

# EL AMANTE

AÑO 7	No. 75	MAYO 1998
ARG. \$ 7.50	URU. \$ 50.-	
		00075
9 770329 260003		

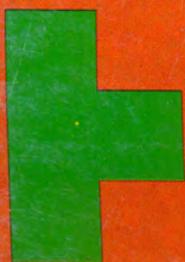
**CINE**

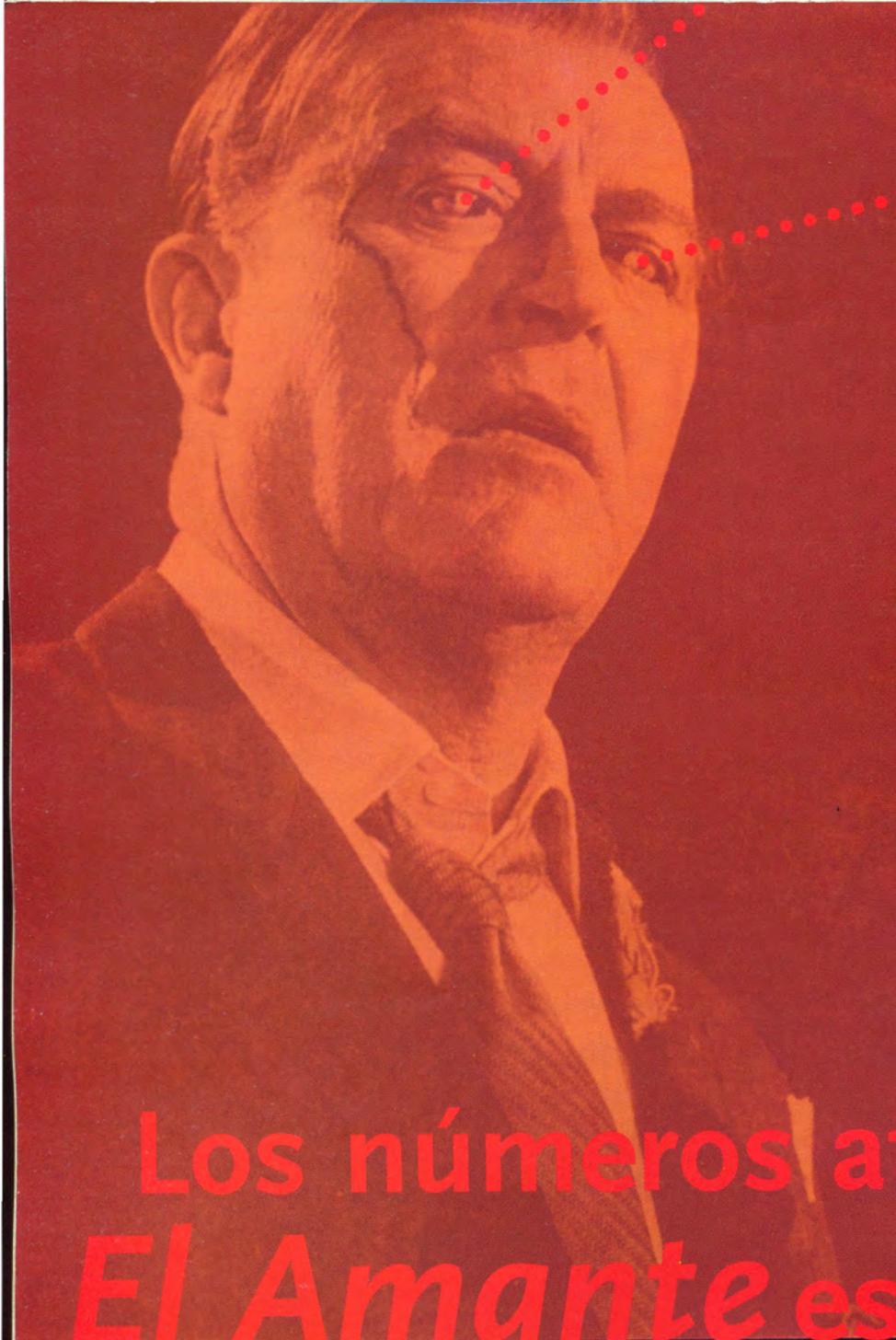
Almodóvar  
**CARNE TRÉMULA**

Arturo Ripstein  
**LA MUJER DEL PUERTO**

LOS MEJORES  
MELODRAMAS

★★★





Los números atrasados de  
*El Amante* están visibles

( del 1 al 74 )

y en venta en Esmeralda 779 6° A  
Tel. 322-7518  
Envíos a domicilio

### La amenaza del IVA

Esta es la edición número 75 de nuestra revista. No es un número tan espectacular como el 50 o el 100 pero tiene sus méritos. Por empezar, es divisible por tres, a diferencia de los que son múltiplos de 10 como los ya mencionados. Uno puede partir al 75 en más formas de lo que puede hacer con el 50. Por ejemplo, es más fácil dividir una cuenta de 75 pesos entre tres comensales que una de cien. El sistema decimal nos ha hecho sobrevalorar al cien pero ha relegado al 75, lo que nos parece una injusticia, siendo un número tan simpático. Lo cierto es que con menos aspavientos que cuando cumplimos cincuenta y seguramente mucho menos batifondo que el que haremos al llegar a la centena, podemos afirmar que para una revista de crítica de cine que aparece mensualmente, llegar a esta cifra es un acontecimiento interesante.

Estas tres cuartas partes de cien nos encuentran en un buen momento. Incorporamos el arte a la tapa, renovamos lentamente el diseño interior, incorporamos redactores nuevos, nos vinculamos cada vez más con los sectores de la crítica que nos merecen el mayor de los respetos. Al mismo tiempo hemos incorporado nuevas ediciones de libros —algunas propias, otras en coedición con editoriales importantes—, llegando a conformar lo que nos gusta llamar la Biblioteca de *El Amante*.

Es un buen momento. No hay nubarrones en el cielo. ¿No los hay? Quizá sí. Lo más parecido a una amenaza que sufrimos no está dado ni por alguna competencia, ni por un súbito abandono por parte de nuestros lectores ni por una merma en los ingresos publicitarios (no puede mermar lo que no existe). Lo que nos amenaza es un proyecto que se encuentra en el Parlamento, destinado a extender el IVA a muchos de aquellos productos que, por una razón u otra, hasta el momento se pensaba que deberían estar exentos del mismo. La aplicación de este impuesto a las revistas, que es una de las medidas que propuso el Ministerio de Economía, aumentaría nuestros costos de una forma impropia y desmedida. Sería una amenaza.

¿Qué razones tenemos para rechazar esta generalización del IVA más allá de nuestros intereses sectoriales? Creemos que las revistas lo sufrirían de una forma diferencial. Las de circulación masiva ya han logrado achicar sus costos de una manera sorprendente, llevando sus precios de tapa a cifras inalcanzablemente bajas. No serían las más perjudicadas. Revistas como la nuestra, en cambio, que sobreviven en los márgenes del gran negocio, sufrirían un aumento en el precio que las haría prohibitivas. Es justamente este tipo de revistas las que marcan una diferencia. No sabemos si tenemos la verdad absoluta con respecto al cine (en realidad, sabemos que no la tenemos), solo nos jactamos de ser una alternativa distinta.

Eliminar lo diferente empobrece al mundo. No sabemos si en los cálculos de los economistas este tipo de riqueza se toma demasiado en cuenta, pero estamos seguros de que, sin nosotros y sin revistas como la nuestra, el panorama cultural de la Argentina se empobrecería enormemente.

Los directores

### Sumario

#### Estrenos

<i>Carne trémula</i> .....	2
<i>La mujer del puerto</i> .....	4
<i>Boogie Nights</i> .....	6
<i>Ernesto Che Guevara</i> .....	7
<i>Un crisantemo estalla en Cincoquinas</i> .....	8
<i>Secretos compartidos</i> .....	9
<i>El odio</i> .....	10
<i>Microcosmos</i> .....	11
<i>Gattaca</i> .....	12
<i>Colores primarios</i> .....	13
<i>Grandes esperanzas</i> .....	14
<i>Prisionero de las montañas, Señora Dalloway, Esfera</i> .....	15
<i>Poseídos, Doña Bárbara, El hombre de la máscara de hierro</i> .....	16
El consejo de 10.....	17

Tomás Abraham.....	18
--------------------	----

#### Dossier melodrama.....24

Introducción.....	25
Pasado.....	27
¿Futuro?.....	29
Quince melodramas.....	30

Festival de Toulouse.....	48
---------------------------	----

#### Guía del amante

Discos.....	55
Vídeo.....	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, Marcela Gamberini, Leonardo D'Espósito y Tino y Norma Postel.

**Secretaria:** Haydée Thompson

**Colabora:** Nené Díaz Colodrero

**Corresponsal extranjero en Gripado:** Gustavo J. Castagna

**Cadete de vuelta:** Gustavo Requena Johnson, ya es millones

**Bendiciones para el paladar:** Norma Postel

**Corrige:** Gabriela Ventureira, esclava del deber

**(El meritorio de corrección se fue a Europa)**

**Diagramación y composición:** Rosarito Melodrama Salinas

**Típea:** una enamorada

**Diseño de tapa:** Luis Goldfarb

**Diseño interior:** 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 Cia S. A.

Moreno 794 9° piso. Capital

**Distribución en el Interior:** DISA S. A. 304-9377

## Carne trémula

España, 1997, 105'

Dirección: Pedro Almodóvar

Producción: Agustín Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar sobre la novela de Ruth Rendell

Fotografía: Affonso Beato

Música: Alfredo Iglesias

Montaje: José Salcedo

Dirección artística: Antxon Gómez

Intérpretes: Liberto Rabal, Francesca Neri, Javier Bardem, Angela Molina, José Sancho, Pilar Bardem, Penélope Cruz, Alex Angulo.

# Almodóvar, un director de cine

por Gustavo J. Castagna

La decimosegunda película de Almodóvar es un punto de inflexión en su filmografía. Además de mostrar las constantes que marcan la presencia de un realizador con un mundo reconocible, Almodóvar alcanza en su último film una serenidad y una madurez difíciles de encontrar en su cine. *Carne trémula* no es una película ajena a los temas que obsesionan al manchego ni reniega de su obra anterior, ya que las particulares relaciones de sus personajes tienen puntos en común con sus otras películas, la pasión y el sexo vuelven a materializarse en varias escenas y el destino y el azar, dos ejes fundamentales para entender el cine de Almodóvar, son elementos necesarios para el desarrollo de la historia.

¿Cambió Almodóvar? ¿Se transformó en un director de cine?, preguntan sus admiradores y detractores. Probablemente, sus primeras películas ya pertenezcan al pasado. Lejos quedó la exposición de materiales de segunda mano descartados por la cultura (el folletín y el grotesco interpretados con una lectura kitsch), realizada en los años de la movida española. También el deseo de Almodóvar de insertarse en el mercado internacional, que lo llevó a filmar *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, una comedia “presentable” que buscaba la aceptación de un público mayoritario. E incluso la confusión que transmitían las imágenes de *Kika*, una película de transición ya que, si bien Almodóvar conservaba la brutalidad y el desparpajo de los comienzos, manifestaba una mayor preocupación formal y un interés por ciertos temas

coyunturales (como los “reality shows”), aunque los encaraba desde una posición ingenua. Sin embargo, *Mujeres y Atame* (en las que al director parecía importar más su propio “personaje” que las películas) sirvieron para que Almodóvar reflexionara sobre su publicitada postura de transgresor autoconsciente y sobre el público que lo admiraba incondicionalmente. El cambio empezó con la austeridad formal, pero también con la vacía prolijidad de *Atame*. Recién en *Tacones lejanos* y *La flor de mi secreto* comienza a consolidarse el estilo de Almodóvar, quien abandona sus recuerdos de ex empleado de Telefónica para preocuparse por su lugar como director de cine.

Hoy en día, sus seguidores pueden sentirse asombrados por el rigor con que Almodóvar desarrolla la historia de los cinco personajes centrales de *Carne trémula*. O por la escena del comienzo, donde el director explota todos los recursos de la cámara y expresa su opinión política sin caer en la retórica ni en el discurso de barricada. Es que la escena del parto en el autobús, que transcurre el día en que la dictadura franquista declara el Estado de Excepción, también es una declaración de principios del propio Almodóvar con respecto a su cine. El apurado nacimiento de Víctor plantea una serie de interrogantes sobre sus películas anteriores. Como si Almodóvar aclarara definitivamente que ya no está para bromas, la película empieza con una escena que figura entre lo mejor de su filmografía. Mezcla de comicidad, trazo grueso, compromiso político y ejemplo de puesta en escena, el comienzo del film alumbró a otro Almodóvar, seguro de sí mismo y ofreciendo una lección de cine. Ahora bien, ¿no había escenas tan logradas en otras de sus películas? Sí, y muchas, como los finales de *Matador* y *La ley del deseo*, la representación en el escenario de Marisa Paredes vestida de verde en *Tacones lejanos* o el regreso al pueblo de la infancia de la protagonista de *La flor de mi secreto*. Sin embargo, *Carne trémula* impresiona por la solidez con la que Almodóvar reúne, al mismo tiempo, los momentos festivos y trágicos al servicio de la historia, sin separarlos y sin tratar de provocar la fácil carcajada o el llanto inmediato del espectador. Ese es el nuevo Almodóvar que puede causar hoy cierto desconcierto, ya que las frases graciosas de la película nos obligan a indagar acerca de las razones de por qué nos reímos. Esto, en el cine, puede calificarse como un signo de inteligencia y de madurez. Almodóvar, que venía anunciando un rumbo distinto en *Tacones lejanos* y *La flor de mi secreto*, nos propone un nuevo desafío: ver y analizar sus películas por sí mismas sin valerse de la publicidad y de todo lo que rodea a su figura. Pedro ya dejó de ser Pedrito y aprendió a contar muy bien una historia, a elegir pocos temas musicales para lograr sus particulares climas, a recurrir a bellas elipsis para proseguir el relato y a no regodearse en la frivolidad y en los guiños para buscar la complacencia del espectador.

Decíamos que el azar y el destino eran dos temas clave para comprender su cine. En *Carne trémula* todos los personajes están perfectamente desarrollados —Víctor (Liberto Rabal), David (Javier Bardem), Elena (Francesca Neri), Clara (Angela Molina) y Sancho (José Sancho)—, a diferencia de sus películas anteriores, donde solo uno o dos personajes centrales eran importantes, acompañados por otros secundarios que eran tratados de manera superficial. Pero *Carne trémula* no solo es una correcta narración que jamás olvida las características de los personajes, sino que estos crecen a medida que transcurre el relato. Víctor, recién salido de la cárcel, tiene una cuenta pendiente con el pasado, en la



cual también están involucrados, directamente o no, David, Elena, Clara y Sancho. *Carne trémula* no se limita a la mera exposición de los personajes sino que profundiza en la falta de afecto de los dos matrimonios (David-Elena y Clara-Sancho). Y, viniendo de Almodóvar, el deseo sexual (o la ausencia de deseo) es obviamente lo más importante. Víctor es hijo de una prostituta y quiere transformarse en el “mejor follador de Madrid”; Elena se casó con el ex policía que le salvó la vida, que ahora es un exitoso jugador de básquet en silla de ruedas, en tanto que Clara no resiste más los golpes y los celos de Sancho y amenaza con una pronta separación. Durante todo su desarrollo, *Carne trémula* habla del deseo sin manifestarlo con la ligereza de otras películas del director. Cuentas pendientes con el “pasado” —cuando los films de Almodóvar de la primera etapa transcurrían siempre en el “presente”—, deseos de venganza pero también de sexo con “otro”, y un marcado pesimismo, oscuro y trágico, signado por el sexo y la muerte, van marcando las vidas de los personajes de *Carne trémula*.

Por esta relación entre el sexo y la muerte, la película tiene un nuevo comienzo en la escena del cementerio, en el entierro del padre de Elena. Allí, debido al azar y al destino, Víctor se reencuentra con Elena y conoce a Clara. Pero las historias que cuenta *Carne trémula* (que finalmente es una sola) no terminan con el descubrimiento del pasado de sus personajes, sino que ellos, por la lógica del melodrama y por los temas que le importan a Almodóvar, no podrán escapar a su destino. No solamente por su afán de venganza (Víctor) o por sentirse seducidos por un nuevo cuerpo (Clara). Cuando Clara conozca el cuerpo de Víctor (la mirada de Angela Molina lo expresa claramente), olvidará los golpes y las agresiones físicas de Sancho y, aunque el ex convicto sea inexperto en el tema, ahí estará ella para enseñarle sobre el sexo. Lo mismo ocurre con Elena, temerosa de serle infiel a David pero finalmente decidida a tener una noche de sexo con Víctor, en la que ella le abraza furiosamente las piernas. *Carne trémula* es una película sobre los cuerpos: cuerpos que se sienten atraídos entre sí o se rechazan, cuerpos dañados

(las piernas de David o el rostro y el vientre ensangrentados de Sancho a causa de la furia de Clara), cuerpos urgidos de deseo y pasión (Elena y Clara), cuerpos maltratados por la miseria y el dinero sucio (la madre de Víctor) y cuerpos exhibicionistas que necesitan afecto y protección (Víctor).

Hay otro aspecto novedoso en *Carne trémula*. Por lo general, Almodóvar cuenta sus historias desde el punto de vista de la mujer, del imaginario femenino. Sin abandonar su admiración por la mujer que toma decisiones (Elena y Clara jamás se arrepienten de sus relaciones con Víctor), Almodóvar estudia por primera vez el comportamiento de los hombres. En *Carne trémula*, son los hombres los que están al borde de un ataque de celos: primero Sancho, sospechando de su mujer, y luego David, preocupado por la aparición de Víctor en el cementerio. Sorprende la capacidad de Almodóvar para analizar las virtudes y los defectos de los hombres: su inseguridad, su virilidad, su necesidad de afecto, su siniestro cinismo (una de las frases más recordadas de la película es aquella en la que David le dice a Elena que “explotará su complejo de culpa”) y también su dignidad. Claro que, sobre este último tema, el final de *Carne trémula*, previsible por su estructura cíclica, llama la atención por su resolución conservadora y nada transgresora en relación con los complejos conflictos que la película había desarrollado hasta ese momento. Como si no se jugara por un final más insatisfactorio que el de mostrar unas “Navidades blancas”, *Carne trémula* se cierra con un ambiguo optimismo (más allá del trágico destino del matrimonio de Clara y Sancho). Almodóvar opta por un mensaje edificante: decide sacrificar a David con un nuevo nacimiento, ahora sin prohibiciones ni decretos. Es que *Carne trémula*, su film más ambicioso, abre definitivamente las puertas de un nuevo Almodóvar y deja algunos interrogantes —teniendo en cuenta el desenlace— sobre las películas por venir. Veremos cómo sigue esta historia. ■

## La mujer del puerto

México, 1991, 110'

Dirección: Arturo Ripstein

Producción: Allen Persellin y Michael Donelly

Guión: Paz Alicia Garciadiego sobre un cuento de Guy de Maupassant

Fotografía: Angel Goded

Música: Lucía Álvarez

Montaje: Carlos Puente

Diseño de producción: Hugo Scherer

Intérpretes: Patricia Reyes Spíndola, Alejandro Parodi, Damián Alcázar, Evangelina Sosa, Ernesto Yáñez, Julián Pastor, Fernando Soler.

# Del melodrama como una de las bellas artes

por Silvia Schwarzböck

*Me choca el reduccionismo de suponer muy paternalistamente que los pobres se interesan solo por su pobreza o que están ocupados solo por las luchas sociales. Yo creo que los pobres tienen el sacrosanto derecho de tener enamoramientos, celos, incestos, pasiones, más allá del lugar que ocupan en la producción, para decirlo en términos marxistas. Y están más en carne viva, sin ideas de ascenso ni decadencia, entonces, nada más son.*

Paz Alicia Garciadiego, guionista de *La mujer del puerto*

A primera vista, la estructura de *La mujer del puerto* (1991) es similar a la de *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons. La acción del film de Ripstein está presentada desde tres puntos de vista diferentes, incompatibles por momentos, y solo uno de ellos —el de Tomasa— aborda la totalidad de la historia, con sus antecedentes y su epílogo. El de Fons, en cambio, elegía un acontecimiento clave (una partida de naipes) para que la historia pudiera ser retomada cada vez en ese punto exacto no para contarla de nuevo desde otra perspectiva, sino para poner a otro personaje como protagonista. Pero la diferencia fundamental entre un film y otro es que *La mujer del puerto* no se parece en nada a una telenovela. En principio, carece de un argumento folletinesco, donde suceden tantas cosas que los personajes terminan convirtiéndose en un espejo de la trama. Los acontecimientos de *La mujer del puerto* son relativamente pocos y los protagonistas descubren en seguida lo que en una telenovela se hubiera reservado para revelarse en el final y generar así en el espectador la idea de que el destino siempre se toma revancha porque está por encima de los personajes. Pero en el film de Ripstein no existe

el punto de vista de un narrador omnisciente, con lo cual es imposible que se vuelva didáctico si no pretende llegar a una única verdad. Respecto de la telenovela, tampoco aparece el ascenso social como horizonte ideológico de los personajes ni el dinero como motivación de sus conductas. No hay amores que se frustren por ardides sofisticados ni antagonistas sádicos que gocen haciéndoles la vida imposible a los enamorados. A su vez, no se superpone un registro costumbrista dentro del cual aprovechar las ventajas del color local para pintar a los personajes secundarios, que generalmente son los más aptos para ser desarrollados dentro de una gama de matices que los protagónicos —arquetipos consagrados al fin único del amor— no pueden ostentar. *La mujer del puerto* contradice doblemente la expectativa intelectual estándar de la crítica europea hacia el cine latinoamericano: la de legitimar la producción de esta parte del continente en tanto que represente —dentro de una hipotética división internacional del trabajo cinematográfico— *lo otro* que ellos no tienen. Esa otredad podría estar representada de dos maneras paradigmáticas. En primera instancia, se impone la interpretación más inmediata para los tiempos que corren (ver dossier Melodrama). Frente a un cine cerebral que habla de los conflictos humanos en clave psicológica (el cine de arte y ensayo que los cineastas europeos supieron cultivar), se quiere ver un cine sensual (el nuestro) que refleje un estado de cosas sentimental donde los personajes actúan como si expresaran directamente las fuerzas de la naturaleza, sin la tediosa explicación neurótica de sus conductas. El melodrama se convierte así en el género ideal para que el crítico proyecte su deseo inconfesable de que exista un mundo más salvaje que el propio. Pero *La mujer del puerto* está concebida desde un estilo de puesta en escena tan puntillista y obsesiva que podría considerarse digna de Visconti (tal como mostraremos más adelante).

En segunda instancia, aparecen los tópicos históricos del cine político latinoamericano: la pobreza, la dependencia, el atraso, la marginalidad, las luchas sociales por las que se han combatido estos males y las horribles secuelas de las dictaduras que se armaron para aniquilarlas. En *La mujer del puerto* se construye un universo cerrado y autorreferente donde la posibilidad de intuir ese contexto está atravesada por tantas mediaciones como en una opereta a la manera de las de Bertolt Brecht y Kurt Weill (la canción en alemán que acompaña los títulos —que después sabemos que la está escuchando un marinero de un barco con bandera alemana— reconoce eufemísticamente este tipo de filiación espuria). Pero al no tener el film una mirada sociológica o política sobre el contexto que él mismo crea (a la que se la reemplaza por la riqueza infinita de los detalles y los matices), la fuerza de lo concreto —que es múltiple y multicolor— se impone por su propio peso y muestra una sordidez tan rica en diferencias y variada en particularidades que resulta irreductible bajo cualquier ojo clínico. Por otra parte, tampoco se trata ni de una apropiación afirmativa y empática de los lugares socialmente degradados, a la manera de ciertos films de Fassbinder (aunque estén el barco donde faltan mujeres y sobran hombres, el puerto como escenario de la explotación, los bares de mala muerte con los burdeles para gente depravada o, en el mejor de los casos, con el corazón roto), ni tampoco de una reconstrucción barroquista de lo bajo y lo feo a la manera del kitsch de Almodóvar (si bien están presentes los tópicos audiovisuales de los que se nutre aquel otro cine, resumibles en una descripción igualmente kitsch: la superposición de cualquier tipo y cantidad de chucherías de plástico y de otros



materiales indignos, imágenes religiosas junto a fotos de ídolos de moda, un viejo televisor rigurosamente colocado para ver el teleteatro, un decorado tropical dispuesto —con deliberado mal gusto— entre las mesas cubiertas con manteles de hule como si se tratara de una cantina barata y no de un sórdido burdel donde unos hombres lascivos y rudos esperan su turno para el placer mirando un número erótico-musical solo comparable en ineficacia a los de Isabel Sarli en las películas de Armando Bó).

Pero el de *La mujer del puerto* es un universo artificial salvado de ser artificioso y posmoderno por obra y gracia de esa impresión de realidad única e intransferible que da el *féismo*, una causa digna de más fieles, a la que el cine pocas veces se ha consagrado como debería. Perla es hermosa dentro de unos límites de clase donde la belleza no puede ser disociada de la vulgaridad, y donde la higiene personal precaria y la falta de recursos para vestuario y peluquería pasan inadvertidos para sus iguales, pero no para los criterios estéticos del espectador, acostumbrado al embellecimiento gratuito que impera en el cine de Hollywood. El peinado de Perla revela un pelo crespo imposible de peinar. Los dos o tres vestidos provocativos que luce no logran que la armonía del cuerpo haga olvidar la undécima categoría de su confección. Tomasa es un fantasma de sí misma, pero su aspecto no confirma esta categoría de ultratumba con un aspecto discordante respecto del realismo de los otros personajes, sino, al contrario, dentro de él ella exhibe un cuerpo frágil que es piel y huesos a fuerza de mala alimentación, cigarrillo compulsivo, alcohol barato, y amarrocar plata quién sabe para qué. El Marro es un mestizo de pelo mota y aspecto muy poco deportivo, totalmente alejado del estereotipo del marinero de espaldas anchas con esa virilidad a flor de piel que lo hace tan sexualmente ambivalente. El caso de Carmelo es parcialmente distinto, porque se trata de un personaje trasplantado de otro ambiente, que se ha adaptado de una manera muy bizarra a su nueva condición de marginal. Tiene raíces europeas y un autodidactismo que lo hace reflexionar dentro de un estilo alucinado y utópico que se parece mucho al de los personajes de *Los siete locos*, de Roberto Arlt. Humillado por su impotencia, su imposibilidad de tener sexo lo hace ocupar el lugar de confidente de las mujeres del film, obrando a veces de Celestino entre los enamorados, a la vez que comprendiendo las razones de la oposición materna a ese amor. El carácter de trasplantado se refleja claramente en la

persistencia de un vestuario de clase media que le calza como ropa vieja y pasada de moda.

Todos estos detalles preciosistas, este puntillismo para construir un universo decadente perfectamente verosímil, donde no tiene que faltar ningún elemento —por secundario que sea— como para que el espectador *sienta* que los personajes viven allí y que ese mundo *existe*, equipara a Ripstein con otro gran director de melodramas: Luchino Visconti. Si bien la lógica del *amour fou* que rige en *Profundo carmesí* (de 1996, cinco años posterior) lo va a emparentar con el cine del período mexicano de Buñuel antes que con el realismo semi documental de *The Honeymoon Killers* (el film de Leonard Castle inspirado en la misma historia real que el de Ripstein), en *La mujer del puerto* está más cerca del refinamiento visual de Visconti que del extravío sensual desde el cual fue admirada su homónima antecesora, un melodrama de incesto, prostitución y venganza dirigido por Arcady Boytler en 1933. Así como el director italiano reivindicó siempre el derecho del cine a inspirarse en la literatura, aunque él terminara transformando totalmente sus fuentes para subordinarlas a la creación de un producto cinematográfico nuevo e independiente de su origen, Ripstein y Garcíadiego parecen convencidos de esta verdad acerca de las adaptaciones, pero ambos han ido más allá de ella al extenderla al melodrama mismo como género de inspiración. Paz Alicia Garcíadiego, autora del guión, sostiene que *La mujer del puerto* —como todas las películas que escribió para Ripstein, su marido— es un melodrama inmoral y que lo es no porque esté al margen de la moral, sino porque está *en contra* de ella. Su explicación del concepto es digna de Buñuel (o de uno de sus personajes): “*La mujer del puerto* pasa por todos los hitos que unen a la familia, que van desde el incesto hasta al aborto, pasando por el parricidio. Y tiene un final feliz, absolutamente inmoral, en un burdel fascista, utópico, científico, con drenajes para que el semen pase, y las putas vestidas con uniforme medio azteca. La familia termina en este burdel, la madre, los dos hijos juntos, embarazados, con un chico mogólico, y muy felices. No se trataba de decir: ‘no es cierto, el incesto es una mentira de la iglesia’, sino, como dice Clara en *Mentiras piadosas*: ‘peco, ¿y qué?’, es decir, peco, y soy pecadora, y lo vuelvo a hacer. Ese es el cine al que apuesto, que asume que existen las reglas del juego, pero las rompe, no el cine que cree que la moral es una coyuntura histórica medida dentro de un contexto” (EA 58, p. 44). Buñuel diría: “gracias a Dios soy ateo”. ■

## Boogie Nights (Juegos de placer)

Boogie Nights

EE.UU., 1997, 155'

Dirección: Paul Thomas Anderson

Producción: Lloyd Levin, John Lyons, Paul Thomas Anderson y Joanne Sellar

Guión: Paul Thomas Anderson

Fotografía: Robert Elswit

Música: Michael Penn

Montaje: Dylan Tichenor

Diseño de producción: Mark Bridges

Intérpretes: Mark Wahlberg, Burt Reynolds, Julianne Moore, Don Cheadle, William H. Macy, Heather Graham, John C. Reilly, Philip Seymour Hoffman, Ricky Jay, Joanna Gleason.

# Orgullo profesional

por Leonardo M. D'Espósito

Gracioso el título en castellano *Juegos de placer*. Cada vez que una película trata acerca del sexo, los distribuidores tienen a mano la palabra *juego*. Juegos de adultos, prohibidos, peligrosos y, ahora —¡por fin!—, de placer. Será acaso porque, etimólogos perfectos, saben que *jugar* viene de *ludere*, término latino que quiere decir yacer sexualmente. O será porque no se les ocurre otra cosa, vaya uno a saber. Por una vez acertaron: los personajes de esta película son actores pornográficos orgullosos del sustantivo tanto como del adjetivo. Y se sabe que *jugar* en el inglés de estos personajes se dice *play*, que es también *actuar*. Estos actores juegan a hacer el amor mientras cogen (no se me ocurre mejor verbo) delante de las cámaras, aunque el espectador no los vea.

*Boogie Nights*, intraducible expresión que alude al movimiento febril de la era *disco* tanto como al caliente frenesí sobre las sábanas, se vende como un film sobre la industria del cine pornográfico, como el reflejo de una época —aquella en la que gozar con el sexo era casi legal y no había sida que lo impidiese—, y como una crónica del cambio de costumbres entre la década de los 70 y los 80. Aunque en el fondo no sea más que la típica historia de esplendor y caída de una estrella del *showbiz*, *Boogie Nights* es mucho más que todo eso. Muestra cómo ha cambiado el cine en los últimos veinte años, aunque su historia se detenga en 1983.

Lo primero que salta a la vista, desde el maravilloso plano secuencia que abre el film, es la minuciosa reconstrucción de época que no se detiene en el vestuario, la música (magnífica) o los peinados, sino que se sustenta en las costumbres de los personajes. Para ellos, hacer cine porno no es una vergüenza,



sino el ejercicio de un talento; la cocaína es una costumbre social y los jóvenes quieren ser una cruz entre Bruce Lee y James Bond. El joven protagonista Eddie Addams (o Dirk Diggler, su nombre artístico, interpretado por un sorprendente Mark Wahlberg) es feliz como parte de la familia cinematográfica de Jack Horner (Burt Reynolds, perfecto), un respetado director del *hardcore*, y su esposa y estrella Amber Waves (Julianne Moore): pertenecen al mundo de la gran pantalla. Sus películas, registradas en 16 mm, cuentan una historia. No se reducen a la reproducción mecánica del coito, sino que lo integran en su universo. Los personajes constituyen algo así como la primera D del cine, y están contentos con eso. El cambio de década los encuentra ante la invasión del video, que transformó el porno en un mero proveedor de estímulos y desbancó actores y actrices, sustituyéndolos por sementales y prostitutas. Como en gran parte de la producción industrial de los 80, ni más ni menos. Cuando los personajes tratan de ser “respetables” y hacer carrera en el canto, en los negocios o en la maternidad, fracasan. La misma sociedad que consume el porno les prohíbe tener los derechos de cualquier ciudadano. En una secuencia virtuosa, Jack trata de registrar en directo el sexo entre una actriz y un transeúnte dentro de una limusina, Dirk es atacado por un grupo de cazadores de homosexuales y una casualidad sangrienta le permite a un personaje obtener dinero para montar su propio negocio. Hipocresía, violencia, video, homofobia, racismo: el cine de los 80, el cine de la era Reagan, la era Reagan tras el cine.

A muchos este film histórico y veloz, lleno de fiestas y clanes cuya lealtad está fuera de discusión, les hará acordar al Scorsese de *Buenos muchachos*. A otros, algunas secuencias de violencia y personas apuntándose las unas a las otras les recordarán a Tarantino. En esa progresión de figuras de estilo, *Boogie Nights* traza una genealogía ineludible e integra los 90 a la película. El director debutante Paul Thomas Anderson no roba a sus autores favoritos: hace el cine que ve, el que prefiere. Como un porno, *Boogie Nights* no descuella por sus diálogos y no está entorpecida por la retórica moral. Representa un cine físico que traspasa la barrera del reciclaje. La camaradería que une a los personajes no es de índole racial o patriótica, sino profesional. Anderson se hace eco de este orgullo: deja el coito fuera de campo pero, en el último plano del film, coloca en plano general el talento de Dirk Diggler, antes de volverlo a introducir en las fantasías del *hardcore*. En estos tiempos pasteurizados, la actitud de Anderson de mostrar que sus criaturas son humanas y dejarlas jugar libremente es un acto de coraje y, por qué no, una reparación histórica. ■

## Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia

Ernesto Che Guevara, le journal de Bolivie

Francia, 1994, 92'

Dirección: Richard Dindo

Producción: Robert Boner, Richard Copans y Bernard Lang

Guión: Richard Dindo

Fotografía: Pío Corradi

Montaje: Richard Dindo, Georg Janett y Catherine Poitevin.

# Vivir su vida

por Gustavo Noriega

Este documental del director suizo Richard Dindo llega a Buenos Aires un año después del punto más alto de la Chemanía. Los 30 años de la muerte de Ernesto Guevara trajeron una oleada de expresiones celebratorias, desde las hinchadas de fútbol hasta la estampilla de Menem pasando por algunas películas de las cuales el cine no tiene nada de qué enorgullecerse.

Silenciosamente, este documental filmado en 1994 cambia la óptica y en un ejercicio de austeridad y de honestidad artística no muy común genera una mirada nueva sobre un tema del cual parecía que no se podía hablar más.

La operatoria es de una simplicidad absoluta. Se trata de tomar la letra del Che, su diario laboriosamente escrito día a día en la campaña guerrillera boliviana y recorrer con las cámaras ese mismo camino. La experiencia se convierte en una reconstrucción casi física de una tarea descomunal y disparatada: la de convertir el deambular de una veintena de desarraigados y hambrientos en la chispa que debía generar la revolución en Bolivia y luego en América latina.

Cargar las tintas sobre el costado insensato de la empresa es juzgar desde la comodidad de la experiencia ajena. Era una época en la cual el aire estaba tan impregnado de olor a pólvora que todos temían o confiaban en la eficacia de la chispa. Confiaban el Che o los estudiantes del Mayo francés pero también sus enemigos lo creían posible. Los temores norteamericanos sobre Vietnam se expresaban en la "teoría del dominó": si caía ese país en manos de los comunistas, uno a uno, como las piezas del juego, caerían los demás miembros del sudeste asiático.

*Diario de un viaje* muestra que ese temor se extendía al caso de la guerrilla del Che en Bolivia. Tan sorprendente como el sentimiento de desamparo y desesperación de los guerrilleros es la reacción del ejército boliviano que, con dos mil hombres y la colaboración de la CIA, se lanza obsesivamente a la caza del pequeño grupo.



Pero tanta esperanza o tanto temor se diluyen al confrontarlos con la sacrificada realidad de la campaña. El loco laberinto de la jungla boliviana, la amistosa indiferencia, cuando no la delación, de los sufridos campesinos, la falta de alimentos, la sensación de estar rodeado, el asma, la falta de suministros y de hombres, toda esa desesperanzada lista de dificultades va registrándose día a día en el diario del Che. El documental de Dindo es un documental en primera persona. Leemos lo que el Che escribió (vemos a toda pantalla las hojas de la agenda alemana que usó para ello) y vemos lo que el Che vio. Nunca un documental sobre Guevara mostró menos su propia imagen. El ícono mitológico del guerrillero heroico, con su boina verde apenas echada hacia atrás, el pelo despeinado al viento y la mirada segura hacia el Futuro, no tendría cabida en esta película. Lo que vemos, como lo vio el Che hace treinta años, es el paisaje agreste y los rostros agrietados de los campesinos, el río, la quebrada y la escuela de La Higuera donde fue fusilado. Los testimonios son de aquellos campesinos que miraron extrañados hace tres décadas a aquel personaje curioso y que hoy lo recuerdan como el episodio más trascendente de sus vidas.

Hay un momento brillante que ejemplifica cómo la realidad del hecho histórico se entremezcla con la producción del documental y con la percepción del espectador. Es un largo travelling lateral en La Higuera que mira a los pobladores del pueblito mirando a su vez curiosos y estáticos. Sabemos que están mirando un vehículo del equipo de producción de documentalistas franceses (para La Higuera, un acontecimiento singular) pero sentimos que miran al Che en su calvario final. Al mismo tiempo, miran al espectador mismo que experimenta la mirada de Guevara en su último paseo. Es un instante de verdad que refulge en la pantalla. De muchos esos instantes de verdad está construida esta película notable. ■

## Un crisantemo estalla en Cincoesquinas

Argentina-España-Francia, 1997, 90'

Dirección: Daniel Burman

Producción: Daniel Burman, Diego Dubcovsky, Olivier Delahaye y Rubén Korenfeld

Guión: Daniel Burman

Fotografía: Esteban Sapir

Música: Antonio Tarragó Ros

Montaje: Verónica Chen

Diseño de vestuario: Analía Invernizzi

Intérpretes: José Luis Alfonzo, Pastora Vega, Martín Kalwill, Valentina Bassi, Millie Stegman, Walter Reyno, Rolly Serrano.



como buena parte de la literatura latinoamericana, es una nueva incursión por las desventuras del continente, centrada en la prepotencia del patriarcado. Al mismo tiempo, es una rebelión contra él y una rebelión también contra una generación que ha engendrado hijos a los que no reconoce. El nuevo cine argentino es un cine de huérfanos que reclaman contra padres indeseables o ausentes. *Un crisantemo* es un gran ajuste de cuentas en más de un sentido y un manifiesto que proclama el derecho a ser tenido en cuenta. Los protagonistas jóvenes del film son una metáfora de los nuevos cineastas: dos niños, uno de madre india, otro de madre judía, se unen en lugar y tiempo imprecisos para buscar a un caudillo que es el padre de ambos. Cuando lo conocen, saben que tienen que matarlo, no como un acto de odio, sino de estricta necesidad.

