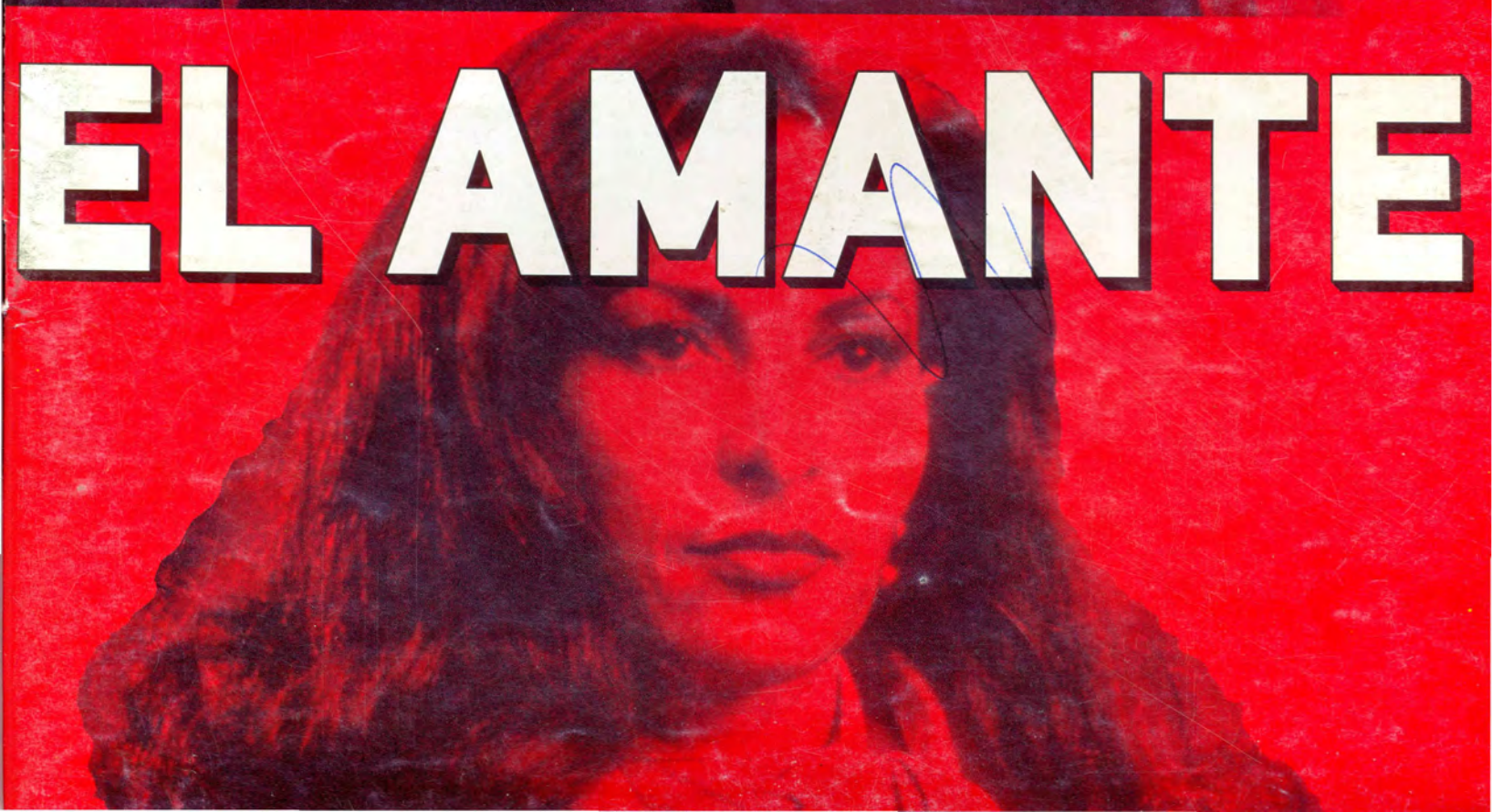
-CINE-

AÑO 7 | No.78 | SEPTIEMBRE | 98
ARG. $ 7.50 | URU. $ 50.-
9 770329 260003 00078

TARANTINO TRIPLE TRAICION
ENTREVISTA A SOLANAS LA NUBE
DOSSIER PRESTON STURGES
FESTIVAL KARLOVY VARY

-CINE-

EL AMANTE



What's on her mind?

Giulietta Masina, 1957

Buenos Aires Herald *- Argentina's international newspaper*

On Sunday
with **The Guardian*Weekly***
and The New York Times

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. website: www.BuenosAiresHerald.com

EL AM★NTE
SEPTIEMBRE 1998

Año VII - N° 78

SUMARIO

Estrenos
Triple traición 2
La nube (I) 4
La nube (II) 6
Entrevista a Solanas 8
Western 11
La sonámbula 12
Buenos Aires me mata 13
Juegos peligrosos 14
Vidas sin reglas 15
Por esos ojos, Sangre y vino, Arma mortal 4 16
Armageddon, Las horas contadas, Especies 2 17
La visitante del invierno,
Un ángel enamorado, Tango 18
El consejo de 10 19

Tomás Abraham 20
Contra Tomás Abraham 24
Correo 25

Dossier Preston Sturges 26
Introducción 27
Películas 30

Festival de Karlovy Vary 42
El Festival 43
Nombres, títulos y cifras 51
Entrevista a Eva Zaoralova 52
Ciudades checas 54

Guía del amante
Discos 57
Video 58
Cine en TV 60
Agenda 64

El éxito de *El sabor de la cereza*

Una de las mejores noticias del mes fue el sorpresivo éxito que tuvo la película iraní *El sabor de la cereza*. Para los cinéfilos fue como un eco en sus cabezas que repetía "lo sabía, lo sabía": la idea de que alguna vez un film que se saliera de los parámetros que se consideraban comerciales pudiera ser apreciado por una cantidad respetable de público. Es notable que la distribución en Argentina de la excelente película de Kiarostami haya sido un emprendimiento casi individual que muy fácilmente podría no haber sucedido jamás. Ahora es de esperar que este éxito (moderado pero significativo) sea el puntapié inicial para que se distribuyan más películas de la misma categoría y de la misma falsa inviabilidad comercial. Es, por otra parte, un pequeño triunfo de la crítica independiente, habitualmente desoída, habitualmente convertida en el aguafiestas que, con mala cara, anuncia que no todo está bien en el mercado de películas de Argentina. Existimos, y nuestra tarea no es totalmente en vano.

El cine argentino

Una de las peores noticias del mes fue aquella que indicaba que con el fin del rodaje de *Yepeto* ya no quedaban películas argentinas en producción. El panorama del cine nacional es sombrío y hasta se ha llegado a poner en duda la puesta en marcha de la nueva edición del Festival de Mar del Plata. Varios años de una conducción del INCAA personalista y autoritaria han dado como resultado que la suerte del cine argentino dependa de la amistad de una persona con el Presidente y no de una política seria y sostenida, como debería ser. En esta ocasión hubiéramos deseado que los reclamos de la prensa independiente no hubieran tenido razón.

Concurso

Debido a las numerosas cartas recibidas, los ganadores del concurso "Quiero escribir en *El Amante*" se darán a conocer en el próximo número. Sepan disculpar.

Una despedida

Luego de seis años ininterrumpidos acompañándonos en la tarea mensual de hacer la revista, nuestra secretaria, Haydée Thompson, ha decidido alejarse y encarar rumbos más tranquilos. Nuestro reconocimiento a todos estos años de amor y dedicación por la revista.

Los directores

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, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Marcela Gamberini, Alejandro Lingenti, Máximo Eseverri, Sergio Francisco Pineau, Lisandro A. de la Fuente, Irupé Domínguez y Tino y Norma Postel.

Secretaria: María Alimova
Corresponsal extranjero en Avellaneda (a oscuras): Gustavo J. Castagna
Cadete: Gustavo Fred Astaire Requena Johnson
La maravillosa repostera: Norma Postel, siempre lista
Dulzuras: Martha González
Héroe accidental: Dino, el mejor
Correctora con oficina propia: Gabriela Ventureira
Meritorio de corrección y estantería: Jorge Confiancitas García
Traducción y transcripción: Lisandro A. de la Fuente, la octava maravilla
Tipea: Monica Lewinsky
Diagramación y composición: Carlos Sinatra Jr. Almar
Diseño de tapa: Luis Goldfarb
Diseño interior: Fernando Smashing Santamarina
Preimpresión e impresión digital: *CentroGráfica SRL*, Reconquista 741, Buenos Aires. Tel.: 315-3980.
Imprenta: *Latin Gráfica*, Yatay 280, Buenos Aires.
Distribución en Capital: *Vaccaro, Sánchez y Cía SA*, Moreno 794 piso 9. Capital.
Distribución en el interior: *DISA SA*. 304-9377

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

Triple traición

Jackie Brown

EE.UU., 1997, 154'
Dirección: Quentin Tarantino
Producción: Lawrence Bender
Guión: Quentin Tarantino sobre la novela de Elmore Leonard
Fotografía: Guillermo Navarro
Música: Temas varios
Montaje: Sally Menke
Diseño de producción: David Wasco
Intérpretes: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro, Michael Bowen, Chris Tucker, Lisa Gay Hamilton, Tommy "Tiny" Lister Jr., Hattie Winston.

La azafata que quería vivir

por Quintín

Actores. Como hay que empezar por algún lado, hagámoslo con los actores. No hay duda de que Pam Grier es una diosa ni de que Tarantino tuvo la suprema habilidad de mostrarla como tal, sacándola del cliché y el olvido como había hecho con Travolta en su película anterior. Pero tengo mis dudas con Robert Forster: su actuación no me parece que supere lo correcto y su trabajo es fácil. En cambio, sí estoy seguro de que Samuel Jackson repite con variaciones mínimas el papel de *Tiempos violentos*, y su personaje empieza a cansarme. En cuanto a De Niro, desde hace tiempo se empeña en hacer su propia película y tanto le da una de Tarantino como otra cualquiera. Y Michael Keaton está simplemente espantoso. Solo Bridget Fonda parece tener vida en *Jackie Brown*. Su personaje (entre los importantes) es el menos definido por el guión y hasta es posible que su papel se haya acortado. En el fondo, igual que De Niro, podría no estar allí. Pero Fonda parece explorar la máscara que le tocó en suerte mientras actúa, en tanto que De Niro la conoce de antemano. Con todo esto intento encontrar el camino para decir que no coincido con lo que se afirma por ahí de *Jackie Brown*, que me parece una película decorosa pero con más agujeros que un colador.

Talento. Tarantino tiene talento. Para escribir, sobre todo; para dirigir, un poco; para actuar, nada (acá no actúa). Pero conoce el cine de punta a punta y tiene una especie de compulsión por la originalidad, por ganarse el cielo de los que pegan primero. De allí deviene una ética del cineasta como atleta: el tipo que busca una superación constante, lo que hasta ahora lo ha hecho evitar las fórmulas y las copias de sí mismo, salvo en un par de detalles que pueden pasar por marcas de estilo. Tarantino inventó el gángster parlanchín, el marginal de verba florida, y el copyright lo autoriza a seguir haciendo uso de él. Desde esa idea del cine como perpetuo cambio, le es perfectamente posible pasar de la histeria teatral de *Perros de la calle* a la pirotecnia pop de *Tiempos violentos* y luego a este film negro de influencias más clásicas que es *Jackie Brown*. Con lo que no se demuestra que haya madurado sino que es capaz de prescindir de sus propios logros y seguir adelante.

Madurez. ¿Por qué se afirma que *Jackie Brown* es una obra de madurez? Por una razón obvia: sus héroes son gente de edad madura, y por otra menos literal: la sobriedad del film, la ausencia de escenas espectaculares y una temática que gira en torno al paso de los años y el envejecimiento. Es ciertamente un mérito haber puesto en el centro de la película a una pareja adulta, en la que la mujer es negra. Esto es muy audaz en el cine americano contemporáneo y Tarantino es uno de los pocos que pueden permitirse el lujo de seguir haciendo un cine de moda con asuntos que los que hacen cine de moda barren bajo la alfombra. Ahora bien, no me parece que Tarantino crea más en la serenidad que exhibe en *Jackie Brown* que en la aceleración de *Tiempos violentos*. No encuentro ninguna profundidad en la película, sino más bien un ejercicio de habilidad ejecutado en otro terreno. Lo que les ocurre a Max y Jackie es absolutamente convencional y el romanticismo del film no llega nunca a dar una nota lírica: es puro reciclaje de novelas negras, y no de las mejores. La mirada con la que Max descubre a Jackie (y que Tarantino tiene el mal gusto de repetir) está a años luz, por ejemplo, de la mirada que el convicto y la empleada se cruzan en *Asalto al precinto 13* de Carpenter, o de todo lo que alguna vez escribió David Goodis. Es más, la mirada de Forster no es la de un hombre a una mujer sino la de un espectador convocado a la adoración de un ídolo pop (por eso Grier no mira y el de Forster es un personaje tan diluido, un mirón más que un hombre enamorado). Tarantino sigue siendo el mismo: alguien que cree que en el corazón de los géneros populares está la esencia de la vida y el arte. O sea, un reaccionario estético, un coleccionista. Que esta vez haya elegido un modelo más prestigioso, que se muestre más contenido, es solo un cambio de traje dentro del mismo repertorio. Después de todo, la novela negra, fuertemente ligada a la cinefilia (esta fijación masculina en los 40 y 50), no tiene nada en especial como género, aunque algunos crean que es el último baluarte de la estética.

Estilo. Hay un plano en *Jackie Brown* que es de una particular elegancia. Es aquel en el que Jackson ejecuta a su compinche. Tras convencer al tonto de que se meta en el baúl, Jackson sube al coche, arranca y da la vuelta a la esquina para meterse en un baldío. La cámara sube mediante una grúa para ver detrás de la pared, la música se aleja y vuelve cuando el auto se acerca nuevamente. En la semipenumbra, vemos borrosamente a Jackson detener el coche, abrir el baúl nuevamente y disparar dos tiros. El fogonazo de los disparos sirve para iluminar la escena y todo se realiza sin un corte. Es un plano para mostrar en las escuelas de cine. Es también un plano inútil, rebuscado, exhibicionista. La cámara podría haber seguido a Jackson dentro del coche. O podría haber cortado a la llegada. Pero es un plano secuencia, signo del saber cinematográfico. Lo malo es que ese plano se mezcla con toda clase de planos, como el absurdo movimiento circular que muestra un supuesto mareo de Jackie en el shopping, cuando en realidad está fingiendo. O la pantalla

dividida para enseñar cómo Max descubre que Jackie se llevó el revólver en el momento en que ella está por usarlo. No sería bueno que se mostraran también estos planos en las escuelas de cine, a menos que se pretenda que los estudiantes tengan el cambalache por estilo. Tarantino parece no poder reprimirse frente a la tentación de usar algo que le gusta, aunque no venga al caso: ¿qué hace Johnny Cash en la banda de sonido, una selección del soul de los 70?

Coherencia. Hay otro plano interesante en el film. En realidad, es una sucesión de planos que mereció ser un plano único. Me refiero a la secuencia de títulos, en la que la protagonista recorre el aeropuerto de Los Angeles mientras Bobby Womack canta *Across 110 Street*. Jackie camina normalmente al principio, acelera luego y termina corriendo para llegar a su puesto frente a los pasajeros que entran al avión. El ritmo de la caminata de Jackie Brown anticipa lo que será el ritmo de *Jackie Brown*: pausado primero, más rápido en el tramo del engaño, frenético al final. La película reflexiona sobre su forma. Lo mismo ocurre cuando Jackie actúa para los policías. Es una bella mujer que debe demostrar que también es una actriz, una metáfora sobre lo que sucede con Grier en la vida real. Pero hay un detalle: Jackie sobreactúa un poco. A Tarantino se le fue la mano con el subrayado, que llega al exceso cuando Jackie se mira al espejo en el guardarropa (como para descubrir su identidad, suponemos). Todo suena como si el cine de Tarantino se desdoblara, a cada momento, entre una idea y su ejecución, como si hubiera una fase de escritura y una fase de filmación en la que la escritura se pone en escena. Pero parecería que la idea inicial no es visual y, a la hora de filmarla, Tarantino se dedicara a elegir entre una serie de variantes que no están dictadas por esa idea, sino superpuestas a ella. El pasaje muestra siempre un desajuste, que puede ser ligero o pronunciado, entre una buena idea y una resolución que se queda corta o larga. Algo chirría, aunque Tarantino tiene recursos como para que el chirrido sea suave. Una cosa semejante ocurre con la aceleración del ritmo. El engaño se explica con gran meticulosidad, como si estuviéramos viendo *Casta de malditos* de Kubrick. Y en el final todo deja de tener sentido, desde el asesinato de Fonda hasta el momento del desenlace (el éxito de un plan tan calculado depende de un detalle incontrolable: que la policía mate a Jackson antes de que este abra la boca): ahora la película parece *El sueño eterno*. Dos lógicas narrativas, una meticulosa, otra descuidada. Las dos son viables, pero ¿juntas?

Populismo. La apuesta sociológica de Tarantino es novedosa. Consiste en hacer de sus personajes, esos marginales ligados al delito, la sal de la vida. Sus criaturas poseen alternativamente inteligencia, valor, lealtad y sus conversaciones son un deleite para el oído. Tarantino no es Scorsese: esta gente no encarna a Cristo ni tiene problemas de conciencia. Son pragmáticos o soñadores, o pragmáticos y soñadores, pero su corazón alberga toda la gama posible de sentimientos humanos, empezando por la codicia pero sin restringirse a ella. La construcción ideológica es audaz, lejos de las apologías al ciudadano medio temeroso de Dios y respetuoso de las leyes que infecta al cine americano. Es un cine con un horizonte amplio de libertad, dentro de un populismo cerrado. Pero los personajes de Tarantino se parecen demasiado a él: nunca una vacilación, nunca una sospecha de que el mundo se extiende fuera de las paredes de su conocimiento y sus costumbres. Y, sobre todo, nunca la huella de un dolor imborrable, de un padecimiento que no se arregle con un buen golpe que los ponga de nuevo en carrera. Para Tarantino, el sentido de la vida es simple: la gente solo sufre por falta de dinero. Es posible que en esto tenga toda la razón y esta sea una afirmación políticamente radical.

Ambición. Hay un diálogo sumamente sugestivo en *Jackie Brown*. Jackson le dice a Fonda que no se drogue tanto y le aconseja que haga como él, que deja esos placeres para el momento del día en el que ha terminado de atender sus negocios. "Vas a perder la ambición", concluye. Fonda contesta que no hay ningún problema si su única ambición es drogarse y mirar televisión. De Niro asiente riéndose. Fonda (recordemos, el personaje más viviente del film) parece estar hablándole al propio Tarantino, el chico ambicioso. Es el momento más chispeante de la película y me hace pensar que aún hay esperanzas para Tarantino: es capaz de pensar contra sí mismo y contra su deber de tener éxito. Aunque Fonda es inofensiva, desde la moral de la película es la escoria más despreciable, mientras que Jackson inspira respeto aunque sea un asesino. No sé qué decir.

Final. Empecé esta nota con la firme intención de demostrar que *Jackie Brown* no es la película seria y madura que muchos creen. Sigo prefiriendo *Tiempos violentos*, con su mayor cuota de frescura y sus historias disparatadas. Pero me temo que mis razonamientos solo contribuyeron a defender el nuevo film. No es grave. Escribir tiene esos riesgos y, de todos modos, Tarantino me sigue resultando simpático. ■

La nube

Argentina-Francia-Alemania-Italia, 1998, 123'
Dirección: Fernando Solanas
Producción: Cinesur S.A., ARD, Canal Plus, Fond Sud y Eurimages
Guión: Fernando Solanas
Fotografía: Juan Diego Solanas
Música: Gerardo Gandini
Montaje: César D'Angiolillo
Dirección artística: At Hoang
Intérpretes: Eduardo Pavlovsky, Laura Novoa, Angela Correa, Franklin Caicedo, Carlos Páez, Favio Posca, Leonor Manso, Luis Cardei, Bernard Le Coq, Christophe Malavoy, Francisco Napoli, Cristina Banegas.

Un grito en la oscuridad

por Gustavo J. Castagna

El cine de Solanas —el de la primera época militante y combativa con el Grupo Cine Liberación y aquel que empieza a manifestarse luego del exilio— jamás se traicionó a sí mismo. La particular interpretación de hechos históricos de inmediato reconocimiento en *La hora de los hornos*, la poetización de la obra de José Hernández en *Los hijos de Fierro*, la visión desde el exterior de un país ocupado en *El exilio de Gardel*, la agonía de ese mismo espacio mítico en *Sur* y la revolución inconclusa y la infructuosa búsqueda del paraíso soñado en *El viaje*, son ejemplos de una obra personal y única dentro del cine argentino. Pese a los desniveles de su filmografía (que, a grandes rasgos, expresa las posibilidades de un cambio revolucionario en la Argentina, los ecos de la derrota y la convivencia con el fracaso), hoy en día Solanas es el único referente de un cine ideológico que pertenece a otra época. Sus películas —cualquiera de las citadas— pueden verse como solitarios ejemplos de supervivencia de una cinematografía y también como el retrato de un país sumergido en las penumbras. Esa soledad ideológica en la que hoy se encuentra el cine de Solanas lo expone a los mayores riesgos en cuanto a la concreción de su lenguaje poético, permeable al ridículo, y a la manifestación de las denuncias más extremas.

Con el autorretiro momentáneo o definitivo de Favio —que aún debe su versión de *Perón*—, el cine ideológico de Solanas sobrevive como puede en medio de la oscuridad. No es arbitrario relacionar el nombre de Favio con el de Solanas, ya que ambos pretenden llenar el vacío ideológico del cine argentino de los últimos treinta años. El realizador de *Gatica, el Mono* ya se dedicó a mitificar a sus personajes y a contar la historia del peronismo desde su creencia primitiva y arcaica en el movimiento. En ese sentido, el discurso de Favio culmina con la figura de Gatica chorreando sangre y con las banderas argentinas detrás del púgil mientras le tira besos a la multitud. Esa idea de un país que ya pertenece al pasado y sobre el que no vale la pena luchar sintetiza la visión de Favio con respecto al peronismo: una multitud de fieles creyentes de una ideología. Tal vez por eso, y más allá de algunas cuestiones todavía no aclaradas, el *Perón* de Favio aún es un deseo y no una realidad.
A diferencia de la interpretación mítica de Favio sobre el peronismo y sobre el país, el cine de Solanas sigue adelante. Con sus errores y sus virtudes, con sus particulares personajes y con sus códigos poéticos, los films de Solanas pueden parecer hoy anacrónicos y hasta provocar molestia por los exabruptos y las críticas a la coyuntura política. Sin embargo, en ese punto están los riesgos que asume Solanas: su propósito de nunca quedarse callado ni de recurrir a un pasado que seguramente fue más gratificante que el presente.

En ese sentido, *La nube* exhibe las características reconocibles del cine de Solanas, ya que su estilo y su discurso permanecen intactos. También la destreza de su cámara, la comodidad con la que se mueve en espacios amplios, empleando el plano secuencia con maestría y al mismo tiempo con cierto exceso manierista; el uso de una prosa metafórica junto a un discurso contundente que no esconde sutilezas, la estructura narrativa dividida en actos que a su vez se fragmentan en episodios con sus correspondientes intertítulos, el compromiso y la proximidad del realizador con sus personajes y su historia (o sus múltiples historias paralelas). Desde el punto de vista estético, *La nube* es la propuesta más arriesgada de Solanas, ya que, pese a su seguridad en la utilización de los recursos formales del cine, en algunos momentos la película no disimula las influencias de una puesta en escena deudora del teatro (la escena del reencuentro de Max con su hija, interpretada por Laura Novoa) y del musical (la escena de la discusión cantada entre los integrantes de la compañía y los funcionarios).

La nube es una película mucho más compleja de lo que aparenta. Tomando como principio argumental la obra teatral de Eduardo Pavlovsky *Rojos globos rojos*, Solanas abandona definitivamente la imagen idílica del pasado (que en otros films se representaba en "la mesa de los sueños") para contar su historia más pesimista y terminal sobre la incapacidad del arte de cambiar el mundo. En *La nube* esa idea típica de los sesenta (*La hora de los hornos* fue un ejemplo) se encarna en el grupo de sobrevivientes de un desolado espacio de teatro independiente, dirigidos por Max (Eduardo Pavlovsky), que aún creen que por medio de un hecho artístico el mundo puede ser tal como ellos lo desean.
Los momentos más logrados de *La nube* son los que transcurren en ese galpón teatral de fantasmas donde la compañía resiste a los cambios sociales que se producen en el exterior. La idea de lo fantasmal en *La nube* no solo tiene relación con los enormes retratos de autores del teatro

universal (Chéjov, Pirandello, Beckett) o argentinos (Armando Discépolo, Florencio Sánchez, Leopoldo Marechal) sino también con los mismos personajes de la película, un grupo de ánimas que se desenvuelven en un espacio mítico de representación. Solanas ya no necesita recurrir al melancólico y fraternal encuentro de algunos personajes célebres, como lo hizo con Gardel y San Martín en *El exilio de Gardel*, ni tampoco a la desacertada confluencia de dos estilos musicales antagónicos (Goyeneche y Fito Páez), como en algunas escenas de *Sur*. En su última película, Solanas no elige figuras de cera para reflejar una mirada resignada sobre los alcances del arte en cualquiera de sus manifestaciones: Max y su grupo teatral son los últimos quijotes de los años sesenta que fracasan en su intento de reencontrarse con un espectador que hoy ya no existe.

Solanas es un realizador que nunca esconde nada en su elección de una puesta en escena al borde del exceso, pero tampoco oculta sus preocupaciones por los problemas de la actualidad. Las escenas más emotivas de *La nube* son aquellas en las que el grupo de teatro padece y disfruta de sus momentos tristes y alegres dentro de ese fantasmagórico espacio de representación, pero Solanas no olvida su postura de crítico de la crónica diaria. Debido a la visible confrontación entre un director poético y un minucioso cronista de los males del país, *La nube* resulta contradictoria. Ya en *El viaje*, con el personaje del presidente Rana, Solanas abandonaba la sutileza metafórica para elegir el subrayado y el trazo grueso del discurso. En *La nube*, además de criticar globalmente la coyuntura política, denuncia hechos precisos de la actualidad. En esos momentos Solanas deja de ser un realizador de cine para transformarse en el columnista de un noticiero. El criminal asesinato del pibe Bulacio, el drama de los jubilados, la estupidez y falsedad del mundo de la televisión, los asaltos a los colectivos y el desinterés de los funcionarios por la cultura son algunos de los hechos que Solanas describe en *La nube*. El problema es que varias de esas escenas aparecen de manera gratuita, como si el director no encontrara otro camino que el realismo más extremo para expresar su rabia. Esos exabruptos, que recuerdan al cine de denuncia más superficial, hacen que *La nube* parezca por momentos un film grosero y devalúan su elogiable estética.

La tensión entre la poetización del conflicto que muestra *La nube* y el comentario de algunos hechos cotidianos que dispersan la narración, encuentra su máxima contradicción en la última parte del film. Ante la inminente demolición del teatro para construir un shopping, el solitario Max resiste el avance de las topadoras. Aquella idea sobre la imposibilidad del arte de cambiar el mundo que transmitían ciertas imágenes se contradice con el desenlace de la escena. Allí Solanas muestra cómo un grupo de gente les tira piedras a las topadoras, abandonando así su lugar de poeta cinematográfico.

Después de su última actuación frente al público, Max se retira y la nube ocupa las instalaciones del teatro. Es que *La nube*, y todas las películas de Solanas desde *El exilio de Gardel* en adelante, desembocan en esos dos polos opuestos: un director con una estética propia al servicio de las historias y unas historias entorpecidas por la bronca acumulada a lo largo de los años. ■

La nube (II)

El eco maldito

por Silvia Schwarzböck

La conclusión de la segunda parte de *La hora de los hornos* (1966-68) era que el peronismo había dejado inconcluso un proyecto de nación emancipada. Esa emancipación, que mantenía en pie a la resistencia peronista a la espera de su concreción definitiva, había generado una tradición cultural nueva, divergente de la liberal y de la de izquierda, con sus propios referentes y una línea subterránea de transmisión de valores. El cine de ficción de Solanas elaboró una narrativa y una estética propias para poder convertirse en el receptáculo de esa cultura clandestina y marginal que se generó con un aura maldita a la luz de un peronismo proscripto. Por eso rescató las figuras de intelectuales, artistas, militantes y políticos de origen diverso, y las hizo compatibles entre sí por el solo denominador común de haber sido marginadas de los círculos prestigiosos de la cultura. Arlt, Macedonio Fernández, Marechal, Discépolo, Homero Manzi, Scalabrini Ortiz, Jauretche, Enrique Wernicke, Hernández Arregui, Gerardo Pissarello, César Marcos, Oesterheld, Troilo, así como también Perón, Evita, el Che Guevara o Julio Troxler, eran figuras heterogéneas que todavía no habían sido bendecidas por las academias ni incorporadas con justicia a la historia oficial. En realidad, lo que Solanas admiraba en todos ellos era un rasgo de su propio cine: la falta de pudor que es condición necesaria para ser original, sea en el arte, en el pensamiento o en la política. El resultado de esta transferencia de atributos fue inmejorable, ya que hoy por hoy el conjunto de sus películas ya forma parte del mismo imaginario nacional y popular en el que ellas se inspiraron. Esa filmografía potencia aun más su valor histórico si pensamos que quizá sea el último gran testimonio cinematográfico de una tradición estética e intelectual que está perdiendo su línea de comunicación con el presente y que en un futuro no muy lejano podría volverse enigmática para las nuevas generaciones que desconozcan la historia intelectual del peronismo.

Las películas de Solanas tienen la extraña cualidad de ser muy diferentes entre sí y, sin embargo, mantener una continuidad que las identifica inmediatamente con el director. La idea de que existe ese vínculo secreto entre los elementos de una obra singular aparece expresada como una poética en *El exilio de Gardel* (1985). Se trata de los principios de la tanguedia para la que Juan Uno escribe unos misteriosos textos en Buenos Aires a los que Juan Dos les pone música en París. Esos textos y esa música forman parte de una puesta en escena con coreografías que está a cargo de Pierre, un francés que no entiende cómo dirigir una obra abierta e inconclusa. Para convencerlo de que la tarea es posible, Juan Dos le lee la poética de Juan Uno, que no es otra cosa que una colección de máximas sueltas, escritas en servilletas de papel y guardadas sin un orden preestablecido dentro de una valija (un criterio que le valió a la película la comparación con *Rayuela* de Cortázar): "Hay que arriesgar la fealdad para llegar a la belleza", "Lo perfecto y acabado muerto está. Viva la vida", "Hay que inventar una cultura, una poética del riesgo", son solo algunos ejemplos, quizá los que mejor reflejan las inclinaciones estéticas y los principios constructivos de la propia obra. En esas máximas está encerrada parte de la vocación transgresora y desmesurada del cine de Solanas, pero también la de la cultura subterránea detrás de la que había elegido alinearse al incorporar sus referentes artísticos, intelectuales y políticos. Ese linaje maldito en el que Solanas quiso enrolarse con orgullo fue —y en parte sigue siendo— intolerable para cierto gusto educado con la tradición y la vanguardia como horizonte académico, no tanto por los nombres que incluye, sino por las conexiones que busca entre ellos. Actualmente ya no es problema incorporar a Macedonio, a Arlt o a Marechal como referentes intelectuales y estéticos (la teoría literaria ya los ha consagrado lo suficiente), pero sí lo es armar con ellos una constelación que los mezcla indistintamente con figuras políticas e intelectuales que vienen del peronismo o de la izquierda nacional. Lo que los une legítimamente dentro de la poética de Solanas es que todos pensaron y escribieron con originalidad y riesgo, manteniéndose al margen de las corrientes en boga. No tuvieron miedo al ridículo y no desestimaron hacerse valer por lo que la cultura oficial despreciaba en ese momento. El director los homenajea con personajes que encarnan esas virtudes intelectuales extraordinarias sin perder su arraigo popular: el Negro en *Los hijos de Fierro* (1972-78), Gerardo en *El exilio de Gardel*, Emilio Ortiz en *Sur* (1986-87), Nicolás Nunca en *El viaje* (1990-92), Enrique en *La nube*.

Esa marca indeleble de la cultura subterránea que siempre tuvo el cine de Solanas alcanza su máxima expresión en *La nube*, donde el conflicto con la cultura oficial es justamente el centro de la película. Es que ese conflicto entre cultura subterránea y cultura oficial se radicaliza precisamente cuando los peronistas de todo tipo tienen que enfrentarse históricamente con un gobierno que representa —desde la lógica interna del movimiento— la negación dialéctica de todos sus contenidos. Desde 1989 hasta la fecha se inicia dentro del peronismo la diáspora de sus intelectuales y militantes históricos. Esa nueva situación de exilio interior y deriva intelectual se reflejó inmediatamente en *El viaje*, una película sobre un viaje iniciático a las fuentes de un proyecto de nación inconcluso (Latinoamérica entendida como la Patria Grande), cuya historia se relata bajo la forma de una historieta para las nuevas generaciones, que —como Martín Nunca— solo conocen el pasado por boca de sus padres. En el film, el eco maldito de esa realidad mejor que fueron los años del primer peronismo había sobrevivido con la leyenda del esperanzador, Tito, que con su bombo fugitivo hizo nacer la guerra del ruido. Cuando Martín se lo encuentra, el mismo

Tito le dice: "Soy mi fantasma". Pero *El viaje* —a diferencia de *La nube*— todavía mantenía una relación fluida con esa figura utópica llamada "la mesa de los sueños", que aparecía en *Sur* y que tenía tantos antecedentes dentro del cine del director como fuera de él, en sus fuentes literarias, históricas y políticas. En el libro *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura* (Puntosur, 1989), Solanas reflexiona junto a Horacio González sobre ese concepto que supone la existencia de un café mítico, una mesa arquetípica y una utopía compartida —y a la vez discutida— desde cuatro lados representativos del campo nacional y popular. Emilio Ortiz, un intelectual militante en el que se sintetizan las figuras de Hernández Arregui y de Scalabrini Ortiz; Julián Etchegoyen, un viejo delegado gremial del sindicato de la carne, que representa a la clase trabajadora organizada que se ha mantenido fiel a una causa y a un líder durante los años de la resistencia; Aníbal Rasatti, un coronel-ingeniero dado de baja en las fuerzas armadas, que representa al ejército legalista y enrolado en un proyecto de nación libre y soberana, y por último, Amado, que representa al pueblo no politizado encarnado en una de sus figuras más queridas: el cantor de tangos. Esa mesa de los sueños, formada de viejos idealistas, recordaba a aquella otra mesa mítica, la del comienzo de *El eternauta* (1957) de Héctor G. Oesterheld (a quien está dedicada *El viaje*), donde Salvo y sus compañeros deciden organizar la resistencia a esa siniestra invasión extraterrestre imaginada en plena Revolución Libertadora. A su vez, la peculiaridad de los soñadores de Solanas recuerda a la de otros conspiradores ejemplares: los de Marechal en *Adán Buenosayres* y los de Arlt en *Los siete locos*. Dentro del cine de Solanas siempre existió esta idea de una célula con fuerte arraigo popular que organiza y lleva adelante, por un lado, la resistencia a la invasión (externa, pero con agentes internos que la instrumentan), y por el otro, la articulación de un proyecto de nación emancipada que el primer peronismo dejó inconcluso. En *Los hijos de Fierro*, Andrés, Santiago y Cirilo son ejemplos de lealtad inquebrantable a un proyecto y un liderazgo caídos en desgracia, al que se suman el capitán Cruz y el Negro, el militar rebelde y el intelectual orgánico, respectivamente. La mesa de los sueños que aparece en *Sur* tenía otro antecedente en el grupo de exiliados de *El exilio de Gardel*, aunque su proyecto de un país diferente estaba en un compás de espera. *La nube* representa la disgregación de ese núcleo duro de la resistencia dentro de una situación política que, a primera vista, podría recordar a las divisiones dentro del sindicalismo peronista que reflejaba *Los hijos de Fierro* (Pardal y Angelito, por un lado, que se vuelven sindicalistas de traje y corbata, Cirilo y el Negro, por el otro, que creen en los palos). Pero no es así: la resistencia de los personajes de *La nube* representa la decisión individual de no aceptar los hechos consumados, de esperar en vano, en una actitud equivalente a la de los héroes de *El eternauta*, que seguían resistiendo aun sabiéndose derrotados, porque en 1998 el peronismo está en el poder (esa es la diferencia) y ha traicionado los sueños de todas las mesas.

El paso del tiempo benefició al cine de Solanas de una manera curiosa: hoy es más fácil admirar la maestría de *La hora de los hornos* o *Los hijos de Fierro* que descifrar el giro hacia lo que el director llama la *grotética* (combinación de lo grotesco y lo patético), que se inicia en *El viaje* y se termina de delinear en *La nube*. Tal vez sea porque al espectador actual le resulta más cómodo relacionarse con un proceso clausurado y elevado a la categoría de mito que con uno que está vivo y sigue doliendo, aunque ambos estén conectados. Pero esas primeras películas de Solanas no sobrevivieron ilesas a su propia revolución estética: se consagraron como parte de una mitología particular al precio de volverse inaccesibles en su sentido originario, aunque tal vez no se trate de otra cosa que del eterno problema de todo lo que deja de ser objeto de discusión para convertirse en objeto de culto.

Tal como lo postulaba la poética de Juan Uno en *El exilio de Gardel*, Solanas nunca le tuvo miedo al riesgo de acercarse a la fealdad para llegar a la belleza. El decoro, la mesura, el refinamiento, la claridad conceptual, la contención emocional, eran valores que su acervo contracultural no podía sino odiar. Era lógico que en algún momento de su filmografía abierta se desencadenaran algunas fuerzas ancestrales contenidas y controladas en los comienzos de su cine y que desembocaran en esto que dio en llamarse la grotética: un grotesco de raíz discepoliana, un patetismo de cuño arltiano. Los excesos deliberados de la grotética se abren paso en *El viaje*, tras la cosmogonía tanguera de *El exilio* y *Sur*. Sus efectos catárticos podrían definirse con un aforismo de los que decía el filósofo Samuel Tesler en el *Adán Buenosayres* de Marechal: "Reírse dramáticamente del prójimo y llorarlo cómicamente, he ahí dos aspectos iguales de la compasión". Un hallazgo estético que no es para todos los paladares y que deberá buscarse trabajosamente sus propios espectadores. Lo triste y lo cómico se confunden y fusionan para dar lugar a la figura del desesperado, el arquetipo de una nueva marginalidad intelectual, que asiste al espectáculo de ver cómo todos los sueños de todas las mesas son aniquilados por la violencia del proyecto de una modernización a cualquier precio. Y esa mirada desesperada se va a proyectar sobre el contexto, que aparece desdibujado en sus complejidades internas para alcanzar la categoría del ridículo. La modernidad subdesarrollada es un espectáculo de feria que da lugar a una tragicomedia farsesca donde desfilan arquetipos de opereta. Todo desciende de categoría y hasta el mal se trueca en ruindad barata. Por eso *La nube* ha dado un paso más allá del bien y del mal estéticos, es verdaderamente riesgosa y por momentos inaccesible para los cultores del buen gusto moral, esos que siempre responden ante todas las desgracias con el decoro y la contención. Solanas experimenta los límites de su propia estética del riesgo y fuerza al máximo sus propios principios, sin transgredirlos. El resultado es una película inusual, inédita, desconcertante, intransigente, poco complaciente, totalmente a contramano de las modas, y unos cuantos calificativos más que —desgraciadamente— se escuchan muy pocas veces cuando se habla de cine argentino. ■

Entrevista a Fernando E. Solanas

La estética del riesgo

Desde *La hora de los hornos* hasta hoy, sus películas han encontrado sus respectivos espectadores, que no son siempre los mismos. *El exilio de Gardel* o *Sur* se estrenaron en una coyuntura en la que el público todavía estaba esperando ver cómo el cine argentino mostraba la realidad silenciada durante la dictadura. Pasada esa época de expectativa por lo testimonial, me parece que hoy a una película argentina le cuesta más diferenciarse de cualquier otra por una singularidad que le permita encontrar su público.

Sí, cada diez años cambian los componentes del público, cambia el imaginario. La Argentina de hoy no es la de hace diez años y mucho menos la de hace veinte. Por ejemplo, hay un estudio que hizo el sindicato del cine, SICA, que dice que de las últimas cien películas producidas en la Argentina solo ocho pasaron la barrera de los 200.000 espectadores, y de esas ocho solo dos, es decir el 2% del total, eran producciones en las cuales no participaban los grandes grupos de la televisión. Hoy en día, cualquier película que aspira a tener un piso de 200.000 espectadores, por seguir con esta cifra, tiene que salir por lo menos en veinte salas. Además, tiene que haber un mínimo de inversión publicitaria. Esta situación es muy grave para el cine independiente. Yo he tenido que producir casi todas mis películas, cosa que lamento porque me ha cansado y enemistado mucho con el cine. El 90% de mi actividad ha sido producir porque, en general, mis proyectos no resultaron atractivos en el país. Tengo cuatro o cinco proyectos, tengo ganas de filmar, pero no de hacerme cargo de todo. Hasta ahora, en la Argentina no he conseguido que un canal me acompañe.

