

EL AMANTE

No. 79 --- OCT 98
Año 7

CINE



RESCATANDO AL SOLDADO RYAN

LOS EXPEDIENTES X: POLÉMICA

SCREAM 2

CARRETERA PERDIDA

MOTHER DAO

ARGENTINA \$ 7,50
URUGUAY \$ 50
00079
9 770329 260003



SUSCRIBASE A EL AMANTE Y RECIBA UN VIDEO O UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCION		
Argentina	\$ 70	o dos pagos de \$ 35
Mercosur	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 60)
Resto de América	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 80)
Europa y resto del mundo	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 90)

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **EDICIONES TATANKA S. A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **EL AMANTE: 322-7518**
O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar.

QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN VIDEO O UN LIBRO GRATIS:

Gertrud de Carl Dreyer El de Luis Buñuel Martin Scorsese Wim Wenders

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCION

TELEFONO

**NO VALIDO PARA
CAPITAL FEDERAL**

Kurosawa

La muerte de Akira Kurosawa no solo nos deja sin uno de los maestros de la historia del cine sino también sin el hombre que permitió que el cine de los países orientales fuera conocido en el mundo occidental. Si las películas de Abbas Kiarostami deslumbran en los festivales y producen un insólito éxito comercial en Buenos Aires, es en parte gracias a que los films del director japonés abrieron un camino para la visión de otro cine. *El Amante* le dedicará a Kurosawa un dossier homenaje en el próximo número.

Cine argentino

Las pésimas recaudaciones de los últimos estrenos argentinos nos confrontan con la certeza de que la crisis de nuestro sistema cinematográfico se sigue profundizando. Hay un enorme sector del público que rechaza de antemano las películas nacionales. Y otro sector que solo consume las que la televisión promociona. El desinterés corre parejo con la falta de credibilidad (ni las críticas de compromiso, que solían ser la regla, sirven ya para nada) y un par de excepciones al año no hacen diferencia. No es bueno pontificar sobre las causas ni creer que son fáciles las soluciones, aunque tanto una mejora en la calidad como una renovación generacional son obviamente necesarias. Pero cada vez más tenemos la sensación de que el cine argentino está prisionero de una maldición y que el público se va haciendo cargo de ella con su elección de cada semana.

El concurso

Finalmente, logramos leer las sesenta críticas que participaron del concurso "Quiero escribir en *El Amante*". Lo que no conseguimos fue decidirnos por una. En un conjunto de notable calidad y variedad, las ganadoras fueron cuatro: las de Analía Farjat (*Mi vida en rosa*), Mariel Manrique (*La mujer del puerto*), Javier Porta Fouz (*Boogie Nights*) y Juan Manuel Villegas (*Un argentino en Nueva York*). Como el resultado superó el espacio previsto para esta edición, se publicarán en el número próximo. Los premios también se multiplicaron pero estos sí pueden reclamarlos en cualquier momento. Gracias a todos.

El diseño

A principios de año, los sorprendimos con una tapa modernizada que ya se ha hecho colección. Ahora, Luis Goldfarb ha avanzado con sus virtuosas innovaciones hacia el interior de la revista, que empieza a cambiar su diseño en este número. A los que defienden la tradición y se sienten incómodos con la novedad solo podemos consolarlos diciendo que el contenido se parece al de siempre.

Los directores

Directores

Eduardo Antrín (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
Alejandro Lingenti
Marcela Gambérini
Máximo Eseverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Sergio Wolf
Carolina Belvis
Tinó y Norma Postel

Secretaría

María Almova

Tía buena

Marta González

Corresponsal extranjero en Bovespa

Gustavo J. Castagna

Cadete primaveral

Gustavo Requena Johnson

Seis comidas, siete postres

Norma Postel

Corrige y se muda

Gabriela Ventureira, la sonámbula

Meritorio de corrección

Jorge Martha Ivers García

Diseño de tapa

Luis Goldfarb

Dirección de arte

Luis Goldfarb

Composición tipográfica

Alejandra Fusato

Preimpresión e impresión digital

CentroGráfica SRL. Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980

Imprenta

Latin Gráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel. 867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cia SA. Moreno 794 9º piso, Buenos Aires.

Distribución en el interior

DISA SA. Tel. 304-9377 / 306-6347

Estrenos

- 2 RESCATANDO AL SOLDADO RYAN
- 4 CARRETERA PERDIDA
- 6 LOS EXPEDIENTES X (1)
- 8 LOS EXPEDIENTES X (2)
- 10 SCREAM 2
- 12 ESCRITO EN EL AGUA
- 15 EL JUEGO SAGRADO
- 16 TESIS
- 18 CREPUSCULO
- 19 MOTHER DAD
- 20 EL JUGUETE RABIOSO, UN CRIMEN PERFECTO, LA PRIMA BETTE
- 21 LOS MISERABLES, SEIS DIAS, SIETE NOCHES
- 22 De 1 a 10

Réplicas

- 23 MULAN
- 24 LA SONÁMBULA
- 26 Adrián Caetano y LA EXPRESIÓN DEL DESEO
- 27 Akira Kurosawa
- 28 Entrevista a Eduardo Berti
- 30 Ciclo de Wim Wenders

Dossier Comienzos

- 42 EL SABOR DE LA CEREZA
- 46 Tomás Abraham
- 50 Tiempos Cortos
- 52 Cine Rialto

Guía del amante

- 55 Discos
- 57 Libros
- 58 Vídeos
- 60 Cine en TV
- 64 Agenda

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) Buenos Aires
TEL (541) 322-7518 / 326-5090
FAX (541) 322-7518

E-MAIL
cartas@elamante.com.ar

EL AMANTE en Internet
http://elamante.com.ar

RESCATANDO AL SOLDADO RYAN

Saving Private Ryan

EE.UU., 1998, 165'

Dirección: Steven Spielberg

Producción: Steven Spielberg, Ian Bryce, Mark Gordon y Gary Levinsohn

Guión: Robert Rodat

Fotografía: Janusz Kaminski

Música: John Williams

Montaje: Michael Kahn

Diseño de producción: Joanna Johnston

Intérpretes: Tom Hanks, Matt Damon, Tom Sizemore, Edward Burns, Barry Pepper, Adam Goldberg, Vin Diesel, Giovanni Ribisi, Jeremy Davies, Ted Danson, Dennis Farina, Paul Giamatti.

El niño Steven fue a la guerra

por Gustavo J. Castagna

Cuando se comenta la filmografía de Steven Spielberg, las películas en sí mismas ocupan un lugar secundario. Es que en los últimos treinta años de Hollywood la importancia de este multimillonario productor y director excede los límites de lo específicamente cinematográfico, para dejar lugar a un modelo de representación industrial y económico exitoso en todo el mundo.

Cuando se habla de Spielberg, siempre se hace referencia al dinero invertido y a las ganancias que reditúan sus películas. O, en todo caso, a la cantidad de premios que obtiene en cada entrega del Oscar. Sin embargo, Steven Spielberg —más allá de que el Hollywood industrial sería otra cosa sin su poder de decisión— es un director de cine. Con sus luces y sombras y sus films que gustan a la mayoría, la estética spielberguiana también viene influyendo desde hace tres décadas en la llamada industria del entretenimiento.

Cuando se recuerdan los films de Spielberg, por lo general se omite *El imperio del sol*, una de sus películas más rigurosas y complejas. Tal vez esto se deba a que, en su momento, la adaptación de la novela de Ballard, en manos del niño Spielberg, fue interpretada como una ingenua versión sobre la guerra y todo aquello que rodea a un conflicto bélico. *El imperio del sol*, en definitiva, representó para Spielberg uno de sus máximos deseos: contar una historia cruel y violenta, que transcurre en un campo de concentración, desde los ojos candorosos y sorprendidos de un niño. Años más tarde volvió a la guerra con *La lista de Schindler*, la película más ambiciosa de su carrera, por su temática y por su reconocible actitud marketinera de hombre de negocios. Pero *La lista de Schindler* —aun cuando su historia transcurra en otro campo de concentración— es un film que utiliza la guerra como excusa argumental para transmitir la importancia y trascendencia de un discurso universal.

En *El imperio del sol* y *La lista de Schindler*, aquello que se entiende como género bélico se representaba por medio de historias particulares y de personajes de inmediata identificación. Tampoco costaba demasiado encontrar el lugar desde donde Spielberg narraba sus historias, utilizando la ingeniería cinematográfica que él conoce como pocos y mostrando esos típicos momentos de emoción y espectacularidad reconocibles en su obra. Como niño en *El imperio del sol* o como adulto comprometido en *La lista de Schindler* —más allá de los diferentes propósitos de cada una—, la ideología del director se ocultaba en la forma en que manipulaba los sentimientos del espec-



tador, especialmente a través de su perfección narrativa y de su particular manera de abordar la Historia.

En *Rescatando al soldado Ryan*, por primera vez Spielberg se interesa por los códigos formales y temáticos del género bélico para filmar una película de guerra como pocas veces se vio en el cine. Pero el niño Spielberg creció y ahora es un soldado con un arma en la mano.

Spielberg corresponsal de guerra. A esta altura de su filmografía, lo menos que se puede esperar de Spielberg es que demuestre su conocimiento de la técnica cinematográfica al servicio de las historias. También, la puesta al día y la aplicación de los últimos avances tecnológicos en el campo del audiovisual. El realizador y productor, como se sabe, no es una personalidad que disimule su poderío industrial. Por esa razón, la primera media hora de *Rescatando al soldado Ryan* —luego de un ineficaz y lacrimógeno prólogo que se conecta con el desenlace de *La lista de Schindler*— representa el máximo desafío a la integridad física del espectador. El desembarco de las tropas en las playas de Omaha se muestra con una descarnada verosimilitud (cuerpos mutilados, sangre que brota a chorros, gritos de dolor, soldados que agonizan) donde Spielberg asume el rol del corresponsal de guerra, filmando un campo de batalla con la mayor dosis posible de realismo. En este comienzo vuelve a comprobarse que Spielberg es un director de una gran imaginación visual. Recordando las contundentes escenas y la fisicidad de los cuerpos de *Casco de acero* y *Más allá de la gloria* de Samuel Fuller, Spielberg inicia la película sin presentar a los personajes. En esa síntesis de imágenes y sonidos impactantes, el realizador expresa su primera idea sobre la guerra: cadáveres destrozados y soldados heridos debido al cumplimiento de una misión patriótica. Todavía no se sabe cuál será el centro narrativo de la película y desde dónde Spielberg contará su historia. Se intuye que el capitán Miller (Tom Hanks), el único rostro que se destaca en el sangriento prólogo, será el personaje central del film y el referente del director para hablar de la guerra. También se ignora si *Rescatando al soldado Ryan* propondrá otra lectura antibélica y políticamente correcta sobre el conflicto. En esta primera parte de la película, en definitiva, Spielberg elige mostrar que la guerra es una carnicería sin sentido. Sin embargo, la pregunta sigue pendiente: ¿dónde está Spielberg?

Spielberg sensibilero. Si la poderosa imaginación visual de Spielberg admite pocas comparaciones, su visión del mundo y su ideología resultan muy estrechas pero, al mismo tiempo, como se verá más adelante, riesgosamente tramposas. El pelotón encabezado por Miller sale a la búsqueda de Ryan, único sobreviviente de cuatro hermanos que participaron en la contienda. El capitán discutirá con sus soldados y los convencerá de que la misión vale la pena, por ellos mismos y por la patria. Nuevamente el grupo se cruzará con los enemigos en un combate y allí Spielberg volverá a mostrar su destreza visual, pero también su costado sensibilero y lacrimógeno, en la escena en que una nena les recrimina a sus padres que la hayan abandonado en medio de las balas.

Hasta ese momento de *Rescatando al soldado Ryan* no hay demasiadas sorpresas y Spielberg continúa manejándose con placer entre la emoción y la violencia física. Se percibe que la película no irá más allá de su endeble argumento y que tampoco tendrá la solidez



narrativa de *Nacido para matar* de Kubrick o la locura de los films bélicos de Fuller. Miller sigue al frente del pelotón pero Spielberg no logra darle la suficiente trascendencia a su personaje, en gran medida por el poco atractivo guión de un tal Robert Rodat. El director se encarna en Miller solo en algunas escenas, pero más tarde lo abandona como personaje. A los secundarios les va peor, ya que el resto de los soldados aparecen retratados en forma difusa. Horvath, Reiben, Jackson, Mellish y Wade, entre tantos, se suman al paisaje bélico. Pero son figuras borrosas que el guión solo recuerda cuando hay una disputa interna entre ellos o ante el ataque de histeria de alguno. En un momento, también se agrega el tímido y acomplejado Upham, el mapista de otro batallón y traductor del francés y del alemán.

Spielberg humanista. Por primera vez en la película, Spielberg declara su postura frente a la inutilidad de la guerra. Miller deja con vida a un soldado alemán y no escucha el enojo de sus subordinados. En medio de los estados alterados y el nerviosismo de los soldados, Miller les cuenta una historia y vuelve a convencerlos. Spielberg sigue personificando a un chico en medio del campo de batalla con sus soldaditos de plomo, algo que no debería sorprender a nadie. La escena es horrible, falsa y sensiblera, y los acordes ostentosos de John Williams refuerzan las imágenes hasta el cansancio, pero se trata de un clásico momento spielberguiano que jamás se traiciona a sí mismo.

Spielberg encuentra a Ryan. El grupo encuentra a Ryan (Matt Damon, un actor que transmite poco y nada) y Miller le informa sobre la muerte de sus hermanos, pero el joven soldado se niega a regresar a su casa. En esta escena, el niño Spielberg se compromete con la suerte de Ryan, quien no puede olvidar su patriotismo y decide continuar en el campo de batalla. Pero el pelotón avanza más que el guión, que también omite darle importancia al nuevo personaje.

Spielberg belicista. La última parte de *Rescatando al soldado Ryan* reúne lo mejor y lo peor del cine de Spielberg. Pero lo más importante es que las imágenes despejan las dudas con que Spielberg contó la historia hasta ahora.

En un pueblo destruido, Spielberg retoma su imaginación visual mostrando la espera del pelotón ante la llegada del enemigo. La puesta en escena recuerda a *Roma, ciudad abierta* de Rossellini pero con las locaciones recreadas por el Hollywood industrial. En medio de ese pueblo fantasma suena la voz melancólica de Edith Piaf, que anuncia otra carnicería similar a la del principio. La potencia visual del realizador se sobrepone a las precariedades del guión. Ryan le cuenta una historia a Miller pero esto importa muy poco frente a la inminente llegada de los Panzer. A esta altura de la película, todavía resulta complicado encontrar una idea contundente de Spielberg sobre la guerra, más allá de las vísceras, los cuerpos mutilados y su ingenua visión humanista. Sin embargo, en medio de la última batalla, el director expresa su particular mirada sobre la guerra. A Spielberg no le interesaron las decisiones de Miller ni la búsqueda del desamparado Ryan. Su postura frente a la guerra es la de Upham, el joven intelectual que nunca había estado en la línea de fuego. El introvertido cartógrafo se muestra indeciso frente a la muerte de sus compañeros. Huye y se esconde de las balas, no le dispara a nadie y llora de miedo ante la muerte de los otros. Pero Spielberg lo transforma en su propio personaje cuando Upham se encuentra con el mismo alemán que Miller había dejado con vida. El niño Spielberg aprende a tirar y simplifica su visión sobre la guerra en un personaje secundario. Pero el problema más grave no es que Upham le pegue un tiro al nazi. En el final de la película, Spielberg muestra otra vez la bandera gris y ajada del principio, manifestando nuevamente su patriotismo. Pero detrás de esa bandera no están ni Miller ni Ryan sino Upham, ya lejos de su postura antibelicista y más cerca del soldado que cumple tareas por la patria y deja la vida por su grandiosa nación. ☆

CARRETERA PERDIDA

Lost Highway

EE.UU., 1996, 134'

Dirección: David Lynch

Producción: Deepak Nayar, Tom Sternberg y Mary Sweeney

Guión: David Lynch y Barry Gifford

Fotografía: Peter Deming

Música: Angelo Badalamenti

Montaje: Mary Sweeney

Diseño de producción: Patricia Norris

Intérpretes: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Loggia, Robert Blake, Richard Pryor, Gary Busey, Lucy Butler, Natasha Gregson Wagner.

