros árboles; seguiremos peleando aunque las montañas ruedan sobre nuestros huesos".

Un gaucho abrazado a su china empina la damajuana y tras un largo trago de chicha escupe el alcohol con una risotada; inmediatamente, besa a la mujer, sonriente a su lado, halagada por esa expansión maloliente. Tales celebraciones de una virilidad que se quiere rústica, saludable, son lo más próximo a la vida cotidiana que el film se permite. Dorita Ferreyra, virtuosa detrás de su telar, o en obstinado silencio cuando su hijo está amenazado, ilustra esa metástasis de lo ideológico, cuyo ejemplo mayor (exagerado hasta lo grotesco, obra maestra del *camp*) es *Yo Cuba*, Kalatozov, 1964. En *Pampa bárbara*, 1945, Demare, esta vez con Fregonese, por lo menos iba a atreverse a recordar que los soldados de la campaña del desierto tenían vida sexual.

Una sola secuencia del film, curiosamente no comentada en las historias que siguen repitiendo, infatigables, sus elogios, muestra una originalidad de concepto y tratamiento que sugiere lo que *La guerra gaucha* hubiera podido ser si sus autores hubiesen osado. La dama patricia atiende al joven oficial herido, criollo leal a la causa realista. El episodio no es menos alegórico que otros del film, y en su clave sentimental reitera la situación clave de tanta novela romántica, de *Amalia* de Mármol a *Vanina Vanini* de Stendhal: mientras la fiebre lo domina y está inconsciente, el joven recibe cuidados de su anfitriona, que le transmite, sin pronunciarlo pero audible en la banda sonora, el ABC del credo rebelde y le insufla una nueva lealtad, hacia la tierra donde nació. Se trata de una posesión amorosa, telepática, que la secuencia resume entre voz en *off* y primeros planos bañados en esa luz lechosa que Boeniger sabía componer.

(¿Anticipo de una secuencia de *Accident*, Losey, 1967, a su vez anticipo de todo *India Song*, Duras, 1974, esa voz en *off* sobre los labios inmóviles del personaje?)

Al recuperar su salud —el acceso de fiebre, como la lealtad equivocada, es necesariamente pasajero— la dama ha hecho de él un patriota. Puede leerse la secuencia como una vampirización en clave positiva, luminosa.

Monolíticos, Petrone y Chiola son los megáfonos de sus réplicas imposibles. Ejemplares, ideológicos, solo respiran en el espacio de lo que están llamados a representar. Galache, pérfidamente, logra atisbos de sentido común para su comandante realista. Y, desde luego, está Muiño. Sacristán (hubiera sido demasiado audaz para la época presentarlo como cura, precursor del clero proguerilla) que transmite mensajes cifrados a los patriotas con las campanadas de su iglesia, ladino y mentiroso "por la buena causa" (¿brechtiano? Cf. *Hangmen Also Die*, "Los verdugos también mueren", Lang, 1943), cieguito que toca el violín en medio del campo de batalla, mitad Tiresias, mitad Viejo Vizcacha, su presencia suscita la simpatía emocionada de algunos, la vergüenza ajena de otros, una mezcla incierta de risa y asco que acompañarían a lo largo de su carrera al actor más insoportable del cine argentino. Viejo Hucha o Cura Gaucho, aun Domingo Faustino Sarmiento, finalmente (*La calle grita*, *De padre desconocido*) cascarrabias que esconde un corazón tierno y libera una lágrima siempre fácil, al lado de su demagogia Sandrini parece casi ascético.

El film acumula ilustraciones de almanaque o de cuaderno escolar, lo que en Francia serían *images d'Épinal*, sin la ingenuidad cultivada, asumida como estilo, que le hubiese conferido el encanto de ciertos

Griffith menores, sin el delirio razonante y formalista de Eisenstein. Sus secuencias de acción, eficaces de puesta en escena y de montaje, acatan con habilidad modelos norteamericanos de la época. ¿Qué falta, entonces?

Falta un personaje inseguro capaz de heroísmo, falta un primer plano donde la mirada diga más que los labios, falta una iluminación o un encuadre que transfiguren un paisaje banal en una imagen inolvidable. *Young Mister Lincoln*, Ford, 1939, ilustra, si se quiere, el ABC de la política liberal norteamericana en el contexto rooseveltiano; pero John Ford, Henry Ford y Bert Glennon compusieron un film conmovedor más allá de su circunstancia, hermoso más allá de sus referencias.

La Patria con que se engolosina *La guerra gaucha* es la de los discursos de director de escuela primaria en una efeméride.

Fosilizada en esa retórica, la noción de patria no se encarna en una mirada vuelta hacia la tierra natal que se deja atrás, en medio del éxodo (*Grapes of Wrath*, Ford, 1940), ni en un momento de felicidad silenciosa en el reencuentro con el hogar destruido (*Birth of a Nation*, Griffith, 1914), ni siquiera en una mano que se hunde en la tierra devastada que una vez fue fértil, buscando una raíz que comer (*Gone with the Wind*, Fleming, 1939).

Abstracta y declamada, como sus nociones de independencia y soberanía, esa Patria aparece condenada a que la celebren como las efemérides cuyo tono y retórica el film recrea: mirando el reloj, contando los minutos que nos separan del "¡Rompan filas!" ■

© Herederos de Alberto Tabbia

El gusto de A. T.

Recordando a Alberto Tabbia a un año de su fallecimiento

Mayo, Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín

Viernes 15

Monte criollo (Argentina, 1935)

Dirección: Arturo S. Mom

Con Nedda Franci, Francisco Petrone.

A las 14.30 y 19.30 hs.

La ley del más fuerte

(Alemania, 1975)

Dirección: Rainer W. Fassbinder

Con R. W. Fassbinder, Karl-Heinz Böhm.

A las 17 y 22 hs.

The Killing of a Chinese Bookie

(EE.UU., 1976)

Dirección: John Cassavetes

Con Ben Gazzara, Seymour Cassel.

En inglés con subtítulos en francés,

sin traducción al castellano.

A las 17 y 22 hs.

Sábado 16

Carta de una enamorada

(EE.UU., 1948)

Dirección: Max Ophüls

Con Joan Fontaine, Louis Jourdan.

A las 14.30 y 19.30 hs.

El dinero (Francia, 1983)

Dirección: Robert Bresson

Con Christian Patey y Sylvie van den Elsen.

A las 17 y 22 hs.

Domingo 17

La tercera generación (Alemania, 1979)

Dirección: Rainer W. Fassbinder

Con Volker Spengler, Bulle Ogier.

A las 14.30 y 19.30 hs.

Lunes 18

Palermo (Argentina, 1937)

Dirección: Arturo S. Mom

Con Nedda Franci, José Gola, Orestes Caviglia.

A las 14.30 hs.

Opening Night (EE.UU., 1977)

Dirección: John Cassavetes

Con Gena Rowlands, John Cassavetes.

En inglés, con subtítulos en francés,

sin traducción al castellano.

A las 18 y 21 hs.

Martes 19

Lulú o La caja de Pandora

(Alemania, 1928)

Dirección: Georg Wilhelm Pabst

Con Louise Brooks, Fritz Kortner.

A las 14.30 y 19.30 hs.

Detour (EE.UU., 1945)

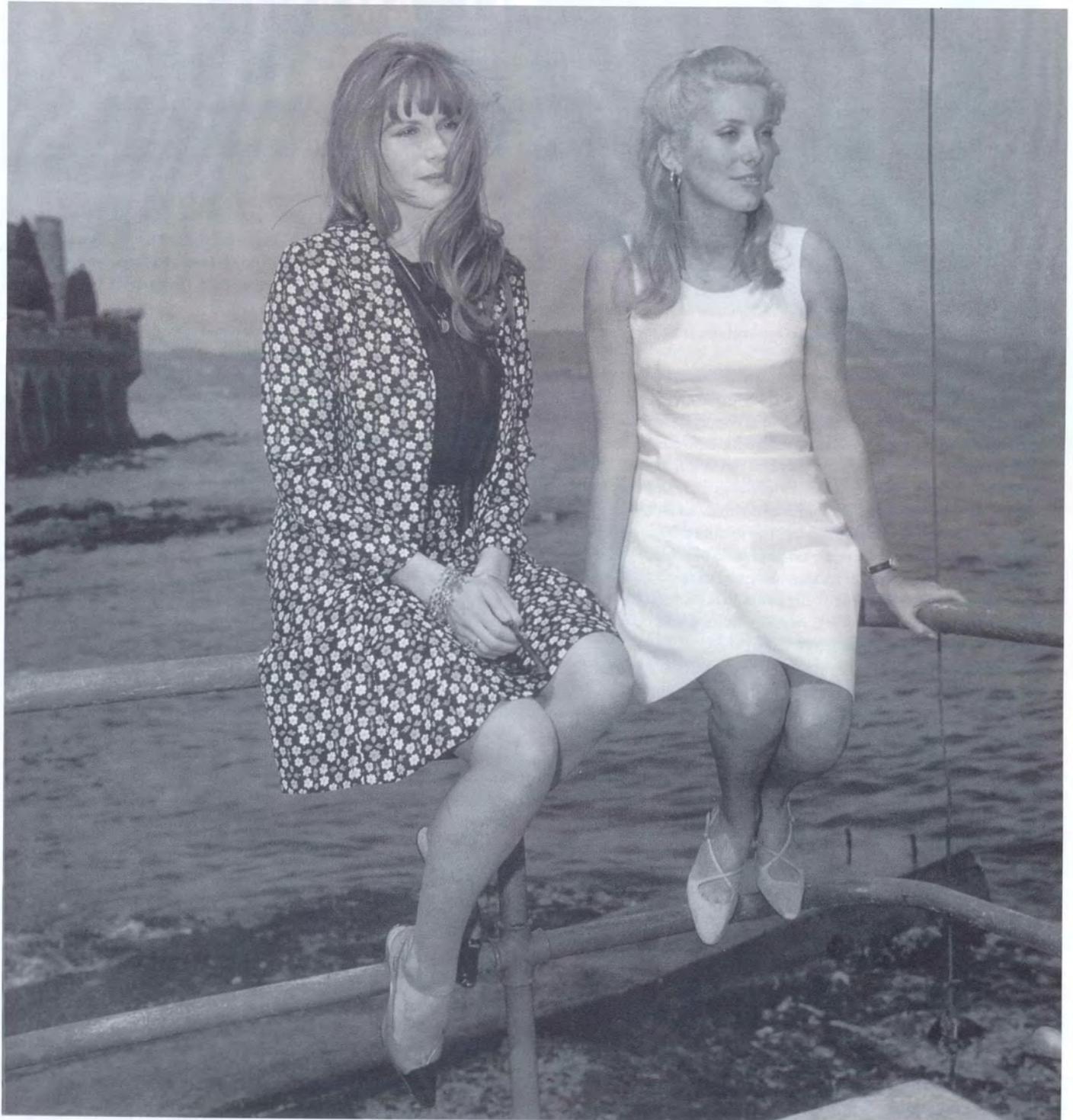
Dirección: Edgar G. Ulmer

Con Tom Neal, Ann Savage.