Su última película traduce un poco esta amargura que usted está contando acerca de producir una obra artística en estas condiciones en este país. Me parece que es una película que está muy enojada no solo —o no tanto— con el país o con el pueblo argentino, sino con la cultura entendida en sentido institucional: los organismos culturales, los funcionarios de la cultura, el aparato de la cultura.

Yo creo que *La nube* es una película abiertamente crítica, no es una película contemplativa ni inocua. Vivimos en una Argentina que ha hecho ideología del cinismo y de la hipocresía. Es un país que tiene canasta familiar de 1.000 pesos y el 60% de los que trabajan ganan menos de 450; y encima no hay seguro de desempleo. Todos estos temas no están en el cine argentino actual y sin embargo son los que padece cotidianamente la mayor parte de la población.

Pero desde *El exilio de Gardel* hasta *La nube* hay en sus películas una estetización de la vida cotidiana y de los problemas de la gente que, por un lado, es la que caracteriza a su cine y lo diferencia del resto de los directores argentinos, pero por el otro, lo aleja un poco de la gente, porque si bien es cierto que son los problemas que la realidad provee, usted les da un encuadre y una estilización que los traduce a una realidad casi fantástica, eminentemente alegórica, donde las cosas nunca están allí por su nombre, ni siquiera el peronismo se nombra... Las sustituciones son claras, pero implican un distanciamiento.

Sí, yo hago un cine de ficción con metáforas, no estoy haciendo un cine realista documental. He tomado ese camino porque es lo que me parece divertido y es el cine que yo más respeto.

En algunos momentos la realidad aparece parodiada. Al principio de *El viaje*, la experiencia de Martín Nunca en la escuela es una parodia de lo que son hoy las instituciones en la Argentina. Entonces, por un lado, el público se puede encontrar reflejado, pero por otro, es una realidad hiperbólica, desbordada, excesiva. No es fácil como entretenimiento porque la película empieza en ese registro paródico, pero a medida que usted se va internando por América se vuelve muy angustiante, tanto como lo es para el protagonista encontrar a su padre. En *La nube* se repite una progresión parecida.

El equívoco sería pensar que el valor de una película lo da el mayor número de espectadores. Si fuera así, nos ha ganado allá lejos y hace tiempo *Un argentino en Nueva York*. Yo no me fijo ese tipo de objetivos, lo que me fijo como objetivo es hacer una muy buena película, una obra que tenga una cierta validez, una cierta identidad, una cierta originalidad, una cierta relación con la realidad profunda de este país. Si no, haría televisión y yo no hago televisión. Es más, el cine que yo hago se plantea resistir contra el llamado cine del mercado, lo que no quiere decir que sea un cine que no quiere tener espectadores. Yo he tenido muchos espectadores y creo que voy a tener muchos espectadores más. ¿Puede tener espectadores una película que no transita las coordenadas estéticas o temáticas del cine del mercado y que no apoyan los grandes medios? Eso está por verse, pero yo no condiciono mi película.

Esa es la paradoja: si uno hace una obra de riesgo tiene que poder asumir que el público no la va a aceptar.

Por supuesto. Es más, la mía no solamente es una obra de riesgo, sino que además en *El exilio de Gardel* hablo de la poética del riesgo. Y, por supuesto, no hay creación sin riesgo. Cuando hago una película me llevo un pedazo importante de mi vida. Voy reflexionando y cambiando. Cuando empiezo un rodaje, llego con mi cuarto, quinto o sexto guión y en el rodaje me ven que saco una máquina de escribir y escribo. Y el que no conoce cómo trabajo, piensa que estoy escribiendo el diálogo. Más bien, rehago los diálogos hasta antes de mezclarlos en la película. El tema esencial en un film no es el guión. El cine es arte plástico en movimiento, sonoro o no, eso es secundario. Entonces, el problema de una película es la invención de la imagen. Esto parecería obvio, pero no se entiende porque, en general, las películas se deciden por medio de un proyecto escrito, no por medio de imágenes. Uno no presenta imágenes de las cien escenas de su película, presenta las cien escenas escritas. Es como explicar una obra sinfónico-coral con palabras. Y yo lo primero que busco en la película son las imágenes. Pero una parte esencial de la imagen es el actor, que es quien le va a dar vida al drama. Por eso ensayamos y, cuando llegamos al rodaje, la cocina ha quedado atrás. El rodaje es una operación profundamente traumática, espantosa. Es muy difícil que alguien pueda gozar un rodaje. Puede gozar un rodaje aquel que trabaja con un mecanismo perfecto, con una producción que le asegura todas las cosas y con plata para pagar las horas extra si hay que quedarse más tiempo. Pero el rodaje en general es un duelo.

En *La nube* se reivindica la figura del actor que está comprometido con el contenido intelectual de lo que representa. En *Los hijos de Fierro* usted trabajó con actores no profesionales, que de protagonistas de la historia pasan a ser narradores de toda una época, como es el caso de Julio Troxler, que aparece también en *Operación masacre*: es la figura autorizada para narrar la resistencia peronista.

Así es: él había empezado en *La hora de los hornos*. Los protagonistas de *Los hijos de Fierro*, cuando actuaron, eran actores y muy buenos. Pasamos un año ensayando, tres o cuatro veces por semana. Los constituí actores: Luis Cardei no es actor, y nos pasamos dos meses con Luis, Goyeneche tampoco era actor. *Los hijos de Fierro* nació con la intención de crear un espacio que fuera de los personajes que se contaban en esa historia, personajes que, generalmente, no están en el cine argentino: dirigentes sindicales, obreros. La mirada y el silencio, un gesto, en un campesino, un profesional o un intelectual, encierran toda una cultura. Es muy difícil lograr eso en los sectores más bajos de la sociedad. En *Los hijos de Fierro* había un nivel casi antropológico, un nivel poético, secuencias mítico-poéticas y había también un naturalismo llano: el diálogo espontáneo, reportajes (algunos falsos). Entonces yo quería que los personajes no fueran actores, aunque también estaban Juan Carlos Gené y Arturo Maly. Los tres hijos de Fierro no eran actores pero se transformaron en actores. También probé con otros que finalmente no pudieron ser. Esta experiencia y la de *La nube* son distintas. Aunque no había hecho una película en seis años, trabajé mucho en este tiempo. Estuve ligado al cine por medio de los muchos cursos que dicté en estos años. Uno de ellos es el de la interpretación para cine: la formación del actor para lo específico del rodaje. En el teatro la mirada no es esencial, en el cine sí. Lo que expresan los ojos y la mirada es hipersensible y uno no lo gobierna; el subconsciente está en la mirada. Por eso practicamos mucho las técnicas del desarrollo de las imágenes interiores.

***La nube* es una película desoladora, pero el final es bastante conciliador, como si ni usted mismo pudiera resistirla y quisiera rescatar de algún modo a la gente.**

No estoy de acuerdo. Los que vuelven al teatro son unos pocos, los vecinos. Es lo menos que se podía esperar. No es un triunfo de las denuncias estilo *Telenoche*. Creo que el final es una secuencia tan explícita, que a veces me pareció que la decía demasiado. Tenía miedo de que no resultara programática. Y termina Max diciendo: "Lo que a ellos más les jode es que sigamos diciendo siempre lo mismo..." Igualmente, el final termina en un punto que es bastante equilibrado, sin ninguna estridencia. Dice que cuando parecía que todo era un fracaso, comenzaron a verse ciertos ecos de solidaridad, y eso es cierto. Uno nunca está del todo solo ni perdido. Hoy quizá lo hubiera hecho con un poco más de entusiasmo, porque es muy solitario todo eso de todas maneras. Habría puesto más gente, si no, en la Argentina tenemos Menem por veinte años.

En *La nube* todos los personajes son bastante contradictorios, bastante imperfectos. No hay buenos y malos. Pero sí hay un núcleo básico de ideas o de principios que la película defiende, y si algo tiene de claro es que se plantea decir no al límite. "Hasta con el cuerpo lo defiendo, un paso más y me tiro", dice Max. "No, loco, bajá, te damos una sala con toda la programación", dice Alfonso. "Vos me estás proponiendo el suicidio. Si aceptara lo que vos me proponés, habría resistido al pedo toda mi vida, y si fuera así tendría que tirarme de cabeza, habría sido una vida al cuete." Más duro, imposible. Y además llega Cholo con su moto: "Vení, que tenemos que hablar". "No, dejáme tranquilo, estoy preparando la función." "No, pero no seas loco, no va a venir nadie esta noche." "Dejáme, yo seguiré diciendo con la misma pasión las mismas cosas todos los días, todas las noches." "Pero el mundo ha cambiado, han pasado veinte años, nunca vas a tener éxito." "¿Exito", pero ¿qué es tener éxito? Son dos mundos distintos, creo que la película es muy dura hacia el final. Ya sería la locura que finalmente esa noche nadie viniera, que solo hubiera tres en la sala... No son un fracaso. Cholo se lo dice a Max una vuelta, cuando está en la escalera y viene con los premios. "Nosotros nunca cambiamos, siempre hicimos las mismas cosas." "¿Qué? ¿Era malo lo que hacíamos?" "No, no era malo lo que hacíamos, pero cuando te proponíamos hacer otra cosa, vos decías que no, que no estaba en la línea del teatro." Yo de alguna

manera estoy haciendo el retrato de personajes un poco sectarios, muy ideologistas, que caracterizaron mucho a los años del teatro independiente, muy duros. Cholo se fue frente al sectarismo también de Max, el capo de ese teatro que no dejaba hacer muchas cosas, y el teatro también se vino abajo por la mediocridad de las cosas que hacían. Se lo dice Enrique: algunas obras eran buenas, otras no. Se fue quedando, no tuvo respuestas creativas.

Sí, pero este tipo de personaje como el de Max a mí me parece que es un personaje que existe. Yo le decía que en su película no aparece el peronismo nombrado. Pero frente al personaje del funcionario, el director nacional de teatro, los actores que van a la televisión, entre todas esas figuras que logran insertarse en esta Argentina moderna, están estos personajes que quedaron como rezagados de la historia, que no se insertaron y que existen, que resisten, pero a los que la sociedad no quiere escuchar, porque muestran una cara de la sociedad que la sociedad no quiere ver, que es la del fracasado.
Sí, es así... Todos los que hemos venido diciéndolo en estos años lo sabemos: la gente no quiere escuchar las cosas desgraciadas. Todas las denuncias que se han hecho la gente no las quiere escuchar. En las épocas de la dictadura se decía: "Pero mirá que están tirando gente al mar", y la gente no quería escucharlo. Acá se han denunciado todos los robos. Yo lo he vivido en carne propia, me la he pasado haciendo denuncias y solo un tercio de la gente me ha creído.

También pareciera ser que hay dos modos inconciliables de hacer política, si uno ve los comportamientos de unos y otros en la película. Hay una forma de hacer política que la hacen los hombres a los que se les puede creer, pero que, por otro lado, no pueden negociar soluciones prácticas, y hombres que para negociar soluciones prácticas necesitan entrar en contacto con el poder —los personajes que aparecen en la película como funcionarios—, que logran soluciones prácticas, pero que, por otro lado, renuncian a los ideales que tenían cuando formaban parte del teatro independiente.
Tenés éxito si hacés las políticas del poder, no le demos vuelta. Alfonso es corresponsable de las políticas de su jefe: la película en eso es clarísima. Yo soy muy amigo de muchos muchachos que han pasado por la Secretaría de Cultura, porque este es un país de amigos, todos nos conocemos, pero creo que también son corresponsables, porque forman parte de este gobierno. No es que me ponga duro. Es que con su presencia, por la honradez de sus vidas y la nobleza de sus actos, por estar allí, están sirviendo para dar una cuota de verosimilitud, de honestidad, a un gobierno que no lo es. Esto es una cosa muy seria. Yo creo que no podemos relativizar todas estas cosas. Creo que a esos personajes los he tratado con bastante benevolencia.

Están tratados con benevolencia, porque todos los personajes son contradictorios, pero lo que me parece que queda claro es que no se puede ser ético de cualquier manera, no es tan fácil conciliar con el poder. Usted mismo dice: "Estos funcionarios son corresponsables", aunque el argumento de ellos sea: "Si estamos nosotros, entonces es mejor que si ponen a otro, porque yo los puedo ayudar, puede venir otro que es peor..." Todos estos son argumentos del poder, son argumentos mefistofélicos.
Yo creo que ese tema va a desatar una gran polémica. No olvides que yo tuve un paso por la política. Yo fundé el Frente Grande. No quise formar parte de la corporación profesional de los políticos. Yo dije no. En política dije no, me quedé sin medios, me borraron de todos los medios. Empecé a aparecer cuando me fui de la política, mirá qué curioso.

De alguna manera, uno podría decir que el personaje de Max Méndez es usted.
Sí, en algunas cosas, sí. Yo soy uno que dijo no, dije no fuerte, y no le saqué el cuerpo, no me fui del país, me quedé a pesar de las agresiones, y volví a lo mío, que me parece que es un mensaje interesante. Creo que todos debemos hacer una contribución a lo público, a la administración de lo público, hay que hacer una contribución a lo común, sin el sacrificio personal. Creo que hay una zona intermedia, que es la de tomar compromisos sin desdibujarse y dejar de ser el que es y sin que eso signifique una frustración personal también para el que la protagoniza.

Esto que usted dice aparece ficcionalmente en esta idea de que no se puede hacer resistencia dentro del poder. Hay que crear un espacio o una zona intermedia para eso, no se puede ser funcionario, esa palabra que designa al que es agente del poder.
Tampoco se puede tomar como un axioma, porque no hay nunca dos circunstancias semejantes. La película está planteada desde estos años: "Hace 1600 y pico de días que llueve". Y digo además en el prólogo: "Después de la inundación vino el tiempo de la nube y no paró de llover. La nube sigue bajando, dicen que no se irá más o que se irá cuando toque tierra y se pierda entre nosotros". Y al final toca tierra. Creo que estamos en un tiempo de caída de la nube menemista, al menos, no creo que tenga para mucho más. Vendrán otras nubes, distintas, yo no estoy esperanzado de que venga un cambio mañana, creo que vienen cosas mejores que esta.

Junto con *El viaje*, *La nube* representa, por un lado, una cierta ruptura dentro de su cine, como si usted hubiera decidido un giro hacia lo patético como categoría estética, pero, por el otro, sugiere una continuidad, porque sigue reflejando su preferencia por los planos generales, por los espacios grandes y vacíos, por las interpretaciones globales de la historia argentina en términos de invasión y resistencia, por los retratos gigantes de artistas e intelectuales, aunque ya no hay "apariciones" de figuras históricas en el marco de la ficción.
La nube y *El viaje* responden al concepto de la *grotética*: una mezcla de lo grotesco y lo patético. Yo diría que últimamente el cine se fue empequeñeciendo. No solo el cine argentino, sino el cine en general. Como si la pantalla chica fuera marcando la pauta: los encuadres cerrados, los planos chiquitos, ya no hay imágenes, hay personajes que actúan con un fondo por detrás, porque todo vale igual, no reconocés los códigos de escritura o la escritura cinematográfica: todo es tan industrial, tan profesional, que no sabés ni quién filmó la película. *La nube* se inscribe en una reacción grande contra esto. Es decir, hay muchos años de haber estado padeciendo todo esto y queriendo encontrar una reacción contra esto. Es la vuelta al cine de la gran imagen: homenaje al gran plano general total; el plano secuencia frente al plano y contraplano, plano y contraplano... No te voy a decir que no haya plano y contraplano también en *La nube*, pero en general el 80 o 90% son grandes planos secuencia. Más que en *El viaje*. Toda la primera parte de *El viaje* es cámara fija. Es cierto que una vez que la película se va alejando por América hay mucho plano secuencia, pero en *La nube* hay más todavía, porque esto se da en un cine con muchas escenas y con más predominio del diálogo (en *El viaje* había más relato en off). *La nube* está casi toda filmada con steadycam. También intento construir la narración de una manera distinta, no a caballo del causa y efecto de una intriga principal que nos va llevando de las narices. Ahí es donde yo puedo chocar contra el acostumbramiento a la tradición de estar frente a un cine que propone una mirada unidireccional o una relación de no participación, porque está todo dicho y hecho en la pantalla. En *La nube* vos tenés que ir armando la película. Así fue con *Los hijos de Fierro*, *El exilio de Gardel*: se van armando como un puzzle, con muchos personajes y muchas historias que se van vertebrando, que te exigen mirar de una manera distinta. ¿Cuál es esa manera distinta? No me pidas que te la arme yo, dejáte llevar por un cierto juego que propone la película. La gente es ansiosa y dice: ¿qué tienen que ver los maniquíes en *El exilio de Gardel*? ¿Y por qué el humo? ¿Y por qué los papeles? Y seguramente dirá acá: ¿por qué van para atrás? Y lo que son metáforas visuales, como metáforas poéticas, no necesitan explicación. Lo interesante es que no tengan una explicación concreta, porque lo que están buscando es cuál es el rebote en el imaginario del espectador. Yo la vivo de esta manera y seguramente vos la vivís de otra. ■

Entrevista: Silvia Schwarzböck
Fotos: Flavia de la Fuente

Western

Francia, 1997, 128'
Dirección: Manuel Poirier
Producción: Maurice Bernart
Guión: Manuel Poirier y Jean-François Goyet
Fotografía: Nara Keo Kosal
Música: Bernardo Sandoval
Montaje: Yann Dedet
Diseño de producción: Roland Mirbulle
Intérpretes: Sergi López, Sacha Bourdo, Elizabeth Vitali, Marie Matheron, Basiel Seikoua.

Dos en el camino

por Sergio Eisen

La imagen de la carretera y la campiña francesa de esta encantadora comedia filosófica me devuelve el recuerdo de una no tan encantadora comedia de Stanley Donen que aquí se llamó *Dos en el camino*. Su originalidad recaía en el hecho de que la historia de una pareja era contada, no a través de sus grandes momentos, sino, por el contrario, a través de los episodios aparentemente más insignificantes y estáticos de esa relación

Aunque el tema y las situaciones no eran ni siquiera parecidos a los que presenta *Western*, ambas transmiten la sensación de que la vida y la historia de las personas no se reducen solo a los grandes acontecimientos que ocurren en ella. Los personajes de *Western* hablan con naturalidad sin necesidad de ser ingeniosos, y uno empieza a descubrirlos poco a poco a través de situaciones casi irrelevantes. En *Western* suceden muchas cosas y al mismo tiempo no sucede nada. Tal vez por ese motivo su director definió esta historia de amigos como una *road movie* inmóvil. Paco, un fornido y seductor vendedor de zapatos, y Nino, un poco agraciado ruso de origen italiano, viajan de pueblo en pueblo sin rumbo fijo por los hermosos paisajes de Bretaña. Estar en el camino es la filosofía que los une, y la falta de un puerto donde anclar sus afectos los hace sentirse extranjeros en cada tramo del camino. Paco y Nino caminan hasta con las manos por las carreteras vacías, se detienen a contar sus penas de amor y nunca pierden oportunidad de celebrar con un brindis, aunque la comida sea un simple plato de fideos. Un tono amable y distendido recorre la película y la ancha pantalla del cinemascope sintoniza con la mirada optimista de Poirier: los paisajes rurales de Bretaña alfombrados de verde y sus puertos de juguete son el telón de fondo ideal para recortar la figura de nuestros "vaqueros errantes". Esta mirada abierta y expansiva que tiñe la película se resume en la reflexión que propone Paco al desesperanzado Nino, que sufre por su escaso éxito con las mujeres: si en cada pueblo de Francia hay seguramente al menos una mujer que podría enamorarse de él, Nino tiene potencialmente tantas mujeres como pueblos hay en Francia. Aunque encontrarla no es tarea fácil, esta manera de ver las cosas fortalece la visión que Nino tiene de sí mismo.

Si el espíritu que da vida a *Western* es su plácida alegría, el principio que la guía es el de la imprevisibilidad. En uno de los pueblos, Paco y Nino aprenden un interesante juego que consiste en saludar a los transeúntes con un simple "bonjour". El ganador del juego es aquel que consigue que su saludo sea devuelto por la mayor cantidad de personas. La lógica del azar que interviene en él, su carácter impredecible se parecen al que recorre la trama de principio a fin. Los giros de la historia son inagotables y siempre se resuelven de la mejor manera. Pero aun con todo su optimismo, *Western* no intenta disimular una cierta crudeza. Creo que Poirier como director repite la actitud de Paco cuando el personaje explica que a veces es más fácil decir la verdad a través de las mentiras. La soledad que sienten estos personajes cala en los huesos y nada puede ocultar el hecho de que Paco y Nino se sienten extranjeros en la vida. En cierto momento Nino trata de reconciliar a un adolescente con su familia, pero se encuentra con un padre que no comprende la necesidad de su hijo de volver al hogar. Dolorido por esta actitud, Nino lo enfrenta enojado y le dice que la vida puede ser muy difícil si no se tiene amor. La escena es dura porque en esa respuesta Nino expresa su propio desvalimiento y lo que significa para él mismo estar en el camino.

El final irónico de *Western* proyecta una sombra de escepticismo sobre su envoltura romántica. El hecho de que el final muestre que las cosas no son tan bonitas ni acarameladas en este mundo no invalida ni se opone a la mirada abierta y reparadora que recorre la película.

Western empieza y termina con dos imágenes congeladas que, en lugar de encerrar la historia entre un principio y un fin, se convierten en eslabones que nos invitan a imaginar que la enorme pantalla de cinemascope no va a alcanzar para retratar la enorme familia —diez hijos y una mujer— que Nino va a formar. Y que a Paco, tan seductor como enamoradizo, lo esperan apenas un millón de mujeres dispuestas a enamorarse de él en este mundo sin fronteras que propone *Western*. Solo queda seguir en el camino y nunca dejar de decir "bonjour". ■

La sonámbula

Argentina, 1998, 100'
Dirección: Fernando Spiner
Producción: Fernando Spiner, Rolo Azpeitía y Jorge Poleri
Guión: Ricardo Piglia, F. Spiner, con la colaboración de Fabián Bielinski
Fotografía: José Luis García
Música: Leo Sujatovich
Montaje: Alejandro Parisow
Dirección artística: Vera Español
Intérpretes: Eusebio Poncela, Sofía Viruboff, Lorenzo Quinteros, Patricio Contreras, Gastón Pauls, Norman Briski, Alejandro Urdapilleta, Noemí Frenkel, Pastora Vega, Martín Adjemián, Walter Santa Ana.

Tradición entre mundos

por Alejandro Ricagno (un replicante)

Es difícil escribir sobre el film de Spiner y Piglia (sobre todo habiéndolo visto una sola vez). Por lo tanto esta será una nota tentativa, un poco entre-mundos como la doble pertenencia de su protagonista (y la doble autoría desde el guión). Empecemos por alabar la elección de un género difícil, el fantástico, territorio casi inexplorado en nuestra cinematografía (con algunas excepciones, dentro de las cuales merece un lugar privilegiado esa obra maestra de Hugo Santiago, sobre argumento de Bioy Casares y Borges, llamada *Invasión*). La referencia al film de Santiago no es casual. Aquí también aparece un nombre prestigioso de la literatura argentina, Ricardo Piglia (que inexplicablemente colaboró en el guión de ese bodrio fascista injustificable llamado *Comodines*); aquí también aparece una construcción urbana de corte futurista pero fácilmente reconocible como Argentina y, para más datos, porteña. Aquí también aparece un grupo de resistentes contra la masificación aunque con connotaciones políticas más explícitas y menos míticas que el caso citado. El mundo de Spiner y Piglia tiene más de orwelliano que de borgeano, aunque en la presentación del film en una función privada Piglia mismo se haya referido a la necesidad de instalarse en una tradición de nuestra literatura para poder dar nacimiento a la narración. Esta es altamente identificable en los datos argumentales, en el pasaje de un lado del sueño al otro (caro a Borges y a Cortázar), en el lugar de la amada (ecos de Macedonio piglianizados ya en *La ciudad ausente*), en una concepción circular del relato y del tiempo, y hasta en la presencia de un gaucho (falso) aggiornado a la estética posindustrial. La construcción del relato es compleja e incluso un poco desconcertante en su resolución. El film instala una tensión entre el linaje narrativo al que alude Piglia y el cinematográfico desarrollado por Spiner. La estrella del film indiscutible es la creación de esa Bs. As. donde confluyen autopistas, edificios conocidos, con otros indiscernibles que además, ayudados por el tratamiento fotográfico, crean también una noción de territorio inasible, sonámbulo. Pero un eco resuena en la vieja memoria cinéfila: la imagen remite irremediablemente a la ciudad aérea de *Metrópolis* de Lang. No es el único homenaje expresionista del film. El desafortunado personaje del médico jugado por Quinteros tiene también reminiscencias mabuseanas y un tono de actuación exasperado y exasperante solo superado por el malo de *macchietta* que parece concentrar en él (una vez más) a todos los represores representados por el cine argentino y que interpreta a los gritos y gestos ¿expresionistas? Patricio Contreras. Esto, creo, no se debe a un problema de los actores sino a una elección deliberada del director. Aquí el homenaje patina, chirría. Y el verosímil fantástico corre el riesgo de irse por la borda. Pero dejemos esto. Me voy a referir ahora a otra elección estética del film para mostrar la tradición cinematográfica a la que alude Spiner. La pantalla-lupa, bajo la cual el médico de ese Estado orwelliano examina a la paciente sonámbula que posee imágenes del pasado y del futuro en su inconsciente y puede proyectarlas, remite ya no al expresionismo sino a la pantalla deformante de *Doce monos* de Terry Gilliam y a *Brazil*, películas a su vez parasitarias de varias estéticas y temáticas: Orwell *again* y sus respectivas versiones de *1984*, el proceso wellesiano y la irrepetible *La jetée* de Chris Marker. Grande es mi sorpresa cuando en el programa de Núcleo leo que Spiner descubre *La jetée* a través del megabodrio de *Doce monos*, y en un momento problemático del rodaje casi decide hacer el film entero como aquella obra maestra con fotos fijas. Es ahí donde las dudas que tenía durante la proyección del film se agrandan. Porque si bien pueden rastrearse filiaciones más o menos legítimas en la construcción de la trama, y que son, repito, eminentemente literarias, estas filiaciones en la imagen resultan de una tradición de segundo grado. Establecer un puente entre los referentes expresionistas y el referente Gilliam es, me parece, estar errando el camino. Porque ninguna tradición auténtica puede nacer de una obra que a su vez es depositaria de los residuos de otras y que por sí sola no accede, no ya a una discutible categoría artística, sino a alguna importancia en el imaginario del género. Se me dirá que esto ejemplifica y alude a una estética de la posmodernidad. Puede ser, pero la elección política del relato (una de sus lecturas posibles y no la única, pero indefectiblemente innegable) parece apuntar a lo contrario. Quiero decir, me parece que Spiner falla en su esfuerzo por anclar desde la imagen ciertos íconos reconocibles para los consumidores del género, y tal vez trazar, con muy buena leche, esa continuidad histórica con el pasado cinematográfico, así como Piglia lo hace desde el fantástico literario vernáculo. Pero la fractura se nota, tanto como el enorme trabajo por crear un universo que pese a los referentes se muestre como autónomo. Hay imágenes que lo consiguen (toda la secuencia de la huida y ese paraje entre desértico y marítimo, incluida la bandada virtual y el gaucho Urdapilleta). Pero también hay secuencias que rozan el ridículo y la grandilocuencia (el enfrentamiento Quinteros-Contreras). Así, finalmente, *La sonámbula* parece quedar, como su protagonista en buena parte del relato, presa en un entremundo. Y escribo esto siendo consciente de la arriesgada y valerosa empresa de los padres de esta criatura extraña, a la que la tradición traiciona más de un vez. ■

Buenos Aires me mata

Argentina, 1998, 102'
Dirección: Beda Docampo Feijóo
Producción: Pablo Kompel, Claudio Pustelnik y Jorge Estrada Mora
Guión: B. D. Feijóo y Laura Ramos sobre la columna periodística de la segunda
Fotografía: Ricardo Rodríguez
Música: Iván Wyszogrod
Montaje: César D'Angiolillo
Dirección de arte: Margarita Jusid
Intérpretes: Imanol Arias, Fernán Mirás, Eleonora Wexler, Nancy Duplaá, Claudio Tolcachir, Leonardo Saggesse, Nicolás Pauls.

Entre bobos anda el juego

por Quintín

Durante una de las funciones de prensa de *Buenos Aires me mata*, en el momento en el que el personaje del drogón bebe un líquido azul que contiene una sustancia a la que llama "cortapesadillas", uno de los presentes exclamó: "¡Por qué no me das una a mí!", ante la hilaridad de la concurrencia. Para escándalo del director Beda Docampo Feijóo, de Imanol Arias y del resto de la troupe (que expresaron su protesta no concurriendo a un programa de televisión), las críticas demolieron la película. Esas críticas tienen absoluta razón: *Buenos Aires me mata* es la peor película argentina del año, lo que es decir bastante.

Bastaría con una sola razón para ilustrar este comentario: no hay un solo momento en el film en el que algún personaje diga algo coherente, no ya en el mundo real, sino en cualquier mundo regido por algún tipo de lógica. La falsedad de la película es tal que parece escrita por un programa de computadora que hilvana frases al azar que, para colmo, no tienen gracia alguna. Nadie puede explicar que la obsesión sexual de Fernán Mirás sea sellarles el cuerpo a las mujeres y esté dispuesto a pagar una fortuna por esta diversión casi inocente. Y es grotesco escuchar cómo, cuando uno de los protagonistas parece a punto de suicidarse en medio del puerto, sus amigos solo atinan a preguntarse dónde vive. Y sobraría con agregar, de paso, que *Buenos Aires me mata* está muy mal filmada, que abusa de primeros planos que agreden la vista, al igual que sus colores saturados y sus decorados chapuceros.

Sin embargo, me temo, lo más irritante de la película está en otra parte. Después de todo, malos cineastas hacen películas malas todos los días. Pero hay algo terrible, malvado incluso, en la combinación entre la más crasa de las intenciones comerciales y un mensaje que se pretende liberador. En *Buenos Aires me mata*, es inocultable la intención de convocar a un público joven con actores de televisión y la imitación descarada de recetas de éxito. En efecto, no hay nada en el film que no sea derivativo de *Tango feroz* y de las últimas películas del cine argentino. Empezando por el cantor puro de corazón que quiere triunfar en un medio cruel (y las canciones que, al respecto, nos inflige la banda de sonido), siguiendo por la incomprensión de los padres hacia los protagonistas y terminando por la presencia de un actor español encargado de parlamentos grandilocuentes que simulan haberse elaborado desde un estadio avanzado de la civilización para beneficio de adolescentes porteños confundidos. Que el encargado de la parte didáctica sea en este caso un travesti sólo sirve para mostrar hasta qué punto los autores del film intentaron aprovechar incluso los datos más banales de la coyuntura.

No es la primera vez que un film argentino proclama burdamente la inocencia de la juventud y la irresponsabilidad de los adultos. Pero es la primera vez que los personajes utilizados para encarnar este aforismo dudoso están signados por la imbecilidad más absoluta: los pobres son tan tontos que es imposible suponer cómo pueden llegar a entender nada, aun el elemental mensaje edificante que el film les transmite. Si esta es la juventud maravillosa, destinada a cambiar el país que estroperon sus mayores, no hay duda de que les dejarán las cosas peor a sus descendientes.

Las crónicas de Laura Ramos (coguionista de *Buenos Aires me mata*) que dan origen al film estaban escritas desde la frivolidad y el cinismo. Es curioso cómo los mismos materiales aparecen ahora al servicio del *buenismo* más empalagoso. No es tan curioso, después de todo. La ausencia de rigor y de compromiso, la falta de toda honestidad, no digamos con el arte, sino meramente con las reglas del lenguaje, permiten estos cambios espectaculares: después de todo, esto es el circo. Y en el circo, un director de cine es una persona que asiste a los programas de televisión, donde es tratado con la deferencia que le cabe a un artista y puede mostrarse indignado con la moral pública y pontificar sobre los males del país (como he visto hacer a Beda Docampo Feijóo antes de que decidiera ofenderse con los medios). Pero el circo, como se sabe, es un sitio cruel y llega un momento en el que los viejos números dejan de ser atractivos. E incluso los que hasta ayer fueron un modelo de condescendencia y adulación pueden terminar subiéndose a la ola del repudio. El que juega con esas reglas debería ser el primero en aceptarlas. ■

Juegos peligrosos

Ridicule

Francia, 1996, 96'
Dirección: Patrice Leconte
Producción: Gilles Legrand, Frédéric Brillion y Philippe Carcassonne
Guión: Remi Waterhouse con la colaboración de Michel Fessler y Eric Vicaut
Fotografía: Thierry Arbogast
Música: Antoine Duhamel
Montaje: Paul Laine
Intérpretes: Charles Berling, Jean Rochefort, Fanny Ardant, Judith Godrèche, Bernard Giraudeau, Bernard Dheran, Carlo Brandt.

El poder de la palabra

por Marcela Gamberini

Es sabido que el cine se mueve constantemente buscando el equilibrio entre sus dos principales materias: la imagen y la palabra. Tanto teóricos como críticos y realizadores han hablado de esta sutil, difícil y perversa relación. Entre ellos, la afamada disputa entre Rohmer y Pasolini ocupa un lugar destacado. Pareciera ser que, lejos de hacer una comparación, Patrice Leconte avanza en la dirección que ha marcado Eric Rohmer. Lo que *Juegos peligrosos* pone en escena es la palabra como campo de acción. El lenguaje aparece como un campo de batalla, gana el que maneja mejor la lengua, el que es más ingenioso. El más inteligente se revela a través de lo que dice y de cómo lo dice. Es el ingenio verbal lo que decide la pertenencia o no a la corte del rey Luis XVI, ya que hasta la propia genealogía (imprescindible para entrevistarse con el monarca) puede ser falsificada. Construida a la manera de una larga payada francesa, plagada de frases agudas y maliciosas, *Juegos peligrosos* es una película que habla del poder de la palabra en una sociedad avejentada y en crisis como la de la última monarquía previa a la Revolución Francesa. El funcionamiento retórico de la lengua es, en *Juegos peligrosos*, la manera de ejercer el poder. Tanto los hombres de la nobleza como los que no lo son pero aspiran a serlo alardean de sus ingeniosidades lingüísticas para acercarse al rey Luis XVI. Cuatro personajes tejen una trama compleja a partir de un argumento sencillo: Malavoy, un ingeniero plebeyo, tiene el proyecto de sanear los pantanos que rodean a su pueblo de origen para evitar las enfermedades que ellos causan. Para dar curso a su proyecto necesita el aval del rey e intentará ingresar en la corte, donde se topará con personajes ridículos, avaros y engañosos. En la corte aprenderá las ventajas y las desventajas del poder. Como en casi todas las películas anteriores de Leconte (*El marido de la peluquera* o *Tango, la maté porque era mía*), los límites, en *Juegos peligrosos*, los ponen las mujeres. Malavoy se encuentra entre los favores de la calculadora condesa Blayac (la estupenda Fanny Ardant) y el amor puro de Mathilde (la hermosa Judith Godrèche). Son estas dos mujeres las que marcan la posibilidad de acceso a otros espacios: la condesa es el puente para entrevistarse con el rey, representando el mundo de la empolvada, gastada y corrupta monarquía, y Mathilde es la puerta que articula el paso hacia la revolución, hacia la libertad, hacia la juventud. Patrice Leconte retoma los ejes del género de la comedia recurriendo a diálogos ingeniosos y perversos que obligan al espectador a tomar partido por alguno de los interlocutores. Es la chispa de la conversación, del diálogo, lo que refuerza los lazos entre los hombres que los obligan a ser vencedores o vencidos. El que sabe conversar, el que puede contestar con ingenio, el que responde con agudeza es el que gana el duelo en el peligroso y elegante juego que propone Leconte. Algún psicoanalista afiebrado sostuvo que el sujeto se constituye en el lenguaje. Podríamos agregar con Leconte que el que tiene la palabra gana terreno, pero además se puede aventurar, como Malavoy, que el que maneja los intrincados códigos de la lengua tiene la posibilidad de elegir. En el final de *Juegos peligrosos*, el protagonista elige no solo a Mathilde, sino que elige quedarse en el terreno donde se estaba gestando la revolución. En un cine descosido y estrepitoso como el actual, *Juegos peligrosos* se destaca por proponer el enfrentamiento a través de los gestos, las miradas y las palabras. Parece que Leconte ha decidido equilibrar las bellas y elegantes imágenes con los juegos peligrosos que proponen las palabras. Es una buena decisión. ■

Vidas sin reglas

A Life Less Ordinary

EE.UU., 1997, 103'
Dirección: Danny Boyle
Producción: Andrew MacDonald
Guión: John Hodge
Fotografía: Brian Tufano
Montaje: Masahiro Hirakubo
Diseño de producción: Kave Quinn
Intérpretes: Ewan McGregor, Cameron Díaz, Holly Hunter, Delroy Lindo, Ian Holm, Ian McNeice, Stanley Tucci, Tony Shalhoub.

¡Que vivan los ángeles!

por Marcela Gamberini

Siempre me inquietaron los ángeles, las hadas y los fantasmas. Recuerdo que cuando era chica paseaba por la pantalla de la tele un personaje llamado Hada Patricia, al que temía casi tanto como a Margarito Tereré, pero por motivos diferentes. El Hada Patricia me asustaba, hasta llegaba a lloriquear; era tan azul, con tanto tul vaporoso en el vestido y con ese gorro tan puntiagudo, pero lo que más me causaba temor era la varita mágica. Parecía que con ella podía cambiar aspectos del mundo que para mí eran perfectos. A medida que fui creciendo me topé con otros tipos de ángeles o personajes similares con almas de fantasmas. De a poco me fui reconciliando con estas espirituales figuras, hasta que apareció la saga wendersiana, principalmente *Las alas del deseo*, y sobre todo el gran Frank Capra con *¡Qué bello es vivir!* Entonces también lloré, pero de felicidad, de alegría, de placer, no solo por encontrarme con películas fantástico-maravillosas (en el amplio sentido del término), sino porque me hicieron reconciliar con los ángeles. Entonces entendí que los ángeles son "personas" que no vienen a modificar aquello que está bien, sino que son intermediarios entre el mundo de lo racional y lo espiritual, pero también entendí —o sentí— que su tarea en la Tierra era —o es— reparar la maldad de las conductas de los hombres, devolverles el placer, el amor, la alegría de vivir. En *Vidas sin reglas* Danny Boyle trabaja con un tópico que fue fundacional del género comedia: la intrusión de lo extraño o lo anormal con las figuras de los ángeles, en un mundo que no tiene nada de normal, que está lejos del equilibrio, con cosas tales como el reemplazo del trabajo de un hombre por un robot, la crueldad explícita de un empresario, el terror de un secuestro, la fiereza de los golpes en una pelea.

Esa introducción acerca de mis míticos temores infantiles sirve para demostrar que *Vidas sin reglas* es una película agradable y que es necesario verla con los ojos limpios, que para disfrutarla es imprescindible despojarse de los prejuicios, que es bueno, de vez en cuando, dejarse llevar por la ingenuidad de una historia que propone el amor de dos individuos que están solos en un mundo horroroso (casi una versión moderna, inversa y aumentada de *La Cenicienta*). Ella, la hermosísima Cameron Díaz, es la hija de un magnate despiadado y él, Ewan McGregor, es un empleado de limpieza recién despedido de una de las empresas del magnate. Así, en ese clima, ellos se conocen y con la ayuda de dos ángeles terminan de enamorarse. La comedia tiene, por supuesto, un final feliz que, por supuesto, no es gratuito, porque la felicidad que los personajes se merecen es acorde con el clima de la película: es el premio a las peripecias por las que atraviesan durante todo el relato tanto ellos como los ángeles que tienen la tarea de "ayudarlos" en el amor.

Vidas sin reglas es una película de tono ligero, ingenua, en el buen sentido de la palabra. Creo que Danny Boyle, su director, es coherente ya que tanto *Trainspotting* como *Vidas sin reglas* son películas ligeras que trabajan a partir del humor, que utilizan la clave humorística para hacer más digerible el mundo horroroso que narran. Los personajes que maneja Boyle, y que escribe su guionista Hodge, siempre hacen lo que pueden, son susceptibles y humanos —aunque algunos sean ángeles—, se mueven con torpeza en el peligroso contexto en el que les toca vivir. En las tres películas de Boyle, el trabajo formal es excesivo pero coherente y refleja lo que los personajes sienten, lo que el relato necesita: en *Tumba al ras de la tierra*, la maldad, la crueldad, la perversión; en *Trainspotting*, los efectos de la droga; en *Vidas sin reglas*, el universo mítico de los ángeles y del amor.

Por suerte, el Hada Patricia ya no existe; a partir de Wenders, de Capra y de Boyle se esfumaron mis terrores infantiles. Ahora solo deseo que alguna vez un par de ángeles se aparezcan por mi ventana y me expliquen que la vida no es tan compleja, que sentimientos como el placer, el amor y hasta la felicidad son posibles. Solo eso espero. ■

Por esos ojos

Francia-Uruguay, 1997. Dirección: Gonzalo Arijón y Virginia Martínez. **Producción:** France 2, Point du Jour, Tele Europe, en colaboración con TV Ciudad (Intendencia Municipal de Montevideo). **Guión:** Gonzalo Arijón y Virginia Martínez. **Fotografía:** Pascal Soutra-Fourcade. **Música:** Juan José Mosalini. **Montaje:** Laure Mazé. **Sonido:** Paulo de Jesús.