Los desvíos de Mr. Lynch

por Alejandro Ricagno (un hombre misterioso)

Luego de *Twin Peaks*, *el fuego camina conmigo*, ese film innecesario, hubo un silencio de David Lynch de casi cinco años. El otrora cineasta mimado por la crítica, el autor que había pasado del culto de unos pocos a una recepción impensada a partir del éxito de films "difíciles", en términos de *mainstream*, como *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje* y la enorme repercusión que tuvo la relectura de las *soap operas* televisivas norteamericanas en el pueblito infernal de *Twin Peaks*, parecía haberse metido en una carretera más que perdida. La película que relataba los hechos anteriores a la muerte de Laura Palmer nada agregaba a lo ya mostrado por la serie y a la filmografía del diseñador de pesadillas americanas. Lynch parecía quedar pegado en un universo pequeño, cercano a la autocaricatura. Empezó dos nuevos proyectos televisivos que no tuvieron el éxito de la serie y participó con un corto tan fascinante como ininteligible en el colectivo *Lumière y Cía*. Mucho se esperaba (tanto por parte de los seguidores como de los detractores) de esta nueva realización del cineasta posmoderno por excelencia, dicho esto sin ironía. Lynch es alguien que en la última década se empeñó en reescribir los iconos de la cultura popular bajo la lupa de la deformidad y un humor de escalpelo y al mismo tiempo fundar (mal que le pese) el imaginario oscuro de una época, con los retazos corrompidos de otras. Algo así como cruzar el universo de Doris Day con la pintura de Bacon. En ese sentido *Carretera perdida* cumple con creces ese programa y constituye además una suerte de *Pequeño Lynch Ilustrado*, para uso de admiradores y detractores. Allí están los retazos de *road movie*, los pueblitos de donde no se sale sino es a través del crimen, el sexo como fuerza irreductible y a la vez demoníaca, los adolescentes perturbados en camperas de cuero estilo pandilleros cincuenta, una atemporalidad extraña, el Mal con mayúscula y encarnándose por todos lados; en definitiva, todo un decálogo del sueño americano lynchado. Roto. Dividido en dos. Pero algo parece haber perdido en el camino. *Carretera perdida* señala los límites del

cruce de fronteras. Es una película personal y retorcida (desde su propio relato que da vueltas sobre sí como una cinta de Moebius), espléndidamente filmada y que al mismo tiempo deja una sensación de *déjà vu*, de agotamiento del modelo de Lynch. A saber, definir el argumento de *Carretera perdida* no es tan imposible de hacer como en el caso de *Eraserhead* (acaso junto a *Terciopelo* su obra más personal) pero sobre ella caen esos misterios tan caros al director, agujeros negros que tienden a desatar una tormenta de claves interpretativas: el siniestro Hombre Misterioso de la película, que como la Mujer del Leño en la serie, la inexplicable aparición y desaparición del personaje de David Bowie en *El fuego camina conmigo* o el enano que habla al revés en la misma película, están allí para decir algo. No se sabe qué. El propio Lynch desestima las interpretaciones aludiendo a la pérdida de poesía en el develamiento del misterio. Pero la aparición del Hombre Misterioso en el relato es esencial para develar si se trata de una ilustración de la mente esquizofrénica de un asesino, o de otra de esas parábolas difusas (y seductoras) sobre el Mal a las que es afecto el cine del autor. El Mal como un virus contagioso, como instancia de posesión diabólica, insinuada en *Terciopelo* con la fascinación del héroe "inocente" por la masoca Rossellini, metafórica en las vinculaciones esotéricas de esos personajes desquiciados del submundo hampón de *Corazón salvaje*, y ya explícita en el espíritu que poseía al padre de Laura Palmer y que en *Carretera* hace lo mismo con Fred Madison (Bill Pullman transpirado) para que asesine a su mujer. ¿O es al joven Bill Dayton (un muy buen trabajo de Balthazar Getty en un rol difícil) a quien obliga a cometer asesinatos? ¿O son la pasión y los celos los que desatan la furia criminal del/de los asesino/s? ¿O es la mujer doblemente interpretada por una exquisita Patricia Arquette en su multiplicado rol de la morocha Renee Madison y la blonda Alice Wakefield? La mujer en Lynch siempre es una conjunción de ambigüedades y disparador de las fuerzas oscuras de sus partenaires masculinos cuando no de las



propias (recordar la madre bruja de *Corazón salvaje*). Aquí lo es doblemente. Así se trate efectivamente de la construcción mental de un asesino psicópata y todo el relato no sea más que el extravío de Pullman, algo sigue fallando. Claro está que develar las supuestas claves interpretativas del film de Lynch tampoco nos lleva a ningún lado y entrar por esa variante puede ser tan peligroso como involucrarse con la mujer de un mafioso, o recibir un llamado telefónico del aterrador Hombre Misterioso —algo así como una versión siniestra y empolvada de Alfred Newman, el muñeco de la revista *Mad*— fantasmagóricamente encarnado por el amenazador Robert Blake. Esas marcas no se instalan en el film como falsas pistas, aunque Lynch (y su compinche, el coguionista Gifford) juegue un poco con el *whodunit*, y también, si se me permite, con el “para-qué-corno-dunit-y-qué-a-quién”. (Si este párrafo parece confuso, esperen a ver la película.) Tampoco se trata de un film donde lo sobrenatural se instaura contra toda lógica (narrativa o de la otra) y funda sus propias leyes, por lo cual cualquier explicación resultaría, además de irrisoria, una limitación del mismo. Hay, además, un elemento ausente, cierta burla a los códigos utilizados, que impide leer este film con el guiño irónico con que se leía, por ejemplo, *Terciopelo*, o la misma *Twin Peaks*. *Carretera perdida* está hinchada de trascendencia, de solemnidad. Y no es lo mismo un horror que nos deja helados que un horror ceremonioso. Y es por eso que uno se pregunta si no está frente a un gran ejercicio manierista que gira sobre el vacío. En esta obra hay una seriedad ampulosa que ya se insinuaba en algunos momentos menos felices de su producción anterior. Que Lynch sabe conseguir climas, que puede sostenerlos, girar bruscamente el volante y tomar un desvío, lo ha demostrado en más de una ocasión. También es cierto que aquí, si uno acepta la modalidad de la narración (que deja en suspenso misterios sin explicación pero que a su vez parece pedirla —a diferencia de lo que sucedía en *Eraserhead*—), dividiendo la historia en dos para unirlos de

modo aun más retorcido en los momentos finales, asistiremos a un manejo de cámara, sonido, tensión narrativa, uso funcional de los efectos (sobre todo en la parte que muestra la escisión de las dos realidades de Fred/Pete) de un director que sabe aprovechar inteligentemente cada uno de los recursos a su disposición. Que sigue reescribiendo los géneros (*Carretera perdida* es una mezcla de *horror film* con *film noir*) con una caligrafía pensada hasta el milímetro y donde la imaginación íntima se funde con la imaginería de una época, es también innegable. Más allá de su talento, uno puede sospechar una cierta postura calculada: la de cineasta de culto de cierto malditismo a la moda. *Carretera perdida*, con su cartel tácito de “accepte usted este viaje y no pregunte”, parece un video de Nine Inch Nails, con la ambigüedad de otro de Marilyn Mason y con toques glamorosos en clave *dark* de uno de Bowie. No por casualidad todos ellos están invitados a Lynchland desde la banda de sonido hasta en persona (Mason hace una aparición en un film porno que mira el mafioso Sr. Edy). Hay algo de “video alternativo de MTV” en la película de Lynch, no porque su montaje o su estructura rítmica remitan a ellos, sino porque parece haber acotado su obra a un público acostumbrado a consumir lo horroroso detrás de un envoltorio seductor. Y que si uno lo desenvuelve bien no hay nada más que eso: a lo sumo una música amenazante, una sensación seductoramente desagradable (algo opuesto a lo deliciosamente desagradable) que se borra fácil. El Mal, si ese es su tema, se banaliza, se hace casi un video de moda, atrozmente bello quizá, pero también descartable. En ese sentido se podría oponer esta segunda parte de la obra de Lynch a la infinita tristeza y la coherencia de Cronenberg, un tipo con un universo particular, retorcido, también acotado, pero que siempre da un paso más allá de sí mismo, sin traicionarse y traduciendo para todo el mundo sus perturbadoras imágenes que son el verdadero corazón salvaje del helado horror contemporáneo. ☆

The X Files

EE.UU., 1998, 125'

Dirección: Rob Bowman

Producción: Chris Carter y Daniel Sackheim

Guión: Chris Carter sobre una historia suya y de Frank Spotnitz

Fotografía: Ward Russell

Música: Mark Snow

Montaje: Stephen Mark

Diseño de producción: Chris Nowak

Intérpretes: David Duchovny, Gillian Anderson, Martin Landau, Blythe Danner, Armin Mueller-Stahl, Mitch Pileggi, William B. Davis, John Neville, Dean Haglund, Tom Braidwood, Bruce Harwood.



La conjura de los necios

por Gustavo Noriega

Ver *Los expedientes X* sin ser un seguidor de la serie es como ir a una fiesta de borrachos habiendo tomado agua mineral: uno no entiende por qué se divierten todos los que se divierten, y los diálogos que se escuchan carecen de todo sentido. Pero nadie en la puerta del cine me pidió certificado de fan y muchos de los comentarios previos afirmaban que la película tenía valores propios que podían ser apreciados aunque uno ignorara los detalles. No los encontré. Aparentemente el eje argumental de *Los expedientes X* (la película y la serie) es una conspiración del gobierno de los EE.UU. para ocultar datos ciertos sobre la existencia y actividad de los extraterrestres en nuestro planeta. Existe aparentemente (esto lo leí en otro lado porque en la película es más bien oscuro) algo llamado el Sindicato, una serie de personalidades de todo el mundo que colaboran secretamente con los extraterrestres con la intención de ganar tiempo para desarrollar una vacuna que nos inmunice de algo que no sé muy bien qué es.

Hay un problema en la película que trasciende el hecho de que uno posea información previa o no sobre el argumento: no se entiende nada (incluso no entienden los que creen que entienden) y lo que se entiende está mal.

Tomemos la segunda escena de la película. Hay una amenaza de bomba en un edificio federal. Scully y Mulder están revisando el edificio de enfrente (?). Finalmente encuentran el explosivo en el lugar donde se venden gaseosas. La bomba involucra unos bidones gigantes. Logran hacer evacuar el edificio entero en diez minutos (!) y solo queda el experto en explosivos que espera a que la bomba explote, inmolándose sin intentar desactivarla. Está todo mal:

- 1) Es imposible entender cómo lograron ingresar semejantes bidones de explosivos a un edificio federal.
- 2) La referencia a la bomba que explotó en un edificio federal en Oklahoma en 1995 y costó 168 vidas es irresponsable y obscena. Viola las reglas del cine fantástico al relacionar con oportunismo su trama con un hecho periodístico —algo que siempre critica-

mos en el cine argentino y no veo por qué no hacerlo en esta oportunidad—, utilizando una tragedia concreta para causar entretenimiento y diversión.

- 3) Imaginense la evacuación completa del edificio de Obras Públicas que está en la 9 de Julio, en menos de diez minutos.
- 4) La demora para desalojar el edificio se extiende en largas miradas desafiantes entre Mulder y el experto en explosivos, que no quiere irse y elige quedarse solo. Esos segundos eternos de miradas y diálogos ingeniosos violan cualquier verosimilitud, forma elegante de decir que es una escena ridícula.
- 5) El informante-chiflado (Martin Landau) explicará el motivo de la bomba. Es para cubrir la muerte de un niño y de unos bomberos a causa del virus extraterrestre. Que el sector del FBI relacionado con el Sindicato haga derrumbar un edificio federal con centenares de personas adentro (que fueron salvadas solo por una inexplicable corazonada de Mulder) y sacrifique a uno de sus hombres (que no duda un segundo en morir) para ocultar 3 (tres) cadáveres es algo que me supera. He interrogado a varias personas que vieron la película para confirmar que entendí bien este disparate porque me deja un poco azorado e indignado semejante pereza del guionista (todas entendieron más o menos lo mismo). Finalmente Scully y Mulder lograrán dar con esos cadáveres (en otro edificio oficial, que no sé por qué no derrumbaron también) haciendo uso de las tácticas más elementales y trilladas (“¡Me mandó el coronel Frfrfr y si usted no me deja pasar se las verá negras!”).

Uno podría dejar pasar una distracción argumentativa sin demasiados problemas. De hecho, cuando el ciudadano Kane dice “Rosebud”, la enfermera está fuera de la habitación y no lo escucha, con lo cual, en algún sentido, todo *El ciudadano* gira en falso, pero a nadie se le ocurriría hacerle semejante crítica a la película de Orson Welles. El problema con *Los expedientes X* es que esta muestra de desidia y



falta de rigor está tan inscrita en el desarrollo de la película y se repite tantas veces que uno no puede dejar de verla como una marca de fábrica, algo intencionado, aunque yo no le vea la gracia. No puedo resistir la tentación de comentar otra: hacia al final de la película a Mulder le dan las coordenadas en la Antártida de una base de los extraterrestres y el Sindicato, creo. Corte y aparece Mulder manejando un tractor en la Antártida (!!). Cuando llega se le acaba el combustible (!?!). Después de un apocalipsis de efectos especiales, Mulder y Scully, moribunda y semidesnuda, quedan tirados sobre la nieve. Todos los demás son enemigos y huyeron. Corte y aparecen Mulder y Scully en Washington. ¿Cómo llegaron? ¿Cómo se vuelve del medio de la Antártida en un tractor sin nafta? ¿Para qué hace el guionista que se acabe la nafta si es irrelevante para la trama? Si estas chapucerías no son intencionadas, estamos en presencia de un Ed Wood multimillonario, pero si, como me temo, son un guiño cómplice porque hay otra cosa que importa y no lo que estamos viendo, entonces más furor me provoca y me convence de que no estamos, como leí en *Radar*, ante "el primer programa antiposmoderno de la televisión" sino todo lo contrario, ante una nueva avanzada de la idea de que las historias ya están todas contadas y lo único que queda es burlarnos de la idea de relato. El fin de la historia pero no versión Fukuyama sino versión Chris Carter.

Un momento clásico de las películas conspirativas no muy logradas es que en algún momento el personaje que posee la información clave se la recita al protagonista. Invariablemente, estornudar o buscar una pastilla en ese momento implica perder el hilo de toda la trama. En *Maratón de la muerte* la historia se explica dentro de un auto que va a toda velocidad y dicha a los gritos: nunca la pude entender. En *JFK* es un personaje interpretado por Donald Sutherland el que le explica al fiscal Garrison que en EE.UU. existe un gobierno paralelo que puede llegar a matar al propio presidente, mientras el montajista y el director se empeñan en mostrar imágenes desafortunadamente (no to-

das relacionadas). Acá todo es más ridículo e igualmente incomprendible. El que sabe la verdad es Martin Landau y se la cuenta a Mulder entre susurros y en callejones oscuros. Había algo relacionado con el control de plagas y las emergencias nacionales que, por supuesto, se me escapó en sus detalles. Según leí, nuevamente en *Radar*, y confirmé en un documental publicitario, el señor Chris Carter, creador de la serie y hombre detrás del fenómeno, cree firmemente en las teorías conspirativas más extremas y afirma que se inspiró en *Todos los hombres del presidente*. Este tipo de creencias que adjudica al gobierno conspiraciones similares a las que los nazis imaginaban en los Protocolos de los Sabios de Sión, es una costumbre extendida entre los grupos más delirantes de ultraderecha de los EE.UU., quienes, entre otras cosas, volaron el edificio federal de Oklahoma. Claro que, una vez más, uno puede pensar que Carter no cree realmente lo que dice que cree y que es otro guiño. Allá él y sus tonterías. Lo que no se puede admitir tan fácilmente es que *Los expedientes X* diga algo sobre el mundo o que sea la forma en que los jóvenes entran en contacto con la política.