Hecho de fragmentos, de avances en el tiempo, de encuadres precisos (Esteban Sapir es corresponsable de estos últimos), el film va armando un mundo propio, una geografía y una sociedad de aspecto enrarecido, pero plena de pequeñas explosiones de sentido, de momentos altamente concentrados. Lentamente, la película va adquiriendo consistencia, unidad y fuerza dramática. El total es muy superior a la suma de las partes. Algunas escenas resultan protestas un poco pueriles contra los prejuicios y las instituciones (el antisemitismo, los uniformes militares, la política). Pero están formuladas de manera oblicua, en un clima de irrealidad que atenúa su esquematismo.

Digo que Burman tiene talento porque su habilidad como cineasta va más allá de resolver correctamente las escenas, más allá de la precisión narrativa, que para muchos de sus colegas parece ser lo más interesante que puede hacer el cine. Y va más allá también de la búsqueda manierista de un estilo reconocible, un síntoma de narcisismo que bloquea a muchos cineastas jóvenes. *Un crisantemo* parece provenir de una búsqueda más profunda, cuya autenticidad se pone de manifiesto en la seguridad con la que el director apuesta a sus convicciones, aunque no esté del todo seguro de su dominio del lenguaje. Hay algo en la película que se impone, que despierta un curioso asombro: es la comprobación de que estamos, por fin, ante imágenes nuevas.

Para un crítico, cuyo menú de cine nacional está compuesto por las fastidiosas rutinas de *Fuga de cerebros*, *El faro*, *Secretos compartidos*, a las que suele contraponer como alternativa los films que exhiben un estándar de rigor, cierto respeto por el clasicismo cinematográfico, los indicios de que otras alternativas para el nuevo cine en la Argentina le producen un efecto curioso. No es este el camino que veíamos para el futuro y, tal vez, no estemos demasiado despiertos para analizarlo como se merece. No comparto muchas de las intuiciones de Burman, sospecho que sus ideas requerirán en el futuro una elaboración mayor y que no todo puede agotarse en la atmósfera y el destello. Pero hay algo en *Un crisantemo* que me inspira el mayor de los respetos: es un cine hecho desde la libertad. ■

# Matar al padrecito

por Quintín

“La libertad de la inconsciencia es un privilegio de la primera aventura”, dice Daniel Burman en el pressbook de la película, aunque esta aventura es por lo menos la segunda que emprende. Antes dirigió *Niños envueltos*, uno de los cortometrajes de las *Historias breves I*. No me gustó el corto y la palabra “inconsciencia” le venía bastante bien. En esa época Burman proclamaba con orgullo que no era un cinéfilo y exhibía la arrogancia del que se lanza a conquistar un territorio artístico sin muchas más armas que la audacia. En *Un crisantemo*, Burman vuelve a intentarlo y, a mi juicio, le va mucho mejor. Creo que la clave es que tiene talento.

La película es bastante inclasificable. Burman pertenece a una generación —la generación que cada día aparece más nítidamente como la del recambio del cine argentino— que no busca continuar tradiciones, ya sean estéticas o industriales. Desde la técnica y una notable energía para producir en condiciones adversas, está fabricando un cine que toma prestado lo que necesita de la historia del cine, lo recicla a su manera y lo llena de ideas a veces acertadas, otras dudosas, pero que no responden a prejuicios sobre el público ni la crítica. Dice bien Burman, otra vez en el pressbook: “no pensé en qué diría mi madre, el vecino o mi ex profesor de la escuela”. Nuevamente tiene razón. *Un crisantemo* es una película sin complejos y sin trampas.

Aunque original, el film no carece de influencias. Empieza como *Macunaíma* y rápidamente propone escenarios de Glauber Rocha. Por su argumento, sus actores y sus locaciones, recuerda a *Patrón* de Jorge Rocca. Como ese film,

## Secretos compartidos

Argentina, 1998, 104'

Dirección: Alberto Lecchi

Producción: Luis A. Sartor y Alfredo Odorisio

Guión: Alberto Lecchi, Daniel Romaniach y Leandro Siciliano sobre la novela de Siciliano

Fotografía: Hugo Colace

Música: Iván Wyszogrod

Montaje: Alejandro Alem

Dirección de arte: Clara Notari

Intérpretes: Víctor Laplace, Leonor Benedetto, Gabriel Goity, Antonio Grimau, Alicia Zanca, Enrique Pinti, Marikena Riera, Victoria Solarz, Ana Korn.

# Prohibido disfrutar

por Gustavo Noriega

*Secretos compartidos* es una película despojada de todo placer, donde los personajes son gente detestable hasta la anormalidad, siniestros, monstruosos. Pero no solo los asesinos seriales, que son más o menos lo que uno espera que sean. Son así también sus mujeres, sus hijas, las víctimas, todos egoístas y ambiciosos hasta lo indecible. Cuando alguno de los personajes no posee esas características es porque no tiene ninguna, como le pasa al pobre Pinti, que hace un papel tan deslucido que más que un personaje parece el resultado de una apuesta: a ver quién puede hacer que el monologuista hable menos. Un extraterrestre que tomara esta película como guía para conocer a los seres humanos pensaría, a falta de otra información, que el sexo es una cosa sucia, asquerosa, que no tiene ninguna relación con el amor, la generosidad, la alegría de los cuerpos, o alguna expresión positiva. Es una película extraordinariamente molesta de ver, que provoca fastidio, áspera y deprimente a la vez. Pero a diferencia de otros films que han elegido la aspereza como textura cinematográfica (algunas obras maestras), *Secretos compartidos* no compensa el sufrimiento de sus personajes con ningún tipo de placer y deja a los espectadores igualmente sufrientes. No encontramos aquí el placer de la inteligencia en la descripción de los personajes o en el develamiento de alguna verdad profunda, ni el placer del ingenio al irse desenredando ante nuestros ojos una trama compleja. Lo que tenemos es una película de género, ambición loable, claro, pero a la que se le ha quitado hasta la última posibilidad de felicidad.



Su novedad se basa en el encuentro de un asesino serial clásico con uno moderno. El primero, que interpreta Víctor Laplace, se ubica dentro de la mitología que viene de Jack el Destripador y llega a los herederos de Travis Bickler: el moralista que desea y aborrece a las putas. El nuevo es un *psycho killer* "políticamente correcto", que mata machistas. Esto es apenas un remate de la película, pero viene siendo construido a lo largo de varias, reiteradas conversaciones sobre mujeres donde se desarrolla el arquetipo machista. Al mismo tiempo, la mirada que la película tiene sobre la mujeres (traicioneras, egoístas, indiferentes, frías, ambiciosas) no hace más que darles la razón a los dos energúmenos.

Las resoluciones psicológicas son pedestres (Laplace mata mujeres atractivas los miércoles porque ese fue el día en que encontró a su esposa engañándolo), las sorpresas poco sorprendentes (la vuelta de tuerca a la *Vestido para matar* se ve venir a la distancia), algunos comentarios sobre la condición de la mujer insatisfecha son retrógrados (Leonor Benedetto, la mujer del *psycho*, solo tiene orgasmos con su marido a partir de que este se convierte en un salvaje) y algunas frases al azar cometen el pecado de quitarle a la película el encanto intemporal que deberían tener los films de género. Un periodista dice al informar sobre la serie de asesinatos: "El presidente volvió a afirmar que está a favor de la pena de muerte", mientras que la primera hipótesis del periodista que investiga los casos es: "Por la ferocidad con que se cometió el crimen podemos deducir que fue una mujer". La referencia en este último caso a uno de los peritos más retrógrados que declaró en el caso María Soledad no solo es extemporánea, sino que hace quedar al personaje de Antonio Grimau como un cavernícola, cosa que no tiene ninguna relación con el resto de sus acciones. Luego del fallido interregno juvenil de *El dedo en la llaga*, Lecchi vuelve a intentar, como en *Perdido por perdido*, su primera película, la construcción de un policial "porteño", quizás abrevando en las primeras películas de Aristarain, con quien trabajó. Pero esos films, especialmente *Secretos compartidos*, tienen por su casi masoquista displacer más en común con el viejo cine argentino que con la gozosa codificación de los géneros. Lecchi cuenta una historia de géneros en un ambiente cerrado, desesperanzado, cínico y cruel. Es esa mirada despectiva y esquemática sobre la clase media porteña la que le cierra las puertas del placer. ■

## El odio

La haine

Francia, 1995, 95'

Dirección: Mathieu Kassovitz

Producción: Christophe Rossignon

Guión: Mathieu Kassovitz

Fotografía: Pierre Aim

Montaje: Mathieu Kassovitz

Diseño de producción: Giuseppe Ponturo

Decorados: Sophie Quideville

Intérpretes: Vincent Cassel, Hubert Koundé, Sayid Taghmaoui, Karim Belkhadra, Edouard Montoute, François Levantal.

# La caída y la polvareda

por Marcela Gamberini

La película empieza y termina con la siguiente anécdota "¿Escuchaste del que se tiró de un rascacielo? Mientras caía se repetía para tranquilizarse: hasta aquí todo bien, hasta aquí todo bien. No importa cómo se cae sino cómo se hace tierra".

El film se abre utilizando un registro documental. Minorías estudiantiles se rebelan ante las fuerzas policiales. Parecería que estamos por presenciar una película política, del tipo de las de denuncia social, sin embargo no es así. *El odio* es un film que trata de las perpetuas minorías atravesadas por una extraña violencia social, minorías que engendran violencia, minorías que odian y que son odiadas. De hecho cada uno de los tres personajes, en este caso jóvenes, que recorren el film representa a una de ellas: Sayid, el árabe; Vinz, el judío, y Hubert, el negro. Estos tres personajes vagan durante todo un día por los suburbios de la ciudad. Uno de ellos, Vinz, manifiesta que se vengará cuando se entera de que uno de sus amigos fue muerto en el enfrentamiento entre la policía y los jóvenes. Contrariamente, va a ser él quien tenga un final poco amable. Va a ser él no solo el que caiga, sino el que "haga tierra", el que estalle igual que el universo del comienzo de la película.

El mundo es para estos jóvenes un lugar hostil, pero lo relevante es que no solo para los jóvenes es un lugar imposible, sino también para la policía, para los padres, para los hombres en general. Con estos datos el film abandona lo político o lo social —como se perfila en el principio— y pasa a tener un costado de denuncia didáctica. De esta manera, *El odio*, que comienza con imágenes en un registro documental, se cae —como el tipo desde el rascacielo— hacia un registro más amplio y más dudoso. Y hasta aquí no está todo bien. Se tratará de ver cómo el film sigue cayendo.

*El odio* pone en escena una sociedad que, como el colorido universo de la presentación, estalla en minorías: los jóvenes, los negros, los judíos, los árabes, los skinheads, los

drogadictos, los convictos, los neonazis, los políticos. No hay una conducta ética ni una moral social por parte de los personajes, que dé cuenta de los excesos —o no— en los que incurre cada una de estas minorías, ni siquiera el propio realizador de la película que solo puede, de alguna manera, condenar a sus personajes desde una postura en la que detenta el poder. Y *El odio* sigue cayendo.

El mayor inconveniente con el que tropieza la película es, justamente, la omnipresencia del director, las constantes huellas que deja la presencia del realizador. Hay algo que es incuestionable y es la elección del blanco y negro; lo que sí es cuestionable es la elección estética de ciertas escenas que revelan un preciosismo incómodo en la imagen, un cuidado extremo en la puesta que le quita no solo naturalidad, sino credibilidad porque no está acorde con lo que se quiere contar. Es lícito preguntarse por qué esta historia de jóvenes marginales, de hombres incomprendidos, vengativos, odiantes y odiosos, rebeldes y racistas, está contada de una manera tan estéticamente ordenada y correcta, con tantos y tales movimientos de cámara, con una fotografía tan clara, si en definitiva lo que se quiere contar es una historia sumamente oscura y agria. Este es el desfase en el que entra el film. Y aquí sí que, como el hombre del rascacielo, la película se cae y sí que importa. Lo que se quiere contar es, en definitiva, la desorientación en la que se encuentran los jóvenes en la actualidad, la incomunicación, la "perversa" influencia de los medios, la drogadicción, el delito. Lo curioso es que estos jóvenes están mostrados, desde el tratamiento de las imágenes, de manera muy cuidada, con cámaras supinas o planos generales muy remanidos. La puesta en escena muy correcta no está en concordancia con el contenido del film, que no muestra corrección, sino todo lo contrario.

Pero con este gesto el realizador está diciendo, además, que tiene el control y el poder sobre los personajes. Kassovitz no cree en sus personajes, que funcionan "como hormigas en el espacio galáctico", al decir de uno de ellos. No hay confianza en los tres jóvenes marginales que recorren la película. Nadie puede defenderlos, ni siquiera el director tiene con ellos un gesto de piedad o de comprensión. Se ven forzados, obligados a actuar. El realizador está por encima de los personajes, teje y desteje los hilos de la película a su antojo. Entonces, suceden cosas como el final, abiertamente arbitrario y, diría, innecesario. Morir por accidente es una casualidad, es absolutamente azaroso, le puede pasar a cualquiera, sea bueno o malo, moral o inmoral, viejo o joven, ético o no. Esta muerte tratada de esta manera suena más a castigo, a cierta moralina o moraleja —como se decía antes— con ciertos visos de didactismo autoritario (si te portás como los personajes de la película vas a terminar así, parece decir el realizador con el dedo índice en alto).

El resultado es una película que se deja ver, pero fallida. Fallida en su intento de ser un film político-social, fallida en su intento de trabajar con un registro documental, fallida en el tratamiento estético, fallida en el final. Sin embargo hay algo para destacar. Situar *El odio* dentro de la tradición del cine francés es una operación compleja. Compleja porque rompe con algunas de las convenciones del cine francés, como la de poner en escena personajes bien delineados, prolijos, limpios, buenos conversadores. Este film trabaja con jóvenes marginados. Pero no solo marginados sociales, sino marginados de la esfera de lo cinematográfico hasta este momento. Marginados que se expresan con un lenguaje propio y para nada sutil. En definitiva, importa cómo se cae, pero también importa cómo se hace tierra y seguramente *El odio* levante polvareda. ■

## Microcosmos (El universo oculto)

*Microcosmos (le peuple de l'herbe)*

Francia, 1996, 90'

**Dirección:** Claude Nurispany y Marie Perennou

**Producción:** Jacques Perrin, Christophe Barratier e Yvette Mallet

**Guión:** Claude Nurispany y Marie Perennou

**Fotografía:** Claude Nurispany, Marie Perennou, Hugues Ryffel y Thierry Machado

**Sonido:** Philippe Barbeau y Bernard Leroux

**Montaje:** Marie-Josephe Yoyote y Florence Ricard

**Música:** Bruno Coulais

**Intérpretes (por orden de aparición):** Vaquita de San Antonio, Mariposa golondrina, Oruga escaladora, Abeja recolectando polen de una flor de Artemisa, Oruga azul de cola larga, Caracoles de la borgoña, Oruga recién nacida de una mariposa Jason, Araña Argyope, Mosca Bombille, Orugas en procesión, Hormigas coloradas, Agrupación de hormigas, Avispas, Escarabajo sagrado, Arañas de agua, Araña Argyronet, Jóvenes libélulas, Abeja Eucera enamorada de la Orquídea Ophrys, Planta carnívora drosera, Escarabajo rinoceronte, Escarabajo con cuernos, Orugas bucéfalas, Diablotín, Gran Polilla Pavo Real, Mosquito y su metamorfosis.



más cercano a un capítulo de Discovery que a *Noche y niebla*. Pero lo que la distingue de las exposiciones didácticas de un canal de cable son dos cosas: el registro y la puesta en escena.

## Seré curioso

por Gustavo Noriega

Hace como dos mil años yo fui biólogo. En realidad no hace tanto, pero cambié de profesión tantas veces que es como si hubiera habido varias vidas entre medio. De aquella época me queda poco y nada: no distingo las ranas de los sapos y la botánica me es tan ajena como el derecho romano. Lo más perdurable, un amor persistente y reverencial por Darwin, lo forjé en forma paralela a la carrera. Por algún motivo, las autoridades de la facultad pensaban que el autor de la teoría de la evolución no era un tipo tan interesante.

Lo que mantengo estable a través de todas mis ocupaciones es justamente lo que me hizo encarar una carrera científica: soy extraordinariamente curioso. Soy tan curioso que en mi lápida quiero que pongan el título de aquella vieja película sueca: *Soy curioso, amarillo*. Lo que tengo que justificar todavía es lo de amarillo.

Toda esta introducción personal es para justificar que disfruté de *Microcosmos* y afirmar enfáticamente que creo que para disfrutarla no hay que ser un profesional de la biología sino simplemente una persona curiosa. La película cuenta (o muestra) un día en el campo pero, a diferencia de Renoir, lo que se ve es a "la gente de la hierba" (título original en francés): arañas, hormigas, escarabajos, saltamontes, etc., y aves y flores como actores secundarios. *Microcosmos* es un documental (ese género impreciso); por supuesto, mucho

El registro es sencillamente impresionante y creo que es lo que le da un verdadero valor a esta película. No tengo precisiones técnicas pero sé que la película se rodó a lo largo de tres años (uno piensa que deben tener material para *Microcosmos 86. La vuelta de la araña*) y con unas cámaras de una fidelidad fotográfica realmente escalofriante. Si uno no tiene el cerebro esclerosado debería sentir ante sus imágenes la misma maravillada sorpresa que los espectadores de los cortos de Lumière. Hay distintas secuencias y uno puede preferir unas por sobre otras, pero todas dan detalles de la vida cotidiana de los animales pequeños que no pueden dejar de sorprender y provocar curiosidad. Hay una araña que vive bajo el agua y se lleva una burbuja de aire para vivir allí y guardar su alimento. Hay insectos que viven apoyándose sobre la superficie del agua sin hundirse (la fuerte tensión superficial del agua y el ligero peso específico de los insectos lo permite. ¡Ja! Algo me acuerdo). Hay escarabajos que viven arrastrando una pelota de mierda y, como Sísifo, la suben una colina tantas veces como la pelota cae. Hay un mosquito naciendo. Hay dos escarabajos luchando con sus cuernos. Hay filas de orugas que caminan ordenadamente y que confluyen en una esquina. Hay gotas de lluvia enormes que hacen saltar a los cascarudos por los aires. Los bichos son máquinas extraordinarias y verlos con la fidelidad que ofrece esta película genera la pregunta más maravillosa una y otra vez: ¿por qué? Todos los animales hacen cosas rarísimas pero lo fascinante es que, máquinas funcionales como son, todo sirve para su supervivencia. La película (un acierto) sorprende pero no explica. Carece casi totalmente de voz en off, deja que sean las imágenes las que seduzcan. El resto de la verdad está en los libros, esa otra maravilla.

Después está la elaborada puesta en escena. La música, la luz artificial, el montaje, los ruidos, las falsas subjetivas, etc., etc. Mis compañeros, con sus reflejos cinéfilos intactos, privilegiaron el rechazo a la puesta por sobre la maravilla que son los bichos. Quintín se quejaba de un aria que acompaña a dos caracoles asquerosos que copulan (yo encontré la escena francamente graciosa). Castagna dice que es un documental "qualité". ¡Cinéfilos necios que acusáis a los insectos sin razón! ■

## Gattaca, experimento genético

Gattaca

EE.UU., 1997, 120'

Dirección: Andrew Niccol

Producción: Danny De Vito, Michael Shamberg y Stacey Sher

Guión: Andrew Niccol

Fotografía: Slawomir Idziak

Música: Michael Nyman

Montaje: Lisa Zeno Churgin

Diseño de producción: Jan Roelfs

Intérpretes: Ethan Hawke, Uma Thurman, Gore Vidal, Jude Law, Alan Arkin, Xander Berkeley, Ernest Borgnine, Ryan Dorin.

# Doppelgänger

por Máximo Eseverri

Nada salva a *Gattaca* del desastre: unas actuaciones uniformemente mediocres, un esteticismo empalagoso inundado de música y de filtros para la luz, simetrías inútiles y llenas de pretensiones, un argumento inverosímil que nunca nos da la posibilidad de creerle ni un poco (ni como obra alegórica ni como proyección de un futuro), unos protagonistas llenos de egoísmo que no logran ni quieren hacerse querer ni respetar, olor a fascismo a cada paso. Y comete el famoso "peor de los pecados" (y lo comete mucho, y a conciencia, y con alevosía): *Gattaca* es una película aburrida, que no logra unir en una trama sostenida su acumulación de detalles cuidados por un ejército de directores de arte, vestuaristas, fotógrafos y diseñadores. Para la crítica, *Gattaca* es un blanco fácil, un plato servido, una presa dormida y a unos metros, el gallina que sacó una entrada gemela a la de José Barritta.

*Gattaca* me gustó. Me sentí cómodo al verla (aunque podía sentir en el aire la incomodidad de los demás), disfruté de sus ideas, me relamí con su estética, me reí de sus estupideces, sentí como si fuera en carne propia la tensión no de la película sino del protagonista (la película, más bien, carece de tensión). En el momento me dejé llevar por su transcurrir, y al salir de la sala me gustó el desafío incierto de tener que lidiar con un argumento que podía no ser tal, o conducir hacia la nada como las escaleras caracol de Borges, que dan dos giros hacia arriba para acabar en el vacío: no solo no llevan a ningún lado sino que tampoco se las puede transitar. De Welles para acá, la ciencia ficción es una suerte de teatro sociológico de anticipación. Es una forma perversa de la fantasía, porque al mismo tiempo que trata de dar cuenta de los horrores culturales del tiempo al que pertenece (podría reducirla a la forma *si seguimos así, vamos a terminar así*) se

regodea con esos males pensándolos hasta el extremo, divirtiéndose con ellos. El escritor de ciencia ficción (o el realizador en este caso) se fascina con la forma de los monstruos que pueblan sus pesadillas.

Vincent/Jerome (Ethan Hawke) nace en una era donde la fuerza ya no es el patrón, donde el control es el rey, donde el destino no está marcado por murallas que le vedan el paso, sino por un centro que controla sus movimientos en cada célula, y respecto del cual él es siempre un marginado, un ente que está por fuera. Así como hace tiempo el sistema reprimía las individualidades por medio de la violencia física, ahora ese mismo sistema ya no lo ataca físicamente sino que lo viola. Lo viola en el sentido más genital del término. Se le ríe en la cara, lo margina junto con sus sueños.

Por eso, al igual que antaño esas individualidades se sentían con el derecho a ejercer la violencia contra la autoridad, él se siente ahora con derecho a usar a ese sistema que lo usa sin pudor. Puede (debe) camuflarse como su entorno se camufla ante él, aparentando en la pulcritud y la limpieza de los cuerpos, los edificios, el aire (¡todo!) que no hay violencia en cada baldosa, en cada ladrillo de esa sociedad de pesadilla edificada sobre la sangre de los que casi no aparecen en la película: los explotados.

Jerome/Eugene (Jude Law), su alter ego, quedó confinado a una mesa de laboratorio instalada en medio de su living, donde se desprende de su materia viviente para preparar las muestras.

Pero ¡sorpresa!, nuestro campeón antisistema no tiene ningún tipo de preocupación revolucionaria. Solo le importa su objetivo personal: ingresar a la poderosa empresa Gattaca para poder viajar al cosmos. Odia a su entorno en función de sus intereses y no debido a humanismo alguno. Abandonará a su familia, a su amigo, a su hermano y a su pareja (Uma Thurman) para llegar a las estrellas. A pesar de cómo lo trata su mundo, no quiere cambiarlo ni destruirlo: quiere usarlo y no le importa su suerte.

Vincent/Jerome no es un héroe. Nadie lo es en *Gattaca*. Todos, desde los barrenderos hasta los detectives, llevan adelante una función sin tener demasiado claro para qué deben hacerlo. Entre todos Vincent/Jerome es un genio, un superdotado de la naturaleza tanto en lo físico como en lo mental (su gestación no fue manipulada genéticamente, a diferencia de su doble o sus compañeros de trabajo) y eso es lo que le permite triunfar. Eso y la ayuda de sus pares, que él apenas tiene tiempo de agradecer.

En el juego de los dobles, la frontera entre uno y otro se hace cada vez más difusa hasta confundirse. El doble Jerome/Eugene es un nadador al que un accidente condenó a la silla de ruedas. Su destino estaba escrito desde su gestación. Debía ser campeón, pero obtuvo solo el segundo puesto. Vive torturado por ello, entregado al alcohol. Más tarde confesará que el accidente fue intencional y luego se suicidará: en su escala de valores un par de cosas estaban por encima de la vida.

Ese mito de la hipereficiencia y el cumplimiento estricto de determinados objetivos personales en clave profesional ("vocación", que le dicen) como valores por sobre la vida humana misma, atraviesa todo el film como una daga fría, que enfría a la historia y a los personajes. No hay moraleja ni final feliz: solo el protagonista disfrutando de su diminuta victoria. Y un vacío con minúscula que no se llena con nada, como el espacio insondable que contempla el protagonista por la escotilla, en viaje a una de las lunas de Saturno. ■

## Colores primarios

Primary Colors

EE.UU., 1997, 140'

Dirección: Mike Nichols

Producción: Mike Nichols

Guión: Elaine May sobre una novela anónima

Fotografía: Michael Ballhaus

Música: Ry Cooder

Montaje: Arthur Schmdt

Diseño de producción: Bo Welch

Intérpretes: John Travolta, Emma Thompson, Billy Bob Thornton, Kathy Bates, Adrian Lester, Maura Tierney, Larry Hagman, Diane Ladd, Paul Guilfyle.

# Las patas de la mentira

por Gustavo Noriega

Hay algo redundante en *Colores primarios* que molesta. Una previsible circularidad entre la tesis de la película y la forma en que la cuenta que termina hartando. La historia, adaptada de un libro escrito por un columnista de *Newsweek* pero firmado como Anónimo, narra el ascenso de Jack Stanton, el gobernador de un pequeño estado sureño, hasta su nominación como candidato presidencial del Partido Demócrata. El libro, que causó revuelo cuando apareció, se refería inequívocamente a Clinton y traía a colación muchos de sus secretos de familia, desde su voracidad sexual hasta el turbio suicidio de uno de sus colaboradores.

*Colores primarios*, la película, tiene un momento decisivo hacia el principio, en el que sugiere que pudo haber escapado de su cárcel testimonial. Uno de los colaboradores, interpretado por Billy Bob Thornton, es un personaje de una locura desatada. En una cena en una parrilla cuenta la enfermedad de su madre diabética, quien ha quedado ciega y le han amputado una pierna. Presa de la ira y la desesperación, comienza a gritar y a romper las sillas. Para calmarlo, el gobernador, su esposa, los demás asesores y los dueños de la parrilla, aparentemente curtidos en la situación, cantan a capella "You Are My Sunshine" ante la incrédula mirada de Burton, un asesor negro recién ingresado a ese manicomio ambulante. La escena es graciosa y demencial y promete una película libre, sin mensajes, divertida y delirante.

De ahí en más todo es descenso. Se va alejando cada vez más de la comedia para "profundizar", con la chatura de Mike



Nichols, en los problemas morales de la política actual. La idea es que el espectador se pregunte, junto con Burton, quien juega las veces de observador: ¿debe uno perdonar las miserias de un hombre si pensamos que este puede hacer una diferencia política positiva? ¿Cuántos sapos hay que tragar hasta admitir que "el candidato" se ha transformado en aquello que tendría que reemplazar? La respuesta, mis amigos, no está soplando en el viento, está en el final de la película; nos la dan Mike Nichols y su personaje, que se queda hasta el final con el nuevo presidente, a pesar de todas sus mezquindades.

El problema (aparte de la falta de vuelo generalizado en la película) es que esta nos va mostrando sistemáticamente que la política ha quedado dominada por las mismas reglas que el espectáculo. La imagen, la velocidad de respuesta en cámara, el ingenio, la posibilidad de conocer secretos del adversario y de ocultar los propios, son la materia fundamental de la carrera política, mucho más basada en la mentira eficiente que en el debate de ideas. Pero esa sociedad mediatizada no tiene mejor representante que la gran industria de Hollywood. La película nos muestra que la política y el espectáculo se rigen con las mismas reglas y que, por lo tanto, a los políticos no hay que creerles demasiado y hay que contentarse con el menos malo dentro de ese esquema. Pero, ¿por qué habríamos de creerle a esta película, que también se rige con esas reglas? Para colmo nos enteramos de que *Colores primarios*, como el gobernador Stanton o su contrincante, también tiene sus "secretos". Una reunión entre Clinton y Travolta ayudó a que la película bajara el tono contra el presidente a cambio de un apoyo gubernamental a la Cientología, secta a la que pertenece el actor. Eso, al menos, publicó la revista *George*, propiedad del hijo de un ex presidente de los EE.UU. (como para reafirmar las ideas acerca de la conexión entre la política y los medios). Por otro lado, una escena de sexo entre la futura Primera Dama (Emma, lindísima como siempre) y Burton quedó en el tacho de basura de la sala de edición. Sabiendo de la reticencia de Hollywood a mostrar un cuerpo negro en contacto con uno blanco, es difícil imaginar que la escena se haya filmado. Más allá de estos pecadillos que la relacionan con su objeto de estudio, *Colores primarios* decae por sus propias carencias: los personajes más interesantes son los secundarios pero no alcanzan a darle a la película un cuerpo propio y van saliendo de escena uno a uno, como los diez indiecitos. Emma deambula sin demasiada consistencia y Travolta, más imitador grotesco que actor, tiene la peor actuación desde su triunfal retorno. Un raro logro de Mike Nichols. ■

## Grandes esperanzas

Great Expectations

EE.UU., 1998, 111'

**Dirección:** Alfonso Cuarón

**Producción:** Art Linson

**Guión:** Mitch Glazer sobre la novela de Charles Dickens

**Fotografía:** Emmanuel Lubezki

**Música:** Patrick Doyle

**Montaje:** Steven Weisberg

**Diseño de producción:** Tony Burrough

**Intérpretes:** Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Anne Bancroft, Robert De Niro, Chris Cooper, Hank Azaria.

# El destino son los otros

por Sergio Eisen

Es difícil entregarse a los cambios que presenta esta nueva versión de *Grandes esperanzas* cuando detrás de nuestra nuca golpean y se interponen las palabras del texto de Dickens y el imborrable recuerdo de la adaptación que dirigió David Lean en 1946. ¿Cómo evitar que reaparezcan las aterradoras imágenes del encuentro entre el pequeño Pip y el gigantesco presidiario en ese cementerio solitario y frío? ¿Cómo olvidar el momento en el que la loca Miss Havisham arde en llamas envuelta en su harapiento vestido de novia?

Sin embargo y a pesar de esta inexplicable predisposición que a veces tenemos de convertirnos en los abogados defensores de las novelas y las películas originales, esta nueva versión de *Grandes esperanzas* necesita ser vista por sí misma liberándola del peso de los grandes clásicos porque ella no está concebida como una adaptación sino como una versión libre, una refundición del material original que la inspira. La voz de Finn adulto (Ethan Hawke) empieza el relato aclarando que va a contar los hechos de su vida no de la manera que sucedieron sino del modo que los recuerda. Estas palabras se refieren no solo a la manera con que el personaje va a contar su historia sino también al hecho de que la narración se desprende, desde su planteamiento, de las ataduras que la unen a Dickens y a Lean.

Si Cuarón jugaba en *La princesita* a disolver los límites entre el territorio de los cuentos mágicos y la historia de la pequeña Sarah, en *Grandes esperanzas* es la percepción artística de Finn y su mundo de dibujos y acuarelas la que tiñe la historia de un aura irreal de encantamiento. Tanto la humilde casa pesquera donde vive Finn-niño como la fascinante mansión de Miss Dinsmoor detenida en el tiempo y el hotel de mala muerte donde vive Finn-adulto en Nueva York aparecen junto al vestuario salpicados por infinitas tonalidades de verde como si sus pinceladas tiñeran el recuerdo de la historia.

Es hermosa la forma en que Cuarón escenifica la llegada de Finn a Nueva York, que deja Florida y su vida pobre para cumplir sus grandes esperanzas: pintar para los ricos y poder llegar así a la inalcanzable Estella. La imagen muestra un avión que resulta ser un juguete movido por la mano de Finn, que juega a aterrizarlo sobre un plano de subtes de la ciudad donde a su vez él se encuentra. Esta manera aparentemente artificiosa de mostrar su llegada tiene que ver con la forma en que el propio personaje cree poder controlar su destino cuando en realidad nada está más lejos de ello. Finn supone que viaja a NY protegido por la millonaria Miss Dinsmoor, a quien cree su hada madrina, cuando en realidad es la bruja del cuento que lo utiliza para vengarse del insensible mundo de los hombres destrozándole el corazón a través de la inalcanzable Estella. Finn recibe fama y fortuna de quien menos espera: el presidiario terrorífico de su infancia a quien había ayudado. La vida de Finn lo arrastra de infinitas maneras que no puede controlar aunque el personaje sienta lo contrario.

En esta parte de la nota reaparece el abogado defensor de clásicos que llevo dentro mío y me interrumpe con la siguiente pregunta:

¿Por qué Cuarón y Mitch Glazer (como guionista) dejan de lado el vínculo que existe entre Estella y el presidiario que resulta ser su padre? Este tipo de enlaces en los que una vida toca a otra vida que a su vez toca a otra y que se transforman en eslabones imposibles de contar son muy propios de Dickens. Estas retorcidas conexiones y todos los entrecruzamientos de la trama confluyen en una enorme ironía: Pip (Finn en esta versión) se pasa la vida sintiendo vergüenza por su origen y su familia pobre a los que considera como un obstáculo para llegar a Estella, refinada y rica. Respaldo por su misterioso protector, Pip se convierte en un caballero creyendo que así va a merecer el amor de Estella. El personaje da la espalda a su pasado, rompe sus lazos afectivos y, en definitiva, renuncia a ser quien es transformándose en un caballero vacío y esnob. Cuando al final se descubre que el padre de ella es un reo perseguido por la ley, ambos personajes quedan igualados en su condición social. Ante los ojos de esa sociedad clasista y prejuiciosa que retrata Dickens, Estella es aun menos que el propio Pip. La versión de Cuarón, le respondo a mi abogado, deja a un lado el retrato social pero no descuida el descenso existencial del personaje, que se manifiesta en la incómoda escena en la que su tío Joe viene a visitarlo.

Este guión de *Grandes esperanzas* omite algunos detalles de la novela pero sin esconderlos, como si fueran los ecos de un sueño que se pierden al despertarnos. Cuando Finn ve por última vez a Miss Dinsmoor y toma conciencia de que desde chico fue víctima de su locura, Cuarón arma la escena alrededor de una gran chimenea que activa el recuerdo de la película de Lean. Uno espera que en ese momento Dinsmoor arda en llamas como en aquella, sin embargo la escena termina sin que esto suceda, con la imagen de Finn bajando una enorme escalera, acentuando así el punto de vista y la angustia de Finn.

Mientras la secuencia de títulos expone los dibujos de Finn mostrando de ellos solo los trazos esenciales que definen a cada personaje (los labios de Gwyneth Paltrow, los ojos de Anne Bancroft...), en los títulos de cierre esos retratos, junto con los otros dibujos del personaje, aparecen completos como un largo cuento que llega a su fin. Esta versión de *Grandes esperanzas* brilla con luz propia aunque mi conservador abogado se resiste a darme la razón. ■

## Prisionero de las montañas

Kavkazsky plennik

Rusia, 1996. Dirección: Serguei Bodrov. Producción: Dmitri Gavrischenko y Valery Tarmosin. Guión: Arif Aliev, Boris Giller y Serguei Bodrov. Fotografía: Pavel Lebeshev. Música: Leonid Desyatnikov. Montaje: Olga Grinsphun, Vera Kruglova y Alain Baril. Diseño de producción: Valery Kostin. Intérpretes: Oleg Menshikov, Serguei Bodrov Jr., Jemal Sikharulidze, Susanna Mekhralieva, Alexei Jharkov.

*Prisionero de las montañas* es un film sobre la espera. Como los personajes de *Esperando a Godot* (que en este caso se retitularía *Esperando a Bodrov*) o el señor K de *El proceso* de Kafka, los dos soldados chechenos aguardan el destino de sus vidas: deben ser canjeados por el hijo del campesino que los vigila en un ambiente conflictivo, en medio de la guerra entre Rusia y Chechenia. Ese es el argumento de *Prisionero de las montañas*, un film narrado de manera cansina, donde sobresalen los tiempos muertos y la relación entre los ambientes y los personajes. Bodrov nunca traiciona sus objetivos: confía en la fuerza de la naturaleza y en los rostros de los actores (especialmente en el de Jemal Sikharulidze como el guardián de los prisioneros) para mostrar la inutilidad de la guerra. Sin embargo, la decisión del director de alejarse de los lugares comunes en esta clase de historia (que podría haber terminado con el torpe mensaje de "un film pacifista" o como otra "película sobre la condición humana") por momentos resulta bastante forzada, y en otros cae en una poetización absurda y didáctica. Poco importa lo que les ocurre a los prisioneros chechenos; el amor de uno de ellos por una pueblerina, los instantes previos a la resolución del conflicto y la fantasmal reaparición de otro personaje se traducen en escenas a las que les falta garra, la mayoría de ellas filmadas sin ningún interés.

Hacia bastante tiempo que no se estrenaba un film ruso en nuestro país. Irónicamente, podría decirse que desde los años de *El acorazado Potemkin* y *Octubre*; pero no es para tanto. El nombre de Bodrov empezó a conocerse en los años de la perestroika por una serie de películas que supuestamente inauguraban una nueva estética en la ex pantalla soviética. Recordando algunos de esos títulos, se llega a la conclusión de que solo se trataba de una moda extracineamatográfica. Bodrov vive en Estados Unidos desde hace varios años y produce cine independiente. Entonces, ¿desde qué lugar cuenta la historia de *Prisionero de las montañas*? No tengo respuesta. ■

Gustavo J. Castagna



## Señora Dalloway

Mrs. Dalloway

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Marleen Gorris. Producción: Stephen Bayly y Lisa Katselas Pare. Guión: Eileen Atkins sobre la novela de Virginia Woolf. Fotografía: Sue Gibson. Montaje: Robin Sales. Diseño de vestuario: Judy Pepperdine. Intérpretes: Vanessa Redgrave, Natasha McElhone, Rupert Graves, Michael Kitchen, Alan Cox, Lena Headey, Amelia Bullmore, Sarah Badel.

Es el día de la fiesta de la señora Dalloway. Clarissa decide ir a comprar ella misma las flores para su recepción y pasea por Londres en una hermosa mañana. Es feliz simplemente por sentir el aire cálido, el sol, contemplar los bellos parques ingleses y la gente a su alrededor. A partir de este gozoso paseo comienza una catarata de flashbacks que evocan la adolescencia de Clarissa, cuando nada estaba claro todavía: ¿sería lesbiana, mujer aventurera o esposa de un político? *Señora Dalloway* es una película bonita, prolija pero sin vida.