Por esos ojos es un documental sobre los desaparecidos; más específicamente, sobre la historia del secuestro y la probable recuperación de la hija de desaparecidos uruguayos. Lo interesante de este film es que cuenta la historia de una frustración. La dimensión del relato es agobiante: una abuela uruguaya reconstruye la historia de su nieta secuestrada por las fuerzas militares argentinas en 1976, a la que busca durante años. Cuando la ubica, no sin esfuerzo físico y emocional, después de 17 años se encuentra con una mujer que ha perdido su nombre de origen y su identidad y que se niega a volver con su verdadera familia, con su familia de sangre, y opta por vivir con aquellos que asesinaron a sus propios padres. Quizá lo único que esta mujercita conserva de cuando tenía un año son los ojos, aunque la mirada haya variado radicalmente. Es un relato sin salida, cíclico, donde nada cambia; lo que sucedió, el secuestro, el encuentro, la negación resultan ser tópicos irreversibles.

Por esos ojos apabulla por lo que cuenta y no por cómo lo cuenta ya que no tiene intenciones de renovación formal en un género que suele nutrirse de ellas. *Por esos ojos* está narrado fundamentalmente con una cámara fija que apunta al rostro de la abuela, que es la que verdaderamente conduce el relato (por eso molesta y confunde la errada inclusión de un supuesto narrador acodado en la mesa de un bar). Las escenas en la orilla del mar para la apertura y el cierre, algunas tomas de individuos caminando en una gran ciudad y nuevamente la cámara fija en el fuerte testimonio del juez Marquevich nos muestran una película que carece de ambiciones estéticas y eso de alguna manera debilita el producto final.

A pesar de la pobreza formal, *Por esos ojos*, dirigido por Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, resulta ser un documental incómodo que nos confirma los poderes no solo ideológicos sino físicos de los hechos que conforman el pasado reciente latinoamericano. ■

Marcela Gamberini

Sangre y vino

Blood and Wine

EE.UU., 1996. Dirección: Bob Rafelson. **Producción:** Jeremy Thomas. **Guión:** Nick Villiers y Alison Cross basado en un relato para la pantalla de N. Villiers y Bob Rafelson. **Fotografía:** Newton Thomas Siegel. **Música:** Michael Lorenc. **Montaje:** Steve Cohen. **Diseño de producción:** Richard Sylbert. **Intérpretes:** Jack Nicholson, Stephen Dorff, Jennifer López.

La atracción de Bob Rafelson por recrear las variables del cine negro ya se había manifestado en dos intentos anteriores fallidos pero no exentos de interés: *El cartero llama dos veces* y *Viuda negra*.

Esta película es otro intento de actualizar los códigos del film *noir* a través de una historia de sórdidas aristas. Tras su apariencia de próspero hombre de negocios con una sólida vida familiar, Alex Gates (Jack Nicholson) oculta una profunda crisis. Su tienda de vinos y su matrimonio están en quiebra, la relación con su joven amante no es la mejor y los enfrentamientos con su hijastro son casi cotidianos. Para intentar revertir esta situación, se pondrá en contacto con un viejo amigo —un ladrón de cajas fuertes destruido por la tuberculosis— para robar un valioso collar, algo que le solucionará al menos su situación económica pero que lo precipitará en una espiral de violencia sin retorno. El film de Rafelson, ambientado en una Miami alejada de la imagen turística y feliz que se tiene de esa ciudad, recurre a varias de las constantes del cine negro para desarrollar su historia: la codicia y la traición como elementos impulsores de las conductas de los personajes, la presencia de una mujer (en este caso no demasiado fatal) como eje de los conflictos y la violencia como único recurso para resolver cada situación. Los problemas de la película provienen de algunos desniveles narrativos —notorios sobre todo en la primera mitad, que es excesivamente expositiva— y de un reparto que no ayuda demasiado. De Jack Nicholson es sabido que para muchos —por cierto que no para mí— es uno de los actores más importantes del cine actual. Aquí despliega una vez más su habitual arsenal de tics que conducen inevitablemente a la sobreactuación, y, lo que es peor, insiste en su inveterada costumbre de convertirse en centro de la puesta de todas las escenas en las que interviene (es admirable en ese sentido la paciencia de Rafelson, que lo dirigió en seis de sus nueve películas). En cuanto a la bonita Jennifer López y Stephen Dorff, están bastante lejos de las exigencias de sus respectivos personajes. Si a pesar de los reparos apuntados los resultados son aceptables, ello debe atribuirse a la innegable capacidad artesanal del director para resolver varias secuencias y a la presencia de Michael Caine, que, a diferencia de los otros actores, logra dotar de auténtico espesor a un personaje terminal. ■

Jorge García

Arma mortal 4

Lethal Weapon 4

EE.UU., 1998. Dirección: Richard Donner. **Producción:** Joel Silver y Richard Donner. **Guión:** Channing Gibson sobre una historia de Jonathan Lemkin, Alfred Gough y Miles Millar. **Fotografía:** Andrzej Bartkowiak. **Música:** Michael Kamen, Eric Clapton y David Sanborn. **Montaje:** Frank J. Urioste y Dallas Puett. **Intérpretes:** Mel Gibson, Danny Glover, Joe Pesci, Rene Russo, Chris Rock, Jet Li.

De seguir en la línea que vienen tomando, la quinta entrega de *Arma mortal* deberá tener guión de Paul Auster. Las escenas de acción siguen retrocediendo en esta cuarta aparición y los diálogos y las escenas familiares van en aumento. Y eso no está mal, aunque Richard Donner no sabe muy bien cómo filmar este nuevo paquete. Otra costumbre que ha ido creciendo de un film a otro es el agregado de un nuevo miembro al equipo de los buenos, lo cual va tornando descartable al equipo de los villanos. El sargento Riggs, mal que le pese al dramatismo de la historia, ya está bastante de vuelta de su locura y ha reencaminado su vida. Su esposa (Rene Russo) está embarazada y también lo está la hija de Murtaugh. Es muy raro cómo *Arma mortal 4* decide no competir en espectacularidad con las grandes producciones del año y apuesta con convicción al carisma de sus personajes y los actores que los interpretan. Aunque los chistes no son tan buenos y la película respira un aire de inutilidad total, ellos logran que la historia se vuelva agradable. Tan fuerte es el espíritu de familiaridad de la serie que aunque el afiche potencie la figura de Gibson, de gigantesco crecimiento en los últimos años, en la película todos corren parejo. Incluso Gibson acepta con alegría que su personaje esté viejo y ya no pueda pelear y ganarles a todos como antes. De hecho Glover le salva la vida luego de que el villano lo deja al borde de la muerte. Estos dos amigos, juntos, pueden vencer a cualquiera. Uno es negro y otro blanco; la esposa de Riggs pelea, aun embarazada, tan bien como siempre y la ambigüedad sexual de Leo permite que la línea homofóbica del film no pase del chiste cotidiano. Cuando esta leve comedia termina y aparecen los títulos, se ven fotos de los actores en el rodaje, luego del director y del productor, y así siguiendo hasta agotar a todo el equipo técnico. El aire familiar y el placer que se respiraba en la serie se extienden a todo el staff. Este gesto puede interpretarse como demagógico, pero yo opino que se trata de uno de los pocos homenajes que ha recibido la gente detrás de cámara en toda la historia del cine. Cuando den el film en Canal 13, Telefé o Space, todo eso será cortado para pasar bien rapidito al siguiente producto de la programación. No es necesario decir que sus equipos no deben divertirse tanto como los de *Arma mortal*. ■

Santiago García

Armageddon

EE.UU., 1998. Dirección: Michael Bay. **Producción:** Jerry Bruckheimer, Gale Anne Hurd y Michael Bay. **Guión:** Jonathan Hensleigh. **Fotografía:** John Schwartzman. **Música:** Temas varios. **Montaje:** Mark Goldblatt, Chris Lebenzon y Glen Scantlebury. **Diseño de producción:** Michael Kaplan. **Intérpretes:** Bruce Willis, Liv Tyler, Ben Affleck, Steve Buscemi, Will Patton, Peter Stormare, Keith David.

Lo que sigue es el breve comentario de aproximadamente dos mil caracteres de extensión sobre una película que costó cerca de doscientos millones de dólares. Ahí va.
Armageddon trata sobre la expedición que realiza un grupo de especialistas en perforaciones de pozos de petróleo para detener un meteorito y evitar así que destruya la Tierra. En el comienzo se cita *Godzilla* con un chiste simpático, pero los personajes también hablan de *Star Wars*, *Alien* y otras películas más. La expedición que dirige Willis puede parecerse a la de *Doce del patíbulo*, pero también a la de otros films bélicos o de ciencia ficción de la historia del cine. En medio de una enorme infraestructura técnica, tecnológica y tecnocrática, se cuenta la historia de amor entre Liv Tyler y Ben Affleck. Ella, con esa palidez vampírica y esa boca que recuerda a papá Aerosmith, sigue siendo filmada como si estuviera en un videoclub. Affleck, Buscemi en vertiente histérica (como siempre) y Bob Thornton (como el representante de la NASA) confirman que las calificaciones "independiente" y "mainstream" tienen más de un parentesco. Por último, Michael Bay demuestra su total incompetencia en el rubro dirección, con escenas donde se entiende muy poco y más o menos trescientas tomas gratuitas. Pero la culpa no es de Bay sino de quien le da de comer, el productor Bruckheimer, responsable de que *Armageddon* esté filmada como si se tratara de cinco películas en una, con sus correspondientes "colas". Las múltiples historias que se desarrollan en el film tienen un interés insignificante ya que todo se prevé: quiénes mueren y quiénes se salvan, el sacrificio de nuestro héroe (en este caso, sin camiseta), las lágrimas de Tyler, el ruso que anda dando vueltas en la estación espacial, los chistes, las explosiones y la felicidad de un mundo salvado por una banda de atorrantes. Ah, me olvidaba. También hay algunas escenas que no tienen nada que envidiarle a la estética publicitaria y un personaje que encarna al presidente de Estados Unidos emitiendo un discurso a todo el planeta, mientras se suceden imágenes turísticas de otros ámbitos. Ahora bien, ¿a quién le puede importar *Armageddon*?
Dos mil trescientos caracteres sobre una película que habla de la muerte del cine son más que suficientes. ■

Gustavo J. Castagna

Las horas contadas

Body Count

EE.UU., 1998. Dirección: Robert Patton Spruill. **Producción:** George Jackson, Doug McHenry y Mark Burg. **Guión:** Theodore R. Witcher. **Fotografía:** Charles Mills. **Música:** Curt Sobel. **Montaje:** Richard Nord. **Diseño de producción:** Tim Eckel. **Intérpretes:** David Caruso, Linda Fiorentino, John Leguizamo, Ving Rhames, Donnie Wahlberg, Forest Whitaker, Michael Corrigan.

Ninguna película merece someterse a un cuestionario. Sin embargo, *Las horas contadas* es el film ideal para plantear una serie de preguntas con sus respectivas respuestas. De más está agregar, estimado lector, que si al leer las preguntas usted adivinó las respuestas (o una buena parte), ya está en condiciones de filmar una película como *Las horas contadas*. Sin demasiado esfuerzo, seguramente le saldrá mucho mejor. Empecemos.
¿En qué momento de algunas películas (*Hombres de negro*, *La última seducción*) aparece Linda Fiorentino y qué papel interpreta?
La respuesta es obvia: a la media hora surge su figura seductora, por lo general dentro de un mundo machista, misógino y delictivo.
¿Cuál es la palabra más utilizada en los films de los últimos años donde los ladrones de la banda se desconfían mutuamente, más tarde se matan entre ellos o los aniquila la policía y al final solo uno sobrevive? Las respuestas son fáciles: la palabra es *fuck* y sus derivados. En cuanto al único sobreviviente de la historia, si es bueno, mucho mejor, y si es un negro, todo es políticamente más correcto. Eso ocurre en *Las horas contadas* con David Caruso (un campeón del insulto) y Ving Rhames (el buenazo del film) respectivamente.
¿Cómo se puede contar un policial negro desde los tiempos de *Casta de malditos* de Kubrick o bien desde *Perros de la calle*, que está más cerca en el tiempo?
También ese interrogante tiene una única solución: con una estructura narrativa a base de flashbacks y recurriendo al uso (y abuso) del ralentí.
¿Hay un actor más insoportable e histérico que Michael Madsen?
En este caso, la respuesta depende de los prejuicios y los gustos (o disgustos) personales sobre determinados intérpretes. Debido a *Las horas contadas*, Madsen pasó al segundo lugar de mi lista, ya que uno de los protagonistas es John Leguizamo, solo y recibiendo el abucheo de la popular.
¿Cuál es el destino final de un personaje de *Perros de la calle* de Tarantino y otro de Abel Ferrara, cargando con sus conflictos existenciales con la religión?
La respuesta es la siguiente: un tipo desangrándose ante la cámara mientras dice "soy católico".
Las horas contadas fue dirigida por Robert Patton Spruill (una mezcla del apellido del famoso general de la Segunda Guerra con la marca de un cucarachicida). Un insecto por ahí. ■

Gustavo J. Castagna

Especies 2

Species II

EE.UU., 1998. Dirección: Peter Medak. **Producción:** Frank Mancuso Jr. **Guión:** Chris Brancato sobre los personajes de Dennis Feldman. **Fotografía:** Matthew F. Leonetti. **Música:** Edward Shearmur. **Montaje:** Richard Nord. **Diseño de producción:** Miljen Kreka Kljakovic. **Intérpretes:** Michael Madsen, Natasha Henstridge, Marg Helgenberger, Mykelti Williamson, George Dzundza, James Cromwell.

La gente desinformada ve *Especies 2* solo como la secuela de una película mala. Los que nos dedicamos al cine sabemos que hay un interés adicional en los títulos de crédito: Peter Medak es el director. Les anticipo a todos los desinformados que tuvieron suerte si no entraron al cine. Cualquier esperanza de ver un film de Medak es frustrada minuto tras minuto hasta llegar a la conclusión de que o se trata de un hombre con el mismo nombre que dirige cine, o bien la cuenta de teléfono le llegó muy alta al pobre Peter y salió a conseguir un poco de dinero extra.
A favor de los informados, digo que se trata de una buena oportunidad para volver a ver —o ver por primera vez— otros films del director. Como estamos hablando de terror, mencionaré tres bastantes conocidos. Mucho más miedo que *Especies 2*, provocaba, aunque no fuera del género, *El clan de los Krays*, una película muy interesante sobre la mafia británica. Por supuesto, *Al filo del abismo* (*Romeo Is Bleeding*), un policial negro donde una desatada Lena Olin mezclaba a la típica mujer fatal con Frankenstein y Terminator. Este film aterrorizó a varios redactores de la revista. Para el final dejo una de las películas de terror que asustaron mi infancia y que jamás pude olvidar: *Al final de la escalera*. Aun hoy sigue siendo una obra muy recomendable para los espectadores más valientes.
Olvidemos a Medak. Vuelve la rubia extraterrestre pero ahora está controlada y es más humana. De todas maneras se pasa casi todo el film encerrada. Los aliens vienen ahora de la mano de un astronauta. El erotismo que supuestamente tenía el film anterior se mantiene tan frío como antes y el sexo sigue siendo el momento de ataque. Durante los 90 minutos de película y los días siguientes traté de encontrar algún rastro que indicara alguna idea detrás de la historia pero no lo hallé. Salvo el hecho de asociar el sexo con algo malo y peligroso, pero eso está a la vista en el guión. El resto son escenas asquerosas y algún que otro sobresalto. Pero *asustarse nunca, divertirse jamás*, ese podría haber sido el título de este bodrio que termina anunciando, de manera ahora sí terrorífica, que tendremos que soportar una tercera parte. Yo no voy a verla ni aunque la dirija Hitchcock. ■

Santiago García

La visitante del invierno

The Winter Guest

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Alan Rickman. **Producción:** Ken Lipper y Edward R. Pressman. **Guión:** Alan Rickman y Sharman MacDonald sobre la obra teatral del segundo. **Fotografía:** Seamus McGavery. **Música:** Michael Kamen. **Montaje:** Scott Thomas. **Diseño de producción:** Robin Cameron Don. **Intérpretes:** Phyllida Law, Emma Thompson, Gary Hollywood, Arlene Cockburn, Sheila Reid, Sandra Voe.

Es casi un chiste que un actor inglés empiece a dirigir cine adaptando una obra de teatro y que llene la película de actores y actrices del teatro inglés, empezando por la benemérita Emma Thompson y por la aun más benemérita vieja que interpreta a su madre. En la película hay otro par de viejas (igualmente beneméritas, supongo), dos adolescentes (que desean serlo algún día) y dos niños (los niños no son beneméritos). Será por el motivo consignado en el último paréntesis que los niños son los que mueren al final. Pero no se trata de un castigo a sus magras dotes actorales, sino porque el asesinato infantil es un dispositivo al que las malas ficciones recurren para pretenderse trascendentes. Para más datos, los niños se internan en la bruma y el mar helado como protesta porque sus padres y maestros no los comprenden (me da un poco de vergüenza contarlo, pero es así).

Puestos a buscar las razones de que esta película se haya filmado, está claro que una de ellas no fue el talento de Alan Rickman para su nuevo oficio. El film transcurre en bellos exteriores escoceses (no sé si bellos, ya que nadie querría vivir allí, pongamos vistosos), pero bien podría ocurrir entre cuatro paredes: todo se reduce a una serie de primeros planos de actores simulando que sufren y que les cuesta comunicarse. Pero al final todos se comunican, se reconcilian, se comprenden, como corresponde a las piezas de teatro de hace cuarenta años que trataban los problemas de familia en clave terapéutica (hace falta más diálogo, caramba). Al parecer, a los niños no les hace efecto la terapia.

Estas escenas que nos llegan a través de la polilla del tiempo, que corroe las mejores ideas y, a veces, hasta las peores, están intercaladas arbitrariamente, mezcladas con metáforas que utilizan gaviotas que vuelan para aludir a la libertad o llamas que no se apagan para representar la esperanza de que la vida se prolongue (y no olvidemos los paisajes). Todo es feo en sí, pero está montado con una torpeza que subraya que *La visitante del invierno* no pertenece en absoluto a esa disciplina llamada cine. ■

Quintín

Un ángel enamorado

City of Angels

EE.UU., 1998. Dirección: Brad Silberling. **Producción:** Dawn Steel y Charles Roven. **Guión:** Dana Stevens sobre la historia de Wim Wenders, Peter Reitinger y Peter Handke. **Fotografía:** John Seale. **Música:** Gabriel Yared. **Montaje:** Lynzee Klingman. **Escenografía:** Lilly Kilvert. **Intérpretes:** Nicolas Cage, Meg Ryan, Dennis Franz, Andre Braugher.

En ciertas películas de los últimos años relacionadas con los ángeles y con la muerte hay algo curioso. El tema siempre es planteado con tanta falta de seriedad como exceso de solemnidad. La conclusión inevitable es que, sin convicción alguna, le venden a una sociedad inclinada hacia esas creencias un cine que las apoya. Cuando la muy racional (aunque cristiana, por cierto) cirujana interpretada por Meg Ryan se enfrenta a una crisis terrible y se enamora de un ángel, sus argumentos escépticos suenan muy contundentes. Pero el ángel contesta una gansada y ella se convence antes de que él termine la oración. Es de una inmoralidad extrema el que no sean capaces de respaldar con alguna idea lo que el film nos trata de mostrar. Nunca estuve más lejos de creer en angelitos que cuando escuché a Nicolas Cage balbuceando tonterías de supuesta trascendencia. *Un ángel enamorado* irrita en su manera de tocar muchos temas serios con superficialidad premeditada. Pocas películas son más irresponsables que esta. Muere una niña (Wenders, aun en su peor momento, evita estas cosas) y la vemos irse feliz. La muerte como algo hermoso y el comienzo de una nueva vida. ¿Por qué hablar así de algo que todos sabemos es el dolor más grande al que nos enfrentamos?

Hacer una película de ángeles para asesinar brutalmente a su protagonista cuando ella es feliz, es muy grave, es de una impunidad que *Las alas del deseo*, en la que se basa el film, nunca hubiera aceptado. Solo sirve para descubrir la única marca del director, Brad Silberling, que ya en *Casper* mostró una cierta negrura en sus historias. Pero si *Casper* era divertida, emocionante y ligera, esta es exactamente lo contrario. La autoría de aquel film se la daremos a Spielberg y a Silberling lo pondremos en la lista de los cineastas peligrosos. Pido disculpas por haberme llenado la boca de elogios a él y no haber reconocido las pistas de su mal cine en su película anterior.

En cuanto a Wenders, digamos que *Las alas del deseo* es muy superior, original y mil veces más atractiva visualmente. Pero, por otro lado, tiene varias escenas que convertirían a *Ghost* en *Ordet*. A favor de *Un ángel enamorado* está el hecho de que los protagonistas tienen sexo, algo que no les importa en lo más mínimo a los muchachos berlineses.

El mejor film de ángeles que dio el cine de los últimos diez años fue *Siempre*, de Steven Spielberg; los demás suelen ser tan falsos como un ángel con espalda. ■

Santiago García

Tango

Argentina-España, 1998. Dirección: Carlos Saura. **Producción:** Luis A. Scalella, Juan C. Codazzi y Carlos L. Mentasti. **Guión:** Carlos Saura. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Música:** Lalo Schifrin. **Montaje:** Julia Juániz. **Coreografía:** Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola y Ana María Stekelman. **Intérpretes:** Miguel Angel Solá, Cecilia Narova, Mia Maestro, Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Sandra Ballesteros, Enrique Pinti, Julio Bocca, Juan Luis Galiardo.

Unos días antes de ver *Tango*, había releído "El travelling de *Kapo*", un notable texto de Serge Daney incluido en el libro *Perseverancia*, editado en la Argentina hace un tiempo por *El Amante*. Daney cuenta allí el impacto que sufrió al leer un artículo de Jacques Rivette sobre *Kapo*, la película de Gillo Pontecorvo. "Hay cosas que deben abordarse con miedo y temblor; la muerte, sin duda, es una de ellas", decía en aquel artículo Rivette. Daney terminaba explicando la indignación que, treinta años después de haberlo leído (en 1961), le había provocado "el fundido encadenado que hacía bailar juntos a los muertos de hambre y a los satisfechos" en el videoclip aquel que reunía a Michael Jackson y muchas otras estrellas, para juntar dinero destinado a una causa humanitaria.

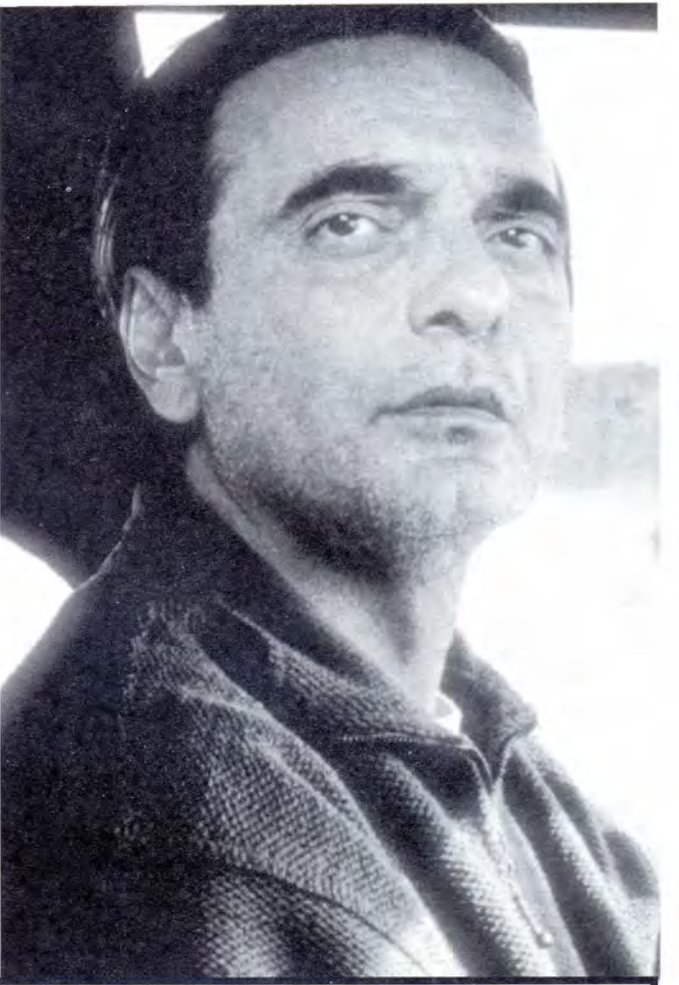
Aquel travelling "inmoral" de *Kapo* ponía al espectador, y al propio cineasta, fuera de lugar, aseguraba Daney.

Algo parecido me pasó a mí cuando me enfrenté a una espantosa secuencia que Saura incluyó en *Tango*, una coreografía siniestra donde bailarines disfrazados de militares apilan cadáveres desnudos en una fosa común. Atreverse a semejante cosa en una película (cuya historia, por otra parte, iba por un camino que no hacía sospechar para nada tal exabrupto) habla muy mal de Saura, un artista con unos cuantos años de trayectoria (muchos de ellos dedicados a la severa crítica del franquismo, por ejemplo) como para no darse cuenta de esta asombrosa metida de pata.

Me parece absolutamente fuera de lugar dedicarle mucho más tiempo y espacio a una película que incluye este despropósito (sobre todo si se tiene en cuenta que en este caso no se trata de un movimiento de cámara, como en *Kapo*, sino de una escena completa de un par de minutos de duración). De todos modos, *Tango* puede liquidarse en una par de líneas: malas actuaciones, una estructura pretensiosa (¡otra vez el cine dentro del cine!), un esfuerzo desmedido de Vittorio Storaro para hacerse notar y, como frutilla del postre, la participación innecesaria de Julio Bocca, en medio de una andanada de números de danza tanguera. Saura podría haber repetido la experiencia de *Sevillanas* o *Flamenco* en un género musical distinto. No hubiera sido novedoso. Pero tampoco me habría recordado la furia de Daney. ■

Alejandro Lingenti

Los estrenos del mes según los críticos



De uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	**Julian Cooper** Herald	**Diego Batlle** La Nación	**Leonardo D'Espósito** La Maga	**Horacio Bernades** Página/12	**Moira Soto** Humor	**Sergio Wolf** AM del Plata	**Luciano Monteagudo** Página/12	**Diego Lerer** Clarín	**Quintín** El Amante	**Gustavo J. Castagna** El Amante	**Promedio**
El sabor de la cereza	9	10	9	9	9	10	9	10	9	10	10	9,45
Triple traición	8	10	9	9	9	8	8	9	9	7	7	8,45
Western	8	8	9	9	8	7		8	8	8	8	8,10
Scream 2			8	8	6	8			8	9	8	7,86
Sangre y vino	7	7	7	6	7	7		7	7	6	7	6,80
Juegos peligrosos	6	8	7	7	6	6	5	6	7		4	6,20
Por esos ojos			6	7		6	5					6,00
Jude	6	6	6		4	5	6	6	7		4	5,56
La nube				5	5		3	6	5	7	6	5,29
La visitante del invierno	5	6	5		5	7	5	5	6	3		5,22
Arma mortal 4	4		4	6		2	6		6			4,67
Vidas sin reglas	4	5	5	5	5	4	2		3	6	4	4,30
Armageddon	3	8	2	4		4	2		4	3	3	3,67
Tango	7	7	2	3		3	2	4	3	2	2	3,50
Las horas contadas						4		5	2		2	3,25
Buenos Aires me mata	1	5	1	3	1	1	1		1	1	1	1,60

La 10 para Mildred Burton

por Tomás Abraham

Primero. Se avecinan tiempos electorales. La tele aceita sus engranajes. Los maquilladores y los peluqueros están en la línea de largada con los músculos tensos. Los cirujanos plásticos tienen la agenda completa. Los mejores dentistas ya no dan turno. Los políticos ensayan cada mañana frente a un espejo. Y yo tengo ganas de que gane la Meijide, que gane las internas primero y la presidencia después. Es más, imagino el país gobernado por un gabinete de mi preferencia, un país que inicia una batalla que valga la pena, algo que produzca alguna ilusión, una ilusión realizable, posible, riesgosa pero posible. Una política que no derive del resentimiento ni de la amargura, sino una política inteligente y valiente para la que las palabras ética y eficiencia no sean ritual de loros sino resultado palpable.

Argentina necesita una gran política, una base para las futuras generaciones, para los millones de pibes marginados de una educación necesaria para sobrevivir en un capitalismo semisalvaje nos guste o no, para que los no tan jóvenes no vivan temblando para no perder lo poco que tienen y para que la palabra futuro no sea solo una pared. Necesitamos una presencia sarmientina, un manojo de nervios históricos que barra con los prejuicios, con los delincuentes, con los caciques, con los que hicieron de la política una práctica espuria que vive del tráfico de influencias, de órganos y de decencias. Hasta que me dure el oxígeno trataré de repeler el sarcasmo de los que hacen de Mefistófeles y nos dicen que lo que vale es la guita y solo la guita, que vale más que los sermones de pastores sin sotanas. Tampoco dejaré de repeler la piromanía de los que se especializan en Molotov y menos la de los que alientan el molotov de los otros, ni lo haré con los trovadores del subcomandante ni con los guitarreros del comandante. Pero el Arcángel San Gabriel me visitó y me dijo con su voz persistente que no solo hay balas y dinero, también hay amor, y amor es eros y tánatos, un ángel intermediario con dos aspectos que crean la sinfonía llamada vida. Muera el realismo fascista y viva las elecciones, el congreso, los diputados, el documento nacional de identidad, el cuarto oscuro que nunca es oscuro, las boletas electorales, los candidatos y todo el carnaval de la democracia representativa. Queremos otra política, otros principios, y digo nosotros porque este es el tiempo del plural.

El Arcángel San Gabriel me susurró los nombres del futuro gabinete para una Argentina en marcha hacia la luz. Daré cada uno de los nombres que el jueves 6 de agosto me dibujó ante mis ojos y cada una de las palabras cuyos sonidos penetraron mis oídos. Estos son tiempos de alegría, de posible retiro del menemismo y de sus bufones, son tiempos con nuevos rostros posibles, pero también es tiempo de peligros. Hay tantos esperpentos en el gobierno como en la oposición, tantos irresponsables de un lado como del otro. Es necesario tener inspiración divina para rescatar las perlas en la sopa fría de la mediocridad política.

El gabinete nacional deberá conjugar —para utilizar jerga periodística— ética y eficiencia. Si es solo ética no será más que un verso lamentable en tiempos en los que ni siquiera hay dentistas de barrio y en los que hasta los verduleros tienen barbijos. Si se busca una política solo eficiente nunca será eficiente sino conveniente para pocos. En la Argentina el pragmatismo fue la justificación de hacer más pobres a los pobres y más ricos a los ricos. Se necesita la ética porque es el virus que inyectado en la política nos da la famosa equidad, que no es igualdad, sino dignidad más libertad.

Gobernar con el menemismo y el duhaldismo en la oposición, con la izquierda traicionada en la oposición, con la policía, los higienistas y pedagogos de la virginidad en la oposición, con el Opus Dei y el Opus Gay en la oposición, con los sindicatos combativos y las burocracias cegetistas en la oposición, con los agentes activos de las corporaciones expoliadoras en la oposición, con el PI en la oposición, con Franja Morada y la JP en la oposición, con el Grupo Clarín y el CEI en la oposición, con el sindicato de los maestros en la oposición y con la clase media que quiere los mejores servicios sin impuestos en la oposición, va a ser una tarea homérica. Se van a necesitar manos de bruja para conducir los hilos de esta nave amotinada por definición. Y yo tengo a mi bruja preferida, se llama Graciela, y tiene sentido común. ¿Qué es el sentido común? No es un invento de la trivialidad inglesa. Es no tragarse el sapo de la buena conducta de izquierda, es tener los ovarios para decir que contrataría a Silvani en el nuevo gabinete, de decir que no al aplausómetro de los que se vanaglorian con perseguir a procesistas, es no querer pasar a la fama arrojándole frente a las cámaras un tomate a Videla o a Astiz, es empezar a entender esta entelequia histórica llamada Poder. Pero Graciela no podrá sola, ni física ni espiritualmente, deberá tener hombres fuertes a su lado, y mujeres fuertes también. Por eso el Arcángel San Gabriel tronó su trompeta y dijo los nombres divinos, tal como lo hiciera Plotino, Dióniso Aeropagita y otros místicos de la filosofía.

Presidente Graciela. Jefe de Gabinete Rodolfo Terragno. Ministro del Interior Chacho Alvarez. Ministro de Economía Juan Llach. Ministra de Educación Adriana Puiggrós (si se deja de romper las bolas con suprimir el CBC). Ministra de Acción Social Elisa Carrió. Ministro de Relaciones Exteriores Federico Storani. Ministro de Justicia Luis Moreno Ocampo (porque se necesita astucia para enderezar justicia). Ministro de Salud... no escuché bien, hubo una interferencia en la transmisión del Angel... le preguntaré a Víctor Sueyro...

Director de la DGI el Perro Santillán. Ministro de Defensa Horacio Jaunarena. Secretaría de la Mujer Aníbal Ibarra. Secretario de la SIDE Norberto LaPorta. Director del Instituto de Cinematografía Eduardo Antin. Cónsul en Ciudad del Este Beatriz Sarlo. Embajador en Irán Jaime Barylko.
Debo hacer una aclaración, no quiero olvidarme de esta salvedad que me transmitió el Arcángel, me refiero a una nueva ley de ministerios por la que la Secretaría de Agricultura, Ganadería y Pesca se desdoblará en dos ministerios. Secretario de Agricultura y Ganadería Felipe Solá. Secretario de Pesca Gustavo Noriega. Embajador en el Vaticano Federico Klemm. Agregado Cultural en Colombia el doctor Juan Yaría. Presidente de la Casa del Teatro Jorge Asís. Director de Guardia de Auxilio y Emergencias para Derrumbes y Apuntalamientos el licenciado Horacio González. Secretario de Lucha contra la Drogadicción el doctor Ricardo Wilbur Grimson. Secretario de Cultura de la Base Naval Vicecomodoro Marambio (hermano del autor del tango *El choclo*, Marambio Catán), el señor Mempo Giardinelli. Directora General de Espacios Verdes, arquitecta Cora Burgin. Secretaría de Comunicaciones Haydée Thompson. A cargo del Consejo Nacional de Protección de Menores, monseñor Laguna. Director del Comité Nacional para el Programa Hidrológico Internacional (Conaphi), Leopoldo Moreau. Director Nacional de Medios Alternativos de Resolución de Conflictos (sito en la calle Sarmiento 663, tel: 325-2600), el doctor Fernando "Chupete" de la Rúa. Director del Archivo Modelo por Imágenes Digitales de Documentación Financiera (tel: 314-0631) Gustavo Béliz. Director de Programación de Costanera Norte y a cargo del predio conocido por Los Años Locos, Alfredo Casero.
El Arcángel San Gabriel dejó a mi elección la nueva conformación de la comisión asesora de la Oficina de Etica, que seguirá funcionando dada su pertinencia política y su prestigio internacional. El decano Luis Ferreira será sustituido por otro académico de nota, el director del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras, el doctor Osvaldo Guariglia, quien conducirá una nueva comisión asesora luego de la renuncia de sus conspicuos miembros tales como Raúl Beraja, la señora Chopitea y otros intachables, y que ahora estará compuesta por las siguientes personalidades: Caren, Sultán, Camerún, Ultima, Merluza, Tigro, Cheta, Aurora, Pendorcho, Fiasco, Pelusa y Termo. Estos miembros asesores —cuya honestidad garantizo— no son más que los que integran mi hacienda particular distribuida entre mi residencia de la ciudad de Buenos Aires y el establecimiento campestre conocido por La Bambusa que dichosamente administro en la ciudad de Colonia del Santísimo Sacramento, y que se compone de cinco perros, tres gatos, una vaca, un ternero, una ternera estéril (Fiasco), un loro (Termo).
La renovada ley de ministerios anula la función vicepresidencial.