A pesar de los comentarios en contrario, *Los expedientes X* rebosa de lugares comunes sin demasiadas vueltas de tuerca. La pareja con características opuestas, que no consuma su atracción física, que corre el riesgo de ser separada por la organización para la cual trabaja, conforma un esquema archiconocido que parece una cruz de *Arma mortal* con *Moonlighting* pero con dos personajes a los que se les ha mezquinado hasta la última gota de gracia. La posible expectativa por un beso entre Mulder y Scully es la que me provocaría una heladera en contacto con un microondas. Una cierta audacia temática en la creación de monstruos y amenazas y la ilusión de familiaridad que provocan las series garantizan su éxito. *Peyton Place* para las nuevas generaciones: tan poco como eso es la serie de Fox y su último producto de merchandising, una película que no pertenece al linaje del cine. ☆



Vencedores vencidos

por Silvia Schwarzböck

Los antecedentes cinematográficos del director Rob Bowman son casi nulos. Si bien en 1993 filmó la ignota *Airborn*, podríamos decir que hasta ahora su mayor antecedente de peso es haber dirigido veinticinco episodios de *Los expedientes X*. Bowman forma parte del staff de la serie desde la primera de las cinco temporadas que lleva en el aire. Chris Carter —su creador— lo eligió por eso para dirigir un film que podría ser tranquilamente un episodio doble de los tantos que se dan por televisión, solo que con menos referencias a las historias individuales de los protagonistas, porque si no, sería incomprendible para los no iniciados. Eso es lo único que diferencia a *Los expedientes X* de los capítulos de la serie, en los que siempre se mantiene una doble línea argumental: la del corto plazo, que tiene que ver con un caso particular que los agentes del FBI tienen que resolver, y la del largo plazo, que desarrolla las traumáticas historias personales de Fox Mulder y Dana Scully, los desdichados protagonistas. Con lo cual queda claro que el film no intenta ser una adaptación al cine de una serie de televisión, sino la legitimación cinematográfica de una novedad televisiva.

Los expedientes X tiene de por sí elementos que las series de TV compartieron desde siempre con el cine clásico de Hollywood: las características de los personajes protagónicos no pueden disociarse del carisma de los actores (David Duchovny es Mulder así como Gillian Anderson es Scully: no importa qué hayan hecho antes o después), los personajes secundarios (sean enemigos o aliados) son igualmente atrayentes que los principales (para lo cual están tan claramente definidos como ellos), los diálogos son irremediabilmente significativos —porque siempre aportan información—, pero al mismo tiempo destilan una inteligencia innecesaria aunque gratificante. De lo que no se puede estar tan seguro con cualquier capítulo de la serie es de que el espectador se entere de la verdad y abandone la incertidumbre del comienzo del relato a la manera del cine clásico. A través de sus cinco años en el aire, la historia ha resuelto tantos enigmas en el corto plazo como acumulado puntos

oscuros en el largo. Esto es, en la resolución de los casos particulares de cada capítulo la serie va de lo complejo a lo simple, pero paralelamente aumenta el estándar de complejidad de la historia de los protagonistas, que se desarrolla en el largo plazo. Esa progresión en la densidad de los personajes centrales es la que diferencia a la serie de cualquier otra (donde los protagonistas se mantienen idénticos semana a semana mientras lo que varía es el contexto), y hasta tal vez sea un factor tan determinante para explicar su éxito como el grosor de la teoría conspirativa que se va construyendo con el correr de los capítulos. En lugar de cristalizarse en dos arquetipos, los personajes protagónicos evolucionan y se desarrollan en el largo plazo.

El film, desde ya, ha sacrificado razonablemente la genealogía personal de esa rara clase de paranoia que cultivan Mulder y Scully para centrarse en la resolución de un enigma que va a servir para alimentarla en el futuro. Tal como lo explica Carter en el pressbook, *Los expedientes X* tenía que ser una ficción muy abierta, que dejara varios cabos sueltos (tal

como sucede en los capítulos), para que la serie pueda seguir adelante. De ahí que no se entienda claramente cómo es que en el final los protagonistas regresan de la Antártida, aunque los seguidores fieles de sus aventuras ya sepan que Mulder y Scully siempre juegan el rol de vencedores vencidos y que, una vez más, pueden estar siendo ayudados por su enemigo sin que ellos lo sepan. Es que el Estado los ha contratado para investigarse a sí mismos —tal como había hecho Mr. Arkadin con el personaje de Guy Van Stratten en el film de Welles— y así poder eliminar todas las pruebas incriminatorias de actividades clandestinas que ellos van descubriendo. Mulder y Scully son los instrumentos que el poder ha escogido para conocerse y perfeccionarse a sí mismo. Por eso están tan resignados al hecho de que siempre se van a salvar sin saber por qué ni cómo, tal como ocurre en el final de la película. A diferencia de los héroes de los cuentos tradicionales, que se salvan de la muerte y regresan más sabios para contar su aventura, estos antihéroes sobreviven para que nadie les crea. Mantenerlos con vida es la única forma de que relaten una historia de la que no tienen pruebas. Cada vez que descubren algo, es para que desaparezca. Cuanto más sepan ellos, más sabrá su enemigo, que es nada menos que el verdadero poder que gobierna este mundo (los verdaderos poderes, en realidad). Cuando Mulder y Scully ganan en el corto plazo es para que triunfe el mal en el largo. En este sentido, sus vidas no pueden ser más trágicas.

Se podría decir que las innovaciones de Carter respecto de las convenciones del cine clásico no fueron tantas, pero no se puede negar que son fundamentales. Mucho más, si se toma en cuenta que no se trata de una serie que haya producido una revolución estética dentro de la televisión, como fue en su momento el caso de *Twin Peaks*, la miniserie escrita, producida y dirigida —en algunos episodios— por David Lynch y Mark Frost. *Los expedientes X* nunca llegó al extremo de desconcertar al espectador subvirtiendo desde la ironía los criterios de verosimilitud de los géneros, tal como había hecho Lynch al trastocar por medio de interferencias la lógica de cada uno de los



utilizados. El método lynchiano para provocar desconcierto e incomodidad en el espectador era borrar directamente todos los límites entre el policial negro y el thriller, entre el terror y el horror, entre la comedia romántica y la telenovela, imponiendo la arbitrariedad de que los personajes actuaran con los códigos de un género dentro de otro, con lo cual lograba el efecto de que todo pareciera bizarro. Carter, en cambio, permite que *Los expedientes X* se deslice de un subgénero preciso a otro cercano, con el que comparte un género en común: la ciencia ficción puede desplazarse hacia el terror (porque ambos pertenecen al fantástico), el melodrama hacia la telenovela (porque son variantes del género romántico), el policial negro hacia la denuncia política o hacia el thriller de psicópata (Mulder —psicólogo— y Scully —médica forense— trabajan para el FBI), los esbozos de comedia al humor negro (porque se trata de una pareja de opuestos, que suele ser un tópico del género cómico). El único desplazamiento ilícito sería aquel que violara el espíritu de seriedad que identifica a la serie, es decir, aquel que provocara en el espectador la presunción de un doble discurso estético: uno para el público, otro para los intelectuales. No se trata de un producto artístico que reflexiona sobre la cultura de masas, pero que al mismo tiempo utiliza el entretenimiento como coartada para poder exhibirse en televisión (al estilo de *Twin Peaks*), sino de un producto televisivo que reconoce en el entretenimiento su razón de ser, sin renunciar por eso a la ambición de descifrar el mundo. Por eso mismo sería impertinente preguntarse por qué Carter quiere hacer una película con la serie, porque con el mismo criterio habría que preguntarse por qué se filman todas las películas que existen. *Los expedientes X* tiene su propio valor intrínseco, aun para los que no conocen la serie. Ese valor consiste en relegar algunas de las claves de la historia desarrollada en el largo plazo para privilegiar una trama que desentraña un complot equivalente a una concepción del mundo. No se trata simplemente de un verosímil paranoico, sino de una reconstrucción ficcional compleja, coherente y magistralmente magnificada, de los

peores males que acechan a la sociedad en este fin de siglo, en la cual la hipótesis extraterrestre solo es un elemento secundario. Poco importa que la película postule que los primeros habitantes de la Tierra fueron extraterrestres, cuando lo que quiere desenmascarar no es el peligro de que estos aborígenes impensados hagan valer el derecho del primer ocupante mediante la invasión —al estilo de toda una tradición dentro del género de ciencia ficción—, sino el resultado ficcional de una negociación entre partes impensables, que se han redefinido: la humanidad, en el lugar de los usurpadores, y los extraterrestres, en el de los usurpados. Pero a su vez, la película es razonablemente pudorosa respecto de la propia desmesura de su hipótesis: los extraterrestres se ven tan fragmentaria y elípticamente como el mal en una buena ficción terrorífica (al estilo lovecraftiano o carpenteriano); en realidad, el tamaño de su amenaza solo se puede medir a través del espanto que producen los humanos que negociaron con ellos y esperan traicionarlos. Los miembros del gobierno paralelo y secreto del mundo ("El Sindicato") juegan todos el rol de dobles agentes, con una ambigüedad moral casi imposible de juzgar. En base a razonamientos políticos mefistofélicos, preparan una vacuna contra el cáncer negro que acabaría con la humanidad, pero a la vez, por las dudas de que no lleguen a terminarla a tiempo, han negociado una salida alternativa, que consistiría en aceptar el mestizaje entre humanos y extraterrestres. Un horror sin límites, oculto tras una fachada burocrática y legal, que se vuelve eficaz por la forma solapada en que se manifiesta su existencia. El film muestra la punta del iceberg, y deja que el espectador imagine el tamaño de lo que se esconde bajo el agua. Los portavoces de este delirio están condenados al desprestigio, como el personaje del Dr. Kurtzweil, el científico desertor del Sindicato al que ninguna persona sería puede creerle, porque está condenado a que lo que escribe se convierta en best-seller. Otro vencedor vencido y un alter ego del propio Carter. Como decía Lisa Simpson: ¿quién le puede creer a un psiquiatra que pasa su aviso durante el programa de lucha libre? ☆

SCREAM 2

EE.UU., 1998, 118'

Dirección: Wes Craven

Producción: Cathy Konrad y Marianne Maddalena

Guión: Kevin Williamson

Fotografía: Peter Deming

Música: Marco Beltrami

Montaje: Patrick Lussier

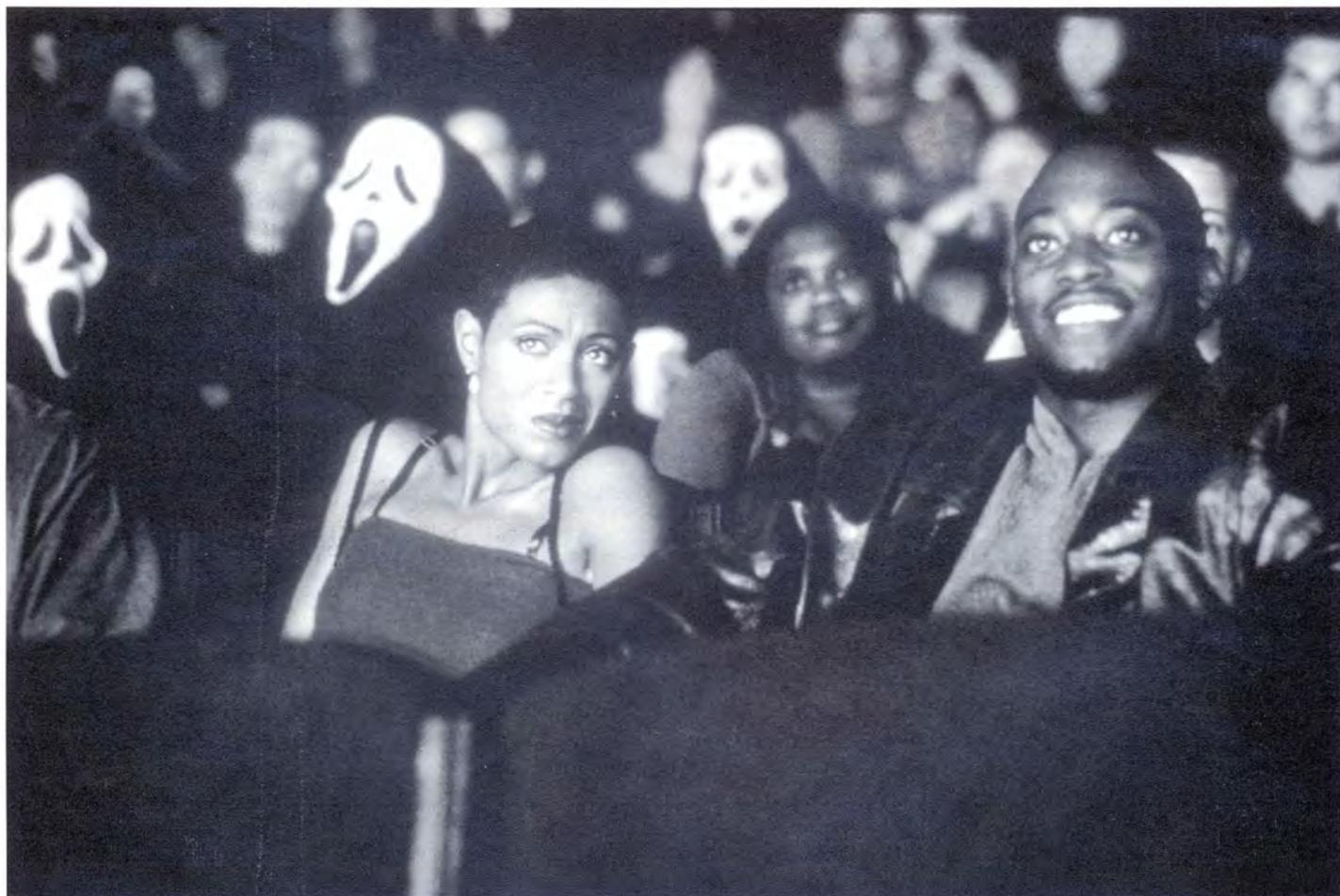
Diseño de producción: Bob Ziembecki

Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Sarah Michelle Gellar, Jamie Kennedy, Laurie Metcalf, Elise Neal, Jerry O'Connell, Timothy Olyphant, Liev Schreiber