Tanto el film como la novela homónima de Virginia Woolf me produjeron lo mismo: nada. Y para colmo me molestaron las mismas cosas. En la novela me fastidiaba el monólogo interior, técnica experimental de Woolf en este libro. Y en la pantalla me incomodaba la voz superpuesta en un tono ligeramente más suave que daba cuenta del monólogo interior de los actores.

La novela está construida como una coreografía en la que los personajes se van cruzando y a partir de estos encuentros uno va conociéndolos uno a uno. Marleen Gorris logra bien este efecto. La cámara sigue suavemente a los personajes y fluye de una historia a la otra sin ninguna brusquedad. El pasado se alterna suavemente con el presente. La historia de Mrs. Dalloway se cruza con la del suicida Septimus, aunque los recursos para mostrar la locura de ese personaje son mucho más burdos. Diría que esta parte es la más floja de la película. Creo que algo que distingue al film del texto original es un cierto énfasis en la alegría de vivir de ciertos personajes excesivamente intensos y "diferentes". Peter Walsh, por ejemplo, insta a Clarissa a "vivir peligrosamente". Su amiga Sally, con la que tiene una inocente relación semilesbiana, la invita a "conquistar el mundo". Este tono, si mal no recuerdo, no está en la novela y sí es bien propio de su directora, la Sra. Gorris. La historia transcurre en un solo día. Es el día de la fiesta de la Sra. Dalloway. Los preparativos, las visitas inesperadas y, finalmente, la fiesta en la que no pasa absolutamente nada.

Pero, puestos a elegir, hay que decir que este film es mucho más inofensivo que *Memorias de Antonia*, la película agresiva, autoritaria y vitalista de Marleen Gorris que a muchos de los integrantes de esta redacción nos pareció un auténtico mamarracho. ■

Flavia de la Fuente



## Esfera

Sphere

EE.UU., 1997. Dirección: Barry Levinson. Producción: Barry Levinson, Michael Crichton y Andrew Wald. Guión: Stephen Hauser y Paul Attanasio sobre la novela de Michael Crichton. Fotografía: Adam Greenberg. Música: Elliot Goldenthal. Montaje: Stu Linder. Intérpretes: Dustin Hoffman, Sharon Stone, Samuel L. Jackson, Peter Coyote, Liev Schreiber, Queen Latifah, Marga Gómez, Huey Lewis.

Un selecto grupo de científicos es enviado al fondo del mar para investigar la presencia de extraterrestres. Pero surgen dos problemas: en primer lugar, no son muy expertos y, en segundo lugar, ocurren cosas extrañas y peligrosas a partir del contacto con la esfera alienígena. Con este material Barry Levinson trata de construir una historia de ciencia ficción claustrofóbica. Y en un sentido lo logra, porque es espantoso estar encerrado dos horas con Dustin Hoffman haciendo de psicólogo. Pero el espanto es lo mejor que uno puede experimentar frente a esta historia, ya que lo demás provoca vergüenza ajena y aburrimiento. Una mención aparte deberían recibir los muy buenos efectos especiales que sirven a las escenas y se integran a ellas, aun cuando estas no lo hagan entre sí. Otra mención para el calamar gigante que nunca llega a verse. Y ya no hay más menciones. Si la película es mala, el final es mucho peor. Cien veces peor. No lo voy a contar pero es como si los protagonistas se pusieran de acuerdo y dijeran: se acabó el conflicto, muchas gracias a todos, hasta pronto. Admito que me superé. Pensé que me estaban tomando el pelo, que todo era un mal sueño. Pero no lo era. El director y productor Barry Levinson se hizo cargo de un proyecto de decenas de millones de dólares para terminarlo de manera estúpida, como si los espectadores no fueran a darse cuenta. Ignoro a partir de qué momento un artista puede ser considerado genial, pero creo saber cómo se manifiestan los mediocres. Cuando el número de cosas que se decide abandonar a la suerte es demasiado grande y las concesiones superan en importancia a los aciertos, entonces detrás de eso hay un mediocre. Quizá no sea el director, quizá sea el resto del equipo. Para el caso es lo mismo. Las salas del planeta están siendo ocupadas por un producto descartable. En su lugar podría haber otra cosa, algo hecho por gente más responsable. ■

Santiago García



## Poseídos

Fallen

EE.UU., 1998. Dirección: Gregory Hoblit. Producción: Charles Roven y Dawn Steel. Guión: Nicholas Kazan. Fotografía: Newton Thomas Marsh. Música: Tan Dun. Montaje: Lawrence Jordan. Diseño de producción: Terence Marsh. Intérpretes: Denzel Washington, John Goodman, Donald Sutherland, Embeth Davidtz, James Gandolfini, Elias Koteas.

El director de *Poseídos* es Gregory Hoblit. ¿Quién diantres eres, Gregory Hoblit?, se preguntarán ustedes. Bueno, es el director de *La verdad desnuda*, película de juicio protagonizada por Richard Gere. Ese film tenía una primera hora muy sólida y una segunda que era un flancito sin crema. El excelente elenco y el rigor de la dirección hacen que hoy se la pueda ver como un borrador de *El poder de la justicia* de Francis Ford Coppola. Pero el señor Hoblit cambió radicalmente de género en su segundo film. *Poseídos* es un policial con asesino serial, de esos en los que el criminal y el investigador entablan una competencia personal donde las víctimas solo son los goles. Lo que la distingue del resto es que el asesino es un demonio, lo cual transforma a *Poseídos* en un film de terror. Aquí el mal no se escribe con mayúscula y no hay pretensiones más allá de lo que se cuenta. La historia es muy buena, y tiene vueltas de tuerca inteligentes y sorprendentes. Llega un momento en que ni siquiera el protagonista está exento de ser el asesino al que persigue y eso basta para tener una idea del nivel de paranoia que alcanza la película. No se puede contar más porque sería restarle interés a este pequeño y modesto film. Lo que sí vale la pena destacar es, una vez más, la buena dirección de actores, empezando por Denzel Washington, quien logra su mejor actuación en mucho tiempo. Es sorprendente ver a John Goodman contenido en un papel servido para robarse la película, cosa que por suerte no hace, y a Donald Sutherland como una persona normal y no como el desafortunado villano babeante de sus últimos films. Es lamentable que Hoblit no conserve ese rigor en la cámara. Algunos chiches de la fotografía, quizás impuestos por la producción, le quitan sobriedad a la película. Pero por su cínico pesimismo y su consistente guión, *Poseídos* consigue llevar a buen puerto su intención de entretener y asustar. Quizá Gregory Hoblit sea un realizador para empezar a tener en cuenta. O quizás en el futuro sea poseído por un demonio y deje sus méritos para hacer *Ace Ventura se encuentra con Flipper en el Titanic*. Un exorcista rápido por ahí. ■

Santiago García



## Doña Bárbara

Argentina-España-EE.UU. Dirección: Betty Kaplan. Producción: Peter Rawley y María de la Paz Mariño. Guión: Betty Kaplan, sobre la novela de Rómulo Gallegos. Fotografía: Carlos González. Música: Bigen Mendizábal. Montaje: José Salcedo. Vestuario: Graciela Galán. Intérpretes: Esther Goris, Jorge Perugorría, Ruth Gabriel, Víctor Laplace, Ulises Dumont, Juan Fernández, Eduardo Cutuli, Horacio Rocca, Sandra Ballesteros.

*Doña Bárbara* es mejor que *De amor y de sombra*, la anterior película de Miss Kaplan, realizadora norteamericana-venezolana-argentina, es decir, latinoamericanista. Es mejor que la adaptación que Kaplan hizo de la novela de Isabel Allende, pero cuesta tomarse en serio a la dueña de la barbarie y la violencia, la doña que personifica Goris, que en algunos momentos sigue haciendo de Evita y en otros recuerda a la Coca Sarli de *Fiebre*, desnuda frente al espejo y deseando el amor y la pasión del cubano de exportación Jorge Perugorría. El enfrentamiento familiar de *Doña Bárbara* está tratado como en un western *for export*, con mucha polvareda y demasiados caballos (dos de ellos se aparean de lo lindo, lo que confirma las influencias del cine de Sarli & Bó), un vestuario adecuado para la ocasión y frases dignas de una telenovela argentina-mexicana-venezolana. Es que *Doña Bárbara* no es una película sino el resumen en dos horas de una telenovela de Luisa Kuliok, Grecia Colmenares o Verónica Castro, con el despliegue de *Cosecharás tu siembra* o *Más allá del horizonte* y algunos ecos de *Valle de pasiones* y *El gran chaparral*. Es un compendio del cine de inmediato consumo para el público latinoamericanista, concebido por una directora o, a juzgar por las fotos, una modelo que tuvo su época de gloria en los años 60. También hay mucho bigote postizo y una continua maldad en las acciones y decisiones de Doña Bárbara. Goris hace lo que puede con un texto imposible y en los peores momentos de su actuación —que los tiene— uno añora el rostro de María Félix de la versión original. Esa sí que metía miedo y despreciaba en serio a cualquiera que se le cruzara. También andan por ahí Víctor Laplace (dos películas en una semana) y la reaparecida Sandra Ballesteros (que interpreta a la madre de la doña). Miss Kaplan filma las escenas al galope, sin reparar en nada interesante, contando la historia bastante mal, apoyándose en el despliegue de producción y pensando solamente en los países latinoamericanistas donde podría ubicar su segunda cinta conocida en nuestro país. Hace pocos días, a propósito de la avant-première (mundial) de *Doña Bárbara*, un canal de televisión entrevistó a varios concurrentes. Entre ellos estaba Robert Duvall, quien antes de entrar al cine manifestó que su interés en ver la película se debía a su admiración por el western. Sigo esperando su opinión dos horas más tarde. ■

Gustavo J. Castagna



Santiago García



## El hombre de la máscara de hierro

The Man in the Iron Mask

EE.UU., 1997. Dirección: Randall Wallace. Producción: Randall Wallace y Russell Smith. Guión: Randall Wallace sobre la novela de Alejandro Dumas. Fotografía: Peter Suschitzky. Música: Nick Glennie-Smith. Montaje: William Hoy. Diseño de producción: Anthony Pratt. Intérpretes: Leonardo Di Caprio, Jeremy Irons, John Malkovich, Gérard Depardieu, Gabriel Byrne, Anne Parillaud, Judith Godrèche, Edward Atterton, Peter Sarsgaard.

Los admiradores de Dumas y de los mosqueteros siempre soñamos con ver sus aventuras en el cine. Pero hace ya un tiempo que ese sueño solo produce dolor de cabeza, aun cuando de lejos Gabriel Byrne (D'Artagnan), John Malkovich (Athos), Jeremy Irons (Aramis) y Gérard Depardieu (Porthos) sean a priori una elección interesante. Basta ver el prólogo de *El hombre de la máscara de hierro* para perder toda esperanza. Lo único que allí se cuenta, con la ayuda de la voz en off de Jeremy Irons, es que hay alguien encerrado en la Bastilla. Una serie de planos horribles hechos con steadicam se funden hasta llegar a la puerta del calabozo donde se asoma, de golpe, y con un patético subrayado musical, un rostro tapado por una máscara de hierro. Como si el enmascarado supiera que la cámara se acerca y decidiera salir a ver qué pasa. Randall Wallace accede a la dirección luego de haber escrito el guión de *Corazón valiente*, y ahora nos damos cuenta de que aquella pasión por el trazo grueso que poseía ese film no era solo de Mel Gibson. Con Gibson comparte también lo que podríamos denominar "realismo de lo inútil". Esta categoría se refiere al uso de elementos cotidianos en espacios donde no son necesarios y donde la historia del cine ya demostró que no vienen al caso. Uno de los grandes méritos de Alejandro Dumas como novelista era su habilidad para lograr que la trama avance a través de las acciones, logrando que sus novelas sean muy divertidas. Pero además los personajes eran ricos en matices, sobre todo los mosqueteros. Hacer un film tan malo con esta combinación de elementos requiere una falta de talento alarmante. Respetando el centro de la trama se puede adaptar una novela de Dumas de infinitas maneras posibles sin equivocarse. Sin ir más lejos, existe una película llamada *Los tomates asesinos invaden Francia*, de John De Bello, que se presenta a sí misma como la cuarta parte de la trilogía de los tomates asesinos y dice estar basada en "la sinopsis de la contratapa de una edición rústica de *El hombre de la máscara de hierro* de Alejandro Dumas". Así comienza una divertida película de clase B, hecha con mucho humor e inteligencia. No hay dudas de que Dumas estaría mucho más orgulloso de esa simpática herejía que del mamotreto de Wallace. Este producto hecho por los poderosos de la industria trata de ser más popular que la novela y quedar en la memoria colectiva en lugar de ella. Semejante pretensión no solo es insultante sino inútil. ■

Los estrenos del mes según los críticos



## De uno a diez

 <small>FOTOGRAFÍA DEL PORTADOR</small>	Jorge Carnevale Noticias	Julian Cooper Herald	Diego Batlle La Nación	Leonardo D'Espósito La Maga	Horacio Bernades Los Inrockuptibles	Moira Soto Humor	Sergio Wolf AM del Plata	Luciano Monteagudo Página/12	Diego Lerer Clarín	Quintín El Amante	Gustavo J. Castagna El Amante	Promedio
	Ernesto Che Guevara			7	9	9	9	8	9		9	9
La mujer del puerto	8	6	7	8	8	10	8			8	8	7,89
Carne trémula	6		8	9	7	7	9	8	6	6	8	7,40
El apóstol	3		8		7			7	9	8		7,00
El odio	5	8	8	8	8	6	6	6	5	6	6	6,55
Un crisantemo estalla en...		7	6	6	5	7	6	7	6	7		6,33
Colores primarios	4	7	7	7	5	7	5	5	7	6	6	6,10
Microcosmos	6	9	6	6	5	7	4		5	5	5	5,80
Prisionero de las montañas	6	8		4	6	7	4	6		5	4	5,56
Señora Dalloway	5	7	5	3		7		5		5		5,29
Grandes esperanzas	4	6	5	6			3	4				4,67
Gattaca	3	5	4	4	4	4	4		7	3		4,22
Besos que matan	4	4	4	4	3	5			5			4,14
Secretos compartidos	4	2	6	5	6	3	3			2	2	3,67
El hombre de la máscara...	4	2	2	4	4	1	5		3	4		3,22
Esfera	3	5	1	2	2	3			4			2,86
Poseídos	1			3		4						2,67
Doña Bárbara	1	2	1	2	4	1	2				2	1,88

# No aplacen a Lady Jane

por Tomás Abraham

**Primero.** El martes 28 de abril Susana Giménez entrevistó a Jane Russell. Al enterarme me dije que había recibido un anuncio del más allá. Siempre conviene estar atento a la realidad subliminal. No somos totalmente ajenos al reino de Mercurio, el Mensajero de los Dioses. En esos días estaba leyendo el libro *Howard Hughes, The Untold Story* de Peter H. Brown y Pat H. Broeske. 568 páginas de una investigación sobre Howard Hughes y numerosas páginas con la presencia de Jane Russell, la actriz favorita de Howard, tan estimada y querida por él como lo fue Robert Mitchum.

Jane Russell, además, fue la gran calentadora de mi infancia. ¿Recuerdan *Los caballeros las prefieren rubias*? ¿Sí? ¿No? Pero yo las prefería morochas. Volví a ver ahora, una vez más, la película de Howard Hawks y muero por Marilyn, pero en mi pubertad Jane Russell me ponía como una estaca. ¿Por qué?, comencé a preguntarme. Altísima yegua, piernas que no se sabe por dónde empiezan y que parecen no terminar; ¿quién no sueña morir asfixiado por semejante pulpo?

Impresionante viuda negra. Pero seguía el misterio del porqué de la recordada calentura infantil. Con Robert Wagner sentía adoración, con Jean Simmons una infinita ternura, pero con Jane no sentía nada, tan solo un calor que me hacía caminar con la gracia de Frankenstein. Me convertía en un falito.

El martes 28 a las 7hs 45m, frente a mi televisor esperaba a

Susana. Ni quería imaginarme la entrada de Jane; no me salía el cálculo de su edad (ahora sé que es 77), evidentemente está viva, ¿pero en qué condiciones? Anuncia Susana su entrada, y ahí aparece la vieja yegua, grandota como siempre, la misma mujer medio siglo después. Se salvó Jane, está entera, fuerte como un cebú, la cara firme, todo bien instalado. Susana con su gracia eterna y su sentido de la oportunidad trata de llevarla al único motivo de su presencia: la majestuosidad de su carne, sus labios, sus galanes, las escenas fogosas. Jane sonríe, a veces parece no entender de qué se trata a pesar del buen inglés de la diva, pero entrecierra los ojos y dice: soy muy vieja, y lo repite: ocho hijos, catorce nietos y no sé cuántos biznietos. Pero a Susana le importan tanto los biznietos como las bolitas japonesas, e insiste en saber cómo besaban Clark Gable, Robert Mitchum, quién besaba mejor, y la Russell al fin devela el misterio: el que mejor besaba era ¡Bob Hope! ¡Dios mío!, un beso de Bob Hope es como un beso de Alfio Basile o un beso de Corach, ¡cómo puede Jane decir eso! Y bien, sí, para Jane Russell el que mejor besaba era Bob Hope, y da además una extraña explicación. Los labios de Bob eran rellenitos, bien parejitos, consistentes pero elásticos. Nunca se me ocurrió que el placer del beso dependiera de tales resortes ingenieriles. Claro que a Susana la figura de Bob Hope no le traía reminiscencias de *homme fatal*, aunque por supuesto no pudo evitar su mentado qué



divino... La entrevista se extendía a duras penas entre lo que contaba Jane sobre sus principales actividades, es decir la organización de la adopción de niños huérfanos o abandonados en hogares norteamericanos, hasta la fecha ubicó a 40.000, y las interrupciones de Susanita que la halagaba por sus maravillosos ojos verdes. Hasta creo que le dijo te quiero mucho, mientras Jane se sentía complacida por estar rodeada de esos simpáticos nativos. Ah, además, recordó que ya había estado en la Argentina, cantó en un cabaret, pero el nombre... ni idea. Qué dulce, decía la resplandeciente Susana.

Howard Hughes, el multimillonario más reventado de la historia, el dueño de la TWA, de la RKO, de las furibundas compañías petroleras, de la mitad de Las Vegas, de lo que se les ocurra, este *tycoon* repleto de codeína y de síntomas sifilíticos, descubre a la bella Ernestine Jane Geraldine Russell en 1939, a los 19 años, con un cuerpo 38-22-36, de cinco pies con siete de estatura. No sé qué medidas son estas, si provienen de las reglas de cálculo sajonas o vikingas o de algún alpinismo exótico. Creo que un pie son 33 centímetros, en ese caso estaba en un metro setenta y dos, más los tacos casi un metro ochenta. Lo de los talles, no sé qué es treinta, etc., pero basta verla en su lozanía para percibir su salud y vigor. ¡Pero cuidado!, no era la Sarli ni Jayne Mansfield, no era un desparramo de ubres, tan solo una agraciada por el

dios Pan. Hughes la contrata para la película *The Outlaw*, traducida en nuestro medio por *El proscrito*, se consigue. Primer director contratado fue Howard Hawks. Comienzos del rodaje en 1940, escenario elegido, las planicies de Arizona. Ya en una película anterior Hughes había despachado a su director porque no podía evitar meterse en todo. En aquella película, *Angel's Hell*, filmó durante meses la escena de su vida, una batalla aérea en todos sus detalles, los que él bien conocía como héroe y *recordman* de la aviación, émulo de Charles Lindbergh. Los cielos eran su especialidad, así que después de ver las primeras tomas de esta nueva película de Hawks, lo llamó para decirle: ¿caso viajamos hasta aquí para que el cielo no tenga nubes? ¡Necesito nubes!, nubes especiales. Y dio la orden de contramarcha para volver a los estudios. Hawks le sugirió que siguiera él mismo con la película, gracias a lo cual hoy podemos disfrutar, por el módico precio de 3,50, esta obra de arte de Howard Hughes. ¿Cómo traducir *cleavage*? El diccionario dice: espacio entre los senos. Digamos que sí, que es un espacio, pero es el espacio tipo cañón del Colorado, la hendidura, el lugar en que la loma izquierda del seno derecho y la loma derecha del seno izquierdo se rozan sin superponerse. Ese culito de bebé que forman por encima del escote. Bien, ¿por qué digo esto? Porque el *cleavage* de la Russell fue el enemigo público número uno de la censura norteamericana. Más

específicamente del señor Will Hays, censor en jefe de la nación del norte. Dos años de batalla contra los censores no lograron la aprobación oficial para la proyección de la película. Se exigían 108 cortes en el guión, y solucionar, además, el problema del cleavage. Con respecto al guión, no sabemos si fueron 108 los cortes, pero al menos hubo uno. En la fantástica escena en la que Billy The Kid está herido y tiritando en la cama en la choza que Doc comparte con Río, es decir Jane, al no bajarle los escalofríos, la maravillosa hembra le dice al héroe semiconsciente que no se preocupe, que ella sabía cómo calentarle la sabanita. Se acerca a la cama y pantalla negra para cambio de secuencia. Cuando Doc vuelve de un viaje a su cabaña, y husmea que hay un feto entre Billy y Jane, la arrincona para que ratifique o rectifique sus sospechas. Y Jane finalmente le dice que no es culpa de Billy, que ella se casó con él sin que Billy se diera cuenta. Doc mira asombrado. ¿Cómo pudo casarse sin darse cuenta? Ella baja la cabeza. Cosa asombrosa es esta que nos regala la censura que nos pone la palabra casar en vez de la otra y gracias a la cual podemos imaginarnos una buenísima escena erótica en la que Jane lo pone al palo al dormido Billy, mientras vemos cómo Doc se rasca la cabeza tratando de entender cómo uno puede casarse sin saberlo.

Esto en cuanto a los avatares del guión, en lo que concierne al cleavage, Hughes tampoco permaneció inactivo. Decidió contratar a un matemático de la Universidad de Columbia para que lo respaldara en una exposición ante el comité de censura de Manhattan. El científico desplegó sobre un mural una serie de afiches de actrices famosas entre las cuales estaba Jane Russell. Y con un medidor calibró la cantidad de cleavage de cada una tratando de demostrar que el de Jane Russell no estaba exageradamente descubierto.

Finalmente se estrenó la película con una serie de incidentes. La idea de Hughes era que Jane y el actor principal, el bello Jack Buetel, hicieran una especie de número vivo antes de la proyección. Pero falló el cortinado y comenzaron las risas que duraron un buen tiempo. Pero antes de decirles cómo fue el tenor de las críticas, les relataré la inolvidable experiencia que viví viendo *The Outlaw*. Por supuesto que mis expectativas no solo estaban dirigidas a la Jane Russell de 19 años, quince años antes de *Los caballeros las prefieren rubias*, sino a la escena tan mentada por los censores y por los biógrafos de Hughes. Aquella en que Jane está atada a un árbol, y los senos, el cleavage, los pezones, todas las turgencias y las tersuras de su piel, se dejan traducir, porque no es transparentar, en su blusa. La genial innovación de Hughes fue la de que, por primera vez en el cine sonoro, una star embolsa sus senos en una camisa desprovista de corpiño, accesorio que Hughes eliminó para que desaparecieran los bordes de las tasas encubridoras. Senos desnudos cubiertos por un tul, todo esto enganchado en el cuerpo de su portadora: Jane Russell.

Pero no, cualquier cosa importa más que eso. Qué senos ni senos. *The Outlaw* es una película totalmente psicótica. No es comedia, ni drama ni tragedia, es la locura de un aviador millonario que agarra una cámara, o se la hace agarrar a los otros, y dirige la película con un pito. Ni quiero hablar del guión, que más que retocado debe haber sido machucado un poco cada día según las extravagancias del ya extravagante Hughes. Tanto girar alrededor de las tetas de la Russell, que estas tetas no solo son apenas mínimos extras de la escena original, sino que se desdibujan completamente ante el verdadero entramado erótico que se teje. ¿Se imaginan ustedes a un hombre mayor, de unos cuarenta años,

enamorado de un chico de veinte, que lo histeriquea como loca, que le hace escenas de Ana María Picchio porque no quiere devolverle el caballo? El caballo Red, presa que todos disputan, caballo macho disputado por machos que se adoran. Esto no cesa de ocurrir entre Billy The Kid y Doc, el maduro alias pistola rápida personificado por Walter Huston. Además, me llamaron la atención las miradas pesadas que se tiran los tipos, se miran largo, y después se hablan. Como en las películas mudas, solo que esta vez en vez de letreros se dicen las frases. Hughes filma como en los años veinte. Pat Garrett, el sheriff gordo y ridículo, interpretado por Thomas Mitchell, está enamorado de Doc que ama a Billy. Pat se siente traicionado, vejado y abandonado por su amigo, por eso su encono hacia Billy es, como el mismo Doc le dice, personal. Está muerto de celos, nada que ver con la justicia ni con nada legal, el más puro odio sexual.

Y todo esto, ustedes preguntarán, ¿cómo se combina con el cleavage de Jane? De ninguna manera. Es cierto, aparece la bella y extraña Jane, bella porque es joven y bella, atractiva por un buen lomo condimentado por un bien presentado par de gomas que exhibe, por ejemplo, cuando se agacha para servirles los frijoles con pan a los machos, pero nada más. Jane, que se llama Río, es la mina de Doc, después es la mina de Billy, ni Billy ni Doc la quieren, porque lo que los dos se disputan es a Red el caballo, ella siempre queda a pie y los otros montan y se montan durante horas. Entre Doc y Billy no cesan las ofrendas simbólicas, quiero decir que hasta intercambian las pistolas. Hughes estaba loco, ni hablar de los censores que tan fascinados estaban con las tetas de Jane que dejaron circular esta epopeya homosexual que es tan tradicional en el norte como el Martín Fierro entre nosotros.

**Segundo.** Dije Martín Fierro, y bien, para un amanTV siempre hay un compromiso para cumplir con esta conmemoración. Toda la ceremonia fue el bochorno de siempre, aun peor. Es esta sensación que se tiene cuando se asiste a una convención de negocios de la que uno no forma parte, y ve los rituales de hipocresía desplegados entre celos, odios, rencores, trenzas, sonrisitas y risitas, que son propios de las convenciones en hoteles cinco estrellas cuando se presenta un nuevo modelo de lavarropa o cuando se premian a estrellas televisivas. Nuevamente ese aire de familia ampliada a la espera de la lectura del testamento frente a millones de convidados de piedra. Y, sin embargo, tuve dos motivos de alegría. Uno fue la nominación de Ingrid Pelicori, actriz singular, diferente, talentosa, un rostro extraño en la muchedumbre. El otro fue que Alejandra Flechner fuera premiada, otra actriz especial. El resto fue Telefé, Tinelli, Francella, y dale que va.

Hablando de tele. El sábado a las 23 horas mi control remoto me dejó quieto en la presentación de un nuevo programa. Se llama *Mesa redonda*, y lo conducen Juan Alberto Yaría y Jaime Barylko. Bocatto de cardinale, menú especial, copa Melba del éter, mejor que los cinco grandes del buen humor, que los tres chiflados, que dos en la noticia, que gente como uno, que once a la medianoche, que ocho hermanas para ocho hermanos, que setenta veces siete, que Alí Babá y los cuarenta ladrones, que 39 escalones, que 20-40 jefatura, que té para dos, que doce monos... no, perdón, mejor que doce monos no, igual, es igual a doce monos. Una vez escribí en esta misma sección que había tenido una experiencia mística cuando me encontré en la tele con Haddad y Portal juntos. Fue una redundancia milagrosa. Pero aun esa visión bendita no tuvo la intensidad de esta, Barylko y Yaría juntos, los

intelectuales de doña Rosa y don Pirulo, los directores de nuestra conciencia descarriada, los guardianes de la salud de nuestros hijos. Voy a hacer una ecuación algebraica. El pastor Giménez es a los monjes franciscanos lo que Jaime Barylko es a la tradición rabínica y Yaría a los pioneros freudianos. Verlos juntos explicando el nombre de su programa, que redonda porque todos somos iguales ante la ley, que mesa porque si fuera cama... y otras lucideces, no tiene desperdicio. Se trató el tema de la violencia en todas sus formas, para esto entrevistaron a Edgar Morin, que ni idea tenía de las peculiaridades de sus contertulios, de su enorme poder hermenéutico. La entrevista grabada era comentada en el estudio. Sobre la violencia doméstica Morin hablaba del temple mediterráneo-latino, que se conjuga bien con el machismo. Barylko cierra los ojos en señal de meditación y profunda identificación con el pensamiento de Morin, y traduce: sí, la culpa la tiene el estrés que hace que el hombre estresado, cuando vuelve a su casa, cachetee al primer hijo que se le aparezca y termine por amaratar a quien le sirvió fríos los ravioles. Hasta que haya estrés, que se lo banquen al man. Cuando sobre la violencia escolar, Morin contaba que los chicos en Francia, cuando les preguntan sobre la utilidad de la clase de literatura francesa, ya no responden como en el conmemorado mayo del 68, que no sirve para nada, ya no hablan desde su absoluta rebeldía; responden que sirve para darles trabajo a los profesores de literatura francesa. Barylko traduce que claro, este Morin está totalmente de acuerdo conmigo, a los chicos ya les da lo mismo las mayúsculas que las minúsculas y ponen los acentos donde se les antoja. Singularmente hermenéuta el señor Barylko, muy sagaz en eso de descubrir el verdadero sentido de las palabras. Debería tener algún puesto oficial. Ya lo vemos embarcado en el Tango de Menem de la mano de Tony Cuozzo.

Yaría trata de comentar un poco las profundidades de su colega, pero como él es un especialista en drogadicción, y es el descubridor de la marihuana lechera, la que le infla la teta a los varones y los hace nodrizas, no se anima con un cerebro de espiritualidades como el de Barylko. Gran programa con un auspiciante con dos caras. El auspiciante es el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, para quien trabaja Yaría; una de sus caras es la publicidad de la ruleta bonaerense, y la otra es un mensaje contra el alcoholismo que nos deja sin una gota de vida. Timba seca es la que recomienda Duhalde mientras las dos ánimas del cable nos tiran sus apotegmas para la familia unida.

**Tercero.** No estoy de acuerdo con el criterio general, y menos con el particular, que aplazó con un dos a *Fuga de cerebros*. ¿Pero quién dice que en materia de películas, o de lo que fuere, sea necesario lograr un acuerdo? No estamos en la asamblea ateniense ni en una convención de los radicales ni en un jurado de doce hombres en pugna. El cine, o la televisión, o la filosofía, son el pretexto que tenemos varios de expresarnos, es el soporte de nuestro decir. Por eso vale más lo que decimos que aquello de lo que hablamos. ¡Qué hermosa película es *Fuga de cerebros*! Tiene el encanto de los cuentos. Es una película cuento, con hadas, música de ensueño, un amor entre dos seres maravillosos, gente cruel que mata, personajes conmovedores... ¿o el rengón no es conmovedor? ¿O el pibe y la piba no parecen de Verona? ¿O la Picchio acaso parece de cartón? ¿Qué pasa? ¿Acaso no nos gustan los cuentos porque son de mentira? Claro, salvo que los filme el vanagloriado Favio. Hay Favio en la película, lo que es un mérito, porque Favio usado es Favio amplificado.

El Favio de aquella obra de arte que es *Soñar, soñar*. O *Soñar, soñar* ¿qué otra cosa nos imaginamos que puede llegar a ser sino un cuento de hadas? ¿Hay algún desmitificador que afirme que es una película cruda que nos habla del drama de un empleado municipal que anda en bicicleta? Comparar *Fuga de cerebros* con *Pizza, birra, faso* para hacer una dicotomía ideológica entre una frivolidad posmoderna y una película de auténtica raíz social, vale tanto como discutir sobre el verdadero peronismo. *Pizza, birra, faso* es una muy buena película, unos ocho puntos, para seguir con el fascismo aritmético. Ocho puntos, cuatro estrellas y cinco dedos. Esto me recuerda a los puntajes que da el diario *Clarín* a los jugadores de fútbol. Los que vemos a Vélez, nos enorgullecemos del crecimiento y la calidad de un jugador como Méndez, un pibe de 19 años con los huevos de un toro premiado. Pero los gentiles cronistas del diario siempre le dan cuatro o cinco puntos. Ellos tienen su postura acordada y sus elegidos. Y cuando se pone nota, no hay nada más fácil para liquidar un asunto. ¿Hace falta decir que en *El Amante*, por el contrario, no hay clanes hegemónicos que protegen a sus estrellitas sino un espacio de tensión? Sí, hace falta, por si alguien desparrama mala leche. Hablo de lo que me parece eso de poner dedos, puntos, estrellitas o tenedores. *Fuga de cerebros* tiene siete puntos, promocionó la materia, lo dice un profesor del CBC, sé de lo que hablo.

Relaciono a la gente de la película *Fuga de cerebros* con una zona que está haciendo vivir a la cultura argentina, una zona que está destapando la obturación setentista. Pregunto a los admiradores de Favio: ¿*Nazareno Cruz, el lobo* es un melodrama barato? Quizá no dé cuenta de la verdadera magia negra con sus leyendas de lobizones de nuestro campo como *Fuga de cerebros* tampoco da cuenta de la verdadera historia de los chicos de la calle. ¿Pero quién sabe la verdadera historia? No se trata, por supuesto, de la verdad. La verdad no se opone a la ficción porque la ficción es aquello que nunca sucedió pero que nunca deja de suceder. Solo una versión castrada de la realidad dictamina la autenticidad de *Ladrón de bicicletas* y desprecia el grotesco de *Pan y chocolate* o el ensueño de *Marcelino pan y vino*. Grotesco y ensueño son clásicos encuadres de la metáfora, de la forma.

Decía que integro a los de *Fuga de cerebros* con *Pizza, birra, faso*, con todos los protagonistas de *Cachetazo de campo*, y con los que hacen *Son o se hacen*. Hay una pendejada que habla, filma, muestra, que no descansa en los códigos heredados. Una tribu de púberes rompió el cascarón. Esta es una novedad radical en la cultura argentina. Por lo menos merecen nueve puntos.

**Cuarto.** Sigo con el tema. Castagna acusa al director de *Fuga de cerebros* de estetizar la pobreza. No me di cuenta de que el tema de la película fuera la pobreza. Y es complejo acusar de estetización a un obra estética. Fernando Musa, el director, no dice que la pobreza sea linda o redentora; difiero también con Castagna en su resumen del argumento que según él habla de dos jóvenes delincuentes... ¿delincuentes?, perdón, no sé si me acuerdo bien de la película, sí, tiene razón, roban un televisor, roban caseteras, no sé si robaban alguna billetera, pero no se me ocurrió la palabra delincuente. Se trata de un pibe argentino de clase media baja que vivió de chico en los EE.UU. con sus padres, hasta que el viejo se separó de la madre, se mandó a mudar y los dejó sin un mango, y se volvieron, él, un infante, y la vieja. El pibe todo el tiempo curte que él es norteamericano y sabe inglés. Quiere volver al norte para ver a su viejo idolatrado que ni la hora le

da; planifica el viaje con un amigo, que es de clase baja baja, que además lo ama, y lo hacen a espaldas del rengo, que es el tercero de la bandita, porque es envidioso. Etc., etc., etc. ¿Y la pobreza? ¿Cursi como dice Castagna? No me pareció. Cursi significa estúpido, porque aquel que solo sabe endulzar la vida con un tarro de dulce de leche sobre un merengue gigante es bastante limitado. No vi dulce de leche en la película, sí ensueño, deseos de otra cosa en otro lugar con otra persona. ¿O hay que ser cursi para suponer que los etiquetados de delincuentes también sueñan con una vida bella? Y volvemos a Favio. Durante la película respiré atmósfera de Favio, y al final, cuando aparece la dedicatoria a Leonardo Favio, me dije que claro, ya me lo había dicho yo mismo en mitad de la película, ahí estaba el sello del maestro Favio. Pero no me sentí engañado, al contrario, me gustó el parentesco, ¿por qué no? La apelación de Castagna al parricidio autoral, a que las influencias no deben notarse, puede ser válida o no, aunque es un poco candorosa. Hay una escuela de Rafael o de Rubens de la que participa una multitud, sin que vaya en desmedro de la calidad de las pinturas, que no pierden valor respecto del maestro; hay pasajes de visiones entre creadores sin que nos tengamos que poner necesariamente en el rol de la maestra que anda vigilando que los artistas no se macheteen. Porque hay una sutil y gran diferencia entre el macheteo del secundario y la influencia artística, que hace que en esta última, aunque se note la marca del maestro, la reproducción de talento exija talento. Más de uno se quiso hacer el Pessoa y le salió un Narosky, y si le sale un clima pessoiano prolonga la vigencia de un resplandor, enriquece su eco de belleza. Nicolás Cabré es Matt Dillon de pibe. Jimena Anganuzzi es Natalie Wood antes de conocer a Robert Wagner. Luis Quiroz es Cornel Wilde cuando escupía sangre en la película sobre la vida de Chopin, aunque se parezca a George Sand. Brian Forciniti es Sal Mineo cuando se va a la guerra en *Gigante*. Cuando leí la crítica de *Clarín* que le dio cuatro dedos y un comentario de dos dedos y medio (amplió el contenido del último editorial de *El Amante* sobre el uso falsificado de las críticas, con esta variable que consiste en dar una buena nota y en su justificación decir que el trabajo fue mediocre. En un reciente número de *Noticias*, una obra de teatro con Darín, Martínez y Palacios, tuvo cuatro estrellas, y el comentario decía que era un zafarrancho. De ahí, insisto, la jibarización

de la crítica que se complace en los numerales); decía que cuando leí la crítica de *Clarín*, me pareció mezquina a pesar de Naya Producciones, Canal 13 y todo el envidiable aunque no muy ampuloso sostén económico de la película. *Fuga de cerebros* merecía mucho más espacio y hasta más dedos. Claro, luego de leer *El Amante*, y recorrer el boletín de calificaciones de numerosos críticos, debería agradecer el cuatro del señor Carnevale por darle a la película una oportunidad en diciembre.

**Quinto.** Me acabo de enterar de que levantaron el programa *Son o se hacen*. Mi amigo El Cuadrado llora, yo estoy triste. No esperaba un aplazo tan rápido. El rating de menos de cuatro puntos no le dio respiro. El mundo de las comunicaciones masivas da poco lugar, cada vez menos, a lo no masivo. Solo una sociedad diferenciada y con capacidad de consumo extendido puede permitir la supervivencia de una cultura para minorías. Es una sociedad desconocida al menos cerca de aquí. La palabra minoría si en algún momento escandalizaba a la izquierda porque le sonaba a un espanto que llamaban elitista, en la actualidad expresa dignidad. El proselitismo consumista y empresarial afirma que una economía de mercado es de servicio al cliente, y la democracia económica hace al consumidor único depositario de la elección. Comprar y vender son los verbos de esta democracia, no podemos inventar otro. De todas maneras ya era raro, casi milagroso, que un programa como *Son o se hacen* se diera en el 9. Fue una travesura exitosa. Da bronca igual. Deleuze hablaba de una semiclandestinidad alegre en la que no hay que perder la voluntad de querer. El director de *Son o se hacen* no ha dicho su última palabra, ni los actores tampoco. Marcaron con belleza y vida al cementerio televisivo. En estos momentos están pasando el casamiento de la princesa del menemismo, Valeria Mazza, con su consorte Pepe Grillo. Su rating superará ampliamente los cuatro puntos, el cliente siempre tiene razón, los críticos no.