Segundo. Confieso con sinceridad que mi nota para este número de *El Amante* terminaba con la proclama del Gabinete según San Gabriel, pero nunca hay que decir de esta agua no has de beber. Me refiero al agua estancada del fútbol. Lo lamento por las sanas personas a las que no les interesa esta patología argentina de clase media, porque lo popular, el verdadero hincha, no tiene dudas ni reflexiones, es de tal o cual equipo, es capaz de comerse la camiseta como Ezequiel comía los rollos del Pentateuco, y sufre y goza por eso. Nosotros no, tenemos IDEAS, al menos yo, porque otros no tienen ideas, tienen la gracia de tener principios, son moralistas, puritanos y maniqueos. Así de liviano.
Los filósofos somos así, es nuestro ganapán. Molestamos. No nos tragamos el sapo de que cada uno tiene derecho a pensar lo que quiere y elegir lo que más le gusta, porque no creemos en los individuos ni en el libre arbitrio ni en el libre examen. Sí creemos en las individuaciones y las singularidades, resultado de una ascesis punzante y constante.
Me doy cuenta de que inicié con el fútbol una polémica, aunque por ahora hable solo. Y cuando mi amigo y colega Christian Ferrer me entregó un artículo de un periodista español de apellido Segurola, y Gustavo Noriega manifestó su admiración por las notas del mencionado, me sentí estimulado para decir lo mejor que pueda lo que sé y siento, gracias a tantos años de pasión popular, y a una percepción arduamente construida. Soy una persona mayor que hace décadas se inició como hincha de fútbol. Para empezar, y para que me entiendan, el primer campeonato, es decir subcampeonato, que disfruté, fue el que ganó Vélez en el 53, me refiero a 1953 y no al año de la Constitución Nacional, por si hay algún gracioso en la sala. Aquel equipo de Adamo-Huss y Allegri, Ovide-Ruiz y García Fierro, Sansone-Conde-Ferraro-Zubeldía y Mendiburu (luego Manzi).
Soy mayor, quiero decir que me gusta la poesía y no el lirismo, y la poesía es como la filosofía, un arte mágico que jamás poseemos pero que nos atrae y, a veces, nos gratifica. Estimo que una de las cosas que intentaré diferenciar, aunque más no sea entre líneas, es esta diferencia entre poesía y lirismo.
Segurola luego de la derrota argentina frente a Holanda escribe en el diario *El País* una nota que se llama "Un equipo invertebrado", que entre otros conceptos dice: todos estaban de acuerdo en la abrumadora superioridad de los holandeses. O quizás habría que definirlo desde el otro lado, desde la inferioridad de un equipo sin definir, que no responde a la mayoría de los códigos argentinos, que es la representación última de la podredumbre que se empezó a generar en el período de Bilardo... Argentina ganó el Mundial del 86 y el éxito autorizó un modelo, el bilardista, que resultó nefasto para un país que ha perdido sus señas de identidad futbolísticas... A la selección Argentina no la sostenían ni los jugadores —de una mediocridad evidente en líneas generales— ni un estilo, ni una idea, ni la voz ancestral de la historia... La falta de identidad ha resultado letal, precisamente porque hasta la llegada de Bilardo había un cierto acuerdo sobre lo básico. En los mejores y en los peores momentos Argentina era fiel a un modo de interpretar el fútbol. Había una vertebración que iba más allá de tal o cual opinión.
Fin de lo dicho por Segurola. De lo que dice hago dos afirmaciones: una de alcance menor, el equipo argentino no fue un invertebrado sino un sobrevertebrado, con problemas de tensión en todas sus líneas, en la cervical, en la dorsal, en la lumbar, en el sacro lugar. No fue elástico, no se soltó, no arriesgó, no encaró, etc. Demasiada articulación. De todos modos si el mundial terminaba luego del primer tiempo contra Holanda, no escucharíamos a tantos que soportamos hoy. Pero me interesa hablar de otra cosa, de este asunto de los viejos códigos argentinos y de la podredumbre desde Bilardo. Segurola, este amigo del verdadero y añorado fútbol argentino, es un ignorante, y hacerse eco de sus afirmaciones sobre la base de una concepción pobrísima de la belleza es achatar el orden ontológico en nombre de la vulgaridad platónica. Dije que de poesía se trataba, de belleza. Ignorante

porque no conoce historia, como todo idealista, y nuestra historia futbolística y nuestra carencia de identidad monolítica no data de lo que define como la podredumbre bilardista, sino de hace cuatro décadas.
Ya lo dije en el número anterior de *El Amante*, y lo vuelvo a repetir, al menos cuarenta años, desde el desastre de Suecia en 1958, ahí comenzó nuestra crisis de identidad que es lo que justamente identifica a la realidad de nuestro fútbol. Para quien lo dude, que venga a ver una fecha del campeonato argentino para ver la esencia de nuestro estilo, o que superponga a dos cualesquiera de los 57 jugadores argentinos que integran los equipos de primera división del fútbol europeo para ver si encuentra alguna semejanza.
Por lo tanto a cotejar lo que nos da la historia del presente, a trazar la genealogía de esta falta de estilo, y a realizar la crítica del lirismo, o pseudopoesía, que dice apoyarse en una autoridad tradicional y una identidad perdida. Jamás el fútbol argentino en los últimos años tuvo un solo estilo, jamás fue un fútbol de toque o habilidad. El fútbol argentino es una mezcla de Uruguay y Brasil, de garra, fuerza y habilidad. En 1959 Argentina gana el campeonato sudamericano, superando nada menos que al campeón mundial, el Brasil de Pelé. El último partido del sudamericano fue en la cancha de River, a la que fui, tenía doce años. Como Racing era campeón, jugó toda su delantera: Corbatta-Pizutti-Manfredini-Sosa y Belén. Luego entraban Nardiello de Boca y Callá de Vélez. El número dos, el back central, era un joven de un ardor, de una pujanza y de una entrega emocionante, se llamaba Bernardo Griffa. El cinco creo que era Guidi, el de Lanús, no sé si ya jugaba Sacchi. En ese equipo se veían las características del viejo y eterno fútbol argentino, una compensación entre hábiles y fogosos, una mezcla de diabluras y sacrificios. En 1960 Argentina le gana a España dos a cero, en las épocas en que el Real Madrid era rey de copas. Fue la única vez que vi jugar a Di Stéfano, un nueve atrasado. La delantera argentina era Corbatta-Coco Rossi (más hábil que Riquelme)-Menéndez-Sanfilippo y Belén. Jugó muy bien Argentina, con ardor. Ya en esa época los puristas inveterados, entre los que se contaba Panzeri, hombre admirable, periodista de pluma, censor desde la ética de la creatividad, Savonarola del deporte, detestaba a Sanfilippo, como después lo hizo con Artime, condenó una y mil veces por todos los medios de difusión a su alcance, al jugador oportunista, al que esperaba en el área, aunque hiciera mil goles. El quería jugadores creativos, con una concepción de la creación que se basaba en el talento fácil, el dotado, el agraciado del potrero, que puede resumirse así: el gordo al arco, el patadura de cuatro, el grandote de dos, el genio de diez. Por eso Panzeri y otros, entre ellos su discípulo Menotti, siempre soñaron un equipo con muchos volantes de creación que llegaran al gol tocando. Este ha sido el sueño más candoroso de los pseudopoetas, sueño de paz y armonía, antes de crear la secta maniquea de los adoradores del Códice Centenario del Fútbol que Siente la Gente, el que recuerda Segurola.
En la década del sesenta, el Real Madrid, que combinaba glorias argentinas con otras húngaras, cede su cetro al Barcelona y fundamentalmente al Inter de Helenio Herrera. El Inter, un equipo peligroso, de gran efectividad, de sólida defensa, de Suárez, Fachetti, Peiró, Collar, Mazzola, contra el que el Independiente rey de copas chocó más de una vez, y rebotó mal, recibiendo goleadas también. El Independiente copero, el de Mario Rodríguez, Rolan, Hachabrava Navarro, Ferreiro, Maldonado, Silveyra, Savoy, que junto a habilidosos como el chiquito Mura o Bernao, era un grupo de sangre roja y caliente. Es la época en que se inicia como técnico en el fútbol argentino este discípulo de Helenio Herrera que fue Juan Carlos Lorenzo que se hizo cargo de la selección argentina en dos mundiales, y de Boca y San Lorenzo a los que sacó campeones más de una vez. Esto ya es de público conocimiento, no hace falta aclarar que los equipos de Lorenzo no eran de toque, sino falanges de gladiadores, con un estratega. Gracias a Diego Bonadeo podemos ver partidos del mundial de Inglaterra en 1966, y ver a un equipo argentino llamativamente organizado jugando en conjunto, coordinadamente. Con Albrecht, Marzolini, Perfumo, Ferreiro, Solari, Artime, Mas, Onega... un surtido variado entre empuje, garra, fuerza, velocidad y habilidad. Un poco antes de esta época un Boca en la final de la Libertadores me tuvo en sus gradas populares para ver un partido litúrgico, por el aura de ese día, que coronaba la presencia de Pelé junto a Coutinho, frente a Rojitas y Menéndez, además de Paulo Valentim, Sanfilippo, Gonzalito, Marzolini, Meléndez, el peruano Benítez, Orlando y otras glorias como el curioso arquero Errea, el verdadero maestro del Loco Gatti, un flaco apático que leía a Joyce y que hace décadas vive en una isla griega. Esta maravillosa escena sucedió después de que en Argentina se pusiera de moda lo que se llamó el fútbol espectáculo en el que el DT Hirsh hizo de River una compañía extranjera con Domingo Pérez, Moacyr, Pepillo (suplente en el Real Madrid), Delem y Roberto. Y esto fue antes de que Racing diera a la Argentina la primera copa mundial de clubes con el equipo de José que añoran aún hoy los de Avellaneda, un equipo con Basile, el Yaya Rodríguez, Cárdenas, Rulli, el veterano Maschio, un equipo de luchadores y de incansables obreros.
Y esto fue antes de que emergiera el maestro Zubeldía con su fútbol de jugadas preparadas, innovación rarísima para la época, y con su grupo de lastimadores que tanto mal hicieron no solo a los contrarios sino al fútbol en general. Porque reconozco en Zubeldía el estudioso, al que se dio cuenta mientras los defensores del criollismo todavía creían que la preparación física consistía en la carrera de embolsados y en el salto al rango, que los cuerpos en el fútbol no dependían únicamente del empeine, pero también fue el responsable de pegar con deslealtad.
Mucha agua corrió bajo el puente del fútbol argentino antes de que comenzara lo que Segurola llama envenenamiento bilardiano, muchos rostros pasaron, multitud de estilos, una hibridez, una mezcolanza de potencia, habilidad, anarquía y coordinación, siempre mostraron al fútbol argentino como un ser dispar, a veces brillante, con facetas disímiles y a veces, las menos, chato y sin figuras. Lo que jamás fue el fútbol argentino, desde las épocas en que debió salir de su vida insular y competir con el fútbol europeo, es un fútbol de habilidad y toque a la brasilera, de rotación con parsimonia, y sorpresa final. Pero hasta eso mismo pudo lucir en algún momento dada la riqueza multiforme de nuestro fútbol. Cuando había un Boca con Brindisi y un Maradona, un fútbol de estrellas, junto a él había un fútbol modesto y duro, como el Ferro de Griguol. El mejor momento de Basile —vale la pena recordarlo— fue con la selección del Sudamericano de Chile en 1991, en la que Leo Rodríguez distribuía su juego, Caniggia y Batistuta hacían lo suyo, apoyados en una columna sostenida por Sergio Vázquez, Ruggeri y nada menos que Astrada, Zapata y el Cholo Simeone.

El fútbol argentino sopesa la abundancia con la escasez, ni es tan rico como creen los megalómanos que suponen que los talentos en nuestra tierra nacen como terneros, y, por supuesto, no es pobre, por el contrario sigue generando talentos.
Ni Menotti se apartó de la hibridez y menos aun desechó el temperamento y la fuerza física, con el mejor equipo que dirigió, al centrar su columna vertebral en Fillol, Passarella, Gallego y Kempes, ninguno precisamente sutil, y dejar de lado a los finos que lo acompañaron en la preparación del mundial del 78, como Bochini, Alonso, Villa, Valencia (que cedió su lugar a Larrosa), ni tan bárbaro fue Bilardo cuando hizo girar a los suyos alrededor de Maradona, Burruchaga, Enrique y Batista. Si de podredumbre se trata, como dice Segurola, debe ser la del Camembert, una podredumbre buscada y codiciada. El Independiente de Copas, el Boca de Lorenzo, el Racing de Pizutti, el Estudiantes de Zubeldía, y tantos otros, son tan fútbol argentino como cualquier otro que se haya inventado.
Hoy Pekerman es el nuevo nombre, y es bueno que lo sea, porque hasta ahora demostró que elige jugadores con talento, pero sabe también que los equipos se arman de atrás para adelante, y que sin una defensa sólida que los sostenga se descalabran hasta los equipos que se pretenden los más geniales. Son muy buenas las defensas de Pekerman, son buenos sus samueles y serrizuelas como sus aimares y sus riquelmes. Lo veo como un discípulo de Renato Cesarini, el que armaba equipos cuyos jugadores parecían enlazados por un hilo invisible. Se movía uno en una punta y el gesto resonaba en todo el grupo.
Por último quiero rendir homenaje a Passarella, con quien disiento en muchas cosas relativas al fútbol y a los cortes de pelo, pero veo que su silencio lo hace más digno que la cháchara de los que lo buscan y que hasta ahora no lo encuentran.
Yo sé que Valdano, Cappa y Menotti citan autores, músicos, al Che, a Piazzolla, a Caetano, a Sartre, a Cortázar, a Serrat, a la negra Sosa, y así sacan patente de autorizados agentes de lo mejor de nuestra cultura, lo que ellos creen lo mejor, y muestran así credenciales de una rica sensibilidad moral.
Aunque uno a veces se pregunta si los empleados de Videla, Galtieri y postulantes a gobernador para Menem no deberían ser algo más humildes, digo, aunque más no sea por amor propio, amor propio bien entendido, el que acepta sus límites, quizás errores, ambiciones esclavizantes, pero que no anda envalentonándose en medio de una corte de servidores.
Pero yo también amo a los artistas y a los pensadores, y además aún padezco, aunque en cantidades mínimas, aquella formación del inconsciente que se llamaba neurosis obsesiva. Una de cuyas características es la de coleccionar, juntar, armar, enumerar, es decir formar equipos. He decidido formar un equipo del mundial con lo mejor de lo que a mi entender nos depararon las Musas, listo para enfrentar a todas las estrellas culturales de los pregoneros del fútbol que siente la gente.

ATENCION, ATENCION. Alineación del primer equipo del **Beleza Fútbol Club (B.F.C.). John Cassavetes** o **Alfredo Zitarrosa**, en el arco (cualquiera de los dos puede hacerlo. Pero me dijo San Gabriel, con quien también hablo de estas cosas, que Zitarrosa tiene una lumbalgia); línea de tres en el fondo (es un 3-3-2-2): **Fernando Fader - Claude Monet - J. M. W. Turner** (la importancia de esta línea de tres radica en que por su extremo brillo encandilará a los delanteros rivales, más aun en los centros); en el medio **Nietzsche - Wagner - Artaud** (ya nadie duda sobre las virtudes de Nietzsche, el incansable carrilero del pensamiento. Su pressing y su voluntad de poder hacerlo todo garantizan que por su lado pocos podrán pasar. Lo mismo que Artaud, un defensor volante nervioso que en el lateral izquierdo asegura marca y proyección. Si en cierto momento se necesita asegurar un resultado, Artaud dejará su puesto a **Aristóteles**, el más preciso de los cueveros. En cuanto a Wagner, conocido como el Dunga de la música, su presencia equivale a la presencia del caudillo, de su voz depende la concentración del equipo, es el capitán); **M. Foucault - M. Burton** (dos creadores distintos. El francés, un estratega, piensa el fútbol y distribuye la pelota. La pintora argentina es la revelación del año. Su talento imprevisible dibuja jugadas que pueden llegar a desconcertar hasta a sus mismos compañeros. A los 82 minutos la reemplaza **Amalia Rodríguez**); los puntas son **María Callas - Fernando Pessoa** (de la Callas, de su velocidad, de su potencia, que la hace llegar al fondo y mandar esos centros punzantes para la entrada de Wagner, Burton o Foucault, ya ha dado muestras por lo que provoca en las arias. Pessoa es Pessoa, parece ausentarse del partido y de repente dice presente con un poema en red que deja boquiabierto a todo el estadio. A los 20 minutos del segundo tiempo dejará su lugar a **Bruno Schulz**, de semejantes características).
Tercer arquero suplente: **W. Gombrowicz**. La delegación se completa con el siguiente personal. Jefe de la delegación, **Bob Dylan**. Director técnico: **Francis Ford Coppola**. Ayudante de campo: **Federico Fellini**. Preparador físico: **Woody Allen**. Médico: **L. F. Céline**. Kinesiólogo: **Peter Sellers**. Utilero: **Jorge Luis Borges**. Encargado de prensa: **D. F. Sarmiento**. Masajista: **Ava Gardner**. Intérprete de la masajista: **Un Servidor**.
¡BELEZANOS A LA CANCHA, NUESTRO EQUIPO NOS NECESITA! ■

3er Festival Nacional de Cortometrajes

T i e m p o s cortos

Semana de actividades
1 al **4** de Septiembre
Facultad de Filosofía y Letras
Puán 480 - aula 108 de 17 a 20 Hs.

Muestra competitiva
5 y **6** de Septiembre
Centro Cultural Ricardo Rojas
Av. Corrientes 2038 - de 15 a 20 Hs.

Polémica en el fútbol

El filósofo picapiedras

por Gustavo Noriega

Luego de dos notas consecutivas de Tomás Abraham hablando de fútbol (nombrándome en ambas) e incitando a la polémica, decido recoger su guante sudoroso y trabar la pelota. Dios y él saben cuánto me irrita su confusa ideología futbolera, mezcla de barra brava velezana con bilardismo vergonzante. Pero no me irrita porque provenga del pensamiento filosófico como sugiere un poco fatuamente ("Los filósofos somos así, es nuestro ganapán. Molestamos", dice de sí mismo, con lo cual sus notas siempre caen paradas, como los gatos), sino justamente por su rusticidad. Lo cual me lleva a una metáfora futbolística.

Su odiado Santiago Segurola, espléndido crítico de fútbol de *El País* de España, escribió en ocasión del primer partido de Argentina en el último mundial: "Con el mensaje de solidaridad que envía Passarella para afrontar el postmaradonismo, sus futbolistas deberían salir con una chapita en el ojal: 'Yo también soy Simeone'. Porque Argentina se parece mucho a Simeone: muchachos temperamentales, competitivos, abnegados, insistentes y confusos. Con esa mezcla se consiguen grandes cosas en el fútbol de hoy, pero la añoranza de la pureza es invencible. En un país que ha producido a Pipo Rossi, donde todavía se valoran aspectos básicos —los tiempos y los lugares adecuados del juego—, en un país, en fin, donde todos quieren ser Maradona, resulta que todos son Simeone".

Tomás tiene la particularidad de ser —no digamos Maradona, que les queda grande a casi todos— Ortega y Simeone sucesivamente. Como muestra, tomemos esta última nota: la primera parte, ingeniosa, inteligente, graciosa y valiente, tiene el brillo y la simpatía de las gambetas de Orteguita. Cuando Tomás habla de fútbol, en cambio, es Simeone: torpe, empeñoso y autoritario, se equivoca casi todo el tiempo. Su presencia es desmesurada, desproporcionada a sus cualidades. Hablo de Simeone en la cancha y hablo de Simeone en la nota de Tomás: su parte futbolística se extiende el doble de espacio que la política para decir mucho menos y nombrar a más de cien jugadores, supongo que como resultado de alguna apuesta ya que la tediosa enumeración no cumple ninguna función narrativa ni argumentativa.

Creo que Tomás acierta en lo accesorio y falla en lo esencial (entre otras razones porque en cuanto a fútbol se refiere no puede distinguir lo esencial de lo accesorio). Es cierto que la tradición futbolística de este país no tiene referentes en la realidad desde hace más tiempo del que yo veo fútbol y de esto hace treinta y cinco años. Y que como argumento la frase "volver a las fuentes" es endeble e insuficiente. Yo me habría conformado con que la Argentina hubiera jugado en el mundial como suelen hacerlo los ingleses en su campeonato local y con menor fortuna en su seleccionado por más que su estilo no guarde la menor relación con la supuesta tradición histórica de nuestro país. Los ingleses jugando fútbol son generosos y nobles. Tratan de ir siempre para adelante y la idea de ganar con trampas les resulta deshonrosa. El famoso partido en el mundial mexicano funciona como ejemplo: no pueden creer que un jugador haya convertido un gol con la mano y se jacte de ello. Por otro lado, la apilada monumental de Maradona habría sido casi imposible ante otro equipo que, a diferencia de los ingleses, no piense que una patada de atrás puede ser una solución coyuntural pero, mucho más importante, un desastre moral.

El problema del equipo de Passarella, en cambio, no es que fuera indigno de nuestros valores fundacionales. Simplemente no respondió a lo que uno esperaría de una persona. No fue generoso, no fue amable, no fue brillante, no fue divertido ni simpático, no tuvo nobleza ni audacia. Hinché por Inglaterra contra Argentina por las mismas razones por las que elijo a mis amigos. No podría celebrar el triunfo de un equipo mezquino y previsible.

¿Qué queda entonces de la "añoranza de pureza" que menciona Segurola? Dice Tomás que los idealistas ignoran la historia. Puede ser, y a menudo es bueno que existan los idealistas y que ignoren la historia. La edad dorada del fútbol argentino (que mi papá me asegura que existió y Segurola representa en Pipo Rossi, a quien no vi jugar) funciona como los mitos fundadores que describe Ford. Entre la verdad y la leyenda se imprime la leyenda. Sobre todo si se la utiliza para una causa noble como es en este caso resistir el *statu quo* del fútbol argentino. Oponer una historia mítica a una realidad ruinosa y avara no está nada mal si hubiera traído como consecuencia el reemplazo de Passarella por Pekerman y no por Bielsa o Bilardo como habría preferido el establishment futbolístico. Y no porque Pekerman arme los equipos de atrás para adelante (es notable que Tomás utilice lugares comunes solamente cuando escribe sobre fútbol) ya que esto mismo fue lo que hizo el Kaiser. Sino porque, hasta ahora, los equipos del entrenador del seleccionado argentino juvenil han sido elegantes, equilibrados, ambiciosos y transparentes. Juegan con educación y respeto. A los rivales, a la pelota, al réferi, a los espectadores, al espíritu del juego. La noticia que indica que Pekerman no sería el entrenador nacional por los dictados del lobby de TyC (que no debe preocupar mucho al pragmático mediocampista de marca Abraham) es tan mala como lo sería la noticia de que por decisión del CEI Menem siguiera gobernando cuatro años más. Tenemos el derecho y el deber de soñar con un futuro mejor y, así como Tomás sueña con un gabinete que rija los destinos de una Argentina razonable y honesta, yo soñaba con Riquelme, Aimar y Redondo en un mismo equipo. Es por esas cualidades que pienso que uno debe tomar partido abiertamente por estos equipos y desear abiertamente que todo lo derivado del bilardismo (aun en sus expresiones más laterales como el servicio militar passarelliano) muerda el polvo de la derrota. Es, curiosamente, por las mismas razones que soy amigo de Tomás y no de, digamos, Carlos Corach. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos (y admirados) amantes:
Como si fuera poco, en esta estival estación de este hemisferio, digo, como si fuera poco a la felicidad de estar descansando (o intentando) en las gélidas costas normandas (¿me harán acordar a mi querida Patagonia de los años cincuenta?), me llegaron dos números juntitos de *El Amante*. Debo decir que me descolocó un poco el cambio de portada, no así su contenido que, como siempre, me hace vibrar de felicidad casi chauvinística, a pesar —o con más razón— de vivir en el extranjero. Debo felicitarlos, o más bien agradecerles, una vez más, por brindarme lecturas que me produzcan esos sentimientos, esos placeres. No conozco otros críticos que tengan tan pocos pelos en la lengua y confieso, no sin un poco de vergüenza, traducir a veces a amigos franceses vuestras opiniones sobre films y/o directores locales.

Arremeto nuevamente, mis queridos y admirados amantes, pues se me quedó algo en el tintero el otro día (¿o debería decir mejor en la compu?) sobre el tema Lars von Trier.
¿Para qué pierden tiempo, preciosas páginas, en publicar las gansadas de un neonazi más la estúpida provocación que significa la otra gansada mayor que es el manifiesto o Dogma?
Ya sabemos a dónde nos llevan los dogmas... pero querer introducir un dogma, ¡ay!, en la cinematografía que, pobre, bien apaleada y vapuleada está por otras vías... no, ¡me parece demasiado! A menos que vuestro consabido sentido del humor los haya impulsado a hacer(nos) un guiño, que es lo que quiero creer.
Y así los dejo tranquilos... no me ofenderé si se les ocurre contestarme, tampoco si estas líneas y las anteriores aparecen en "Disparen sobre *El Amante*". Les mando un abrazo colectivo.

Ricardo

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing... Macbeth

Ricardo Aronovich
París, Francia

Señores directores:
Qué bueno poder encontrar esta revista en la Internet. Yo vivo en Estados Unidos, y me encanta poder acceder a las opiniones de cinéfilos sudamericanos. Lo que sí me parece lamentable es que el último número *on line* sea el de mayo. ¡Chicos, actualícense!
Por otro lado, quería comentarles que quedé bastante sorprendida al leer parte de la polémica entre los señores Wolf y Quintín en el número de abril (ya sé que es muy probable que mi opinión sobre la película *Titanic* no les interese, pero ahí va ultra resumida: muy buena cinematografía, excelentes efectos, interesante muestra de cómo se trataba a los inmigrantes que viajaban en tercera; pero la historia de amor se puede ver cualquier domingo por la tarde en la tele). En fin, estoy de acuerdo con Quintín en que no merece ser catalogada como clásico del cine. Pero, por otro lado, este buen señor debería tener un poco de pudor, sentido común o información como para no sentirse orgulloso de no haber leído el texto de Calvino.
Además, me sorprenden sus comentarios respecto al supuesto abandono del uso de metáforas en el lenguaje. Señor Quintín: ¡nos pasamos la vida hablando en metáforas! Nuestro lenguaje cotidiano está invadido por ellas. ¿No cree usted que cuando uno dice "no veo la razón" no está usando el verbo "ver" en su sentido literal? Cuando se habla de "la guerra contra el cáncer", ¿cree que se trata en realidad de un enfrentamiento armado entre ejércitos?
Le recomendaría que les diera una leidita a libros publicados en los 80 y 90, como *Metaphors We Live By* de Lakoff y Johnson.
Atentamente,

Katia

¡Qué tal!
Me topo por primera vez con esta página de nombre sugestivo y aprovecho para decirles que adoro el cine español, me parece que es muy audaz, irreverente, grosero, muy posmodernista. Soy una real seguidora de cuanta película española se me atraviesa por enfrente. Lo más nuevo que he visto ha sido, precisamente, *Carne trémula* e *Historias de Kronen*, que se exhiben en una muestra internacional en la ciudad de México. También vi hace poco *Bámbola* de Bigas Luna.
Bueno, ahí está mi saludo desde León, Guanajuato, México. Hasta luego. ■

Laura Morales

Video del Angel

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

Cine clásico
Tarifa para estudiantes de cine.

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

Entrega a domicilio

87

La estrella fugaz

El 28 de agosto se cumplen 100 años del nacimiento de Preston Sturges, uno de los más notables y menos recordados directores de comedias del Hollywood clásico. Nos adherimos presentándolo al público argentino, que no tiene posibilidad de ver muchas de sus obras desde hace demasiados años, a través de este dossier y de la edición de varias de sus películas por el sello Kinema, auspiciado y asesorado por El Amante. *A continuación, una nota introductoria y, luego, el análisis de once de las doce películas que filmó Preston Sturges.*

por Gustavo Noriega

En 1941, en la entrega anual de los Oscars, se anunció el premio al mejor guión a *El gran McGinty*. Era para un guionista que además debutaba como director con esa película, un tal Preston Sturges. Quien subió al escenario era un hombre de buen porte, un bigote finito y el pelo revuelto. Rápidamente frustró las expectativas del público de conocer a la nueva sensación de Hollywood al aclarar: "El señor Preston Sturges estaba tan conmocionado por la mera posibilidad de ganar un Oscar que le resultó imposible venir aquí y me pidió que aceptara este premio en su lugar". Los aplausos se entibiaron, Preston Sturges bajó del escenario con su estatuilla y poco después comentó: "Por hacer un chiste arruiné la mejor noche de mi vida".

No era un mal chiste, después de todo, y estaba bastante relacionado con la película que lo iba a sacar del anonimato. *El gran McGinty* cuenta la historia de un mendigo que, votando fraudulentamente una enorme cantidad de veces, llama la atención de los políticos al punto de terminar siendo gobernador de su estado para luego, como indeseada consecuencia de adquirir una buena conciencia, terminar como empleado en un bar de mala muerte en Sudamérica. Este juego de personas asumiendo falsas identidades por error o por engaño se convirtió en una constante en las películas de Sturges.

La vida de Sturges tuvo mucho de eso: ninguna de sus actividades era esencial a su vida. Pasaba de una a otra con naturalidad. Llegó al cine casi de casualidad, su extraordinario talento lo puso en un lugar altísimo y, casi con la misma velocidad con que había ascendido, cayó en el anonimato. Algunos datos para verificar la envergadura de sus logros: cuando ganó aquel Oscar al mejor guión los restantes nominados eran Ben Hecht, John Huston, Charles Bennett y Charlie Chaplin. Fue el primer guionista a quien los estudios le permitieron dirigir sus propios guiones, anticipando a los ahora más recordados John Huston y Billy Wilder. La serie que comenzó con *El gran McGinty* siguió con una sucesión de siete comedias filmadas en cuatro años que tuvieron un éxito descomunal y lo convirtieron en un personaje de la farándula y en el tercer hombre mejor pago de los EE.UU. Sin embargo, murió en agosto de 1959, desempleado y arruinado por el alcohol.

Pero la grandeza de Sturges no se mide por el dinero que ganó ni por los premios cosechados: está en sus películas. Filmó doce. De ellas, las siete comedias de la Paramount y *Te odio, mi amor* pueden considerarse magistrales. Las cuatro restantes incluyen un divertido biopic sobre el hombre que descubrió la anestesia (*El gran momento*), dos curiosidades para nada desdeñables, una con Harold Lloyd (*El pecado de Harold Diddlebock*) y otra con Betty Grable (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*), y su último trabajo, considerado como fallido y que hoy es imposible conseguir, *Les carnets du major Thompson*. Las famosas siete comedias de la Paramount fueron realizadas entre 1940 y 1943. Probablemente haya sido la más prolífica racha de creatividad que una persona haya tenido en Hollywood. Cada una de estas películas le habría bastado para entrar en la lista de creadores más originales y audaces del cine. Las siete juntas, una al lado de la otra, son un milagro.

La usurpación voluntaria o involuntaria de identidades es lo que une esta serie de películas. Utilizando esos equívocos como hilo conductor, Sturges logra efectos tan disímiles como burlarse de las instituciones más sacrosantas de EE.UU. durante la delicada época de la Segunda Guerra Mundial y emocionar al mismo tiempo con esas mismas instituciones que habían sido burladas. Un cinismo mordaz y despiadado se daba la mano en buenos términos con el sentimentalismo más conmovedor. Una mezcla de Capra y Wilder se podría decir, si no fuera que la mezcla es anterior o contemporánea a sus componentes y que su resultado se distingue de los mismos claramente.
Tomemos como ejemplo *Hail the Conquering Hero*, para quien escribe, la más perfecta de sus películas perfectas. Un pueblo recibe alborozado a uno de sus hijos, Woodrow Truesmith, héroe de guerra. Woodrow es un héroe falso, por supuesto, a quien acompaña un grupo de marines reales. El impostor es hijo de un verdadero héroe de la Primera Guerra. En una escena, todos, junto a la madre, acuden al sector de su casa que se ha convertido en el santuario dedicado al padre de Woodrow. Es una pieza en la cual, en una de sus paredes, hay un retrato del difunto ostentosamente enmarcado por velas y flores. Está la madre, emocionada. Está abrazado a ella uno de los marines que como es huérfano entabla una relación intensamente filial con la mujer. Está Woodrow

interpretando el papel a su pesar. Están los marines que no paran de mentir y de contar historias para que el pueblo crea que Woodrow es un héroe. Es un momento solemne y cursi que no deja de hacer notar que la entronización de un héroe por parte de la gente puede ser un equívoco pasible de ser impreso en letras de oro. Es desopilante e irreverente pero, en el abrazo del huérfano y de su madre putativa, es, al mismo tiempo, enternecedor y sensible.

Esa capacidad de ir de lo corrosivo a lo desopilante pasando por lo emotivo en una misma escena es característico de Sturges. Sin embargo, su creatividad y su indisciplina mental hacen que sea difícil establecer características firmes en sus películas. *La historia de Palm Beach* y *Las tres noches de Eva* son comedias clásicas donde el dinero es más importante que el sexo y la sofisticación de los personajes es un espejo rutilante en donde nunca nos podremos reflejar. En cambio, *Hail* y *El milagro de Morgan Creek* son fábulas, sorprendentemente audaces para la época, ambientadas en pueblos pequeños. *Navidad en julio*, por su parte, es un cuento navideño eminentemente urbano que pone en primer lugar las ansiedades de la clase media. El recorrido es amplio y lo único que se mantiene en pie es la voluntad de despatarrarlo todo, el humor delirante, la falta de respeto por las rigidices narrativas y el eterno juego de usurpación de identidades.

Los usurpadores de personalidades de Sturges, en sí mismos, tampoco siguen un plan que pueda describirse uniformemente. Algunos de los usurpadores son timadores profesionales (la astuta Eva en *Las tres noches de Eva*, uno de los mejores papeles de la impagable Barbara Stanwyck) pero otros son víctimas de la misma impostación que están llevando a cabo (el soldadito frustrado de *Hail the Conquering Hero*). Algunos son simplemente ridículos en su pretensión (el director de cine de *Los viajes de Sullivan* que quiere saber cómo viven los pobres para hacer una película sobre ellos), otros toman el papel como consecuencia de su nobleza sin límites (el falso padre de los quintillizos en *El milagro de Morgan Creek*).

Si el engaño es profesional o chapucero, intencional o casual, para sacar provecho o para sacrificarse, lo cierto es que su eficacia es siempre la misma: todos creen en las apariencias, por más insólitas que estas sean. En *Navidad en julio*, como resultado de una broma de los compañeros de trabajo, Jimmy, un triste oficinista, cree haber ganado un concurso de frases publicitarias. El jefe, llevado por el mismo engaño, no duda en otorgarle un ascenso: argumenta que no es ninguna evaluación personal, es solo por el premio que sabe que Jimmy lo amerita. En *Hail*, el pueblo, que ha aceptado a Woodrow como héroe, aclama cada una de sus expresiones, incluyendo aquella que aclara que él no es un héroe. Hay un deseo de creer en los personajes de fondo de las películas de Sturges cuya descripción uno tomaría como crítica social si no estuviera demasiado ocupado desternillándose de risa. Bazin hizo la aguda observación de que nosotros, espectadores de cine, no estamos lejos de esa masa crédula y ansiosa: "Hasta la película (*Hail the Conquering Hero*), como tal película, nos descubre el secreto en que basa su poder. Porque sustituir a Gary Cooper, a James Stewart o a Cary Grant por la ridícula figura de Eddie Bracken es demostrarnos de manera retrospectiva que nuestra admiración forma parte de esa misma admiración que aplasta a este héroe a la fuerza. Esa muchedumbre que no sabe que aclama a un fantasma revestido con los atributos de un superhombre, esa muchedumbre tiene un gran parecido con nosotros porque va al cine".

El desprejuicio y la presencia desfachatada del sexo en muchas de sus películas lo asocian con algunos autores de comedia que característicamente eran de origen europeo pero hicieron su carrera mayor en EE.UU.: Billy Wilder pero especialmente Ernst Lubitsch. Sturges nació en los EE.UU. pero, acompañando a su madre, la incontrolable Mary, pasó una buena parte de su infancia en París. Mary Desti era una aventurera trotamundos cuya variedad de maridos era tan amplia como la exoticidad de los mismos (incluyendo un jeque árabe). Intima amiga de la célebre bailarina Isadora Duncan, se dice que fue quien le regaló la famosa bufanda con la cual la bailarina se ahorcó accidentalmente al engancharse en las ruedas de su decapotable. Buena parte de los últimos años de Sturges los pasó nuevamente en París donde la nueva crítica le hacía honores que en su propio país eran un asunto del pasado. Una noche parisina, charlando con René Clair, este le comenta: "Preston, hay algo en tu francés que me llama la atención". "¿Es mi acento?" "No, tu acento es perfecto." Luego de un rato más de conversación el director francés exclama: "Ya lo tengo. Hablás el francés de un muchacho de dieciséis años". "Claro", replicó Sturges, "tenía dieciséis años cuando dejé Francia". Esa indeleble marca europea le daría una buena ventaja ante sus compatriotas. Solo una mente abierta y cosmopolita podría haber ingeniado el argumento de *El milagro de Morgan Creek*, cuya situación base es que una muchacha de pueblo se divierte tanto despidiendo a los soldados que van a la guerra que queda embarazada sin tener el menor registro de cuál de los soldados con quienes pasó la noche podría ser el padre (¡filmado en 1942!).

Esa misma apertura mental y una suerte de espíritu anarquista (matizado con costumbres de bon vivant) le permitieron jugar en sus películas con las estructuras temporales de una forma que el cine americano no conocía. En 1933, ocho años antes de *El ciudadano*, Sturges escribió y vendió uno de sus primeros guiones: *The Power and the Glory*. La referencia a la película de Welles no es arbitraria ya que la estructura de flashbacks en la reconstrucción de una vida que pensó allí Sturges es un antecedente evidente de *El ciudadano* que no pasaron por alto algunos críticos de la época. De hecho se dice que Welles admiraba *The Power and the Glory*, de la cual poseía una copia (Sturges escribiría en 1933: "He inventado una forma totalmente nueva de contar historias. Me hubiera gustado haber podido patentarla"). Lo cierto es que en sus películas es muy raro que la historia se despliegue linealmente; a menudo los flashbacks van armando un rompecabezas o, más abiertamente, contribuyen al delirio imperante sumando caos al caos. La introducción de *La*

Reglas de oro para una comedia exitosa según Preston Sturges

Una chica linda es mejor que una chica común y silvestre
Una pierna es mejor que un brazo
Un dormitorio es mejor que un living
Una llegada es mejor que una partida
Un nacimiento es mejor que una muerte
Una persecución es mejor que una charla
Un perro es mejor que un paisaje
Un gatito es mejor que un perro
Un bebé es mejor que un gatito
Un beso es mejor que un bebé
Una caída de culo es mejor que cualquier otra cosa.

Traducción del inglés: Marta Alvarez

Rudy Vallee y Claudette Colbert en La historia de Palm Beach

historia de Palm Beach es el ejemplo de este frenesí: una secuencia de tres o cuatro minutos descontrolada e incomprensible que solo cobra un poco de sentido (no demasiado) al final de la película, cuando se sabe que cada uno de los dos protagonistas tiene un hermano gemelo. Es un momento graciosísimo que recuerda por su libertad y gracia a los mejores momentos de los hermanos Marx.

Contribuyó a la feliz concreción de esa racha maravillosa de comedias un equipo de actores fantásticos que se iba repitiendo de película en película, encarnando personajes con características más o menos similares. Comprendían este clan Sturges el malhumorado William Demarest, un actor extraordinario que participó en ocho de las doce películas de Sturges; el histérico Franklin Pangborn (seis películas), el atildado y simpático Rudy Vallee (cuatro películas) y tantos otros, acompañados por los actores principales, cada uno perfecto en el papel exacto: Eddie Bracken, Joel McCrea, Brian Donleavy, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert. Uno podría nombrar a cualquiera de los actores de cualquiera de las películas y sabría que estaba ante una actuación sin fallas. El ojo y el trato de Sturges para con sus actores eran evidentes para todo el mundo salvo para los principales beneficiarios: la Paramount. Luego de una serie de peleas referidas al corte final de las películas, el estudio le exigió que retirara de *Hail the Conquering Hero* a Ella Raines, una actriz debutante que en la película está encantadora. Sturges no admitió la presión y amenazó con que sin Raines no seguiría dirigiendo. Se salió con la suya pero el desgaste fue mucho. Luego de abandonar la Paramount intentó un camino independiente con Howard Hughes, con quien encontró los mismos problemas; la decadencia se hizo incontenible. Le alcanzó para una serie de películas irregulares, otra obra maestra (*Te odio, mi amor*), arruinarse económicamente varias veces con su ocupación favorita (el restaurante The Player), caer en la bebida y casarse una vez más.

¿La ceguera de la Paramount nos impidió otras tantas joyitas como las que nos quedaron de Sturges? ¿La racha fue irrepetible o hubiera podido sostenerse en el tiempo? La imaginación y sofisticación de *Te odio, mi amor* argumentan a favor de que había Sturges para rato pero la respuesta definitiva permanece en el reino de los supuestos. Bastante buena noticia es que estas películas existen. Como aquel personaje que deseaba no haber leído un solo libro de Julio Verne para poder leerlos todos por primera vez, desearíamos que el descubrimiento de Sturges no fuera un hecho de nuestro pasado sino una esperanza del futuro. Pero quizá lo es para algunos de los lectores: para ellos es este dossier. ■

Filmografía completa

1940: *El gran McGinty* (*The Great McGinty*)
Navidad en julio (*Christmas in July*)
Las tres noches de Eva (*The Lady Eve*)
1941: *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*)
1942: *La historia de Palm Beach* (*The Palm Beach Story*)
El gran momento (*The Great Moment*)
El milagro de Morgan Creek (*The Miracle of Morgan's Creek*)
1943: *Hail the Conquering Hero*
1946: *El pecado de Harold Diddlebock* (*The Sin of Harold Diddlebock*)
1948: *Te odio, mi amor* (*Unfaithfully Yours*)
The Beautiful Blonde from Bashful Bend
1955: *Les carnets du major Thompson*

El gran McGinty

(*The Great McGinty*), 1940, con Brian Donleavy y William Demarest.

"Esta es la historia de dos hombres que se conocieron en una república bananera. Uno de ellos fue honesto toda su vida excepto por un minuto de locura. El otro fue deshonesto toda su vida excepto por un minuto de locura. Ambos debieron abandonar el país." Con ese texto comienza *El gran McGinty*. Estamos en una república bananera. Un hombre intenta suicidarse porque tuvo que abandonar a los suyos por un desliz desafortunado. A modo de consuelo, el barman le cuenta a él y a su acompañante la historia de su infortunio. Corte y flashback. Y así comienza Sturges su cuento negro de Navidad. En un día de nieve, Daniel McGinty, un mendigo muerto de hambre, logra votar 37 veces por el alcalde Tillinghast. Se gana así 74 dólares. Esta hazaña le cae simpática a Tillinghast, quien adopta a McGinty porque le atraen sus maneras duras e irreverentes. El Jefe —este es el apodo de Tillinghast— dirige la carrera de McGinty, quien asciende de peón de mafioso a alcalde y más tarde a gobernador. La política del partido del Jefe es absolutamente corrupta y McGinty la ejecuta sin vacilar. Se construyen puentes, represas, caminos innecesarios y se hace caso omiso de las necesidades sociales. Para poder ser elegido como alcalde, McGinty debe casarse, dado que las mujeres (que en ese entonces ya podían votar) no elegirían jamás a un solterón. Se resiste a la idea pero finalmente decide casarse por conveniencia y en forma platónica con su secretaria. La mujer tiene dos hijos de un matrimonio anterior, así que el futuro alcalde puede salir en las fotos con la hermosa familia tipo con nene, nena y perro salchicha. El tiempo transcurre y un día McGinty y su esposa se dan cuenta de que están enamorados y consuman el matrimonio. Aquí comienza la perdición de Daniel. Su amada le sugiere que use su poder para hacer el bien a los necesitados. Al principio rechaza la propuesta argumentando que no tiene suficiente poder. Pero, cuando llega a ser gobernador, el mismo día en que asume el cargo, él y su mujer concuerdan en que llegó el momento de hacer justicia. McGinty rechaza todas las ideas corruptas del Jefe, como, por ejemplo, hacer una represa cuya mayor virtud es que puede llevar una cantidad infinita de cemento. Terminan como siempre a las piñas y el Jefe en la cárcel por agredir al gobernador. Horas más tarde, McGinty será detenido también porque la mafia destapa todos los chanchullos de sus administraciones anteriores. Gracias una vez más a la ayuda del partido, Tillinghast y McGinty logran escapar de la prisión. Antes de dejar el país, en una escena muy sentimental bajo una copiosa lluvia, Daniel se despide telefónicamente de su mujer. Termina solo y triste, recluido en una república bananera donde atiende un bar y donde nuevamente Tillinghast es su jefe y siguen trampeándose y agarrándose a trompadas. "¿Y la historia del hombre honesto?", se preguntarán ustedes. Qué sé yo. El buen hombre escucha a McGinty y luego se va del bar. Y eso es todo, amigos. Sturges simplemente decidió no cumplir con su promesa y nos contó una sola de las dos historias anunciadas.

Y este es todo el cuento. Uno de los puntos más interesantes del film, además del placer que muestra por contar una historia, es la sátira despiadada y divertida de los políticos y de la sociedad americana. En un momento Tillinghast le dice a McGinty: "Esta es una tierra de grandes oportunidades", y acota: "Todos lograron el éxito estafando a alguien". El film es veloz: los diálogos son ingeniosos y nunca hay un silencio. En el cine de Sturges la palabra es esencial. Merecidamente, *El gran McGinty* ganó el Oscar al mejor guión original. Sturges le había vendido el guión al estudio por un dólar simbólico con tal de que lo dejaran dirigir la película, y se convirtió así en el primer guionista que realizó sus propias historias.

Y, por último, el final es implacable, una rareza en las comedias de Hollywood. McGinty se queda solo, sin un centavo, y reflexiona sesudamente: "Yo sabía que cometía un error". Solo la corrupción le habría podido proporcionar una vida feliz. A los honestos seguro que les va mal, parece decir Sturges, y deja bien en claro que el mundo es Pottersville, como ya lo había dicho alguna vez Frank Capra. ■

Flavia de la Fuente

Navidad en julio

(*Christmas in July*), 1940, con Dick Powell y Ellen Drew.