Pánico en la escena

por Silvia Schwarzböck

Casi nadie se pregunta para qué sirven las secuelas. La mayoría del público supone bien que su función es alargar un éxito, porque de hecho no existen secuelas de fracasos. Sin embargo, más allá de la lógica de los negocios, existen razones narrativas por las que algunas películas necesitan una continuación. Es posible que no sean tantos los casos, porque no toda secuela pretende ser un serial (una trasposición de los personajes sobrevivientes de una aventura a una situación nueva) o una saga (la gesta heroica de un personaje legendario). Lo más común es que se trate de una mera repetición —con variantes— de la historia ya contada, una operación narrativa de por sí injustificable. El caso de *Scream 2* no cuadra dentro de ninguno de los casos anteriores: ni es una mera repetición de *Scream* (aunque sí su continuación), ni un serial (aunque respeta la definición del término dada más arriba), ni una saga (porque a pesar de que Sidney ya se ha convertido en una heroína, sus antagonistas no están a la altura de darle una dimensión de leyenda a su historia). Lo que hace *Scream 2* respecto de *Scream* es repetir la misma operación intelectual que ella: reflexionar sobre las secuelas de las películas de terror, así como su antecesora reflexionaba sobre las películas de terror. Con lo cual se convierte en la secuela autorreflexiva de una metapelicula. Pero ¿qué significa para Craven "reflexionar"? No se trata simplemente de desenmascarar los mecanismos narrativos de las películas de terror, sino de dar cuenta de la crisis narrativa del géne-



ro, que se traduce en su dificultad para asustar. *Scream 2* vuelve sobre los pasos de *Scream* del mismo modo en que *La última pesadilla* retomaba la primera *Pesadilla* y analizaba los efectos indeseados de sus secuelas: así como el culto de Freddy Krueger había neutralizado el miedo que el personaje debería inspirar, el éxito de *Scream* hacía peligrar la seriedad de una nueva reflexión sobre la cinefilia y el culto de las películas de terror. Pero Craven no se refugió en la ironía y sigue insistiendo en la necesidad de que el público vuelva a asustarse con películas de terror hechas en serio. Esa convicción se hace explícita en el tipo de cinefilia al que apela *Scream 2*. Por más que sea perfectamente comprensible para cualquier no iniciado en el cine de terror y por más que su real valor cinematográfico trascienda sus permanentes guiños al espectador cómplice, la película está cargada de citas y homenajes que tienen una peculiaridad: no responden al concepto de lo bizarro con el que hoy muchos se inician en la cinefilia. Las películas citadas y homenajeadas son casi siempre ejemplos de cine A (*El exorcista*, *Candyman*, *Pesadilla en lo profundo de la noche*, *Carrie*, *Alien*, *Aliens*, *el regreso*, *Nosferatu*, *Frankenstein*, *Psicosis*, *Martes 13* —la II—, *Suspiria*, *Terror en la ópera*...), con algunas excepciones notables (como *La masacre de Texas* y *Halloween*, dos hitos del cine independiente). No es que Craven quiera defender a la industria por el solo hecho de que trabaja dentro de ella, sino que elige especialmente estas películas industriales porque fueron concebidas para un público no cinéfilo con la intención de asustar. Ese origen industrial las obligaba a ser terroríficamente eficaces para alcanzar el éxito de taquilla. No bastaba con que la vieran los acólitos del género y las disfrutaran bajo códigos esotéricos propios, no compartidos con el resto del público. La ironía con que ven películas de terror los cultores del cine bizarro es una actitud que la mayoría no cinéfila no comprende. Es lenguaje de especialistas, aunque se pueda cuestionar si la especialidad vale la pena o no. Las películas de terror clase A, en cambio, tienen que asustar a aquellos que solo ven películas del género cuando son productos de fábrica de primera calidad, lo cual no garantiza que sean buenos, sino que los avala el *mainstream*.

Esta confianza del público no cinéfilo en la industria que ha modelado su gusto hizo que Hollywood estuviera obligado por su propia naturaleza industrial a defender la concepción catártica del terror, esa que sostendría que una película del género debe, en primer lugar, asustar al espectador (tanto como para que grite durante la proyección) y, en segundo lugar, hacerle sentir que ese artificio tiene efectos dentro y fuera de la sala. Si la catarsis no es otra cosa que la posibilidad de liberarse de los propios miedos más profundos presenciando cómo los padece otro que podría ser uno, en materia de cine esta idea se complementa con otra: la de que no se puede salir ileso de una experiencia tan extraordinaria, tan ajena al tono menor de la vida cotidiana, por más que se la viva como espectador. Quien llevó al extremo esta idea fue el mítico productor y director William Castle, al que *Scream 2* homenajea en la secuencia del comienzo. Los trucos publicitarios de Castle podrían considerarse como parte de la puesta en escena de sus films: *Macabro* (*Macabre*, 1958), por ejemplo, contaba la historia de un médico al que intentan matar de miedo haciéndole creer que su hija fue enterrada viva; al comienzo del film se escuchaba la voz en off del mismo Castle diciendo: "cuando el reloj llegue a marcar 60 segundos, ustedes estarán asegurados por Lloyd's de Londres por la suma de 1.000 dólares en caso de muerte provocada por miedo durante la proyección". En su libro *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia* (Sudamericana, 1996), Diego Curubeto relata uno por uno todos los trucos utilizados por Castle para promocionar sus films. Aquí citamos, además del de *Macabro*, dos trucos más, que están relacionados con el homenaje de la secuencia inicial de *Scream 2*. En *Trece fantasmas* (*13 Ghosts*, 1960) "William Castle introdujo el *Illusion-O*, una especie de sistema 3-D que permitía, a través de unos anteojos especiales, ver o no ver los fantasmas, según lo quisiera cada espectador". Pero

—según Curubeto— la estrategia más delirante fue la de *Homicida* (*Homicidal*, 1961): "el *Fright-Break* —algo así como la pausa del miedo— era un mecanismo por el cual los espectadores demasiado impresionables como para ver el truculento final del film podían salir del cine y reclamar el dinero de la entrada, aunque debían esperar al resto del público en el *Coward's Corner* (el rincón de los cobardes)". Al comienzo de *Scream 2* vemos a una pareja de negros que asisten a la *première* de *Stab* (la película dentro de la película, que está basada en la historia que el espectador vio como *Scream*). A la entrada del cine les regalan —como a todos— el disfraz que usa el asesino en el film (igual al de *Scream*), con lo cual se invita a los espectadores a disfrazarse como él. Teniendo en cuenta que todos conocen la historia verídica por el best-seller en el que está basado *Stab*, y saben por lo tanto que los asesinos que usaban alternativamente ese disfraz eran fanáticos del terror como ellos, la estrategia publicitaria consiste en generar la paranoia de que cualquiera podría imitar al asesino. Eso es lo que efectivamente sucede. La pareja del comienzo aparece asesinada (él en el baño y ella frente a la pantalla) y la interpretación inmediata del público presente —obviamente cinéfilo— es la que le correspondería en realidad a la secuencia que estamos viendo los espectadores de *Scream 2*: creer que se trata de un homenaje a los trucos que usaba Castle para promocionar sus películas.

La experiencia de ver la secuencia inicial de *Scream 2* no puede ser más extraña, sobre todo porque las imágenes de *Stab* parodian a las de *Scream* con el simple recurso de quitarles la sustancia cinéfila con la que las había impregnado Craven (con citas y homenajes a varias películas de terror ya clásicas: *Cuando un extraño llama*, *Cuando un extraño vuelve a llamar*, *Suspiria*, *Broma macabra*, *Halloween*, *Pesadilla*...). Este grado de complejidad va a repetirse de otro modo en muchas de las secuencias del resto de la película, exigiéndole al espectador que establezca una relación interactiva entre *Scream 2* y *Scream*, y retándolo a que reconozca todo el saber cinéfilo que se maneja en una y en otra. Craven hace que el asesino opere todo el tiempo con una lógica tomada de las películas de terror, con lo cual su accionar tendría que volverse previsible para el espectador cinéfilo. De hecho, la mitad de la resolución de la trama es perfectamente adivinable siguiendo las pistas que dan las citas, pero lo que no puede verse es hasta qué punto el guión decidirá que los asesinatos se sucedan sin móviles externos al cine, que es lo mismo que decir que hasta el final no se puede saber hasta qué punto *Scream 2* ha decidido ser una secuela de *Scream*.

Craven ya había propiciado la vuelta del terror a su eficacia catártica en *La última pesadilla*, donde planteaba la necesidad de que el género no se convierta simplemente en un código que alimenta la complicidad entre fanáticos y de que recupere plenamente su capacidad de asustar. La escena inicial de *Scream 2*, con su homenaje a Castle, desafía a los propios acólitos de *Scream* —como lo había hecho antes con los de Freddy Krueger— a pensar que la ineficacia catártica del cine de terror se ha convertido en una maldición como la que padece la pobre y valiente Sidney: el horror y la paranoia provienen de las páginas de los diarios, de las confesiones en los *reality shows*, de los noticieros sensacionalistas, de los best-sellers sobre asesinos seriales, en resumen, del terror real procesado por la industria del entretenimiento. Craven advierte con gran inteligencia que el miedo que alimentan los medios por la vía del sensacionalismo no es catártico, porque no nos libera del miedo —algo que solo puede hacer el cine—, sino que nos incita al chusmerío, al boca en boca patético sobre lo inseguro que es este mundo y la decadencia moral que estamos viviendo. Que alguien deguste las noticias policiales de los diarios y devore los noticieros no implica que por eso esté intelectualmente preparado para disfrutar de una buena película de terror. La última escena de *Scream 2* es más perturbadora que el clímax donde se resuelve la cuestión de la identidad del asesino. Quien haya visto la película ya sabrá por qué. ☆

ESCRITO EN EL AGUA

Argentina, 1998, 85'

Dirección: Marcos Loayza

Producción: José Antonio Ciancaglini

Guión: Marcos Loayza sobre el libro cinematográfico de José Antonio Ciancaglini y Graciela Torre Nilsson

Fotografía: Willi Behnisch

Música: Oscar García

Montaje: Nelson Rodríguez

Dirección de arte: Patricia Pernia

Intérpretes: Jorge Marrale, Marcos Woinski, Noemí Frenkel, Mariano Bertolini, Luciana González Costa, Daniel DiGiulio, Francisco Cocuzza, Julieta Navarro.



Crónica de un fracaso

por Quintín

El jueves 17 de septiembre un frío antártico, inusual para la época, cayó sobre Buenos Aires, provocando que ese fin de semana los porteños prefirieran quedarse en casa antes que arriesgarse a contraer una pulmonía por ir al cine. No es que mucha gente estuviera interesada en ver una película argentina de un director boliviano que no tenía buenas críticas ni estrellas de televisión en el reparto. Pero ese frío inesperado resultaba el remate perfecto para un fracaso por demás esperable.

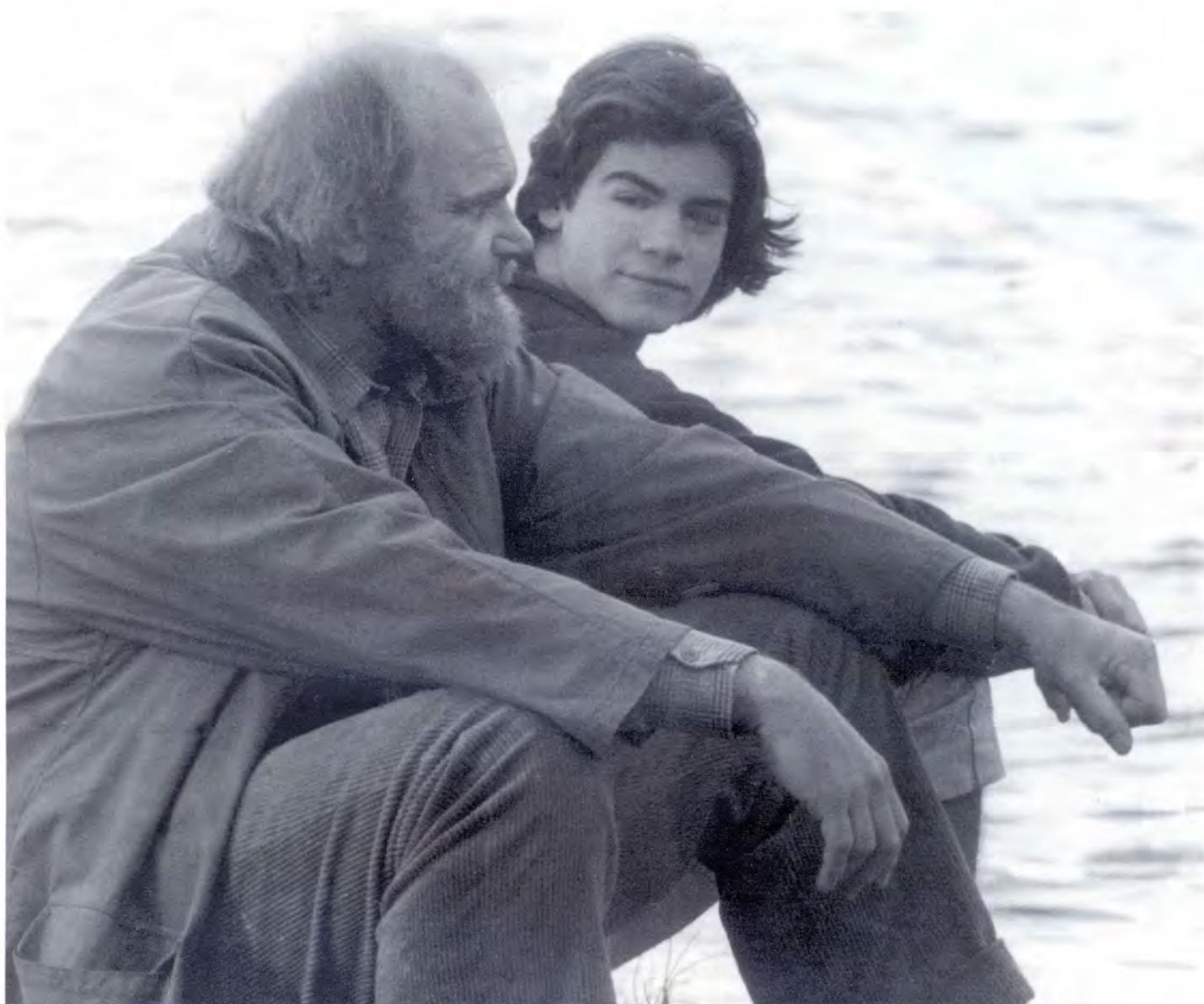
Marcos Loayza es mi único amigo entre los directores de cine. Además, fui testigo de la gestación de la película, discutí con él el guión un par de veces, asistí en una oportunidad al rodaje y nuestro colaborador Santiago García fue su asistente en la filmación. De modo que la mala carrera comercial que tendrá la película me afecta personalmente. Y también me duele que sea una película fallida aunque no carezca de méritos.

En la misma semana del estreno de *Escrito en el agua*, tuve la oportunidad de conversar con Fernando Spiner, director de *La sonámbula*, que se estrena también en estos días. Spiner se comportaba como un comandante de guerrilla atento a cada detalle del lanzamiento del film, supervisaba la pegatina de carteles, el reparto de máscaras antigás y la volanteada con textos de un personaje de la película, tácticas que él y sus colaboradores habían ideado para no dejar que la película quedara abandonada a su suerte frente al escaso presupuesto previsto para publicidad. Si alguien sabe de estos procedimientos es Marcos: algo así fue lo que hizo cuando *Cuestión de fe*, su primer film, se estrenó en Bolivia ante una parecida indiferencia del público por las producciones locales. A Spiner se lo veía nervioso pero feliz: sentía que había hecho todo lo posible, que los tres años de trabajo que le demandó su proyecto habían sido bien utilizados y que la película era de él. Marcos, en cambio, lucía abatido en los días previos al estreno. Aunque trabajó con intensidad pa-

reja y durante casi el mismo tiempo que Spiner, notaba que poco podía hacer en ese momento por su película y también, mirando hacia atrás, que no había encontrado la manera de que el film lo representara cabalmente. Solo esperaba un milagro.