PD: Acaban de anunciar que el programa *Son o se hacen* pasa al domingo a las 23 horas por unas tres o cuatro semanas. La resistencia de los esquizooidentes hizo retroceder a los macabros telempresarios. La amenaza de un apagón de televisores de parte de la comunidad gay debe haber amedrentado a los inversores australianos. Enhorabuena. ■

Video  
del  
Angel



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

Cine clásico  
Tarifa para estudiantes de cine.

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

Entrega a domicilio

# After *The Leopard*



Luchino Visconti and Burt Lancaster, 1963

**Buenos Aires Herald** - *Argentina's international newspaper*

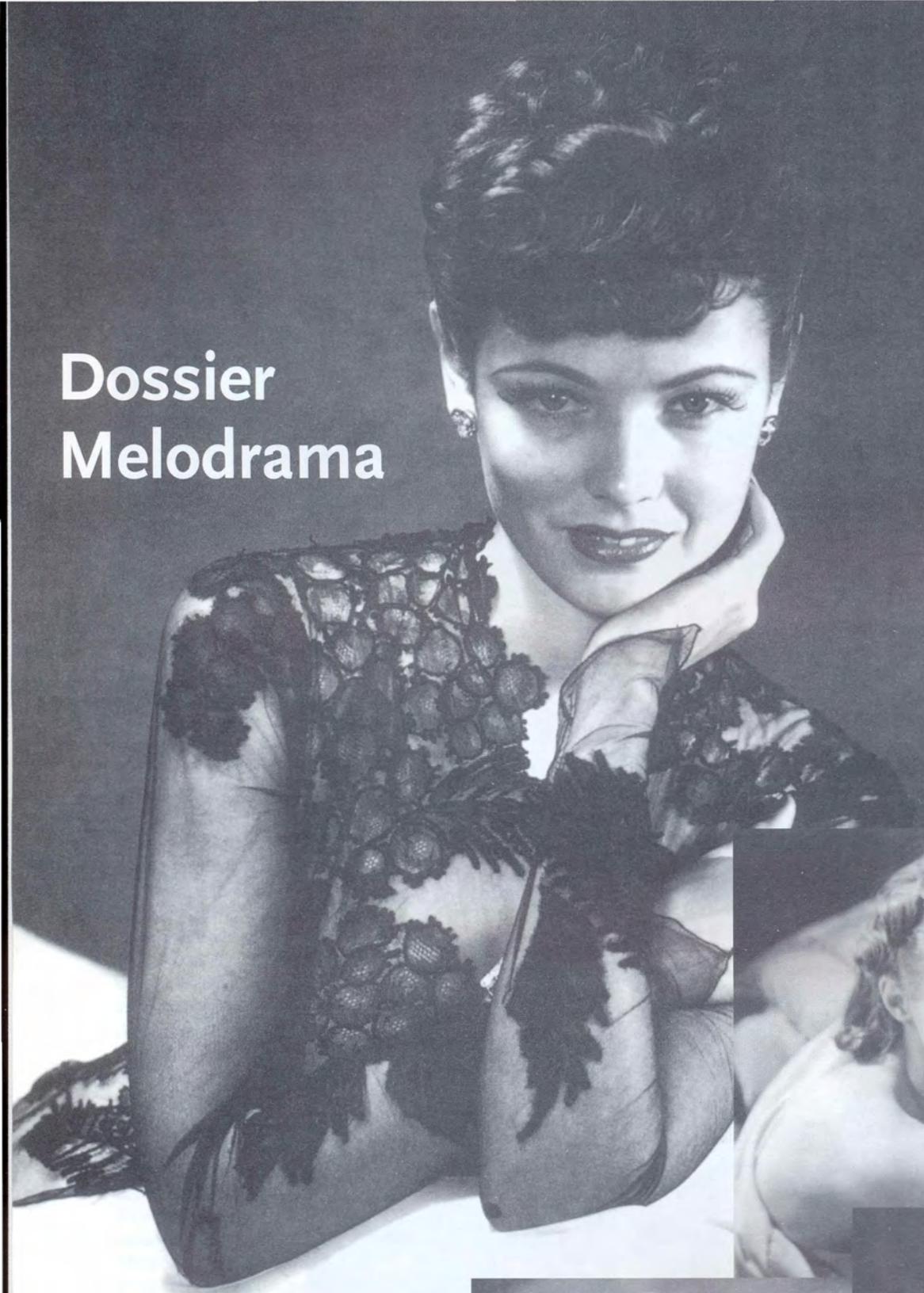
Azopardo 455 - 1107- Buenos Aires - Argentina. 342-8470/ 76/ 77/ 78/ 79, 342-1535.

Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860. e-mail: [info@buenosairesherald.com](mailto:info@buenosairesherald.com). website: [www.BuenosAiresHerald.com](http://www.BuenosAiresHerald.com)

**On Sunday**

with **The GuardianWeekly**  
and **The New York Times**

# Dossier Melodrama



# El juego de las lágrimas

por Silvia Schwarzböck

**El conflicto de las interpretaciones.** Dentro de los documentales del British Film Institute en homenaje a los cien años del cine, el correspondiente a Latinoamérica lo filmó Nelson Pereira dos Santos. Se llamó *El cine de las lágrimas* (1995) y su tesis sobre la historia del cine latinoamericano se demostraba a través de un melodrama cinéfilo. El protagonista, un director de cine de unos 40 años, quiere descubrir cuál fue la última película que vio su madre, a la que recuerda en la fatídica noche de su suicidio regresando del cine con los ojos llenos de lágrimas. Ese episodio clausuró su infancia con la idea de que la película que la hizo llorar revelaba un secreto que ella no había podido confesarle. Mientras investiga en el archivo filmico de la Universidad Autónoma de México cuáles eran los melodramas mexicanos y argentinos más populares de aquella época en la que él era un niño, se enamora de su joven ayudante. El muchacho, por su parte, se vale sin reparos del chantaje emocional, sabiendo que su jefe no está en condiciones de renunciar ni siquiera a su compañía y que sería capaz de cualquier cosa con tal de seguir viéndolo. Eso significa que se aprovecha del enamoramiento para no cumplir con su trabajo, que rechaza sus acercamientos amorosos a la vez que acepta su dinero y sus regalos, o que desaparece y reaparece después de varios días sin dar explicaciones. Así hasta que, una vez finalizada la investigación y revelado el misterioso secreto materno (el McGuffin de este semi documental), el director se entera de que el joven ha muerto de sida. El personaje con el que su madre se había identificado la noche de su muerte era el de Laura Hidalgo en *Armiño negro* (C. H. Christensen, 1953), lo cual sugiere que la mujer pensaba que si su hijo se enteraba de su turbio pasado, iba a terminar suicidándose como el chico de la película y evita la tragedia llevándose a la tumba su secreto. Desconsolado, con los ojos llenos de lágrimas igual que su madre en su última noche, entra en el microcine de la universidad. Están terminando de proyectar *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964). El final de la película de Glauber Rocha, con su negación de la fatalidad y del destino y con su explicación marxista y laica de la desgracia, le devuelve la sonrisa. No por nada el director devenido investigador había pasado día tras día, mientras caminaba hasta el microcine, frente a una exposición de afiches del nuevo cine latinoamericano organizada por la universidad, y nunca había reparado en ninguno de ellos (no así el espectador, para el que la cámara de Pereira dos Santos se molestaba en mostrársela dentro del mismo plano secuencia en el que los personajes la ignoraban

pensando en los melodramas que los aguardaban en la sala a oscuras). A partir de los años 60, con el auge del cine de arte y ensayo y del cine político, el melodrama se repliega parcialmente (las películas de Fassbinder representan una enorme excepción) para terminar refugiándose —con importantes mutaciones— en las telenovelas. De hecho, va a ser recién con la crisis ochentista del discurso de izquierda, y con todas las transformaciones de la crítica que derivan de la desjerarquización entre las formas del arte de elite y las de la cultura de masas, que el melodrama, y ahora también la telenovela, van a pasar a ser reivindicados como objetos estéticos legítimos. Pereira dos Santos usó los códigos del melodrama para dramatizar la coexistencia de dos sensibilidades estéticas (una contestataria y otra posmoderna) como un verdadero conflicto entre las interpretaciones que tiene hoy como escenario al medio académico y como objeto a la cultura de masas (en su caso, al cine). De esas dos sensibilidades, una es seria y crítica —la contestataria—, y está representada en el film por el texto del libro de Silvia Oroz: *Melodrama: el cine de las lágrimas en América Latina*, editado en 1995 por la misma UNAM que organiza la muestra y leído en voz alta por el ayudante del director como contrapunto de las imágenes; la otra —la posmoderna—, irónica y nostálgica, es la que sugiere el criterio arqueológico deliberadamente afectivo con el que se seleccionaron los fragmentos. Lo que no termina de aclarar el sugerente final abierto del documental es si la sonrisa del protagonista frente a los últimos planos de *Dios y el diablo en la tierra del sol* debe ser interpretada como una mirada seria y nostálgica o como una mirada irónica y crítica hacia el universo contestatario (aquí los adjetivos atribuidos a cada sensibilidad se intercambian en una operación de combinatoria). El mismo ejercicio de la nostalgia que en los 80 —con antecedentes académicos en las décadas previas— se apoderó del melodrama y de la telenovela, en los 90 ya ha avanzado sobre cierta iconografía de los 60 y de los primeros 70 (aunque vaciada de contenido) y hoy por hoy, en pleno fin de siglo, ya empezó a colonizar los objetos de culto de los últimos 70 y de los primeros 80. Como si no se quisiera dejar ningún aspecto de la vida cotidiana libre de la impostación y del doble sentido, nada es verdaderamente legítimo, sino un homenaje al pasado que sí gozaba de legitimidad (un pasado cada vez más cercano, pero paradójicamente más remoto por la idealización inmediata). En ese contexto, al que el film alude lateralmente centrándose solo



en el campo de batalla académico, la pregunta que cabe es si el discurso secularizador del nuevo cine que desmitificó la fatalidad del melodrama no se reveló a su vez tan ingenuo en su optimismo interpretativo para abordar las bases materiales del dolor como el cine clásico lo había sido para crear verosímiles que ennoblecieron los rasgos más anacrónicos de la moral tradicional. Más allá de sus intenciones estéticas, *El cine de las lágrimas* no se agota en dar sentido a la historia del cine latinoamericano y su perspectiva sobre el melodrama y sobre aquel otro cine que se opone a su lógica, tiene una validez universal por su intento de explicar la manera peculiar en que el cine se relaciona en esta época con la memoria y con la nostalgia.

**Los placeres reflexivos.** La raíz de este conflicto entre las interpretaciones revela en parte la verdad oculta del género: el melodrama no puede ser ni siquiera progresista, no porque la lógica de las pasiones sea incompatible con un proyecto reformador de la sociedad, sino porque su razón de ser misma es la idea pesimista de que este mundo no puede ser otra cosa que el reino de los deseos egoístas, por lo cual la felicidad de uno siempre significará la desgracia de algún otro. De ahí que el melodrama carezca de verdaderos héroes y villanos, a los que reemplaza por un sistema cerrado de víctimas y victimarios (el resultado inevitable de un conflicto entre deseos igualmente egoístas), y presenta a la sociedad como un lugar más necesitado de piedad y redención (una salvación lógicamente imposible) que de justicia y equidad (porque no se le puede dar a cada uno lo suyo cuando se trata del deseo). Sus códigos amorosos son los contrarios de los de la comedia romántica. La pasión es lo opuesto de la seducción. El verdadero amor es el que responde al desorden sentimental y a la pasividad ciega de la pasión, no a las reglas pragmáticas del cortejo y a la actividad lúcida de la seducción. Así como en la comedia romántica las almas gemelas se creen incompatibles (solo hace falta entre ellas una serie de mediaciones que las una en el contrato matrimonial), en el melodrama, las almas incompatibles se creen gemelas (solo hay que aguardar la fatalidad del funesto destino que las cruce para hacerlas sufrir sin ningún provecho).

El *pathos* que domina en el melodrama es el de la melancolía. Así como en la tragedia —según Aristóteles— la acción debe suscitar temor (porque el hombre que sufre es semejante a nosotros) y piedad (porque no merece su desdicha), en el melodrama se le impone al público un placer morboso en la contemplación del dolor ajeno, que no puede simplificarse diciendo que se trata de una identificación masoquista con la figura de la víctima. El refinamiento de la puesta en escena, la voluptuosidad de los rostros arrebatados por la pasión o contraídos por el dolor, la

acumulación de acontecimientos funestos dentro de una trama delirante y casi imposible de resumir en pocas líneas, la exageración y el trazo grueso propios de la novela rosa barata (estilo Corín Tellado), la cursilería de un discurso amoroso históricamente concebido para la platea femenina, son algunos de los elementos que permiten dar rienda suelta a una sentimentalidad habitualmente reprimida frente a los géneros considerados como serios. Hay una falta de pudor en el melodrama que se vincula directamente al patetismo y que permite gozar con el sufrimiento ajeno de una manera desvergonzada, tal vez porque permite ver el propio bajo una nueva luz: aquella que hace resplandecer los momentos intensos por encima de la opacidad de una vida cotidiana sin demasiados matices. Los personajes del melodrama son iguales al espectador, tienen su misma estatura moral, y sin embargo, son capaces de una cierta trascendencia respecto de su condición de seres menores y vulgares que —aun siendo ricos y famosos— viven hundidos en la mediocridad y el tedio. Esa vía de salvación de la vida cotidiana por la simple experiencia de una situación disparatadamente dolorosa, el melodrama la presenta de manera paradójica: está al alcance de cualquiera, pero en realidad es para unos pocos. Y es que no se trata solamente de convertir en expresiones de lo sublime a la pérdida de la autoestima, a la anulación del sentido práctico de la vida, y a la ceguera pasional, sino de alimentar a través de ellas un contacto secreto entre lo popular y lo culto a través de ese goce reflexivo que se conoce como *morbo*. Porque la puesta en escena misma del melodrama plantea la siguiente paradoja: el distanciamiento del director es directamente proporcional a la intensidad extraordinaria de los sentimientos que experimentan los personajes (cegados por el amor, el odio, la envidia, la culpa o el deseo de venganza). Esta distancia no es una distancia crítica, que busque a través de la parodia mecanizar un procedimiento particular previamente conocido por el espectador. No se trata tampoco (aunque también se trate de eso) del predominio de los planos generales y medios combinados con la movilidad de la cámara para elevar la intensidad emocional de la historia. Esta toma de distancia es la condición necesaria para la estilización de la vida cotidiana, porque no es otro el escenario del melodrama que el espectador reconoce inmediatamente como propio. Solo así lo familiar puede volverse extraordinario y producir esa clase especial de goce reflexivo que es el morbo. Como el placer por lo viscoso, lo sucio, lo pestilente, el pus y la sangre, que exorcizó el cine de terror contemporáneo, esta morbosidad —asociada a la falta de decoro, al patetismo, y a la libertad de entregarse al lenguaje estrafalario de la cursilería— le dio al melodrama un carácter único e intransferible. ■

# Persistencia del melodrama

por Eduardo A. Russo

El habla cotidiana insiste en teñir al melodrama y lo melodramático con una aureola descalificatoria. Sea el epíteto aplicado a un hecho o sentimiento de la vida real como a una obra de ficción, pareciera cargar con el estigma de cierta degradación, de incorrección constitutiva, como si de su contaminación solo pudiera salirse indemne mediante el distanciamiento, la denuncia, la ironía o el simple menosprecio. Durante largo tiempo, prejuicios intelectuales han socavado, por derecha y por izquierda, los prestigios del melodrama, mientras las lágrimas no han cesado de llover sobre las plateas. Por las dudas, conviene aclarar de entrada que, en un examen atento, la tradición melodramática en el cine —y el espacio que ha posibilitado en la imaginación y sentimientos de generaciones de espectadores— lleva más bien al inmediato respeto y al asombro creciente, antes que a la crítica o, peor, la impugnación automática. A sacarse el sombrero, entonces, y preparar los pañuelos. Henos aquí ante el melodrama en una biografía —como corresponde al caso— no autorizada.

**Un linaje mezclado e incierto.** Quienes se han ocupado del melo —en su original vertiente teatral— han remontado sus antecedentes hacia dos fuentes bien diferenciadas. Las primeras, más bien “bajas”, se ubican en ese género que comenzó a llamarse *melo-drama* (así, separado por un guión), nacido como espectáculo popular hacia 1790 y ligado a las representaciones de feria y las narraciones orales (especialmente los cuentos de miedo, con los que comparte el cometido de *conmover al espectador*). Malhumoradas leyes de entonces habían llevado a prohibir el ruidoso teatro callejero, que se las ingenió para sobrevivir desprovisto de diálogos bajo el imperio de la pantomima, el grito de la acción física. La restauración del diálogo hacia 1806 se encontró con un espectáculo donde las palabras mostraban pronto sus limitaciones: lo que allí importaba eran los hechos y las pasiones indecibles. Si el francés Gilbert de Pixérécourt (apodado el “Corneille de los Boulevards”) pasa frecuentemente por ser el “padre del melodrama” con su *Coeline, o la hija del misterio* (1800), fue en verdad su primer cultor consciente y propagandista. Un público que de popular se iba desplazando hacia la condición de masivo acompañaba esa nueva forma escénica, que consistía ya en una especie de educación sentimental para los conmovidos auditorios. Pero la historia había comenzado antes, y previo al drama, tenía música. A fines del siglo XVI había tenido auge en las cortes florentinas cierto espectáculo que quería retomar ideales de la tragedia clásica, llamado *melodramma per musica*, que con el tiempo sería

un destacado precursor de la ópera. La efusión de sentimientos cantados, a lo largo de una trama dramática, colocaba al recitado y a la música en igualdad de condiciones; ecuación que la ópera cambió por un vuelco decidido hacia la música y el canto.

Reconstruir aquí un árbol genealógico con ramas tan entrecruzadas llevaría demasiado espacio, aunque otro pariente reclama ser citado: se trata de esa tía que es la *comédie larmoyante*, la comedia lacrimosa, cuyos reclamos de reconocimiento de la virtud y su finalidad moralizante modelaron exitosamente las coquetas sensibilidades francesas de comienzos del siglo XVIII.

La familia del melodrama se hizo más nutrida, y la discusión por la fecha de nacimiento ganó intensidad por los reclamos de paternidad de Pixérécourt o de sus rivales, entre ellos Louis Cagniez, a su vez titulado “El Racine de los Boulevards”. Acompañado por el favor del público, el melo teatral pasó por generaciones y etapas claramente diferenciadas, previo a su metamorfosis cinematográfica. Hubo un *melodrama romántico* (acompañando al movimiento literario de ese nombre en los comienzos del siglo XIX, y muy especialmente al desarrollo de la novela gótica); luego un *melodrama sobrenatural* (contemporáneo al auge de la literatura fantástica, al promediar el siglo) y finalmente un *melodrama doméstico*, en un sentido similar al que se observa hasta hoy, ligado al desarrollo del naturalismo, desplazando los excesos anteriores al gueto del *grand guignol*. En el melodrama presente las fases anteriores se han disuelto: queda ese espacio donde el combate de pasiones se extiende en las tramas familiares, los romances tórridos o imposibles, los odios mortíferos y pertinaces, las dudas sobre el origen, todos sentimientos tensados en la corta distancia.

**La llave secreta del cine temprano.** Dentro de las formas del espectáculo de hace un siglo, las influencias en doble sentido establecidas entre la escena del melodrama victoriano y los esfuerzos —tanto narrativos como en la representación visual, en los temas como en la sensibilidad— del cine primitivo, fueron decisivas. Un modo de ver y de sentir, un repertorio común —abarcando desde lo lacrimoso a lo asombroso o escalofriante— ligan al cine y esta variante popular del teatro decimonónico. Ambos compartían el recurso a lo corporal, al despliegue visual en la escena, la desconfianza hacia la palabra y la opción por la acción que en el clímax no puede dejar de ser aparatosa y desenfadada. En el teatro, cuando morían las palabras... nacía el melodrama. Raymond Williams insistía, ante los interesados en resaltar la rotunda novedad de lo

cinematográfico en el cambio de siglos, que investigaran las conexiones entre ese espectáculo nuevo y las formas teatrales del melodrama, que en teatros de Londres o París ponían en escena obras que contaban por miles sus representaciones, de vocación masiva e intensa participación de lo espectacular. De allí, un cine que era pura imagen y acompañado con música y palabras en la sala o luego en los concisos rótulos, tomó recursos para desatar pasiones y anudar gargantas. David W. Griffith saltaba con su montaje de una escena a otra, al igual que lo hacía su adorado Dickens en sus novelas. No es menos cierto que cuando modelaba un personaje, tensionaba un espacio para poner a prueba la integridad o el heroísmo de sus criaturas o atendía al fluir de sus amores y odios, le era indispensable el universo familiar del melo victoriano, en un espacio compartido por él y sus espectadores.

**El estilo es el melo.** El héroe o heroína del melodrama no es introspectivo, ni afecto a los espesores psicológicos. No está hecho para reflexionar, sino para *sentir* o más aun, *padecer*. Mientras la novela del siglo XX se adentró en las conciencias de sus personajes, el melo mantuvo la acción en el centro de la escena, y la palabra teatral —el principal instrumento dramático desde la mismísima tragedia griega— quedó subordinada a un orden donde todo lo que puede ser dicho se torna irrisorio: ¿cómo decirlo todo de la pasión extremada, cómo confesar lo inconfesable? Se suele estipular que en el melodrama sobrevive algo de la vieja tragedia. El pernicioso Arnold Hauser lo estimó así con su peculiar talento para el error: es la tragedia popularizada o, si así se lo quiere, corrompida. Toda una generación de críticos “esclarecidos” lo consideraron como la consagración definitiva de la alienación y el estereotipo pequeñoburgués. Pero hay una oposición rotunda, al menos, entre la vieja tragedia y el melodrama, que funda la potencia cinematográfica de este último (y las dificultades para recrear el espíritu trágico en la pantalla, aunque ese es otro tema): el héroe trágico, víctima del destino o juguete de los dioses, suele padecer a sabiendas su desdicha, y comparte su terrible saber con el auditorio. El del melodrama, por el contrario, por lo común es ciego ante aquello que lo determina; pero el espectador no puede dejar de saberlo. Geoffrey Nowell-Smith supo analizar —a propósito de los melos de Minnelli— el tejido de esta oposición: el saber que al personaje le falta llega al espectador a través del estilo: la música ante todo, y también la puesta en escena, la iluminación, los objetos, el espacio, hacen al espectador del melo un acabado sensor de indicios que van desde lo sutil a lo estentóreo, desde lo evidente a lo extremadamente tortuoso. Pero allí están: no queda ninguna duda. El espectador del melo es *aquel que sabe lo que le pasa a ese que lo ignora en la pantalla*. El estilo melodramático es el retorno de lo reprimido en el saber de los personajes.

La familia en el melodrama es un campo de batalla, en torno a la pregunta por el linaje y las vicisitudes de la herencia (la biológica, pero también la económica). El espacio de la mujer está en riesgo permanente, y toda virtud es amenazada. El hombre del melo, por su parte, es un hombre herido, desprovisto de plenitud. Los villanos sostienen un plus de maldad más allá de cualquier motivación posible. Los espectadores saben todo esto y mucho más: conocedores de las razones últimas de esas penurias, también pueden compartir aquello que sienten sus protagonistas. Que por otra parte está más cerca de ellos que los monumentales padecimientos del héroe trágico. Allí la masacre, aquí el accidente o la enfermedad. Aquí se trata de semejantes, de vidas más cercanas incluso en su artificio. Aunque las circunstancias puedan parecer algo estrambóticas, los sentimientos muestran una intensidad y un sentido extrañamente afines al espectador del género. El del melodrama es un espejo en que se saben reflejar los sentimientos de su platea.

**Las generaciones y la permanencia.** Lejos de pertenecer a un ciclo histórico definido —no hay una “Edad de Oro” del melodrama, como sí se la puede ubicar con éxito en la comedia musical o en el western— o a una localización geográfica o cultural, el melo parece florecer todo a lo largo del siglo del cine. Se mantuvo en pie hasta en los hipercríticos años 60, cuando Fassbinder lo vitalizó de modo literalmente explosivo (*La angustia corroe el alma* ensaya con salvajismo tan visceral como consciente lo que Sirk puso refinadamente bajo la lupa a puro *understatement* en *Lo que el cielo nos da*), o en los posmodernos 80, donde Almodóvar lo recicló entre la chanza y las tentativas de tomarlo en serio en *Matador* o *La ley del deseo*. El melodrama se expandió en las tradiciones más distantes. Si Griffith modeló su iconografía y sus sistemas de valores en el melodrama victoriano (y en la novela de Dickens, lo que vendría a ser casi lo mismo, a tal punto estaba ella impregnada de esta escena), los escandinavos Stiller, Sjöström o Dreyer no dudaron en sostener el toque sobrenatural, que hasta reentró por la ventana bajo la coartada naturalista en Hollywood —cf. *El viento*, de Sjöström (a) Seastrom—. Por su parte, los japoneses sostuvieron el universo reconocible del melodrama en una atmósfera que atravesaba numerosos géneros (dentro del esquema de clasificación genérica más complejo del planeta) y lo enlazaron con la intrincada gestualidad del Kabuki para el cine de época o *jidai-geki*, y con la suficiente sofisticación como para proponer como subgéneros populares y constantemente activos los que traducidos serían “películas de madres que deben educar solas a sus hijos luego de la guerra” o, más refinados aun, las “películas de criadas que han pasado mucho tiempo con niños de sus amos y les han tomado cariño”. El terreno del *gendai-geki*, el de las ficciones de tema contemporáneo, ha sido tradicionalmente copado por las heroínas y sus melodramáticos padecimientos. El melodrama latino también se mantuvo vigente desde los comienzos. Los primitivos españoles saquearon el campo del folletín literario y la “españolada” que Buñuel tanto detestara se asentaba cómodamente en el melodrama, mientras los italianos incurrieran en la tentación operística. Si bien desde el cine mudo la sintonía de los espectadores y estas ficciones estaban más que afinadas, el sonoro reforzó la conexión con la posibilidad de aprovechar la sensibilidad del cancionero popular (fenómeno del que no iba a poder escapar el cine argentino). El campo del melodrama se ligó entonces al tango, cuplé, al corrido, al bolero (por mencionar solo tres formas reconocibles y cercanas) con los que compartió imágenes e ideales (el citado Buñuel supo dar magistral cuenta de ello en su producción mexicana). Y resiste junto a ellos, aliado en su momento al radioteatro y desde hace medio siglo a la telenovela, aunque con diferencias decisivas que no es cuestión de desarrollar aquí. El asunto es que el melodrama, sobreviviendo con su vitalidad de puro exceso al efecto corrosivo de la parodia y al desgaste de viejos códigos, sobrevive intensamente tanto en el *mainstream* contemporáneo, como en obras de extrañeza irreductibles a tendencias o agrupaciones colectivas, como la del chino Zhang Yimou o la del mexicano Arturo Ripstein. No es otro el combustible que alimenta al suceso del *Titanic* de James Cameron, donde la pasión a toda prueba se sostiene ante una catástrofe que, más allá de la parafernalia digital, es heredera directa de aquellos sofisticados aparatos escénicos que hacían del melo victoriano un espectáculo para el asombro estremecido, atenazando físicamente a la pareja en sus peripecias y sacudiendo con su eficacia sensorial a sus sentidos espectadores. La lágrima no muere, y las de sus acongojados espectadores no son sino lágrimas de felicidad y hasta de agradecimiento al espectáculo que no cesa de regalar emociones desmesuradas a cuya imagen insisten en dibujarse —más allá de toda sensatez posible— aquellas de la vida. ■

# ¿Hay futuro para el melodrama?

por Quintín

Esta nota intenta desarrollar una pequeña idea a partir del melodrama. Es más bien un borrador, un tiro en la oscuridad. Permítanme partir de unos cuantos ejemplos sobre películas que no he vuelto a ver y cito de memoria, por lo que pido disculpas de antemano por las inexactitudes.

En *Sublime obsesión*, de Douglas Sirk, Rock Hudson mata accidentalmente al marido de Jane Wyman pero después se enamora de su esposa ciega. Para cortejarla, no da a conocer su verdadera identidad. Ella acepta sus atenciones y sus regalos, que incluyen un viaje a la Costa Azul. Sirk dibuja una atmósfera de romanticismo exacerbado, con colores intensos, ambientes lujosos, paisajes cálidos. Es un estilo que parece proclamar su torridez sentimental y contrasta con el horror que la sostiene. El mecanismo del melodrama funciona, en apariencia, porque la mujer desconoce quién es Hudson, mientras que el espectador, en cambio, puede entregarse a la compasión que los personajes, inocentes criaturas, le inspiran. Sin embargo, en la escena de la declaración, Wyman desliza que solo fingió su ignorancia, que siempre intuyó quién era su rico pretendiente. Una interpretación muy distinta se abre ante nosotros. Wyman se ha beneficiado a sabiendas del dinero que Hudson gastó en ella. La escenografía de ensueño resulta un sueño fabricado, un artificio del director consentido por los protagonistas. Es solo un instante. Luego, ella renuncia a todo y solo al final aceptará que Hudson, ahora médico, le salve la vida. El mecanismo del melodrama funciona, aparentemente, porque la mujer ignora quién es Hudson. Pero ese momento de revelación le da a la película una dimensión distinta. Porque declara que los personajes son conscientes y, al mismo tiempo, acepta que quieran engañarse a sí mismos. Son igualmente queribles, pero dejan de ser ingenuos. Si los espectadores desean creer que existen amores perfectos, la película no predica con el ejemplo.

Otras películas de Sirk muestran dispositivos análogos. En *Lo que el cielo nos da*, el argumento puede contarse así: Jane Wyman se enamora del jardinero, desafiando las convenciones sociales. La pareja se separa y ella se enfrenta con sus viejas amistades, los ricos del pueblo. Sin embargo, en un momento dado, el personaje del médico le dice a la protagonista: "Mirá todo lo que pasó porque querías tener una aventura amorosa". Otra vez, el amor de la pareja central no es sublime más que en apariencia. No es que sea ruin tampoco, sino que las dos dimensiones están siempre presentes. El romanticismo extremo no es más que un juego que los protagonistas se inventan para seguir adelante.

En *Stella Dallas*, de King Vidor, Barbara Stanwyck lo sacrifica todo para que su hija tenga una buena educación, un mejor matrimonio y se aparte de su propia vulgaridad. Pero algunas escenas en el film nos hacen comprender que la vulgaridad de Stella es, en cierto modo, calculada y hasta exagerada en gran

medida. Más que digna de la lástima que el espectador le concede con cierta ligereza, la mujer puede resultar admirable por su independencia y su inteligencia para resolver simultáneamente su situación y la de su hija sin actuar según los designios ajenos y las convenciones.

En *La angustia corroe el alma*, de Fassbinder, el amor entre una vieja alemana y un joven árabe de piel negra va contra la sociedad y el sentido común. Pero nadie puede imaginar el menor cálculo, la menor ambigüedad por parte de los protagonistas: son dignos de la piedad más absoluta y erigen su amor como un desgarrador monumento a la libertad emocional de los desposeídos.

En *Carne trémula*, de Pedro Almodóvar, hay un momento singular, acaso el mejor de la película. Aquel en el que descubrimos, hacia la mitad del film, que la escena de abnegación cívica que presenciamos al principio, en la que un policía trataba de evitar la brutalidad de un colega, encubría el hecho de que el héroe era el amante de la mujer del violento. El film avanza luego hacia una especie de fábula moral en la que el amante deviene ahora en cornudo. El film termina declarando que la sociedad española es poco menos que maravillosa.

La conclusión que intento extraer es que las películas de Fassbinder y Almodóvar (me gusta mucho la primera, muy poco la segunda) son inferiores a las tres de la época clásica americana, en la cual se inspiran (*La angustia corroe el alma* es del período sirkeano de Fassbinder y Almodóvar es decididamente un neoclásico). En *Carne trémula*, la mentira se transforma en una astucia de guión, mientras que los films de Sirk y Vidor mantienen todo el tiempo la ambigüedad. En la película de Fassbinder hay un rechazo por la sociedad, mientras que en la de Almodóvar hay una declaración conformista. Pero en ninguna de las dos los personajes participan de la sabiduría del director: son juguetes de sus pasiones, muñecos de los mecanismos del género. Lo mismo ocurre en muchas películas modernas de otros géneros. En *Los Angeles al desnudo*, por ejemplo, se mimetizan los gestos del policial negro clásico, pero no sus encrucijadas morales. Como si de la antigua riqueza de los géneros se tomara su definición más superficial. Un melodrama sería apenas una película con amores exagerados o imposibles, rodeados de peripecias folletinescas. Pero los films citados de Sirk o Vidor eran en realidad ejemplos de cómo el cine se tensaba hasta extraer sus máximas posibilidades en aquel momento. Creo que Fassbinder lo advirtió a tiempo, y después de una breve incursión en ese territorio, se dedicó a explorar otras formas. Creo también que Almodóvar se refugia cada vez más en las convenciones e intenta extraerles una perfección cuyo destino final es el academicismo. Me parece que un melodrama verdadero es imposible hoy: su ambiente natural era una sociedad más reprimida y estratificada, cuyas verdades ocultas se manifestaban, para los protagonistas, como susurros en la oscuridad, de los que no se podían hacer cargo plenamente. Cuando el personaje de Almodóvar dice que los españoles no tienen más miedo, está lejos de enunciar una verdad: ¿cómo podría ser cierta una cosa semejante? Pero lo que está diciendo es que sus personajes han renunciado a convivir con su parte más ambigua, más inexplicable y que, por lo tanto, nada puede sorprenderlos en ellos mismos. Han renunciado a ser complejos, interesantes. De materiales del arte han pasado a ser ciudadanos y sus torres, lejos de desvanecerse, son ahora inexpresables. Dedicados a excitarse, procrear y ganar dinero, solo alcanzan la intensidad gracias a una insólita conjunción de casualidades. Mientras los directores clásicos solían trabajar con materiales literarios deleznable, esta es la época de los guionistas astutos. Estos, como los fabricantes de pornografía, idean variantes cada vez más complicadas: son las reglas del consumo. ■



## Pimpollos rotos

*Broken Blossoms*  
David W. Griffith, 1919

Puede que Lillian Gish acaso nunca haya sido más Lillian Gish que cuando fue Suzie, la hija del simiesco, ebrio y canallesco boxeador en decadencia *Battling* Burrows.

La historia es sencilla y evoluciona con pocas piezas, en un Londres inventado en estudio. El hombre —viudo y con única hija— acostumbra utilizarla como aterrorizada e involuntaria *sparring* en cada vuelta al hogar desde la taberna. Pero Suzie aguanta. En sus escasas salidas para las compras cotidianas, es amada a distancia por el joven chino Chen Huan (Richard Barthelmess), quien persevera con cierta prosperidad en el Barrio Chino,

añorando su país de origen.

Extremadamente sensible, poeta y soñador, Chen Huan sabe que cualquier contacto con la pobre Suzie sería de futuro imposible, pero no puede dejar de amarla como a una imagen lejana, tanto como sueña con su China natal aunque sabe que no volverá.

Un día el azar (ese azar del melodrama que desencadena la fatalidad: el del accidente que une o separa, repentina e irreversiblemente) los conecta. Suzie llega desfalleciente —otra paliza— al umbral de la tienda de Chen Huan. Este la encuentra y la lleva a su reducto oriental: la limpia, cura y atiende como a una princesa china; la adora casi religiosamente y ella sonrío por primera vez en su vida.

El boxeador no tarda en enterarse del paradero de su hija. Luego de vencer en

otra pelea clandestina y entonarse lo suficiente, va al rescate del honor perdido: “libera” a Suzie destrozando todo.

Burrows ha recuperado su *punching ball*.

El desenlace es decididamente trágico: en otro ataque salvaje e inmediato, el boxeador mata a golpes a su hija. Chen Huan, por su parte, cierra el círculo matando a Burrows y suicidándose.

*Pimpollos rotos* es la consumación más refinada del uso de los entintados de color en el cine mudo para expresar atmósferas emotivas. Griffith la pensó variando las tonalidades de acuerdo a los sentimientos de los personajes. A la vez, junto a Louis Gottschalk elaboró una partitura musical que debía sincronizar perfectamente con la imagen. Durante largo tiempo la hemos visto en blanco y negro, privada de todo acompañamiento sonoro y con velocidades de proyección incorrectas (que aceleran y estropean sus verdaderas proezas actorales y el magistral manejo de las pausas). Las cuidadas ediciones presentes en video nos permiten al menos restituir parte de aquel esplendor.

Anécdota de rodaje: en el momento culminante de la paliza final de *Battling* Burrows a su hija, Griffith, a pesar de saber que ningún registro sonoro permanecería de esos acontecimientos, indicó a Lillian Gish que gritara tan fuerte como podía para otorgar mayor realismo a las actuaciones. Ante la ilimitada brutalidad de un Crisp al que aún le faltaban un par de décadas y una increíble metamorfosis para llegar a ser *el padre* (cf. *Qué verde era mi valle*), Lillian Gish, en una crisis de pavor que parecía estar más del lado del documental que de la interpretación dramática, emitió un alarido que dejó aterrorizado a todo el equipo de filmación. Cuentan los biógrafos que, al terminar la escena, Griffith, todavía temblando, se le acercó con cuidado y le dijo: “¿Por qué no me dijo nunca que podía hacer eso?” Aunque nuestros tímpanos no hayan acusado recibo, el de Lillian Gish queda para la historia de los gritos en el cine. Y *Pimpollos rotos* permanece como uno de esos pocos melos que, trascendiendo modas estéticas e ideologías, han podido rozar el cuerpo de la tragedia. ■

Eduardo A. Russo



## Stella Dallas

King Vidor, 1937

*Stella Dallas* es, en primer lugar, uno de aquellos maravillosos melodramas familiares que son para llorar y llorar. Se sufre desde las primeras secuencias y se sigue sufriendo cuando terminó la película. En los melodramas sufrir es bárbaro. Porque si bien uno puede inundar la casa con lágrimas o sentir que se le destroza el corazón mientras ve una de estas películas, hay, sin embargo, algo que nos protege del sufrimiento real. Tal vez sea que no hay nada más alejado de la realidad que estas historias exageradas, con seres malignos y otros completamente bondadosos en circunstancias extremas. A penar tranquilos, entonces. Nada de esto nos va a pasar. En un melodrama la existencia de infinitas desgracias es un generador de placer. ¿Qué más va a pasar? ¿Puede alguien ser tan cruel como Gene Tierney en *Que el cielo la juzgue*? ¿Existen seres tan pérfidos como los de *La loba* con Bette Davis? El desafío es hasta dónde se puede llegar con los excesos sin que la película sea una parodia de sí misma. Cuánto se puede hacer para que el espectador llore sin que se le escape una risotada. Los buenos melos están al borde del disparate. Recordemos simplemente el argumento de *Sublime obsesión* o de *Lo que el cielo nos da* de Douglas Sirk.