Jimmy McDonald (Dick Powell) está con su novia Betty Casey (Ellen Drew) en la terraza de un barrio pobre y sueña con el futuro. Está convencido de que ha llegado su hora de suerte y de que ganará el premio de la casa Maxford al mejor eslogan publicitario de café. El suyo es increíble y nadie lo entiende: *If you don't sleep at night, it isn't the coffee, it is the bunk* (que en el subtitulado se traduce como: *si no puede dormir de noche, no es el café, es el colchón*). En el programa radial de la casa Maxford, todos están preparados para dar el resultado del concurso pero este no llega porque los miembros del jurado no logran ponerse de acuerdo. Once contra uno, y ese uno no quiere ceder (William Demarest, maravilloso actor de Sturges). Conociendo la inocencia de Jimmy y su interés en el concurso, tres compañeros de su trabajo en la compañía Baxter le mandan un telegrama falso diciendo que es el ganador. Pero la broma se les escapa de las manos y Jimmy arma un escándalo que termina, luego de que casi lo despiden, con un ascenso para hacer eslóganes en la empresa al enterarse su jefe del triunfo. Por un equívoco, el señor Maxford también cree que ganó y le da el cheque. Jimmy va y compra regalos para su novia, para su madre y para todos y cada uno de los vecinos de la cuadra. A los empleados de la tienda les basta la palabra de Maxford para darle crédito total. La Navidad en julio se interrumpe cuando los dueños del negocio y el señor Maxford descubren la verdad y tratan de llevarse los regalos. Pero el barrio les tira cosas y los dueños de la tienda se retiran, prometiendo un juicio a Maxford. La fiesta se reanuda pero Jimmy está desconsolado. Va a su empresa para visitar la que iba a ser su oficina y se encuentra con el jefe. Le cuenta la verdad y, cuando Betty le pide una oportunidad, el jefe se la da, pero solo por un tiempo. El miembro disidente del jurado llega a la oficina de Maxford con una buena noticia: logró cambiar la opinión de todos los demás. Cuando Maxford, irritado, le dice que no le importa el concurso, él le pide que escuche el eslogan, que es magnífico: *If you can't sleep at night, it isn't the coffee, it is the bunk.*

Este pequeño cuento de Navidad en julio es otra joya dentro de la filmografía de Sturges. Cuando vemos a Jimmy y Betty en la terraza, sabemos que son personas a las que nunca les sonreirá la suerte. No importa lo que pase de ahí en más, uno vivirá emocionado la mentira de la historia. De hecho, el eslogan no lo entiende nadie. Está mal porque es ilógico, pero, a pesar de todo, resulta irresistiblemente simpático. Solo la suerte puede hacer que Jimmy gane un concurso: encontrar un jurado cabezadura que se rebela contra toda la compañía para imponerse y hacerlo triunfar. Ese hombre que se opone al sistema para apoyar la idea de Jimmy tiene algo de Sturges, quien, frente a una fábrica como la de Hollywood, defendía sus eslóganes contra la mayoría y terminaba haciendo un cine personal. Ese inesperado héroe aprovecha la única oportunidad que le da la empresa para tener libre albedrío (ser jurado de un concurso radial) y se rebela contra su jefe y todo su imperio. Quizá solo sea un necio, pero tiene fe en un eslogan que, aunque sea un tanto excéntrico, es mucho mejor que el chato y desabrido que todos los demás desean premiar. La Navidad en julio del título alude también a esa pequeña victoria del hombre común. Jimmy trabaja para la compañía opuesta a Maxford, en una oficina en la que Kafka hubiera renunciado a la semana de empezar. El ascenso se lo dan solo como consecuencia del premio. El jefe le dice a Jimmy que es probable que sea un buen creador de eslóganes, pero solo se convence de que es realmente valioso cuando lo premian. Actúa, si se me permite la asociación, como muchos espectadores y críticos con respecto a los cineastas.

La bondad sin límites de Jimmy y Betty contrasta con ese mundo atroz y oscuro de la oficina, con los jefes de ambas empresas y con los cínicos dueños de la tienda. Una vez más, el cine clásico de Hollywood muestra cómo es el mundo y nos hace llorar con una fantasía que para muchos puede ser blanda pero que en realidad es terriblemente lúcida. Jimmy tiene suerte, una oportunidad en un millón; representa a aquellos que viven en un sistema, se la pasan remando toda su vida y jamás obtienen una existencia digna a cambio. Al final la pareja se cruza con un gato negro y le preguntan al ordenanza que hace la limpieza si trae buena o mala suerte. Eso depende de lo que les pase después, contesta. La fortuna de Jimmy y Betty puede volver a cambiar en cualquier momento. ■

Santiago García

Las tres noches de Eva

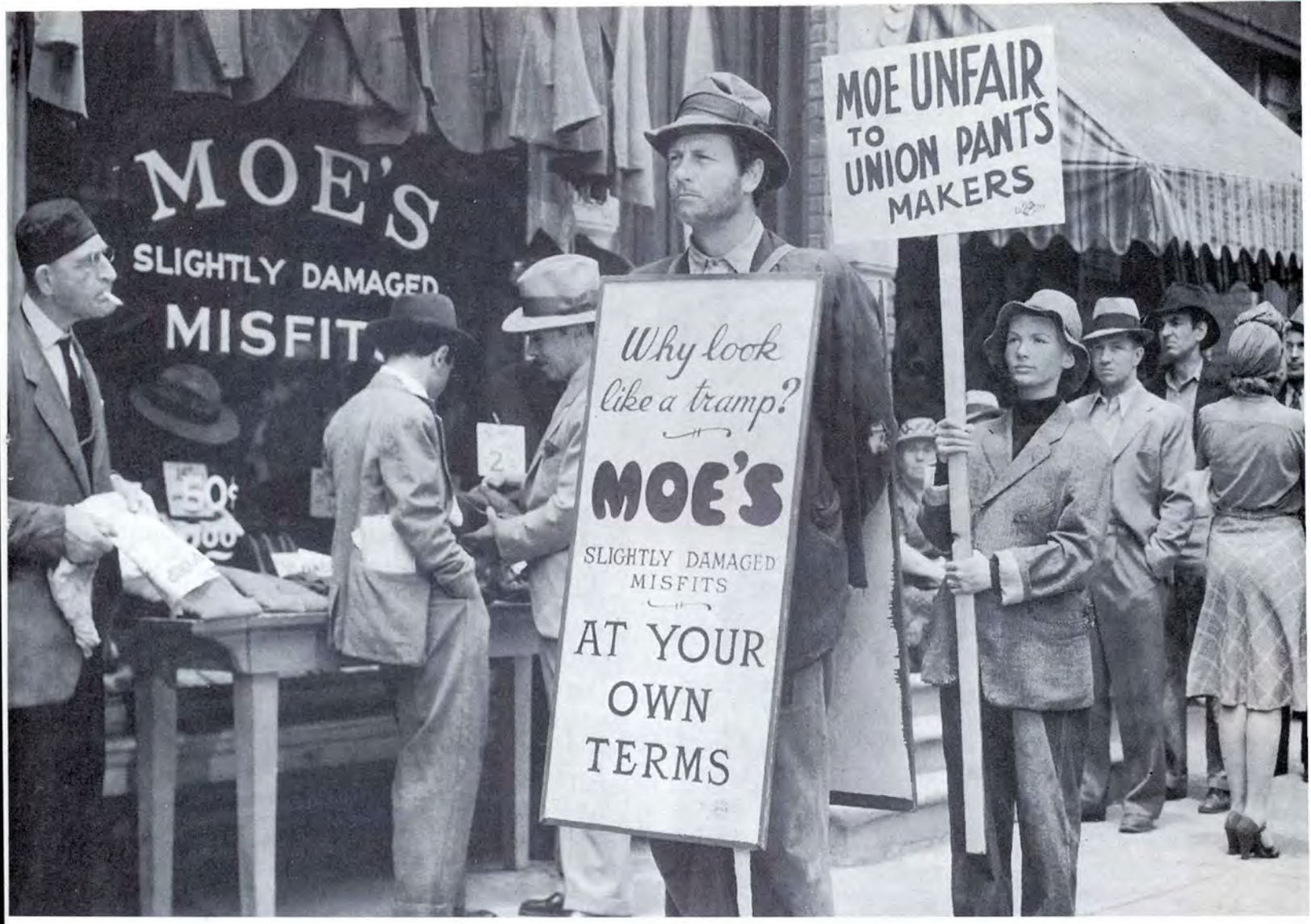
(*The Lady Eve*), 1940, con Barbara Stanwyck y Henry Fonda.

Preston Sturges escribe y dirige sus mejores películas durante la Segunda Guerra. Tal vez por eso sean tan increíblemente autónomas. Pero en su voluntad de negar el mundo se esconde tal vez el cinismo que los críticos supieron ver en Sturges: la sociedad que sostiene a los personajes de la ficción es un lugar donde, como hay buena fe y todos les creen a todos, es demasiado fácil hacerse rico, con buenas y malas artes.

Jean, Harry y Gerald forman un trío de estafadores profesionales en juegos de cartas. Viajan a bordo del mismo barco que Charlie Pike, un ingenuo multimillonario al que esperan desplumar en el juego. Pero Jean y Charlie se enamoran y ella lo ayuda en el juego para que no pierda su dinero en manos de sus propios socios. Igualmente, él ya le ha propuesto matrimonio y proteger la fortuna de Pike es como defender su propio dinero. Hasta que Charlie se entera de la verdad y se separan para siempre. Esta es la primera mitad de la película. Con el final del viaje empieza una nueva etapa, donde aparecen nuevos personajes, nuevos escenarios, y una nueva identidad y una nueva motivación para la protagonista. Jean finge ser lady Eve, una noble británica que visita a unos amigos de los Pike, vuelve a enamorar a Charlie, y ahora sí se casa con él bajo una identidad falsa. Su único objetivo es la venganza: cuando en la noche de bodas le confiese todos los amantes que ha tenido antes de él, conseguirá el divorcio, junto con una parte de su fortuna. El desenlace es uno de los triunfos del amor más irónicos que se recuerden.

Bastaría con el argumento de *Las tres noches de Eva* para que el film diera que hablar. Pero el guión suma unos diálogos antológicos, y la realización plasma unas actuaciones perfectas, donde Barbara Stanwyck sola convierte al cine de arte de masas en arte de elite. Su personaje es el de la típica heroína sturgesiana: inteligente, práctica, calculadora, frívola, simpática y hermosa, en ese orden y con ese orden de prioridades para el amor. Pero Jean se equivoca cuando cree que la versión masculina de esos atributos la encarnan los millonarios. Pike es bastante tonto, superficialmente intelectual, ingenuo, una rata de biblioteca, torpe, y sin ninguna gracia. Por eso, cuando la conoce, Charlie intuye el estilo de vida intenso que deparan las mujeres como ella: "La vida con usted debe ser una serie de sube y bajas, luces y sombras, mucha irritación, pero también mucha felicidad". Y cae a sus pies. La respuesta de Jean es dedicarse a alimentar esa fantasía masculina de la mujer como un viaje de ida: "seré como él cree que soy". En la segunda parte, justamente, el instrumento de su venganza será una versión paroxística de sí misma: lady Eve es el ideal femenino de Jean hecho realidad como ficción. La base del engaño será la verdad: "si fuera la misma chica del barco —razona Charlie cuando la ve por primera vez— se teñiría el pelo o se cambiaría las cejas, haría algo para parecer otra". Jean aparece tal cual es para que la crea lady Eve. Si fingiera otra voz (por encima del acento inglés), si se disfrazara, Charlie pensaría que es parecida a Jean y desconfiaría. Pero ella aparece idéntica, simplemente diciendo que es lady Eve Sidwick y hablando con acento británico. Jean encarna la eterna paradoja del mentiroso: cuando dice que miente es cuando dice la verdad. ■

Silvia Schwarzböck



Los viajes de Sullivan

(*Sullivan's Travels*), 1941, con Joel McCrea y Veronica Lake.

El argumento de *Los viajes de Sullivan* es una historia extraordinaria. Es, además, la película con más cambios de tono de su filmografía, con los momentos más explícitamente negros y duros alternando con las payasadas y los equívocos de identidades de rigor.

Joe Sullivan es un exitoso director de comedias de Hollywood. Su currículum incluye películas como *Hormigas en tus pantalones de 1939* (*Ants in Your Pants of 1939*). Pero cree que la comedia es un género menor y quiere incursionar en lo social. Tiene pensada una película llamada *O Brother, Where Are Thou?* (*Oh, hermano, ¿dónde estás?*, pero escrito en inglés arcaico). Se le ocurre que para conocer realmente el sufrimiento de los pobres debe convivir con ellos y hacer su vida. Los productores del estudio quieren disuadirlo pero al final ceden, es su director estrella y deben satisfacerle los caprichos.

Sullivan (Joel McCrea), vestido de vagabundo, sale a vivir una vida falsa acompañado de una rubia (Veronica Lake), aspirante a actriz frustrada. Luego de un par de aventuras y de enamorarse el uno del otro, deciden que la experiencia es suficiente. La noche antes del regreso a Beverly Hills, Sullivan decide regalar a los pordioseros mil dólares en billetes de cinco. Uno de los vagabundos no se queda conforme y trata de conseguir más dinero. Golpea en la cabeza a Sullivan y huye con la plata pero muere atropellado por un tren poco después.

Todo esto deriva en que Sullivan termina en una siniestra cárcel sureña sufriendo amnesia mientras el mundo piensa que murió, confundiendo el cuerpo del vagabundo accidentado con el suyo. Allí Sulllivan conocerá realmente los pesares del mundo, de los que él tenía una idea romantizada y tonta. Comprenderá, al mismo tiempo, el valor de la comedia, con su cualidad balsámica, suavizando penas y haciendo olvidar con la risa los tormentos de la maldad humana.

Los viajes de Sullivan es una película compleja con una curiosa autorreferencia. A la vez que quiere ser un alegato a favor del escapismo, no deja de demorarse en la descripción de la pobreza y de la miseria de la vida en las cárceles. Al mismo tiempo es la única película de Sturges en la que existe la violencia: el episodio en el que el vagabundo golpea a Sullivan y luego muere es inusualmente crudo. Pero la escena previa al redescubrimiento del valor de la risa por parte de Sullivan (viendo dibujos de Mickey Mouse), donde se muestra a los presos encadenados llegando al cine acompañados por un *negro spiritual*, es de una belleza y una estilización que desmienten cualquier pretensión documental. Así, entre idas y vueltas entre la comedia y el realismo social, valorándolas y desvalorizándolas alternativamente, se desenvuelve esta película curiosa y amarga, quizá la menos graciosa de su racha fabulosa, pero al mismo tiempo una de las más interesantes. ■

Gustavo Noriega

La historia de Palm Beach

(*The Palm Beach Story*), 1942, con Claudette Colbert y Joel McCrea.

La historia de Palm Beach es una película sumamente compleja que retrata un mundo simple e inexistente. Tiene un título similar a *The Philadelphia Story* (1940), de George Cukor, y, a primera vista, es otra comedia de rematrimonio. Pero Sturges da un paso más y desconcierta al espectador. Todo lo que pasa en el film no tiene demasiado sentido y, sin embargo, funciona con una lógica autónoma implacable. La historia tiene tantos enredos que es difícil resumirlos: Gerry ama a Tom, pero decide divorciarse de él. Llevan cinco años casados y hasta ahora no logró que alguien financie el proyecto de aeropuerto que ha diseñado. Mejor dicho, como todos los candidatos a inversores estaban atraídos por la belleza y simpatía de Gerry, Tom se ocupó de espantarlos con sus celos. Para ella, esto indica que está viviendo con un fracasado. Acepta que lo ama, pero ese amor va contra sus principios de mujer práctica. Su ideal es un millonario y no le costará nada encontrar uno. De hecho, el mismo día en que le pide el divorcio a Tom, "el rey de la salchicha" en persona ha estado en su departamento (porque quiere comprar el edificio) y con solo verla se ofreció a pagarle el alquiler atrasado. Así son los millonarios de este film: ingenuos y generosos, extravagantes y con vocación de mecenazgo. Al ser verdaderamente libres y saber que tienen en sus manos la felicidad ajena, no se hacen rogar. Actúan de la manera contraria a la de los calculadores. Es que este es el único tipo de antagonismo que puede plantear un film donde nadie quiere hacer el mal. Cuando Gerry se entera de que el mejor lugar para divorciarse es Palm Beach, decide viajar en tren sin boleto, sabiendo que cualquier hombre se lo pagará con tal de cortejarla. Así es Gerry: puro cálculo. Mientras tanto, "el rey de la salchicha" —siguiendo con su lógica de que todo es posible siendo joven y lindo (lo que él ya no es)— le regalará a Tom un viaje en avión para llegar a Palm Beach antes que su mujer y tratar de recuperarla. Pero en ese viaje en tren Gerry conoce a John D. Hackensaker III, uno de los hombres más ricos del mundo, que viaja en segunda clase y no deja propinas porque así es "más americano". Con solo verla le ofrece bajar en Jacksonville y llevarla en yate hasta Palm Beach. Gerry se siente halagada y acepta, primero el viaje gratis, y después, desde un vestuario completo de alta costura hasta una pulsera de diamantes. Cuando lleguen, los estará esperando Tom y la hermana de John, la princesa Contimilia, famosa por sus cinco divorcios ("en este mundo, lo único eterno es Roosevelt", según ella). A esta altura, Gerry no solo está segura de divorciarse, sino de que volverá a casarse pronto y esta vez sí con el hombre correcto. Por lo tanto, presenta a su futuro ex marido como su hermano. Pero no tardará en ser la víctima de su propia ficción, ya que la princesa también está buscando nuevo marido y ha puesto los ojos nada menos que en el que todavía es el suyo. El final de este juego es imprevisible y, al mismo tiempo, ya fue visto, porque es la repetición de una parte de la secuencia de los títulos (que ahora se vuelven significativos para el espectador), pero con una vuelta de tuerca del guión que lo hace delirante y antológico.

Comentar el argumento de *La historia de Palm Beach* es la única forma de decir que estamos ante un film único. No hay nada fuera del cine que se parezca a este mundo paralelo, donde lo más parecido a la maldad es una chica decepcionada de la rutina del matrimonio y que solo quiere vivir su vida de manera aventurera e irresponsable. Por eso mismo, basta con que diga la verdad para que todos la perdonen. No hay nada más extraño y aterrador que ver el mundo sin los ojos de la moral. Es una invitación a una vida mejor que todavía no nos merecemos y para la que no estamos preparados. ■

Silvia Schwarzböck

El gran momento
(*The Great Moment*), 1942, con Joel McCrea y Betty Field.

Al viejo Hollywood siempre le interesaron las figuras célebres de la historia (científicos, escritores, músicos, cantantes). Por lo general, la mayoría de aquellas películas mostraban los hechos más importantes de la vida de esos personajes y el momento "trascendente" (es decir, el triunfo ante la adversidad) que el espectador intuía de antemano. Es que el Hollywood de las dos primeras décadas del cine sonoro podía recrear sin impedimento alguno la vida de, entre otros, Zola, Glenn Miller, Al Jolson, Caruso y Bix Beiderbecke. Antes de *El gran momento*, William Dieterle había filmado *La vida de Luis Pasteur* con Paul Muni, un ejemplo de personaje famoso tratado con una narración rutinaria. Preston Sturges se animó a contar la vida de William Thomas Green Morris, el dentista que hace más de siglo y medio descubrió la anestesia, sin preocuparse demasiado por las convenciones narrativas de las biografías cinematográficas.
Sturges cuenta la vida de Morris de manera anticonvencional. La película empieza con la esposa y el mejor amigo del dentista lamentando con dolor su muerte, pero como Sturges era un director de comedias, nunca elige un registro serio para el relato. Los hechos históricos están presentes y son necesarios para el devenir de la trama (su noviazgo y posterior casamiento, las primeras y fallidas experimentaciones con el éter, el descubrimiento de la anestesia) pero Sturges escoge para su tratamiento un tono disparatado y menor, sin por ello omitir sus críticas a la esclerosada sociedad del momento que se niega a reconocer la sabiduría de Morris, no solo en relación con su invalorable aporte a la ciencia sino también por su origen provinciano.
El gran momento, de ahí la maestría del director, es el único caso de comedia-biopic con escenas dignas de *El profesor chiflado* del maestro Jerry Lewis y sin la presuntuosidad habitual en esta clase de películas. La primera noche de experimentación, Morris —sin saberlo— se queda dormido por los efectos de la anestesia, pero como es un dentista impetuoso y seguro de sí mismo, vuelve a insistir la noche en la que persigue a su perro (ante la azorada mirada de su esposa) y luego decide experimentar con los peces de su pecera. En esas graciosas escenas se nota que a Sturges le interesa poco la biografía "real" del personaje y que el tratamiento de la historia omite las trivialidades y lugares comunes de las biografías cinematográficas. Para conseguirlo, Sturges contó con Joel McCrea, con su rostro impertérrito y reacio a comunicar algún sentimiento, pero también con los soportes secundarios ideales de una comedia americana. En ese sentido, el paciente que personifica William Demarest, el primero que padece y luego se beneficia con la anestesia, confirma la falta de compromiso de Sturges en relación con esta clase de films. En esa pulsión entre un género codificado (las biografías) y la forma en que el realizador impone su propio estilo, se encuentran los atractivos de la película. Sturges, como siempre, sale airoso del desafío. ■

Gustavo J. Castagna

El milagro de Morgan Creek

(*The Miracle of Morgan's Creek*), 1942, con Eddie Bracken y Betty Hutton.

Otro cuento de Navidad. Suenan los teléfonos y le comunican al gobernador McGinty (el de *El gran McGinty*) que en un pueblito de su estado, Morgan's Creek, se produjo un milagro. Flashback. Había una vez una chica llamada Trudy Kockenlocker. En los alrededores de Morgan's Creek acampaban los soldados que iban a partir a la guerra. Una noche hay un baile de despedida de los militares. Como el padre no la deja ir, Trudy llama a su viejo amigo Norval (Eddie Bracken) para que la lleve a pasear. Pero Trudy no quería salir con su fiel enamorado sino ir a coquetear con los futuros héroes. Así que lo deja a Norval —que sufre terriblemente porque no lo admiten en el ejército— viendo un programa de tres películas mientras ella se va sola a la fiesta militar. Trudy se emborracha, baila con decenas de soldados y vuelve muy tarde en busca de Norval para que la lleve a casa. Pero resulta que Trudy no solo había tomado demasiado alcohol sino que había contraído matrimonio con un soldado llamado Ratzkiwatzki, del que no le queda ni la partida de matrimonio. Bueno, algo le queda. Está embarazada del susodicho. Cunde la desesperación pero, de repente, la hermanita tiene una brillante idea. Que se case con Norval, que este firme como Ratzkiwatzki, luego se divorcie, se vuelva a casar con Norval y asunto concluido. Trudy no le quiere hacer semejante jugarreta a su amigo de la infancia pero no le queda otra. Así que le insinúa al buenazo de Norval que está enamorada de él y este finalmente logra declararle su amor luego de tartamudear durante media hora. Al ver cuánto la ama, Trudy decide no casarse con él para no perjudicarlo y, a la vez, se da cuenta de que ella también lo ama. Pero Norval insiste, pese a conocer toda la verdad de la historia. Le cuenta que la amaba desde que eran niños, que iba a las clases de cocina solo para estar con ella, etc., etc. Todo parece ir sobre rieles pero, en el momento de formalizar, Norval firma con su verdadero nombre y el engaño salta a la vista del juez, que lo manda preso a lo del padre de Trudy, que es el comisario del pueblo. Cuando el padre se entera de los motivos de Norval, intenta sacarlo de la prisión simulando una huida. Pero el bueno de Norval no tiene la malicia suficiente para hacerlo. Finalmente escapa cuando Trudy le ruega que se vaya del pueblo para encontrar al famoso Ratzkiwatzki y así poder divorciarse y luego casarse con él. Norval parte raudo a cumplir su misión pero antes debe robar el banco donde trabaja para retirar su propio dinero a fin de solventar los gastos del viaje. Más cargos en su contra. Creo que eran 19. Mientras tanto, la familia Kockenlocker se esconde en un pueblo vecino. Seis meses más tarde, Norval vuelve derrotado a Morgan's Creek. Va a la casa de Trudy y se encuentra con que está en venta. Un amigo le dice que lo va a llevar a visitarla. Pero en ese momento lo ve el dueño del banco y lo mete preso nuevamente. Es la noche de Navidad. Cuando el amigo de la familia les cuenta lo ocurrido, Trudy decide volver a Morgan's Creek a contar toda la verdad y así liberar al sufrido Norval. Pero cuando está por hacerlo comienzan los dolores del parto. Y tiene ¡sextillizos! Y este es el milagro de Morgan's Creek. Cuando McGinty y el "Jefe" se enteran de la noticia, exigen que se le perdonen todos los cargos a Norval, que se lo vista de soldado galardonado y que se lo autorice a casarse con Trudy olvidando al maldito Ratzkiwatzki. La noticia recorre el mundo entero. Hitler, entre otros, exige un recuento. Mientras tanto, en Morgan's Creek, Norval corre feliz a ver a su novia, es recibido como un héroe pero cuando ve a los sextillizos huye desparovido. "Pero Norval se recuperó y fue cada vez más feliz porque, como dice Shakespeare: 'Algunos nacen grandes, algunos alcanzan la grandeza y algunos cargan con la grandeza'." The End.

El milagro de Morgan's Creek es una comedia de enredos, por momentos frenética, siempre tierna. Otra película veloz en la que los personajes hablan como loros. Nuevamente Sturges se burla de todo. Y, especialmente, burla al Código Hays que estaba en pleno auge. "El Código Hays fue violado mientras dormía", escribió James Agee. Además, en plena guerra, Preston Sturges satiriza a los héroes, al ejército y la actitud de los civiles frente a este. El estudio tardó casi un año en estrenar la película que finalmente resultó un éxito rotundo. ■

Flavia de la Fuente

Hail the Conquering Hero

1943,
con Eddie Bracken y William Demarest.

Plena Segunda Guerra Mundial. Woodrow Lafayette Pershing Truesmith está triste. No se anima a decirle a su madre que el ejército de los EE.UU. le ha dado de baja por sufrir fiebre del heno. Está en un bar, solo. Entra un grupo de marines con plata suficiente como para comprar un vaso de cerveza para seis. Sin conocerlos, Woodrow les paga bebida y sandwiches. No solo los admira porque son lo que él no puede ser sino porque su padre fue uno de ellos y perdió la vida bajo balas enemigas en la Primera Guerra Mundial, el mismo día de su nacimiento. Al escuchar su historia, los marines toman el asunto a su cargo. Uno de ellos llama por teléfono a la madre de Woodrow y le informa que este ha sido condecorado como héroe de guerra y que llegará a su pueblo, en compañía de sus camaradas marines, en el tren del día siguiente.

Esta mentira inicial hecha a espaldas del propio Woodrow cobrará vida e irá creciendo a lo largo de la película, una de las más divertidas, inteligentes, delirantes y exactas de la corta y esplendorosa carrera de Preston Sturges. La llegada al pueblo natal de Woodrow es un delirante despliegue de maldad inocente. En una escena desopilante donde en ningún momento hay en cuadro menos de treinta personas, todas hablando al mismo tiempo al más puro estilo Berlanga, el pueblo recibe alborozado a su héroe, dos bandas se disputan el honor de tocar dos marchas de bienvenida diferentes generando un bochinche infernal, el organizador sufre un ataque de histeria, el alcalde trata de sacar réditos políticos de la visita, los marines mienten desaforadamente tratando de sostener su invento, la ex novia trata de ocultar que está comprometida con otro hombre, su novio detesta todo el fanatismo que despierta su rival y Woodrow sufre por estar en el medio de una farsa que no pidió y que lo va convirtiendo en el personaje más importante de la historia del pueblo cuando su único deseo es pasar inadvertido.

Tratando de negar la veracidad de la historia creada por los marines, dificultado por su torpe tartamudeo, Woodrow solo conseguirá ir creciendo en la consideración de sus coterráneos. Así, a la destrucción pública de la hipoteca de la casa materna seguirán el proyecto de erigir una estatua con su figura (que reemplazará a la del general Zabriski, conseguida en una oferta), su consagración como candidato a alcalde y la reconquista involuntaria del corazón de su ex novia. Solo después de mucho esfuerzo Woodrow logrará hacer saber la verdad al pueblo. Pero este lo ha elegido como héroe y no hay motivos para cambiar. La honestidad de su confesión les parece una buena razón para seguir adorándolo y el alegre batifondo continúa.

Es llamativo que esta película irreverente haya pasado inadvertida para el férreo control ideológico de la época. En el mismo momento en que el ejército de los EE.UU. estaba luchando en el Japón y la Office of War Information velaba con todos los métodos de la censura para que el contenido de las películas norteamericanas se adaptara a las necesidades del momento, Sturges describe con desfachatada inocencia la efímera consistencia de la materia con la que están hechos los héroes y la vacua adhesión de la gente a sus figuras y a sus políticos. Solo el desenfreno delirante de sus historias puede haber confundido a los guardianes del orden. Lo que no pudo la censura lo pudo la miopía de los grandes estudios. *Hail* fue la última película de Sturges para la Paramount y el final de su reinado. Harto de la intromisión de los productores (en este caso se oponían a la inclusión de la actriz Ella Raines), decidió seguir sus pasos en otros ámbitos, no con mucha fortuna. La famosa explosión de creatividad había terminado para la Paramount aunque en la carrera de Sturges quedaba tiempo para una obra maestra más: *Te odio, mi amor.* ■

Gustavo Noriega

El pecado de Harold Diddlebock

***(The Sin of Harold Diddlebock / Mad Wednesday)*, 1946,**
con Harold Lloyd y Frances Ramsden.

Harold Diddlebock es el aguatero de un equipo universitario de fútbol americano que, debido a la pasión por el deporte y pese a la torpeza de sus movimientos, conseguirá los puntos necesarios para ganar el partido final. Luego de los festejos, Harold se encuentra en el vestuario con un hombre que le ofrece un mejor trabajo sin saber que ocupará durante años un puesto rutinario como tenedor de libros hasta su despido y jubilación. En la calle, deprimido y sin confiar en nadie, otro hombre lo invita a tomar unos tragos. De ahí en más, Harold será una persona respetable, obtendrá dinero y será el dueño de un circo. Hasta el final no sabrá si las situaciones que le suceden son producto de una pesadilla —debido, tal vez, a las copas que lo mantienen eufórico— o si se trata de una nueva realidad impensada para él. Mientras Chaplin estaba a punto de empezar su etapa creativa con *Monsieur Verdoux*, Buster Keaton aún no había sido revalorizado por la crítica inglesa de los 50 y Stan Laurel y Oliver Hardy comenzaban su decadencia física y artística, nadie en Hollywood se acordaba de Harold Lloyd. Salvo Preston Sturges, que invita al ya viejo intérprete y productor de *El hombre mosca* para encarnar al personaje central de una de sus últimas películas, acaso la más anárquica de su corta trayectoria.

El comienzo muestra el cómico desenlace de *The Freshman* (1923), uno de los films donde Lloyd mejor ejemplificó las características de su personaje: el muchacho de clase media metido en problemas. Después de este prólogo mudo, Sturges da un golpe maestro para proseguir la historia: su película continúa con la escena del vestuario donde Lloyd abandona el personaje de *The Freshman* y se transforma en el tímido y simpático Diddlebock. Esta experimental manipulación de Sturges con el tiempo cinematográfico, donde una "nueva" película comienza luego de los primeros diez minutos, continúa con Diddlebock encerrado en su oficina, soportando la rutina del trabajo y el paso de los años. Sin poder disimular los 24 años que pasaron desde sus joviales interpretaciones en el cine mudo, el rostro de Lloyd se transforma en una extraña mezcla del Woody Allen de principios de los 70 con el servicial Severo Fernández de nuestro cine clásico. Sobre este aspecto, Bazin dijo: "Imaginando un guión basado en el envejecimiento de Lloyd, Preston Sturges le restituye una última razón de ser pero, revelando con una crueldad conmovedora y casi impúdica la huella física del tiempo sobre su rostro, reduce a la nada y de manera definitiva el ídolo que acaba de levantar".

El pecado de Harold Diddlebock retoma el tema típico de las comedias de Sturges: la simulación de las instituciones sociales. También retoma las torpezas visibles del *slapstick*, años después de que Eddie Bracken interpretara al tonto Nerval Jones en *El milagro de Morgan Creek*. Sin embargo, el centro de la película es Harold Lloyd como sobreviviente de una escuela de cómicos que, a esa altura, pertenecía al pasado. Triste y melancólica, *El pecado de Harold Diddlebock* puede disfrutarse como un gran disparate deshilvanado y caótico pero también como el epitafio de una forma de comicidad que en el Hollywood de posguerra ya no tenía aceptación. O, como también escribió Bazin: "Es el homenaje más inteligente que se podía hacer a Harold Lloyd y a la gran escuela cómica americana pero Sturges parece decirnos: 'Ríanse una vez más y ríanse bien, pero es la última vez porque se ríen de la muerte de la risa'". ■

Gustavo J. Castagna

Te odio, mi amor

(*Unfaithfully Yours*), 1948, con Rex Harrison y Linda Darnell.

En la comedia de los celos enfermizos por excelencia, Sturges da curso a lo que debe haber sido el tramo más experimental de su filmografía. Las maniobras narrativas de *Te odio, mi amor* se fundan en la repetición, en el desajuste entre lo deseado y su realización, entre los fantasmas de su protagonista y la acción que puede llevarse a cabo, con una precisión que reafirma la principal maestría sturgesiana: la de la intrincación de los relatos y la construcción de personajes que apenas se detienen al borde del delirio más absoluto.

No se ha hecho desde entonces otro juego como el que Sturges plantea en esta comedia negra, donde sir Alfred Carter (Rex Harrison), afamado director de orquesta y amante esposo de Daphne (Linda Darnell), se encuentra repentinamente ante la presunta evidencia de que, entre sus atributos, dos bonitos cuernos compiten con su batuta. Todo indica que Daphne engaña a Alfred con su joven y eficaz secretario, quien parece haberse tomado al pie de la letra su función de colaborador para todo servicio.

Tras una memorable visita al detective que imprevistamente se topó con el adulterio, el director se dispone a conducir una función de gala.

Y mientras dirige su orquesta en pleno transporte musical, sir Alfred planea su venganza hasta llegar al ensueño diurno, acorde a la evolución de su concierto.

Comienza dirigiendo una obertura de Rossini, y ella le inspira un plan de crimen sangriento, con falso culpable incluido. El despiadado asesinato de Daphne, cometido en estado maníaco por un Alfred armado de su navaja de barbero (... de Sevilla) se ve compensado por la segunda fantasía vengadora, donde mientras conduce a la orquesta a través de las melancolías de Wagner da curso a una ensoñación de renuncia total en favor de su amada, su amante y la juventud de ambos (con cheques millonarios firmados con pluma de ganso). Pero en el tercer pasaje del concierto, Tchaikovsky le permite que el triángulo se decida a través de una apropiada ruleta rusa, que acarrea la aniquilación del vengador.

En pleno furor asesino, Alfred abandona el concierto y se dispone a concretar en la realidad lo pergeñado con la asistencia de sus fantasmas musicales. Pero en esta dimensión las cosas no funcionan como freudianamente lo quiere su realización de deseos.

El plan criminal de Alfred incluye —elemento indispensable para su coartada— un pesadillesco aparato de grabación casero, que si en su ensueño se revela como el cómplice tecnológico ideal, en los hechos reales es un horror automático que permite uno de los tramos más efectivos de toda la obra de Sturges, ligado por una parte al humor del cine mudo, y por otra a una atmósfera que anticipa a Frank Tashlin o a Jerry Lewis, coqueteando con el caos total en una escena de esas que se resisten a abandonar la memoria del espectador.

Unfaithfully Yours tuvo una remake en 1984, dirigida por Howard Zieff, de la que sería injusto señalar que no puede verse, aunque su eficacia queda remitida a los méritos de su dupla protagónica (Dudley Moore & Nastassia Kinski).

Reviendo la original —que en su momento parece no haber sido demasiado apreciada y frenó extrañamente su hasta entonces activa filmografía (realizó solo dos películas posteriores en los once años que le quedaron de vida)— puede comprobarse que simplemente estaba adelantada a su tiempo. Si alguna vez Sturges fue responsable de una obra maestra, fue precisamente en esta oportunidad. ■

Eduardo A. Russo

The Beautiful Blonde from Bashful Bend

1948,
con Betty Grable y César Romero.

Luego de salir de la Paramount y de su fallido experimento bajo las órdenes de Howard Hughes, Sturges firmó contrato con la Fox. Pero las cosas no resultaron felices. Su jefe, Zanuck, lo tuvo esperando durante mucho tiempo sin darle ningún trabajo. Cuando se decidió, le encargó que dirigiera una película en función de la máxima estrella del estudio: la rubia Betty Grable. Debía ser una producción en Technicolor, la primera vez que Sturges usaría color en sus películas. A causa de varias desinteligencias durante la escritura del guión, Sturges le ofreció a Zanuck dirigir una de sus clásicas y baratas películas en blanco y negro: de allí saldría la magnífica *Te odio, mi amor*. Pero luego, para malestar de todos, el proyecto se retomó.
El resultado, sin ser catastrófico, confirmó los pronósticos de todos los implicados. Se trata de una película para el lucimiento de Betty Grable con el agregado del ingenio de Sturges en donde Grable no se luce y el ingenio del director brilla por su ausencia.
Ambientada en el Lejano Oeste, es, nuevamente, la historia de una usurpación de identidades: la corista Freddie (Betty Grable) que, huyendo de un juez, llega a otro pueblo donde se hace pasar por maestra. La gracia del asunto es que Freddie es una tiradora consumada que apela a la pistola a la menor alteración. Hay un tiroteo larguísimo sin demasiada gracia con dos "momentos Sturges" que lo salvan del aburrimiento: uno es cuando Blackie (César Romero) comprende que hace un rato largo que está disparando para el bando incorrecto y otro cuando el jefe de los malos se da cuenta de que ya no recuerda el motivo del tiroteo. El resto es anodino.
Una de las virtudes de la película es, como de costumbre, algunos de los personajes secundarios, especialmente la amiga de Freddie, Conchita (Olga San Juan), que en su nueva personalidad se disfraza de india y realiza comentarios irónicos. Pero se extrañan dos cosas: una es la participación del equipo de actores secundarios de Sturges, que le habría dado brillo y familiaridad. Y la otra carencia es la de Sturges sintiéndose dueño de la situación, con la confianza arrogante y displicente de sus años en la Paramount. Fue la última película que filmó en EE.UU. Siete años después realizaría la última en Francia, *Les carnets du major Thompson*. ■

Gustavo Noriega

¡Novedades 1998!

KINEMA presenta:

LA ULTIMA OLA • Peter Weir
UNA ESTACION PARA DOS • Eldar Riazanov
LOS AMANTES DE VERONA • André Cayatte
LUCES DE VARIETE • A. Lattuada y F. Fellini
LLUVIA • Lewis Milestone

Y anuncia:

ALICIA YA NO VIVE AQUI • Martin Scorsese
LOS VIAJES DE SULLIVAN • Preston Sturges
CARMEN JONES • Otto Preminger
INDIA • Roberto Rossellini

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.

Caligari Films en Video

Alquiler y venta de los films más representativos de la historia del cine
Títulos exclusivos
Films de texto para estudiantes de cine

Florida 537 - 71 Galería Jardín
Local 391 Planta Baja
Tel.: **393-1946**

Cineyliteratura

Texto literario y texto fílmico.
Un nuevo curso a cargo de
Susana Villalba y Alejandro Ricagno.
Solicitar entrevistas al
300-0898 o al 957-5773

Video Club Master

Rivadavia 4654
Capital
Tel 903-7187

Cine Clásico
Fellini - Visconti
Orson Welles
Promoción Estudiantes de cine

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

Karlovy Vary

Del 3 al 11 de julio se desarrolló el 33° Festival Internacional de Karlovy Vary en la República Checa, lo que representa el punto más oriental al que han llegado por ahora nuestros cronistas. La experiencia fue intensa y feliz, o al menos eso es lo que nos cuentan en su ya habitual diario festivalero. Y eso que les llovió todos los días. La cobertura incluye, además, una sección informativa, el reportaje obsecuente a la directora del evento y una producción fotográfica que se extendió fuera de los dominios del festival.