Fue José Antonio Ciancaglini, el productor, el que piloteó los pasos posteriores a la terminación del film, creyendo en la ortodoxia de un método que era de práctica en la época en la que colaboraba con su cuñado, Leopoldo Torre Nilsson: asegurarse un conjunto de cines importantes, entrevistas en los medios, un par de avisos publicitarios. Ciancaglini confiaba en una suerte que, según él, nunca lo había abandonado, pero no parecía advertir que el cine argentino está en un momento terminal para las producciones independientes, que de no mediar una casualidad gloriosa (un efecto de novedad, un verdadero y unánime entusiasmo por parte de la crítica) las películas nacionales se estrenan para durar una semana en cartel. En el mismo mes, su sobrino Javier Torre acababa de ser víctima de ese mecanismo, igual que Fernando Solanas, un director mucho más prestigioso. Pero *Escrito en el agua* era su criatura. Después de todo, Loayza fue apenas el director contratado para filmar un guión llamado *El ciervo* que él y su mujer, Graciela Torre Nilsson, habían escrito y querían producir. Pero la cultura del éxito masivo y años de películas argentinas mediocres, falsas y oportunistas han llevado al público a un estado de desinterés tal que no acepta otra cosa que lo que la televisión promueve o lo que todos aseguran que es una gran novedad o una obra maestra. *Escrito en el agua* no es ninguna de las tres cosas y, por eso, su suerte estaba echada antes de que el invierno llegara tardíamente a Buenos Aires.

En *El ciervo*, un muchacho viaja al campo con su padre para visitar a su abuelo. Allí conoce a una chica y descubre que un empleado infiel del padre envenena el río del lugar. Este persigue a la pareja, la secuestra, aunque finalmente se salvan. Esa es la base del guión que



recibió Loayza a fines de 1996 y que transformó en *Escrito en el agua*, una película sustancialmente distinta. Durante la preproducción, el rodaje y la edición, Ciancaglini se comportó como un caballero y el director tomó todas las decisiones estéticas, incluyendo la versión final del libro, la elección del personal técnico y los actores, el plan de filmación, la música y el montaje final. Una vez concluido el film, retomó el control, organizó el lanzamiento y el envío a festivales y se negó a tomar una decisión que hubiera beneficiado la carrera de la película en el exterior. Argentino hasta la muerte, Ciancaglini rehusó inscribir la película en los festivales como argentino-boliviana (o viceversa), aunque el director, el autor de la música y el editor de sonido fueran bolivianos y la compañía de Marcos figurara en los créditos. La película podría haber incluso competido por el Oscar o, al menos, recorrer el mundo como parte de la cinematografía de un país de producción escasa y hasta beneficiarse de alguna compra por parte de televisoras extranjeras. Pero para eso hay que pensar que la Argentina queda en Latinoamérica. Fuera de estos detalles, la responsabilidad de *Escrito en el agua* es de Marcos Loayza.

Vi la película dos veces. La primera pasó delante de mis narices a una velocidad inusitada. Cuando terminó, no estaba seguro de lo que había visto, aunque conocía perfectamente el guión y aun lo que el director pensaba de cada situación y cada personaje. Era obvio que las imágenes fluían sin pesadez alguna, que los planos secuencia que marcan el estilo narrativo eran muy prolijos, que Willi Behnisch

es un fotógrafo muy competente y Oscar García un músico inspirado. Pero también que el cuidado en los detalles técnicos no alcanzaba para evitar que la película desapareciera sin dejar rastros, sin lograr diferenciarse de productos mucho más convencionales. Cierta belleza plástica, ciertos movimientos de cámara, incluso, parecían indicar que la falta de sustancia intentaba disimularse mediante el academicismo. En la segunda visión, conversación con Loayza mediante, empecé a entender que había otra película detrás, mucho más sutil, pero que no lograba hacerse notar, abrirse camino hacia el espectador.

Una de las razones apareció en el transcurso de la conversación con Spiner que cité más arriba. Spiner sostiene la teoría de que el espectador argentino está acostumbrado a leer subtítulos y que, cuando escucha diálogos en castellano, sobre todo en argentino, tiene una sensación de falsedad y de declamación de los parlamentos que no percibe en los actores de otras nacionalidades. No sabría decir si eso es cierto, pero hay una cierta desafinación que se percibe en *Escrito en el agua* que acaso no sea tal, sino una consecuencia de que los actores argentinos estén presos de un tono que no les permite ser instrumentos del texto sino involuntarios participantes de su adulectación auditiva. Para colmo, uno de los personajes, el abuelo que encarna Marcos Woinski, habla en una jerga seudohispánica, lo que parece confirmar una maldición. Cuando por fin una película argentina no necesita un actor español por exigencias de la coproducción, termina inventando uno. Pero, en realidad, el personaje es un espa-



ñoil falso, que se ha inventado una manera de hablar, aunque esto se adivina recién cuando la película termina, con lo que parece que Woinski es falso como actor y no como personaje. Una buena idea que se convierte en un error.

Algo parecido ocurre con el protagonista, Mariano Bertolini. Se supone que el chico tiene 16 años, está en la edad del pavo y no termina de hacerse cargo de lo que dice. Una edad difícil, nunca transitada en el cine local, que produce otro curioso efecto: el personaje parece mucho más tonto de lo que es. De esto sale beneficiada Luciana González Costa, la noviecita, que no solo es una buena actriz, sino que tiene la oportunidad de decir los diálogos de una mujer, mientras que a Bertolini le toca el adolescente. *Escrito en el agua* es una película sobre la iniciación en la vida, el descubrimiento de las verdades del sexo y las mentiras de la identidad. Su medio tono, su falta de afiliación al didactismo y su distancia de lo melodramático y lo solemne, hacen a su singularidad y son altamente interesantes. Pero es muy difícil darse cuenta de que la película se sitúa en ese registro deliberadamente y no es todo lo contrario: una telenovela a la que le falta énfasis. Al haber eliminado el desenlace policial y las pretensiones ecologistas del guión original, la versión final le exige al espectador una clarividencia para la que no tiene pistas.

Hay un momento en el que el abuelo pasa unos fragmentos de *Morir en Madrid*, supuestos testimonios de su juventud. También aparece *El crimen de Oribe*, el obligado autohomenaje que caracteriza las películas de la familia Torre. Pero esas escenas se mezclan con otras tomadas de noticieros en los que el homenajeado es, en cambio, el ex presidente boliviano Hernán Siles Suazo. Aunque la mistificación

está justificada porque el abuelo es un farsante, me parece que en este contrabando un poco enigmático se resume la actitud de Loayza frente al film. Una protesta por estar prisionero de un sistema cinematográfico que le resulta ajeno, pero cuyo juego aceptó jugar y que se resuelve en una película que es personal solo en un sentido paradójico: el de las marcas, los guiños que el director se hace a sí mismo como para convencerse de que tuvo la película bajo control. Creo que ese control fue solo superficial, favorecido además por el estilo de rodaje en nuestro medio. Hace unos meses, Héctor Babenco decía en estas páginas (ver número 76) que en la Argentina se filma según un sistema de castas, donde nadie contradice lo que dice el director, pero nadie le dice lo que piensa (me incluyo en la parte que me tocó como interlocutor informal).

En definitiva, creo que el problema de *Escrito en el agua* es que Loayza la concibió como una película correcta y la máxima ambición que puso en ella fue mostrar solvencia y no caer en la demagogia ni en la cursilería. Esa es también la preocupación de Manuel, el protagonista. Pero Loayza fue generoso con él y le ofreció una mujer y un par de revelaciones. En cambio, no lo fue tanto consigo mismo y se privó de lo más valioso que estaba en condiciones de ofrecer: una mirada desde afuera de la sociedad argentina que pusiera de manifiesto lo que pudo aprender de nosotros en los largos meses que trabajó en Buenos Aires. Al intentar concebir sus personajes como universales, los terminó alojando en un limbo de la clase media, donde aun las bajezas ocasionales tienen una base noble. No vio, o no quiso ver que hace tiempo que ese sueño fue aplastado por una ferocidad de la que él mismo fue testigo. ☆

EL JUEGO SAGRADO

He Got Game

EE.UU., 1998, 137'

Dirección: Spike Lee

Producción: John Killik y Spike Lee

Guión: Spike Lee

Fotografía: Malik Hassan Sayeed

Música: Aaron Copland

Canciones: Public Enemy

Montaje: Barry Alexander Brown

Intérpretes: Denzel Washington, Ray Allen, Milla Jovovich, John Turturro, Rosario Dawson, Hill Harper, Ned Beatty, Jim Brown, Bill Nunn.



Dios es negro

por Santiago García

1. En Argentina casi no se estrenan películas de negros, entendiendo por dicha categoría a los films que, estando o no dirigidos por negros, son protagonizados exclusivamente por negros. La razón es muy simple: los distribuidores dicen que es veneno para la taquilla. Cada caso particular es distinto pero está demostrado que los exhibidores se enfrentan a un mercado racista.

Una de las excepciones es Denzel Washington, famoso por otro lado por su racismo y su negativa a que sus personajes tengan romances con actrices blancas. De la mano de Washington llega entonces *El juego sagrado*. Pero lo importante es que el director es Spike Lee, el más conocido de los realizadores negros y el más apoyado por la crítica. Recordemos que su film más valorado, *Haz lo correcto*, salió primero en video y luego en cine. Pero desde *Malcolm X* (1993) no se estrenaba una película suya en la Argentina. Y eso es mucho decir ya que filma sin parar.

2. Spike Lee es un cineasta con mucha energía pero pocas ideas sobre el cine. Se lo ha considerado un director que lucha contra el racismo y que representa a su gente en cada uno de sus films. Lo que el público y la crítica parecen no advertir es que se trata de uno de los cineastas más racistas y reaccionarios de toda la historia del cine. Lo dicho anteriormente da cuenta de la vigencia del racismo. Y considero que no está mal que Lee base toda su filmografía en contar los problemas de su raza, ni que la amplia mayoría de sus personajes sean negros. Pero la desigualdad no puede ser de ninguna manera la causa por la que muchos le perdonen su repugnante ideología.

El juego sagrado relata el episodio más importante en la vida de Jesús. El es el mejor basquetbolista del colegio secundario y ahora debe elegir una universidad. Como el otro Jesús, es tentado una y otra vez por gente mala que le promete de todo con tal de que acepte tal o cual universidad. Incluso su padre es puesto en libertad durante una semana para convencer al hijo de que firme la solicitud de ingreso a una de las universidades en competencia, y en caso de lograrlo le reducirían la condena.

El padre está preso por haber matado a la madre de Jesús. Delito no tan grave según la película. La relación padre-hijo es el centro de la trama, que está rodeada por las historias de todos los miserables que quieren una tajada del futuro éxito de Jesús.

Todo el film es la demostración de que solo la vida sana, el deporte y

la educación universitaria pueden sacar al hombre negro de la miseria y la marginación. Al decir "hombre negro" no estoy utilizando la expresión en un sentido general. La mujer negra no tiene que estudiar ni abrirse paso por sí sola. Lee cree que el futuro de su raza depende de que haya "más hombres negros" (EA 1). El machismo de Spike Lee no es cosa nueva y atraviesa casi toda su filmografía. Pero a esto se suman dos cosas más: su novia portorriqueña es la traición hecha persona o, mejor dicho, hecha nacionalidad, en un acto de racismo, xenofobia y misoginia, obra maestra de la síntesis ultraconservadora. Las otras mujeres son las blancas, descritas como las putas que desean arruinarles la vida a los negros. En una escena increíble, donde Lee condena la adicción a las drogas, el alcoholismo y el sexo, elige poner mujeres blancas y no negras para hablar sobre el mal. Las blancas, además, son condenadas porque, a diferencia de las negras, "no hacen ni la limpieza ni la comida". La esclavitud tiene plena vigencia en el cine de Spike Lee.

Para equilibrar, muestra a una prostituta de buen corazón y raza blanca. Al final, la envía a su pueblo de origen. Solo la vida del interior de Estados Unidos puede purificar a la mujer blanca. Creo que ni un video de propaganda derechista se atrevería mostrar tal barbaridad.

Solo se salvan la hermana del protagonista (que no es mujer, es nena) y la madre muerta, que era una santa y murió por defenderlo. Resultó ser un tanguero Spike Lee.

3. Ninguna de las características de *El juego sagrado* es nueva (reparar la filmografía de Lee fue una experiencia reveladora). Pero en sus mejores films (*Haz lo correcto*, un poco más lejos *Malcolm X*, *Clockers* y también, por ser menos solemne, *Chica 6*) su ideología estaba mejor integrada. La conclusión es que Spike Lee no es un cineasta; tiene algunos trucos visuales pero en realidad es un predicador, un militante conservador que vende su ideología en envases de 35 mm, pero sin ningún control de calidad.

En una escena de *El juego sagrado* el padre le confiesa a su hijo (creyente, como toda la gente buena de la filmografía de Lee) que no se llama Jesús por el del Evangelio sino por una estrella de básquet. En ese momento, Lee está diciendo que el hombre negro está por encima de Dios, o al menos del Dios de los blancos. Ese es el único aspecto en el que el director se diferencia de la ideología conservadora más reaccionaria de los Estados Unidos. ☆

TESIS

España, 1995, 110'

Dirección: Alejandro Amenábar

Producción: José Luis Cuerda

Guión: Alejandro Amenábar

Fotografía: Hans Burmann

Música: Alejandro Amenábar y Mariano Marín

Montaje: María Elena Saenz De Rozas

Dirección artística: Wolfgang Burmann

Intérpretes: Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, Nieves Herranz, Rosa Campillo, Miguel Picazo, Javier Elorriaga.

Míralos morir

por Gustavo J. Castagna

Cuando en el cine de las últimas dos décadas, el periodismo y la crítica especializada elogian y aplauden la ópera prima de un novel realizador, siempre es saludable tomar ciertas precauciones. Por lo menos, hasta el momento en que se tenga la posibilidad de conocer ese objeto admirado por una mayoría. Este tema no es nuevo y, dentro del cine español (por citar el caso de una cinematografía importante desde el punto de vista industrial) a partir de la muerte de Franco, siempre se vendió la muletilla periodística de "un nuevo cine" acompañada por la de "un nuevo director". Habría que volver a los años de la explosión estética y política de la Nouvelle Vague y de los movimientos sesentistas para recordar el propósito fundamental de aquellas películas y de esos realizadores: reemplazar un cine considerado viejo y sin interés y ocupar un espacio de poder. En ese sentido, las figuras más notorias del cine español de los 60 fueron Saura, Berlanga y Bardem frente a las primeras manifestaciones del destape y las aborrecibles películas del landismo (por el actor Alfredo Landa). Más tarde, surgió la etapa de conciencia política pero, al mismo tiempo, los aportes de la movida española en el cine. Con Almodóvar en tanto figura pública y de alcance internacional, una nueva generación apareció en los últimos años, con Bajo Ulloa, Medem y Alex de la Iglesia como principales referentes. En estos días, el niño mimado de la crítica y la nueva personalidad del cine español es Alejandro Amenábar, valorado no solo en su país sino también por algunos productores de Hollywood, interesados en comprar los guiones de *Tesis* (su ópera prima) y *Abre los ojos* (su segundo film). Voy a intentar ser más claro con este concepto: el mejor cine es aquel que sobrevive al paso de los años y que no necesita de un contexto (político, social, cultural) para imponer sus valores. Por ejemplo, hoy en día, los films de Almodóvar de la época de la movida solo pueden entenderse dentro del contexto cultural de comienzos de los años 70 y resultan inferiores y casi burdos si se los compara con varios títulos posteriores del realizador. Siguiendo con los directores españoles ya citados, las películas de Berlanga —de cualquier época— son más interesantes que las

alegorías sesentistas de Saura o el cine político urgente de Bardem. Algunos de los films de Medem (*La ardilla roja*), Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*) y Alex de la Iglesia (*El día de la bestia*) seguirán siendo grandes películas con el paso de los años y nadie invertirá su tiempo en recordar si los realizadores representaban a una generación de recambio o si se oponían a un cine industrial y comercial.