En inglés, sin subtítulos en castellano.

A las 17 y 22 hs. ■

Sisters



Françoise Dorléac and Catherine Deneuve, 1965

The **Guardian**
Weekly

Always on Sunday

Buenos Aires Herald

Argentina's International Newspaper

Azopardo 455

1107 Buenos Aires - Argentina

① 342-8470/76/77/78/79 - 342-1535

Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

E-mail: baherald@newage.com.ar

Website: www.BuenosAiresHerald.com

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Estimado editor:

En *El Amante* 72, he leído un artículo llamado "El flautista de Hamelin" firmado por el señor Quintín.

En él efectúa un comentario sobre *El dulce porvenir*, película que ha recibido (o es candidata a recibir) diversos premios y menciones por sus valores cinematográficos.

Hete aquí que el señor Quintín, quizás entusiasmado por sus lecturas sobre psicología, se pronunció negativamente sobre la elección de Atom Egoyan (director de la obra) de mostrar "las relaciones paidofílicas e incestuosas" (sic) entre un padre y su hija. Y a propósito de dicha elección, fundó su rechazo más contundente a los valores del "film".

Yo, quizá no tan experto como el cronista en bucear en los vericuetos del alma humana, recuerdo modestamente que en cualquier tratado sobre psicología resulta paradigmático el concepto de que: "no puede hablarse ni de incesto ni de homosexualidad sino cuando tales alteraciones se han producido". En otros términos, los seres humanos pueden albergar todas las fantasías inconscientes o conscientes imaginables, pero un incesto no es tal sino cuando este se ha llevado concretamente a cabo. Y lo mismo pasa con la homosexualidad. Y ciertamente no pasa en la película.

Posiblemente el cronista al haberse escandalizado de tal modo, no pudo reparar en las excelencias del guión ni en la impecable dirección de actores que hace lucir a Ian Holm tan dúctil para adecuarse a los requerimientos de su papel.

Volviendo a *The Sweet Hereafter*, creo que no en vano es una película tan agasajada por los premios. Egoyan es un director promisorio del que es posible esperar otras creaciones de la calidad de *El dulce porvenir* y personalmente espero que veamos pronto otra muestra de su talento.

Fausto J. Molina
Buenos Aires

Señores directores:

Es la primera vez que me escribo y es para decirles que estoy triste. Muchas veces fueron mi compañía, me llevaban de la mano para enseñarme el maravilloso mundo cinematográfico. El cine se abría paso a través de sus palabras. Después de ver una película corría hasta mi casa para leer lo que opinaban sobre ese film. Me peleé y me amigué infinidad de veces por sus comentarios pero esta vez me clavaron un puñal.

Leyendo el último número encuentro la crítica de Gustavo Noriega sobre *The Blackout* de Abel Ferrara. Vi la película y coincido con él en casi todo. La excepción que ennoblece el film es la razón por la que Gustavo la defenestra.

Podés creer o no en Dios, como libres de pensamiento, podés ver en el martirio de Jesús al primer autodestructivo de la historia pero no podés estar a favor de la muerte. Creo que no podés decir alegremente "yo aborté" porque no sé si sabés realmente el significado del hecho.

No leí el artículo de la revista *trespuntos* que se menciona en la nota, no sé si esas mujeres que dicen haberse hecho un aborto lo hicieron convencidas y hoy están orgullosas de eso o la culpa las carcome. Te aseguro que es un horror y es muy difícil de olvidar.

Bien dijiste, se trata de hacer uso del cuerpo a nuestro mejor saber y entender pero no cuando hay vida dentro del vientre de una mujer. No somos quienes para decidir si una vida debe nacer o no, es como cuando en la época del Proceso se decidía quién sobreviviría. El gobierno debería hacer una campaña sobre la anticoncepción y que la

gente aprenda y sepa que se pueden evitar los embarazos y sin pagar un solo peso.

No es catolicismo retrógrado, por favor. Con la legalización del aborto se hace la más fácil, claro, estamos acostumbrados a eso. Seguro que me van a retrucar con el "ahora es ilegal, se hace igual y en pésimas condiciones". El dinero que se mueve alrededor de eso es de más de seis ceros. Por eso el gobierno no se mueve ni concientiza a la gente, donde no hay dinero no hay interés. Para qué van a decir que es económico no traer chicos al mundo, "tráiganlos, los matamos ilegalmente y se generan divisas".

Por eso desde una revista de opinión como el *El Amante / Cine* no se puede bajar línea tan irresponsablemente, aunque estén los directores de acuerdo. No es celuloide, es la vida real, el feto es vida. No podés asesinar a alguien indefenso que ni siquiera podés mirar a los ojos.

Ferrara se equivocó porque en el final de *The Blackout* la redención es el suicidio y se sabe que la única redención posible es el perdón. Un saludo grande.

Eduardo V. Caruso

Señores directores:

He recorrido los comentarios sobre *Titanic* y no me quedan muchas dudas: la referencia para mí más obvia, la más trascendente, la que me da vueltas desde que terminé de pasarme tres horas seguidas sentada, les ha pasado inadvertida.

Para compartirla, me permito un recurso de ficción-ciencia. Ustedes sabrán que la vuelta del milenio confunde todos los sistemas informáticos de medición del tiempo. Por lo tanto, ustedes no pueden refutar que me encontré en pantalla con parte del archivo de una universidad de artes, fechado en 2098. Igualmente, que entre sus carpetas contenía actas de exámenes, incluyendo el que transcribo a continuación:

—A ver, alumno, le tocó exponer sobre artes audiovisuales del siglo pasado.

—Uy, eso de cuando todavía hacían películas de celuloide; me tendría que dar alguna ayudita.

—Bueno, trate de recordar una película que pasaba casi toda en un barco, del cual llevaba el nombre. Su director hizo escuela en el manejo de masas de gente en conflicto, el montaje, el ritmo. ¿No se acuerda de nada?

—Vagamente, profesor; si no me da más datos...

—En un momento culminante, un marinero está por disparar sobre los sublevados, y uno de ellos apela a su conciencia.

—Acabáramos, ya sé. *El acorazado Potemkin*.

—Burro, la respuesta era *Titanic*.

—Es que con tantas coincidencias; no me negará que hasta el tema es más o menos el mismo.

—Por favor, ¿usted pretende decirme que la película más cara y más rentable del siglo XX trataba de la lucha de clases?

—Tal cual, de la lucha de la tercera clase con la primera por un lugarcito en los botes salvavidas.

—Por esta vez vaya y pase, pero relea los apuntes. La letra F, Fujiyama. El explica que se habían terminado las ideologías; no había más izquierda versus derecha, ni retro versus progre. Solo había un mercado dispuesto a pagar por ver bien grande una teta de Kate Winslet.

—Lo que usted diga. Pero admita al menos que era la izquierda.

Eduardo Joselevich

Queridos amantes:

Tengo 17 años y soy cinéfilo desde los seis, edad en la que vi tres películas que sigo adorando: *Laberinto*, de Jim Henson, razón por la cual me hice fanático de Bowie y, más tarde, me enamoré de Jennifer Connelly; *Los Goonies*, de Richard Donner, y *La historia sin fin*, de Wolfgang Petersen. Por eso, en el balance del año 1993, cuando Castagna, en la reseña de *En la línea de fuego*, dijo que el último film no gustaba ni a grandes ni a chicos, me sentí algo ofendido, porque fue un film que siempre adoré y que nunca me cansaré de ver (ya van 67 veces contadas). Es como si a un católico le hablaran mal de Dios. Se podría decir que mis gustos vendrían a ser una mezcla entre Noriega y Santiago García, ya que amo el terror, especialmente a Stephen King, la fantasía y las comedias románticas americanas, y me gustan aquellas películas a las que solo a Santiago le gustan y que me hacen pasar papelones frente a los demás. Además, mis directores favoritos son Carpenter y Spielberg, mis actores Harrison Ford, River Phoenix y Gary Oldman y mis actrices Winona Ryder, Jodie Foster y Sigourney Weaver. Quiero agradecerles a estos dos críticos por haberme hecho ver aquella maravilla llamada *Avión presidencial*, cosa que me valió millones de puteadas de los demás espectadores que se enteraron de mi postura ante el film, y a Santiago por haberme hecho ver una obra maestra como *La princesita*. Leo religiosamente esta revista desde el número de River Phoenix, pero luego fui comprando los números anteriores. Son los únicos críticos que se animan a tirarse en contra de bodrios tan queridos por el público y la crítica en general como *La casa de los espíritus*, la peor película de la historia según el que escribe; *De amor y de sombras* y *El paciente inglés* (salvando distancias, por supuesto). Castagna siempre me pareció un gran crítico, pero muy pocas veces estoy de acuerdo con él, aunque últimamente sí. A Flavia la extrañé todo el tiempo que estuvo sin escribir críticas, volviendo triunfalmente con una excelente crítica de la ídem *Mejor... imposible*. Con Quintín debo confesar que por mucho tiempo no podía leer sus críticas, pero en el último año se reivindicó. Con Jorge García me ocurre lo mismo (¿para cuándo la nota que prometiste un año atrás sobre las series de Sony, que me parecen de lo mejor que se ve por TV en este momento?).