Diario festivalero

por Flavia de la Fuente y Quintín

Prólogo. En marzo del año pasado, después de los Encuentros de Toulouse, F y Q alquilaron un auto y recorrieron nueve países europeos en doce días. No es que hayan visto mucho pero, como diría Kiarostami, no hay un mejor lugar para conversar que un coche. El periplo los llevó a la República Checa, y después de dos días y tres noches en Praga, emprendieron la vuelta del lejano Este por una ruta que pasaba por una vieja estación termal que supo llamarse Karlsbad, famosa por sus aguas curativas (nunca nos quedó claro qué era lo que curaban) y la frondosa lista de huéspedes célebres que supo albergar allá por el fin de siglo (Marx, Freud, Goethe, Kafka, Chopin, entre los artistas, y unos cuantos zares y archiduques, incluyendo a la emperatriz Sissi entre los poderosos). En una tarde de nieve, F y Q recorrieron el poblado, comieron tortas en los viejos hoteles que mantienen casi intacto el lujo austrohúngaro, pasearon por la calle principal por donde circula el río Teplá y vieron cómo los transeúntes bebían de un ridículo jarro con pico un líquido sulfuroso y caliente que surgía espontáneamente en varios sitios denominados colonadas.
El lugar, cuyos principales edificios son de fines del siglo XIX, tiene algo de pueblito de cuentos de hadas y princesas. La arquitectura, la nieve, las tortas, la promesa de una relajada estadía en la tan cercana tercera edad, hacían soñar a F con una visita futura con tiempo suficiente para hacer todas las curas posibles, aunque fuera necesario tomar el infame líquido. Este panorama romántico y bucólico (con un ligero toque geriátrico) se interrumpía abruptamente al llegar a un enorme edificio de cemento, claro resabio del período socialista, que responde al nombre de Hotel Thermal, de una fealdad grotesca y agresiva. Al llegar allí, F y Q recordaron que en ese pueblo, que actualmente responde al nombre de Karlovy Vary, se celebra desde 1946 uno de los festivales de cine más importantes del mundo, y que el edificio monstruoso en cuestión es su sede. F y Q pasaron un rato burlándose de los pobres festivaleros que debían residir en ese mamotreto. No sabían lo que les depararía el destino...
En noviembre, durante el Festival de Mar del Plata, F y Q conocieron a Eva Zaoralova, en esa ocasión presidenta del jurado de la FIPRESCI y el resto del año directora del Mezinárodní Filmovy Karlovy Vary, esto es, del Festival Internacional de Karlovy Vary. Zaoralova prometió invitar a F y Q y cumplió. Así que el sueño de F se cumplió como se suelen cumplir los sueños: con variantes inesperadas. Volvieron a KV, pero la tranquila estadía que imaginaron se transformó en diez días agitados como huéspedes de, por supuesto, el Hotel Thermal.

Viernes 3 de julio
Tras la acostumbrada escala en Amsterdam, F y Q llegaron al aeropuerto de Praga a las 16.30. Perdidos en el lugar, se encontraron con una mujer en las mismas condiciones. Los tres iban al mismo sitio aunque no figuraban en la lista que poseía el personal del festival. Así y todo, consiguieron que un coche los llevara a KV, distante unos 150 km. La mujer era danesa, tenía unos cuarenta largos y derrochaba dinamismo y simpatía, acordes con su trabajo. Vibeke Windeløv es productora y trabaja para Zentropa, la empresa que lleva el nombre de la imaginaria compañía de ferrocarriles de *Europa*, el segundo film de Lars von Trier. O sea, Vibeke produce las películas de su excéntrico compatriota. Una vez en el coche, Vibeke extrajo su celular para comunicarse con sus amigos en casa. En ese momento se estaba jugando Francia-Italia por el mundial. Y tanto la danesa como Q estaban desesperados por conocer el resultado, al punto que intentaron sugerirle, pedirle, rogarle al chofer que detuviera su vehículo en algún bar con televisión. El individuo, como después sucedería con la mayoría de los choferes del festival, se hacía el checo, intentando hacerles creer que desconocía palabras tales como fútbol, café, bar, cerveza, TV en cinco idiomas. Por supuesto, horas más tarde, cuando necesitó algo de nosotros, se expresó perfectamente en inglés. Vibeke estaba preocupada por dos cosas: una, porque el partido lo ganara Italia para hacer rabiar a su socio francés; la otra, porque el bueno de Lars, que en esos momentos habitaba la casa de fin de semana de Vibeke donde escribía el guión de su nuevo film, abandonara sus fobias y lograra por fin decidirse a comprar comida en el almacén. De todos modos, fue von Trier el que nos permitió saber que el partido seguía cero a cero cuando llegamos a destino.
En KV nos enfrentamos por primera vez con la burocracia festivalera que se dividía en dos tipos perfectamente diferenciados. La rama amable, dispuesta a resolver todos los problemas, y la hosca, decidida a multiplicarlos. Andrea, una hermosa chica checa, integrante del primer bando, nos consiguió enseguida las acreditaciones. Llegamos a la extravagante habitación del Thermal con vista a la pileta olímpica, bosques y casitas a la hora en que comenzaba el festival con la proyección de *Sekal debe morir*, film checo en el que actuaba el presidente del festival, Jiri Bartoska (el nombre se escribe con acentos varios en las consonantes, nada familiares para nuestra computadora). Optamos por un baño reparador después de un día de viaje y nos dirigimos a la fiesta de inauguración en el Hotel Imperial que resultó espectacular. En lo alto de una colina, el Hotel Imperial es un digno representante del confort finisecular: amplísimos salones suntuosamente decorados con arañas de diez mil luces, espejos y otros toques de sofisticación. En cada salón sobraba la comida y la fiesta estaba animada por una orquesta de jazz de los 30, dirigida por el *crooner* Ondrej Havelka, un simpático personaje que también presentaba las películas y actuaba en algunas de ellas. La atmósfera era relajada y un poco irreal, con algo de viaje en el tiempo hacia el apacible lujo centroeuropeo. Eso sí, conocíamos a poca gente. Apenas a Simon Field (director del festival de Rotterdam), Dennis West (crítico del Far West, Moscow, Idaho), Andrea, Eva y Vibeke, que nos contó que acababa de abandonar a su marido, un pintor mundialmente conocido. La confidencia se realizó en los jardines del Imperial, entre brochettes asadas y champán. Vibeke y F estaban hechizadas por la orquesta que alternaba coros de hombres y mujeres vestidos de época. Nos quedamos hasta que la música cesó definitivamente a eso de las dos de la mañana.

Sábado 4
Después de este comienzo principesco, que F recuerda como la mejor fiesta de su vida (es sabido que Q la saca poco a pasear), y de un sueño reparador, F y Q decidieron que se merecían otro día de descanso antes de sumergirse en el festival. Y también decidieron pasar a la primera persona del plural. Al mediodía nos encontramos para almorzar con Vibeke. Cuando le

Vibeke Windelov

Torta inaugural

La bella Andrea

preguntamos qué pensaba hacer a la tarde, nos comunicó que a las cuatro se volvía a Dinamarca. Extrañaba al marido y se había deprimido mucho al ver que estaba en una estación termal para viejos que se la pasan tomando agua. Así que perdimos a nuestra nueva amiga, antes de cumplirse las 24 horas de amistad. Además, la noche anterior Dinamarca había sido eliminada por Croacia y Lars estaba triste. También influyó en su decisión que los empleados del hotel encargados de suministrarle un tratamiento reparador resultaron ser los sobrinos del Dr. Caligari.

En los días sucesivos F y Q discutieron interminablemente si KV era un pueblecillo encantador o un lugar siniestro. F sostiene lo primero y Q lo segundo. En la impresión de Q actuó seguramente un hecho que ocurrió a continuación: empezó a llover y no paró jamás.

Enseguida se hizo la hora de ver Argentina-Holanda. Habíamos quedado con Enrique Gabriel, un cineasta argentino residente en España, en juntarnos frente a la pantalla gigante del hotel. Pero a la misma hora Jana Novotna jugaba la final de Wimbledon y los checos prefirieron el patriotismo tenístico ya que del mundial no participaron. Así que vimos el primer tiempo en la habitación, con opción de relatos en checo, ruso o alemán, y recién nos habilitaron el televisor del bar para el segundo tiempo. Allí compartimos una mesa con un árabe que había llevado a su hijo discapacitado a hacerse los tratamientos de Caligari, con una holandesa colorada y gigantesca, a la que según contó ella misma sus compatriotas solían confundir con un travesti, y con otros extranjeros varios. Gabriel y el árabe hincharon por Argentina. Q también, porque le resultaba imposible explicarles a los compañeros de mesa que odiaba a Passarella y todo lo demás. Sin embargo, el gol de Bergkamp le significó un alivio definitivo, aunque estaba triste por la suerte del burrito Ortega.

Llegó la hora de pensar un poco en el festival. El catálogo era gigantesco. Las películas de la competencia eran casi todas desconocidas, encontrar los títulos en inglés no era fácil y, además, el método para sacar entradas era complejo. Había que ir a una oficina donde uno se enteraba de que todo estaba agotado, de modo que para asegurarse las localidades había que estar a las ocho de la mañana del día anterior y hacer una cola nada desdeñable. De todos modos, si uno insistía en la puerta de los cines, lograba entrar y también había funciones de prensa. Bueno, la situación no era terrible pero había que poner mucha voluntad.

El festival proveía un vale de desayuno y otro para almorzar o cenar a cada invitado. El lugar de los refrigerios era el restaurante del Thermal, organizado exactamente igual que un hotel de Moscú que Q y F conocieron en 1987, antes de la caída del muro. Es decir, burocracia, pésima comida, prohibiciones aleatorias y hasta algunas irregularidades divertidas. Ejemplo: no sabíamos dónde comprar agua mineral, pero una de las mozas sustrajo una botella de dos litros de la heladera y le dijo a F sigilosamente que la escondiera en su mochila. En el restaurante la cerveza había que pagarla, pero costaba 20 centavos de dólar. En cambio, las gaseosas eran gratis, pero muchas veces no había. El café era intomable y se pagaba a la salida, después de anotarlo en un ticket. La cerveza, en cambio, se pagaba en el momento. Pero lo único comestible era la sopa.

Y llegó la hora de ir al cine. El festival tuvo la feliz idea de programar una retrospectiva de Takeshi Kitano, que había comenzado el día anterior y seguía ahora con *Boiling Point*. Hablaremos de Kitano más adelante.

Antes de dormir decidimos que al día siguiente había que sacar entradas. Durante dos horas consultamos programas y catálogos tratando de descifrar qué films serían los más interesantes. Finalmente, llegamos a elegir las cinco películas permitidas del día. Esto se repitió durante varias noches, hasta que el cansancio de una tarea semejante y la llegada de algunos amigos nos impulsaron a una actividad cinéfila menos obsesiva.

Domingo 5

Un día cinematográficamente agitado. A la mañana temprano, Q hace la cola de las entradas y después se mete a ver un documental llamado *Serguei Eisenstein. Una autobiografía* del ruso Oleg Kovalov. Una película interesante, que mezcla imágenes de archivo del propio Eisenstein (el tipo se hizo fotografiar bastante) y de sus films. La impresión de caleidoscopio o de cabalgata acelerada se fija especialmente alrededor de un punto: la tormentosa relación de Eisenstein con su padre y la violencia, acaso relacionada con esta situación, del cine del director ruso. Q tuvo la revelación de que cada imagen de Eisenstein era un mazazo, no de la ideología del proletariado, sino de un hombre que quería romperlo todo. Dos semanas más tarde de esta función, un documental de televisión mostraba que Eisenstein había presidido una comisión encargada de defender a los judíos durante la Segunda Guerra. Defensa que se tradujo en el fusilamiento de todos los otros integrantes por parte de Stalin. Tener dos padres es demasiado, pero el misterio Eisenstein sigue abierto.

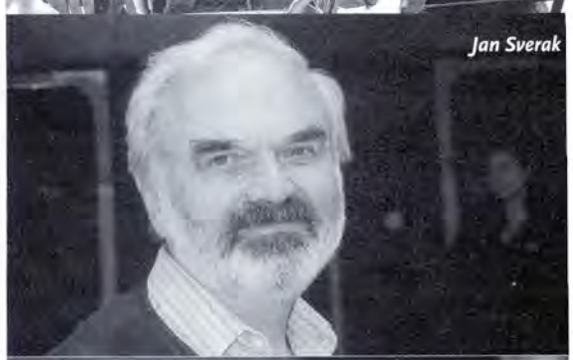
Uno de los atractivos del festival de KV es el acceso a toda la producción de los países de Europa del Este. Al menos en teoría: efectivamente, se exhibieron una gran cantidad de películas de esa procedencia. Pero orientarse en un conjunto de films de títulos y directores desconocidos, sumado al hecho de que muchos se presentaban en versión original subtitulada o traducida al checo (cosa de la que uno se enteraba cuando estaba ya dentro de la sala), complicaba un poco el loable intento de penetrar la actualidad de estas cinematografías. Ni siquiera los consejos de Ludmila, una simpática checa que vive en Holanda y es la asesora en films de Europa del Este del Festival de Rotterdam, nos sirvieron demasiado. Algunas malas películas, además, terminaron por desalentarnos. *Rivers of Babylon*, un film eslovaco de la competencia oficial, fue un buen ejemplo. Trata sobre un forzudo que asciende de portero a dictador. Al parecer, esto guarda alguna semejanza con la situación política eslovaca. Pero el film es de una grosería y una pretensión que se potencian mutuamente. A uno le queda una sospecha desagradable: que el cine de estos países,

atrapado en la necesidad de mostrar originalidad y seducir mercados, se desbarranca rápidamente hacia un vale todo sin salida.
Una excepción fue *Un amigo del difunto* del director Viacheslav Krishtofovich, película ucraniana (coproducción con Francia) que se vio en Mar del Plata y que está lejos de ser una obra maestra pero, al menos, no agrede a los espectadores. La historia es original: un tipo contrata a un asesino para que lo mate y luego se arrepiente, por lo que debe contratar a otro asesino para que mate al primero. La gran discusión es si se trata de una película chata o deliberadamente seca. Nos inclinamos por esto último: es una visión asordinada de la tristeza de los tiempos modernos, departamento Rusia. Enrique Gabriel vive en España hace mucho tiempo y dirigió una película que también se vio en Mar del Plata: *En la puta calle*. Fue una agradable sorpresa aunque la película es durísima. Pero por primera vez vemos que alguien se anima a ajustar cuentas con la sociedad española, tirándole encima toda la bronca de sudaca al que le quieren hacer creer que todo anda sobre rieles en el primer mundo. Ramón Barea, el protagonista, se parece un poco a Federico Luppi y es un actor muy interesante. No es una película sutil, pero tiene el acento de lo verdadero. Mandar a la mierda la hipocresía de una sociedad siempre tiene algo de estimulante. La diferencia con la película eslovaca *Rivers of Babylon* es que Gabriel no festeja las atrocidades que cuenta.
De aquí saltamos sin comer (el restaurante del Thermal cerraba a las nueve) a la segunda película de Kitano, *Una escena en el mar*, el mejor film que vimos en el festival. Takeshi Kitano es uno de los cineastas más originales y potentes de la actualidad. Como diría luego nuestro amigo Peter van Bueren, Kitano es una imposible mezcla de poeta y de gángster. El cine ha hecho del gángster sensible un tópico, desde los Corleone hasta los killers de John Woo, pasando por el Carlito de De Palma o los míticos personajes de Melville hasta llegar a los muchachos de Tarantino. Pero con Kitano hay una diferencia: uno no puede evitar la impresión de que el director-actor sabe de primera mano lo que es un yakuza y al mismo tiempo es un artista cabal. Esta no es la única contradicción del personaje: famoso por sus programas de radio y televisión en su país natal y en todo el Oriente, no es en cambio popular por su cine, un gusto personal que el astro se permite. Kitano es una especie de Clint Eastwood japonés, pero anda rodeado por un número muy superior de guardaespaldas. *Una escena en el mar* tiene la particularidad de que no hay yakuzas ni asesinatos. Apenas un basurero sordo que se convierte a fuerza de voluntad en un surfer consumado. La pintura del ambiente, incluyendo a la novia también sorda, vecinos, compañeros de trabajo y el mundo del surf nipón, es simplemente deliciosa y la película es de un lirismo poderoso y despojado al mismo tiempo. Kitano filma sencillo pero cada plano es una pequeña obra de astucia e ingeniería. En medio de esta oda a los sueños juveniles irrumpe brutalmente la muerte, consumando el sistema cinematográfico de Kitano: la violencia que aparece como parte constitutiva y fundamental de la vida. Es una violencia radical, ontológica pero no menos atroz. Kitano es, como la mayor parte de los cineastas orientales, otro continuador de Ozu: imprevisibilidad de cada plano en lo formal, de cada escena en lo narrativo y la absoluta certeza de que toda posible felicidad está asociada a la infancia.

Lunes 6
Otro día agotador. Empezó cerca del mediodía con una película americana independiente, *A, B, C... Manhattan*, del iraní residente en EE.UU. Amir Naderi. El compatriota de Kiarostami está en las antípodas de su cine. Amanerada, psicologista, vacía, la película cuenta la vida de los personajes del Lower East Side de Manhattan regodeándose en la sordidez, insistiendo en la sobreactuación, explotando el supuesto pintoresquismo de los pobres y los drogadictos.
Almuerzo en el Thermal con Peter Cargin, un inglés amable que habla como la BBC, tesorero de la FIPRESCI, al que conocimos en Amsterdam junto con su esposa Jane, que es la que gana dinero en la familia (lo que prueba la incorruptibilidad de Cargin en su gestión). Como corresponde, hablamos de las cuotas atrasadas y del tiempo: ya iban dos días seguidos de lluvia y frío. Prometimos volver a vernos cuando tuviéramos el cheque listo.
En competencia, KV ofreció *Secret défense* de Jacques Rivette. La película del mítico director de la Nouvelle Vague fue uno de los films más repudiados del festival. Todos los críticos conocidos la calificaron de fallida y el público se dedicó a burlarse a las carcajadas del film durante la proyección. Están todos equivocados. A nuestro juicio es una película extraordinaria, a la altura de lo mejor de la obra de Rivette. Hace cuarenta años, desde *París nos pertenece*, que Rivette viene construyendo un sistema cinematográfico paranoico: se propone demostrar que el cine sirve para revelar el funcionamiento de las estructuras mentales de la sociedad. Según Rivette hay una lógica que subyace tanto a las relaciones personales como a los sistemas colectivos (la investigación científica, el arte, la inteligencia militar...) que consiste en la intuición de un secreto que solo puede develarse para dar paso a otro. Como una espiral, esta lógica infinita y omnipresente es la clave de todo comportamiento humano. *Secret défense* (*Secreto militar*) empieza con Sandrine Bonnaire descubriendo que hay un oscuro secreto en la muerte de su padre. La película terminará por descubrirlo, pero no a la manera de un thriller, sino de una puesta en abismo. Bonnaire sabrá a su vez otro secreto que servirá para que otra mujer lo descubra y la sustituya, inaugurando a su vez otro ciclo que se inicia con un tercer secreto. Cada diálogo de la película tiene la particularidad de que uno de los participantes intenta averiguar lo que el otro sabe y este se resiste no solo a darlo a conocer sino a admitir que el secreto existe. Esta situación paranoica engendra manías persecutorias y persecuciones reales, sin que al final puedan distinguirse unas de otras. Hasta ahora, la intuición de Rivette pasa por una excentricidad o un rasgo de estilo. En el futuro, es posible que sirva para pensar el mundo desde otra base psicológica, donde la

Hana-bi

Gummo


Jan Sverak

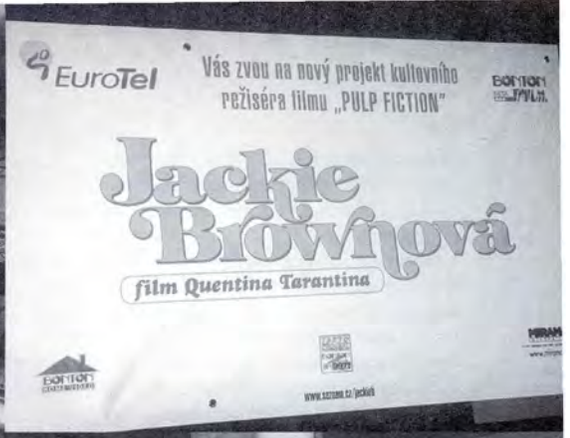
Atahualpa Lichy

Carlos Marcovich y su chica

Milos, dueño del videoclub Facets

Boiling Point

La Seine
a rencontré Paris



Q con los caballos
coquetos de Karlovy Vary

Off the Menu
The Last Days
of Chasen's

Argentina-Holanda
en el Thermal

Daniel Daniel

Ondrej Havelka y el trío femenino

Le coeur au poi

Dennis West
en el asado
del Richmond

Un amigo del difunto

Enrique Pérez

idea de individuo termine mostrándose como una falacia (y de paso, construir el cine del siglo próximo).

Después de las tres densas horas de Rivette se imponía un paseo. Recorrimos la calle principal de KV y nos metimos en el bar de un hotel, un living con confortables sillones, espejos y arañas en el que ancianas damas escuchaban a un dúo de piano eléctrico y batería tocar el típico menú de música ligera internacional. En KV y en toda la República Checa, la música es una institución. En la calle, a cada paso hay una orquesta, una banda, un dúo, un coro, etc., que interpretan los géneros más variados, desde el afamado rock&roll checo hasta música culta.

De allí nos fuimos al cine Bristol. En el festival, el Hotel Thermal alberga seis salas de cine incluyendo el agradable auditorio principal. Otras salas están en las inmediaciones a distancias variables. Para llegar al cine Bristol hay que ir al Hotel Bristol, tomar el ascensor en la planta baja, bajarse en el sexto piso, salir a la calle (raro pero verdadero, el hotel está enclavado en una colina) y caminar unos doscientos metros por el bosque. Todo este periplo para ver *Postel*, o sea, *La cama*, película que se promocionaba como la primera pornotragedia checa. Esperemos que sea la última, sea lo que fuere lo que ese término significa. *Postel* es una gansada en blanco y negro, de una misoginia ridícula y un humor deprimente, de la que hemos olvidado todo salvo un sabor repugnante.

Por suerte a la noche teníamos nuestra cita con Kitano. Esta vez fue la excelente *Sonatine*, una historia de yakuzas que anticipa *Hana-bi*. Durante la tregua de una guerra entre clanes, un grupo de mafiosos se refugia en una playa y se entrega a una regresión colectiva donde entre bromas y juegos infantiles pasan los mejores momentos de sus vidas secas, antes de que una muerte segura los alcance. La originalidad, la gracia y la implícita tristeza de estas escenas bastarían para dejar a Kitano en la historia del cine.

A esta altura nuestra participación en el festival era ya bastante sesgada respecto de la competencia oficial y de los eventos programados. Como Mar del Plata, Karlovy Vary está orgulloso de ser un festival clase A, sea esto lo que sea. Al parecer, un festival de clase A que se precie debe invitar a figuras vetustas o irrelevantes pero con algún nombre. Esta vez les tocó a Michael Douglas, Ornella Mutti y Lauren Bacall, además de Rod Steiger, Richard Benjamin y actores locales como el barbudo de *Kolya* al que uno se encontraba hasta en la sopa, arrastrando un cierto aire de prócer (recordemos que el tipo es también el guionista del Oscar checo y el padre del director). Las conferencias de prensa de Douglas, Mutti y compañía se repetían interminablemente por los monitores del Thermal hasta convertirse en una verdadera pesadilla. A esa altura nos dedicábamos a Kitano y otras marginalidades y ni siquiera concurríamos a las famosas fiestas. Pero la comida del Thermal empezaba a hacer estragos en nosotros. Y nos decían que en las fiestas se comía bien, como habíamos podido comprobar el primer día. Pero esa noche, muertos de hambre, cenamos en un *self service* rodeados de miles

de adolescentes, el público natural de KV. Al parecer, la expedición anual al lugar es obligatoria para todos los jóvenes de clase media en busca de cine y aventuras. Consiguen entradas por precios ínfimos y alojamiento por tres dólares la noche. Y fatigan los comederos, discotecas y parques. Son, además, los únicos menores de cincuenta que llegan a KV durante el año. En el lobby del hotel nos encontramos con Peter van Bueren, que esta vez había decidido pasar sus vacaciones en KV, no sabemos si porque no puede vivir fuera de los festivales o por simple sintonía con la edad de los huéspedes habituales del famoso spa. Claro que tomaba vodka y no aguas curativas. La verdad es que siempre es un gusto volver a encontrarnos con el maldito holandés.

Martes 7

A la mañana, penúltimo Kitano, *Kids Return*, sobre una pandilla juvenil y sus destinos: el boxeo, el arte, la mafia, todos igualmente insatisfactorios. Otra vez todos los temas de Kitano.

A la tarde, hay una fiesta para la prensa, la Media Party, en los jardines de otro hotel. Lugar paradisíaco, con glorietas y estatuas en el parque, pero no muy apto para un día de lluvia. A esa altura ya había llegado Gerald Peary (Gerry), un crítico americano del que ya hablamos en estas crónicas. Gerry estaba peor que en Cannes debido a un problema sentimental. Como a Vibeke, KV le parecía el peor lugar posible para estar. El valle le daba claustrofobia, la lluvia lo deprimía y las películas no le interesaban. Para mejorarle el humor lo juntamos con otro recién llegado, Alejandro Agresti, que lucía sosegado y optimista. Lejos de la librería Gandhi está mucho menos acelerado. Igual seguía enojado con F por la calificación que le había puesto a *Buenos Aires viceversa* en la tabla de video de *El Amante*. El argumento de Agresti era que a F le había gustado cuando la vio en su casa, que la había emocionado en Mar del Plata y que la nota, en cambio, estaba influida por un circunstancial enojo entre ambos relacionado con la política cinematográfica local y del que diéramos cuenta en ediciones anteriores. F, en un acto que la honra, reconoció haberse dejado llevar por el rencor y que había estado poco profesional. Amigos de nuevo, por ahora. Como se sabe, la amistad entre críticos y directores de cine es frágil, si no imposible. Volvimos mojados del asado en un taxi que nos paseó para robarnos (diez dólares por cinco minutos) y nos metimos en una película yugoslava que nos habían recomendado por su tema, la relación entre serbios y albaneses, que resultó un lamentable telefilm donde cada plano era una cuchillada a la estética. Para desintoxicarnos huimos hacia la sala de enfrente donde daban documentales de Joris Ivens, algo sobre Valparaíso y otro sobre el Sena. Todo con voz en checo y una traducción simultánea al inglés inentendible. No importa. El buen cine produce placer, el mal cine dolor. Un plano bien filmado se reconoce en cualquier idioma.

Luego, mientras Q veía Holanda-Brasil, F se fue a ver *Tierra* de Julio Medem. Quedó deslumbrada por la potencia de las imágenes y el uso del color, y absolutamente desconcertada por la historia, que tiene algunos toques subielescos como ángeles y emociones sublimes. De Medem habíamos visto *Vacas* y *La ardilla roja*, que parecían más interesantes. Un tipo raro este Medem. Mientras tanto, en el lobby del Thermal, una multitud de europeos capitaneados por van Bueren hacía lo posible por evitar la eliminación de Holanda frente a Brasil. No lo lograron pero terminaron con una borrachera monstruosa a base de Becherovska, una bebida checa con gusto a remedio. Los vivos del bar habían aumentado los precios al doble y seguirían subiéndolos los días siguientes. El primer día, la coca costaba treinta centavos y terminó valiendo un dólar. Viveza checo-criolla.

Con los holandeses sobrevivientes y el holandés honorario Simon Field nos dirigimos al único bar abierto en KV hasta las cuatro de la mañana. Quedaba al lado de la pileta de natación, lo que suena muy atractivo. Nada de eso: para llegar a la pileta del Thermal hay que atravesar una serie de pasadizos que incluyen un ascensor que se desplaza horizontalmente (¿se llamará izquierdador, derechador?), luego entrar al gimnasio, salir y finalmente caminar bajo la lluvia hasta un recinto claustrofóbico en el que diez mil adolescentes fumaban y bebían en vasos de plástico. En realidad, cuando hace buen tiempo (si es que hace alguna vez buen tiempo en KV) el lugar es la antesala de las fiestas nocturnas alrededor de la gigantesca pileta, para éxtasis de los concurrentes y horror de los que intentan dormir en las habitaciones del hotel. Field, la colorada gigante, un socio de la colorada y Q se tomaron otros miles de cervezas y vodkas y mantuvieron una charla donde la verdadera esencia del cine quedó expuesta aunque nadie recuerda nada de lo dicho. F, con su habitual sobriedad, describe el evento como una típica charla de borrachos.

Miércoles 8

Sin recuperarse del todo de la resaca, Q partió al mediodía con Gerry a ver *Umpyr*, que se anunciaba como una película rusa de vampiros. Una vez en la sala, advirtieron que no tenía subtítulos. Fueron a pedir auriculares para la traducción simultánea que les aseguraron era en inglés pero resultó en checo. Así y todo, se quedaron suponiendo que una película de vampiros no podía tener demasiados diálogos, hipótesis que quedó desmentida después de un par de mordidas en la yugular y una conversación entre dos personajes de veinte minutos en los que suponemos que, por tratarse de un género nuevo en esas latitudes, resumía todo el asunto de la muerte en vida, las estacas, el ajo y demás peligros y antídotos. Huyeron antes de ser atacados.

Gerry tenía unos amigos, el matrimonio americano compuesto por Robert Pulcini y Shari Springer, que después de estudiar cine en Columbia hicieron un viaje a Los Angeles para enterarse de que el restaurante Chasen's, otrora preferido por todas las estrellas de Hollywood, estaba por cerrar. De allí surgió *Off the Menu - The Last Days of Chasen's*, un documental sobre los comensales y empleados del restaurante. La película empieza como la típica nostalgia hollywoodense con fotos y entrevistas a los famosos de ayer y de hoy. Pero, poco a poco,

Pascal de Martinica

Ondrej Havelka y su orquesta

Simon Field

Rivers of Babylon

Secret défense

Sonatine

Kids Return

Una escena en el mar

Lauren Bacall y Richard Benjamin

Ludmila

Otto

va virando hacia una inesperada negritud, que hace que uno empiece a sentir repugnancia por el medio: la cantidad de cirugías, la necesidad de mostrar juventud eterna, el sistema de castas de la industria y hasta cierta obscenidad en las históricas comilonas producen la impresión de que uno está viendo el lado oscuro del glamour. Pero ahí no termina todo. El personal del restaurante se revela compuesto por un conjunto de alienados que han dedicado su vida a ser sirvientes de los ricos y famosos y solo conservan de esta prolongada humillación una colección de fotos y un orgullo dudoso. Peor aun, aunque los empleados terminen por ser, si no simpáticos, al menos humanos, el final de la película muestra cómo son despedidos en masa por la especulación financiera a cargo del monstruoso gerente y el todavía más monstruoso nieto del dueño original. La sensación de haber atravesado la pesadilla americana persiste con el tiempo y la película de Shari y Bob es un documental de primera.

Después de que Francia derrotara a Croacia por la otra semifinal, nos dirigimos a la primera fiesta en el Hotel Pupp, el más caro de la ciudad y sponsor del festival. Nunca llegamos a saber qué hacía la gente en las fiestas pero nosotros aprovechábamos la buena calidad y abundancia de la comida para recuperarnos de la dieta del Thermal. Era como ir todas las noches a un casamiento de ricos en el que uno no conoce a ninguno de los novios. Después de asistir a las fiestas hasta bien entrada la madrugada, la idea de levantarse a las ocho para sacar entradas resultaba simplemente utópica. El cansancio ya hacía estragos y el carácter de nuestra participación en el festival empezó a variar hacia la disipación.

Hallándonos con van Bueren después de la fiesta, era necesario conseguir un lugar para los últimos tragos. Las opciones eran escasas: el bar de la pileta o la discoteca del hotel, un antro llamado Inferno (apropiadamente) donde millones de adolescentes saltaban con una música despiadada para los oídos hasta las seis de la mañana. Los viejos optamos por comprar los tragos en el infierno y llevarlos al lobby del hotel. De pronto, apareció un tal Otto, un austríaco pelirrojo que hablaba castellano con un acento que él creía porteño y en realidad parecía de un siciliano recién bajado del barco. Otto era un veterano del festival y estaba profundamente desilusionado. Resulta que alguna vez, en pleno comunismo, el festival era una isla en la que se resistía al régimen desde las costumbres. Por ejemplo, en las fiestas en la pileta del Thermal, la gente se sacaba toda la ropa y se tiraba al agua para divertirse hasta que llegara la policía. Ese día, Otto acababa de participar en la llamada "Fiesta tropical con hot dogs", en la que llovía y las únicas mujeres desnudas eran unas bailarinas especialmente contratadas. "No puede ser", gritaba Otto, impecablemente vestido de traje blanco para la ocasión. "El mundo está en decadencia." Cuando nos apagaron las luces y nos pasaron la aspiradora, nos fuimos a dormir mientras se escuchaban a lo lejos los últimos lamentos de Otto, diciendo que contra el comunismo estábamos mejor.

Jueves 9

La única película del día fue *Winter* de Daniel Daniel, cineasta israelí residente en Holanda. Es un film verdaderamente interesante. En la Checoslovaquia anterior a la caída del muro, una chica liberal y opositora al régimen se enamora de un miembro de la policía secreta con el que se casa y tiene una hija. El marido se ocupa de espiar y torturar a sus conciudadanos pero lo hace por convicción comunista y alguna reticencia que lo diferencia de sus colegas, crueles y corruptos. Ella huye hacia Holanda y él se queda con la hija. Es un tipo reprimido y autoritario, pero melancólico y sincero. Al cabo de un tiempo, la hija va a vivir con su madre y el gobierno checo vira hacia la democracia. El policía es ahora un refugiado en Holanda, repudiado por todo el mundo, especialmente por su hija y su mujer que lo someten a todo tipo de humillaciones que él acepta sin quejarse, hasta llegar a un cuadro casi fassbinderiano en el que la mujer hace el amor con otro checo delante de él, como si se tratase de un mueble. El otro checo afirma que fue torturado en las prisiones pero pudo escapar y ahora es un ardiente defensor de la libertad. Pero, de pronto, se revela que este personaje era en realidad un delator enviado por la policía secreta para espiar a sus compatriotas en el exilio. El final es abierto y la película causó un repudio casi unánime. Desde los checos que la ignoraron como si no hubiera existido, hasta el crítico israelí Dan Fainaru que nos dijo que el film le causaba una profunda indignación, que era una defensa de la obediencia debida y una intromisión imperdonable de un extranjero en la política checa. El film tiene la particularidad de mostrar el rostro humano de un represor, una audacia ciertamente insoportable. Imaginemos algo semejante en la Argentina, aun suavizando el carácter específico de las tareas que desempeñaba el policía. La película demuestra que hay temas absolutamente tabúes y es un mérito de Daniel Daniel el haberse atrevido con uno de ellos, con seriedad, inteligencia y sin sensacionalismo. Q entrevistó al director al día siguiente, pero un desperfecto en la cinta nos impide transcribir la conversación. Para no tergiversar materias tan delicadas, reconstruiremos solamente la historia del curioso nombre del director. Resulta que Daniel Daniel nació en Israel con el mismo nombre, Daniel, y otro apellido. Su nombre completo era el mismo que el de su padre, un pintor famoso. En la adolescencia, el joven Daniel empezó a pintar, pero sus cuadros tenían la misma firma que los del padre y este temió que sus obras se desvalorizaran. Daniel, entonces, acudió al registro civil decidido a suprimir su apellido paterno. Quiso llamarse Daniel a secas, pero las reglamentaciones impedían que una persona no llevara apellido. Finalmente, un empleado del registro civil sugirió el Daniel Daniel, que a Daniel Daniel le pareció una gran idea hasta que llegó a la casa. Volvió al registro civil decidido a obtener un nuevo cambio de nombre, pero le informaron que dicho trámite solo se permitía cada siete años. Los siete años pasaron, pero ya era un cineasta llamado Daniel Daniel.

Esa tarde, por razones exclusivamente periodísticas, F, Q y Gerry decidieron tomar un baño en la pileta olímpica y climatizada

por el agua termal. Hacia allí partieron con sus bolsitas, como chicos temerosos que van al club por primera vez. Una vez atravesado el ascensor horizontal, los pasadizos y la custodia, se encontraron con un vestuario en el que había que sacarse los zapatos, pero ninguna otra señal del procedimiento a seguir para ponerse la malla y guardar la ropa podía leerse en algún idioma familiar. Lo lograron al cabo de media hora y aparecieron por un túnel subacuático en un lugar mojado y cálido abajo e igualmente mojado y frío arriba por la acción combinada de la fuente termal, la lluvia y el falso verano checo (hacía menos de diez grados). La experiencia no fue encantadora pero volvieron tonificados y listos para una noche de fiestas.

Esa noche había tres. La primera en el Hotel Richmond, demasiado llena y ruidosa. La sorpresa fue a la entrada. Bajamos del micro y, como en una alucinación, vimos a tres hermosas mujeres desnudas ejecutando una especie de danza gimnástica en un parque que podría ser el paraíso edénico. Los que llegaban oscilaban entre un natural voyeurismo y seguir de largo pretendiendo que eran gente de mundo que todos los días veía cosas como esa.

Como decíamos, la fiesta resultó de lo más floja, así que nos largamos temprano. Gerry tuvo la idea de ir a ver cómo Lauren Bacall presentaba *El sueño eterno* en la función de medianoche. Estábamos en la puerta del cine cuando llegó Bacall acompañada de Richard Benjamin, por razones que no logramos desentrañar. Bacall jugó a la diva durante un rato, hizo esperar al público, logró evitar que en las fotos las arrugas se vieran más de lo necesario, subió al escenario y dijo el par de tonterías reglamentarias. Entre ellas, como si fuera una primicia, contó la vieja historia del asesinato del chofer: nadie sabía quién había sido y Chandler, autor de la novela, tampoco. Bacall, como la mayoría de las glorias en formol, no es simpática ni antipática, sino simplemente una máscara detrás de la cual no se adivinan signos de vida inteligente: otra clienta de Chasen's.

Como era temprano, decidimos ir a otra fiesta. Elegimos la del Hotel Pupp a las 12, porque la otra quedaba todavía más lejos. Resultó ser la fiesta de *Casablanca*, organizada por la Warner. En el camino nos encontramos con Carlos Marcovich, el argentino-mexicano director de *¿Quién diablos es Juliette?*, acompañado de su novia, una morocha espectacular (ver foto).

Acababan de llegar y nos comunicaron que ya habían intentado entrar en esa fiesta y que los habían echado a patadas porque no tenían invitación. Nosotros tampoco teníamos, pero nos sentíamos optimistas. Allá fuimos, diciéndoles a los Marcovich que entraran con nosotros hablando en inglés. Como en el Martín Pescador, F y Q entraron (por viejos, seguramente) y los otros se quedaron afuera, interceptados por un desagradable par de gorilas disfrazados de gendarmes de la Francia de Vichy, que les quedaban pintados (se trataba de una "fiesta temática" y todo simulaba el ambiente de *Casablanca*). Pero, recordando que Rick era un tipo generoso, fuimos a buscar a la dueña del boliche, Eva Zaoralova, que hizo entrar a los Marcovich mientras nosotros mirábamos a los gendarmes con sorna. La entrada triunfal fue lo único interesante de la fiesta.

Viernes 10

Al borde del agotamiento, Q se levantó temprano para entrevistar a Daniel Daniel. F no lo logró. A la vuelta, después de varios días de almuerzo termal, decidimos comer decentemente y nos fuimos al restaurante Promenada, un sitio finoli, con van Bueren y Gerry. Comimos como duques por unos quince dólares por persona y se hizo la hora de ir a la pileta para F y Gerry y de la siesta para Q. F volvió resfriada para despertar a Q y ver *Hana-bi*, la película de Kitano que ganó en Venecia y que F ya había visto en París. Por alguna razón inexplicable, el film sigue sin estrenarse en la Argentina. Es la historia de un policía (el propio Kitano) cuya mujer tiene una enfermedad terminal y que planea un robo para poder pasar una última luna de miel. La película está organizada a partir de unos cuadros que pinta otro policía que quedó inválido por un tiro (en realidad, el verdadero pintor es Kitano, que se revela, también en la plástica, como un maestro naïf). Por supuesto, todo termina con la muerte. La película es de una ternura callada y magnífica.

Luego conocimos a un personaje muy agradable, Milos Stehlik, un checo que vive en EE.UU. y dirige el videoclub más grande del mundo, Facets, que queda en Chicago y posee el catálogo más grande de rarezas para alquilar y vender. ¿Por qué no quedará en la otra cuadra?

Otra fiesta en el Pupp. Esta vez superexclusiva, organizada por una compañía química que poluciona toda la República Checa y lava sus culpas poniendo dinero para el festival. Por supuesto, no estábamos invitados, y esta vez no funcionó el truco del inglés, la vejez ni la corbata. En la puerta, estaba también Atahualpa Lichy, enviado del Festival de Mar del Plata, que todos los días empezaba a las ocho, viendo videos y películas, y no paraba hasta la hora de la cena, donde esperaba al menos una gratificación oral. Encima Eva no estaba, y la mujer de protocolo de la puerta era bastante pesada. Conseguimos que consultara al presidente del festival, con el cual no teníamos el gusto y, misteriosamente, nos dejó entrar. Adentro estaba, como siempre, el tipo que tenía invitaciones para todas las fiestas, el hispano-argentino Carlos Aztarain, un personaje que recorre festivales y edita una revista que se distribuye gratuitamente en ellos, *Euronews*. Aztarain es, seamos francos, un tanto latoso, pero al cabo de un tiempo uno se acostumbra y lo termina extrañando cuando no lo encuentra. Claro que uno lo encuentra siempre. En el desayuno, mirando el partido, en el almuerzo, en la pileta y, por supuesto, en cuanto ágape, cóctel, fiesta, recepción, corrillo y rejunte exista. Comimos como leones pero sin poder superar a nuestro vecino de mesa, el omnívoro Rod Steiger (ver foto).