Ahora bien, ¿a qué se debe esta extensa introducción a la crítica de *Tesis*? Simplemente a que resulta molesto que un prolífico thriller que agrega poco y nada a lo que vemos por televisión ya esté considerado como un film de culto, especialmente entre los estudiantes de cine y el periodismo joven. Más aun, Amenábar estuvo unos días en Buenos Aires, concurrió a varios programas de televisión y fue entrevistado por Alejandro Ricagno, redactor de la revista. Algunos exagerados comentarios hablan de un antes y un después de *Tesis* y agradecen la llegada de un director que vino a remover la indecisa estructura industrial del cine español. Pero, como se sabe, *Tesis* y su director no tienen la culpa de los desmedidos elogios.

En la ríspida conversación con *El Amante*, a Amenábar se lo notó un poco incómodo frente a un par de preguntas de Ricagno, especialmente aquellas relacionadas con el lugar desde donde se expresa la violencia y con la categoría de film de culto rápidamente adquirida por *Tesis*. En la información de prensa de la distribuidora, al dar a conocer las razones de la repercusión de su primera película, el realizador comenta que se trató de algo de talento, mucho trabajo y un poco de suerte. Respetando estas tres definiciones vertidas por el director puede calificarse a *Tesis* como la mejor película de un estudiante de cine, donde su realizador demostró tener algunas ideas, bastante tesón y una pizca de fortuna en el aspecto comercial.

Tesis utiliza como excusa argumental las *snuff movies*, aquellas películas en las que se filman muertes reales. La historia transcurre en las instalaciones del Instituto de Ciencias de la Imagen (cine, perio-



dismo) donde Angela, con la ayuda del dudoso Chema (un consumidor de esa clase de morbosidades filmicas), deberá desentrañar qué ocurre en el lugar. Hay referencias a algunos aspectos técnicos del cine y del video (zoom digital, planos, montaje), se ven cámaras de primera calidad, un viejo profesor muere, otro lo reemplaza y resulta sospechoso, y un alumno (posiblemente el asesino) seduce a la joven, por lo que Angela y Chema —llevados por la curiosidad— investigarán los hechos en esos particulares ámbitos con aulas, pasillos y rincones ocultos.

Hitchcock y sus personajes voyeuristas, Michael Powell y *Peeping Tom* con su siniestra visión sobre la cinefilia y el asesinato, y hasta Dario Argento con sus historias deshilvanadas donde lo esencial es la resistencia del espectador frente a las imágenes del dolor físico, fueron algunos de los realizadores que, desde diferentes perspectivas, manifestaron su preocupación por la mirada en el cine. En su primera escena, *Tesis* vuelve a plantear un interrogante interesante pero, a esta altura del cine, poco original: hasta dónde puede resultar placentera la visión de hechos macabros. En una estación de subte, se pide que nadie mire el cadáver de un suicida; sin embargo, Angela observa con curiosidad.

Pero no solo desde la relación con el cine que mantiene el espectador (un voyeur espiando vidas ajenas), el discurso formulado por *Tesis* ya fue expresado en otras películas. Para contar su historia, Amenábar utiliza los códigos más reconocidos del thriller, con varios sospechosos y una intriga que jamás aburre, sostenida por la solidez de la narración. Sin embargo, el intento de *Tesis* de criticar el regodeo que existe por la violencia cotidiana se limita a su mera exposición. Esto se debe en gran medida a que Amenábar utiliza los mecanismos intrínsecos del thriller sin demasiados riesgos, contando la historia con los códigos genéricos sabidos de antemano. *Tesis* es una película atractiva por el devenir de los acontecimientos y por el cre-

cimiento y las modificaciones de los personajes de Angela y Chema, pero previsible y vacía por sus desmedidas pretensiones.

Por esa razón, sorprende bastante que se considere a *Tesis* como la más acabada reflexión sobre la delectación que produce la violencia. En ese sentido, los noticieros de la televisión —que están en la antecámara de lo macabro y lo morboso— explicitan mucho más que la película. Y esta es, justamente, la gran contradicción de *Tesis*.

En la charla con *El Amante*, Amenábar comentó su rechazo a toda forma de violencia. Sin embargo, las cintas que tanto deleitan a Chema e inquietan a Angela demuestran hasta dónde puede llegarse mediante la utilización del poder de las imágenes. Pero una *snuff movie* —de allí su carácter obsceno— muestra todo sin esconder nada. *Tesis*, por momentos, es una película que expone lo mismo que pueden mostrar los noticieros, omitiendo las imágenes más escabrosas.

No puede negarse la astucia de Amenábar (o, como se dijo, cierta inteligencia) en el manejo de la cámara, la elaboración de alguna escena que transmite un clima inquietante (la noche en que Angela y Chema descubren las instalaciones donde se editan las películas), las irónicas respuestas del fanático de las *snuff movies* a la protagonista y las definiciones de otro personaje sobre la actualidad del cine español. Justamente, el nuevo profesor que suplanta al viejo docente que murió en el microcine, les señala a sus alumnos que el cine es una industria y que las películas que se deben hacer son aquellas que el espectador quiere ver. Como una declaración de principios, en este momento del film, se tiene la impresión de escuchar la confesión del propio Amenábar en relación con su postura frente al cine. El destino de la nueva estrella del cine español es incierto pero solo se vislumbran dos caminos a corto plazo. Hacer películas más interesantes y olvidar definitivamente este correcto ejercicio de estudiante de cine o, dentro de poco tiempo, aceptar una entrevista con Gina St. John y Steve Kmetko en E! Entertainment Television. ☆

CREPUSCULO

Twilight

EE.UU., 1998, 95'

Dirección: Robert Benton

Producción: Arlene Donovan y Scott Rudin

Guión: Robert Benton y Richard Russo

Fotografía: Piotr Sobocinski

Música: Elmer Bernstein

Montaje: Carol Littleton

Diseño de producción: David Gropman

Intérpretes: Paul Newman, Susan Sarandon, Gene Hackman, Stockard Channing, Reese Witherspoon, Giancarlo Esposito, James Garner, Liev Schreiber, M. Emmet Walsh.

Viejos amigos

por Santiago García



Bastaría con nombrar a los actores que trabajan en *Crepúsculo* para sentir inmediatamente interés y afecto por la película. Paul Newman, Gene Hackman, Susan Sarandon, James Garner, Stockard Channing, M. Emmet Walsh y, en otra categoría, Giancarlo Esposito y Reese Witherspoon. El título del film, que tiene mucho que ver con los protagonistas, es claramente una declaración del género al que pertenece la película. Aunque en realidad no se trata de un género sino de una categoría: el cine crepuscular. Es necesario aclarar que no estamos frente a una obra maestra del cine crepuscular como *El ocaso de una vida* de Billy Wilder o *El tirador* de Don Siegel, por nombrar dos de mis favoritas. Pero *Crepúsculo* no pretende ser una obra maestra. Además, una historia de perdedores como esta no funcionaría bien con aires de gran película y Benton no es tampoco un grande del cine. La humildad (la de la película y la del director en este film) puede que sea otra de sus virtudes aunque siempre es difícil evaluar esa característica. Lo que sí es una virtud indudable es el tono del film: tranquilo, pausado y, en definitiva, crepuscular. La trama policial alrededor de la cual avanza la historia no le impone ninguna velocidad o cambio de registro. Al contrario, los pocos momentos de acción son muy aislados, irrumpen y luego dejan paso al tono general. Los actores, los movimientos de cámara, el montaje, la puesta del director, todo es coherente. El misterio tampoco se mantiene demasiado oculto bajo la intriga del quién lo hizo. Es muy acertada la manera en que todo se va averiguando lentamente y sin grandes sorpresas. Los espectadores saben lo mismo que el protagonista y él va completando el cuadro poco a poco pero imaginando lo que va a hallar.

Las actuaciones son en general muy buenas, como no podía ser de otra manera ya que es uno de los pilares del film. Se destaca sobre todo James Garner, como el viejo amigo policía de Paul Newman, que viene a ser la versión oscura del protagonista. También Stockard Channing compone un personaje a la altura de su recuperada carrera. El único que desentona es el personaje de Giancarlo Esposito, cuya energía de *comic relief* sirve para contrastar con los demás, y solamente para eso. Tampoco su actuación en exceso animada ayuda a justificar su presencia en la película.

La historia de Jack Ames (Paul Newman) es la de un perdedor. Ex policía y ex detective privado, vive con un matrimonio de ex estrellas de Hollywood. Lo interesante —además de que los tres sean ex— es que esas viejas estrellas no son ancianas, apenas han pasado la edad de pertenecer a la primera plana del cine. Algo muy parecido les ocurre a varios de los actores de la película. Jack Ames no es, aunque lo parezca en sus trabajos, un guardaespaldas. Pero tampoco es un familiar, ni un mayordomo. Jack es solo un viejo amigo. Los tres están unidos por varias razones que se irán develando con la trama, pero básicamente están unidos por los tiempos que han quedado atrás.

Los demás personajes actúan como conocidos de siempre. En *Crepúsculo* todos se conocen y todos son perdedores. Pero aun en ese contexto sigue habiendo secretos. La familiaridad es muy parecida a la del film anterior de Benton, *Las cosas de la vida*, pero acá la simpática ñoñería es reemplazada por la melancolía y la amargura. Solo al final parece que el director desea poner algo de luz y, sin perder nunca el tono, algo de esperanza. A esa altura el film ya transmitió lo que quería y todos sabemos que la historia ha llegado a su fin; lo demás es un merecido descanso para el protagonista. Lo mismo ocurría en *Las cosas de la vida*, también con Paul Newman. Está claro que es el deseo del director, no solo con respecto a sus personajes sino también a su propia persona. En su crepúsculo Robert Benton quizá ya no gane el Oscar, como lo hizo con la mediocre *Kramer vs. Kramer*, ni sea nominado como lo fue con *En un lugar del corazón*. Pero yo prefiero mil veces esta nueva etapa de su cine, simple, modesta y mucho más sincera. ☆

MOTHER DAO. CON FORMA DE TORTUGA

Moeder Dao, de schildpadgelijkende

Holanda, 1995, 89'

Dirección: Vincent Monnikendam

Producción: NPS-TV

Fotografía: material de archivo

Música: Jan Dries-Groenendijk

Montaje: Albert Markus y Licky Zydower

Sonido: Jan Dries-Groenendijk

En el corazón de las tinieblas

por Eduardo A. Russo

Entre las cientos de películas del catálogo Lumière hay una no muy célebre que André S. Labarthe recordaba hacia el centenario del cine: *Coolies en Saigón*. En ella se presenta el típico desfile exótico; un grupo de *coolies* tiran de un rodillo aplanador de caminos. Otra postal Lumière: los obreros abren los senderos del progreso, esta vez en Indochina. Pero el hecho queda corto para la duración acostumbrada; la calle se vacía, y la atraviesa un niño que lleva agua en un balde, mira la cámara por un momento, y se va. Al fondo, pasa otro poblador con una carretilla, indiferente al rodillo, al cine y a todo afán civilizador. Labarthe destacaba esa devolución de una mirada inesperada dentro de la cuidada puesta en escena que apenas disimulaban los operadores Lumière dondequiera que plantaran sus trípodes. A esta referencia lejana podría remitirse el origen de este prodigio sobrecolector e inclasificable que es *Mother Dao*.

Reinventando el montaje continuo. Por comodidad, calificamos a *Mother Dao* —*The Turtlelike*— (algo así como “Madre Dao, la que se asemeja a una tortuga”, tal como llama un mito de fundación indonesio a su diosa madre) como documental. Su director, Vincent Monnikendam, la compuso (término aquí más que apropiado) con fragmentos de cientos de películas de propaganda realizadas entre 1912 y 1933. El gobierno holandés las filmó como registro de su epopeya colonial, que llevaba unos tres siglos. Creía justificar así su presencia en Indonesia e incluso seducir a posibles colonos. Despojados de los títulos e intertítulos —y del profuso entorno verbal con que debieron estar acompañados— los planos fueron religados con la ayuda de un denso universo de música (notable trabajo de Jean Dries-Groenendijk) y efectos sonoros, más una breve serie de mitos y poemas.

A diferencia de lo que sostenían ciertas poéticas de ruptura de los 60, cuando se creía que el cine obtendría su potencial concientizador mediante un montaje expuesto y trepidante —mientras que al mantenerse invisible, por su efecto de sutura seguiría siendo el supremo opiáceo audiovisual— Monnikendam une fragmentos y los anula como tales, construyendo escenas y secuencias con el más puro estilo clásico. A partir de planos tomados con décadas o miles de kilómetros de distancia, reinventa el montaje en continuidad, especialmente aquel armado por el *raccord* de mirada. Ficcionaliza el

documental dejando al descubierto la ficción colonial que lo sostenía. Monnikendam *devuelve la mirada* a aquel que la cámara colonial encuadró como salvaje. Y esos seres filmados como pintorescos, voluntariosos, apacibles o desvalidos, interpelan al espectador y a los blancos que los arengan o catequizan —en suma, que los dirigen— planteando una presencia inquietante, irreductible.

En la Estación Interior. “Era como un duro peregrinar en medio de indicios de pesadillas.” Así define Marlow su ascenso por el río hacia la Estación Interior de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. En la confrontación inicial, un niño indígena sostiene su mirada a cámara —que también cerrará el film— y luego se despliega el mundo construido en *Mother Dao*. Un mundo donde otro niño puede fumar un cigarrillo en el intervalo en que se desprende de la teta o los ancianos se permiten ignorar inequívocamente al funcionario colonial que pontifica ante la tribu. La continuidad entre los planos se facilita por el refinado estilo de las imágenes originales, cuya fotografía es de calidad excepcional y conjugan realismo extremo con fotogenia.

El blanco del hombre blanco se refuerza en los impecables trajes tropicales, en los sombreros de corcho y la burguesa robustez de funcionarios y hombres de negocios. El contraste entre la blancura lechosa de esos cuerpos y vestimentas —guiando el esfuerzo de las factorías incipientes o trastabillando en un vado— con los tonos intensos de la selva y la piel de los indígenas denuncia la proporción imposible entre imperio y colonia, desnuda lo que el mismo Conrad supo llamar “la alegre danza de la muerte y el comercio”.

Como no hay comentario alguno en *Mother Dao* las imágenes se remiten a mostrar un mundo donde el sentido llega por la reflexión del espectador. Una matanza de cocodrilos, a puro garrotazo, forma parte de sus tramos más intensos. ¿Industria colonial o cacería salvaje? Poco antes, con una precisión casi forense, se exhiben enfermos ineficaces y sus pústulas, separados de los enfermeros coloniales convenientemente por (blancos) trajes aislantes. ¿Qué peste padecen? No hay palabras para anclar eso que se asienta en la memoria. Y hasta deriva hacia lo alucinatorio, como cuando asistimos a la labor y los juegos de operarios en una factoría, entre nubes de copos de algodón —o algún tipo de lana, imposible saberlo— en el sueño oscuro de ese colonialismo industrial que irónicamente fue definido —por Conrad una vez más, en otro relato— como “una avanzada del progreso”. La crítica no se abre tanto en el film como en el espectador que este postula, con esa inteligencia que uno suele echar de menos en las pantallas contemporáneas, pero que a veces se impone, como en este caso.