A propósito, ¿vieron *Dawson's Creek*, la serie creada por Kevin Williamson, guionista de mi película favorita del año pasado, aquella maravilla llamada *Scream*? A mí me encanta por sus maravillosos diálogos y por las interesantes situaciones que se presentan. Quiero aprovechar este párrafo para divulgar algo de lo que algunos se dieron cuenta. *Verano del 98* es un absoluto plagio de esta serie. Ambas tienen exactamente la misma historia: cinéfilo fan de Spielberg tiene como mejor amiga a una tal Josephine o Josefina en el local y se enamora de la nueva vecina que viene de la Gran Ciudad

(Nueva York o Buenos Aires); Joey o Jose, que tiene una hermana embarazada, está celosa. Dawson o Tomás tiene un amigo que está enamorado de una mujer mayor que él (su profesora o su jefa). Me parece vergonzoso que a Cris Morena le dé la cara para copiar tan descaradamente (y arruinarla). Debe haber creído que *Dawson's Creek* nunca llegaría aquí y que se saldría con la suya, pero no. Por último, y aunque sé que ya no lo hacen, querría que por favor me califiquen las siguientes películas, por las cuales siempre me intrigó lo que pensarían:

	Yo	SG	GN	GJC	FF
<i>La historia sin fin</i> (Petersen)	10	6	6	6	6
<i>Laberinto</i> (Henson)	10	8	8	7	6
<i>La profecía</i> (Donner)	10	10	8	9	9
<i>Leyenda</i> (Scott)	8	3	2	3	
<i>El club de los cinco</i> (Hughes)	9	7	6	5	6
<i>El nombre de la rosa</i> (Annaud)	8	9	5	6	7
<i>Al filo de la realidad</i> (Miller, Landis, Spielberg, Dante)	9	8	7	6	8
<i>Inferno</i> (Argento)	10		9	10	
<i>Síndrome</i> (Argento)	9				
<i>Los Goonies</i> (Donner)	8	7		7	5

Sigan haciendo la mejor revista de cine del país. Gracias por darnos lo que nos dan. Cordialmente,

Juan Pablo Martínez
Pablo Nogues. Pcia. de Buenos Aires

Queridos amigos:

Les escribo al fin, pues ya hace un año que los leo y que alivian el peso de estar en contra de muchos cuando, a la salida del cine, las opiniones se hacen presentes entre sorbos de café. Aunque a veces tengo que controlarme para no arrancar las hojas de la revista y admitir que la libertad de expresión es un derecho de todos. Les felicito por el "trabajito" que se mandan y que da tan jugosos frutos una vez al mes. Como nunca escribo y soy bastante vaga para eso, aprovecho para decir dos cosas: ¡extraño la tapa anterior! El amarillo de las nuevas me marea, y Flavia, sacás lindas fotos. ¿Van a ir al festival de cine y video de Curitiba? Tal vez nos vemos por ahí... si decido faltar a la facu. Besos grandes a todos los hacedores de EA (incluyendo al diseñador de la tapa) y cuenten conmigo un año más. ■

Carla
Corrientes

Cinéfilos S. R. L
Presenta

La Videoteca

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

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

DICCIONARIO

DE CINE

EDUARDO
A. RUSSO



EL AMANTE
CINE PAIDÓS

CINE DE AUTOR
CAMÉRA STYLO
BIOPIC
DÉCOUPAGE
FUNDIDO ENCADENADO
GAFFER
CINE IMPRESIONISTA
MELODRAMA
CINE NEGRO
NOUVELLE VAGUE
MONTAJE
PUESTA EN ESCENA
NATURALISMO

Son algunos de los conceptos
que Eduardo A. Russo
explica en esta obra *analítica*
que se originó en las páginas de la
REVISTA **El Amante / Cine.**

El **Diccionario de cine** realiza,
en una amplia serie de artículos
desarrollados *in extenso*,
una aproximación comprensiva
al vocabulario que circula habitualmente
en el múltiple campo de lo cinematográfico.

E 313 páginas, 25 pesos
En todas las librerías

Coedición
Paidós **El Amante**

A mí no me iluminó

por Gustavo J. Castagna

Durante un mes (cuatro números) hice una suplencia periodística en la revista *La Maga*, escribiendo sobre los estrenos de cada jueves. En el ejemplar del miércoles 15 de abril, figuran mis dos críticas sobre *Felices juntos* y *El faro*. En la sección "Espectáculos" de *Clarín* y *La Nación* del sábado 18, dos grandes avisos de la película de Mignogna aparecen acompañados por los "extractos" de las opiniones de los críticos, labor que cada jueves a la mañana cumplen los jefes de prensa de las distribuidoras. Ahí figuran una serie de frases elogiosas que jamás escribí en la crítica de *La Maga*. Paso a detallarlas. En los avisos se lee (cito textualmente): "*El faro* emociona. Soberbia la interpretación de Ingrid Rubio junto a los cálidos trabajos de Jimena Barón y Florencia Bertotti. MIGNOGNA LOGRA SU OBRA MAS AMBICIOSA" (después viene mi nombre y el del medio). En realidad, debería leerse: "[...] Mignogna ostenta una filmografía indiscutible por sus aspectos artesanales y reconocible por su identificación en el espectador. *El faro* es

su obra más ambiciosa y, debido a estos propósitos, una película competente por sus aspectos técnicos, pero también, desde el tratamiento de la historia, un filme que ofrece algunos de los problemas más visibles del cine argentino. [...] Es que *El faro* elige la emoción para transmitir las vivencias de sus personajes, principales y secundarios, al contar algunas de 'aquellas pequeñas cosas' como canta Serrat en los títulos de cierre. Pero como siempre ocurre en el cine, lo más importante no es qué cuentan esas 'pequeñas cosas' sino de qué manera están contadas en una película. Y es en el tratamiento de su historia donde *El faro* carece de soltura, energía, credibilidad [...] Especialmente, por la soberbia interpretación de la española Ingrid Rubio (descubierta por Mignogna a propósito de *Taxi* de Carlos Saura), pero también por los cálidos trabajos de Jimena Barón (Aneta nena) y Florencia Bertotti (Aneta adolescente). Si no fuera por las actuaciones de estas tres desconocidas (por lo menos hasta hoy), *El faro* sería un filme infinitamente menor

(y menos importante), parecido a un programa de televisión, con las virtudes y los defectos del caso".

En los últimos años, las distribuidoras de cine se encargan de violar (no encuentro otro término mejor) la mayoría de las críticas de los jueves, con la intención de que los lectores de los medios más importantes concurren a los cines por la opinión de los especialistas. El editorial de este número se encarga de poner en su lugar esta política comercial de las empresas que consiste en sacar de contexto los contenidos de una crítica para que todas las películas de los jueves tengan una opinión favorable. De ahí mi necesidad de condenar esta actitud detestable. Pero la culpa no la tienen solamente las empresas sino también los periodistas y críticos que no protestan y aceptan figurar en un aviso con su opinión recortada y tergiversada con signos de exclamación y puntos suspensivos. Por esa razón, y de acuerdo a lo que no escribí sobre la película de Mignogna, se me acaba de ocurrir un nuevo título para esta nota: *El faro y el golfo*. El segundo fui yo. ■

¡Novedades 1998!

KINEMA presenta:

EL GRAN MOMENTO • Preston Sturges

LA HISTORIA DE PALM BEACH • Preston Sturges

CUATRO PASOS EN LAS NUBES • Alessandro Blasetti

LAS AMIGAS • Michelangelo Antonioni

EL GRAN JUEGO • Jacques Feyder

LA SEÑORA DE TODOS • Max Ophüls

EL VUELO DEL AGUILA • Jan Troell

HISTORIA DE TOKYO • Yasujiro Ozu

LOS BAJOS FONDOS • Jean Renoir

EL ECLIPSE • Michelangelo Antonioni

EL PROCESO DE JUANA DE ARCO • Robert Bresson

LATINUM: Solar de French - Defensa 1066 Loc. 4 Tel.: 362-5562 - San Telmo • MAR DEL PLATA: Moreno 2788 Tel.: 94-1982

KINEMA: Obras Maestras del Cine Universal Tel. 244-4306

CHACALES DE LOS SOUNDTRACKS



The Jackal, música de la película e inspirada en el film homónimo compuesta y ejecutada por diversos grupos de pop y techno industrial actuales; 1997, MCA Records (Universal)

Todos sabemos bien de qué se trata cuando la tapa de un CD lleva la leyenda *music from the motion picture soundtrack* u *original motion picture soundtrack*: música especialmente hecha para la película con la inclusión de temas no incidentales y, en el segundo caso, música original del film en cuestión.

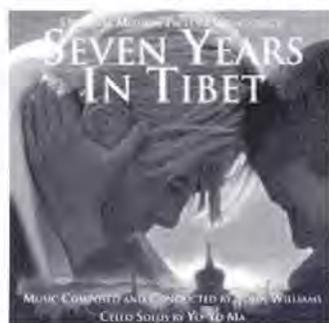
El terreno de lo insondable (casi siempre, como en este caso, absurdo) surge cuando aparece la leyenda *music from and inspired by* (música de e inspirada en...). ¿Sucederá que acaso un compositor equis o un grupo zeta se inspiró, bajo la tierna sombra de un fresno, en la composición de uno o varios nuevos temas musicales tras haber salido del cine en el que se proyectaba la película?

A falta del disco con la música original del film (compuesta por Carter Burwell) en la Argentina se distribuye este (producido por el propio realizador de la película, Michael Caton-Jones) que recurre a dicho despreciable adagio, el cual no tuvo como origen un noble árbol, sino el escritorio de un productor discográfico aprovechando la tajada de tener en la calle una película con dos estrellas de Hollywood (Gere y Willis), para reflotar mediocres grupos de pop ácido o de techno industrial. La única excepción entre estos *inspirados* grupos la constituyen Ani Di Franco con *Joyful Girl*

(*Peace and Love Mix*) y Moby con *Shining*, mientras que ni Prodigy, ni The Charlatans UK, ni Lunatic Calm realizan algo más creativo que lo que hizo en su último trabajo U2 —Pop— (que tampoco es la gran cosa) o cualquier DJ británico —equipado con *samplers*— de la actualidad.

Dentro de la película los temas son adecuados, y fuera de ella, quien adquiera el disco se encontrará con un compilado pop, por momentos (solo por momentos) interesante.

QUE EL BUDA ESTE CONTIGO



Seven Years in Tibet, música del film homónimo compuesta y ejecutada por John Williams con solos de violoncelo de Yo-Yo Ma; 1997, Mandalay Records - Sony Classical (Sony)

A este neoyorquino, hijo de un baterista de jazz, seguramente se lo seguirá recordando por las obras que le valieron sus cinco premios Oscar obtenidos en 1971, 1975, 1977, 1982 y 1993. Es decir, *Fiddler on the Roof*, *Jaws*, *Star Wars*, *ET* y *Schindler's List*, respectivamente, y no por esta banda sonora, desgraciadamente.