*Stella Dallas* cuenta la historia de Stella, una mujer de clase baja que se casa con un joven rico, momentáneamente en bancarota. Tienen una hija, Laurel, y con

la convivencia empiezan a notarse las diferencias de clase social. Estos problemas se agudizan. Los padres se separan. La vida de Stella gira en torno de su niña, que lo es todo para ella. Stella y su hija se adoran pese a ser muy distintas. Stella es espontánea, gritona y poco sobria, sobre todo en el vestir, mientras que la hija es suave y delicada como su padre. Laurel parece haber nacido con genes de clase alta. Stella decide que la felicidad de Laurel está lejos de ella y hace lo imposible para que su amada niña se deshaga de ella. La escena final la muestra satisfecha, presenciando bajo la lluvia el casamiento de su hija a través de una ventana.

*Stella Dallas* pertenece al género de películas de madres sacrificadas como *Mildred Pierce* e *Imitación de la vida*. Pero mientras que en estas últimas las hijas "se vuelven malas", en la película de Vidor no hay ningún malvado ni nadie que actúe mal. Todos sus personajes son nobles y no desean más que el bien de los otros. El mal está en la sociedad que condena a esos seres buenos por naturaleza. Y esta característica, si bien presente en las otras dos películas citadas (las hijas no son verdaderamente malas sino que se ven presionadas por la vida en sociedad), en Vidor es mucho más fuerte. Laurel nunca va a dejar de amar a su madre Stella, haga lo que haga. Pero, a su vez, la sociedad es implacable y va a exigir el sacrificio de la madre.

Otra característica interesante de *Stella Dallas* es la forma en que describe las clases sociales. Vidor pone especial énfasis

en la vestimenta como elemento distintivo. Los ricos son sobrios (casi diría grises) mientras que los de origen humilde, aun poseyendo dinero, se visten de manera recargada: volados, moños, miles de collares y aros gigantes serían el atuendo canónico de la nueva rica. Stella es una nueva rica y se viste en consecuencia. Aunque una sutileza del guión muestra que, cuando quiere, sabe perfectamente cómo arreglarse. Pero, debido a la presión que siente del medio, nunca lo logra. Otra forma de caracterizar a los ricos es por la suavidad de sus modales: nunca ríen demasiado fuerte, hablan bajo, no expresan con libertad sus emociones. Los pobres, en cambio, son espontáneos, ruidosos, charlatanes, campechanos. En la película, se muestra cómo las maneras de los pobres alejan a Stella de su hija que nació princesa. Sin embargo, en el film hay una doble mirada sobre este asunto. Estos ricos tan asépticos no son nada atractivos, más bien son una especie de muertos vivos. Parece que Vidor no simpatiza para nada con las clases altas. Y, no en vano, en una de las primeras escenas Stella le dice a su marido que le enseñe a hablar correctamente, a tener modales, pero que no se meta con su ropa. Y así es como Stella, por no renunciar absolutamente a su yo (por ejemplo, tener derecho a elegir sus amigos y su ropa), tiene que dejar lo que más quiere. Porque su hija pertenece a otro mundo al que ella jamás podrá ingresar. Pero en el fondo, parece sugerir la película, Stella quiere, sobre todo, preservar su identidad. ■

Flavia de la Fuente

## La loba

*The Little Foxes*  
William Wyler, 1941

El cine de Hollywood de la época dorada tenía un espectador cautivo que reconocía a las películas por sus actores principales en relación con los géneros. Humphrey Bogart y James Cagney, por ejemplo, eran los intérpretes de los policiales, como John Wayne de los westerns y Bela Lugosi y Boris Karloff de las películas de terror. Las actrices, por lo general, pertenecían al melodrama, como Barbara Stanwyck, Lana Turner y Joan Crawford en Hollywood; en tanto que en Italia estaba Anna Magnani, en México María Félix, en Francia Danielle Darrieux y, en nuestro país, Libertad Lamarque, Zully Moreno y Laura Hidalgo. Al público le interesaba poco y nada quién dirigía la película. En aquellos años, en los que el espectador tenía una actitud ingenua frente al cine, la inquieta figura de Bette Davis era la más representativa de los melodramas. Una definición que llega hasta hoy, ya que las interpretaciones de la actriz, en la mayoría de los casos, excedían al nombre del director.

Hay todo un género "Bette Davis" dentro del melodrama, con películas irrepetibles como *La carta*, *Jezabel*, *La extraña pasajera*, *La vanidosa*, *La malvada*. Claro que *La malvada* de Mankiewicz es mucho más interesante y compleja que *La extraña pasajera*, y que las películas de William Wyler con la actriz conforman el tríptico más reconocible donde el realizador impone su propio estilo. Sin embargo, por momentos uno se pregunta qué hubiera sido de aquellos melodramas sin la presencia de Bette Davis.

Wyler dirigió a la actriz en *La carta*, *Jezabel* y *La loba*, donde Bette Davis (Regina) no es tan mala como parece. Es malísima, ambiciosa, tiránica, desagradable, presuntuosa, cínica, cruel, irrespetuosa: es muy mala mina. Regina quiere heredar la mayor cantidad de dinero a la muerte de



su esposo, discute con sus hermanos por las ganancias, se pelea con la hija porque quiere a su padre, y hará lo imposible para que su marido se muera.

Wyler sitúa la historia en una mansión de principios de siglo donde una familia del Sur pelea por la herencia de un personaje enfermo que anda en silla de ruedas y siempre necesita sus remedios. La película describe el poder económico de esa familia que no cree en los cambios que se avecinan con el progreso industrial. Desde el guión original de Lillian Hellman se percibe la crítica a una época que está a punto de sucumbir con el desarrollo del nuevo siglo. Wyler, por su parte, realiza sus aportes al melodrama ubicando la acción totalmente en interiores, registrando cada una de las habitaciones, las escaleras y los objetos con una gran potencia dramática. La perfección en los encuadres, el riguroso empleo de la profundidad de campo y la minuciosa composición "dentro del cuadro" son los rasgos estéticos que en *La loba* caracterizan a un director que siempre fue criticado por su puesta teatral. En medio de las reuniones de los hermanos para ver cómo se distribuye la herencia del esposo enfermo (Herbert Marshall), solo querido y respetado por su hija (Teresa Wright), el racional estilo de

Wyler y la prolijidad del guión de Hellman dejan lugar para el show de Bette Davis. Regina se preocupa por ordenar su peinado en lugar de recibir al esposo cuando retorna del sanatorio. Se siente irritada por el amor de la hija hacia el padre. Negocia las futuras ganancias con sus hermanos para quedarse con la mayor parte de la herencia y hasta los amenaza con enviarlos a la cárcel. La presencia y el magnetismo de Bette Davis hacen que *La loba* ya no pertenezca a la dupla Wyler-Hellman. Hay una famosa escena de la película que confirma que la actriz creó, por sí sola, un género cinematográfico. Luego de discutir a los gritos con el marido, humillarlo y desearle una pronta muerte, el frasco de pastillas cae al suelo. Solo valiéndose de la mirada, sin mover una parte del cuerpo ni sentir nada, Regina transmite su odio. Tampoco observa cómo su marido se arrastra por el piso y luego sube las escaleras para buscar otro frasco de pastillas.

Un cadáver permanece en una de las habitaciones. Regina se queda sola en la mansión y mira por la ventana. La cámara de Wyler descansa en el rostro impertérrito de la actriz. Bette Davis y el melodrama, imposible separarlos. ■

Gustavo J. Castagna



## María Candelaria

Emilio Fernández, 1943

El melodrama de prostitutas ha tenido una presencia importante en la historia de ese género en México, desde *Santa* (1931) de Antonio Moreno, primer film sonoro de ese país, hasta *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons. Pero fue sin duda Emilio *El Indio* Fernández quien le dio su máxima expresión artística (sin olvidarnos de Matilde Landeta, que trabajó con Fernández y que luego, como directora, ofreció una mirada femenina del género).

Volviendo a *Santa*, se trata de un film que sirve de modelo para mostrar el esquema básico de este tipo de melodrama. Una joven tiene un amante clandestino que la abandona y, al ser descubierta por sus hermanos, se vuelve prostituta. Su madre muere. Santa conoce a un torero que la saca del burdel, pero por un error él cree que lo engaña y la abandona. Entonces ella vuelve a su vida de prostituta. El ciego que toca el piano en el burdel se enamora de Santa pero no es correspondido. Luego ella enferma y, aunque el hombre gasta todos sus ahorros en una operación para salvarla, finalmente muere. La película termina con un plano del ciego junto a su tumba gritando "Santa, Santa, Santa María, Madre de Dios ruega por nosotros..." Aunque el film resulta un ejemplo perfecto, sus cualidades cinematográficas son limitadas. De elevar el género se encargó el Indio Fernández, director de *María Candelaria*, una de las películas más famosas del cine mexicano y protagonizada por dos de sus máximos actores: Dolores del Río y Pedro Armendáriz. El personaje central no es una prostituta pero, como prueba de la fuerza del melodrama, le alcanza con haber sido la hija de una para sufrir todas las calamidades. La joven María Candelaria vive separada del pueblo, que

la ha segregado a causa de la reputación de su madre. Ya nadie compra las flores que ella cultiva ni las verduras que vende su novio. Su única posesión es una marranita que ambos cuidan para poder algún día casarse con el dinero que ella les proporcione. Las cosas irán de mal en peor a pesar de los intentos conciliatorios del cura del pueblo y de la ayuda de un pintor que desea retratar a María Candelaria. Desde el principio la película presenta dos líneas temáticas que acompañan a la trama central. En primer lugar, la absoluta falta de ayuda por parte de Dios, la Virgen de Guadalupe o los santos en quienes todos creen. Y en segundo lugar, la nefasta intromisión del artista en la vida de esta pobre pareja de indígenas. El arte —todo el film es un flashback contado por el culposo pintor— es incapaz de retratar ese mundo sin destruirlo. El deseo del artista por obtener una pintura de ella es la gota que rebalsa el vaso. Además, hay un fuerte contenido social en la trama, que no llega a ser tan importante como en otros films de Fernández pero igualmente pesa. La historia del pueblo de Xochimilco parece la historia de México y sus indígenas. Para alejarse del realismo está Gabriel Figueroa, quien con su siempre elaborada fotografía ayuda a mantener el film dentro del marco de una ficción, casi una leyenda tradicional, y proporciona el artificio que contribuye al desarrollo del melodrama. La cantidad de superficies reflejadas y el rebuscamiento de algunos planos hacen

pensar en el melodrama norteamericano, en especial en los de Sirk. Aun cuando a primera vista ambos realizadores difieran, los une además la trama social.

*María Candelaria* es una película sencilla en su argumento pero compleja en cuanto a las implicaciones de la historia. Además, está reforzada por dos gigantescos protagonistas y una puesta en escena muy armada. Esa combinación funciona y el film emociona profundamente, aunque sepamos que las pasiones que se muestran están completamente exacerbadas.

La fuerza y la emotividad del cine de Fernández se repiten en otro extraordinario melodrama de prostituta dirigido por él años más tarde. *Salón México* trata de una mujer que con lo que obtiene de su trabajo paga el colegio pupilo de su hermana menor. Termina asesinada por un vividor, quien a su vez es herido de muerte por ella para que no revele el gran secreto a su hermana. Todos los finales de estos melodramas parecen coincidir.

También muere María Candelaria, apedreada por el pueblo, sin que ningún Cristo salga en su defensa pidiendo que el que esté libre de pecado arroje la primera piedra. Los personajes del Indio Fernández podrán ser muy religiosos, pero sin duda su Dios está muy lejos de ellos. Solo comparten con él su martirio. ■

Santiago García

# Que el cielo la juzgue

*Leave Her to Heaven*  
John M. Stahl, 1946

No recuerdo otro melodrama con un personaje central tan diabólico y destructivo como el que encarna la diosa Gene Tierney en esta arrebatada historia en Technicolor de una mujer que ama demasiado. Ellen ama tanto a su marido (Cornel Wilde) que no puede soportar el compartirlo. Este "atributo" del amor no es extraño al resto de los humanos que amamos demasiado, pero estamos en la quintaesencia del melodrama, en el cráter del volcán, y los sentimientos que aquí afloran son tan intensos como el rojo carmín de los labios de Gene Tierney. De todas las debilidades humanas los celos son la peor, reflexiona el abogado que abre y cierra la historia. Este comentario encierra, a pesar de su banalidad, una de las claves del melodrama: sus personajes no solo experimentan sentimientos sino que, y por sobre todas las cosas, los actúan. Para deshacerse del hijo que lleva en su vientre, a quien ella siente como un obstáculo que se interpone en su deseo de posesión absoluta, Ellen simula un accidente arrojándose de una escalera. Se viste con un camión que parece un vestido de fiesta y se maquilla frente al espejo de su cuarto preparando la puesta en escena de su actuación, que el director enfatiza haciendo un *composé* entre el estampado del camión y el empapelado del lugar desde donde se arroja. Para obtener la posesión absoluta de aquello que ama, Ellen es capaz de eliminar también al hermano inválido de su marido y de sacrificarse a sí misma para destruir, mediante un plan maquiavélico, a su hermana y a Richard cuando se da cuenta de que lo ha perdido gracias a su excesivo amor.

Pero el melodrama es un género mucho más complejo de lo que parece y la historia presenta un hecho que lo enriquece: Ellen rompe su compromiso y se casa con Richard porque lo encuentra terriblemente parecido a su padre que acaba de morir y con quien tenía una relación especialmente estrecha. En una escena impresionante Ellen cumple su pacto filial arrojando desde su caballo las cenizas de su padre en las tierras áridas de Nuevo México donde casualmente conoce a Richard. Se necesita mucho estilo y refinamiento para poder filmar esa escena, que tiene el peso lírico de una ceremonia, sin caer en el ridículo. A su director, John Stahl, no le falta estilo ni sentido del drama; por eso, teniendo en cuenta que el melodrama es el género de los excesos y que en su tratamiento se encuentra tal vez la clave que lo define, voy a intentar

descubrir cómo hace Stahl para transformar una historia aparentemente descabellada y retorcida en una película intensa y cautivante. Solo basta prestar atención al decorado y los colores del vagón de tren donde Ellen conoce a Richard para ver el grado de estilización llevado al límite que les otorga Stahl al armarlos en función del verde esmeralda de los ojos de Gene Tierney. Su vestido, el tapizado de los asientos y el más pequeño detalle de las cortinas están teñidos por ese color. Los humanos no necesitaríamos tanta sutileza para enamorarnos de alguien como Gene Tierney, pero estamos en un melodrama y su belleza trasciende los bordes de su persona física hechizando inevitablemente a Richard. Stahl vuelve a usar ese color casi al final de la película, en la sala del juzgado donde enjuician a Richard, a quien acusan de haber envenenado a Ellen. ¿Se imaginan una sala de tribunales empapelada de verde

esmeralda? El melodrama lo puede todo y Stahl y su equipo de arte se las ingenian para infiltrar el color de Ellen, *presente aun en la muerte*, entre las pesadas columnas blancas del lugar de la ley. No se trata de usar colores chillones arbitrariamente y Stahl lo hace con mucha sutileza en función del efecto dramático que pretende conseguir. En la escena más terrible de la película, aquella en la que Ellen deja que el hermano menor de su marido, que es inválido, se ahogue en el lago, ella y el bote están de blanco en violento contraste con los lentes negros que ocultan sus ojos. Ya que estoy en esta escena, creo que el modo en que el director utiliza el sonido puede aclarar una confusión que se ha creado en torno del origen de la palabra "melodrama". Como *melos* en griego significa *música*, se ha generalizado la idea de que el melodrama surge de la simple combinación del drama con la música. Stahl compone esta escena de una tensión



insoponible en el más riguroso silencio (en términos musicales). Lo único que se escucha es el sonido de las brazadas de Danny en ese lago inerte, el chirrido de los pájaros y la voz de Ellen guiándolo hacia la muerte. El silencio del momento en que Danny se hunde mientras ella permanece inmutable es abrumador y la presencia de la música hubiera producido probablemente un efecto anticlimático. Los violines vienen en la escena inmediatamente posterior, con la imagen de Richard sumido en el dolor de la pérdida y sentado en la roca del mar embravecido en absoluto contraste (visual y sonoro) con la secuencia anterior. La relación entre la música y el drama está más ligada con la cadencia, con el ritmo interno de la narración, que con la presencia de la música. Hace poco leí en un estudio sobre el melodrama escrito por Miguel Marías una observación acerca de la manipulación del tiempo narrativo en el

género que me resultó interesante y que se aplica a esta película. En el melodrama ocurren muchas cosas, a menudo tremendas, que aparecen concentradas temporalmente de manera extraordinariamente desproporcionada. La comprensión temporal, dice su autor, convierte lo sobriamente dramático en melodramático. Por lo general, el territorio del melodrama es el de los espacios cerrados donde cada detalle del decorado (espejos, escaleras, ventanas) aparecen como extensiones de la psicología de sus personajes. *Que el cielo la juzgue* es en ese sentido un melodrama atípico porque los espacios abiertos de la naturaleza tienen más peso que los interiores. Stahl divide la historia en bloques narrativos encabezados por un cartel que indica el nombre del lugar donde transcurren. De los paisajes áridos de Nuevo México (donde Ellen esparce las cenizas de su padre que se transforman

en las semillas de las que nace su nuevo amor) a la tierra fértil de Warm Springs; del aislamiento absoluto del bosque inhóspito del lago de Mayne al iracundo paisaje marino de Bar Harbor, la medida de este melodrama y el fraseado de su desarrollo no se consagran a la figura monstruosa de Ellen si no a los grandes paisajes, como si sus desbordes fueran una extensión del descontrol de la naturaleza, como si de ella obtuviera la fuerza que impulsa sus actos. Podría terminar la nota diciendo que el film *Que el cielo la juzgue* es un melodrama panteísta. Aunque definirlo así puede parecer un poco exagerado, los excesos del género estarían en sintonía con la idea. En su lugar prefiero un final sin violines pero en Technicolor, con la imagen de los ojos de Gene Tierney que han teñido de verde esmeralda la habitación desde donde escribo esta nota. ■

Sergio Eisen

## Carta de una enamorada

*Letter from an Unknown Woman*  
Max Ophuls, 1948

Tal vez no sea demasiado fácil poder apresar a través de estas líneas la historia de esta enamorada. Tal vez eso se deba a que *Carta de una desconocida* (prefiero el título original) no cuenta una historia de amor sino la historia de un enamoramiento, la que borda Lisa (Joan Fontaine) debajo del velo que cubre su rostro en torno de Stefan (Louis Jourdan), el hombre que ni siquiera recuerda su nombre.

*Para cuando leas esta carta quizás esté muerta. Tengo tanto para decirte y tan poco tiempo... Al escribir tal vez pueda comprender lo que nos ocurrió. Tuvo una razón que supera nuestro razonamiento. Si llega a ti sabrás que fui tuya cuando no sabías quién era, ni siquiera que existía.*

A través de esta carta que en realidad es una confesión final de amor y también de venganza, Lisa traza su vida pero en una dimensión ajena a la que marca el tiempo o la simple sucesión cronológica de los hechos. Cada paso, cada momento, cada instante de su vida está medido por la distancia que la acerca o la aleja de ese amor inventado. Como el sonido del piano de Stefan, las infinitas escaleras que se transforman en



abismos insalvables cuando la alejan de él o en alfombras mágicas cuando la acercan, y esas rejas de hierro que por momentos parecen débiles comparadas con la distancia real que la separa de Stefan. Esas escaleras que Ophuls utiliza en cada decorado parecen crecer como enredaderas salvajes alimentadas por la ensoñación romántica de Lisa. Ellas marcan también la tensión permanente que existe entre el territorio mágico y sublime creado por Lisa y la dimensión real que la llama a despertarse, como cuando su madre le grita desde la ventana de arriba sacudiendo sus pensamientos. Las calles de Viena con sus faroles de gas adquieren a través de sus ojos una textura irreal por momentos evanescente. En la primera y única salida de Lisa y Stefan, Ophuls muestra el momento en que suben a una carroza desde el lado de adentro de una ventana de cristal. Las figuras que vemos a través de ese vidrio empañado en forma de anillo transmiten la sensación de que ellas podrían evaporarse como la ensoñación de Lisa. Ophuls sitúa ese único encuentro en un parque de diversiones desolado e inerte como si se tratara de una extensión de ese estado de enajenación romántica, de fuga de la realidad, donde el mundo real de Lisa se repliega sobre su propia fantasía como ese tren del parque que fabrica viajes ilusorios proyectando sobre su falsa ventana postales embelesadas de Europa. En ese territorio imaginario, blanco y vacío, no entra nadie más que Lisa y Stefan aunque para él ella no es más que otra mujer de su larga lista. Desde que Lisa-joven ve por primera vez a Stefan cuando le abre la puerta de cristal del edificio donde viven, uno tiene la sensación de que a partir de ese momento el personaje se encierra y se aísla en una caja de cristal. Lisa a un lado del vidrio y Stefan del otro, uno junto al otro pero al mismo tiempo en la más extrema forma de soledad en la que no cabe el espacio compartido. Lisa se crea a sí misma aislada dentro de ese cristal, viendo sin ser vista, en el más terrible encierro.

*Aunque pueda serte difícil entender comencé a prepararme para ti. Cuidaba de mi ropa para que no te avergonzaras de mí. Fui a una escuela de baile. Quería ser más elegante y aprender buenos modales para ti. Para saber más de ti y tu mundo fui a la biblioteca. Estudié la vida de los grandes músicos y aunque no podía ir a tus conciertos hallé el modo de hacerlo, de compartir tus éxitos... vivía para las noches cuando estabas solo y yo fingía que tocabas para mí.*

Ophuls trabaja con la luz enmascarando áreas de la imagen que permanecen oscuras mientras que otras aparecen fuertemente iluminadas. La carta que recibe Stefan solo tiene luz en los primeros párrafos y el resto aparece cubierto por un manto de sombra que se ilumina, solo en parte, a través del relato de esta mujer desconocida. Al leer la carta Stefan se va sumiendo en un estado de conmoción tan intenso que pierde la oportunidad de escaparse del duelo que probablemente lo llevará a la muerte. ¿Es la carta de Lisa una revelación de amor o un acto de venganza?

Durante casi diez años Lisa le oculta que tuvieron un hijo.

*Nunca quise pedirte ayuda, quería ser la única que conociste que nada te pidió.*

¿Es esta la razón por la que Lisa se lo oculta hasta cuando nada puede hacerse? ¿Acaso Lisa no hace de su hijo, al que llama Stefan y a quien prepara para músico, una prolongación de su propia fantasía?

Por momentos pienso que el cristal desde donde ve Lisa se rompe en su último encuentro con Stefan, cuando ella viene a ofrecerle su vida y a revelar que tienen un hijo. En ese instante toma conciencia de que es solo una mujer más para Stefan, que ni siquiera la recuerda. Lisa baja por última vez las escaleras en su descenso trágico. Pero en ese descenso hay algo. Lisa se va antes de contarle la verdad, de revelar su identidad y de saber cómo podía haber reaccionado Stefan ante el hecho de ser padre. En este último encuentro, quizás el único real, Stefan levanta el tul que cubre su rostro como si corriera el cristal que la mantenía aislada. Lisa no baja la escalera por sentirse despechada sino por el pánico que le produce que su sueño se rompa al entrar en una dimensión distinta a la que ella construyó. Lisa se ha creado y en definitiva es debajo de su velo. Cuando aparece la oportunidad de tener un encuentro real con Stefan, se siente terriblemente sola y desprotegida de su propia fantasía. Su reacción de fuga hace retroceder a un diálogo aparentemente circunstancial pero que define el modo en que Lisa construye su escenificación romántica: cuando Stefan le comenta que no sabe por qué prefiere venir al parque en invierno y ella le responde "quizá prefieras imaginar cómo sería en primavera. Si fuese primavera nada tendrías que imaginar". El aspecto más terrible de esta enamorada es quizá que Lisa es ante todo una desconocida para sí misma.

En su libro *Contesting Tears* Stanley Cavell analiza la reacción final de Stefan cuando termina de leer la carta con la voz de Lisa que viene desde la muerte. Cuando Stefan, absolutamente consternado y presa del pánico, recuerda con la ayuda de su sirviente quién era esa mujer, el personaje evoca dentro suyo una serie de imágenes de Lisa que se van encadenando desde el instante en que él descubre su velo con los momentos de aquel único día juntos en Viena. A esta sucesión de imágenes Cavell la llama "the death dealing set", que se traduciría como "el trato o la transacción con la muerte". Estas imágenes del pasado aparecen envueltas por un aro que disuelve los bordes como si todo ese pasado estuviera visto a través de ese cristal empañado por la nieve y que de alguna manera se corresponde (esta es una apreciación mía y no de Stanley Cavell) con el imaginario de Lisa. A través de la carta, Lisa conduce a Stefan al territorio de su fantasía y él queda envuelto, atrapado en esa visión como si fuera el responsable de la vida que ella "eligió".

Al final, dice Stanley Cavell, "ella se prepara y lo prepara a Stefan (y también a su hijo y su marido) para el sacrificio, y él acude mecánicamente a la cita, no como un paso hacia una vida elegida por él, sino como enviado a su destino".

La segunda imagen que rescata Cavell es la de Lisa joven detrás de la puerta de vidrio cuando Stefan se va para su duelo. A esta imagen la llama "death-enhancing" (realce de la muerte). Ella sugiere para el autor que Stefan ha internalizado la imagen de Lisa apropiándose de ella nostálgicamente, una imagen unida a su pasado de lo que podría haber sido, para llevársela consigo a su cita con la muerte.

Como en los juegos de enmascarar que crea Ophuls con la luz y la sombra, *Carta de una desconocida* arroja tantas zonas oscuras como luminosas. Por momentos creemos poder entender todo acerca de Lisa y por momentos esa comprensión se fuga como si nunca pudiéramos saber en el fondo quién es ella o por qué Stefan queda atrapado por esa carta. En definitiva Ophuls no termina de revelarnos nunca, como en esa carta sin firma, quién era esa desconocida y todo lo que podemos inferir acerca de ella es tratar de entender algo que escapa a nuestra comprensión. Al menos podemos estar seguros de una cosa y es que el melodrama no es un simple pañuelo de lágrimas como muchos creen. ■

Sergio Eisen



## La vida de Oharu

*Saikaku Ichidai Onna*  
Kenji Mizoguchi, 1952

Al igual que en *Las mujeres de la noche* (1948) y en *Ugetsu* (1953), *La vida de Oharu* gira en torno de la condición femenina entendida entre los extremos de la idealización y la degradación completas. La mujer ideal (como en *Ugetsu*) es una mera fantasía masculina que solo puede realizarse a la manera de los espejismos. Además, el precio que hay que pagar por ver cumplido un deseo hace que al protagonista la vida le resulte corta para arrepentirse de su error. La contracara de ese espejismo es una mujer real y perfectamente accesible, pero que —como si se tratara de una maldición equivalente— se desdobra en dos figuras femeninas contrapuestas: la de la esposa y la de la prostituta. De las tres películas, la única que está situada en el Japón de la segunda posguerra es *Las mujeres de la*

*noche*; sin embargo, cada una a su manera responde a la idea de una sociedad diezmada por la guerra donde lo que sobran son mujeres solas, porque las familias se han quedado sin hombres. De ahí que la esposa, la hija o la hermana puedan devenir de un momento a otro prostitutas.

En *La vida de Oharu*, la puesta en escena deliberadamente abstracta impide identificar la época. La suspensión del tiempo histórico sugiere la vigencia de una sociedad tradicional, escrupulosamente mostrada a través de la elección permanente de planos generales y medios que informan sobre el contexto medieval: el castillo, con los señores y los siervos como estamentos sociales claramente divididos, que conviven sin conflictos porque todos aceptan estoicamente lo que son. De este Japón cinematográficamente atemporal que Oshima luego se dedicará a odiar (ver EA, N° 70, pp. 48-51), Mizoguchi utiliza su

aparición de armonía no para construir el paisaje abstracto de la tragedia (donde la pasión prohibida opera como elemento desencadenante), sino para instalar en él el *pathos* de la degradación, la debilidad humana, la autohumillación, y la falta de fortaleza para el suicidio, en última instancia, la estrategia del mal gusto moral que solo conoce el melodrama. Este patetismo es totalmente ajeno a los caracteres nobles de la tragedia y se emparenta directamente con los personajes melancólicos de los folletines, donde se les permite —sin los prejuicios de la alta cultura— el regodeo morboso en la propia desgracia.

Justamente en *La vida de Oharu*, Mizoguchi utiliza un recurso narrativo muy valioso para la caracterización del género: la transformación del destino (un elemento de la tragedia) en una *figura* melodramática (en el sentido literal de un dibujo o de un mapa) que grafica el trayecto que se ha recorrido en la propia vida. Por eso, si bien el tiempo histórico se desdibuja, el tiempo cronológico se acelera por el uso de la elipsis, con la cual se refuerza en el espectador la sensación de estar presenciando una historia individual desde la perspectiva de aquel que posee una vista de pájaro y percibe *desde arriba* las formas constantes: las relaciones especulares (Oharu viéndose a sí misma en el futuro cuando le da limosna a una vieja prostituta degradada por la vejez), las oposiciones (entre la vida de las monjas y la de las cortesanas, entre la de las esposas y la de las prostitutas), las simetrías (entre la vida de una cortesana de palacio y la de una prostituta de un burdel), las repeticiones (la pérdida por parte de Oharu de todos los hombres de su vida, incluido su hijo, los distintos *contratos* que firma en su vida) o los giros de la suerte (la distinción y el orgullo de la protagonista por su origen noble, la fugacidad de la pasión, la pérdida del objeto de amor, el castigo por haber vivido un amor prohibido, la degradación social, hasta llegar a la exclusión y a la marginación totales). El final —relativamente abierto— sugiere que la vida de Oharu no fue una tragedia, sino un calvario sin fin. ■

Silvia Schwarzböck



## Abismos de pasión

Luis Buñuel, 1953

Esta transposición de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, no ha gozado tradicionalmente del favor de muchos exégetas de Buñuel. Acaso el carácter consumado de su fuente literaria o el lustre de otras versiones pródigas en exquisitez técnica y despliegue actoral —tanto como en su convocatoria al tedio— mantuvieron el prejuicio y llevaron durante un buen tiempo a la desatención. Al mismo Buñuel su *Abismos de pasión* parecía no entusiasmarlo demasiado. A desconfiar de los testimonios: hay que ver para creer esta obra maestra apenas disimulada en la filmografía siempre sorpresiva del aragonés.

México, 1953. Con una eficacia ejemplar para una industria cuyos estándares se basaban en el bajo costo y la rapidez de producción, Buñuel se dio el gusto de concretar un viejo proyecto cajoneado desde sus tiempos parisino-surrealistas: poner en pantalla esa novela que, junto a los *Cantos de Maldoror* y a los escritos de Sade, era una de las pocas piezas literarias que no merecían el escupitajo de la secta surrealista.

En el melo —a diferencia de la comedia— el sexo cuenta más bien poco. Es de amor de lo que se trata. Los

circuitos del deseo que Buñuel activó como ninguno (la mirada de Francisco, en *El*, capturada por la pierna, o más bien el pie de Gloria) aquí se suplen por el arrebatado amoroso. La mirada a los ojos del ser amado hace desvanecer al resto del mundo. La unión perfecta en lucha *a muerte* con toda atadura física no podría llevar a otro final que el de *Cumbres borrascosas*, es decir el de *Abismos de pasión*, mutada hasta sus últimas consecuencias en una pasión por los abismos. Alejandro (Jorge Mistral) y Catalina (Irasema Dilian) —contratados bajo la creencia de que iban a protagonizar una comedia musical— resultan, en su alienación redoblada, a la vez paladines del romanticismo más negro como quería la Brontë, y del *amour fou* que dio el costado trágico a la revolución surrealista. Un clima de encantamiento, más bien de maleficio —como en los extraños y casi olvidados films de vanguardia que Dimitri Kirsanoff supo rodar en Francia—, rodea la historia donde tal vez (como lo quería su coguionista Julio Alejandro, que comenzó aquí su larga colaboración con Buñuel) los odios importen tanto o más que el amor. También *Abismos de pasión* está tensada a dos puntas entre la sensibilidad del

melo mexicano e hispano, con esa percepción de los lazos íntimos entre la pasión amorosa y la muerte violenta. De la mezcla ardiente proviene un universo que conecta la atmósfera de un film de horror con el melo (en este, como en otros Buñueles, sobreviven las sombras inquietantes del viejo melodrama sobrenatural y sus espacios de pesadilla) y a la vez —algo que anotó alguna vez Klaus Eder— se mantiene curiosamente cerca de los tiempos y el sentido de la acción propios del cine de Hollywood.

Con *Abismos de pasión*, Buñuel creó su melodrama desaforado (compensando la observación entomológica y reflexión casi ensayística de *El* con su deslizamiento esporádico hacia la comedia o la ironía), cargado de una pasión tan intensa e imposible que no cuenta siquiera con la posibilidad de contar con escenas de amor. Sí está la recurrente presencia (como en *Un perro andaluz* o *La edad de oro*) del *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, puntuando los momentos de mayor enajenación amorosa de sus amantes condenados al desencuentro, o al encuentro sólo fuera de este mundo. ■

Eduardo A. Russo



## Más allá del olvido

Hugo del Carril, 1955

Hugo del Carril empezó a filmar *Más allá del olvido* a mediados de 1955 pero recién pudo terminarla a fines de ese año. Las razones son obvias: el golpe de Estado que derrocó a un gobierno constitucional y el posterior encarcelamiento del director y actor por su sentimiento peronista. Su estreno, a mediados de 1956, provocó el rechazo de la mayoría de los historiadores y críticos de la época, que de ese modo ajustaban sus cuentas con Del Carril por su transparente compromiso con el peronismo. El tardío reconocimiento a *Más allá del olvido*, que llegaría recién en los años 80, hizo justicia a una de las mejores películas argentinas de la historia. Cuando se analiza la obra de Del Carril como realizador, se suele elegir a *Las aguas bajan turbias* como su título más representativo. Sin embargo, la adaptación de *Brujas, la muerta*, de Georges Rodenbach, reúne las características más reconocibles del cine de Del Carril al servicio de un melodrama necrofílico, pleno de romanticismo y fatalidad, elogiado por la destreza en la puesta en escena y por la conjunción de todos los elementos técnicos en función de la historia.

Fernando de Arellana (Del Carril) es un romántico apasionado por su mujer, Blanca (Laura Hidalgo), quien contrae una enfermedad y muere, dejando a su esposo al borde de la locura. En su primer viaje, en el que intenta salir de un duelo que parece eterno, Fernando conoce a una mujer vulgar, Mónica (la misma Laura Hidalgo), que, debido al parecido con Blanca, será su nuevo objeto de deseo.

Cualquier semejanza con la posterior *Vértigo* de Hitchcock no es casual; Fernando se casa con Mónica y ambos viven en la mansión donde él fue feliz con su esposa. Pero esta "segunda oportunidad" también tiene un destino fatal —marca esencial para entender al melodrama— en el momento en que Fernando, por primera vez, reconoce y desea físicamente a Mónica. El cine clásico argentino siempre se interesó por los melodramas. Desde los films de Saslavsky con Libertad Lamarque (que hoy pueden interpretarse desde una relectura *kitsch*) hasta las películas de Amadori al servicio de su esposa y estrella Zully Moreno (que heredaron el estilo fastuoso de "los teléfonos blancos" del cine italiano de los años 30), el público de aquel entonces aprobaba las historias lacrimógenas con divas como sufridas protagonistas. Sin embargo, *Más allá del olvido* no parece un film argentino de la época de los estudios. Del Carril se vale de silencios, insinuaciones y miradas para comunicar la pasión de Fernando por su mujer muerta, ya que un gesto de los personajes resulta más importante que la explicación del conflicto. Al principio, los apasionados besos y caricias de Fernando y Blanca expresan la felicidad absoluta de la pareja. Andando a caballo o viviendo las noches en la mansión, Del Carril expone un mundo terrenal, apacible, sin demasiadas complicaciones, con dos personajes enamorados como en el primer día. Pero surge la muerte y Fernando deja de pertenecer a este mundo y, por esa razón, intentará continuar aquella relación

con la réplica de su mujer. Además de la intensidad de la historia, *Más allá del olvido* es la expresión del melodrama moderno con una puesta en escena ágil e insólita para la época. La película de Del Carril ofrece algunas de las escenas más logradas del cine argentino. Por ejemplo, aquella en la que Fernando observa a Mónica por primera vez, con la mirada perdida y descubriendo al fantasma de su mujer. O la forma en que el director filma la mansión, especialmente el retrato de Blanca como objeto mortuario e inolvidable del personaje central. O la manera en que el clasicismo de la narración —que recurre a elipsis y fundidos para contar el paso del tiempo— se encuentra en permanente tensión con un argumento de tintes trágicos y oscuros. Pero Del Carril llega a su máxima sabiduría en el desenlace de la película. Ahí el melodrama estalla sin rodeos. Las luces de la casa vuelven a encenderse luego de la discusión entre Fernando y Mónica. La nueva Blanca es ella misma sin necesidad de que su esposo se proteja en el recuerdo. Del Carril ilumina el rostro de Laura Hidalgo y la transforma en una de las más bellas actrices del cine argentino. Las sombras y los fantasmas de la casa han desaparecido. Pero solo se trata de suposiciones. La herida en la espalda de Mónica prolonga el destino trágico de los personajes. Habrá tiempo para un primer y único beso mientras el vals mortuario de Chopin suena por última vez. ■

Gustavo J. Castagna



## Imitación de la vida

*Imitation of Life*  
Douglas Sirk, 1959

Los melodramas de Douglas Sirk han provocado las más variadas reacciones: desde el desdén crítico de la época, que los asimilaba a los teleteatros, hasta la producción de toneladas y toneladas de papel en publicaciones académicas, décadas después. Como en todos los grandes clásicos del cine norteamericano, sus películas son tan ricas y tan cargadas de significados, que todos, hasta los detractores, tienen algo de razón. Y, nuevamente, como en todos los grandes clásicos, la primera aproximación que uno puede hacer ante las películas de Sirk es relajarse y gozar. *Imitación de la vida* encaja perfectamente en esta descripción. El relato resumido de su argumento es un drama familiar que la televisión no miraría con desconfianza. Es la historia de dos madres con sus hijas y sus desavenencias. Una es Lora Meredith (Lana Turner), una actriz en ascenso. La otra es Annie (Juanita Moore), su criada. Pero sucede que Lora está tan ocupada con su carrera que no tiene tiempo de atender como corresponde a su hija Susie (Sandra Dee), quien termina enamorada del pretendiente de su madre. Por su parte, Sarah Jane (Susan Kohner), la hija de Annie, es una mulata de piel tan blanca que le permite disimular sus orígenes. Pero para lograrlo tiene que negar a su madre, a todas luces, negra. Todos están buscando el amor incorrecto, no aman a quien tienen que amar, quieren ser lo que no son y no son lo que quieren ser. Todos buscan la felicidad y equivocan el camino. Podría ser una telenovela insostenible y es una película extraordinaria.