Pero, por sobre todo, *Mother Dao*, como film conradiano, nos acerca a la locura que fue la de Kurtz en su Estación Interior, y permite asomarnos con horror fascinado a aquello que entrevió Marlow y que se resiste a toda palabra. ☆



EL JUGUETE RABIOSO

Argentina, 1998. Dirección: Javier Torre. **Producción:** Javier Torre. **Guión:** Oliverio Torre y Javier Torre sobre la novela de Roberto Arlt. **Fotografía:** Ramiro Aisenson. **Música:** Martín Bianchedi. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Diseño de producción:** Isabel de Estrada. **Intérpretes:** Mariano Torre, Thelma Biral, Lito Cruz, María Vaner, Onofre Lovero, Jean Pierre Reguerraz, Horacio Roca, Hernán Capó, Jorge Luz.

Pobre Roberto Arlt. Siempre fue un tipo incomprendido. Quienes le corregían sus faltas de ortografía no podían leer más allá de la sintaxis de su literatura. Quienes lo confinaron solamente a sus *Aguafuertes* no pudieron entender el estallido de los sentidos de sus novelas, sus cuentos y sus obras de teatro. Quiénes intentaron llevar a la pantalla sus libros no entendieron (salvo quizá *Los siete locos* de Leopoldo Torre Nilsson) la intensidad y la coherencia de sus relatos, la rabia y la pasión con que están contados, la profunda comprensión de una Buenos Aires delictiva, traicionera y única; pero sobre todo no pudieron entender la soledad, la desesperación y los extraños lazos de comunión entre los hombres.

La nueva película de Javier Torre no solo revela que fue incapaz de captar el espíritu arltiano, sino que ni siquiera pudo contar una historia. Lo único que Torre debería haber hecho es recuperar el alma de la novela de Arlt: el hombre desesperado, el hombre que busca romper la delgada pared que lo separa de la inalcanzable felicidad, el hombre que traiciona porque esa es su ética y esa es la moral social.

Al igual que la novela, *El juguete rabioso* está estructurada en cuatro capítulos que ponen en escena a Silvio Astier en situaciones límite. Esta estructuración en la novela no es una mera división en capítulos, son los modos con que Astier se enfrenta a distintas circunstancias de la vida y debe decidir. Decisiones que se encuentran en el límite entre la moral social y la ética individual. Lo que nunca haría Arlt es lo que Torre hace: juzgar ideológicamente a sus personajes, presionarlos para que actúen, condicionarlos.

Los primeros minutos de la película —cuando Silvio Astier rodeado de adolescentes marginales intenta cargar y disparar un cañón— no solo parecen sospechosamente insertados con posterioridad a la filmación de la película (quizá Torre vio *Pizza, birra, faso* de Stagnaro y Caetano) sino que desconciertan y emplezan a producir en el espectador una sensación de sopor y aburrimiento que irá creciendo raudamente hasta llegar al final.

Mal narrada, sin poder mantener la atención del espectador, con una mala dirección de actores y una equivocada lectura de Arlt, Javier Torre puede ser catalogado como un "parricida", no solo metafóricamente con respecto a Roberto Arlt, sino literalmente con respecto a su padre, que en definitiva sabía hacer lo que él no. Filmar, solo eso.

Marcela Gamberini



UN CRIMEN PERFECTO

A Perfect Murder

EE.UU., 1998. Dirección: Andrew Davis. **Producción:** Arnold y Anne Kopelson, Christopher Mankiewicz y Peter MacGregor-Scott. **Guión:** Patrick Smith Kelly, basado en la obra teatral *Dial M for Murder* de Frederick Knott. **Fotografía:** Dariusz Wolski. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Dennis Virkler. **Diseño de producción:** Philip Rosenberg. **Intérpretes:** Michael Douglas, Gwyneth Paltrow, Viggo Mortensen, David Suchet, Sarita Choudhury, Michael Moran, Novella Nelson, Constance Towers.

El argumento de esta película (que pertenece a un tal Knott) no da para una columna entre varias, sino para un libro. Todos nosotros hemos tenido acceso a él a través de la versión que filmara Alfred Hitchcock en 1954, con la perfección inglesa que lo caracterizaba. En esta versión (que con su enroque de personajes y personalidades no hace sino acentuar lo que la trama insinuaba en la versión anterior) los protagonistas son un cúmulo de sentimientos encontrados y necesidades. El odio, el egoísmo, el interés, el miedo a la soledad, la lujuria, la maldad, el engaño: todo menos el amor, que está y no está detrás de las acciones que cometen. Como Dios o como la justicia, nunca sabemos si existe o no.

Michael Douglas toma la posta de Ray Milland, el marido traicionado que busca la riqueza y la reparación de su orgullo con el asesinato de su esposa. Gwyneth Paltrow intenta alcanzar el esplendor de Grace Kelly y suma los dotes del detective de la vieja versión. En Viggo Mortensen se concentran el amante de la que morirá y el cómplice del planeado asesinato (que no muere pues a último momento manda a un compañero criminal a consumir el acto). Este último replanteo de personaje es el más interesante: como el asesino de Hitchcock, también es un vividor de mujeres enamoradizas, es un pintor (como Robert Cummins, el amante de la versión anterior, que era escritor de novelas policiales) y hasta tiene los ribetes de gigoló que tenía el personaje de Milland (un tenista que teme a la pobreza) y no tiene ya el de Douglas, que hace todo para evitar el escarnio y la bancarrota.

La corrección de la trama y de la conducta de la versión anterior (como la de Milland, que felicita al detective cuando este descubre su coartada) ahora es una colección de engaños y actos de maldad, de apariencias (como Paltrow, que trabaja en una lujosa oficina ayudando a refugiados del tercer mundo) y de actitudes mezquinas.

La película alcanza apenas a ser una rutina de Hollywood (un divertimento distendido, para que desde el cinéfilo hasta el lego pasen un rato agradable), pero tiene el mérito —poco apreciado por la crítica, sobervalorado por la academia— de ser coherente al releer un clásico a la luz de su época. Grace Kelly sigue siendo la más linda.

Máximo Eseverri



LA PRIMA BETTE

Cousin Bette

EE.UU., 1998. Dirección: Des McAnuff. **Producción:** Sarah Radclyffe. **Guión:** Lynn Siefert y Susan Tarr sobre la novela de Honorato de Balzac. **Fotografía:** Andrzej Sekula. **Música:** Simon Boswell. **Montaje:** Mary y Karen Margiotta y Liora Reich. **Diseño de producción:** Hugo Luczyk-Wyhowski. **Intérpretes:** Jessica Lange, Elisabeth Shue, Bob Hoskins, Hugh Laurie, Kelly Macdonald, Aden Young, Geraldine Chaplin.

La prima Bette es un relato de Balzac que forma parte de su gran obra *La comedia humana*, escrita entre 1799 y 1850. El objetivo de Balzac era mostrar el revés de la trama de la sociedad francesa de la Restauración y del reino de Luis Felipe. En *La prima Bette* se propone plasmar escenas de la vida parisense, mostrar París como una gran jungla donde desfilan personajes excelentemente delineados que solo quieren triunfar sin importarles los medios para lograrlo. La voz de Balzac, segura, sutil y profundamente comprometida con el contexto revolucionario, es completamente distinta a la mirada del director de *La prima Bette*, que filma con trazos exacerbados, caprichosos y gruesos.

La historia, ambientada en 1840, narra la venganza de una mujer que conjuga el placer, el dinero y la ambición para arruinar a aquellos que la han hecho infeliz, solterona y pobre.

Esta es la primera película del director Des McAnuff, que viene del teatro y no conoce todavía el manejo de la cámara, que en muchas de las escenas suele ser inapropiado para la historia que se está contando (por ejemplo, el congelado del final, entre otros muchos). Si lo que quiso hacer McAnuff fue una comedia negra que desvistiera las pasiones humanas, olvidó que esto se hace delineando la motivación de las conductas de sus personajes y ubicándolos en un contexto específico, y olvidó también que el tono debería haber sido el de la ironía. Esto, entre otras cosas, hace de la película un relato confuso, enmarañado y precipitado, donde los personajes se mueven todo el tiempo de un lado a otro de la pantalla como si fueran portadores del afamado mal de San Vito.

Es una lástima haber desaprovechado tres buenos actores que forman parte del elenco, como Jessica Lange en el papel de la fría y calculadora Bette; Elisabeth Shue, que encarna a una prostituta con poco cerebro pero buena cola, y Bob Hoskins haciendo de millonario ignorante, pero con buen corazón. Sin embargo, hay que reconocer que McAnuff posee un mérito: Geraldine Chaplin, horriblemente maquillada, tiene el atinado gesto de fallecer en los primeros diez minutos de la película. Por lo menos una se salvó del desastre.

Marcela Gamberini



LOS MISERABLES

Les misérables

Francia-Gran Bretaña-Suecia. Dirección: Bille August. **Producción:** Sarah Radclyffe y James Gorman. **Guión:** Rafael Yglesias sobre la novela de Víctor Hugo. **Fotografía:** Jorgen Persson. **Música:** Basil Poledouris. **Montaje:** Janus Billeskov-Jansen. **Diseño de producción:** Anna Asp. **Intérpretes:** Liam Neeson, Geoffrey Rush, Uma Thurman, Claire Danes, Hans Matheson, Peter Vaughan.

Es altamente frecuente que la adaptación de grandes obras literarias dé como resultado películas mediocres. Este es el caso de *Los miserables* de Bille August.

La película elige recortar la extensa novela que Víctor Hugo tardó quince años en escribir y narra el enfrentamiento de dos hombres: el injustamente castigado con la cárcel Jean Valjean —interpretado por el corpulento Liam Neeson— y el policía Javert —personificado por el rubicundo Geoffrey Rush—, quien perseguirá a sol y a sombra a Valjean, que se ha fugado de la prisión.

La novela es, probablemente, uno de los grandes archivos epicos de la historia social y política del siglo XIX. Allí se cuentan las trágicas circunstancias por las que atravesó la Francia en la época de la posrevolución. Algunos tópicos son: la degradación del hombre en el proletariado, el destino y la justicia divina, la sujeción y el maltrato de la mujer, la persistencia de la ignorancia y la pobreza en la tierra, los ideales de la revolución; todos narrados desde una fuerte conciencia política.

Uno de los tantos inconvenientes de la película es que los personajes encarnan una oposición muy extremista. Son arquetipos, estereotipos del hombre muy bueno que raya en la bobbera como Valjean y un tipo muy malo, sin condescendencias, sin sutilezas, representado por Javert. Ninguno de los personajes tiene la fuerza de los originales que escribió Víctor Hugo y que obtienen su riqueza de la pluralidad de matices de sus conductas.

Así, esta nueva versión de *Los miserables*, de la que se hicieron más de quince a lo largo de la historia del cine, resulta ser un film de pretendida calidad, con todos los defectos que esta concepción entraña: una innecesaria solemnidad, una fotografía apabullante, una adaptación débil, un exceso de primeros planos, una buena ambientación.

En definitiva, en su versión de *Los miserables*, Bille August se equivocó groseramente al encarar el film como una tragedia personal, como una mera oposición entre dos hombres, cuando en realidad la obra de Víctor Hugo es una gran épica, con un fuerte contenido político, comprometido con la época de la posrevolución. Resulta así una versión desapasionada, aburrida, fría, contada con un tono sombrío, descontextualizada, con espacios abiertos típicos de las tragedias y con un final poco trabajado donde triunfa la moral del más bueno de todos los hombres, Jean Valjean.

Marcela Gamberini



SEIS DIAS, SIETE NOCHES

Six Days. Seven Nights

EE.UU., 1998. Dirección: Ivan Reitman. **Producción:** Ivan Reitman, Wallis Nicita y Roger Birnbaum. **Guión:** Michael Browning. **Fotografía:** Michael Chapman. **Música:** Randy Edelman. **Montaje:** Sheldon Kahn y Wendy Greene Briomont. **Diseño de producción:** J. Michael Riva. **Intérpretes:** Harrison Ford, Anne Heche, David Schwimmer, Temuera Morrison.

La primera nota que escribí en esta revista fue un comentario sobre *Juego de patriotas* cuando salió editada en video. Allí hablaba pestes de la película, pero aclaraba que Harrison Ford actuaba bien, como siempre. Me quejaba del poco criterio que tenía para elegir sus proyectos y esperaba una pronta recuperación. La recuperación fue parcial. Ya no volvió a hacer películas extraordinarias pero al menos se lució en dos buenos films: *El fugitivo* y *Avión presidencial*.

Todo esto viene a cuento porque Harrison Ford realiza aquí su peor actuación desde *Una segunda oportunidad*, y eso, amigos, es mucho decir. Claro que es culpa suya, pero un director incapaz de lograr de él una actuación aceptable, no puede llamarse director. En cuanto a su compañera de elenco, Anne Heche, hay que decir que posee carisma y, si no fuera por el insufrible guión, tendría buena química con Ford. Pero la crítica dedicó párrafos y párrafos a la vida sexual de Heche y no a su trabajo.

Hablemos ahora del otro problema. Ivan Reitman se había ganado el afecto y el respeto de quien escribe por dos grandes comedias de corte clásico: *Presidente por un día* y *Junior*. Con *Un papá de sobra* demostró una decadencia más que inquietante en su carrera. Acá se confirma y se refuerza: la película es un desastre. No solo es aburrida y poco graciosa, sino que es vulgar e insulsa. Además, la presencia de dos pésimos actores y personajes (David Schwimmer y Temuera Morrison) hace sospechar que Reitman también ha perdido otro de sus grandes méritos: su capacidad para elegir extraordinarios actores de reparto. La historia poco importa, pues, aunque la contara, no habría manera de que alguien pudiera entender lo mal que está filmada.

Por suerte, al día siguiente vi *Una Eva y dos Adanes* de Billy Wilder. Nadie le pide a Reitman que alcance ese nivel de excelencia, pero al menos sería bueno que recuperara lo mejor de su propio cine.

Santiago García



De uno a diez



	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Leonardo D'Espósito La Maga	Luciano Montegudo Página /12	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Oswaldo Quiroga El Cronista	Quintín El Amante	Julian Cooper Herald	Promedio
Mother Dao		9	9	9	8	9	9	9	6	10	10	8,80
Amo la vida	6			7		7		7	7		7	6,83
Rescatando al soldado Ryan	7	7	7	7	7	7	5	5	8	4	8	6,55
Tesis	7	7	6		6	6	6	6	8	6	7	6,50
Crepúsculo	5			8		6	6	8	5		7	6,43
La sonámbula	4	8	6		5		5	5	10	6	7	6,22
Carretera perdida	3		5		8	7	5	8		6		6,00
El farsante	6				5	7	6	6		6		6,00
El juego sagrado	6	6	4	7	6	6	3	8	5	4	6	5,55
Escrito en el agua	5	5	5		6	4	6	5	6	6	7	5,50
Los expedientes X	5	7	5		7	6	4	6	1	5	5	5,10
Ellas	5					5		6	5		3	4,80
Sin límites	5	5	3	4	4	4	4	7		4	3	4,30
Un crimen perfecto	4	4	4			5	3	4			6	4,29
Seis días, siete noches	4		4			5		3	3	3	6	4,00
Los miserables	5		2			3		3	3		6	3,67
El juguete rabioso	2	1	2		3	3	2	2	6	3	5	2,90
La prima Bette	3		2	3					3			2,75

Tradición y cambio

por Sergio Eisen

En los últimos años la imagen del castillito de Disney que abre cada película se transformó en un símbolo ominoso del triunfo del marketing y el envase sobre la animación en sí misma. La actitud autorreferencial que manifiestan las últimas producciones, citando una y otra vez a sus propios fetiches, contribuyó a fortalecer esta idea. Atravesar el aluvión publicitario que acompaña cada estreno intentando que el personaje de turno no entre en nuestro hogar, ni siquiera debajo de la tapita de un yogur, parece más difícil que detener la invasión de los hunos como lo hace Mulan en la película. Separar este aspecto comercial del film en sí mismo no es una tarea fácil. Sin embargo, afirmar que en *Mulan* no hay creadores y que su eficacia y naturalidad narrativa dependen de una hipercompleja maquinaria que funciona a través de calculadísimas decisiones de marketing, como sostiene Máximo Eseverri en su reseña, conduce a una simplificación que no dice nada de la película en sí misma y cierra toda posibilidad de análisis. El lugar común de la influencia de la derecha norteamericana y el conservadurismo en el campo de la animación se inscribe dentro de una línea de la crítica que confundió la compleja obra de Disney con la historieta de Rico McPato. La posible relación de Disney con el macartismo y su visión empresarial dieron lugar a una crítica facilista y panfletaria que no se preocupó por hacer una valoración o desvaloración seria de su obra estudiándola desde adentro de ella misma. Si bien sería un enorme error decir que *Mulan* deja a un lado los ingredientes de una fórmula que parece repetirse mecánicamente de una producción a otra, creo que la película introduce algunas novedades que quisiera señalar.