En cambio, al chino-americano Yo-Yo Ma, radicado en París y nacido en 1955, este trabajo le servirá para seguirse masificando hasta niveles insospechados, ya que su última aparición, también para Sony, *Yo-Yo Ma Inspired by Bach*, con los seis solos para cello del compositor barroco que acompañaron la edición de seis videos alegóricos (uno de ellos

dirigido por Atom Egoyan), lo envolvió en un hecho comercial verdaderamente inédito, a la vez que interesante.

Williams y el violoncelista ya habían trabajado juntos anteriormente, pero fuera del ámbito de la música para cine, cuando el primero lo requirió para que ejecutara un Concierto de cello de su autoría.

En algunos aspectos la música para cine se parece a la del período barroco, pero el más importante radica en que *ambas son compuestas a pedido*. Las obras de la época musical que vio surgir, por ejemplo, al italiano Antonio Vivaldi (1678-1741) o al teutón Johann Sebastian Bach (1658-1750) eran realizadas por solicitud de las diferentes cortes europeas o de la misma Iglesia; mientras que la música para películas es sugerida desde los estudios de cine por los directores de los films y sus productores, y con alguna incidencia, de acuerdo a la notoriedad de este, por su compositor.

En ambos casos el mayor o menor suceso de un trabajo para cine dependerá, igual que en el barroco, del tiempo que le pueda dedicar su compositor y mientras menos sea ese, tanto más inadvertido pasará el trabajo, ya que no se pueden obtener los mismos resultados en ocho meses de trabajo que en tres. Además de *Seven Years in Tibet*, el año pasado Williams concluyó *Amistad*, *The Lost World*, *Rosewood* y el relanzamiento de la música de la trilogía reacondicionada *Star Wars*, de modo que era previsible que los resultados a obtener no fueran los esperados para un nominado treinta y tres veces a un premio de la Academia de Hollywood. Como ejemplo del *factor tiempo* pueden citarse las dos únicas obras que realizó en 1993: *Jurassic Park* y *Schindler's List*; la segunda le valió un Oscar. Si bien la banda de sonido de la película de Jean-Jacques Annaud (estelarizada por quien ya todos sabemos, sobre todo tras su paso por nuestro país) no es mala, no es un trabajo descollante de Williams, ya que vaya a saber por qué siempre utiliza los mismos

recursos para sus bandas de sonido de sentido épico: las típicas fanfarrias al estilo *Superman* o, lo que sería peor, *Barras y estrellas* (*leitmotiv* de las placas rojas de Crónica TV y de los boletines de Radio Colonia). Es muy afortunada la inclusión de un chelista realizando los denominados solos requeridos por el compositor en la partitura, mucho mejor aun si el solista es el oriental, ya que su estilo es muy *espiritual* (si alguna vez algún lector tuvo o tiene la oportunidad de escuchar al *impetuoso* y *arrollador* Miloslav Rostropovich comprenderá la diferencia) y está totalmente apegado al sentido introspectivo de la historia del protagonista, quien comienza a abrazar el budismo tibetano.

Por momentos, la música de *Seven Years in Tibet* puede resultar algo melosa y es allí donde irrumpen los solos de Yo-Yo Ma, un hecho que, según cómo se lo mire, puede resultar en un defecto o en una virtud de la composición de Williams. Ya desde el primer tema del disco (homónimo al título del trabajo y del film) puede adivinarse qué características tendrá la obra: introspectiva, espiritual, con rasgos orientales —cuando así sea necesario— y notoriamente épica, cuando así se lo requiera. En este cuadro de situación también queda imbuida la aparición del citado solista, aunque destacándose del fondo, al margen de su función. Uno de los mejores temas del disco es el que lleva por nombre *Peter's Rescue*, ya que su aire decididamente vibrante sobresale de toda la obra, sobre todo, por el uso de la percusión y de las secciones de cuerdas. Mientras que el más interesante desde el punto de vista tímbrico es *Heinrich's Odyssey*, que recuerda al Williams de la *buena e infalible época*.

Seven Years in Tibet es una banda sonora que en la película es impecable, y si tuviera que ir a examen, debería pasar por *recuperatorio* con el solo sentido —diría un exigente profesor de derecho— de aprender (y no de memorizar) bien la materia. ■



GLORIA Y HAMBRE

Heroes for Sale

EE.UU., 1933, dirigida por William A. Wellman, con Richard Barthelmess, Aline MacMahon y Loretta Young. (Epoca)

El cine americano de los treinta, en particular el de los primeros años del sonoro, tiene peculiaridades intrínsecas. Guiones con frecuencia arbitrarios, en los que pasa literalmente de todo, una asombrosa velocidad narrativa que incluye violentas elipsis, ausencia de caracterización psicológica de los personajes que se definen exclusivamente a partir de sus acciones y una permanente tendencia a fusionar elementos de diversos géneros son sus rasgos más salientes. Esta historia de un ex combatiente de la Primera Guerra que como consecuencia de una herida que le provoca un dolor crónico se hace adicto a la morfina —razón por la que es echado de su trabajo—, que se convertirá luego en líder de una protesta sindical —lo que lo llevará a prisión cinco años— y cuya esposa morirá al ser golpeada en una manifestación, participa ampliamente de las características señaladas. Hay aquí elementos del cine social, melodrama, algo de comedia, una visión a vuelo de pájaro de los

Estados Unidos de los años de la Depresión y de toda la iconografía de la época, que incluye una caricaturesca caracterización de un comunista, anticipos de la nefasta caza de brujas macartista y un idealizado mensaje "rooseveltiano" final. William A. Wellman, que desarrolló buena parte de su carrera en los primeros años de la década del treinta, con algún título recordable como *El enemigo público número 1* con James Cagney, narró esta historia con pulso firme y el resultado es un film de 70 minutos tan entretenido como olvidable, que es además un adecuado registro de la producción estándar de esos años. ■

Jorge García

TIRO AL BLANCO

Grosse Pointe Blank

EE.UU., 1997, dirigida por George Armitage, con John Cusack, Minnie Driver y Dan Aykroyd. (Gatavideo)

Martin Blank (Cusack) es un asesino profesional preparado por la CIA (que lo ha seleccionado por su "flexibilidad moral") que ha decidido volcarse al cuentapropismo y es uno de los mejores en lo suyo. Tiene su oficina, su secretaria, su psicólogo y su celular. Es egresado de la promoción 1986 de su colegio, en la localidad de Grosse Pointe. Allí, la mujer que abandonó al dejar el pueblo (Driver) lleva adelante una pequeña radio independiente. Blank decide volver a Grosse Pointe para acudir a la reunión de egresados y para reencontrarse con su chica, ya que allí hay un tipo al que debe liquidar. Pero se siente mal con su profesión y quiere dejarla. Entre matones etarras, oficiales de la CIA y un competidor (Aykroyd) que prometió eliminarlo si no se une al "gremio de asesinos", transcurre esta comedia ácida escrita, entre

otros, por el mismo Cusack; con un cine simple que (hábilmente) genera tensión a partir de las situaciones típicas del género, pero resolviéndolas fuera del cliché: la película casi carece de conflictos más allá de los que el espectador se figura todo el tiempo, dando como resultado una película feliz en todas las direcciones. Pero que se ensucia las manos hasta el codo con lo más oscuro del *american way*, la burguesidad, las miserias, el cinismo de sus protagonistas y el sistema asesino que les permite a todos sentirse ciudadanos respetables.

El film no lo cuestiona ni lo muestra: hace una comedia de todo ello, colocando en el centro a un personaje joven, tierno y ganador, pero que vive torturado por tener que repetirse a diario esa farsa de que su empleo (matar gente) y su persona van por carriles separados. Cuando su prometedora descubre su verdadera profesión y se escandaliza, él habla con la verdad de los hechos y contra una moral pacata e hipócrita, mas siente (parece sentir) todo el tiempo que hay un rostro verdadero detrás de esa máscara ética.

Lo sabe a diferencia de su alter ego, el asesino rival. La de ellos es una diferencia de solo de actitud, que parece ser la única posible en el fin de siglo.

Este *ciné-nouveau* (su contenido tiene su continuación en el mismo formato del film) es una clara expresión de esa amargura despreocupada y estoica que algunos llaman posmodernismo. Como la banda de sonido que se mezcla con la música del ambiente que escuchan los personajes, lo que la película propone se mezcla todo el tiempo con *cómo* lo propone, en un juego que puede resultar perverso pero que es sincero para el que entienda su lenguaje y tenga intención de escuchar lo que tiene para decir. Y si no, se deja ver como una agradable comedia un tanto rara, con ese plus "que no sé para que lo pusieron", que es como esa pieza

que sobra cuando armamos mal un artefacto por no tomarnos la molestia de leer las instrucciones. ■

Máximo Eseverri

Barbara Stanwyck • Van Heflin
EL EXTRAÑO
AMOR DE
MARTHA IVERS



EL EXTRAÑO AMOR DE MARTHA IVERS

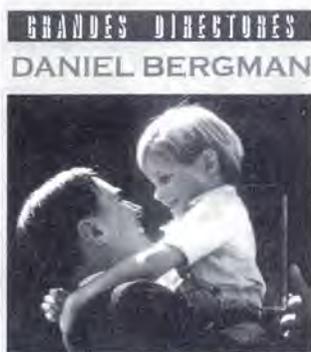
The Strange Love of Martha Ivers

EE.UU., 1946, dirigida por Lewis Milestone, con Barbara Stanwyck y Van Heflin. (Epoca)