Sábado 11

Y llegaba el final. La última película fue una grata sorpresa: *Gummo* de Harmony Korine, el guionista de *Kids*, un tipo con aspecto de asesino serial juvenil que vimos en Rotterdam. La película es muy superior a *Kids*. No es una botoneada como mostró Silvia Schwarzböck en estas páginas, no es condescendiente con sus personajes y no

Poste

Paul Morrissey

Rod Steiger

Robert Pulcini y Shari Springer

Peter van Bueren

Gente tomando las aguas curativas

Nenad Dukic, crítico yugoslavo

Comedian Harmonists

Peter Cargin y Peter van Bueren

Coro de Glasgow en las colonadas

Violent Cop

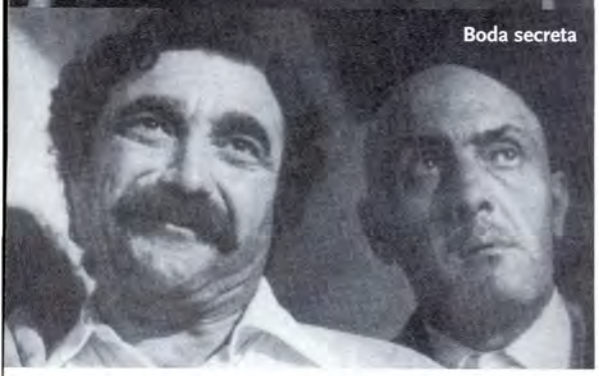
Carlos Aztarain y Agresti

Dennis West y Jon (crítico estonio)

Gerry, Q, van Bueren y F en Praga

Foto: Paul Morriss

Tinieblas González


Boda secreta

El Hotel Thermal

tiene la intención de escandalizar adultos con las malas costumbres de los adolescentes. *Gummo* es la descripción de los habitantes de un pueblo perdido al que no parece haber llegado la civilización y ni siquiera la televisión. Desde su pobreza, su locura y su excentricidad, pero también desde su silvestre libertad, terminan resultando la gente más querible que uno haya visto en el cine americano en mucho tiempo. Korine parece comprenderlos con una intuición que recuerda a la de David Byrne en *True Stories*, con la diferencia de que el director merecería ser uno de ellos. Los dos protagonistas, unos adolescentes con caras patibularias, son personajes inolvidables.

A la tarde fue el tiempo de la despedida, con fotos bajo la lluvia. F pudo ver una misa en una iglesia rusa que parecía una ópera, con personajes que entraban y salían del altar. Mientras Q veía Croacia-Holanda por el tercer puesto, F asistió a la ceremonia de clausura, de la que entendió poco y nada. Solo pudo enterarse de que la ganadora era *Le coeur au poing*. La coreografía del cierre era muy bonita y lo más notable de todo fue que la gente se quedó para ver la película de clausura, *The Big Lebowski*, en lugar de salir corriendo para la fiesta. Desde unos días antes se había creado la morbosa sensación de que cosas extrañas podían ocurrir en la Gran Sala, sede de las funciones oficiales. Cuarenta y ocho horas antes, en ese mismo lugar, cuando la función de la noche estaba por comenzar, Jiri Menzel, un histórico del cine checo y miembro del jurado, expulsó del teatro a latigazos a un productor que le había hecho una trapisonda, sin que nadie del público reaccionara frente a la golpiza. El episodio ocupó la primera plana de los diarios y mostró que en la República Checa todavía pasan cosas muy extrañas.

La fiesta de clausura fue en el gran salón del Hotel Pupp con una gran orquesta que imitaba toda la música americana del siglo, desde Elvis Presley a Louis Armstrong y desde Sinatra a los Bee Gees. La gente bailaba, comía y bebía como corresponde en estos casos. Afuera llovía.

Epílogo. Al día siguiente una extraña pandilla recorrió las calles de Praga, donde los franceses festejaron la victoria en el mundial hasta bien entrada la madrugada. F y Q, más van Bueren y Gerry fatigaron el puente Carlos, los cafés y las callejuelas de una de las ciudades más bellas del mundo. La tarde y la noche eran mágicas, y la alegría de los turistas accidentales fue registrada en la foto que tomó un cineasta, Paul Morrissey, que se cruzó en el camino de los paseantes y accedió gentilmente a inmortalizarlos.

Al día siguiente van Bueren se fue a Holanda y los tres restantes se embarcaron en una travesía por la Bohemia con rumbo a Cesky Krumlov, espectacular pueblo medieval con castillo, río, osos y piedras milenarias (ver fotos).

A la vuelta, en la consabida escala en Amsterdam, a F se le había metido en la cabeza conocer la ciudad en verano. Para ello contrataron a un guía que los llevó a un paseo en bote y al pub más antiguo de Amsterdam. El guía no era otro que el señor van Bueren y no pudo impedir que Amsterdam en verano se pareciera muchísimo a Amsterdam en invierno. En Buenos Aires, horas más tarde, el invierno austral resultaba más cálido y soleado que el verano de cierta república y cierta monarquía europeas. ■

Nombres, títulos y cifras de Karlovy Vary

La valija del periodista

Una de las cosas que les quedan a los periodistas al volver de los festivales es un montón de papeles en la valija, llenos de información que no tuvieron tiempo de leer durante el festival y que seguramente nunca leerán. Pero en este caso vale la pena repasar los materiales oficiales para sintetizar los resultados y también para lamentarnos de las películas que no pudimos ver. En un festival como este, uno tiene la sensación de que si viera todo, podría estar seis meses sin ir al cine.

Empecemos con los resultados. Hubo 7.173 acreditados, 864 de los cuales eran periodistas. Se proyectaron 213 películas en 465 funciones y la concurrencia fue de 120.000 espectadores.

La película ganadora del premio oficial y de 20.000 dólares (en el jurado estaban el violento Jiri Menzel y el aparentemente retirado Jerzy Skolimowski, que al parecer eran las voces cantantes) fue *Le coeur au poing*, del canadiense Charles Binamé, que trata sobre una mujer que les ofrece una hora de su vida a los que se cruza por la calle. El premio especial (y 10.000 dólares) lo ganó *Luna llena*, película rusa de Karen Shakhnazarov que relaciona el presente moscovita con un suceso de 1948.

El premio al mejor documental, de 5.000 dólares, fue compartido por *Moment of Impact*, sobre refugiados de la guerra de Ruanda, y *Golosa*, sobre Maximilian Voloshin, poeta, pintor, filósofo y perseguido político que vivió en Crimea a principios de siglo.

Michael Douglas, el director Frantisek Lacil y el productor Saul Zaentz recibieron premios especiales. A Lauren Bacall y Rod Steiger se les otorgó un premio a la trayectoria.

El premio de la FIPRESCI lo ganó *Tic Tac*, película sueca de Daniel Alfredson, que cuenta 24 horas en las vidas de distintos personajes que se cruzan en Estocolmo.

Fuera de competencia, pero como parte de la selección oficial, se vieron *Slam*, de Marc Levin, que ganó la Cámara de Oro en Cannes, sobre un poeta y rapero negro, y *Señales de humo*, otra independiente americana del director indio Chris Eyre, al que conocimos en Fortaleza. Hubo 17 películas en la competencia oficial y 13 en la de documentales. Otra sección de "Eventos especiales" incluyó un documental reciente sobre Lou Reed, llamado *Lou Reed: Rock and Roll Heart*. La sección "Horizontes" presentó 15 películas que recibieron premios internacionales, desde *Central do Brasil* y *Jackie Brown*, que ganaron en Berlín, hasta *La lección de Tango*, que lamentablemente lo hizo en Mar del Plata. Y también, otras 27 películas que configuran un panorama del cine mundial de los últimos tiempos: desde la última de Joe Dante, *The Second Civil War*, hasta *Pizza, birra, faso*, pasando por *The Big Lebowski* de los Coen, *Carne trémula*, *The Hole* de Tsai Ming-Liang y *La visitante del invierno* (en todas partes se cuecen bodrios).

En la sección "Otra mirada", dedicada a films con menor repercusión, se exhibieron 22 películas, entre otras la excelente *Los fantasmas de Tánger* de Edgardo Cozarinsky o *Insomnia*, el thriller noruego que se vio en Mar del Plata. La más rara, *Tano da morire*, de Roberta Torre, un musical sobre la mafia siciliana con actores no profesionales en el que un capo que vivió en la realidad vuelve de la tumba para convencer a su hermana de que no se case.

"El Este del Oeste" es, como su nombre lo indica, la sección dedicada a las películas del Este, 22 films rusos en su mayoría, pero también ucranianos, estonios, húngaros, letones, turkmenistanos.

El Foro de los Independientes ofreció la retrospectiva de Kitano, la de Agresti, otra sobre la productora The Shooting Gallery, dos películas de Michael Moore, el documentalista de *Roger and Me*, y otra veintena de films, incluyendo el fantástico *Gummo* y el no menos fantástico *Seul contre tous* de Gaspar Noé que vimos en Cannes. *The Bible and Gun Club*, incluida en esta sección, es un documental que trata sobre un grupo de vendedores que ofrecen a sus clientes dos productos: biblias y armas de fuego.

Otra sección, "Variety's Critics' Choice", armada por los redactores de la famosa revista. Películas raras como *Under the Skin*, sobre la odisea sexual de una joven británica, o *Pi* (la letra griega) que se anuncia como una hermética especulación matemática.

Ocho films checos (fuera de las obras en competencia) completaron el panorama local y, por último, seis retrospectivas más. Nuevo cine español, Paul Morrissey (*Flesh, Trash, Heat* y todo el mundo Warhol), Eisenstein, Joris Ivens, Vytautas Zhalakyavichus, el mayor director lituano de la historia. Y además, una retrospectiva gigante sobre el cine de animación checo, una especialidad de la casa que incluyó diez cortos de Jan Svankmajer, una leyenda.

La sensación que a uno le queda es que habría que volver a Karlovy Vary, hacer retroceder el tiempo y empezar de nuevo para ver todo lo que se nos escapó. Y eso que los cronistas no son cinéfilos obsesivos. ■

Entrevista a Eva Zaoralova

Paradojas checas

Los que concurren habitualmente a los grandes festivales del mundo no pueden dejar de reparar en una mujer rubia, alta y muy flaca que desde las ocho de la mañana hasta la madrugada entra y sale de los cines y hace contactos con todo el mundo. Es Eva Zaoralova, crítica de cine y directora artística del Festival de Karlovy Vary, ocupada de llevar el mejor material posible para sus pagos. De local, Eva se ocupa prácticamente de todo, aun de hacer entrar a los colados a las fiestas.

¿Cuál es la historia reciente del festival?
El festival de Karlovy Vary era organizado por el Estado checoslovaco. Como se trataba de un Estado comunista, el festival estaba muy influenciado por la ideología oficial: no se podía presentar cualquier película. Autores independientes, como es el caso de Agresti, no habrían podido presentarse hace una década. Y no solamente por razones políticas, también pesaban cuestiones del lenguaje cinematográfico: todo lo que era diferente del lenguaje oficial del realismo socialista, del realismo en general, tenía inconvenientes. Las películas realistas debían tener al mismo tiempo algo muy progresista. El festival se había vuelto muy aburrido, y por eso el público le era esquivo: la Gran Sala estaba a menudo medio vacía. En los años 80, yo venía en calidad de periodista. Cuando veía el estado en que se encontraba el festival, me decía que era imposible que continuara haciéndose en Karlovy Vary, y pensaba que debía ser trasladado a Praga. Hubo un grupo de personas que verdaderamente trabajaron para concretar esa mudanza. En 1990 la situación política cambió drásticamente y se presentaron todas aquellas películas que habían estado encerradas en cajas fuertes. Fue un año bárbaro para el festival, porque los emigrados políticos pudieron volver con sus películas. Hubo una gran concurrencia de público. Sin embargo, dos años después —el festival se hacía cada dos años— aparecieron nuevos problemas. En 1992 la organización empezó a ser mixta: por un lado, estaba el Estado y, por otro, ciertos agentes privados. Ese sistema no funcionó debido a la gente que venía de esa vieja estructura, que tiene una mentalidad muy limitada, formada por las décadas de comunismo. Y al problema de esa estructura hay que sumarle el hecho de que el nuevo equipo que se incorporó no era lo suficientemente fuerte. El que hacía la dirección artística era periodista como yo, pero su gestión fracasó. Así fue como volvimos a la vieja idea de trasladar el festival a Praga. Sin embargo, el Ministerio checo de Cultura quiso conservarlo en Karlovy Vary. Entonces formamos una especie de fundación para la organización del festival a partir de tres organismos: el municipio de Karlovy Vary, el Ministerio de Cultura y el Hotel Pupp. Personas ajenas a esos organismos llegaron a ser parte de la fundación: yo misma fui nombrada para el consejo de la fundación en 1993. Cuando preparamos el festival para el año 1994 me tocó ser la coordinadora del programa. Había un director ejecutivo que era cineasta. Jiri Bartoska, el actual presidente del festival, fue siempre el presidente de la fundación, pero en ese momento el director ejecutivo era el personaje principal.
El festival no estuvo mal, de hecho funcionó bastante bien. Pero poco después hubo una polémica y el director ejecutivo abandonó la fundación. Formó un grupo destinado a instalar el festival en Praga. Enterado de que había algún interés en la FIAF —la federación de festivales internacionales— para mudar el festival a Praga, sacó provecho de esa situación: se fue a París, movió contactos y por medio de esa intriga la FIAF enseguida le otorgó categoría "A" a este nuevo festival. ¡Sin siquiera haberlo visto!

¿En qué año fue eso?
En 1995. Esto nos causó un montón de problemas. No para obtener películas, sino que la prensa y los sponsors inflaron mucho la cuestión de la categoría A. Durante dos años luchamos para recuperar la categoría A y por suerte aquellos dos años del festival de Praga fueron un desastre completo. Tuvieron muchísimos problemas de organización, la gente no iba, y así prácticamente desapareció. Durante esos años nos esforzamos mucho, trabajamos como locos, y fue por eso que se dio la paradoja de que cuando perdimos la categoría A, fue el momento en que el festival adquirió más prestigio. En el 95 y 96, el festival estaba muy bien organizado, tuvimos muchísimas películas verdaderamente importantes. Pero obviamente la competición es siempre un problema, porque según las reglas de la categoría A no puede concursar una película que ya haya competido en otro festival internacional. Una vez desaparecido el festival de Praga, la FIAF volvió a darnos la categoría A para el año pasado y nuevamente para este año. Esta es la historia reciente.

¿Cuándo empezó a volver la gente?
Hacia 1995. Pienso que se debe a la pareja que organiza el Foro de los Independientes. Creo que ustedes ya los conocieron: Hana Cielova y Stefan Uhrik, son como ustedes. Aman mucho el cine independiente. En 1994 trabajaron con nosotros, y fue entonces cuando creé la sección "Otra mirada", para reemplazar la sección que teníamos en 1992. Es curioso ver cómo, por un lado, aumenta la cantidad de gente que asiste al festival como consecuencia del creciente interés por el cine independiente norteamericano. Y, por otro lado, las generaciones jóvenes de hoy ya no están influidas por el socialismo y no tienen prejuicios contra el cine soviético. Se produjo una ruptura: hasta el momento de la liberación estuvimos obligados a ver solamente cine soviético, de Alemania del Este, o de cualquier otro país de Europa oriental. Apenas tuvimos la oportunidad de ver otra cosa, nos dio la fiebre del cine norteamericano. Pero ahora es diferente porque hay chicos que en 1989 tenían diez años y hoy tienen 19, y ya no tienen ningún lazo con el antiguo régimen. Por lo tanto son más abiertos, e incluso son capaces de reconocer los aspectos positivos de aquel pensamiento. Por ejemplo, en la retrospectiva de Eisenstein la sala estaba siempre llena. Por eso, para armar las secciones no solo busco lo mejor que se dio en el cine y en otros festivales, sino también lo que se hace en los países de la antigua órbita comunista. Pero en el caso de la competencia oficial esa tarea se vuelve más complicada, porque los productores de las películas de esos países prefieren mandar sus películas al festival de Berlín o al de Cannes. Ustedes saben, con el festival de Mar del Plata suceden las mismas cosas

¿Cuál es el estado del cine checo?
Eso también es una paradoja. Antes, con el comunismo, los directores decían "ah... si yo pudiera hablar libremente, si no hubiera censura". Aquí no había censura oficial, era más bien una autocensura o que alguien del comité central del partido dijera "no se

puede hacer eso". Dependía de muchos factores, pero no había reglas claras para la censura. Es verdad que todo eso era muy malo, pero los realizadores, tras la apertura, no supieron muy bien qué hacer. Es muy loco: si bien hubo películas muy críticas sobre los años cincuenta, en el fondo el lenguaje era el mismo, solo que se decía lo contrario de lo que se podía decir antes. Y eso no era interesante desde el punto de vista del lenguaje. Aparecieron algunos nuevos talentos como Jan Sverak y su padre Zdenec Sverak, que es al mismo tiempo un buen guionista y un buen actor. Si vieron *Kolya*, el protagonista es el padre del realizador. Es muy conocido en la República Checa. Es una persona que proviene del teatro y actualmente escribe para su hijo. Por supuesto que hay algunos realizadores que son mejores que el promedio, pero la paradoja es que los antiguos representantes de la Nueva Ola checa no pudieron adaptarse a las nuevas condiciones. Es lo mismo que ocurrió en el cine español: el cine de Saura estaba bien bajo Franco y después perdió interés.

Lo mismo sucedió con el Cinema Novo en Brasil.
Así es. Porque Vera Chytilova, Jiri Menzel o Jan Nemec no volvieron a encontrar algo original ni lograron insertarse en una nueva corriente. Vera Chytilova hizo recientemente un film que se presentó en Venecia (por eso la película no se vio aquí). Es una sátira con tintes políticos, una crítica a los nuevos ricos y a la sociedad de consumo, pero no consiguió hacer algo tan original o fuerte como lo que hacía en los años sesenta. Todos se volvieron un poco viejos. Jan Nemec regresó al país y rodó dos películas. Ambas fracasaron absolutamente: no gustaron ni al público ni a la crítica. De todos modos creo que es más original que Chytilova o Menzel. Los otros prácticamente no existen más: algunos murieron, como Evald Schorm, algunos quedaron del lado de Eslovaquia, y otros comienzan a hacer concesiones al gran público. El público está pidiendo cosas con un ritmo más veloz, al estilo Tarantino, un lenguaje muy rápido. Es así en todas partes.

¿Desde cuándo hacés la programación del festival?
Desde 1994. Mi función hasta esa fecha era la de coordinadora del programa, pero desde 1995 soy la directora artística. Ahora las funciones se han dividido de la siguiente manera: el presidente, Bartoska, es un poco la imagen del festival. El es muy popular para el público checo y por eso le resulta más fácil tratar con los sponsors; además, tiene un gran sentido de la empresa. Yo me ocupo del lado artístico.

¿Qué debe mejorarse del festival?
Las salas: necesitamos otras salas. No sabemos a quién pertenece este edificio (el Hotel Thermal) porque lo compró un árabe hace un par de años, y solo pagó el adelanto. Sin embargo, sigue figurando como propietario. El hombre desapareció y lo revendió a otra persona. Pero la gestión del edificio descansa siempre en el Estado, porque actualmente hay una querella en proceso, y al no haber ningún propietario que pague, el propietario es el Estado. Se hicieron inversiones en el edificio y no sabemos muy bien por qué, porque si el Estado pierde la batalla, las inversiones se habrán hecho para beneficiar a otra persona. Por otro lado, están las salas de cine fuera del Thermal donde las condiciones técnicas son horrorosas. Es eso lo que hay que mejorar, las condiciones técnicas; si no, vamos a terminar reduciendo el número de películas.

¿Y el corto que, a modo de logotipo, antecede las proyecciones?
Oh, eso también. Nos salió carísimo y cuando vimos lo que habían hecho nos queríamos morir.

¿Cuántas películas se presentan actualmente?
Más de 250, incluyendo las películas de animación que son siempre cortometrajes. Creo que conviene presentar menos films e intentar exhibirlos más veces, porque, si no, es difícil abarcar la muestra entera.

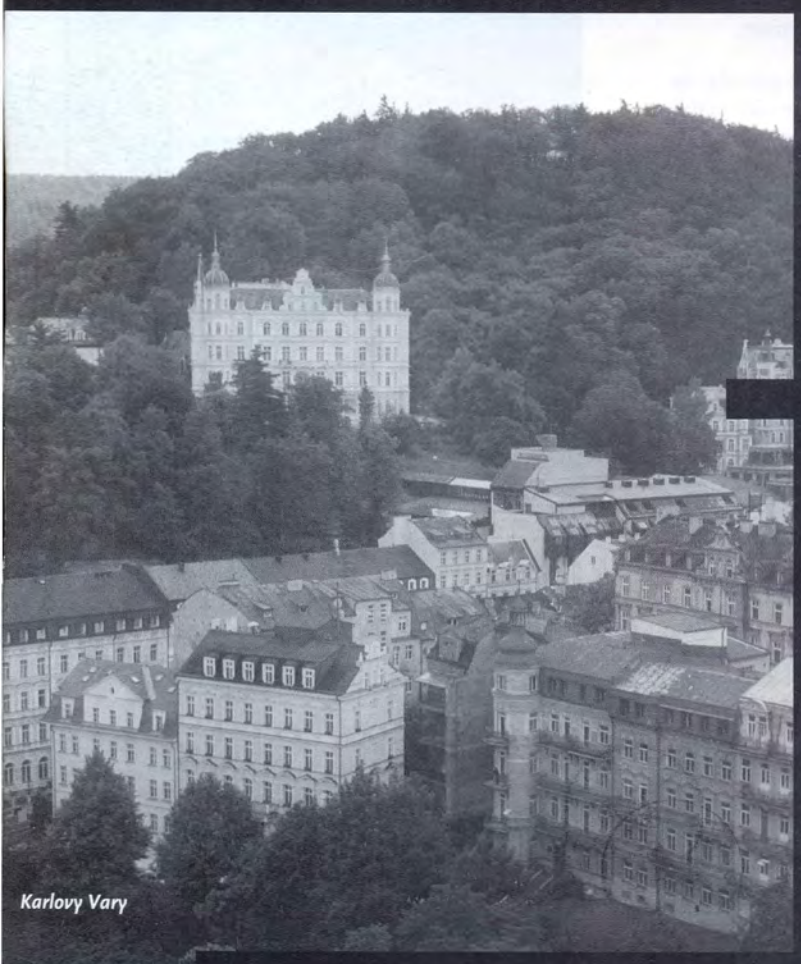
¿Hubo mucha prensa extranjera?
Aumentó un poco, pero no hubo más de cien periodistas. Hubo casi mil periodistas acreditados, de los cuales cien eran extranjeros. Faltaron muchos medios importantes como *Le Monde* o *Le Figaro*. Sí estuvo *La Repubblica* de Italia, pero no hubo diarios verdaderamente importantes. Estoy contenta de que ustedes hayan venido y escriban sobre el festival en la Argentina. Porque en Europa el festival ya es bastante conocido. Aunque, hablando por teléfono con un productor italiano, me dijo: "Uh... Karlovy Vary, ¿dónde quedaba Karlovy Vary?". Todo el mundo sabe qué es el Festival de Cannes y qué es el Festival de Venecia. Esto habla un poco de la ignorancia de los productores.

¿Cuál es la idea de instalar un mercado?
Empezó este año. Yo no me ocupé de este tema, así que no sé cómo funcionó. Pero participaron muchas personas y se lograron algunos acuerdos. La idea del mercado es la de instalar aquí un punto de encuentro del cine de los países del Este, pero también de Europa occidental. Es verdad que el mercado checo es muy limitado: con diez millones de habitantes, no podemos ofrecer demasiadas posibilidades de exhibición comercial. Pero de todas maneras las cadenas más importantes de televisión también participan en este mercado. Así que ya veremos. He leído que también en Venecia va a haber un mercado este año.

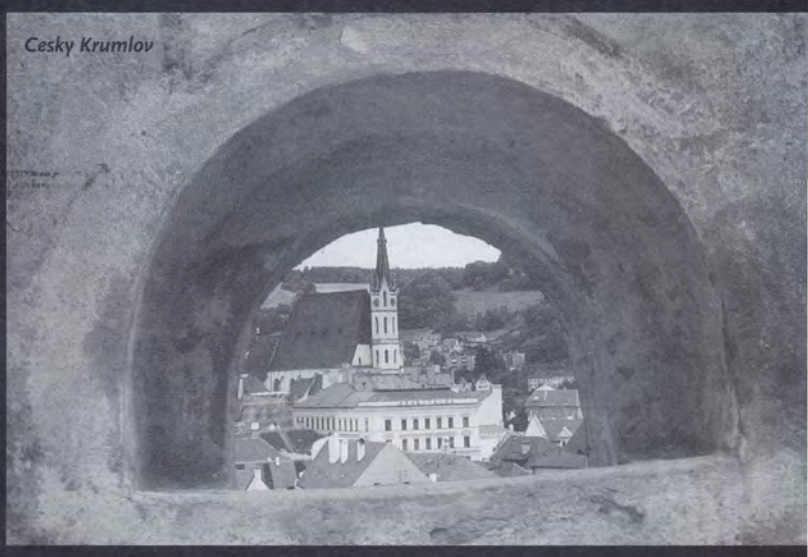
Tanto hablar del mercado parece indicar que el comunismo se acabó.
Sí, así parece. ■

Entrevista: FF y Q
Transcripción del francés:
Lisandro A. de la Fuente

Karlovy Vary

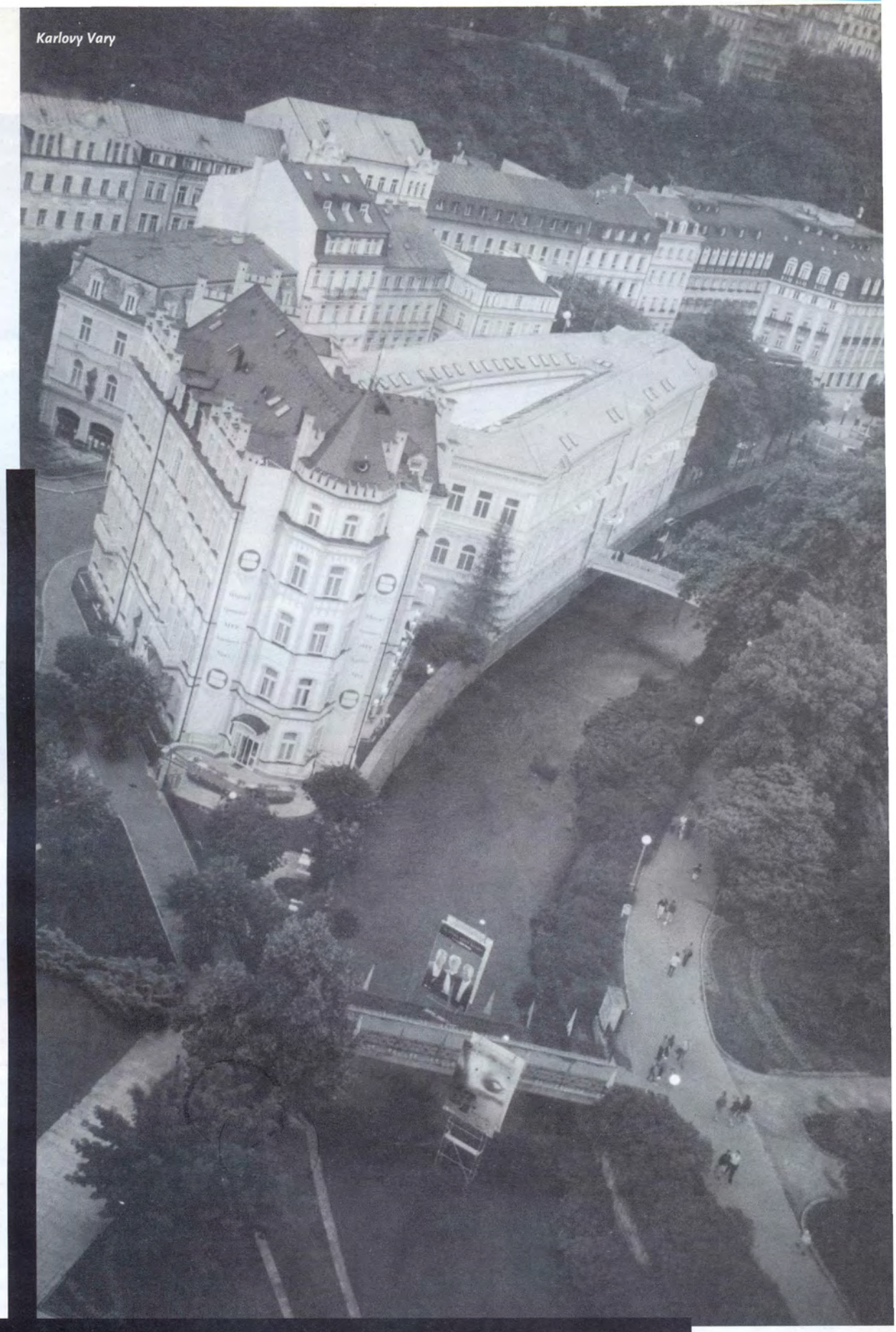

Karlovy Vary

Praga


Cesky Krumlov

Cesky Krumlov

Praga



Karlovy Vary

Ciudades checas

En **Rosario,**
los números atrasados
de *El Amante*
se consiguen en
Librería La Maga
Entre Ríos 1317, Rosario

Corrientes actuales en la evaluación
e interpretación de films
Crítica de cine
Un curso de Eduardo A. Russ
Solicitar entrevista al 823-9270

2º Muestra
de Video
Alternativo
9 al 13 Septiembre

Categorías:
Ficción - Documental -
Experimental (hasta 40 minutos)

Jurado:
Rodolfo Hermida - Carmen Guarini
Eduardo Antín - Luis Cruz -
Diego Panich

**Se reciben trabajos hasta
el 22 de Agosto.
Todos los videos serán exhibidos.**

LA TRIBU
Lambaré 873 Capital Federal•Tel: 865 7554

Auspicia
EL AMANTE

LUIS GOLDFARB | DISEÑO GRÁFICO | TELEFAX 788.66.30

discos

por Sergio Francisco Pineau

El imperio del sonido

***The Film Music of Toru Takemitsu*, compilado de temas instrumentales de varios films en los que el autor japonés compuso la música original; 1997, Nonesuch (Warner)**

Oriundo de Tokio, este compositor fallecido en 1996 tuvo una larga y prolífica carrera en el mundo del cine y desde *Kurulta Kajitsu*, estrenada 40 años antes de su muerte, otras 93 bandas sonoras llevaron su firma. Esto lo convierte en el compositor japonés de música de cine más fructífero y el más interesante de todos porque, sin abandonar sus orígenes, se convirtió en el más occidental de los autores orientales (que por otra parte no son muchos).
Los más memoriosos quizá lo recuerden por el *score* de *El imperio de la pasión*, aunque también realizó numerosos trabajos académicos, más allá de que estos pasaran casi inadvertidos.
Takemitsu supo aprovechar todo lo bueno de las influencias de Igor Stravinsky (contemporáneo) y John Cage (moderno). Del primero le quedó grabado profundamente su temperamento enraizado en su origen nacional, y del segundo, su eclecticismo minimal.
Quien adquiera este estupendo disco de Nonesuch, perteneciente a la colección Film Series, se felicitará en más de una oportunidad por haberlo comprado. Porque no solo tendrá ante sí una estupenda labor de producción desde lo visual, lo gráfico (ojalá todos los discos de música de cine fueran más parecidos a los de esta serie que a un arrollado de matambre listo para digerir), sino que además, al colocarlo en la compactera, podrá reconocer con mayor o menor rapidez temas como *Waltz* (del film *The Face of Another*), el tema más dramático y conceptual de *Harakiri* (1962), obviamente el de *El imperio de la pasión* (1978), y encontrarse con joyas que parecen salidas más del inventario de George Delerue o de Leonard Rosenman que de Takemitsu, como por ejemplo unos verdaderos cantos de sirenas titulados *Kaseki* (del film *The Fossil*, 1974), o el tema de *Dodes'ka-den* (1970).
En el *book* que acompaña esta obra (en la cual Takemitsu estuvo trabajando un mes antes de su muerte), Peter Grilli (productor ejecutivo de dicha serie y director del Centro de Cultura Japonesa Donald Kreene de la Columbia, EE.UU.) afirma: "Cuando Takemitsu murió el 20 de febrero de 1996, las salas de concierto perdieron a uno de los genios más innovadores y el cine perdió a un amigo y un artista de una originalidad sin límites". Sin lugar a dudas, un merecido, necesario y real homenaje a uno de los tantos compositores que sacó a la música de cine de un lugar casi elitista y compuso obras que hoy día resulta fácil recordar y tararear, aunque este sea solo un hecho casi doméstico (y por ello, importante).

Tocando el alma

***Brassed Off!*: banda sonora de la película *Tocando el viento* con temas originales de Trevor Jones y otros clásicos nacionales de Inglaterra; 1997, RCA Victor (BMG Classics)**

Es bien cierta la opinión del crítico Jorge Aráoz Badi, que en una de sus columnas diarias de *La Nación* aseguró que la música de bandas de vientos está siempre asociada con la vida militar y se encuentra desjerarquizada con respecto a la ejecutada por instrumentos sinfónicos.
Es por ello que este disco conlleva el mérito de demostrar que ese dogma es totalmente infundado, para quienes creen que la música sinfónica es patrimonio de unos pocos y que de allí para abajo no hay nada, incluso pasando por Frank Sinatra, Quincy Jones, Miles Davis o The Beatles. Hecho que podría desmerecer el trabajo de la Grimethorpe Colliery Band, una banda integrada por ex mineros ingleses que es reconocida internacionalmente desde hace décadas.
La historia de dicho ensamble es sencilla y a la vez dolorosa. Se trata de una célebre fanfarria creada en 1917 e integrada (hasta ese entonces) por un grupo de mineros de Yorkshire, más exactamente de la localidad de Grimethorpe. Fue mantenida financieramente por la empresa que usufructuaba los recursos de dicho enclave hasta que en 1947 Gran Bretaña nacionalizó la minas carboníferas. De allí en más la historia de la banda fue igual a la de todas las que funcionaban (sin dependencia estatal) en los países del Tercer Mundo, teniendo prácticamente que mendigar apoyo privado o rogar subsidios para poder continuar con su obra (que por otra parte también es docente), hasta que algún funcionario iluminado les otorgó un subsidio estatal para subsistir, aunque sus músicos continuaron siendo desocupados, pero esa, desgraciadamente, es otra historia.
Esta banda está dirigida por quien fuera su director entre 1988 y 1990, John Anderson, y con la mística musical del sudafricano Trevor Jones (experto en la musicalización de films animados) lograron un trabajo realmente estupendo.
Temas como *Death or Glory, Floral Dance, March of the Cobblers, Danny Boy* o *Colonel Bogey* (con la que muchos dirán "pero si esta es la de *El puente sobre el río Kwai*", y cuyo título original es el anterior), o los originales de Jones como *A Said Old Day, Years of Coal* y el más conceptual de todos, *Honest, Decent Human Beings*, le dan a este trabajo el marco necesario para desenvolverse tanto dentro del film como fuera de él.
Un disco que vale la pena y que demuestra que la música de bandas de viento sirve para algo más que los actos patrióticos.

Musica palpitante

***Carne trémula*: música del film homónimo compuesta por el español Alberto Iglesias con la inclusión de algunas canciones; 1997, Ariola (BMG)**

En el número pasado decíamos que si bien todavía era muy difícil hablar de un tándem Pedro Almodóvar (director) / Alberto Iglesias (músico) —como lo fueron en su época Hitchcock/Herrmann, Fellini/Rota, Leone/Morricone y, más aquí en el tiempo, Cronenberg/Shore, Eastwood/Niehaus y Burton/Elfman—, quizá este segundo trabajo en conjunto de los españoles sea el inicio de una fructífera relación narrativo-musical que ahondará en un mayor reconocimiento de los autores del Viejo Mundo y de los descendientes de estos en Latinoamérica.
Si bien, como aseguran algunos críticos reconocidos internacionalmente, la mera escucha de un disco de Iglesias fuera del contexto del film en cuestión puede resultar por momentos complicada por su tono intimista, afortunadamente no sucede esto con el disco de BMG (compañía más afecta a poner a la venta en Argentina compilados pop con uno o dos temas instrumentales que a aplicar el caso inverso, como ocurre en *Carne trémula*).
Detrás de este trabajo estuvo toda la gente de El Deseo S.A., compañía que, a través de Hispavox (para EMI) y Ariola España (para BMG), comercializa los productos musicales de los films de Pedro Almodóvar, lo que no hizo más que redundar en mayores beneficios, desde la pulcra edición hasta la ubicación de los temas (veinte instrumentales al comienzo y cinco canciones agrupadas al final) en el disco.
Iglesias demostró aquí por qué está a la altura de los grandes compositores de música de cine de Europa. Con un cuidado manejo de las secciones de cuerdas (en este caso la de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Tomás Garrido) y un prolijo desempeño y performance de la de viento y unas cuantas perlitas musicales como *Navidad. 1970, Madrid, La primera vez, Ensayo de un crimen, Carne de cañón* y *Tema de amor*, citando algunas, podría decirse que Iglesias ya tomó vuelo propio en el mundo del cine, más allá de su anterior trabajo con Almodóvar, *La flor de mi secreto*.
Cabe destacar que de acuerdo a la importancia que el cineasta español le da a la música de cine en sus films, sin la colaboración de Iglesias, un tanto distinta sería la historia de *Carne trémula*, y es por ello que este disco se transformará en un punto de inflexión en la carrera profesional de ambos. ■

El secreto tras la puerta

***Secret Beyond the Door*, 1948, dirigida por Fritz Lang, con Joan Bennett y Michael Redgrave. (Epoca)**

El secreto tras la puerta fue filmada en una época en la que los productores de Hollywood veían en las novedosas teorías psicoanalíticas un material deslumbrante para contar historias. El enigma de la trama se escondía en los oscuros laberintos de la mente. Dentro de esa línea, *El secreto* está más cerca de *Cuéntame tu vida* (la película de Hitchcock inspirada en el psicoanálisis) que de sus primas hermanas *La mujer del cuadro* y *Scarlett Street*, realizadas por Lang en la misma época.
La elegante Joan Bennett, como si saltara de una pesadilla a otra, encarna ahora a Celia, una mujer que comete la imprudencia de casarse con un hombre a quien casi no conoce. Mark, su esposo, es arquitecto y como tal sostiene la teoría de que los espacios físicos condicionan la conducta de las personas que viven en ellos. En lugar de coleccionar libros de arte o estampillas, Mark tiene un extraño hobby: colecciona cuartos como si se tratara de salas de museos. Según él, esas habitaciones están ligadas a momentos felices, pero la felicidad se acaba cuando Celia descubre que esos cuartos son reproducciones de lugares donde se cometieron crímenes atroces y cuyas víctimas eran invariablemente mujeres.
Encerrada en ese museo del crimen y antes de convertirse en la próxima víctima, Celia, que sigue enamorada de Mark, deberá develar el secreto que oculta la mente perturbada de su esposo y el que encierra la sospechosa habitación que se mantiene prohibida.
Contrariamente a lo que cabe esperar, las intrigas de corte psicoanalítico son casi siempre planas en el trazado de los rasgos psicológicos de los personajes, que aparecen como autómatas dominados por un mecanismo de causa y efecto que necesita ser desarticulado. Como en *Cuéntame tu vida*, el lado oscuro de Mark, que lo conduce al crimen, tiene una justificación psicológica: un suceso violento y puntual ocurrido durante su infancia que explica los extraños motivos de su comportamiento.
El recorrido de la trama, sus vericuetos, la salvación del personaje y la de nuestra heroína-víctima dependen exclusivamente del descubrimiento de ese episodio traumático, una mala raíz que es preciso arrancar para que todo vuelva a la normalidad.
En este sentido la construcción simplista de Mark como personaje está a años luz del complejo protagonista de *La mujer del cuadro*, sumergido en un asfixiante sueño paranoico que lo transforma de profesor respetable en asesino perseguido por la ley.
El secreto tras la puerta se convierte, en manos de Lang, en un brillante ejercicio de estilo, pero no alcanza para disimular las debilidades del guión.
Sospecho que a Lang debe haberlo entusiasmado la relación que existe entre el espacio físico y el espacio mental que presenta la historia. Joan Bennett avanza a oscuras por interminables pasillos y ambientes laberínticos como si se hubiera internado en los peligrosos surcos de la mente de Mark.
Alguna vez Chabrol dijo que la obra de Lang estaba fundamentada sobre una metafísica de la arquitectura. En *El secreto* Lang juega con los espacios, construye perspectivas infinitas y viola las reglas de la simetría para que las coordenadas del mundo estable se transformen en el reino del caos y la confusión. Por momentos la figura de Mark, un arquitecto obsesionado por la geometría y los espacios asfixiantes, se confunde con la del propio Fritz Lang.
En una escena de la película Celia pide a Mark que le explique la relación que existe entre la felicidad y esos cuartos del crimen. Mark le responde que los momentos felices, y no la felicidad, tienen que ver con las emociones fuertes. El asesinato e incluso el amor provienen de ellos. Una extraña forma de felicidad y goce que se hace presente cada vez que nos perdemos en los oscuros laberintos de señor Lang. ■

Sergio Eisen

SubUrbia

EE.UU., 1987, dirigida por Richard Linklater, con Jayce Bartok, Amie Carey, Nicky Katt y Ajay Naidu. (LK-Tel)

Por primera vez, Linklater filma un guión ajeno. El hecho de que su cuarta película no se apoye en una historia suya no sería en sí mismo problemático, si no fuera porque el guionista del caso es Eric Bogosian (el de *La radio ataca*), quien adapta al cine una obra teatral propia. El subtítulo que adoptó la edición local en video (*Cómo morir en una noche*) es increíblemente elocuente respecto del tipo de manipulación a la que va a ser sometido el espectador durante un poco más de dos horas. Se trata de esas películas (aunque parezca mentira, al estilo de *La sartén por el mango*, de Manuel Antin, sobre la obra de Javier Portales) donde se precipita un hecho sórdido en el momento menos esperado simplemente para mostrar el costado miserable de los personajes. Esa miserabilidad está construida a priori y ocultada con mala fe por un autor omnipotente, que cree que si sus propias criaturas no mostraron hasta ese momento ningún indicio de lo que serían capaces de hacer es porque estaban gozando de la libertad que él les había dado, la misma que ahora ha decidido quitarles. Los personajes de *SubUrbia* son sacrificados en aras de la demostración de una idea en sí misma interesante (la de que nadie está a la altura de lo que piensa, ni para bien ni para mal), pero maltratada por un autor cínico aunque hueco, porque está formado por la misma cultura iletrada que quiere criticar.
Ocurre que Bogosian es uno de los pioneros de esa tendencia superficialmente nihilista y tristemente en boga, por la cual la cultura mediática se ríe de sí misma a través de una raza superior de cabezas huecas, los cabezas huecas autoconscientes, que son una desgracia equivalente a los idiotas inconscientes, pero a los que es inútil criticar porque saben lo que son y se consideran a la altura de la banalidad de los medios que los contratan.
SubUrbia es un subproducto típico de esta lógica, con lo cual se va a producir el extraño caso de una película dividida en dos partes igualmente abominables, pero bastante incompatibles entre sí. En la primera (hasta la llegada de Pony al barrio), los personajes son hablados por un guionista que explica a través de ellos las distintas posiciones apolíticas que se pueden sostener frente a un mundo corrompido y ajeno. En la segunda, esos mismos personajes son puestos a prueba (por el dios-autor Bogosian) y desenmascarados cruelmente en sus respectivas bajezas morales.
Esta brecha, que divide en dos el film, permite un desfile de resentimiento, mediocridad, envidia, frivolidad, falta de escrúpulos e indolencia —según el caso—, como si se tratara de un muestrario de todas las miserias encerradas en el vulgar espíritu suburbano de los personajes

(contenidas por la abulia) que se liberan con la simple llegada de un extraño. En esta parte, se abre el estilo más lejano al de los films de Linklater: aquel de *La caldera del diablo*, del que se había reído con tanto talento la histórica serie *Twin Peaks*. Este miserabilismo de cuarta categoría parece desmentir el clima apático, pero autorreflexivo, del comienzo que —por impostado e inauténtico que fuera— no hacía previsible el desenfreno cínico con el que Bogosian decide castigar la ingenuidad del espectador que creyó en la buena fe de su primer discurso.