La culpa, claro, la tiene Douglas Sirk, y las mismas palabras podrían aplicarse a la decena de melodramas que el director danés dirigió para la Universal. Sirk era dueño de un estilo único, lujoso y elegante, con predominio de

extraordinarios interiores, profusión de imágenes reproducidas en espejos o enmarcadas por ventanas, un colorido brillante y adecuado a cada escena, un distanciamiento que se expresaba tanto a través de sus personajes como de la extrema estilización de sus tomas y, al mismo tiempo, un sentimentalismo rabioso que le dio pie para llenar sus películas de los más filosóficos comentarios sociales. Cualquier argumento absurdo podría ser convertido por su mano en una película hermosa y profunda, emocionante y reflexiva.

Tomemos como muestra de la justicia de este exaltado y sincero elogio a las dos últimas escenas de *Imitación de la vida*. Annie está enferma, ya en su lecho de muerte. Está distanciada de su hija a quien encontró trabajando en un par de cabarets, huyendo de ella y de su color. Annie, cuya vida ha estado íntegramente al servicio de los demás, dedica sus últimas palabras a legar distintas cosas a sus seres queridos (¡incluyendo cincuenta dólares al lechero que les fiaba cuando eran pobres!). Solo una cosa pide para ella: un hermoso funeral. La escena termina con Annie cerrando sus ojos por última vez mientras Lora llora desconsolada con la muda presencia del retrato de Sarah Jane entre las dos. Podría ser la culminación de lo kitsch pero la siguiente escena, el funeral de Annie, la supera ya que es la puesta en escena de los sueños más absurdos de Annie y, precisamente por eso, es extraordinariamente emotiva. Comienza en la iglesia, una misa de cuerpo presente con nada menos que Mahalia Jackson cantando "Troubles of the World". Luego, el cajón cubierto de flores es ingresado a un coche que va a ser tirado por cuatro caballos blancos. Uno, a esta altura, está realmente conmovido cuando se escucha una voz que dice: "Es mi madre, es mi madre". Es Sarah Jane que llega al funeral a último momento. Dos personas no logran detener su avance a través de la calle llena de charcos por la lluvia hasta caer sobre el

cajón mientras grita: "¡No quise hacerlo, perdóname!" Luego de ser calmada por Lora, ingresa al auto donde su vieja familia blanca la acepta nuevamente en su regazo. El funeral retoma su marcha: una banda va marcando el paso con sus trombones y trompetas; por detrás, los cuatro caballos blancos reclamados por Annie arrastran el coche. Los negros en la calle se sacan los sombreros y gorras ante su paso. Aquí, mientras me enjuago las lágrimas, Sirk hace algo misterioso, un plano típico de él que, al distanciar, me provoca incluso más emoción. De pronto la procesión es vista desde adentro de un anticuario, a través de una ventana algo opaca en las juntas. Por qué lo hace es algo que se me escapa pero su efecto es siempre el mismo. Toda la escena vista a distancia es un disparate, pero es emocionante precisamente porque es un disparate. La vida de Annie no ha valido nada, siempre ha sido una buena persona en la cocina, alguien que piensa en los demás. Tanta dedicación no ha alcanzado ni siquiera para conservar a la hija a su lado. La pretensión de compensar todo ese derroche de bondad con un funeral pomposo, cuando ella ya ha muerto, me produce una tristeza infinita.

Luego del distanciamiento, paradójicamente, ya no me siento tan lejos de esas criaturas infelices y castigadas por los prejuicios y las convenciones sociales. Y también, me siento cerca de aquellas hojas y hojas de papel que se han escrito sobre los melodramas de Douglas Sirk. Y es que el espacio se me acaba y no he hablado de cómo la película es una de las más sutiles denuncias del racismo, de cómo Sarah Jane en realidad es la primera heroína negra del cine, de los contrastes entre los interiores cuando Lora es pobre y cuando es una estrella, del valor que se les da a las cosas sin valor, de que *Imitación* fue la última y la más exitosa película del director, de la relación entre el personaje de Lora y la vida real de Lana Turner, de la relación de la película con las otras del director... Retomo lo que escribí Fassbinder en un excelente artículo sobre Sirk y que finalizaba con la misma imposibilidad de dar cuenta de todos los temas que uno encuentra en sus películas: "Y he visto demasiados pocos de los films de Sirk. Me hubiera gustado verlos todos, los treinta y nueve films que realizó. Quizás hubiera sido mejor conmigo mismo, mi vida y mis amigos. He visto seis películas de Douglas Sirk. Entre ellas están las más hermosas del mundo". ■

Gustavo Noriega



## Dios sabe cuánto amé

*Some Came Running*  
Vincente Minnelli, 1959

El eclecticismo temático y la aparente felicidad que transmiten las películas de Vincente Minnelli aún provocan permanentes confusiones. Comedias, musicales y melodramas conformaron una filmografía despareja pero con varios films que están entre lo mejor del Hollywood clásico. Incluso en sus comedias más reconocidas, por ejemplo en *El padre de la novia*, se manifiesta la desazón y la tristeza por el paso del tiempo y los cambios en las costumbres de la familia americana. La escena final de la película, luego de la disparatada fiesta de casamiento, ofrece la visión de un mundo conservador en retirada, ya que la hija (Elizabeth Taylor), en definitiva, abandona la protección de sus padres.

En sus mejores melodramas, siempre de características corales, el melancólico Minnelli de las comedias y los musicales se transforma en un incisivo crítico de la sociedad americana regida por la alegría y el bienestar familiar. En *Herencia de la carne*, por ejemplo, la figura del padre (Robert Mitchum) ya no representa la autoridad respetable de un orden social. Todo lo contrario: las cuentas pendientes del pasado y la educación tiránica de los hijos, en algún momento, harán estallar la tragedia familiar. Lo mismo ocurre en Parkman, el pueblo en el que transcurre la historia de *Dios sabe cuánto amé*, donde una docena de personajes esconden sus miserias y sus carencias afectivas. A ese lugar vuelve Dave (Frank Sinatra) junto a la prostituta Jennie (Shirley MacLaine), la única que todavía cree en la ingenuidad

del amor. Bajo las apariencias de su condición social, todos los personajes de la película necesitan amor y hacen lo posible para conseguirlo: el cuñado de Dave, refugiado en el orden familiar y el éxito laboral, se relaciona con su secretaria; la hija del matrimonio tiene novio pero aún escucha los consejos de sus padres; otro personaje persigue desesperadamente a Jennie; el mismo Dave se enamora de la profesora de literatura, quien jamás lo entiende, concentrada en sus tareas escolares, y hasta el despreocupado amigo de Dave (Dean Martin) alivia su soledad en el juego y el whisky. Jennie es la única que no esconde nada, de aspecto virginal e inocente, enamorada de Dave y buscando la felicidad y el amor absoluto.

*Dios sabe cuánto amé* narra la vida de un pueblo y de sus apariencias. Pocos soportan el regreso de Dave, quien carga con varios interrogantes sobre su pasado. El observa las mentiras que esconde el pueblo, soluciona los problemas afectivos de su sobrina, aconseja a su amigo por la diabetes producida por el whisky y protege a la pobre Jennie de los extraños. Sin embargo, desatiende el amor puro de la prostituta. Por su condición social y por su vulgaridad, Jennie no merecería pertenecer a Parkman, donde el orden familiar se traduce en infidelidades matrimoniales y donde los personajes disimulan su soledad en noches de alcohol y juego. Minnelli jamás pierde de vista a sus personajes y desarrolla la historia sin virtuosismos de cámara, al estilo clásico,

confiando en la prolijidad de la narración y en el análisis minucioso de los habitantes de Parkman. "Pueblo chico, infierno grande", dice el lugar común, pero *Dios sabe cuánto amé* es mucho más que eso: refleja un micromundo sin salida que solo se siente cómodo bajo las apariencias de la frivolidad, el buen gusto y las reuniones familiares. Por eso vuelve Dave, vestido de uniforme militar y ahora transformado en escritor, con la intención de revolver un pasado tumultuoso para que las máscaras de los personajes se caigan de una buena vez. Con la excepción de Jennie, que no oculta nada y que se sacrificará en el parque de diversiones en uno de los abrazos más emotivos que dio el cine. *Dios sabe cuánto amé* es un melodrama que abrió las puertas para las miniseries televisivas de los años 70 (*Dallas*, *Dinastía*) y acaso ahí esté su maldita herencia. Sin embargo, jamás podrá igualarse la elegancia y el refinado gusto de Minnelli, la sutileza con que el director describe a sus personajes y la pocas veces reconocida influencia que *Dios sabe cuánto amé* tuvo en el cine contemporáneo. Por ejemplo, su secuencia final seguramente fue revisada más de una vez por Brian De Palma, especialmente para el desenlace de *Blow-Up*. En ese momento se descubre que el film de Minnelli, además del respeto por los códigos del melodrama, expresa el epílogo de la época clásica ya dispuesta a ingresar en la estética de la modernidad. ■

Gustavo J. Castagna



## Rocco y sus hermanos

*Rocco e i suoi fratelli*  
Luchino Visconti, 1960

Visconti reescribe el título de la novela de Thomas Mann *José y sus hermanos*, para poder incluir en él un homenaje al poeta y novelista Rocco Scotellaro, quien había luchado románticamente por la reivindicación de los derechos de los campesinos y, al morir en 1953 a la edad de 30 años, se había convertido prácticamente en un mito. Por eso tal vez el personaje de Rocco sufra de una bondad igualmente letal e inadecuada para vivir en un mundo construido sobre la base de la envidia y el interés egoísta.

El argumento de *Rocco y sus hermanos* está basado muy libremente en dos fuentes literarias totalmente diferentes entre sí: *El puente de la Ghisolfia*, de Giovanni Testori (de la que toma la ambientación en el cinturón industrial de Milán, donde se concentra la mayoría de los migrantes internos), y *El idiota*, de Dostoievski (de la que adopta el triángulo formado por el príncipe Mischkin, Nastasia y Rogochin y lo adapta a los personajes de Rocco, Nadia y Simone). Tomándolas como inspiración,

Visconti construye un melodrama único dentro de su filmografía y uno de los films más representativos del género (de hecho, *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, es una adaptación y a la vez un homenaje a esta obra maestra).

Rocco —al igual que el príncipe Mischkin— convierte en verdadero aquel dicho consecuencialista de que “el infierno está lleno de buenas intenciones”. Su generosidad equivocada provoca la ruina de los seres que ama. La santidad que inspira sus actos no solo es inútil, sino dañina, porque peca de la soberbia de aquel que, por ser capaz de renunciar al egoísmo, cree que puede obrar por deber sin dañar los intereses egoístas a los que los otros no pueden renunciar (una idea parecida sobre las paradojas de poner la otra mejilla será retomada por Sergio Leone en *Erase una vez en América*, al sugerir que el amigo traicionado, que renuncia a la venganza con la voluntad de perdonar al traidor, termina provocando su suicidio).

*Rocco y sus hermanos* demuestra que en el melodrama no hay lugar para el heroísmo, porque el horizonte ideológico del género es la inmutabilidad de la condición humana, no la postulación de un hombre nuevo que supere el egoísmo. Rocco destruye a su familia por medio del mismo sacrificio con que quiere preservarla. En un desenlace que recuerda vagamente al de *Berlin Alexanderplatz* (la novela favorita de Fassbinder, otro cultor del melodrama), Ciro delatará el crimen de Simone; después, en un alto en el trabajo, le explicará sus razones mundanas (opuestas a las de los santos, pero igualmente inhumanas, porque obedecen a la lógica del Estado) a su hermano menor, Luca (que regresa al campo por consejo de Rocco), y —convencido de que solo él es justo— volverá inmediatamente a su puesto junto a la masa de operarios de la fábrica Alfa Romeo. ■

Silvia Schwarzböck



## La angustia corroe el alma

*Angst essen Seele auf*

Rainer Werner Fassbinder, 1974

No es posible amar realmente dentro del sistema en el que vivimos. Lo dijo Rainer Werner Fassbinder, poco antes de morir, en un reportaje concedido a la revista *Filmfaust*. Buena parte de la obra de Fassbinder estuvo consagrada a reflexionar sobre esa imposibilidad. Y siempre los factores externos determinaron la psicología y el comportamiento de los personajes.

*La angustia corroe el alma* reproduce, en apariencia, ese esquema. La película cuenta la historia de amor entre dos parias: una vieja viuda que trabaja como sirvienta y un inmigrante marroquí, mucho más joven que ella, empleado en un taller mecánico. Las barreras que se interponen entre ellos son claras: la diferencia de edad y la intolerancia de la sociedad alemana con los extranjeros. Sin embargo, por encima de la reacción de la familia, las compañeras de trabajo y los vecinos de la protagonista, se impone la intimidad de la relación entre Emmi y Alí. El delicado equilibrio entre la intensidad emocional que transmiten las situaciones y la austeridad formal que Fassbinder eligió para mostrarlas terminan por

convertir a *La angustia corroe el alma* en uno de los films menos estilizados y más contundentes del director alemán.

Fiel a las convicciones de su maestro Douglas Sirk ("no es posible hacer films acerca de las cosas, solo se puede hacer films con las cosas. Con la luz, con las flores, con los espejos, con la sangre y, obviamente, con la gente", dijo Sirk alguna vez), Fassbinder construye una película en la que no es difícil identificarse con los protagonistas, disfrutar y sufrir con ellos. Evita cualquier tipo de efusión que no provenga de esos personajes. Elige planos fijos y tenues movimientos de cámara e impide que algo se interponga entre Emmi y Alí y el espectador. Flotan en el ambiente del film la evocación a *Lo que el cielo nos da*, aquella historia de amor

de Sirk con Rock Hudson y Jane Wyman, y los ecos del melodrama.

Sobre el final de la historia, pasa lo que parece previsible desde su inicio: Alí —torturado por el racismo que lo rodea— recurre a una antigua amante alemana que valora más por su habilidad para cocinar un plato marroquí que por el placer sexual que le proporciona. Y Emmi choca fatalmente con una sensación que todos tenemos alguna vez. Una sensación, a la vez excitante y desesperante, que provoca en nosotros reconocernos desprotegidos ante la imprevisibilidad de las reacciones de los otros. Una sensación que encierra una pequeña clave para entender el misterio del amor. ■

Alejandro Lingenti



## El lugar sin límites

Arturo Ripstein, 1977

Cuando estaba por escribir sobre una de mis películas favoritas de Ripstein (junto con *La reina de la noche*) recordé que acababa de recibir el flamante y extenso libro de Paulo Antonio Paranaguá sobre el director (*Arturo Ripstein, Cátedra*, 1988). Allí me enteré de que “*El lugar sin límites* se ha vuelto un film *cult*, paradigma de un nuevo enfoque desprejuiciado hacia la homosexualidad” y de que hay una abundante bibliografía académica sobre el film. También de que la película “tiene fuerza porque expresa bajo diferentes aspectos la crisis del macho contemporáneo”. Además se incluye una comparación con *Doña Herlinda y su hijo*, film de Jaime Hermosillo, que termina diciendo que la diferencia entre ambas es que Ripstein “no apunta salidas a la crisis” (la crisis es la desintegración del sistema patriarcal). También dice Paranaguá que las sutilezas de la novela original (de José Donoso) “se diluyen un poco en el film”. Ajá. La historia de *El lugar sin límites* es más o menos así. La Manuela es un travesti que vive en un burdel. En el pueblo hay un cacique moribundo, un camionero bastante bruto llamado Pancho, ahijado del cacique, que ya estuvo a punto de matar a la Manuela (por el que se siente también atraído), y un cuñado del camionero. En el burdel está también la Japonesita, hija de la Manuela a partir de un solitario coito con su madre, la Japonesa, ya fallecida. La película cuenta la

historia de ese coito, la vuelta de Pancho y el sacrificio de la Manuela, que muere para salvar a la Japonesita. Creo que la gracia del film no es el tratamiento desprejuiciado de la homosexualidad. Esto va de suyo. Ripstein es un señor civilizado y, aunque el cine latinoamericano tal vez no lo sea, es lo menos que cabe esperar de él. Tampoco la crisis del patriarcado, porque Ripstein es un admirador de Ford, y como tal aprecia las coordenadas históricas de lo que cuenta, pero no lo estropea con mensajes. Su patriarca es lo suficientemente ripsteiniano como para no ser un arquetipo de patriarca (¡ay!). Por otra parte no me imagino qué puede tener en común esta película con la de Hermosillo ni he leído la novela de Donoso. Para mí la gracia está en la actuación de Roberto Cobo (el Jaibo de *Los olvidados*) al servicio de una historia que recrea el infierno con tonos rojos aunque el verdadero mal sea el gris. Y el gris es el cuñado, un hijo de puta digno del boticario Homais de *Madame Bovary*,

que hace daño en nombre de la respetabilidad pequeñoburguesa y el progreso. Porque el cuñado viene a interrumpir el desordenado flujo de pulsiones del prostíbulo, a llenarle la cabeza a Pancho para que se convierta en parte de las fuerzas vivas, para que se avergüence de sus deseos homosexuales y se convierta en asesino en nombre de las convenciones sociales. Frente a este dúo temible, se alza la figura de la Manuela, que no se arrepiente de nada, que es capaz de todo (y en su libertad está la fuerza de la película, y su grandeza). La Manuela intuye su destino en la primera escena de esta tragedia. Porque para mí es una tragedia y no un melodrama, aunque la gente dice que Ripstein hace melodramas, lo que viene bien para incluir aquí la película. Además, *El lugar sin límites* contiene la mejor danza del cine que no pertenezca a un musical americano (y seguro que eso no se puede ver en la novela de Donoso). ■

Quintín



## Matador

Pedro Almodóvar, 1986

*Espérame en el cielo, corazón  
si es que te vas primero.  
Espérame que pronto yo me iré  
allí donde tu estés.*

El cine de Almodóvar provoca. Provoca desde la temática, desde las apuestas formales, desde las elecciones estéticas. *Matador* tiene un comienzo provocativo: un tipo se masturba mientras mira en la televisión una película de terror, el mismo tipo dando clases de tauromaquia, una mujer se lleva a la cama a un marinero y lo mata en el clímax de la situación con un estilete plateado con forma de clave de sol. Almodóvar se propone empezar a contar desde lo corporal, desde el placer de los sentidos, desde la pasión y desde la muerte. Desde el goce sexual, desde los cuerpos desnudos, desde la autodestrucción consciente. La película gira en torno a una idea que no deja de tener cierto gusto a vampirismo: se mata para seguir viviendo. La muerte es un elemento de excitación sexual. Se mata con la espada o con el corazón, como dice Diego, el protagonista. Es necesario morir en el límite del placer. La intensidad de la pasión es, en *Matador*, directamente proporcional a su duración breve, efímera. Los protagonistas: Diego, maestro de tauromaquia y en el pasado famoso torero; María, abogada y admiradora —en secreto— de Diego. Se encuentran y se descubren en la misma obsesión, ambos matan por placer. Asesinan a sus víctimas cuando están haciendo el amor. Logran juntar la consumación de la carne, lo breve del acto sexual y la necesidad de la muerte como culminación. Son personajes que actúan y a la vez son actuados por una fuerza suprema, irresistible. Son criaturas desmesuradas, exacerbadas, obsesivas. En *Matador*, Pedro Almodóvar se

aprovecha de las posibilidades del melodrama, no solo para afirmar algunos de los códigos que constituyen el género, sino —lo que resulta más interesante— para transgredir otros. Revisa y da vuelta las convenciones de un género históricamente considerado como popular y sensiblero.

Lo que Almodóvar retoma del melodrama es la apuesta a conductas humanas que no explica, el fatalismo extremo, el destino trágico de sus personajes, el efectismo como resolución de los conflictos. Pero sobre todo aprovecha del género las convenciones que tienen que ver con lo formal. El exceso se pone de manifiesto en toda la película. Todo resulta ser excesivo, los colores chillones y a la vez cálidos, la incidencia y el acompañamiento de la música que enfatiza lo argumental, el estridente vestuario kitsch de las mujeres. Lo que transgrede es, sobre todo, la concepción de los personajes del melodrama. Si en el melodrama clásico son seres solitarios, románticos, inocentes, sensibles, banales; en *Matador* los héroes son carnales, conscientes de su destino, seguros de sí mismos, jugados, no miden consecuencias. Si en el melodrama clásico las heroínas son consideradas objetos, doncellas hipersensibles que terminan castigadas por una moral social, en *Matador* María Cardenal se juega por una conducta ética, personal, de profunda creencia en una religión propia, individual, que postula por sobre todo el valor erótico y su confluencia con la muerte. La película es, así, profundamente ética pero amoral. Ninguno de los dos personajes siente el peso del castigo social, de hecho nadie los culpa. Cuando los encuentran muertos, sobre el final, el comisario dice: “Nunca había visto a nadie tan feliz”. Si mueren, es porque lograron consumir la pulsión de muerte. Lograron

juntar el placer sublime de los sentidos con la obsesión por la muerte, y cuando estas dos ideas se juntan, es lícito sospechar que hay otro concepto más atrás que postula no solo la imposibilidad del amor sino la idea de que el amor es un sentimiento banal, vacío, sin contenido. *Matador* no es una película de amor, es una película sobre la pasión carnal, alejada de todo sentimiento amoroso. No hay nada más tonto que un hombre o una mujer enamorados. Y en esto, Almodóvar revierte también las condiciones del género donde se apuesta siempre a la condición de posibilidad del amor y, por ende, de la felicidad.

Almodóvar atraviesa el melodrama, y llega a lo trágico representado en el destino fatal que encuentra a sus personajes cara a cara con la muerte. Placer-goce-muerte. Pasión cegadora. Cuerpos en duelo; cuerpos en una corrida de toros, sangrienta y desmesurada. Pulsión de muerte que los destruye y a su vez los vivifica. El encuentro íntimo y perfecto solo es posible en la muerte, “en el cielo”. Almodóvar tiende un vasto espacio donde conviven lo sutil con lo sublime, el erotismo con la muerte, la fe con la pasión, donde matar no se resignifica en el castigo social, sino que se considera como un arte en sí mismo. Un ritual, una forma de culto secreto e íntimo. Se trata, en definitiva, de morir en un instante, de alcanzar en ese instante que es irremplazable, único, el goce carnal, el placer de los sentidos, el éxtasis. Quizás es lícito pensar junto con James Joyce que “todo lazo es una atadura dolorosa”. Almodóvar agregaría que no solo es dolorosa, sino que es mortal. El destino se juega en un solo momento, que no se repetirá. Será cuestión de estar atentos. ■

Marcela Gamberini

# 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](mailto:amantecine@interlink.com.ar). **Tenés tiempo hasta el 10 de julio.**

# To lose el corazón en Toulouse

*Finalmente se dio. Conseguí un puesto de corresponsal para un festival de cine más lejos que el de Mar del Plata. La nota que sigue se escribió en Francia, en Toulouse, en la Rue de Taur, bajo el solcito primaveral del mes de mayo que entraba por la ventana de esa maravillosa casa de ladrillos rosados, el hogar de las almas mater y pater del evento, Francis y Esther Saint-Dizier —y eventualmente el mío—, cuando hacía casi dos meses que el festival ya había terminado pero no así sus efectos y afectos en este sorprendido e infinitamente agradecido escriba. A continuación, la primera parte de la cálida saga tolosiana (con escala en la pequeña Zwölle) por Alexandre le sensible. Seguirá en el próximo número.*

por Alejandro Ricagno

## Primera etapa: ¿Dónde está el piloto?

Primero fueron doce horas de un vuelo en KLM guionado por Billy Wilder, Azcona, Almodóvar y Groucho Marx. Mi acompañante de asiento era un jubilado dinamarqués que había vivido en Argentina, andaba con muletas, tosía, fumaba y tomaba whisky, todo al mismo tiempo, y que se disponía a morir en su país de origen donde la jubilación le permite comprar las dosis de alcohol y cigarrillos necesarias para irse alegre y con dignidad de este mundo “sin tener que sufrir más pobreza en el boliche del Turco” (sic). El problema fue que en la mitad del vuelo pareció que este ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial, ex policía en el Chaco durante el primer gobierno de Perón, posterior fugitivo en el 55, campeón de remo solitario que remontó todo el Paraná en canoa y admirador de Meijide y de Rico a la vez (?), no llegaba vivo a tierra, por lo que necesitó un pequeño tanque de oxígeno que ocupaba mi asiento. La consecuencia de esta movilización médico-azafática es que viajé toda la última media hora parado. En la aventura me acompañó mi otra vecina de asiento, una alemana bastante fornida que venía de Santiago de Chile, católica militante, profesora de economía, feminista y lectora de una revista suiza sobre el cultivo y cuidado de las plantas de marihuana caseras. “Bueno, estás llegando a Europa”, me dije. Adopté un aire mundano en mis charlas con el casi moribundo que alternaba la ensalada político-ideológica con anécdotas graciosísimas sobre su labor como policía pueblerino que remataba en guaraní, y en

mis respuestas a la alemana que me preguntaba acerca del gobierno argentino y la legislación sobre drogas. En la TV pasaban *En busca del destino* mientras pensaba quién corno estaría escribiendo qué cosa en la revista sobre una película mucho más interesante de lo que aparenta, absolutamente coherente además con el universo de Van Sant, una suerte de complementariedad o una contestación esperanzada, pero no ingenua a *Mi mundo privado*. Después dormí un poco y me desperté con *Jurassic Park 2*, que coincidía con los graciosos efectos especiales tipo montaña rusa del avión sobrevolando una tormenta. Menos mal que no pasaron ¡Viven!

**Segunda etapa: El discreto encanto de Zwölle.** Finalmente al arribar a Schiphol, en Amsterdam, no pude aceptar la tentadora invitación de un alemancito vantsiano para tomar vino chileno porque fui sacado de mi estupor por una amiga holandesa de Agresti que venía de Buenos Aires en el mismo vuelo. Después de los saludos y de la compra de un pasaje en tren hasta Zwölle (pagado por la madre de mi amiga), comenzó mi verdadero periplo europeo. Hay una canción de Brel que dice “Con su cielo tan bajo que hace que los canales se pierdan, con un cielo tan bajo que provoca humildad, con un cielo tan gris que hace que lo perdonemos, con el viento del norte que viene a abrirlo, con las brumas que llegan infinitamente, el país plano, que es el mío”. Si bien el gran Jacques se refiere a Bélgica, lo mismo podría haber cantado yo en ese tren que recorría Holanda. La bruma, los canales,

las casas, los patos, todo estaba sumergido en una dulce melancolía tal, que se diría un paisaje de un Turner holandés, acompañado por una melodía de Brahms. Yo era un personaje extraño frente a la pantalla de la ventanilla, con mis valijas y mi acento americano-nórdico, influencia del idioma lleno de jotas y de kas que escuchaba en torno mío, como una letanía que me tentaba peligrosamente al sueño. Podría haberme quedado dormido, despertar y no notar la diferencia entre sueño y vigilia, perdido en medio del paisaje preonírico como en ciertas secuencias de bruma de los films de Angelopoulos donde los personajes están quietos y todo es un largo travelling lateral, dolorosamente suave. Pero de pronto la toma se corta y es ya la estación de Zwölle y el miedo a no reconocer a Alejandra Szir, la hija de Lita Stantic, que me esperaba bajo la llovizna envuelta en lana y camperas. Un micro lleno de adolescentes gritones y más tarde la hospitalidad de la casa de Alejandra y Wilbert, charlas regadas por las diferentes cervezas de Zwölle y comida indonesia. A la noche, recorrer un poco Zwölle y después caer dormido como caen los viajeros intercontinentales primerizos: como troncos. Zwölle, a hora y pico en tren desde el aeropuerto, resultó una ciudad pequeña y acogedora, llena de casitas de construcción medieval, junto a otras más modernas que tratan de no desentonar en estilo, ni en altura, como las de esos cuadros de Vermeer De Delft, solo que las holandesitas no son como las modelos del pintor, no visten con prendas tipo *Las tres niñas* sino que van abrigadas hasta el caracú, sin dejar de ser



El patio de la Cinemateca de Toulouse y la carpa de los Rencontres

ciertamente seductoras. Una curiosidad: todas las casas tienen ventanales muy grandes, y casi siempre sin cortinas. Digamos que en ese sentido es el paraíso del cinéfilo (o voyeur profesional, que es lo mismo). A la noche, mil pantallas se encienden y en cada una hay una escena diferente. Hay que ser muy duro para no tentarse y mirar, y convertido en una especie de James Stewart móvil, recorrer con la vista las mil y una ventanas indiscretas buscando el crimen o la pasión perfecta. Pero no vi más que matrimonios cenando. Para evitar el voyeurismo compulsivo, Zwölle tiene su propio cineclub donde la pulsión cinéfila puede soltarse sin complicaciones ya que pasan películas diferentes cada día. Cuando llegué había terminado un ciclo de Rohmer (me perdí *Cuento de invierno*), y comenzaba uno de cine inglés. Ale y Wilbert trabajan allí gratuitamente algunos días por semana. Juntos fuimos a ver *Tocando el viento* de Mark Herman. No la había visto en Argentina, y después de leer la demoledora crítica de Castagna en *El Amante* y otra similar de Quintín en *trespuntos*, muchas ganas no tenía. Debo decir que disiento un poco con ambos. Herman está muy lejos por cierto del mejor Ken Loach, su film tiene algo de patetismo de más (el personaje del payaso, por ejemplo) pero se deja ver con agrado y consigue momentos de verdadera emoción, aunque las bandas de música no sean de mi gusto. Tal vez haya sido que la vi subtitulada en holandés y eso la mejoró. No sé, en todo caso es una película un poco previsible, pero en absoluto despreciable. Para seguir con el espíritu del film, me fui a

un pub muy estilo inglés o mejor dicho irlandés, el Blues Café, donde todo el mundo hablaba a los gritos y bebía enormes cantidades de cerveza al compás de temas setentistas de Janis Joplin, los Stones o los Doors. Como en casa. Solo faltaban los Redondos, vieja. Inicié una breve amistad con un estudiante de periodismo fanático del tecno y del jazz rock. “¿De dónde sos?”, me preguntó. “De Argentina”, respondí. “¿Y qué haces acá?”, preguntó. Le conté que como pasaba por Holanda para ir a Francia aprovechaba para visitar a una amiga. “¿O sea que la primera ciudad que conocés de Europa es Zwölle?”, me preguntó, incrédulo. Al rato estaba gritando a los cuatro vientos: “Hey, ¡acá hay un tipo de Sudamérica que vino a Europa y el primer lugar que se le ocurre visitar es Zwölle!” Una pequeña multitud de curiosos se arremolinó alrededor mío para brindarme su solidaridad y convidarme cerveza. Más tarde en la casa de René, así se llamaba el joven periodista, bebí té chino, expliqué como pude la situación política argentina y escuché a montones de grupos holandeses. Decididamente Europa comenzaba bien. Hubo un día de paseo en auto por pueblos cercanos, con Ale y Wilbert, fotos, arenques ahumados, y después el avión a Toulouse. Me prometí volver a la pequeña Zwölle en el camino de regreso. Pero como dice el refrán: “todo no se puede”. *El corazón mirando al sur (de Francia)* o *Toulouse, la ville en rose y la vie también*. Y finalmente llegar a la mítica Toulouse, esa ciudad donde Téchiné filmó *Mi estación preferida*, donde nació Gardel, donde la gente es excepcionalmente cálida,

donde todo el mundo habla español o al menos lo entiende y donde pasé, y aún paso, unas semanas maravillosas. Aquí la crónica no debería seguir la cronología conservada hasta el momento; es necesario emplear cortes a lo Godard, falsos raccords, fuera de foco, inserts, ralentis a lo Wong Kar-wai, y mucho amor renoiriano para contar la experiencia de los Rencontres. Imaginen una ciudad donde las casas tienen las puertas literalmente abiertas, como en ciertos films franceses de la década del treinta, imaginen una ciudad llena de pequeñas calles que responden a nombres tales como “Calle de los gestos”, imaginen ustedes a este escriba llegando al aeropuerto y encontrarse con Brille, el eficiente, y con Eva, la bella, que me transportan al hotel Ibis y después a la casa de Martine (la contadora del festival parecida a Vanessa Redgrave, que comienza todas las frases con “Mais, non”), para mi primera cena francesa. Transcribo mi primer diálogo con Eva, mitad en inglés y luego ensayando mi poco francés. “¿Y tú conoces algo del cine francés actual?” Le digo que salvo algunos films de Desplechin, Lvovsky, Pascal Ferran o Kassovitz vistos en algún ciclo o en Mar del Plata, y algún film un poco *qualité*, poco o nada se estrena que no sea norteamericano, pero que en ese momento acaba de terminar una retrospectiva de films franceses de todos los tiempos en la sala Lugones. Comenzamos a hablar de Rivette y de Godard y yo comenté que acababa de rever hace poco *Mala sangre* de Carax. Y Eva (veintitrés años, incipiente actriz, fanática de Duras, Resnais y Godard, colaboradora del Arcalt durante los Rencontres,



**Esther Saint-Dizier entre los jurados Miguel Littin e Isaac León Frías, el señor al lado de Littin es alguien seguramente importante pero este escriba no recuerda ahora su nombre.**

intelligentísima, rubia, ojos azules, pelo a lo garçón, rostro hermoso, un poco nórdico y polaco) responde: "Yo amaba esa película cuando era adolescente". Y yo: "Entonces debo ser un adolescente tardío porque aún la amo". Y Eva: "¿Acaso no lo son todos los hombres?" Touché. Así empezaron mis amistades tolosianas.

Los días subsiguientes me encontraron casi todo el día en la carpa instalada en el patio de la Cinemateca, que este año fue el centro del festival, donde se comía, se bebía, se hablaba de los films y se iniciaban las amistades y los romances. Colombianos, cubanos, chilenos, uruguayos, haitianos, brasileños, argentinos, venezolanos, mexicanos, bolivianos, peruanos, ecuatorianos, tolosianos, realizadores, guionistas, críticos, escritores, periodistas, lúmpenes y una enorme cantidad de público joven, sobre todo, vivían el vértigo diario del festival con cordialidad y contagiando una camaradería, gentileza y vitalidad extraordinarias. Debo confesar que, si bien sabía por medio de quienes habían concurrido a las ediciones anteriores, que el ambiente era cordial y solidario, uno, viejo desconfiado paranoico, se había hecho a la idea de que encontraría aquí una troupe voluntariosa pero nostálgica de exiliados que exhibían sus dolores como medallas o de militantes de la causa latinoamericana ortodoxos, mezclados con franceses progres un poco esnobs que necesitaban del exotismo latino para salir del spleen europeo. Nada más alejado de la realidad. Aquí la palabra solidaridad no es un mero cliché. Es necesario realizar un verdadero cambio de pensamiento, y redescubrir con alegría su significado más profundo y más puro, que se traduce en actos, en gestos, en hospitalidad, en un interés humano por el otro, sin

**Littin serio, el director venezolano Román Chalbaud y Esther Saint-Dizier en el solcito mañanero.**



hipocresía. Ese el verdadero espíritu militante de los encuentros: el de la hermandad en la diferencia. No por casualidad el festival se llama Rencontres de Cinémas d'Amérique Latine, con ese plural que atiende a las diversas identidades sin confundirlas.

Este año en la selección oficial participaban cuatro películas argentinas: *Escrito en el agua* de Marcos Loayza, *Bajo bandera* de Jusid, *Cenizas del paraíso* de Piñeyro y *Pizza, birra, faso* de Stagnaro y Caetano. Brasil presentaba *A guerra de canudos* de Sergio Razende, *Bocage, o triunfo do amor* de Djamal Limongi Batista y *Como nascem os anjos* de Murilo Salles. Por México estaban el film de Hermosillo *De noche vienes Esmeralda, ¿Quién diablos es Juliette?* del argentino-mexicano Carlos Marcovich y *Violeta* de Alberto Cortés, que no es el cantante. Eso para empezar nomás porque en la sección Panorama participaban por Argentina once largos más y tres cortos. Algunos de sus directores eran viejos conocidos y exitosos en Toulouse, como el mismo Piñeyro, de quien se daban sus otras dos películas, o Agresti, ganador de la Coup de Coeur del año pasado por *Buenos Aires viceversa*, que se volvió a exhibir este año junto con *La cruz*. Subiela, otro favorito de ediciones anteriores, estaba presente con *Hombre mirando al sudeste* y *Ultimas imágenes del naufragio*. Curiosamente no se dieron ni la de los espíritus ni la de las hadas. *El sueño de los héroes* de Renán, *Martín (Hache)* de Arístarain, *24 horas* de Barone, *La vida según Muriel* de Milewicz y *La dama regresa* de Polaco eran también de la partida. Juan Carlos Desanzo participaba por partida doble: *Eva Perón* en la sección Panorama y en otra de films sobre el Che con *Hasta la victoria, siempre*. Como cierre habían elegido, tal vez a causa de nuestra fama de pretendidos europeos del Sud, a la coproducción anglo-franco-argentina *La lección de tango* de Sally Potter. Lo que no lograron en Toulouse ni en Argentina —es decir, que vaya a ver la película después de tantas referencias poco simpáticas de muchos amigos y del premio en Mar del Plata— lo logró Lea Szapiro durante mi estancia posterior en París. Me guardo mi opinión sobre el film por ahora y la anécdota de mi encuentro mano a mano con la inglesa endiabladamente seductora se contará en una próxima nota sobre mis peripecias cinematográficas en la ciudad Luz. Suspense.

Volvamos a Toulouse. La delegación argentina formaba con: Desanzo, Bruno Stagnaro y su mujer, Georgina (un encanto), a la cabeza, gente realmente macanuda con la que se entabló una corriente de amistad inmediata. Seguía con un personaje típicamente porteño, el joven realizador Héctor Bujía, que venía adosado a su cortometraje *Un chien argentine*, con el que mantuve desde discusiones feroces acerca de su opus, de la crítica, de Deleuze, hasta charlas más tranquilas y amistosas acerca de las bellezas locales. Mientras él trataba de iniciar a los tolosianos (y a las tolosianas en

especial) en los misterios del arte de cebar mate. Tratando de ser porteño terminaba pareciendo un uruguayo, con el termo constantemente bajo el brazo. Mucho más cosmopolita y con cierto aire de elegancia neoyorquina era la presencia de Leandro Katz, de quien se exhibió su magnífico mediometrage *El día que me quieras*, que no habla de Gardel sino del Che, y quien junto al que suscribe —que a esa altura hablaba con mezcla de acentos indiscernibles— se cerraba el equipo argentino.