Un extenso prólogo de casi veinte minutos de duración, modélico en la definición de los personajes, narra la relación preadolescente que se entabla, a través de juegos y escarceos sexuales iniciáticos, entre el pendenciero Sam Masterson, el tímido Walter O'Neill, siempre sometido a los designios de su tutor, y la rebelde Martha Ivers, que vive con su millonaria y tiránica tía (Judith Anderson escapada de los fotogramas de *Rebecca*). Un crimen que será pagado por un inocente y del que no brindaré detalles marcará para siempre la vida de estos personajes. Cuando dieciocho años después Sam Masterson regresa a la ciudad, los fantasmas del pasado reaparecerán en su vida. Sam es hoy un perdedor con un turbio

pasado reciente, Martha una mujer fría y dominante que ha heredado la fortuna de su tía y se ha casado con Walter, ahora el fiscal del distrito, quien se ha convertido en un alcohólico pusilánime, sometido a los designios de su esposa. La presencia de Toni, una ex presidiaria en libertad condicional que busca rehacer su vida, completará este cuarteto sombrío y agobiado por los recuerdos y el peso del pasado. El film de Lewis Milestone nos instala en el territorio del melodrama negro, un subgénero que ha dado títulos memorables al cine norteamericano. Partiendo de un excelente guión de Robert Rossen, Milestone —un director que ha ganado prestigio por algunas películas que hoy sobreviven dificultosamente como *Sin novedad en el frente*— consigue con la ayuda de un elenco formidable —donde Stanwyck y la notable y hoy olvidada Lizabeth Scott lucen inmejorables— uno de sus mejores trabajos. Un film sombrío y perturbador, de tonos ambiguos e inquietantes y sostenido crescendo dramático, que propone además una oblicua mirada, crítica e implacable, sobre los modelos de comportamiento de una sociedad en la que el éxito social es el único parámetro válido de reconocimiento. El consabido plano final requerido por las exigencias de producción no logra atenuar el impacto de una penúltima secuencia de corrosividad infrecuente, que no por casualidad fue mutilada en las oportunidades en que el film se exhibió por TV abierta y/o cable. ■

Jorge García



LOS NIÑOS DEL DOMINGO

Guión de Ingmar Bergman

Festival de Montreal, 1992
Mención Especial Mejor Debut
Premio FIPRESCI
Mejor Fotografía

LOS NIÑOS DEL DOMINGO

Sondagsbarn

Suecia, 1992, dirigida

por Daniel Bergman,

con Thommy Berggren,

Henrik Linnros, Lena Endre, Jakob

Leygraf y Birgitta Valberg.

(Yesterday)

Los niños del domingo puede confundirse con una película de Ingmar Bergman. En la exposición de los traumas infantiles del pequeño Pu (el personaje central), en la forma en que se manifiestan los encuentros y los problemas de un grupo familiar a principios de siglo y en las preguntas y planteos sobre la religión y la existencia de Dios, el film recuerda las obsesiones temáticas del realizador sueco. Claro que habría que aclarar un punto: el mismo Bergman es el guionista de una historia autobiográfica que narra las vivencias de un niño y su familia, cuyo padre es un pastor protestante. En su primera película, Daniel Bergman no

hace más que expresar las influencias de su progenitor. Es que *Los niños del domingo*, más que el debut de un director de cine, es el ajuste de cuentas de papá Ingmar con su propio padre en una historia familiar con traiciones amorosas, imágenes bucólicas, interrogantes sobre Dios (y sobre su ausencia), personajes tiernos y siniestros y, al mismo tiempo, un relato que cuenta la admiración y el miedo de Pu por su progenitor. Como tantas películas sobre los terrores de la infancia que por sus elecciones formales bordean la estética *qualité*, *Los niños del domingo* desarrolla la historia como si se tratara de un libro con hermosas (y terribles) instantáneas sobre los primeros años de vida de un personaje. La prolija narración de *Los niños del domingo* no debería sorprender en una película concebida por el hijo de uno de los realizadores más reconocidos de la historia del cine. Sin embargo, si en su ópera prima Daniel Bergman no olvida la

herencia paterna, ciertas escenas muestran la presencia de un director sin un modelo de imitación. El gran momento de *Los niños del domingo* es aquel en que la cocinera de la familia les cuenta a los chicos la historia de un relojero que murió ahorcado a causa de una fatalidad amorosa. Los pequeños escuchan con atención el relato mientras las imágenes muestran esa terrible y oscura historia de amor. Más tarde, caminando por el bosque, Pu se cruza con el fantasma del relojero. Esta maravillosa e inquietante escena se acerca más al cine de terror de bajo presupuesto que a las preocupaciones filosóficas y teológicas de papá Ingmar. La segunda película de Daniel se llama *Expectativas* (1995) y se espera que el realizador formule allí sus propios interrogantes, una vez rendida con aceptables resultados su prueba más riesgosa: filmar bajo las órdenes y la vigilancia del padre. ■

Gustavo J. Castagna

Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando
encontrálos en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086
San Telmo

Tel. 300-5139
Estac. sin cargo.

TRADUCCIONES DEL INGLÉS



Gabriela Ventureira

815 1415

La Ventana

(Quique Angeleri)

Edición On-Line & Off-line

AVID MCXpress Mac

Tel./Fax: 785-2824

Cel: 15-179-3055

REPASO

Al filo del peligro (*The Edge*), dirigida por Lee Tamahori. (Gatavideo)

La disputa entre los que creían que Lee Tamahori era un buen director y los que afirmaban otra cosa debería llegar a su final. Con *Al filo del peligro* y el reciente estreno de *Abuso de poder* queda claro que *El amor y la furia* no era la gran película que muchos decían. Si se le podía otorgar cierto margen de error por ser su ópera prima, ahora se muestra como un director sádico que se regodea en la violencia, que posee ideas ultraconservadoras y que agotó toda su posible estética en un solo film. Tamahori, andá a robar a los caminos, acá se acabó tu crédito.

Comentario sobre el film (y el oso que trabaja en él) en EA 70.

Avión presidencial (*Air Force One*), dirigida por Wolfgang Petersen. (Gatavideo)

A Quintín le gustó. Al gurrumín le gustó. El planeta la odió. Un film muy divertido e inverosímil sobre un presidente que lucha contra un grupo de terroristas comandados por Gary Oldman. Glenn Close es la vicepresidenta y está muy bien. Al club de los defensores de *Avión presidencial* se sumó Gustavo Noriega y le dedicó su balance de fin de año. No convencimos a nadie, pero la pasamos bárbaro. Crítica a favor en EA 70 y EA 71.

Humos del vecino (*Blue in the Face*), dirigida por Wayne Wang y Paul Auster. (Gatavideo)

Esta película ya salió en video pero a la semana salió del video porque decidieron estrenarla en cine. Hija menor de *Cigarros*, varias historias giran alrededor de la cigarrería de Auggie. Mucho humor, caras conocidas y la oportunidad de prolongar nuestro tiempo con los personajes de Wayne Wang y Paul Auster. Véala en video antes de que salga nuevamente de circulación para volver a darla en los cines. Otra que las películas de Disney. Comentario (en video) en EA 63.

La última cena (*The Last Supper*), dirigida por Stacy Title. (LK-Tel)

Película norteamericana independiente que combina inteligencia con una buena dosis de humor negro y que a pesar de ser muy divertida no resulta muy optimista. Varios actores invitados y algunas caras nuevas como protagonistas incluyendo a Cameron Díaz lejos del mainstream. En la redacción estábamos divididos con respecto a la valoración de este film, pero los defensores invitaron a cenar a los detractores y el problema se acabó para siempre. Eso sí, ahora nos faltan redactores.

Comentario a favor en Mar del Plata 96 (EA 57) y en contra en EA 66.

Las voces del silencio (*Jenseits der Stille*), dirigida por Caroline Link. (AVH)

Film alemán que fue nominado como mejor película extranjera en la última entrega del Oscar. Historia de chica con padres sordomudos. Mucho humor y mucha emoción. Santiago García la disfrutó mucho cuando la vio pero al escribir lo atacó por sorpresa el pudor y fue muy medido. Una vez en la vida no está mal. Ricagno, más suelto, la defendió. El resto de nosotros cree que debe tener sus méritos. El Oscar no lo ganó y eso impidió un posible reestreno a mayor escala. Comentario a favor pero hasta ahí en EA 69.

¿Es o no es? (*In & Out*), dirigida por Frank Oz. (LK-Tel)

La pregunta de si la película es una buena comedia o no se podría resumir en el mismo título. Aunque la respuesta no coincida con la que dan a esa pregunta todos los habitantes del pequeño pueblo donde un alumno declara públicamente que un ex maestro suyo es gay. Es decir, si la película *es* buena, entonces el maestro *no es* gay. Pero si la película *no es* buena, entonces el maestro *es* gay. Ustedes se estarán preguntando: estos de *El Amante*, ¿son o se hacen?

Crítica esclarecedora (pero no del todo) en EA 70. ■

Las buenas, las malas y las feas

			FF	Q	JG	GN	GJC	SG	AL
Al filo del peligro	L. Tamahori	Gatavideo						1	4
Avión presidencial	W. Petersen	Gatavideo		7		8	5	9	3
El pacificador	M. Leder	AVH		4					2
Humos del vecino	W. Wang y P. Auster	Gatavideo	9	8	6	8	8	9	7
La belleza de las cosas	B. Widerberg	Transeuropa	4	4	5	5	4		6
La cicatriz	S. Sekely	Epoca			6				
La herencia del tío Pepe	H. Sofovich	Gatavideo				1	1		
La última cena	S. Title	LK-Tel		8	3	5	5	7	3
Las voces del silencio	C. Link	AVH					7	8	4
Muerte de un poeta	M. Zuñiga	LK-Tel				1		1	
Tocando el viento	M. Herman	AVH	6	4	2		2		3
Vivir para gozar	G. Cukor	Epoca			10				
¿Es o no es?	F. Oz	LK-Tel					4	7	3

Charles muerto o vivo
(Charles mort ou vif), 1969,
 dirigida por Alain Tanner, con
 François Simon y Marie-Claire
 Dufour.

Tal vez el director más importante de la cinematografía suiza —como tantas otras, casi desconocida en nuestro país— sea Alain Tanner. En esta, su primera película, vista hace algunos años en un ciclo de la Cinemateca, que narra la crisis existencial de un rico industrial en apariencia feliz, ya se puede apreciar su inteligente estilo narrativo, una provocativa mezcla de Nouvelle Vague actualizada y distanciamiento brechtiano. Para no dejar pasar.
TV 5 Internacional, 3/5, 20.30 hs.; 8/5, 23.30 hs.; 10/5, 14.30 hs.

Ni idea
(Clueless), 1995, dirigida por Amy Heckerling, con Alicia Silverstone y Stacey Dash.