El cine de Linklater antes de *SubUrbia* era complejamente sencillo: adolescentes aburridos que se la pasan hablando porque alrededor de ellos no pasa nada. Por eso mismo, por su sutileza para mostrar algo diferente a partir de una premisa que suele usarse para registrar el vacío cuando no se tiene nada que decir, era inimitable. Películas como *Slacker*, *Rebeldes y confundidos* o *Antes de amanecer* se centraban en el hecho de que la buena charla es la mejor manera de llenar los tiempos muertos y en que la adolescencia improductiva es la edad ideal para convertirse en un buen charlista. Eso hacía que sus personajes aparecieran como la futura *intelligentsia* nihilista mostrada en su etapa de formación. Los personajes de *SubUrbia* nos hacen imaginar cómo debe haber sido la adolescencia suburbana de Suzanne Stone Maretto, aquella siniestra cabeza hueca de *Todo por un sueño*, que era capaz de matar a su marido para aparecer en televisión. ■

Silvia Schwarzböck

VARIETE

***Variety*, 1925, dirigida por E. A. Dupont, con Emil Jannings, Lya de Putti y Warwick Ward. (Epoca)**

En la historia del cine hay dos clases de realizadores a los que se puede encuadrar dentro de la categoría de directores de una sola película: 1) los así llamados por el hecho de que su filmografía está constituida por una única obra recordable (como, por ejemplo, Charles Laughton, *La noche del cazador*, o Herk Harvey, *El carnaval de las almas*) y 2) los que dentro de una carrera profusa en films olvidables tienen un solo título valioso, como es el caso de Ewald André Dupont, el director del film que nos ocupa. Con varias obras previas irrelevantes en su haber, seguramente nadie esperaba que Dupont realizara un film que está entre los máximos exponentes del cine mudo. La película parte de una idea argumental bastante simple (la historia de un matrimonio de trapecistas que al incorporar un tercer integrante, un artista de mucho mayor prestigio, provocará un triángulo sentimental con trágicos resultados), pero no es el argumento lo que aquí importa, sino el tratamiento formal que le dispensa el director. El film comienza en el momento en que un hombre que ha estado detenido durante diez años, y del que pronto nos enteramos de que es el marido de la trapecista, está a punto de ser liberado y le cuenta su historia al alcalde de la prisión. Estructurado como un prolongado flashback, el film sorprende por la modernidad de su narración y la variedad de recursos expresivos que pone en juego, entre los que pueden señalarse una cámara dúctil y flexible, la utilización de picados y contrapicados, un funcional uso del zoom y el dramatismo de los primeros planos. Asimismo, otros detalles de puesta como el primer cruce de miradas entre el recién llegado y la mujer, la contraposición entre la apostura y elegancia de aquel con la torpeza y pesadez de los movimientos del marido o la notable resolución en fuera de campo del momento del crimen contribuyen a la apuntada modernidad del film. Emil Jannings, en un papel a su medida, está más controlado que de costumbre dentro de su recargado y anticinematográfico estilo interpretativo, pero es la prematuramente desaparecida —murió en 1931— aristócrata húngara devenida actriz Lya de Putti quien descuella en su papel de la seductora y coqueta esposa. Ante la irredimible mediocridad de los trabajos anteriores y posteriores de E. A. Dupont (su carrera terminó en los EE.UU. en la década del cincuenta con producciones clase Z), uno está tentado de atribuir los méritos del film al notable camarógrafo, iluminador y luego realizador Karl Freund, pero lo cierto es que en cualquier caso *Varieté se* impone sin reservas como uno de los escasos clásicos indiscutibles del cine mudo. ■

Jorge García

las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	JG	AL	SG
Anastasia	D. Bluth y G. Goldman	Gatividéo		8				7	9
Antonio Das Mortes	G. Rocha	Yesterday	9	8		10	8	7	
Drácula	F. F. Coppola	LK-Tel	8	8	8	9	6	8	10
El poder de la justicia	F. F. Coppola	AVH	7		7	6	4	5	8
El secreto tras la puerta	F. Lang	Epoca				7	6		
Esfera	B. Levinson	AVH							2
Frankenstein	K. Branagh	LK-Tel	2	1		2	2	4	5
La boda	A. Wajda	Yesterday	5			6	7		
La novia vestida de negro	F. Truffaut	Yesterday	9	10	9	8	7	9	10
La pasajera	A. Munk	Yesterday				7	8		
Las alas de la paloma	I. Softley	LK-Tel		8		6		5	4
Los federales	S. Baird	AVH						3	4
Plaza de almas	F. Díaz	AVH	4	4		3			1
Prisionero de las montañas	S. Bodrov	Gatividéo	5			4	4		3
Puerto	I. Bergman	Yesterday				6	6		4
Secretos compartidos	A. Lecchi	AVH	2		2	2		2	
Simplemente amigas	M. Leigh	AVH	8	8	8	8	7	8	9
Todo o nada	P. Cattaneo	Gatividéo	7	7	4	3	3	3	1
Un argentino en Nueva York	J. J. Jusid	Gatividéo				1			1

Cine en TV

por Jorge García

A juego lento *(Bang the Drum Slowly)*, 1973, dirigida por John Hancock, con Robert De Niro y Michael Moriarty.

Después de su interesante ejercicio de terror, *Asustemos a Jessica hasta morir*, el segundo film de John Hancock abrió expectativas sobre una obra que luego, como en muchos otros casos, no se vieron confirmadas. La fusión de dos subgéneros temibles, la película de beisbolistas y el film con enfermos, era un cóctel a priori preocupante, pero la sensibilidad del director para aproximarse a sus personajes y las excelentes interpretaciones hacen que los resultados sean recomendables.
CV 31, 5/9, 11.45 hs.; 15/9, 20.15 hs.; 25/9, 15.25 hs.

Usurpadores de cuerpos *(The Body Snatchers)*, 1993, dirigida por Abel Ferrara, con Meg Tilly y Forest Whitaker.

La primera versión de este relato, dirigida en 1956 por Don Siegel, es un clásico del cine de ciencia ficción de todos los tiempos y la de Philip Kaufman de 1978, a pesar de su excesivo cerebralismo, es una decorosa remake. Mucho se esperaba de esta tercera adaptación de Abel Ferrara, pero su versión, que se desarrolla en una base militar, está lejos de las predecesoras. Un film efectista y anticlimático que está entre los trabajos menos logrados del realizador.
CV 31, 17/9, 22 hs.; 26/9, 23.45 hs.

Los muchachos de la banda *(The Boys of the Band)*, 1970, dirigida por William Friedkin, con Kenneth Wilson y Peter White.

Los pronunciados altibajos de la carrera de William Friedkin impiden hacer una valoración ajustada de su carrera. Esta traslación de una exitosa obra teatral del *off* Broadway sobre la reunión de un grupo de homosexuales para festejar el cumpleaños de uno de ellos, en varios pasajes denuncia su origen, pero es una honesta aproximación a una temática no demasiado transitada por el cine comercial. Para reafirmar lo dicho al principio, unos años después Friedkin realizó *Cruising*, un film de claros rasgos homofóbicos.
CV 5, 3/9, 22 hs.; 4/9, 3.10 hs.

Brigadoon, 1954, dirigida por Vincente Minnelli, con Gene Kelly y Cyd Charisse.

Muchas veces en la obra de los directores, películas que no son las más reconocidas están entre lo más representativo de su filmografía; tal es el caso de *Brigadoon*, para algunos una película menor de Minnelli. En este viaje de dos amigos desencantados de la vida cotidiana en Nueva York a las montañas escocesas y el fortuito encuentro de un pequeño poblado detenido en el tiempo, se dan cita todas las constantes estéticas y temáticas del director y el resultado es una película que, creo, será esencialmente disfrutada por sus fans.
CV 5, 7/9, 13 y 19 hs.

Noches de Oriente *(Heat and Dust)*, 1983, dirigida por James Ivory, con Julie Christie y Greta Scacchi.

He aquí otra película que debo agregar a mi reducida lista de films rescatables de James Ivory. Ambientada en la India, narra las historias paralelas de dos mujeres inglesas, tía y sobrina, que con varias décadas de diferencia entablan relaciones sentimentales con nativos del país. La fina observación de Ivory de las contradicciones culturales, el exotismo de la atmósfera y los excelentes trabajos de Christie y Scacchi son méritos indudables del film. En el pasivo, como casi siempre en el director, hay que apuntar la ausencia de auténtica pasión en el tratamiento del relato.
CV 5, 26/9, 22 hs.; 27/9, 2.45 hs.

Los violentos *(Three Violent People)*, 1956, dirigida por Rudolph Maté, con Charlton Heston y Anne Baxter.

Si bien Rudolph Maté es mucho más valorado a partir de sus brillantes trabajos como iluminador que por los films que dirigió, varias de sus películas se colocan cómodamente por encima de la mediania. Es el caso de este western que se desarrolla en los años de la guerra civil norteamericana y que narra las dificultades que encuentra un soldado cuando regresa del frente y debe enfrentarse a un grupo de saqueadores de tierras. Un más que aceptable film.
CV 5, 30/9, 13 y 19 hs.

A salvo *(Safe)*, 1995, dirigida por Todd Haynes, con Julianne Moore y Xander Berkeley.

Uno de los nombres del nuevo cine norteamericano más mencionados por la crítica, pero desconocido en nuestro país, es el de Todd Haynes. Este film, según las referencias, es un provocativo retrato de la alienación de la mujer en la sociedad americana. Será cuestión de verlo y evaluar si los elogios al director están justificados.
Cinecanal, 17/9, 22 hs.; 26/9, 1.25 hs.

Cigarros *(Smoke)*, 1995, dirigida por Wayne Wang, con Harvey Keitel y William Hurt.

Los anteriores trabajos del honkonguense Wayne Wang —generalmente referidos a la interrelación y el enfrentamiento de culturas entre chinos y norteamericanos— no presagiaban este film. Sin embargo aquí, poniendo en escena un prodigioso guión de Paul Auster, el realizador consigue fusionar el rigor intelectual y la intensidad emocional de una manera casi milagrosa. Un film seguramente irrepetible y una de las mejores películas de los últimos tiempos.
HBO, varias emisiones.

Maureen O'Sullivan (1911-1998)

Es posible que si a Maureen O'Sullivan no la hubiéramos visto —en una de sus muy esporádicas apariciones en la pantalla en los últimos cuarenta años— en *Hannah y sus hermanas*, su imagen habría quedado congelada como la más popular de las Jane (la inseparable compañera de Tarzán) de la historia del cine. Nacida en Irlanda en 1911, fue educada en un convento y terminó sus estudios en París, antes de ser descubierta por Frank Borzage en un show en Dublín. En 1930 llegó a Hollywood, firmando un contrato con la Fox, donde realizó algunos films antes de pasar a la MGM. En esta compañía participó en algunas producciones importantes en papeles secundarios, quedándole reservado el rol principal en algunas películas de segundo orden. Mientras tanto alternaba esos trabajos con varias películas de la serie de Tarzán, en las que casi siempre acompañó al atlético Johnny Weissmuller. Casada en 1936 con el director John Farrow, su carrera fue prolífica en títulos hasta 1942. Desde ese año y hasta fines de los cincuenta participó aisladamente en algunos films, los más recordables *El gran reloj*, del propio Farrow, y *Los cautivos*, un excelente western de Budd Boetticher. A partir de entonces su retiro fue casi total y su nombre solo era recordado por los films de Tarzán o, con mayor frecuencia, por el hecho de ser la madre de Mia Farrow. Fue Woody Allen quien en 1985 le brindó la oportunidad de un papel importante en *Hannah y sus hermanas*, en la que interpreta a la madre de las neuróticas protagonistas, una de las cuales era, por supuesto, su hija Mia. En ese film, dentro de un reparto que alcanzaba niveles de excelencia, Maureen O'Sullivan brillaba con luz propia, dando la sensación de que durante mucho tiempo se había desaprovechado a una actriz que a lo largo de su carrera no había tenido papeles a la medida de su real talento. Pero esa actuación y algún trabajo como intérprete secundaria de su época más prolífica alcanzan para colocarla en el panteón de las actrices recordables de la historia del cine. ■

Jorge García

Espíritu jovial *(Blithe Spirit)*, 1945, dirigida por David Lean, con Rex Harrison y Constance Cummings.

David Lean ha sido siempre caracterizado como un artesano virtuoso, pero, sobre todo en su etapa inglesa, su obra muestra varias aristas personales. Sus primeros trabajos para el cine (entre los que se encuentra esta película) fueron adaptaciones de obras de Noel Coward, un autor con cuyo universo Lean pareció siempre identificado. Será bueno ver hoy esta comedia con toques fantásticos que hace mucho tiempo que no se exhibe.
Film & Arts, 24/9, 22 hs.; 25/9, 6 y 14 hs.

De amor también se muere *(Humoresque)*, 1946, dirigida por Jean Negulesco, con Joan Crawford y John Garfield.

La carrera de Jean Negulesco tuvo su apogeo en la segunda mitad de la década del cuarenta, para caer después en un patético tobogán de decadencia. Este tórrido melodrama —remake de un gran film mudo de Frank Borzage— sobre un ambicioso violinista que pone su carrera en manos de una acaudalada mujer, está potenciado por el refinamiento de la realización y una Joan Crawford en el momento más brillante de su carrera.
CV 5, 12/9, 13.15 y 18.45 hs.

Persuasión *(Persuasion)*, 1995, dirigida por Roger Michell, con Amanda Root y Ciaran Hinds.

La moda de adaptar relatos de Jane Austen se ha extendido con desiguales resultados en los últimos años. Esta traslación de la última novela de la escritora es una de las mejores por su punzante mirada sobre la sociedad victoriana y el rol que se asignaba a la mujer en ella. La impecable recreación de época y las excelentes interpretaciones son también méritos del film.
HBO, varias emisiones.

Sensual obsesión *(Bad Timing: a Sensual Obsession)*, dirigida por Nicholas Roeg, con Harvey Keitel y Theresa Russell.

En la obra del inglés Nicholas Roeg se entremezclan una búsqueda casi experimental de originalidad en lo visual, temáticas perturbadoras y un estilo bastante pretencioso. Las características señaladas se manifiestan en este recargado melodrama sobre un psiquiatra que se ve envuelto en una complicada situación sentimental. Theresa Russell ratifica aquí que es una de las mejores y menos aprovechadas actrices de su generación.
Film & Arts, 2/9, 0, 8 y 16 hs.

Una noche para recordar *(A Night to Remember)*, 1958, dirigida por Roy Ward Baker, con Kenneth Moore y David MacCallum.

La historia del hundimiento del Titanic dio lugar a varias películas en la historia del cine. Esta versión del inglés Roy Ward Baker —un realizador esencialmente conocido por sus films de terror para la Hammer y la dirección de varios capítulos de la inimitable serie de TV *Los vengadores*— se diferencia de las otras por su aproximación en un registro casi documental a una tragedia que conmovió al mundo. Para no dejar pasar.
Film & Arts, 3/9, 23.45 hs.; 4/9, 7.45 y 15.45 hs.

Tres mujeres *(3 Women)*, 1971, dirigida por Robert Altman, con Sissy Spacek y Shelley Duvall.

Uno de los directores que con regularidad crea controversias entre críticos y cinéfilos es Robert Altman. Autor de una obra tan desigual como atrayente, sus mejores films son agudos retratos de la sociedad norteamericana, en tanto que en los peores solo consigue ser irritativo y exasperante. *Tres mujeres*, una película según se dice inspirada en un sueño que el realizador tuvo, es en su compleja interacción de personajes uno de sus títulos más enigmáticos y logrados.
Cinecanal, 13/9, 0.10 hs.; 18/9, 12 hs.

Pelotón *(Platoon)*, 1986, dirigida por Oliver Stone, con Tom Berenger y Willem Dafoe.

Es conocido el interés —en muchas ocasiones cercano al oportunismo— de Oliver Stone por tratar temas fuertes de la vida social y política norteamericana. En este caso, el blanco elegido es la guerra de Vietnam y nadie puede esperar sutilezas en el "mensaje" antibélico del realizador. Como casi siempre en el director, la recepción de la película dependerá de la relación que mantenga cada espectador con su cine.
Cinemax, 4/9, 23.45 hs.

CINEFILIA
la idea fija
sábados de 12 a 13 FM La Región 92.5 Mhz

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

Por unos dólares más *(For a Few Dollars More)*, 1965, dirigida por Sergio Leone, con Clint Eastwood y Lee Van Cleef.

Uno de los intentos para revitalizar un género en inevitable extinción fue el llamado spaghetti-western, una suerte de parodia-homenaje de la que el italiano Sergio Leone fue el representante más conspicuo. Aquí tenemos uno de los títulos más representativos de ese subgénero en el que, como en otras obras del realizador, se detectan influencias del cine japonés. Además este fue uno de los films que sirvieron para el lanzamiento de Clint Eastwood como estrella cinematográfica.
TNT, 19/9, 17 hs.

Héroe accidental *(Hero)*, dirigida por Stephen Frears, con Dustin Hoffman y Geena Davis.

La ecléctica carrera del inglés Stephen Frears ha motivado que algunos críticos elogien la variedad de temas y géneros que abarcan sus películas y que otros solo lo consideren un artesano sin estilo. Yo creo que se trata de un director que depende bastante de la calidad de los guiones que tenga en sus manos, algo que se aprecia en este intento de fábula con ecos caprinos (por Frank Capra) que no logra casi nunca eludir el trazo grueso y se transforma en una sátira rudimentaria y previsible de los medios televisivos.
HBO, varias emisiones.

Crash, 1996, dirigida por David Cronenberg, con James Spader y Holly Hunter.

Por encima de inevitables desniveles, el canadiense David Cronenberg es uno de los realizadores contemporáneos más fieles a su estética y menos concesivos con las exigencias del mercado. La adaptación de la novela futurista de J. G. Ballard, una desolada parábola sobre una sociedad en la que las relaciones sexuales y humanas se han convertido en rituales mecánicos, es una película pesimista y perturbadora, en ocasiones hermética y de difícil acceso, pero de visión imprescindible.
Cinemax, 18/9, 24 hs.; 23/9, 1.30 hs.; 27/9, 2.15 hs.

Los amigos de la muerte *(The Friends of Eddie Coyle)*, 1973, dirigida por Peter Yates, con Robert Mitchum y Peter Boyle.

Los virtuosismos técnicos que Peter Yates prodigara en *Bullitt* le otorgaron —como la mediocridad de casi todos sus títulos posteriores lo demostró— una inmerecida fama. De todos modos, esta aproximación al submundo de la policía y el hampa ambientada en Boston y con un *cast* extraordinario es sin duda su mejor película, aunque uno al verla no puede dejar de pensar que en manos de un realizador más talentoso habríamos estado ante una obra maestra.
Cinecanal, 3/9, 13 hs.

La mente del señor Soames *(The Mind of Mr. Soames)*, 1970, dirigida por Alan Cooke, con Terence Stamp y Robert Vaughan.

Recuerdo haber visto hace muchos años este relato inglés de ciencia ficción sobre un hombre que ha permanecido en coma desde su nacimiento y que al ser revivido debe hacer en un corto lapso un aprendizaje de treinta años de vida. La memoria me indica una película original y atractiva que será bueno volver a ver.
Cinemax, 6/9, 11.30 hs.; 18/9, 10 hs.; 28/9, 11.15 hs.

Policía *(Police)*, 1985, dirigida por Maurice Pialat, con Gérard Depardieu y Sophie Marceau.

No son muchas las oportunidades que se presentan de ver una película de Maurice Pialat, un realizador casi marginal dentro de la industria francesa. Aquí estamos frente a un título bastante atípico en su filmografía, sobre un policía brutal y obseso sexual que, durante una investigación realizada en un barrio árabe de París, se enamora de una drogadicta. Una película extraña y desequilibrada pero que, como todas las del realizador, vale la pena ver.
I-SAT, 7/9, 17.30 hs.; 8/9, 9 hs.

El elemento del crimen *(Forbrydelsens Element)*, 1984, dirigida por Lars von Trier, con Michael Elphick y Esmond Knight.

La primera película del danés Lars von Trier es una curiosa mezcla de film *noir* con película futurista. Filmada casi en su totalidad en tonalidades sepia, narra la investigación que, hipnosis mediante, realiza un detective sobre una serie de crímenes en un país devastado por explosiones nucleares. Película hermética y obsesiva, pretenciosa y solemne de a ratos, es un interesante debut y una suerte de borrador de la posterior y más lograda *Europa*.
CV 5, 12/9, 22 hs.; 13/9, 3.40 hs. ■

Los rostros de Woody

Hace algún tiempo (ver *EA* 66) deslicé en otro recuadro la opinión que en líneas generales me merece la obra de Woody Allen, por lo que a él remito a los estimados lectores. Pero como se van a exhibir en Cinemax cuatro películas distintas de las mencionadas en aquella nota y que son ampliamente representativas de las virtudes y defectos del director, creo que no está de más hacer alguna referencia a ellas. (Por otra parte, me salgo de la vaina por decir que *Los secretos de Harry*, su último film casi unánimemente valorado por los integrantes de esta revista, me parece una obra obvia, reiterativa y de una exasperante autoindulgencia, que pretende sin conseguirlo utilizar la estructura narrativa de *Cuando huye el día* de Bergman, con un homenaje puntual a *El séptimo sello* que hace sonrojar y arrogantes actitudes de "viejo verde" no asumido. Una película que me irritó profundamente y que es desde ya una de mis candidatas a la peor del año.) Pero vayamos a los films que va a exhibir Cinemax.
Días de radio es una nostálgica evocación de los años de la preguerra, época en la que la radio cumplía el papel que después cubrió la televisión. Los principales méritos del film hay que encontrarlos en el clima de varias secuencias y en la excelente recreación de época de Santo Loquasto. En el debe hay que apuntar la fragmentación y falta de fluidez de la narración y el sentimentalismo exacerbado de algunas escenas. *Septiembre* pertenece a la categoría de películas "serias" de Woody Allen (dentro de la que también incluyo a *Interiores*, *La otra mujer* y *Alice*), un puñado de obras que pretenden oscilar entre Chéjov y Bergman pero que solo son intentos retóricos y solemnes de retratar a la burguesía norteamericana. Aquí un grupo de representantes de esa clase discuten sus problemas existenciales con fruición en un ámbito cerrado, y los resultados son tan grandilocuentes como vacíos de interés. En *Poderosa Afrodita* estamos ante lo que se caracterizó como el retorno del realizador a su vena humorística, pero si esa fue la intención hay que apresurarse a decir que los propósitos no fueron cumplidos. El film carece de ritmo, su humor resulta grueso y vulgar y asoman en él atisbos de racismo hasta ese momento desconocidos en el director; sólo la presencia de Mira Sorvino logra dotar a las escenas en las que interviene de algún interés real. Una de las películas menos atractivas del realizador. Pero para que no digan que solo me dedico a hablar mal de Woody Allen, debo señalar que *Crímenes y pecados*, junto con *Zelig* su mejor película, roza incluso la maestría. Variación libre sobre *Crimen y castigo*, el film interrelaciona sus historias paralelas y fusiona su carácter sombrío y los toques de humor con una perfección inusual en el realizador. Una película de un nihilismo feroz con el *happy end* más pesimista de la historia del cine y la última gran obra que dirigió Woody Allen. ¿Será este su testamento cinematográfico? Esperemos que no y que repita un film de este calibre.

Días de radio *(Radio Days)*, 1987, con Mia Farrow y Dianne Wiest. **Cinemax, 8/9, 15.15 hs.; 20/9, 20.15 hs.**
Septiembre *(September)*, 1987, con Mia Farrow y Elaine Stritch. **Cinemax, 18/9, 20.30 hs.; 30/9, 1.30 hs.**
Crímenes y pecados *(Crimes and Misdemeanors)*, 1989, con Woody Allen y Martin Landau. **Cinemax, 7/9, 22 hs.; 11/9, 23.30 hs.**
Poderosa Afrodita *(Mighty Aphrodite)*, 1995, con Woody Allen y Mira Sorvino. **Cinemax, 26/9, 22 hs.** ■

Jorge García

Para ver en Septiembre

Martes 1
Un tranvía llamado deseo (E. Kazan)
CV 5, 13 y 19 hs.
Días de gloria (T. Malick)
I-SAT, 17.30 hs.

Miércoles 2
La carta (W. Wyler)
CV 5, 11 y 16 hs.
Salvaje Bill (W. Hill)
Cinecanal, 23.40 hs.

Jueves 3
El año que viene a la misma hora (R. Mulligan)
Cinecanal, 11.45 hs.
El temerario (A. Penn)
CV 5, 13 y 19 hs.

Viernes 4
El hombre que burló a la mafia (D. Siegel)
Cinecanal, 11.45 hs.
El ocaso de un pueblo (V. Schlöndorff)
HBO, 20.30 hs.

Sábado 5
De repente, en el verano (J. Mankiewicz)
CV 5, 13 y 19 hs.
Tentación mortal (S. Locke)
Cinemax, 20 hs.

Domingo 6
Mañana (J. Anthony)
Film & Arts, 20 hs.
Elmer Gantry (R. Brooks)
CV 5, 22 hs.

Lunes 7
Ziegfield Follies (V. Minnelli)
CV 5, 11 y 16 hs.
Presidentes muertos (Hughes Bros.)
HBO, 23.45 hs.

Martes 8
El silencio de los inocentes (J. Demme)
Cinemax, 20.15 hs.
En la línea de fuego (W. Petersen)
HBO, 22.15 hs.

Miércoles 9
Momentos desolados (M. Leigh)
Film & Arts, 24 hs.
La nueva pesadilla (W. Craven)
HBO, 24 hs.

Jueves 10
Cautivos del mal (V. Minnelli)
CV 5, 12.50 y 18.55 hs.
El exorcista (W. Friedkin)
CV 5, 22 hs

Viernes 11
Se alquila una modelo (J. Demy)
Cinemax, 9.45 hs.
Casino (M. Scorsese)
Cinecanal, 23.55 hs.

Sábado 12
El audaz (R. Rossen)
CV 5, 11 y 16 hs.
Sueños en Arizona (E. Kusturica)
I-SAT, 22.45 hs.

Domingo 13
A sangre fría (R. Brooks)
CV 5, 22 hs
Perros de la calle (Q. Tarantino)
Cinemax, 23.30 hs.

Lunes 14
El hombre elefante (D. Lynch)
Film & Arts, 22 hs.
Infierno en el Bronx (D. Petrie)
TNT, 23 hs.

Martes 15
Ambiciones prohibidas (S. Frears)
TNT, 22 hs.
Las mellizas del diablo (J. Hough)
CV 5, 23.40 hs.

Miércoles 16
Viviendo en el olvido (T. DiCillo)
Cinemax, 23.45 hs.
Avalon (B. Levinson)
I-SAT, 0.30 hs.

Jueves 17
Caballero sin espada (F. Capra)
Cinemax, 10 hs.
Rapsodia en agosto (A. Kurosawa)
TNT, 13 hs.

Viernes 18
El fugitivo Josey Wales (C. Eastwood)
Cinemax, 13.15 hs.
Un viernes santo mortal (J. Mackenzie)
Film & Arts, 22 hs.

Sábado 19
Agenda secreta (K. Loach)
CV 31, 20.05 hs.
Un extraño en Wetherby (D. Hare)
Film & Arts, 22 hs.

Domingo 20
Danza con lobos (K. Costner)
Film & Arts, 18.30 hs.
El final feliz (R. Brooks)
CV 5, 22 hs.

Lunes 21
JFK (O. Stone)
Film & Arts, 6 y 14 hs.
El increíble hombre menguante (J. Arnold)
CV 5, 11 y 16 hs.

Martes 22
Vecinos y amantes (R. Quine)
Space, 16.30 hs.
Breve encuentro (D. Lean)
Film & Arts, 22 hs.

Miércoles 23
La esperanza y la gloria (J. Boorman)
Cinemax, 20 hs.
El rescate (R. Howard)
HBO, 22 hs.

Jueves 24
Marlowe, detective privado (P. Bogart)
TNT, 11 hs.
Baile con el diablo (P. Wendkos)
Cinecanal, 24 hs.

Viernes 25
Fargo (J. Coen)
Cinemax, 22.15 hs.
Traficantes (P. Schrader)
Film & Arts, 24 hs.

Sábado 26
Piso de soltero (B. Wilder)
CV 5, 13.15 y 18.45 hs.
Dos vaqueros errantes (B. Edwards)
TNT, 17 hs.

Domingo 27
Los elegidos (P. Kaufman)
TNT, 19 hs.
Ropa limpia, negocios sucios (S. Frears)
Film & Arts, 23 hs.

Lunes 28
Una vez a la semana (M. Gordon)
TNT, 9hs.
Los 39 escalones (A. Hitchcock)
Film & Arts, 22 hs.

Martes 29
La leyenda de Lylah Clare (R. Aldrich)
Space, 16.30 hs.
Casada con la mafia (J. Demme)
Cinemax, 18.30 hs.

Miércoles 30
Alta sociedad (C. Walters)
TNT, 11 hs.
Dos sinvergüenzas en Cadillac (B. Levinson)
HBO, 19.45 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

menú de Cine en tv

agenda

Teatro General San Martín, Sala Lugones. Programado con la Fundación Cinemateca Argentina
Festival de cine francés inédito
Dieciocho cortometrajes seleccionados por el Festival de Clermont-Ferrand, en ocasión de su vigésimo aniversario, y tres largos de Eric Rohmer, Jacques Rivette y Arnaud Desplechin, en carácter de preestreno. Con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Desde el martes 1 hasta el viernes 11.

Festival de cine japonés: de Kurosawa a Kitano
Clásicos de maestros y films inéditos en Argentina, entre ellos cinco films de Takeshi Kitano, la revelación del nuevo cine japonés. Con el auspicio y la colaboración del Centro Cultural e Informativo de la Embajada de Japón. Desde el sábado 12 hasta el miércoles 30.

Programado con la Fundación Omega Seguros
Retrospectiva Luchino Visconti
Lunes 7 y 14: *Senso*
Lunes 21: *El gatopardo*

Aquellos días en Theresienstadt
El Instituto Goethe, la Embajada de Israel y la Fundación Memoria del Holocausto presentan: *Aquellos días en Theresienstadt*, documental de Sybille Schönemann. Un documental que describe la vida de un campo de concentración a través de los testimonios de tres mujeres sobrevivientes que reconstruyen la vida de un director de teatro internado en el campo. Con la presencia de la realizadora y una de las protagonistas. El 26 de septiembre en la Sala Lugones.

Segunda muestra de video alternativo en La Tribu. Desde el 9 al 13 de septiembre. Con películas invitadas, charlas, debates y entrevistas abiertas. Entre otros, se abordarán los siguientes temas: cine y política y video versus cine. También se entrevistará al realizador Raúl Perrone y se realizará un homenaje a Raymundo Gleizer. La cita será en Lambaré 873, 864-0489/866-1095. Tel/Fax: (+541) 865-7564.

Festival sobre el medio ambiente
Del 4 al 8 de noviembre se realizará en Buenos Aires el II Festival Internacional de Cine y Video sobre Medio Ambiente, Desarrollo y Derechos Humanos en América Latina y el Caribe, DerHuMALC. El mismo está organizado por la Fundación Sergio Karakachoff, Television Trust for the Environment de Londres, la Comisión de Acción Legal de Derechos Humanos de Guatemala, el Instituto de Derechos Humanos de la Universidad Centroamericana de El Salvador, la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y el Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de La Plata. Las categorías son las siguientes: 1) películas y videos de corto y largo documental. 2) Películas y videos de corto y largo de ficción. 3) Películas y videos de animación y/o experimentación expresiva y estética, videoclips, etc. Se otorgará un primer premio de 5.000 dólares y una mención especial para cada categoría. La fecha límite para la recepción de películas es el 25 de septiembre. Para informes e inscripción dirigirse a Libertad 145, primer piso (1012) Buenos Aires, tel.: 541-384-6694, fax: 541-382-0794.

Ciclo en Filosofía y Letras
Representación femenina y estética audiovisual
Septiembre: La visión de la mujer en Europa
10-9: *Secretos, secretos* de Giuseppe Bertolucci.
17-9: *La balada del café triste* de Simon Callow.
24-9: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* de Agustín Díaz Yáñez.
Octubre: La visión de la mujer en EE.UU.
1-10: *Zelda* de Pat O'Connor. **8-10:** *Todo por un sueño* de Gus Van Sant. **15-10:** *Dos chicas enamoradas* de María Maggenti. **22-10:** *Romy y Michelle* de David Mirkin.
Todos los jueves a las 21. En Puán 470, aula 108 (aula magna del primer piso). Entrada libre y gratuita. Coordinación general: Silvia G. Romero y Fabián Sancho.

El Amante en Rosario
El 12 de septiembre a las 20 se realizará en el Centro Cultural Parque de España la presentación del libro de Serge Daney, *Perseverancia*, publicado por Ediciones El Amante.
Leerán fragmentos y hablarán sobre la obra de Daney Alejandro Ricagno y Emilio Toibero (con proyecciones alusivas durante el encuentro). Están todos invitados.

Filmoteca de Buenos Aires. Sarmiento 1249, subsuelo
La expresión del deseo de Adrián Caetano
A partir del 6 de septiembre, solo los domingos a las 19.30 y 20.30.

Tiempos Cortos
La tercera edición de Tiempos Cortos, el festival de cortometrajes de la Facultad de Filosofía y Letras, se llevará a cabo del 1 al 6 de septiembre. Del 1 al 4 de septiembre, en la Facultad de Filosofía y Letras, Puán 480, a partir de las 18, se realizarán, entre otras, las siguientes actividades: la proyección de cortometrajes inéditos cedidos por la Cinemateca Francesa, un ciclo dedicado al documentalista Santiago Alvarez, retrospectivas de las obras de Oscar Schlemer y Alexander Kluge, la Muestra Itinerante del Festival de Rosario y un ciclo de Cine y DDHH que contempla la proyección de *Noche y niebla* de Alain Resnais. El 5 y 6 de septiembre, a partir de las 16, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038, se realizará la Muestra Competitiva Nacional luego de la cual se procederá a la entrega de premios. ■

Imagen en producción y servicios

- Exteriores Betacam SP y U-Matic High Band SP de 1 a 5 cámaras
- Islas de producción en Betacam SP y U-Matic High Band SP A-B Roll, con gráfica 2D y 3D y efectos digitales
- Piso de grabación para televisión con chroma y switcher de 10 canales
- Traducciones, subtitulados y doblajes
- Grabación de audio y musicalización
- Realización integral por Cable / TV abierta
- Realización integral de documentales, promociones, institucionales, comerciales y videoclips
- Copiado multiformato Betacam ST / U-Matic High Band / U-Matic Low Band / S-VHS / VHS
- Multicopiado VHS
- Trascodificación y Telecine

Imagen Producciones Al precio justo

El Salvador 5879 (1414) Buenos Aires - Argentina - Tel: (541) 777-4262 / 446-0275 FAX (541) 777-4262

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

• Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video

L'ECRAN VIDEOTECA

• 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

PICCADILLY VIDEOTECA

Cine Arte • de Autor • Fantástico

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

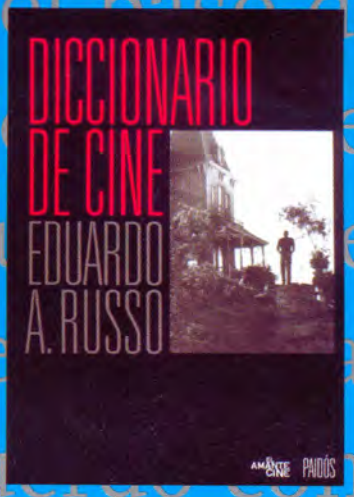
Martin Scorsese
Colección Directores N° 1
80 páginas, 10 pesos

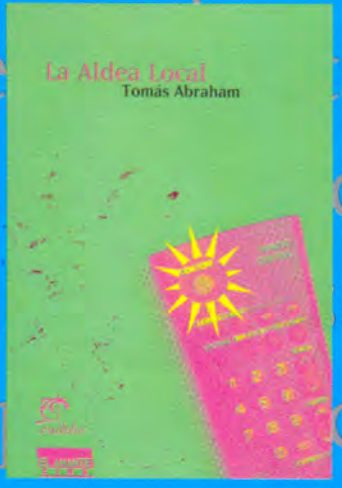
Wim Wenders
Colección Directores N° 2
80 páginas, 10 pesos

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
envíos a domicilio

PRESIDENCIA
DE LA NACION

SECRETARIA
DE CULTURA

CLASES DE
TANGO DANZA

COORDINACION: ROBERTO Y GISEL
INFORMES: 816-5442

ADULTOS

MARTES DE 13:30 A 15:00 HS.
CASA DE RICARDO ROJAS
CHARCAS 2837
CON NORMA Y LUIS PEREYRA

MARTES DE 14:30 A 16:00 HS.
MUSEO NACIONAL
DE ARTE DECORATIVO
AV. LIBERTADOR 1902
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MIERCOLES DE 16:30 A 18:00 HS.
MUSEO SARMIENTO
JURAMENTO 1280
CON FABIAN Y NATACHA

MIERCOLES DE 17:30 A 19:00 HS.
SALA MIGUEL CANE
AV. ALVEAR 1690
CON PAULA Y CRISTIAN

JUEVES DE 18:30 A 20:00 HS.
MANZANA DE LAS LUCES
PERU 222
CON RICARDO DUPLA

NIÑOS

MARTES DE 16:15 A 17:15 HS.
MUSEO DE ARTE DECORATIVO
LIBERTADOR 1902
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MARTES DE 17:30 A 18:30 HS.
SALA MIGUEL CANE
AV. ALVEAR 1690
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MIERCOLES DE 18:00 A 19:00 HS.
MUSEO SARMIENTO
JURAMENTO 1280
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

JUEVES DE 18:30 A 19:30 HS.
MANZANA DE LAS LUCES
PERU 222
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

GRATUITAS

SECRETARIA DE CULTURA DE
LA PRESIDENCIA DE LA NACION