La otra sección muy concurrida, en cuanto a films al menos, fue la brasileña, con un homenaje a los hermanos Bruno y Fabio Barreto, este último presente en su enorme persona (daba un poco de miedo a decir verdad su voluminosa figura digna de Madsen en *Perros de la calle*). Se exhibieron seis films de las respectivas filmografías incluyendo *O quatrillo* de Fabio y *O que isso companheiro?*, el último opus de Bruno, quien en ese momento estaba en Los Angeles esperando el Oscar en la categoría de mejor película extranjera que finalmente no ganó. Completaban el panorama una retrospectiva de los films de León Hirszman, el realizador de *Ellos no usan smoking* fallecido recientemente, más *La ostra* y *el viento* de Walter Lima Jr., quien formaba parte de la delegación brasileña; *Baile perfumado* de Paulo Caldas y Lirio Ferreira, además de una joyita, al decir de muchos, que se llama *Miramar* de Julio Bressane y la exhibición de *Terra estrangeira* de Walter Salles, el último ganador del Festival de Berlín por *Central do Brasil*. Por el lado de Chile se incluía un homenaje a Patricio Guzmán, de quien se presentaron tres documentales, la ya famosa *La batalla de Chile* y una especie de continuación, *Chile, la memoria obstinada*, que veinte años después parte a la búsqueda de algunos personajes de aquella mítica película filmada entre 1973 y 1979, sobre los hechos que desencadenaron el golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende. Además presentó *Pueblo en vilo*, un curioso doc sobre un pueblo mexicano que fue escenario de la llamada revolución de los cristeros. La simpática *Historias de fútbol* de Andrés Wood completaba la selección del país andino Miguel Littin, que formaba parte del jurado, trajo a su vez dos videos recientes de su autoría. Y también se encontraba el realizador chileno que vive en Cuba Pedro Chasque, presentando dos cortos sobre el Che. Pero esto se está pareciendo a un catálogo a lo Perec o una de esas enciclopedias imposibles de las que hablaba Borges, y es hora de hablar de los films que vi y de las cosas que viví. Excúsenme por no nombrar todos los films peruanos, cubanos, colombianos, venezolanos, mexicanos, paraguayos y ecuatorianos que faltan. Ya volveré sobre ellos, y sobre algunos personajes invitados. Todo no se puede.

**Trabajando de presentador.** Como Agresti no vino, porque estaba terminando su último

opus, *El viento se llevo lo que*, para presentarlo en Cannes (cosa que finalmente no sucedió), asumí la gustosa tarea de presentar *La cruz*. Explicué un poco su modo de realización y aclaré ciertos chistes localistas (la sutil referencia a Subiela, por ejemplo). Temía que el humor desesperado de esta tragicomedia y el único auténtico ejemplo de grotesco cinematográfico que no proviene de una raíz teatral o televisiva en nuestro cine, no fuera entendido por el público francés. Craso error. En las dos funciones a las que asistí la gente festejó los chistes, mucho más que la vez que la vi en el Cine Club Núcleo. Y como el boca a boca corría bastante, las funciones se iban llenando progresivamente. Además acá hay un grupo de fanáticos de Agresti, así como también algunos que lo detestan, pero estos son los menos. Por otro lado, Desanzo, fiel compañero de charlas y paseos, me preguntó un poco tímidamente si yo me animaba a presentar *Eva Perón*, cosa que hice con agrado y tal vez en exceso. Creo que me extendí más de la cuenta con referencias al guión, la actriz, los entretelones del peronismo, el melodrama y ya no me acuerdo qué más. Pero como Desanzo es una buena persona, me perdonó y espero que algo de lo que dije haya alcanzado a entender el público francés. Lo que no sé es si ese mismo público logra entender la audacia con que el film revisa la historia íntima de Eva, sus contradicciones, su entrega y la relación que la película establece con la actual política argentina. De hecho *Eva Perón* es tan honestamente "evitista" como antimenemista. La recepción del público latino fue mucho más cálida que la del europeo, ya que muchos detalles de esta historia pasional, que aun para los argentinos resulta difícil de analizar sin apresuramientos, se les escapaban por completo a franceses y españoles. Hubo unanimidad en elogiar la tarea de Esther Goris y la emocionada honestidad de la actriz y director para conseguir un retrato humano más allá y más acá del mito, opuesto en todo sentido al de la opereta de Parker-Webb-Madonna. Y como no hay dos sin tres, Stagnaro también me pidió que presentara *Pizza, birra, faso*. Esta película finalmente ganó la Coup de Coeur, que consiste, además de la pesada estatuilla, en una ayuda de 20.000 francos para el distribuidor que decida estrenar el film en Francia. Los jóvenes en general fueron los que más disfrutaron del capolavoro de Stagnaro-Caetano. A los adultos franceses con los que hablé en general les gustaba pero les resultaba muy violenta. Pocos veían la ternura, los códigos de honor y varios me preguntaban preocupados si en Buenos Aires la situación era así. Esto me dio la oportunidad de discutir sobre *El odio*, de Kassovitz, que trata sobre la marginalidad juvenil en la *banlieue* de París. Cuando presenté *Pizza* dije que era un poco la antítesis del film de Kassovitz. A diferencia de esta, *Pizza* tenía una elección estética (y por lo tanto moral) muchísimo

más cruda y acertada que su lejano pariente francés. No se cómo habrá caído eso, pero lo cierto es que encontré muchos jóvenes que también ven algo falso en el film de Kassovitz y prefieren la veraz crudeza narrativa de Stagnaro y Caetano. Y allí acabó mi labor diplomática no oficial ni oficialista. No por ser argentino me iba a dedicar a hacer proselitismo de cada film nacional que allí se presentara. Así que, cuando los organizadores me requirieron para presentar *Cenizas del paraíso* de Piñeyro, a la que, aclaro, considero sinceramente la mejor película de su filmografía que en líneas generales rechazo, me negué. No me parecía gentil presentar un film criticando la obra anterior del realizador pero hablar solamente de él como si los anteriores no existieran era un ejercicio de deshonestidad intelectual de mi parte. Una comprobación: *Tango feroz* sigue provocando el delirio de los adolescentes, sobre todo latinos, pero a medida que van creciendo la película les gusta menos. Un ejemplo, Felipe, un guatemalteco movedizo de diecinueve años, la había visto hacía un par de años atrás y le fascinaba. Juntó un montón de gente para volver a verla, y esta vez el film lo decepcionó. Cosas de la vida y la maduración en el gusto cinematográfico. *Cenizas* tuvo una recepción aceptable, y de hecho más allá de lo que se le pueda discutir, que no es poco, realmente lo merece. No sé cómo anduvo *Caballos salvajes*, pero el grito de ¡la puta que vale la pena estar vivo! se escuchaba de tanto en tanto en la carpa, sobre todo después de varias botellas de vino, la picante comida latina, mucha salsa y el aumento general de la libido de los participantes. Hasta creo que yo lo grité, pero no estoy seguro. Fue una pena no poder presentar y sobre todo no asistir a la exhibición de *La dama regresa* de Polaco. Así, mientras supe de varios que no terminaban de asombrarse a medias entre la risa y el estupor, otros la adoraron. Entre sus más fervientes defensores estaba el crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá, quien decía que era una de las más feroces metáforas sobre la argentinidad que había visto en mucho tiempo. Por otro lado cuando el film se mostró sin ningún tipo de introducción, una vez terminado el festival y como parte del programa de descentralización de los Rencontres, en un pueblito cercano a Toulouse, frente a un público principalmente familiar, parece que ocasionó una hecatombe. La Coca y Polaco siguen siendo explosivos en cualquier sitio del mundo. De hecho el film sirvió para que muchos europeos descubrieran a la diva del cine erótico argentino por excelencia y ya se está hablando en los Rencontres de hacer una retrospectiva el año que viene de los films de Isabel Sarli y Armando Bó. Espero estar allí.

**Trabajando como crítico.** Dada mi labor como presentador de esos films, a cuya proyección asistía para comprobar la



**El director brasileño Fabio Barreto, seguramente hablando de dinero**

reacción del público, sumándole la copiosa vida nocturna (la carpa cerraba a la una, pero las fiestas privadas seguían en las casas de los estudiantes colaboradores hasta mucho más tarde), el tiempo disponible y el número de películas para ver se me redujo bastante. De la selección oficial vi *Escrito en el agua* de Marcos Loayza, en la que mi compañero de redacción Santiago García tuvo mucho que ver (ver *El Amante* 65). La vi dos veces, no por cholulismo sino porque me desconcertó. Una historia mínima sobre la relación entre tres generaciones, representadas por un abuelo, un padre y su hijo adolescente, termina convirtiéndose en una sutil meditación sobre la memoria, la verdad y el paso del tiempo, narrada con un cuidado estético tan delicado que podría llegar a confundirse con academicismo. Hay un extraordinario trabajo de fotografía, un logrado clima poético en varias secuencias muy bien resueltas (incluida una referencia a Alejandra Pizarnik en la que intuyo la influencia de Santiaguito) y más de un conflicto latente que nunca llega a estallar del todo. Si lo hace es adoptando una forma asordada, chejoviana, con una melancolía que trata de sobreponerse a la resignación de la vida que pasa, a las revelaciones que no arriban a ninguna solución definitiva. Hasta allí todo bien, pero el film también incluye diálogos, o mejor dicho monólogos de "enseñanza de vida" a cargo del personaje del abuelo que resultan molestos, aun cuando hacia el final todas esas sentencias se acaben revelando como una gran mentira. El otro problema, creo, es el protagonista adolescente, voz narrativa del film. Su ingenuidad parece de otro tiempo, no se sabe bien si por la juventud del actor, por imposición del guión o de marcación. Los cuatro personajes principales (incluida la chica con la que el adolescente vive un breve romance) son más complejos de lo que aparentan, y para expresar esa complejidad se necesita una solvencia actoral muy fuerte. Eso se hace evidente, por contraste, en las dos mejores labores del film: la de Marrale (que cada día actúa mejor) como el padre y la de Luciana González Costa como la novia del chico. Ambos encuentran el tono justo, la



Ricagno después de varios vinos en la carpa junto a la belleza de Eva Morsch-Kin.

expresividad sutil que el delicado relato requiere. El abuelo, rol difícilísimo, hay que reconocerlo, exagera en su doble actuación, ya que construye y actúa para su nieto un verdadero personaje de película dentro del film, bajo su máscara de sentencioso y falso ex combatiente de la Guerra Civil Española. El film no deja de tener sutilezas y hallazgos, y hasta podría verse como una antítesis de *Martín (Hache)*, sobre todo a partir de cierta mirada femenina que destila, como bien me apuntó Esther Saint-Dizier, pero a causa de evitar unos estereotipos termina creando otros nuevos, sobre todo en el tratamiento del personaje del joven. Ese desequilibrio fue lo que me provocó desconcierto. La serenidad con que Loayza lleva la historia, la exquisita placidez de los planos sobre el lago, la escena de seducción en el bar o la del enfrentamiento del hijo con el padre demuestran sin embargo que hay allí la mano de un director que sabe administrar climas por sobre los inconvenientes mencionados. La eficacia narrativa de *Escrito en el agua* se basa al fin de cuentas en el tratamiento de los tiempos y, como su título lo indica, este film heraclitiano no deja de ser de algún modo inasible. Hay que anotar que no fui el único sorprendido, ya que los fanáticos de *Cuestión de fe*, la ópera prima del amigo Loayza, también estaban un poco desconcertados frente al cambio de temática, ambiente y tono con respecto a aquella road movie. Tengo la sospecha de que, en nuestro país, el film gustará más a la gente mayor que a los jóvenes y sobre todo a las mujeres, pero puede ser que me equivoque. Lo veré una vez más cuando se estrene en Argentina, lo cual, aclaro, no será sacrificio alguno. Por aquí (no olvidar que esta nota se escribe en Toulouse) estuvieron testeando opiniones el

Algunos colaboradores y queridos compañeros de correrías de los *Rencontres* de izquierda a derecha: Isabelle, Max y la hija de mi amiga Anne Marie, cuyo nombre nunca supe y siempre me dio vergüenza preguntarle.



productor argentino José Antonio Ciancaglini y su esposa Graciela Torre Nilsson, responsables además del libro cinematográfico original. Gente muy atenta y educada frente a la cual me sentía al principio un poco inhibido. Otro film que participaba en la competencia oficial representando a México era la docuficción *¿Quién diablos es Juliette?* del joven realizador Carlos Marcovich, nacido en nuestro país y que vive en México desde los trece años. De su exhibición en los festivales de Mar del Plata y de Rotterdam ya dieron cuenta Santiago en *EA 69* y Quintín en *EA 72*, exaltadamente uno, precavidamente el otro. Este también lo vi dos veces. Sin dejar de reconocer cierta tendencia posmo que sustenta a base de una estética un poco clipera, su factura atropellada, ligera, fresca, por momentos un poquito cínica, no le quita un ápice de su vitalidad arrolladora ni de su verdad emocional. Sostenida en gran parte por la magnífica presencia de sus dos protagonistas, la jinetera cubana y la modelo mexicana, y sus vidas entrecruzadas en las que se mezclan el humor, la comedia de costumbres, la crítica social y el melodrama, la película de Marcovich se empeña gozosamente en borrar las fronteras entre documental y ficción. Uno no puede dejar de admirar el desparpajo de Juliette, conmovirse con la melancolía de la mexicana y acabar aplaudiendo el talento de Marcovich para compaginar escenas y lograr soluciones inteligentes y divertidas cuando el film y sus protagonistas parecen escapársele de las manos. Suerte de *work in progress*, la película, que es muchas películas a la vez, parece ir armándose frente al espectador, sorprendiéndolo siempre. Ciertamente es un film desequilibrado, pero ese desequilibrio es parte de su frescura, de su respiración, de su libertad. Un verdadero *must* esta ópera prima que recibió una merecida mención honorífica del jurado. A algunos cubanos, sin embargo, no les agradó el tratamiento del tema de las jineteras, pero fue esta una de las películas —junto con *Pizza, birra, faso* y *Como nascem os anjos*— que más se comentaron en el festival. Desanzo se convirtió en uno de sus más fanáticos admiradores y con la conmovedora humildad que lo caracteriza dijo que quería conseguirse una copia y estudiarla, porque tenía mucho que aprender de la sultura de Marcovich. En selección oficial también estaba *De noche vienes Esmeralda* de Jaime Humberto Hermsillo, una suerte de *Doña Flor* a la mexicana, con la diferencia de que aquí la protagonista tiene cinco maridos legales al mismo tiempo y todos vivos. La historia transcurre en el juzgado donde Esmeralda, a la espera del juicio por poligamia, le cuenta a un juez machista y progresivamente enamorado las razones por las cuales es feliz con su múltiple vida marital. Al film le cuesta arrancar, tal vez por el lastre de su origen teatral, pero a partir de los primeros veinte minutos, va ganando paulatinamente

en ritmo y en resoluciones visuales ingeniosas para convertirse en una comedia musical, con mariachis y boleros bajo la lluvia, que cuestiona con mucho humor y ternura el eterno machismo mexicano. María Rojo brilla como esmeralda e incluso está más sensual y luce más joven que en *Danzón* o *El callejón de los milagros*. El jurado lo notó y le dio una mención honorífica por un trabajo que despliega una contagiosa alegría. Hermsillo ha retornado a esa vertiente de crítica aguda pero amable al problema del género que ya había sido uno de los pilares de *Doña Herlinda y su hijo*. Bien por él. Y se acaba lo que puedo decir de los films en competencia, no vi ni *A guerra de canudos* ni *Violeta* y de *Bocage, o triunfo do amor* asistí sólo a sus últimos minutos, que me parecieron una extraña mezcla de Greenaway y Jarman tropicales con toques kitsch y de cierto erotismo estetizado. Me quedé con curiosidad. *Como nascem os anjos* ganó el premio del público y también me quedó en el tintero. Algunos la comparaban con *Pizza, birra, faso* por su acercamiento a la vida de los jóvenes marginales pero según tengo entendido no tienen mucho que ver desde una perspectiva estética. Un premio que no me explico es la mención especial a *Bajo bandera*, de Juan José Jusid, un film un poco oportunista y envejecido del que ya hablamos en estas páginas. Tal vez la visión del militar democrático que juega Solá en esta ficción haya sorprendido a algún jurado habituado a ver en el cine latinoamericano solo a miembros del ejército monolíticamente negativos y sanguinarios. Y la inclusión de un personaje con esta característica le permitió leer allí una esperanza de cambio en el rol de los militares en las recientes democracias de América. No sé. Si de algo estoy seguro, porque escuché conversaciones de mesa, es que no a todos los miembros del jurado les pareció un buen film, y fue esta la única discusión antes de la entrega de premios. Y hablando del jurado, además de Littin, que estaba más simpático que de costumbre y contaba chistes muy graciosos sobre argentinos, también formaba parte de él nuestro amigo, el crítico cinéfilo peruano Isaac León Frías, que dio unas charlas sobre el cine etnológico peruano de Luis Figueroa Yabar y la escuela de Cuzco. Prometo leer su artículo al respecto incluido en la revista de los *Rencontres*. Completaban el jurado el director venezolano Román Chalbaud, el crítico cubano Enrique Colina y Silvia Balea, la directora de programación de la sala *Latina* en París. Con esta dama amante del tango y la salsa mantuve varias charlas durante la famosa “noche Potter” en el espacio danzante de su sala parisina, mientras la inglesa y Verón giraban al lado nuestro mejor que en la película. Sobre los films de Barreto, Chalbaud, Hirszman, Dindo, Katz, Ripstein y algunas anécdotas de la vida festivalera se enterarán en la próxima entrega. Porque en una sola nota todo no se puede. (Continuará) ■



PRESIDENCIA  
DE LA NACION



SECRETARIA  
DE CULTURA

# **INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO**

## **MUESTRAS**

ETNOGRAFIA DE ALFRED METRAUX  
organizada por el Musée d'Ethnographie de Genève, Suiza  
y el Institut Universitaire d'Etudes du Développement

LOS ABORIGENES EN LA ARGENTINA DE HOY (Fotografías)  
Río Grande y Ushuaia (Tierra del Fuego)

## **CURSOS**

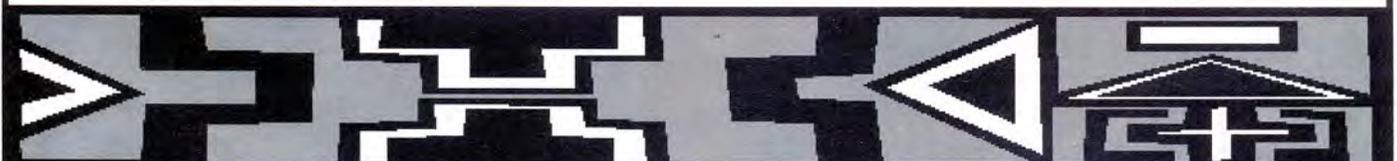
FRONTERA Y FRONTERAS:  
EL MERCOSUR DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES  
Rosario (Santa Fe)

MERCOSUR: LAS DIMENSIONES CULTURALES  
DE LA INTEGRACION REGIONAL  
Ciudad de Mendoza

ARQUEOLOGIA Y DEFENSA DEL PATRIMONIO  
Paraná (Entre Ríos)

Informes: INAPL, 3 de Febrero 1370 (1426) Capital Federal.  
Tel./Fax: 784-3371, 783-6554 y 782-7251

SECRETARIA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION



# 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

**S**on 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**

## EL ABC DE LA MUSICA



**Nonesuch / Film Series, recopilación de la música original de films, compuesta por distintos autores históricos de Hollywood (Leonard Rosenman, Alex North y Georges Delerue, entre otros); 1997, Nonesuch (Warner)**

Nunca tan acertado un lanzamiento discográfico, en este caso a cargo de una de las más importantes multinacionales del sector (Nonesuch es una empresa cautiva de Warner Music Group Company). Esta compilación de obras musicales originales de diversas películas que ya integran la larga lista de clásicos *hollywoodenses* es ideal tanto para aquel fanático de la música de cine en general, como para el coleccionista de discos, como así también para el que quiere apoltronarse en un sillón y dejar volar su imaginación mientras escucha un tema musical en particular. Lo más probable es que este último recuerde, asombrado, a qué películas corresponde alguna que otra obra, ya que sus autores lograron que las mismas sean *leitmotivs* de diversas y posteriores musicalizaciones. ¿Quién no recuerda *Al este del Paraíso* de Elia Kazan, *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray, *El último subte*, *Jules y Jim*, *El amor a los veinte años: Antoine y Colette* de François Truffaut, *Espartaco* de Stanley Kubrick (cuyo nombre original, *Spartacus*, viene sonando mucho por estos días en Argentina, pero por razones más delictivas-judiciales que artísticas), y *La mala semilla* de Marvin LeRoy? ¿Quién no recordará que seguramente al retirarse del cine, tras ver esas proyecciones, terminó silbando o tarareando alguna de las tantas melodías que desfilaron

en sus oídos mientras veía el film, y que todavía hoy recuerda? Por estos tres discos que analizaremos en esta columna desfilan los temas principales de *East of Eden* (1955) y *Rebel Without a Cause* (1955), escritos por Leonard Rosenman; *Disparen sobre el pianista* (1960), *Jules y Jim* (1961), *El amor a los veinte años: Antoine y Colette* (1962), *La piel dulce* (1964), *Las dos inglesas* (1971), *Una chica tan linda como yo* (1972), *La noche americana* (1973), *El último subte* (1980), *La mujer de la próxima puerta* (1981) y *La Valse de François T.* (1983), de François Truffaut, con partituras de Georges Delerue; *A Sweetcar Named Desire* (1951) y *¡Viva Zapata!* (1952) de Elia Kazan, *The Bad Seed* (1956), *Spartacus* (1960) y *The Misfits* (Huston, 1961), a cargo del compositor Alex North. En cuanto al trabajo de Rosenman, son notorias sus raíces jazzeras, provenientes de su origen en el Brooklyn neoyorquino, y le imprimen a su trabajo en las dos películas protagonizadas por James Dean el fuego necesario, basado en las secciones de cuerdas y metales, que hacen de su música algo realmente representativo y personal. Bastan citar algunos ejemplos a modo de muestra, *Main Title*, *Ferris Wheel* y *Finale de Al este del Paraíso* y *Main Title*, *Knife Fight*, *Love Theme* y *Plato's Death / Finale de Rebelde sin causa* y compararlos entre sí, en donde se aprecian algunos puntos en común. En cuanto se necesiten climas abruptos y sorprendidos, Rosenman utilizará una instrumentación doble, recurriendo a las secciones de cuerdas y metales, mientras que cuando busque climas serenos y románticos, las secciones de violines y violas serán las protagonistas indiscutidas de la composición. Rosenman estudió composición, nada más y nada menos que con Arnold Schoenberg y Rogger Sessions y también, al margen de sus numerosos trabajos entre los que se pueden citar *Star Trek IV: The Voyage Home* (1986), *Robocop 2* (1990) y *A Man Called Horse* (1970), se destacó en la composición de obras serias para orquesta de cámara, como por ejemplo su *Concierto para violín* (1951). En lo que respecta a Delerue,

nacido el 12 de marzo de 1925 en la localidad francesa de Roubaix en el seno de una familia de obreros, tuvo la suerte de estudiar música, en el Conservatorio Nacional de París, bajo la tutela de Henri Busser y Dario Milhaud. Hecho que marcaría profundamente sus posteriores composiciones musicales, sobre todo si tenemos en cuenta que Milhaud fue quien sistematizó el proceso musical llamado politonalidad, es decir, el empleo simultáneo de dos o más tonalidades diferentes en una misma obra (por ejemplo, cuernos en Sol y secciones de cuerdas en Mi). Recursos que fueron ampliamente utilizados por Delerue en muchos de los trabajos que realizó para Truffaut. Podría decirse de este músico, fallecido hace seis años en su país natal, que todas sus obras, sin lugar a excepción, eran muy europeas para Hollywood y muy *hollywoodenses* para Europa. Basta escuchar temas como *La declaration d'amour* del film *Las dos inglesas*, *Brouillard* de la película *Jules y Jim*, *Thema d'amour* de *Disparen sobre el pianista* o *Chorale de La noche americana*, para darse cuenta del vuelo enorme y lejano por cierto en la música del compositor galo. Pianos que se agotan hacia el infinito, cuerdas que logran los más diversos climas y secciones de vientos que imprimen fuego o la más dulce paz, son algunos de los distintivos e irrepetibles recursos que empleó Delerue en su obra, realmente indivisible a la hora de emprender una mayor comprensión de la *Nouvelle Vague* de Resnais, Godard y, obviamente, Truffaut. Hijo de padres rusos, Alex North comenzó sus estudios musicales en el Curtis Institute de Filadelfia y de allí pasó a una de las escuelas de mayor prestigio del mundo, la Juilliard School. En 1934 —nació un 4 de diciembre de 1910 en la Bahía de Chester, Filadelfia— fue nombrado el único miembro americano del Conservatorio de Moscú, merced a unos estudios y clases que llevó a cabo en Rusia. De su paso por la Juilliard, en Nueva York, quedó influenciado por el compositor estadounidense de música contemporánea Aaron

Copland. De allí se desprende una de las bases de su trabajo: la utilización de ritmos modernos, los que sumados a la influencia del jazz, lograron que toda su obra tuviera un lenguaje armónico fuertemente disonante y así pudiera diferenciarse de sus contemporáneos Korngold, Waxman, Newman y Hermann. Es muy fácil asociarlo a los films *¡Viva Zapata!*, *Espartaco* y *Un tranvía llamado deseo*, dado que sus temas son hoy día verdaderos *leitmotivs*, prácticamente inolvidables de la historia del cine. Temas como *Gathering of Forces* (principal de la primera película antes citada), la música de la presentación de los títulos de *Espartaco* o *At It Again* de *La mala semilla*, pasaron a la historia —y cualquiera que los escuche lo comprobará fácilmente— como obras realmente originales y sólidas desde diversos aspectos compositivos. El aire decididamente latinoamericano de *Gathering*, los redobles y metales de *Main Title* de *Espartaco*, o el aire decididamente introspectivo de *Confessions / Details* de *La mala semilla*, le dieron a North su merecido sitio de honor, como así también le otorgaron la paternidad de numerosos compositores, que actualmente trabajan en Hollywood, y lo titularizaron, definitivamente, como una de las principales fuentes de inspiración en toda la música de cine. Por razones de espacio usted verá en esta página tan solo una de las tres réplicas de la cobertura de los compactos comentados, pero la presentación de la citada *Film Series* de Nonesuch se distingue, por encima de otras selecciones de discos de música de películas, debido a su cuidada y estupenda edición, que abarca desde el diseño de arte del CD hasta quienes firman los comentarios de los mismos, en el grueso *book* que acompaña a cada uno de ellos. Las obras del disco con el trabajo de Delerue fueron dirigidas por Hugh Wolff, las de Rosenman por John Adams y las de North por Eric Stern, todas ellas ejecutadas por la prestigiosa London Sinfonietta. ■

¡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

### Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086  
San Telmo

Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo.

TRADUCCIONES DEL INGLES



Gabriela Ventureira

815 1415

### La Ventana

(Quique Angeleri)  
Edición On-Line & Off-line  
AVID MCXpress Mac



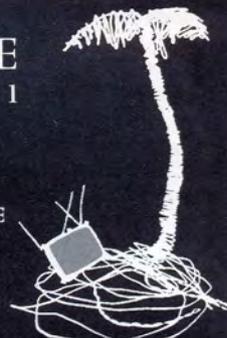
Tel./Fax: 785-2824

Cel: 15-179-3055

### LA ISLA FLOTANTE

Edición no lineal

ON LINE S-VHS • OFF -LINE  
ADOBE PREMIERE



Av. Díaz Vélez 3965 PB. - Tel.: 981-8337 - (15) 424-8561

# La Videoteca

en Liberarte

Corrientes 1555

(1042) Capital Federal

Tel. 373-4558

Cine de autor

Cine mudo

Clásicos del cine

Cine argentino

Documentales

Arte, Pintura

Operas, Ballets, Musicales

## BOLA DE FUEGO

GARY COOPER - BARBARA STANWYCK  
BOLA DE FUEGO



Un film de HOWARD HAWKS  
Epoca

### Ball of Fire

EE.UU., 1941, dirigida por Howard Hawks, con Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Oscar Homolka, S. Z. Sakall, Dana Andrews y Dan Duryea. (Epoca)

Algunas de las grandes comedias de Hawks (*La adorable revoltosa*, *Vitaminas para el amor*, *El deporte favorito del hombre*) elegían como tema central la lucha de los sexos, confrontando personajes masculinos introvertidos y ordenados con mujeres impetuosas que tomaban decisiones. En *La adorable revoltosa*, por ejemplo, el paleontólogo personificado por Cary Grant (a punto de casarse para continuar su vida según lo que establece la sociedad), cuando aparece la inquieta Katharine Hepburn, ve renacer su sexualidad y descubre la inutilidad del mundo al que pertenece. Es que las comedias de Hawks siempre estuvieron contadas desde el punto de vista de la mujer, vulgar y desenfrenada en su conducta y, al mismo tiempo, seductora y segura de sí misma en su afán de conquista. *Bola de fuego* respeta los códigos hawksianos pero agrega otras cuestiones que no aparecían en medio de ese frenesí sexual que encarnaba Hepburn y del aspecto formal del especialista en huesos de dinosaurios. A diferencia de *La adorable revoltosa*, un grupo de profesores

que viven juntos en una casona, encabezados por el lingüista Gary Cooper, vociferan sus conocimientos intelectuales sobre distintos temas. Estos charlatanes llevan una vida sin problemas y cerrada en sí misma hasta que a Cooper se le ocurre iniciar una investigación sobre el slang. Ahí aparece la inquietante y seductora Barbara Stanwyck (que interpreta a la novia de un gángster) huyendo de la policía. La lógica de las comedias de Hawks surge cuando Stanwyck invade la casona de los profesores, interrumpiendo un orden social (y también intelectual) hasta ese momento sustentado en explicaciones vacías.

El guión de *Bola de fuego* es de Billy Wilder y Charles Brackett, por lo que en varios momentos se manifiesta la ironía del dúo, sus veloces diálogos y una sutil ambigüedad en el trazado de los profesores. En ese sentido, el texto de Wilder y Brackett está por encima de la puesta en escena de Hawks, que parece sentirse un tanto incómodo al contar casi toda la película en unos pocos ambientes. Sin embargo, el auténtico Hawks de las comedias aparece en las escenas de seducción de Stanwyck y en la forma en que Cooper y sus colegas observan las piernas de la protagonista. El personaje jugado por Cooper descubrirá su valentía y golpeará al gángster con el propósito de conseguir a Stanwyck. El final de *Bola de fuego* muestra a la pareja de vuelta en la casona, rodeada de los profesores que también ayudaron en el rescate de la mujer. Este desenlace me confundió en relación con los de otras comedias de Hawks. Como si la alteración física y emotiva que había suscitado Stanwyck quedara olvidada con la unión de la pareja, ya que ella, y no tanto Cooper, será la que tendrá que modificar sus hábitos. No es que se trate de un final conservador, pero el beso final de Cooper y Stanwyck no se compadece con la desfachatez y el descontrol de otros desenlaces de Hawks. Entre la culminación de la lucha de sexos que muestran las últimas escenas de *La adorable revoltosa* y

la vida desordenada que Stanwyck deja atrás, existen grandes diferencias. Como si Hawks, acaso por primera y única vez en su filmografía, se acercara al ideal familiar (falso o real) de las películas de Capra. ■

Gustavo J. Castagna

## EFFECTO DOMINO

*The Trigger Effect*, EE.UU., 1996, dirigida por David Koepp, con Kyle MacLachlan, Elisabeth Shue y Dermot Mulroney. (AVH)

El 10 de agosto de 1996 un corte de energía afectó a siete estados de los Estados Unidos. Apenas una semana después, casualmente, la Universal iniciaba la campaña de promoción de *Efecto dominó*. A pesar de ese aparente golpe de suerte, la película no fue un gran éxito. Mientras que la prensa norteamericana la recibió con cierta indiferencia, en la Argentina ni siquiera se estrenó. Casi dos años después, la película llega al país en video. Y yo diría que vale la pena verla. *Efecto dominó* es el debut como director de David Koepp, guionista de *Carlito's Way*, *El diario* y las dos partes de *Jurassic Park*, entre otros trabajos, y tiene, por lo menos, tres o cuatro momentos de una intensidad no muy frecuente en el apollado panorama del cine de Hollywood. Uno: el film empieza con una ingeniosa cadena de pequeños incidentes que muestra a algunos personajes asombrándose por maltratos que sufren. El chiste es que esos mismos personajes, inmediatamente después de sufrir el maltrato, proceden igual con quien se les cruza por el camino. La serie de accidentes nos lleva hasta el interior de un cine para presentarnos así a los protagonistas de la película y terminar una secuencia resuelta con inteligencia y mucha gracia. Dos: la vida tranquila en un barrio tranquilo de una pareja en apariencia armónica se acaba cuando toda la ciudad se queda sin luz. Para mostrarnos esa

ciudad a oscuras, Koepp utiliza un plano que comienza dentro de esa casa y termina en el exterior, por encima del techo, dejándonos frente a frente con una maqueta de fondo que reproduce sus edificios, cuya luz se va apagando una a una, a la manera de un arbolito de Navidad. Simple y efectivo.

Tres: cuando los problemas se empiezan a multiplicar (no voy a contarles la película), la pareja en cuestión (Matthew, encarnado por Kyle MacLachlan, y Annie, interpretada por una hiperseductora Elisabeth Shue) abandona la casa junto a un amigo que había llegado a visitarlos y se cruza en la ruta con un personaje muy extraño que les pide ayuda porque su auto no funciona. Insisto, no voy a contarles la película, pero el clima de la escena sube gradualmente hasta llegar a una tensión insoportable. No es fácil lograr esa intensidad sin caer en el ridículo o apelar al golpe bajo. Cuatro: MacLachlan debe conseguir con urgencia ayuda para su amigo herido. Cuando encuentra una pequeña casita al costado de la ruta, cree que la suerte lo ha iluminado. Otra vez, hay sorpresas: tampoco voy a contarles qué pasa en esta escena, pero les adelanto que termina apuntándole con una escopeta a un joven negro que, a su vez, le apunta con una pistola mientras su hijita los mira aterrorizada. Más allá de alguna perogrullada sobre la dependencia que genera la tecnología, *Efecto dominó* cumple con el objetivo de un buen thriller. De yapa, regala una muy buena actuación de la Shue, que juega tan bien su rol de seductora a la caza de un amigo durante la crisis provocada por el corte de energía como el de mujer arrepentida por una infidelidad que en realidad ni siquiera llegó a consumar. Después, cuando la luz vuelve, se acaban las tensiones y Annie vuelve a la vida familiar. Supongo que ella, igual que yo, se preguntó al final de la historia si no era mejor que el apagón continúe. ■

Alejandro Lingenti

## MAMMA ROMA



Italia, 1962, dirigida por Pier Paolo Pasolini, con Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti, Silvana Corsini y Luisa Lolano. (Yesterday)

Ya en *Accatone*, su primera película, Pasolini respondía a las limitaciones conceptuales y estilísticas del neorrealismo, al trazar una historia donde los personajes de las villas miseria no necesitaban la redención ni el mensaje bienpensante de la sociedad. Es que Pasolini no precisaba bicicletas y jubitados para mostrar la vida de sus *ragazzi di vita*, aquellos jóvenes que tanto amó el artista desde lo público y lo privado. Los dos primeros films de Pasolini (*Accatone* y *Mamma Roma*) se caracterizan por el ensayo y la experimentación y por la búsqueda obsesiva de un estilo de inmediata identificación. Y también por la influencia de Godard (cabría preguntarse cuántos realizadores de los 60 empezaron a filmar a propósito de sus películas) y por su cercanía (y alejamiento) con los códigos del neorrealismo, que a esa altura de la historia del cine sobrevivía como un movimiento estético

ansioso por obtener premios en festivales internacionales. *Mamma Roma* puede parecer un documental sobre Anna Magnani (como *Vivir su vida* que, según Godard, es un documental sobre Anna Karina), quien personifica a una prostituta que trabaja día y noche para mantener a su hijo semihuérfano. Nuevamente están los *ragazzi di vita* de Pasolini, las calles de la pobreza y la ambigua religiosidad del artista. También los dos largos planos secuencia con travellings (cinco minutos cada uno), donde Mamma Ro cuenta su vida, su pasado y su dolor mientras algunos personajes secundarios se acercan a escuchar los monólogos de la diva italiana. Extensos travellings filmados en la calle que recuerdan a los de *Sin aliento* pero que transforman al Godard de aquella película en un estudiante de cine. Hay escenas que parecen improvisadas por actores no profesionales o por Franco Citti, uno de los alter ego de Pasolini. Momentos en los que el director capta un rostro que vale más que mil palabras y, por supuesto, jamás se juzgan las acciones de los personajes. La miseria y el dolor son así, nos dice Pasolini, y si los *ragazzi di vita* tienen que robarle a un enfermo en un hospital (una escena similar se describe en la reciente *Pizza, birra, faso*), el hijo de Mamma Ro tomará la decisión. Y si la protección maternal resulta molesta (Pasolini le responde nuevamente al neorrealismo desde la figura de la Magnani), más tarde vendrá la delincuencia, el inmerecido castigo al joven y, posteriormente, la agonía y la muerte. Desde la ventana de la casa en la que viven Mamma Ro y su hijo, los personajes perciben la cúpula del Vaticano. Pasolini filma esas breves tomas desde su postura de marxista creyente, como crítico social de una época determinada, al comienzo de una década en la

que el arte podía cambiar el mundo (o mejorarlo) por medio de obras maestras como *Mamma Roma* que aún sobreviven —y muy bien— al paso del tiempo. ■

Gustavo J. Castagna

## DOS CONTRA EL DESTINO

*Rawhide*, 1951, dirigida por Henry Hathaway, con Tyrone Power y Susan Hayward. (Cobi)

Existe en el cine norteamericano una categoría de directores a los que con alguna dosis de arbitrariedad se los ha calificado dentro de la historia de la cinematografía de ese país como "primitivos". Con carreras generalmente prolíficas iniciadas en los comienzos del cine, preocupados esencialmente por la eficacia narrativa, la rapidez en el rodaje y la ausencia de pretensiones intelectuales, esos directores —cuyo exponente más acabado es Allan Dwan, que dicen que filmó más de cien películas en el período mudo— son una vertiente importantísima del cine norteamericano clásico. Henry Hathaway (que antes de debutar como director en 1932, desarrolló una larga carrera como autor y asistente, precisamente en varias películas de Dwan) es posiblemente el último representante de esa escuela. Con una carrera que se desarrolló a lo largo de cuarenta años, Hathaway logró sus títulos más recordables en films donde la acción y la aventura eran los motores principales del relato. En cambio, cuando pretendió abordar otros géneros, como el drama psicológico (*Niágara*) o el film romántico (*Peter Ibbetson*), los resultados fueron mucho menos felices. *Rawhide*, un western que hace décadas que no se ve, muestra las mejores virtudes de

Hathaway. En un parador en medio del desierto, el encargado del establecimiento y su ayudante reciben a las diligencias que pasan durante el día. Por el conductor de una de ellas se enteran de que un prisionero a punto de ser ejecutado se ha fugado de la cárcel y junto con tres compinches ha asaltado otra diligencia y matado al conductor. Una joven mujer, que viaja con su pequeña sobrina, es obligada a quedarse en el parador hasta que los bandidos sean detenidos. Como es de esperar, los forajidos llegan al lugar; allí asesinan al encargado, encierran al ayudante y la mujer, de quienes suponen que son un matrimonio, y aguardan el paso de la diligencia que llegará en pocas horas con un importante cargamento de dinero. El film de Hathaway, que anticipa en buena medida a *Horas desesperadas* de Wyler, y cuenta con un inteligente guión de Dudley Nichols, desarrolla la acción por medio de un relato estructurado dentro de precisos límites espacio-temporales. Con una ajustada caracterización de los personajes, que se aleja bastante de las pautas habituales (el protagonista no tiene nada de heroico, el jefe de los bandidos es educado y taciturno y ha sido condenado a muerte por un crimen pasional), y un formidable *cast* de secundarios —con Jack Elam, notable como el sádico asesino del grupo que se enfrenta al jefe—, la película es un relato de creciente tensión dramática, con un final que elude el *happy end* facilista. Henry Hathaway no es un director mayor dentro del cine norteamericano, pero películas como esta lo colocan sin dificultades dentro de la categoría de los realizadores que han contribuido a colocar el cine de género a la cabeza de las preferencias de muchos espectadores. ■

Jorge García

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



## REPASO

### El abogado del diablo (*Devil's Advocate*), dirigida por Taylor Hackford. (AVH)

Película rara y a destiempo, *El abogado del diablo* sorprende en más de un sentido. Pero lamentablemente en ninguno importante. Es algo así como si *Fachada* se hubiera comido a *El bebé de Rosemary* y lo hubiera condimentado con *Corazón satánico*. Keanu Reeves es un abogado ambicioso y Al Pacino el número uno de una superfirma de abogados. Se la recomendamos aunque sea mala. Si usted se empieza a aburrir, paciencia, lo mejor está al final. Y de verdad vale la pena esperar. Comentario en contra en EA 70.