La verdad que no tengo idea de por qué, aparte de valorar en exceso a la película en *El Amante*, se votó a la rolliza Alicia Silverstone como la mejor actriz de 1996. Superficial sátira sobre

jóvenes universitarios burgueses, dicen que inspirada en un relato de Jane Austen (!), la película es un entretenimiento módico y liviano, que no por casualidad dio origen luego de su estreno a una exitosa serie televisiva.
Cinecanal, 10/5, 22 hs.; 16/5, 13.05 y 20.15 hs.; 21/5, 10.40 y 22 hs.

El gran robo
(The Big Steal), 1949, dirigida por Don Siegel, con Robert Mitchum y Jane Greer.

La pareja protagónica y el guionista, el gran Daniel Mainwaring, de la genial *Retorno al pasado* se vuelven a reunir en este thriller sobre un grupo de perdedores que deciden cometer un robo. El estilo físico y vigoroso de Don Siegel, un excelente cast que incluye al ex *latin lover* Ramón Novarro y un apropiado uso de las locaciones mexicanas en las que transcurre la acción, hace que los resultados sean recordables.
TNT, 4/5, 3.30 hs.

La danza de los vampiros
(Fearless Vampire Killers), 1967, dirigida por Roman

Polanski, con Jack MacGowran y Sharon Tate.

Debo decir que nunca simpatice demasiado con esta sátira a los films de terror de la productora inglesa Hammer, que es el primer exponente de una corriente paródica que luego proliferará en el género. De todos modos algunos buenos momentos, la secuencia de títulos y el formidable baile de los vampiros, pueden justificar la visión de un film, en mi opinión, bastante sobredimensionado.
TNT, 8/5, 1 h.

Hombre
 1967, dirigida por Martin Ritt, con Paul Newman y Fredric March.

El cine de Martin Ritt, independientemente del género que aborde, casi siempre tiende a colocar en primer plano un mensaje que expresa sus preocupaciones sociales y políticas. Ello también ocurre en este western con algunos ecos de *La diligencia*, pero la intensidad dramática del relato, un formidable reparto, con Richard Boone interpretando uno de sus memorables villanos, y la

adecuada utilización del paisaje hacen que los resultados estén por encima de lo esperable.
Fox, 13/5, 8 hs.; 30/5, 14 hs.

Salvaje Bill
(Wild Bill), 1995, dirigida por Walter Hill, con Jeff Bridges y Ellen Barkin.

Hace unos días, viendo por enésima vez *El peleador callejero*, la primera película de Walter Hill, lamentaba que un director tan promisorio hubiera desembocado en la rutina y la impersonalidad. De todas maneras, esta aproximación a la figura del legendario William F. Cody, no estrenada en nuestro país y narrada con un estilo distanciado y desdramatizado, es un western curioso y extraño que vale la pena ver.
Cinecanal, 31/5, 22 hs.

Un rostro en la muchedumbre
(A Face in the Crowd), 1957, dirigida por Elia Kazan, con Andy Griffith y Patricia Neal.

Hace muchísimos años que no se ve esta película de Elia Kazan sobre los mecanismos que se utilizan para fabricar un ídolo de la televisión. Más allá de la capacidad del director para manejar los actores y el crescendo dramático, me gustaría ver hoy este film, escrito por Budd Schulberg —un liberal “de izquierda” que, como Kazan, denunció a varios compañeros ante las comisiones macartistas— para apreciar si detrás de su aparente visión crítica del medio no esconde un profundo desprecio por la gente.
Film & Arts, 3/5, 18 hs.; 4/5, 2 y 10 hs.

Larga es la noche
(Odd Man Out), 1947, dirigida por Carol Reed, con James Mason y Robert Newton.

El anatema que hicieron caer los críticos cahieristas sobre el cine inglés en general y sobre Carol Reed en particular no debe dar lugar a que se desconozcan los valores de varias de sus películas. Este dramático relato sobre la

TRES DOCUMENTALES

Reiteradamente he señalado el interesante material que ofrece el cable en el terreno del documental, con canales que se dedican de manera exclusiva a proyectar películas encuadradas dentro de ese género y algunos títulos que se pueden calificar sin duda como excepcionales. Tres films que responden a esas características se exhibirán en el mes de mayo y son los que paso a reseñar. *Cuando fuimos reyes* ganó el Oscar en su género en 1996 y en ella se reconstruyen las instancias previas y el combate que en 1974 protagonizaron Cassius Clay y George Foreman en Zaire. La película, que intercala excelente material de la época con entrevistas actuales a figuras como Norman Mailer y Spike Lee, excede ampliamente su propuesta original y se transforma en un palpitante testimonio sobre aspectos culturales de una época. *Crumb*, de Terry Zwigoff, ya recomendada en esta revista (ver *El Amante* 61, pág. 24), es un formidable trabajo sobre el creador underground de grandes cómics, como *Keep on Truckin'* y *Fritz el gato*. El film no solo habla sobre la influencia ejercida por este gran creador sino que, a través de la descripción de la relación familiar que mantiene Robert Crumb con sus

hermanos psicóticos, se convierte en un doloroso ejercicio de supervivencia. Una obra maestra del género. Finalmente, *Brother's Keeper*, un film que fue premiado en el festival de Sundance y que es totalmente inédito en nuestro país, goza de gran reconocimiento crítico y está basado en el caso de un granjero acusado de haber asesinado a su hermano enfermo. Según las referencias, el film es un agudo testimonio sobre las condiciones de vida en algunos pueblos rurales de los EE.UU. y el rol que juegan los medios de comunicación en la sociedad. Conviene no dejar pasar la oportunidad de ver estos films de un género que lamentablemente tiene muy poca difusión en nuestro país.

Cuando fuimos reyes (*When We Were Kings*), 1996, dirigida por Leon Gast. **HBO**, 6/5, 11.15 hs.; 17/5, 10.30 hs.

Brother's Keeper, 1992, dirigida por Joe Berlinger y Bruce Sinofsky. **Film & Arts**, 16/5, 19.30 hs.; 17/5, 3.30 y 11.30 hs.; 30/5, 0, 8 y 16 hs.

Crumb, 1994, dirigida por Terry Zwigoff. **Film & Arts**, 16/5, 23.30 hs.; 17/5, 5.30 y 13.30 hs.; 29/5, 22 hs.; 30/5, 6 y 14 hs. ■

Jorge García

persecución de un militante revolucionario irlandés por las calles de Londres —una interpretación formidable de James Mason— es un film de gran intensidad y sostenido suspenso y uno de los mejores trabajos del director.

Film & Arts, 12/5, 8 y 16 hs.; 28/5, 22 hs.; 29/5, 6 y 14 hs.

Imitación de la vida

(*Imitation of Life*), 1959, dirigida por Douglas Sirk, con Lana Turner y John Gavin.

Los que pretenden todavía hoy denostar a Douglas Sirk caracterizándolo peyorativamente como un director de melodramas lacrimógenos, deberían ver este film. Despedida del realizador de Hollywood, esta traslación del folletín de Fannie Hurst sobre tensiones interracial es, como siempre en Sirk, una pesimista radiografía de la sociedad americana. La majestuosa secuencia final del funeral, con Mahalia Jackson incluida, es uno de los grandes momentos del cine. ¿Gran melodrama? Sí, por supuesto, pero sobre todo gran cine. Para ver sí o sí.

TNT, 18/5, 11 hs.

Sesión de espiritismo en un atardecer lluvioso

(*Séance on a Wet Afternoon*), 1964, dirigida por Bryan Forbes, con Kim Stanley y Richard Attenborough.

Hay actores (o actrices) que, con muy escasas apariciones en la pantalla, han dejado recuerdos imborrables. Kim Stanley, una intérprete forjada en el más riguroso "método" strasberguiano, es una de ellas. Yo no he visto todas sus películas (que no son más de cinco) pero las que conozco han sido inolvidables. El film es una rareza poco vista del muy irregular Bryan Forbes, pero lo que realmente justifica su visión es la delirante interpretación de una enloquecida médium que realiza Kim Stanley.

Film & Arts, 21/5, 22 hs.; 22/5, 6 y 14 hs.; 27/5, 0, 8 y 16 hs.

El crimen del siglo

(*Crime of the Century*), 1996, dirigida por Mark Rydell, con Stephen Rea e Isabella Rossellini.

Hay buenas referencias de esta producción de HBO, hecha

EL CASO GUITRY

Uno de los nombres puntuales dentro del cine francés que, a partir de la reivindicación de su obra por la crítica cahierista, desató grandes polémicas dentro de la cinefilia, fue el de Sacha Guitry. Nacido en San Petersburgo en 1885, hijo de un gran actor teatral, Guitry —también un notable actor y novelista— fue por sobre todas las cosas un hombre de teatro, terreno en el que desarrolló una dilatada y brillante trayectoria. Salvo una temprana y aislada incursión en el género documental, puede decirse que su carrera cinematográfica comenzó a los cincuenta años, llegando a dirigir hasta su muerte en 1957 más de treinta películas, casi todas traslaciones de obras teatrales y/o novelas suyas. A partir de estos presupuestos, y salvo por la mencionada reivindicación cahierista, se ha tendido a simplificar la valoración de la obra cinematográfica de Guitry, caracterizándolo sin matices como un director "teatral" (calificación que en mi opinión sí le correspondería a Marcel Pagnol, otro protegido de los Cahiers, pero esa es otra historia). Lo cierto es que las películas de Sacha Guitry, y el ciclo efectuado el año pasado por la Cinemateca en el Teatro General San Martín así lo demostró, merecen sin dudas una apreciación menos apresurada y esquemática. Es que en sus films se puede detectar una muy personal visión de la sociedad y, sobre todo, de la relación de pareja teñida de cinismo y misoginia (para conocer las opiniones de Guitry sobre las mujeres y la sociedad en general, ver *EA* 65, pág. 22), casi siempre representada por medio de comedias en las que generalmente también se manifestaba su carismática personalidad como actor. Es en este género donde su talento brilla con luz propia, ya sea dentro del vodevil ligeramente perverso o, como en el caso de *La venenosa* (un film editado en video que tiene el *happy end* menos convencional de la historia del cine), en el terreno del humor negro más vitriólico. La capacidad para la dirección de actores, el sutil manejo del ritmo interno de cada secuencia y los diálogos filosos y mordaces convierten a Sacha Guitry en el más original representante de la

comedia cinematográfica francesa, y esto sin olvidar otros aportes como el innovador uso de la narración en off en varias de sus películas o ideas, que luego retomaría nada menos que Orson Welles, como la de presentar a los actores y el equipo técnico de sus films. Se podrá argumentar sobre la teatralidad de algunos pasajes de su obra (que también aparece en muchas de las mejores comedias clásicas norteamericanas, sin que nadie se rasgue las vestiduras por ello), acerca del narcisismo y egolatría que transmite su puesta en escena (que casi nadie cuestiona en Chaplin, Welles, Woody Allen o Nanni Moretti) y sobre la grandilocuencia de sus últimas obras, en las que satiriza con bastante pesadez la historia de Francia, pero en sus títulos más logrados, Guitry aparece como un realizador atrayente, disfrutable y personal. TV 5 Internacional, en su interesante ciclo de películas francesas subtituladas, exhibirá tres films dirigidos e interpretados por Sacha Guitry, pertenecientes a su período más original y fecundo y la remake de una película que él dirigiera en 1947. En ellas se podrán apreciar sus virtudes no solo como director sino también como actor (en *Las perlas de la corona* interpreta nada menos que cinco personajes). Yo recomiendo ver sin reservas este ciclo dedicado a un director de cine todavía a descubrir en nuestro país. Los films a exhibirse serán:

El comediante (*Le comédien*), 1996, dirigida por Christian de Chalonge, con Michel Serrault y Charles Aznavour, remake de un film de SG de 1947. 9/5, 23.30 hs.; 12/5, 2 hs.; 14/5, 20.30 hs.
La novela de un ladrón (*Le roman d'un tricheur*), 1936, con Sacha Guitry y Jacqueline Decubal. 16/5, 23.30 hs.; 19/5, 2 hs.; 21/5, 20.30 hs.
Nueve solteros (*Ils étaient neuf célibataires*), 1937, con Sacha Guitry y Elvire Popesco. 23/5, 23.30 hs.; 26/5, 2 hs.; 28/5, 20.30 hs.
Las perlas de la corona (*Les perles de la couronne*), 1937, dirigida por Sacha Guitry y Christian Jaque, con Sacha Guitry y Marguerite Moreno. 30/5, 23.30 hs. ■

Jorge García

directamente para el cable por el canadiense Mark Rydell, acerca de Bruno Hauptmann, el hombre condenado y ejecutado en los EE.UU. por el presunto secuestro y asesinato del bebé Lindbergh, y que parece ser una versión revisionista del asunto. Será cuestión de verla y evaluar si los elogios son justificados.

HBO, 3/5, 20 hs.; 13/5, 13.45 hs.; 19/5, 23 hs.

¿Qué pasa doctor?

(*What's Up Doc?*), 1972, dirigida por Peter Bogdanovich, con Barbra Streisand y Ryan O'Neal.

Peter Bogdanovich es probablemente el más fiel seguidor del cine clásico de su país dentro de Hollywood. Este homenaje a la gran comedia americana es ágil, divertido y

ratifica el talento del director, pero también demuestra en mi opinión que es imposible recuperar totalmente el espíritu de aquellas grandes películas, aun para un realizador tan bien dotado como Bogdanovich.
Cinemax, 11/5, 22 hs.; 16/5, 14 hs.; 19/5, 16.45 hs.; 27/5, 18.45 hs.

Terror a bordo

(*Dead Calm*), 1989, dirigida por Philip Noyce, con Sam Neill y Nicole Kidman.

Una interesante carrera en Australia, de la cual este film es el último exponente, motivó el interés de Hollywood y que este director se perdiera en los 90 en los poco atractivos caminos del mainstream. Basado en una novela del gran Charles Williams,

el film narra las vicisitudes de un matrimonio que es acosado en su yate por un psicópata. Antes de desbarrancarse en un final explícito y recargado, la película logra durante buena parte del metraje mantener un opresivo clima y un sostenido suspenso.
Cinemax, 15/5, 22 hs.; 18/5, 20.15 hs.; 22/5, 17.45 hs.; 26/5, 23.30 hs.

El que se fue

(*The One That Got Away*), 1958, dirigida por Roy Ward Baker, con Hardy Krüger y Colin Gordon.

Un estilo bastante influenciado por la tradición documentalista de su país fue la característica del inglés Roy Ward Baker antes de convertirse en un especialista en producciones de terror y ciencia ficción para la Hammer. Este film, que hace muchos años que

no se ve, narra con aquellos rasgos señalados los intentos de fuga de un nazi —convencido de su obligación de volver a su país— de un campo de prisioneros británico.
Cinemax, 3/5, 18.45 hs.

La búsqueda de la felicidad
(*The Pursuit of Happiness*), 1971, dirigida por Robert Mulligan, con Michael Sarrazin y Barbara Hershey.

Yo no sé cómo se verá hoy esta película de Robert Mulligan, que en su momento era muy representativa de la ideología del cine de los 70. Lo que sí creo posible es que la calidez y discreción del director para acercarse a los personajes superen el probable envejecimiento temático. Veremos si mis presunciones se confirman.

Cinemax, 3/5, 12.15 hs.; 7/5, 11.45 hs.; 12/5, 9.45 hs.; 20/5, 6.45 hs.

La mentira candente
(*No Man of her Own*), 1950, dirigida por Mitchell Leisen, con Barbara Stanwyck y John Lund.

Uno de los grandes directores hoy injustamente relegados que nos ha dado Hollywood es sin duda Mitchell Leisen. En este film, el director convierte el relato de William Irish sobre una mujer que después de un accidente de tren asume la identidad de otra, en un extraordinario melodrama negro, perverso y ambiguo y de ominoso clima. Una obra maestra de un realizador a

descubrir, con la Stanwyck, como siempre, extraordinaria.
Canal 365, 6/5, 4 hs.

El ausente
1988, dirigida por Rafael Filippelli, con Omar Rezk y Roberto Sutter.

La obra de Rafael Filippelli es casi marginal dentro del cine argentino. Este film, fugazmente estrenado en Buenos Aires e inspirado en un episodio ocurrido en Córdoba durante la dictadura militar, es una adecuada muestra de sus preocupaciones estéticas (puntos de vista del relato cinematográfico, narración en tiempo "real", manejo de los tiempos muertos, etc.). La secuencia final, en la que el protagonista espera la llegada de sus secuestradores, es ejemplar.
VCC 13, 1/5, 22 hs.; 5/5, 24 hs.

Ayuno de amor
(*His Girl Friday*), 1940, dirigida por Howard Hawks, con Cary Grant y Rosalind Russell.

Si bien una de las características fundamentales de Howard Hawks es la de haber dirigido obras maestras dentro de todos los grandes géneros del cine americano, es tal vez entre sus comedias donde encontramos sus mejores trabajos. Este film, una de las varias traslaciones que se realizaron de *The Front Page*, la famosa pieza de Ben Hecht y Charles MacArthur sobre el mundo del periodismo, sin la corrosividad de la versión de Billy Wilder pero con un más

adecuado ritmo cinematográfico, es una de sus obras mayores.
Cinemax, 5/5, 20.15 hs.; 11/5, 16.45 hs.; 20/5, 13.15 hs.; 28/5, 10.15 hs.

El corazón de la vida
(*Au coeur de la vie*), 1961, dirigida por Robert Enrico, con Roger Jacquet y Anne Cornaly.

Robert Enrico adquirió cierta fama en nuestro país a partir del éxito de *Los aventureros*, pero en su carrera hay varios títulos valiosos. Este es su primer film y está basado en tres relatos de Ambrose Bierce sobre la Guerra de Secesión. En nuestro país solo circuló como cortometraje el primer episodio, *Un incidente sobre el Puente del Búho*, pero hay que decir que si los otros dos están a su misma altura, estamos ante un film para ver sin reservas.
VCC 13, 29/5, 22 hs.

Mina Tannenbaum
1994, dirigida por Martine Dugowson, con Romane Bohringer y Elsa Zylverstein.

Dentro de la nueva camada del cine francés, hay varias mujeres directoras que han comenzado a destacarse. El debut de Martine Dugowson, que narra la relación entre dos jóvenes judías parisinas, amigas y enamoradas del mismo hombre, es un relato de tono cambiante en su viraje de la comedia al melodrama, con excelentes actuaciones de sus protagonistas y al que le sobran unos cuantos minutos.
VCC 20, 4/5, 22 hs.

El hombre increíble
(*The Incredible Shrinking Man*), 1957, dirigida por Jack Arnold, con Grant Williams y Randy Stuart.

El cine de ciencia ficción de bajo presupuesto de los años 50 fue uno de los movimientos más interesantes del cine norteamericano y en él Jack Arnold apareció como uno de sus más inspirados exponentes. Este relato, con guión de Richard Matheson, sobre un hombre que a raíz de un accidente nuclear va disminuyendo su tamaño, es una auténtica joya del género. También de Arnold se exhibirá el 16/5 a las 17, en el mismo canal, *Tarántula*, otra atractiva película.
USA-Network, 2/5, 14.30 hs.; 3/5, 4.30 hs.

El lugar sin límites
1977, dirigida por Arturo Ripstein, con Roberto Cobo y Lucha Villa.

Los formidables melodramas del mexicano Arturo Ripstein, son uno de los hitos más importantes del cine latinoamericano contemporáneo. Este relato basado en una novela de José Donoso tiene como protagonista a Roberto Cobo (el inolvidable Jaibo de *Los olvidados* buñuelianos) en una estupenda composición como La Manuela, el patético homosexual de un pequeño poblado, y es, como muchas de las películas de Ripstein, un audaz descenso a los infiernos de la soledad y la desesperación. Para ver sin reservas.
Space, 21/5, 22 y 1.30 hs. ■

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE



**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
4000 TITULOS
ALQUILER / VENTA**

**OPERAS
DOCUMENTALES**

**BIBLIOTECA
DE CINE
PARA CONSULTA**

**SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CURSOS DE CINE
PARA
ESPECTADORES**

**TECNOLOGIA
DVD**

O'Higgins 2172 ■ Capital Federal ■ Tel.: 784-0820
LUNES A SABADO: 10 a 13 y 16 a 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 a 13 y 18 a 22

películas para ver en mayo

Viernes	<i>La costilla de Adán</i> (G. Cukor) TNT, 9 hs. <i>Sabotaje</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 0.30 hs.	Sábado	<i>Rancho Notorious</i> (F. Lang) TNT, 11 hs. <i>Puerto</i> (I. Bergman) VCC 13, 22 hs.
I		I6	
Sábado	<i>El tesoro del ahorcado</i> (J. Sturges) TNT, 11 hs. <i>Los 400 golpes</i> (F. Truffaut) VCC 13, 22.30 hs.	Domingo	<i>Harry, el sucio</i> (D. Siegel) Cinemax, 16.45 hs. <i>Al filo del abismo</i> (P. Medak) VCC 20, 22 hs.
2		I7	
Domingo	<i>Christine</i> (J. Carpenter) Warner Channel, 22 hs. <i>Pelle el conquistador</i> (B. August) Film & Arts, 22 hs.	Lunes	<i>Hermanas</i> (B. De Palma) Film & Arts, 20 hs. <i>El tambor</i> (V. Schlöndorff) Space, 23.45 hs.
3		I8	
Lunes	<i>Madame Bovary</i> (V. Minnelli) Space, 16.30 hs. <i>Sensatez y sentimientos</i> (A. Lee) HBO, 18.30 hs.	Martes	<i>Alicia ya no vive aquí</i> (M. Scorsese) Cinemax, 14.15 hs. <i>El padre de la novia</i> (V. Minnelli) VCC 13, 22 hs.
4		I9	
Martes	<i>Cuenta conmigo</i> (R. Reiner) Cinemax, 15.45 hs. <i>La dama desaparece</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 0.30 hs.	Miércoles	<i>Volver al futuro</i> (R. Zemeckis) Cinecanal, 17.35 hs. <i>El intermedio</i> (J. Losey) Film & Arts, 24 hs.
5		20	
Miércoles	<i>La bamba</i> (L. Valdez) Cinemax, 22 hs. <i>Rapsodia en agosto</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 22 hs.	Jueves	<i>Alas de águila</i> (J. Ford) VCC 13, 16 y 22 hs. <i>Tampopo</i> (J. Itami) Film & Arts, 24 hs.
6		21	
Jueves	<i>Valmont</i> (M. Forman) Space, 22 hs. <i>Breve encuentro</i> (D. Lean) Film & Arts, 22 hs.	Viernes	<i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Film & Arts, 22 hs. <i>Oro y ceniza</i> (W. Hill) USA-Network, 22.30 hs.
7		22	
Viernes	<i>El año que viene a la misma hora</i> (R. Mulligan) Cinecanal, 11.20 hs. <i>El pirata</i> (V. Minnelli) Space, 16.30 hs.	Sábado	<i>Fabricante de sombras</i> (R. Joffe) I-SAT, 9 hs. <i>Karaoke Cap. 1 a 4</i> (D. Potter) Film & Arts, 22 hs.
8		23	
Sábado	<i>El ocaso de los cheyennes</i> (J. Ford) Warner Channel, 15 hs. <i>El fugitivo</i> <i>Josey Wales</i> (C. Eastwood) Cinemax, 15.30 hs.	Domingo	<i>Ricas y famosas</i> (G. Cukor) TNT, 15 hs. <i>Casino</i> (M. Scorsese) Cinecanal, 24 hs.
9		24	
Domingo	<i>La pandilla salvaje</i> (S. Peckinpah) I-SAT, 10.30 hs. <i>La reina africana</i> (J. Huston) VCC 13, 16 hs.	Lunes	<i>Qué tal, Bob</i> (F. Oz) Space, 20.15 hs. <i>El secreto de Mary Reilly</i> (S. Frears) HBO, 22.15 hs.
10		25	
Lunes	<i>La reina de Shanghai</i> (Z. Yimou) VCC 20, 22 hs. <i>Ed Wood</i> (T. Burton) HBO, 23.30 hs.	Martes	<i>Desde el jardín</i> (H. Ashby) HBO, 18 hs. <i>Mañana</i> (J. Anthony) Film & Arts, 24 hs.
11		26	
Martes	<i>Agenda secreta</i> (K. Loach) Film & Arts, 6 y 14 hs. <i>El perfume de Yvonne</i> (P. Leconte) VCC 20, 22 hs.	Miércoles	<i>Bronco Billy</i> (C. Eastwood) Space, 18.30 hs. <i>Mona Lisa</i> (N. Jordan) Film & Arts, 24 hs.
12		27	
Miércoles	<i>La dama en la jaula</i> (W. Grauman) USA-Network, 9 hs. <i>Prisioneros de la tierra</i> (M. Soffici) Space, 13.15 hs.	Jueves	<i>La sospecha</i> (A. Hitchcock) TNT, 9 hs. <i>Al redoblar de tambores</i> (J. Ford) VCC 13, 22 hs.
13		28	
Jueves	<i>Mamita querida</i> (F. Perry) USA-Network, 16 hs. <i>Héroes olvidados</i> (R. Walsh) Space, 16.30 hs.	Viernes	<i>La casa de los sueños</i> (H. Potter) TNT, 9 hs. <i>A quemarropa</i> (J. Boorman) Space, 16.30 hs.
14		29	
Viernes	<i>Días de radio</i> (W. Allen) Cinemax, 14.45 hs. <i>Ciudad dorada</i> (J. Huston) Space, 16.30 hs.	Sábado	<i>Perros de la calle</i> (Q. Tarantino) Cinemax, 22 hs. <i>Madadayo</i> (A. Kurosawa) VCC 13, 22 hs.
15		30	
		Domingo	<i>Divorcio a la americana</i> (B. Yorkin) Cinemax, 9.15 hs. <i>El halcón de los mares</i> (R. Walsh) VCC 13, 12 hs.
		31	

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

menú de cine en tv

**Sala Leopoldo Lugones
del Teatro General San Martín**

**Correspondencias:
literatura y cine alemán**

30-4: *El movimiento falso* (1975) de Wim Wenders. **2-5:** *Malina* (1991) de Werner Schroeter. **3-5:** *Effi Briest* (1972-74) de Rainer W. Fassbinder. **4-5:** *Tarot* (1985) de Rudolf Thome. **5-5:** *Clavigo* (1970) de Marcel Ophüls. **6-5:** *La iglesia de Nikolai* (1995) de Frank Beyer.

La barraca

Un film inédito en Argentina de Edgardo Cozarinsky sobre la experiencia teatral de Federico García Lorca durante los años de la República Española. Jueves 7 y viernes 8.

Encuentro con el cine de Valencia

Seis films inéditos en Argentina, en el marco de una semana de la cultura valenciana. Con el auspicio y la colaboración de la Generalitat de Valencia. Del sábado 9 al jueves 14.

El gusto de A. T. (Recordando a Alberto Tabbia a un año de su fallecimiento)

Del viernes 15 al miércoles 20.
(Ver página 50)

Nuevos directores italianos

Programado con la Fundación Omega Seguros. Miércoles 17 hs. (estudiantes y jubilados, entrada gratis) y 19.30 hs. Platea: \$ 3. **6 y 13 de mayo:** *Pummaró* (1990) de Michele Placido. **20 y 27-5:** *La*

ciudad del sol de Gianni Amelio. **3 y 10-6:** *Lamerica* de Gianni Amelio.

Taller Bertolt Brecht

Doce films, la mayoría de ellos inéditos, que dan cuenta del proceso de producción teatral de Brecht y el Berliner Ensemble. Con el auspicio y la colaboración del Instituto Goethe. Del jueves 21 al domingo 31.

Cineteca Vida. Foro Gandhi (Av. Corrientes 1551). Ciclo Werner Herzog. Precio único: abono (5 funciones) \$ 10.

Domingo 3, 20.30 hs.: Fata Morgana. Viernes 8, 20.30 hs.: Aguirre, la ira de Dios. Domingo 10, 20 hs.: Fitzcarraldo. ■

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

• Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video



• Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine.

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613 (1035) Bs. As.
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551 - Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

Las películas que no conseguís

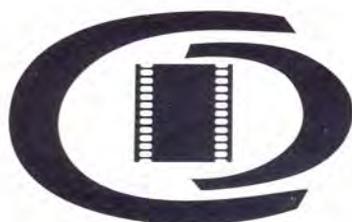
...elegir una carrera es muy importante, pero dónde estudiarla es fundamental...

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

Formación profesional en las áreas de:

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

• Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.



**CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA**

Instituto Incorporado a la
Enseñanza Oficial A-1178

- Miembro titular de la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina (F.E.I.S.A.L.)
- Premiada en forma consecutiva años 1996 y 1997 Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
- Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12º Festival Internacional de Cine"

Informes e inscripción 16 a 21 hs.

B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)

553-5120 / 553-2775

Antonio Carrizo, Andrea del Boca, Fabián Polosecki, Castrilli, Samantha, Grondona, Neustadt y Lanata, todos aquellos temas y personajes que pasaron por el televisor de Tomás Abraham, de allí a su cerebro, y de allí a las páginas de *El Amante/Cine*, los recopilamos hoy en este libro serio, profundo e inteligente pero también desopilante, conmovedor e intensamente personal.



La Aldea Local

Tomás Abraham



Tomás Abraham, filósofo y televidente declarado acepta un desafío simple pero pocas veces asumido: el de pensar libre y desprejuiciadamente a partir de la televisión, los programas, los personajes, las noticias que llenan esos 93.600 minutos por día. Tomás elude todo lugar común y decide enfrentar al monstruo dando rienda suelta a su inteligencia, su brillantez y su libertad intelectual.

coedición



EL AMANTE
cine

invitan a la

PRESENTACIÓN
a realizarse el

1 de
mayo

a las 20 hs. en la

con la presencia de:

Eduardo Antin (Quintín)

Christian Ferrer

Dario Sztajnszrajber



XXIV

Feria Internacional
de Buenos Aires
El libro
del Autor al Lector

LA EDAD DE ORO CONTINUA



... CON UNA FAMILIA DE PELICULAS QUE TRABAJAN JUNTAS EN PERFECTA ARMONIA. Ahora hay dos nuevos miembros en la familia Kodak Vision. La película negativa de color Kodak Vision 250D balanceada para luz día y la película negativa de color Kodak Vision 200T balanceada para luz de tungsteno. Ambas tienen el grano y la definición de productos de velocidad mucho más lenta. Ambas ofrecen una reproducción exacta del color y tienen una latitud excepcional. Y ambas se intercalan magníficamente con otros miembros de la familia Kodak. Saque su imaginación a la luz. Sin sobresaltos. Con el nuevo patrón oro de las películas negativas de color para producciones cinematográficas.

Kodak, Eastman y Vision son marcas registradas.

Kodak
VISION
COLOR NEGATIVE FILM