### El dulce porvenir (*The Sweet Hereafter*), dirigida por Atom Egoyan. (AVH)

Inflado como tantos otros directores de *cine arte*, Egoyan está pasando por su cuarto de hora. Lo que sin duda le hace muy mal a él como cineasta y a nosotros como espectadores. Es raro cómo la obscenidad y el trazo grueso pueden considerarse exactamente lo contrario si el envoltorio elegido logra parecer fino e inteligente. El engaño de Egoyan se parece mucho al del flautista de Hamelin, a quien se cita a lo largo de todo el film.

Comentario en EA 72.

### The Blackout, dirigida por Abel Ferrara. (AVH)

No solo el cine de Ferrara ha dejado de impresionar a muchos, aunque varios hayan valorado *El funeral*, sino que además se ha

vuelto cada vez más conservador. Y además de conservador, obvio. Como si esto fuera poco, la famosísima escena erótica entre Claudia Schiffer y Béatrice Dalle no figura en la película. Ahora solo falta que nos digan que no se va a televisar la luna de miel de Valeria Mazza ni el parto de Elle McPherson para rompernos el corazón definitivamente. Comentario en contra (acompañado de una foto de la escena inexistente) en EA 72.

### Dulce amistad (*Beautiful Thing*), dirigida por Hettie MacDonald. (AVH)

Presentada en Mar del Plata 96, este film de la directora Hettie MacDonald obtuvo cierta aprobación entre los redactores de *El Amante* que la vieron. Pero luego se estrenó en cine y la cosa empezó a estar dividida. Un amor entre dos jóvenes de la clase baja inglesa. Un film gay que es una especie de Mike Leigh liviano y optimista. Quizá demasiado, según sus detractores.

Comentario en EA 57 y en EA 73.

### Flubber, el invento del siglo (*Flubber*), dirigida por Les Mayfield. (Gatavideo)

Remake de *El profesor Voligoma*. Protagonizada por Robin Williams. Doblada al castellano. No nos digan que necesitan más datos para no querer verla. Comentario en contra en EA 71.

### Masacre en Nueva York (*Rumble in the Bronx*), dirigida por Stanley Tong. (Gatavideo)

Muchas veces se dijo que Jackie Chan es Buster Keaton. La comparación no es forzada pero tampoco, seamos serios, le hace justicia a Keaton. Es cierto que Jackie Chan tiene un

carisma arrollador y su cine de artes marciales es mucho más divertido que violento. En cine no lo vio nadie. Es posible que nunca se vuelva a estrenar otro de sus films en Argentina.

Comentario a favor en EA 56.

### Sé lo que hicieron el verano pasado (*I Know What You Did Last Summer*), dirigida por Jim Gillespie. (LK-Tel)

Para saber cuáles son realmente las limitaciones del guionista de *Scream* basta con sacarle a Wes Craven de la dirección. Lo que queda es esta película. Tan parecida a *Martes 13* y tan lejos de tratar de innovar el género que ya no hay dudas de que fue Craven el autor de *Scream* y no su guionista. Comentario en contra en EA 72.

### En busca del destino (*Good Will Hunting*), dirigida por Gus Van Sant. (Transeuropa)

Gus Van Sant se metió de cabeza en el cine mainstream, filmando este guión de los dos jóvenes actores de la película. El resultado trajo, cuando no, polémicas en la redacción. Todos estamos de acuerdo en que se trata de una película aceptable, que Robin Williams está bien y que la historia, propensa al desastre, no desbarrañca del todo. Además todos coincidimos en que se trata de un film limitado por cierto convencionalismo. Pero las discrepancias se profundizan con respecto al final, donde no nos pusimos de acuerdo para nada. Tal fue la polémica que terminó provocando un especial dedicado a los grandes finales de la historia del cine. Crítica en contra en EA 73 y muy recomendable dossier de finales en EA 74. ■

# Las buenas, las malas y las feas

			AL	GN	GJC	SG
Asesinato a distancia	S. C. Oves	AVH	1		1	
Dulce amistad	H. MacDonald	AVH	5			8
El abogado del diablo	T. Hackford	AVH	1			8
El chacal	M. C. Jones	AVH	4		3	
El cuarto poder	C. Gavras	AVH	4		2	
El dulce porvenir	A. Egoyan	AVH	7	4	5	5
El eclipse	M. Antonioni	Yesterday		8	8	
El retrato perfecto	G. G. Caron	Gatavideo	6			5
En busca del destino	G. Van Sant	Transeuropa	7	7	5	7
Mamma Roma	P. P. Pasolini	Yesterday			10	
Masacre en Nueva York	S. Tong	Gatavideo	4	5		7
Rasputin	U. Edel	AVH			5	
Sé lo que hicieron el verano pasado	J. Gillespie	LK-Tel	3		4	3
Spawn	M. Dippe	AVH	2			3
The Blackout	A. Ferrara	AVH		2	2	

**La sociedad de los poetas muertos** (*Dead Poets Society*), 1989, dirigida por Peter Weir, con Robin Williams y Ethan Hawke.

Antes de convertirse con este film en un director prestigioso en Hollywood, el australiano Peter Weir había realizado en su país varias obras muy personales. Aquí nos encontramos ante un auténtico film de consenso, ya que son realmente pocas las personas a quienes no les gusta esta película. Por mi parte, creo que se trata de un film mediocre e irrelevante, con Robin Williams en uno de sus habituales e insoportables shows interpretativos, que se coloca cómodamente junto con *Sin miedo a la muerte* como lo peor que ha hecho el director.  
HBO, 1/6, 17.30 hs.; 4/6, 11.15 hs.; 9/6, 22.15 hs.; 13/6, 7 hs.; 25/6, 15 hs.; 29/6, 15 hs.

**Viviendo en Oblivion** (*Living in Oblivion*), 1995, dirigida por Tom Di Cillo, con Steve Buscemi y Dermot Mulroney.

La cuestión de las producciones independientes de bajo presupuesto dentro del cine norteamericano es todo un tema. Esta pequeña historia, precisamente acerca de los problemas que se suscitan durante la filmación de una película de esas características, si no se cae en los ditirambos apresurados, puede

disfrutarse como un relato simpático y atrayente, con un personal sentido del humor.  
HBO, 22/6, 22 hs.; 25/6, 24 hs.

**El tren de las 3.10 a Yuma** (*3.10 to Yuma*), 1957, dirigida por Delmer Daves, con Glenn Ford y Van Heflin.

Es indudable que Delmer Daves es uno de los grandes realizadores en el terreno del western. Este film, basado en un relato de Elmore Leonard, narra la captura de un bandido por parte de un granjero que desea cobrar la correspondiente recompensa, y la espera que ambos hombres deben hacer en un hotel hasta la llegada de un tren para que traslade al prisionero. El film dosifica sabiamente la tensión y el suspenso con la descripción de la relación que se va entablando entre esos dos personajes, convirtiéndose sin dificultad en un pequeño clásico del género.  
Cinemax, 1/6, 12.15 hs.; 10/6, 13.30 hs.; 16/6, 11 hs.; 26/6, 10 hs.

**Reencuentro** (*The Big Chill*), 1983, dirigida por Lawrence Kasdan, con Kevin Kline y Glenn Close.

La reunión después de muchos años de un grupo de amigos que compartían ideales en los años 60, con motivo del suicidio de uno de ellos, es un pretexto para que el

director Lawrence Kasdan trace un lúcido retrato sobre la pérdida de ilusiones de una generación. Con una excelente dirección de actores y un tono agradable en el relato, Kasdan consigue una de sus películas más atrayentes y uno de los mejores exponentes del cine norteamericano de los años 80.  
Cinemax, 1/6, 20.30 hs.; 11/6, 18.30 hs.; 18/6, 4 hs.

**Peggy Sue se casó** (*Peggy Sue Got Married*), 1986, dirigida por Francis Coppola, con Kathleen Turner y Nicolas Cage.

Ultimamente parece haberse puesto de moda la reivindicación de algunos títulos menores de la filmografía de Francis Coppola en detrimento de sus obras más importantes. Por mi parte, creo que este relato de tono pretendidamente *naïf* sobre el viaje en el tiempo que realiza una mujer en plena crisis matrimonial en busca de su juventud perdida, está definitivamente —junto con *Jack* y la reciente *El poder de la justicia*— entre los títulos menos interesantes del realizador.  
Cinemax, 8/6, 22 hs.; 13/6, 19.30 hs.; 17/6, 16.30 hs.; 23/6, 18.15 hs.; 28/6, 11.15 hs.

**Denise al teléfono** (*Denise Calls Up*), 1996, dirigida por Hal Salwen, con Tim Daly y Caroleen Feeney.

Cuando este film se exhibió hace pocos días en una proyección en video ampliado en el cine Cosmos, no pude ir a verlo, pero recibí varios comentarios favorables. Las referencias hablan de una inteligente sátira sobre las dificultades de los neoyorquinos para la comunicación *in person*, contada a través de una ingeniosa estructura narrativa.  
Cinemax, 15/6, 15.15 hs.

**Viento oscuro** (*The Dark Wind*), 1994, dirigida por Errol Morris, con Lou Diamond Phillips y Gary Farmer.

Errol Morris, de quien ya he recomendado algún film en esta sección, ha logrado sus trabajos más reconocidos dentro del cine documental. En su primer film de ficción de dispar repercusión crítica, se adentra —al parecer sin abandonar las influencias de aquel género— en el terreno del thriller, siguiendo la investigación de un policía navajo sobre un asesinato cometido en la tribu indígena. Para ver y evaluar.  
Cinemax, 4/6, 22 hs.; 8/6, 20 hs.; 13/6, 23.45 hs.; 17/6, 1.30 hs.; 27/6, 2.45 hs.

**Watermelon Man** 1970, dirigida por Melvin Van Peebles, con Godfrey Cambridge y Estelle Parsons.

Este film del realizador negro Melvin Van Peebles (padre del bastante más inepto Mario), que recuerdo haber visto hace muchos años, narra la historia de un hombre blanco intolerante y racista que súbitamente un día despierta convertido en negro. Mi memoria registra una idea argumental atractiva, no demasiado bien plasmada en la realización. De todas maneras el film sirve para conocer la obra de uno de los primeros realizadores negros con una actitud militante.  
Cinemax, 22/6, 22 hs.; 28/6, 1 h.

**Hola, ¿estás sola?** 1995, dirigida por Icíar Bollaín, con Silke y Candela Peña.

Yo no vi esta película que se exhibió en el Festival de Mar del Plata de 1996 y provocó los delirios de Santiago García y la moderada simpatía de otros miembros de la

## BRIAN KEITH (1921-1997) LLOYD BRIDGES (1913-1998)

Dentro del cine norteamericano, uno de los aportes fundamentales es el de los llamados *actores de carácter*. Con muy pocos papeles protagónicos en sus carreras, estos intérpretes lograron otorgarles a sus personajes, generalmente secundarios, una dimensión que casi siempre los transformaba en principales. A esta categoría de actores pertenecían Brian Keith y Lloyd Bridges. Brian Keith, hijo de Robert Keith, otro actor de las mismas características, recién hizo su debut —si no contamos una precoz aparición en un film mudo de 1924— en 1953, a los 32 años. Intérprete dúctil y versátil, supo transitar por distintos géneros, aparte de trabajar en varias producciones de Disney y en series que lo convirtieron en una popular figura televisiva (*Crusader*, *The Westerner*, *Family Affair*). Si tengo que elegir algunos trabajos de Brian Keith, me quedo con el de *Reflejos en un ojo dorado*, el atípico film de John Huston, donde se destacaba en

un reparto que contaba con superdivos como Marlon Brando y Elizabeth Taylor; *Yakuza*, de Sidney Pollack, en el que encarnaba al tortuoso amigo de Robert Mitchum, y su composición como Teodoro Roosevelt en *El viento y el león* de John Milius.

En el caso de Lloyd Bridges nos encontramos con una prolífica carrera de más de cincuenta años, que incluye arriba del centenar de títulos. De recia e imponente figura, su filmografía transitó principalmente por los westerns y films de acción de bajo presupuesto, en los que normalmente encarnó personajes duros. Pero si bien Bridges logró popularidad no fue tanto por sus labores cinematográficas sino por la serie televisiva *Caza submarina*.

Brian Keith y Lloyd Bridges fueron dos típicos exponentes del actor de carácter del cine norteamericano, un rol que en las producciones actuales —salvo excepciones— aparece mucho más lavado que en las épocas de esplendor de ese cine. ■

Jorge García

redacción de esta revista. Aun siendo probable que la verdad esté más cerca de estos últimos, creo que puede valer la pena acercarse a esta ópera prima de la que fuera la notable intérprete de *El Sur* de Víctor Erice. Además, en el guión participa Julio Medem, uno de los más interesantes directores españoles de la actualidad.  
**Cinemax, 26/6, 23.30 hs.**

**Bailando nace el amor**  
(*You'll Never Get Rich*), 1941, dirigida por Sidney Lanfield, con Fred Astaire y Rita Hayworth.

En el género musical suele darse con frecuencia que el carisma de las estrellas o la calidad de la partitura musical se sobreponga a la impersonalidad del realizador. Es lo que ocurre en este film del rutinario Sidney Lanfield, en el que las melodías de Cole Porter y la presencia de Fred Astaire y sobre todo de Rita Hayworth, tal vez no demasiado valorada en su real dimensión de bailarina, están por encima del nivel de la película.  
**VCC 13 Bravo, 8/6, 22 hs.; 16/6, 8 y 16 hs.**

**Winchester 73**  
1950, dirigida por Anthony Mann, con James Stewart y Shelley Winters.

Primero de la saga de Anthony Mann con James Stewart, alguna vez dije que este western tenía la misma estructura narrativa de *La ronda* de Max Ophüls. Aquí el héroe, con los matices sombríos que tienen todos los héroes manianos, y el villano están representados por dos hermanos enfrentados en una lucha a muerte. El duelo final de ambos, en medio de unas rocas, es una secuencia antológica del género.  
**VCC 13 Bravo, 23/6, 22 hs.**

**Lágrimas amargas**  
(*The Star*), 1952, dirigida por Stuart Heisler, con Bette Davis y Sterling Hayden.

Creo que no caben dudas de que Bette Davis es una de las más grandes actrices dramáticas que haya dado el cine de todos los tiempos. Su formidable interpretación potencia este melodrama clase B sobre una actriz en decadencia tanto en su vida profesional como personal. Conviene no dejar pasar este film, ya que no está entre las películas más vistas de la gran Bette.  
**Space, 30/6, 16.30 hs.**

**Al fin nació el amor**  
(*At Long Last Love*), 1975, dirigida

## CHINA BOYS

Hay toda una corriente dentro de la crítica cinematográfica europea que en los últimos tiempos se ha dedicado a la reivindicación (e inflación) de cualquier director que provenga de un país oriental. Parece que para ese sector todo lo que se filma en esas tierras es digno de atención y los realizadores de ese origen se transforman instantáneamente en maestros indiscutidos del séptimo arte. Yo me permito, respetuosamente, disentir con tan encendidos elogios. Junto con el Teatro San Martín, la Cinemateca Argentina realizó varios ciclos con películas de la producción más reciente de Japón, China y Taiwan, y se supone que el material enviado responde a los títulos más valiosos en la copiosa producción de esos países. Si bien es indudable que los films vistos de Taiwan muestran en líneas generales un buen nivel, dentro de las películas japonesas y chinas hay gran cantidad de títulos descartables. El ciclo que exhibirá VCC 13 Bravo con films de dos directores consagrados en los festivales y otro ampliamente promocionado en los últimos tiempos, es para mí una buena muestra de lo antedicho. De Ang Lee he visto todas las películas, y la única que me parece realmente valiosa es *Sensatez y sentimientos*, un film que creo que debe gran parte de sus méritos al inteligente guión de Emma Thompson. *Comer, beber, amar*, que, como sus restantes películas, se centra en los enfrentamientos generacionales y familiares, es un film apagado, sin vuelo y excesivamente largo. Zhang Yimou, tras un auspicioso comienzo, fue perdiendo progresivamente la emoción que transmitía en sus primeras películas, para transformarse en un realizador de un riguroso caligrafismo, pero excesivamente frío y cerebral en la resolución de su

por Peter Bogdanovich, con Burt Reynolds y Cybill Shepherd.

Quisiera volver a ver hoy este film que no veo desde su estreno y que en su momento no me gustó nada. Parodia de las películas musicales de los años 30, con los más inadecuados actores que uno puede imaginar, entonces me pareció un film fallido y de escaso interés, pero —y la reciente experiencia con *Daisy Miller* lo confirma— la revisión de una película de un realizador talentoso como Bogdanovich puede dar lugar a sorpresas inesperadas.  
**Cinecanal, 17/6, 23.40 hs.; 25/6, 6.40 hs.**

**Río Rojo**  
(*Red River*), 1946, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Montgomery Clift.

Ya he señalado en varias oportunidades como rasgo primordial de Howard Hawks el haber realizado grandes películas en todos los géneros del cine norteamericano. *Río Rojo* es una obra maestra del western y, más

puesta en escena. *La reina de Shanghai* es tal vez un descarnado ejemplo de estas características, una película muy bien hecha pero de menguado impacto emotivo. En cuanto a Wong Kar-wai, un director hongkonés —o sea coterráneo de otro realizador en mi opinión ostensiblemente sobrevalorado: John Woo—, es uno de los últimos depositarios de las euforias de la crítica (incluida la mayoría de los escritores de esta revista). Por mi parte, debo decir que no comparto ese entusiasmo y que la narrativa del director, basada en la utilización de ralents y acelerados, la reiteración obsesiva de planos y abundantes coqueteos con el videoclip, me parece antigua e irrelevante. *Chungking Express* es un film en dos episodios con un aire vagamente policial, en el que se expresan ampliamente aquellas características. En cuanto a *La caída de los ángeles* es lo mismo pero corregido y aumentado, o sea peor. Pero lo que más me llama la atención, más allá de la carga de subjetividad que tienen estos conceptos, es la referencia que se hace a la intensidad emocional y la melancolía que transmitirían esas películas, que a mí sólo me provocan irritación y/o aburrimiento. Como por el momento, sobre todo en el caso de Wong Kar-wai, me encuentro en franca minoría, invito a los estimados lectores a que vean estas películas y que saquen sus propias conclusiones.

**Comer, beber, amar**, 1994, dirigida por Ang Lee, con Sihung Lung y Kuei-Mei Yang. 4/6, 22 hs.  
**La reina de Shanghai**, 1995, dirigida por Zhang Yimou, con Gong Li y Li Baotian. 11/6, 22 y 2.30 hs.  
**La caída de los ángeles**, 1995, dirigida por Wong Kar-wai, con León Lai y Takeshi Kaneshiro. 18/6, 22 y 1.30 hs.  
**Chungking Express**, 1994, dirigida por Wong Kar-wai, con Tony Leung y Brigitte Lin. 25/6, 22 y 3.30 hs. ■

Jorge García

allá de su inagotable riqueza, permitió descubrir en John Wayne —tal como ocurría con James Stewart en sus trabajos con Anthony Mann— aspectos ambiguos y sombríos de actores hasta ese momento exentos de esas características.  
**VCC 13 Bravo, 14/6, 15.30 hs.**

**Juramento de venganza**  
(*Major Dundee*), 1964, dirigida por Sam Peckinpah, con Charlton Heston y Richard Harris.

Acá nos encontramos ante uno de esos casos de película masacrada por sus productores y distribuidores, quienes le cortaron más de media hora y la remontaron, provocando que el director renegara de la autoría del film. De todos modos, como en el caso de *Soberbia de Welles*, entre muchos otros, la versión original es irrecuperable, por lo que habrá que quedarse con los fastuosos restos de lo que debió ser un gran western de Sam Peckinpah, ya que varios de esos fragmentos justifican hoy la visión del film.  
**Cinemax, 23/6, 5 hs.**

**Como caídos del cielo**  
(*Raining Stones*), 1993, dirigida por Ken Loach, con Tom Hickey y Ricky Tomlinson.

No simpatizo demasiado con el cine de Ken Loach y con su mirada sobre la clase obrera inglesa, pero a la vista de varios exponentes recientes de esa cinematografía, corresponde una justa revalorización. Algunos momentos, cierta dosis de humor e ironía (que en mi opinión Mike Leigh maneja mucho mejor) para atenuar las escenas dramáticas, las excelentes actuaciones y además, insisto, el recuerdo de algunos films ingleses aún en cartel, son elementos que juegan a favor de la película.  
**I-SAT, 27/6, 22.45 hs.; 28/6, 2.15 hs.**

**Sotto voce**  
1995, dirigida por Mario Levin, con Lito Cruz y Martín Adjernián.

Esta primera película de Mario Levin, que intenta capturar elementos del cine negro en un contexto eminentemente rioplatense, tiene entre sus

## STANLEY CORTEZ (1908-1997)

A diferencia de otros grandes iluminadores de Hollywood, que son reconocidos por su trabajo en una larga serie de títulos, la fama de Stanley Cortez estuvo cimentada de manera casi excluyente en su formidable trabajo en *La noche del cazador*, la solitaria obra maestra de Charles Laughton. Sin embargo, hay que decir que varias producciones clase B (un terreno donde Stanislaus Krantz —así nació el hombre— desarrolló buena parte de su carrera) levantan varios puntos a partir de los planos obtenidos por su cámara; que también trabajó con Orson Welles (*Soberbia*), Fritz Lang y Samuel Fuller (*El beso amargo* y *Shock Corridor*, un film a cuyo tono delirante y desequilibrado contribuye la iluminación de Cortez). Pero decía que su aporte en *La noche del cazador* fue siempre el principal aval de

reconocimiento de Stanley Cortez y está bien que así sea, ya que sin desconocer los méritos de Charles Laughton en la puesta en escena de ese film inclasificable, la atmósfera onírica y pesadillesca de la película está concebida en gran medida a partir del trabajo de iluminación de Cortez (de allí la necesidad más imperiosa que nunca de ver proyectado el film en una buena copia). Como muchos otros grandes iluminadores del cine americano, Cortez desplegó sus mayores virtudes en la película *black and white* y a principios de los 70 sus apariciones fueron muy espaciadas y generalmente solo como fotógrafo adicional. Pero su aporte en las películas mencionadas lo coloca en el panteón de los grandes iluminadores del cine americano. ■

Jorge García

méritos un tono asordinado que en varios momentos funciona y escasas concesiones a los clichés narrativos del cine nacional. En el debe hay que anotar cierta frialdad y cerebralismo en su construcción. Las actuaciones de Lito Cruz y sobre todo de Martín Adjemián y Norma Pons son excelentes; las de la joven actriz debutante y Patricio Contreras, insoportables.  
Space, 8/6, 13.15 hs.

**La escoria del desierto**  
(*Play Dirty*), 1968, dirigida por André De Toth, con Michael Caine y Nigel Davenport.

El húngaro André De Toth fue considerado en su momento por algunos sectores de la crítica como uno de los grandes tuerkos de Hollywood (los otros eran nada

menos que Ford, Walsh y Lang). Esta película, su último trabajo y contemporánea de *Doce en el patíbulo*, tiene varios puntos de contacto con este film, ya que narra el ataque que realiza un grupo de criminales sobre una población alemana durante la Segunda Guerra. Hay que decir que la película de De Toth es menos espectacular pero más negra e irónica que la de Aldrich.  
I-SAT, 14/6, 14 hs.; 15/6, 10.30 hs.

**Murieron con las botas puestas**  
(*They Died with Their Boots On*), 1941, dirigida por Raoul Walsh, con Errol Flynn y Olivia de Havilland.

Hoy se puede afirmar sin vacilación que Raoul Walsh es uno de los más grandes directores del cine norteamericano. Este *biopic* del general Custer desde los comienzos

de su carrera hasta su muerte en Little Horn, alejado de cualquier atisbo revisionista, es un relato épico y romántico y un acabado testimonio de la formidable pericia narrativa del director. Para no dejar pasar.  
Space, 7/6, 16.30 hs.

**La ceremonia**  
(*La cérémonie*), 1995, dirigida por Claude Chabrol, con Isabelle Huppert y Sandrine Bonnaire.

De los directores franceses surgidos de la Nouvelle Vague, Claude Chabrol es el que ha desarrollado, por encima de sus innegables altibajos, una carrera más prolífica. *La ceremonia*, el primer film del realizador que se estrenó en nuestro país en 17 años, es una de sus ácidas miradas sobre la burguesía francesa, esta vez

manifestada a través del enfrentamiento que se produce entre patronos y sirvientes. Una película mayor de un director todavía capaz de sorprender.  
Space, 8/6, 22 y 1.30 hs.

**Ricardo III**  
(*Richard III*), 1995, dirigida por Richard Loncraine, con Ian McKellen y Annette Bening.

El Ricardo III de Shakespeare ha dado lugar a dos adaptaciones totalmente alejadas del academicismo olivieriano: la original mezcla de documental y ficción que dirigió Al Pacino, y esta del canadiense Richard Loncraine. Trasladando la acción a la Inglaterra de los años 30 y convirtiendo al protagonista en un perverso fascista, Loncraine logra un film original y convincente, plagado de homenajes y con Ian McKellen en la (sobre)actuación de su vida.  
Space, 15/6, 6 y 1.30 hs.

**Tierra prohibida**  
(*Bordertown*), 1935, dirigida por Archie Mayo, con Paul Muni y Bette Davis.

Archie Mayo es el típico artesano competente de la producción estándar norteamericana de los años 30. En el caso de este drama pasional que se desarrolla en una ciudad fronteriza, un bien estructurado guión, la buena interpretación y la intensidad de varias escenas logran que el film en varios momentos se eleve por encima del nivel medio.  
Space, 27/6, 5 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 junio

Lunes <b>I</b>	<i>No hagan olas</i> (A. Mackendrick) TNT, 9 hs. <i>Fuimos los sacrificados</i> (J. Ford) Space, 16.30 hs.	Martes <b>16</b>	<i>Tregua a la medianoche</i> (K. Gordon) Space, 18.30 hs. <i>Qué bello es vivir</i> (F. Capra) VCC 13 Bravo, 22 hs.
Martes <b>2</b>	<i>El hombre y la bestia</i> (V. Fleming) Space, 16.30 hs. <i>Vértigo</i> (A. Hitchcock) VCC 13 Bravo, 22 hs.	Miércoles <b>17</b>	<i>Mar calmo</i> (P. Noyce) Cinemax, 18.15 hs. <i>Orlando</i> (S. Potter) Space, 22 hs.
Miércoles <b>3</b>	<i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme) TNT, 21 hs. <i>El insoportable</i> (B. Stiller) HBO, 22 hs.	Jueves <b>18</b>	<i>Rouge</i> (K. Kieslowski) Space, 22 hs. <i>La prueba</i> (J. Moorhouse) I-SAT, 22.45 hs.
Jueves <b>4</b>	<i>Río violento</i> (M. Rydell) Cinecanal, 15 y 0.05 hs. <i>Perros de la calle</i> (Q. Tarantino) Cinemax, 24 hs.	Viernes <b>19</b>	<i>La última cacería</i> (R. Brooks) TNT, 9 hs. <i>El año que viene a la misma hora</i> (R. Mulligan) Cinecanal, 14.40 hs.
Viernes <b>5</b>	<i>Dulce caridad</i> (B. Fosse) Cinecanal, 13.50 hs. <i>Casino</i> (M. Scorsese) Cinecanal, 22 hs.	Sábado <b>20</b>	<i>Mientras estés conmigo</i> (T. Robbins) HBO, 17.45 hs. <i>Diario de una camarera</i> (L. Buñuel) VCC 13 Bravo, 22 hs.
Sábado <b>6</b>	<i>Apollo 13</i> (R. Howard) Cinecanal, 10.40 y 19.40 hs. <i>Pueblo maldito</i> (B. Kennedy) I-SAT, 14 hs.	Domingo <b>21</b>	<i>La marca del zorro</i> (R. Mamoulian) VCC 13 Bravo, 22 hs. <i>El pueblo de los malditos</i> (J. Carpenter) Cinecanal, 22 hs.
Domingo <b>7</b>	<i>Caravana de audaces</i> (M. Curtiz) VCC 13 Bravo, 14 hs. <i>Presidentes muertos</i> (Hnos. Hughes) HBO, 24 hs.	Lunes <b>22</b>	<i>Calles de fuego</i> (W. Hill) Cinecanal, 11.35 hs. <i>En la línea de fuego</i> (W. Petersen) Space, 20.15 hs.
Lunes <b>8</b>	<i>Burbujas de terror</i> (C. Chabrol) Cinecanal, 9.55 hs. <i>La rosa del hampa</i> (N. Ray) Space, 16.30 hs.	Martes <b>23</b>	<i>Salvaje Bill</i> (W. Hill) Cinecanal, 22 hs. <i>Asuntos internos</i> (M. Figgis) I-SAT, 22.45 hs.
Martes <b>9</b>	<i>La pantera rosa</i> (B. Edwards) Cinecanal, 12.20 hs. <i>Historia de Filadelfia</i> (G. Cukor) VCC 13 Bravo, 22 hs.	Miércoles <b>24</b>	<i>El prisionero de Zenda</i> (R. Thorpe) TNT, 9 hs. <i>Madrehilda</i> (F. Regueiro) Cinemax, 1.30 hs.
Miércoles <b>10</b>	<i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) Space, 16.30 hs. <i>Fuga al amanecer</i> (J. Landis) TNT, 22 hs.	Jueves <b>25</b>	<i>Cantando bajo la lluvia</i> (S. Donen) TNT, 10 hs. <i>La leyenda de Lylah Clare</i> (R. Aldrich) Space, 16.30 hs.
Jueves <b>11</b>	<i>Cocoon</i> (R. Howard) Cinecanal, 14.30 y 20 hs. <i>Blanc</i> (K. Kieslowski) Space, 22 hs.	Viernes <b>26</b>	<i>La princesita</i> (A. Cuarón) HBO, 10.45 hs. <i>Música y lágrimas</i> (A. Mann) Space, 20.15 hs.
Viernes <b>12</b>	<i>Gilda</i> (C. Vidor) Space, 16.30 hs. <i>Rasputín</i> (E. Klimov) Cinemax, 23.30 hs.	Sábado <b>27</b>	<i>Sangre en la luna</i> (R. Wise) I-SAT, 14 hs. <i>El fin del día</i> (J. Duvivier) VCC 13 Bravo, 22 hs.
Sábado <b>13</b>	<i>Para nosotros la libertad</i> (R. Clair) VCC 13 Bravo, 22 hs. <i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) I-SAT, 22.45 hs.	Domingo <b>28</b>	<i>De aquí a la eternidad</i> (F. Zinnemann) Cinemax, 14.45 hs. <i>Matador</i> (P. Almodóvar) Space, 22 hs.
Domingo <b>14</b>	<i>El toro salvaje</i> (M. Scorsese) I-SAT, 9 hs. <i>Bullitt</i> (P. Yates) Cinemax, 15.15 hs.	Lunes <b>29</b>	<i>Thelonious Monk: Una vida en el jazz</i> (C. Zwerin) I-SAT, 14 hs. <i>El hombre que sabía demasiado</i> (A. Hitchcock) Space, 20.15 hs.
Lunes <b>15</b>	<i>Los puentes de Madison</i> (C. Eastwood) Cinemax, 15.15 hs. <i>El valor de una vida</i> (F. Schepisi) Cinecanal, 16.35 hs.	Martes <b>30</b>	<i>Misión de los valientes</i> (J. Ford) VCC 13 Bravo, 22 hs. <i>Frenesí</i> (A. Hitchcock) Cinecanal, 23.50 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

# menú de cine en tv

# a g e n d a

## Cine brasileño

Ciclo de cine brasileño premiado internacionalmente. Fundación Centros de Estudios Brasileños, Esmeralda 965, tel.: 313-6448-6449-5222. Entrada libre y gratuita.

Miércoles 27 (19 hs.) y viernes 29 (19.30): *Ellos no usan smoking* de León Hirszman. Martes 2 (14.30), miércoles 3 (19) y viernes 5 de junio (19.30): *Lamarca* de Paulo Betti. Martes 9 (14.30), miércoles 10 (19) y viernes 12 (19.30): *Bye Bye Brasil* de Carlos Diegues. Martes 16 (14.30), miércoles 17 (19) y viernes 19 (19.30): *O quatrillo* de Fabio Barreto. Martes 23 (14.30), miércoles 24 (19) y viernes 26 (19.30): *O que isso companheiro* de Bruno Barreto.

## UNCIPAR

Del 9 al 11 de abril se realizaron en Villa Gesell las XX Jornadas de Cine y Video Independiente, organizadas por UNIPAR, conjuntamente con la Municipalidad y Dirección de la villa y el auspicio del INCAA. El jurado estuvo

compuesto por Rodolfo Mórtoles, Fernando Brenner, Fernando Peña, Adrián Caetano y Adrián Bachman. Los cortos premiados y mencionados fueron los siguientes.

**Mención especial por mejor trabajo de animación:** *Primer contacto* de Fabián Fucci y Jorge Marinucci. **Mejor actriz:** Silvia Giusto por *Caso N° 3*. **Mejor actor:** Guillermo Soneyra por *Cuatro a cero*. **Mejor fotografía:** Laura Larrosa y Hernán Pulido por *El rebaño*. **Selección programa argentino para UNICA:** *Caso N° 3* de Víctor Keselman, *Cuatro a cero* de Lucas Marcheggiano, *Denise* de Ruy Krigier, *El rebaño* de Emanuel Pascual y *Tiempo de descuento* de Flavio Nardini. **Mejor película de las jornadas:** *Cuatro a cero* de Lucas Marcheggiano.

## OCIC

El 9 de mayo se congregaron 30 comunicadores del campo audiovisual (críticos de cine, productores de video, estudiantes de cine y educadores) de distintos lugares del país, en el Colegio La Salle de Buenos Aires, para dar inicio a

nivel nacional a la Organización Católica del Cine y del Audiovisual en Argentina (OCIC Argentina). El consejo directivo quedó conformado por el padre Hugo Segovia (presidente), el Sr. Ricardo Yáñez (secretario ejecutivo), la Srta. Roxana Alfieri (tesorera) y el padre Jorge Oesterheld (asesor eclesiástico). Informes: Secretaría de OCIC Argentina (Suipacha 1034, Buenos Aires). Atención: lunes, martes y jueves de 15 a 19 hs. Tel.-fax directo: (01) 394-8971. Tel.: (01) 328-0859.

## Muestra de cine documental y etnográfico francés

*Bilan du film ethnographique*. Del 16 al 19 de junio. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Tres de Febrero 1378, Capital Federal. Entrada libre y gratuita. A partir de las 17 horas. Los films se proyectarán en 16 mm y en idioma original. Con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, INAPL y la Embajada de Francia. Informes: 784-3371 / 783-6554 / 782-7251. ■

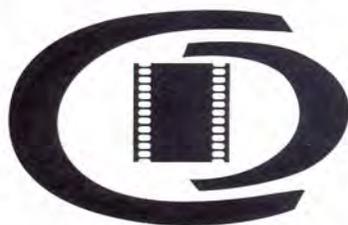
...elegir una carrera es muy importante, pero dónde estudiarla es fundamental...

## CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

Formación profesional en las áreas de:

Dirección-Guión-Producción-Illuminación-Cámara-Montaje-Sonido

· Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.



CENTRO  
DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA

Instituto Incorporado a la  
Enseñanza Oficial A-1178

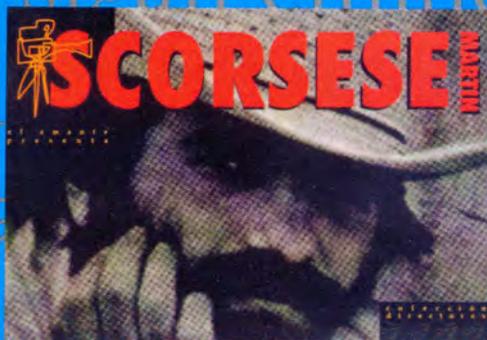
- Miembro titular de la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina (F.E.I.S.A.L.)
- Premiada en forma consecutiva años 1996 y 1997 Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
- Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12º Festival Internacional de Cine"

Informes e inscripción 16 a 21 hs.

**B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)**

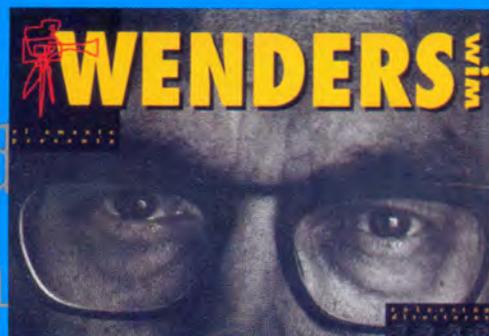
**553-5120 / 553-2775**

**Avise en *El Amante* Tel. 322-7518**



**Martin Scorsese**

Colección Directores N° 1  
80 páginas, 10 pesos



**Wim Wenders**

Colección Directores N° 2  
80 páginas, 10 pesos

# La Biblioteca de El Amante

**Perseverancia**

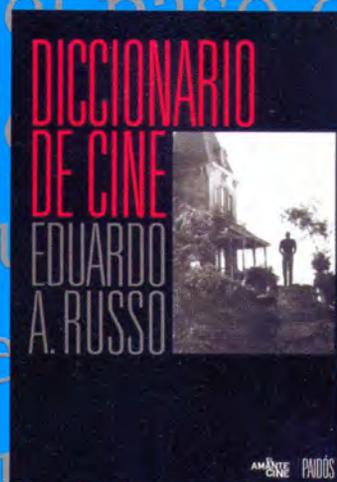
Serge Daney

176 páginas, 12 pesos

**Diccionario de cine**

Eduardo A. Russo

313 páginas, 25 pesos



**La aldea local**

Tomás Abraham

321 páginas, 22 pesos



**En venta en la redacción  
de El Amante**

Esmeralda 779 6° A (1007) Cap. Fed.

Tel. 322-7518

e-mail: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

envíos a domicilio

# 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