1) En *Mulan* se produce un cambio con respecto al estandarizado contrapunto cómico. *Mulan* es un relato dramático y sus creadores son conscientes de este hecho. Las gárgolas de Notre Dame ejecutando su número cómico mientras París arde en llamas por la persecución no tendrían cabida dentro del modelo que elige *Mulan*.

El contrapunto cómico como recurso narrativo (cuestionable) derivó en los últimos años en un alarmante esquema esquizofrénico donde lo cómico anulaba la fuerza dramática de sus historias al convertirse en la negación de ellas mismas. Gracias a este esquema un cuento de *Las mil y una noches* se transformó en un show unipersonal propio de Las Vegas y un relato de la mitología griega se convirtió en un hiperquínéti-

co y electrificado cartoon en ritmo de gospel que pasaba por alto el motivo trágico que impulsaba a su héroe a cumplir las pruebas para ser perdonado por los dioses del Olimpo.

En *Mulan* los personajes-cartoon están integrados dentro de la historia pero sus números cómicos siguen una línea marginal o paralela que nunca interfiere o compromete la línea dramática del relato. El joven Shang llega con su tropa a una aldea donde supuestamente va a encontrarse con el ejército de su padre. El pueblo está totalmente destruido y los soldados asoman sus cuerpos cubiertos por la nieve. No hay rasgos de vida en el lugar, su padre ha muerto. La escena tiene un peso dramático inusual para una producción de este tipo y sus creadores permiten que ella se desarrolle sin acudir a viejos trucos para aligerarla. El dragón Mushu y todos los bufos de la corte Disney se evaporan para que la escena vibre con su propio peso. En el lado de los signos negativos, la voz del popular Eddie Murphy dando vida a un dragón chino que a su vez parece un perro deja la sensación de que la fórmula se resiste a ser cambiada.

2) La reducción en la cantidad de canciones y la no inclusión de un gran cuadro musical favorecen la fluidez de la película. Frente a la pregunta mecánica: ¿en qué momento de la historia podríamos introducir canciones?, *Mulan* parece cuestionarse de manera tímida hasta qué punto ellas ayudan en una historia de este tipo. *Mulan* transgrede las reglas de las últimas producciones: su estructura narrativa musical surge desde adentro de la historia y no a partir de una matriz impuesta desde afuera sin caer en la tentación de mimetizarse con un musical exitoso de Broadway —léase *Miss Saigón*— como lo hacía *El jorobado...* con *Los miserables*.

3) Después de una serie interminable de villanos verborágicos, grandilocuentes y teatrales, el taciturno Shan-Yu impone seriedad y calma en la fiesta de disfraces de los villanos Disney. Su presencia real a lo largo de la película es breve y fugaz. Shan-Yu nunca aparece más de lo necesario y se convierte en una fantasmal sombra de terror que oscurece la historia al ocultar el cuerpo que la proyecta. Su poco protagonismo enriquece la animación y permite la posibilidad de una nueva lectura: no es Shan-Yu el verdadero adversario del relato sino la muerte y la desolación de la guerra con la que Mulan se encuentra a cada paso.

La encarnación simplificada del mal concentrada en la figura del villano cede lugar a un trata-

miento más realista y perturbador donde las consecuencias son más terribles que el monstruo que las produce.

4) En cierto sentido Mulan repite el esquema de las últimas heroínas-Disney apresadas en un entorno social rígido que se opone al de sus propias convicciones. Mulan debe honrar a su familia a través del matrimonio para el cual no está preparada. Pero en lugar de desafiar a sus mayores como lo hacían la sirenita o Pocahontas, Mulan encuentra su propia forma de honrarlos convirtiéndose en una guerrera para poder salvar a su padre de la muerte. Esta relación protectora de la heroína con su núcleo familiar es novedosa en la animación Disney. En *La bella y la bestia* Belle sacrificaba su libertad quedándose en el castillo de la terrible bestia a cambio de la liberación de su padre. Pero mientras este trueque de una vida por otra, muy popular en los cuentos de hadas, funcionaba como un resorte de la trama para desarrollar la relación entre la bella y la bestia, en *Mulan* se convierte en el eje de la historia.

Creo que la idea de sacrificio no está tan presente en *Mulan* porque el personaje no renuncia pasivamente a sus sueños para salvar a su padre. Cuando Mulan arriesga su vida y se traviste en un hombre para ocupar su lugar, es coherente con sus convicciones. Si Mulan no puede honrarlo como una novia, demuestra que puede hacerlo como una guerrera. Mulan transgrede las tradiciones y desafía las convenciones para honrar a su familia sin dejar de ser fiel a sí misma.

Mulan no es un cuento de hadas con príncipes y princesas y aunque el personaje se enamora del joven y apuesto Shang, la historia no desvía nunca su rumbo a favor de una historia de amor a lo Disney. Cuando Shang descubre que Mulan es una mujer, ella se convierte en una traidora, y el personaje masculino actúa de acuerdo a la tradición oriental y no a la tradición Disney.

No creo que *Mulan* represente un cambio profundo dentro de la línea de producción del estudio. *Mulan* como película funciona de alguna manera como el personaje del cuento: ella no rompe con las tradiciones, tampoco intenta inventar un nuevo cine de animación, tan solo descubre que puede honrar a su padre transgrediendo las reglas, desafiando sus códigos y reinventando la fórmula para que el resultado sea único y original. ¿Acaso no era este el secreto del viejo Disney? ☆

Una representación llamada Argentina

por Sergio Wolf

Aunque no imagino una conjura de su consejo de redacción, la lectura de *El Amante* N° 78, con sus loas, su respetuosidad y su generoso número de páginas consagradas a *La nube*, de Fernando Solanas, y su módica, desdeñosa reseña aplicada a *La sonámbula*, de Fernando Spiner, me impulsa a defender no ya el film en sí —que debería defenderse por las suyas— sino un cierto modo de representación, que la revista no parece dispuesta a sostener. Ese eje a discutir está desplegado a partir de una confusión —alimentada por el propio Solanas en las entrevistas— que pretende hacer pasar por metáforas lo que no son sino crasas alegorías.

1. La discusión sobre el recurso de la alegoría aplicada a las narraciones viene de lejos. En su luminoso ensayo "De las alegorías a las novelas" —perfección y complemento de los anteriores "El arte narrativo y la magia" y "La metáfora"—, Jorge Luis Borges se valía de Benedetto Croce para dirimir la cuestión. Abría el texto sentenciando que "para todos nosotros, la alegoría es un error estético", y de inmediato aclaraba que cuando el símbolo se concibe como inseparable de la intuición artística, es sinónimo de la intuición misma, y que cuando el símbolo es concebido separable, cuando por un lado se puede concebir el símbolo y por otro la cosa simbolizada, se cae en el error intelectualista; el supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia, o arte que remeda a la ciencia.

Aquella explicación croceana seguida por Borges —y por otros autores como el Edgardo Cozarinsky de "El laberinto de la apariencia", o más consecuentemente por Angel Faretta— echa luz sobre las fronteras que distinguen las metáforas de las alegorías.

En la primera zona metafórica, visiblemente interpretativa y por tanto inferencial, el espectador completa sentidos: una línea invisible y nítida une los metales y las campanas en *Contra viento y marea*, o une la apariencia, las máscaras y el cine en *Misión: Imposible*, o los lugares en la mesa y quienes los van ocupando en *Los puentes de Madison*, por mencionar apenas algunos casos de films recientes. En la segunda zona alegórica, notoriamente tautoló-

gica y por tanto unívoca en el anclaje de sentido de los materiales utilizados, el espectador tiene un solo camino para comprender las claves ocultas: una línea omnivisible convierte al corazón en la mano en un corazón en la mano en *El lado oscuro del corazón*, o convierte al sueño en equivalente de la infancia en *La teta y la luna*, o convierte a la ventana que impide vernos en la ventana que impide vernos en *El dedo en la llaga*, o convierte al tango como emblema de sensualidad en el tango como emblema de sensualidad en *La lección de tango*, por resumir apenas algunos casos de films recientes que se proponen, a su vez, como estéticas resumidas.

2. Parece que —como dice un amigo escritor, grande como una montaña dorada— los críticos italianos durante el último Festival de Venecia hicieron un rápido diagnóstico, un dictamen. Ese dictamen postula que lo que el cine argentino debe hacer son films con la "poesía", la "libertad", la aspiración "irracional" y el fluir de la "imaginación" de *La nube*. Eso equivale a sostener que el cine argentino debería orientarse hacia esos supuestos, debería tener por única expresión de su singularidad y su devenir cultural las opciones que despliega esta nueva obra de Solanas.

Parece que esa vocación pretendidamente poética es lo que nos corresponde hacer en el mapa geopolítico de la división internacional de la cultura, como buenos colonizados, término que Solanas emplea hace décadas. Eso que nos corresponde hacer se traduce en la imagen de gente y objetos que van para atrás; parece que nos corresponde la procaz conjunción de retratos de Florencio Sánchez en convivencia incómoda con Rodolfo Walsh y Samuel Beckett, parece que debemos proferir estridencias sonoras como el cantito "Digan no", parece que debemos contraponer el teatro artesanal con la inequívocamente diabólica televisión, parece que lo nuestro es la puesta en presencia literal de un cierto y supuestamente antiguo espíritu resistente, parece que de lo que debemos ocuparnos es de dar batalla proponiendo una "nueva imagen" porque el territorio de la narración no nos pertenece, parece que estamos condenados a un sino de realismo mágico protestón,

cobijado por el manto sobreprotector de la alegoría.

La voluntad de Solanas consiste en adelgazar los sentidos posibles, elegir la simplificación, obstinarse en convencer a los previamente convencidos; los personajes y objetos tienen dirección invertida porque la poesía habilita estas arbitrariedades y porque —sabemos, acordamos— la Argentina va hacia atrás. La fatigosa acumulación de retratos de artistas disímiles y hasta opuestos —el costumbrismo sentimental de Sánchez con la economía alusiva de Bec-kett— no tiene más que dos sentidos imaginables: uno, volver a componer el ya habitual museo de cera al que es afecto el autor desde *El exilio de Gardel* haciendo suya la consabida fascinación tanática argentina; otro, escenificar lo que el lugar común entiende como cultura argentina, es decir la trasposición a imágenes del cambalache discepoliano. La resistencia nativa al poder omnívoro y empresarial, a los políticos hipócritas y a los signos de los tiempos, se manifiesta en el infantil "Digan no" y en el desvinciado galpón-teatro donde un viejo actor persiste en su gestualidad exasperada, colorida, gritando a los cuatro vientos —al espectador, en rigor— sus verdades, que vuelven sobre el lugar que nos corresponde: la afiebrada imaginación, el desborde tan latino, tan representativo "de cómo somos".

Esos son los modos elegidos por Solanas para representar la Argentina, a través de personajes que antes que tales son "ideas", cuerpos vacíos que existen solamente como depositarios de abstracciones.

3. *La sonámbula*, a juzgar por estos supuestos, sería una obra sin "poesía", alejada de toda convicción a favor de la "libertad", desprovista de "irracionalidad" o de "riesgos estéticos", acotada en el "fluir de su imaginación". En rigor, lo que ocurre con el film de Spiner es que está adscripto a otro sistema de representación, que busca como el barco al faro la luz de la metáfora. Veamos.

A pesar de los movimientos pendulares entre pasado, presente y tiempo virtual, en *La sonámbula* las imágenes y los personajes van hacia adelante, a enfrentar su historia y su destino. La



frucción citatoria del tándem Spiner-Piglia no remite solamente a sus museos personales, sino a aquello que el relato propicia por el género en que se inscribe, por su estructura circular, por las ideas que lo sostienen: la mención a la estación Saavedra o a un mito llamado Gauna o la puesta en presencia de una "clínica de recuperación" reenvían al universo de Bioy Casares; la relación con una ciudad que ha sido dominada y de la cual hay que huir conecta al film con la célebre *Invasión*; la inclusión de guiños a *Alpha-ville* o *Metrópolis* o *Fahrenheit 451* parece pertinente a la historia del género donde los hacedores aspiran a incluir a *La sonámbula*. Los personajes llevan nombres —Eva Rey, Kluge, Santos, Gorrión— que remiten a ciertos imaginarios estéticos y políticos —expresionismo, nuevo cine alemán, peronismo y tango, además ligado a las estrofas de "Nada", que epiloga el film— que parecen la consecuencia de esa atávica y nacional recolección de residuos culturales, fruto de inmigraciones y fervores extranjerizantes que surcaron al país en todo el siglo, más aun en una trama como la del film, que piensa la Argentina de fin de siglo.

La película de Spiner piensa, reconstruye, imagina la Argentina, pero se la entrega al espectador oblicuamente, disponiéndolo para que aguce su inteligencia y su sensibilidad y agregue lo que la obra le retacea. Va y viene de las murallas concretas a las conciencias amuralladas, va desde la ciudad al campo en un recorrido trágico y mental enclavado en la cultura argentina desde siempre por su literatura y su devenir histórico-político, va desde la gestación represiva del Centenario de Mayo al espíritu concentracionario del Bicentenario que preside el film y que nos arroja el aroma pútrido de la ESMA sin nombrarla, va desde la pérdida de la identidad a través de singulares manchas que todos cargan —idea ejemplificada cuando El Duque explica el significado de no saber quiénes somos— hasta la pérdida de ciertos valores puntuales "nacionales" a través del sonido de los acordes iniciales del himno nacional convertido en un signo insignificante para los personajes cuando lo oyen en un diskette que ponen en sus computadoras. Los sentidos de *La sonámbula* pertenecen indudablemente a sus propios y singulares univer-

sos poéticos, pero eso no les impide un trabajo para que se desprendan de su obra y no de los *a priori* que el común comparte. Ese "trabajo" es la construcción de metáforas que digan lo que sus autores quieren decir, apelando a un espectador que pueda detectar esas claves ocultas, que son las que siempre, en definitiva, definen una poética. Esta obra contemporánea, despojada de llantos melancólicos y abstracciones vociferadas, se clava como una estaca en la cultura argentina sin ceder a las tentaciones simplificadoras de esta época, poco propicia a sentidos esquivos por la literalidad obscena que parece triunfar en la sociedad. La vocación metafórica de *La sonámbula* hace que intuyamos que el periplo que cumple su agonista Eva, recuperando el sentido de su historia en una situación del pasado, termine por brindarnos una clave sobre el porvenir cultural argentino. Y que su perseguidor y *stalker* Kluge ha perseguido una historia que no es la suya, y que, por eso mismo, ha quedado preso, condenado a la atemporalidad. ☆

La expresión de Caetano

Mientras termina su largo *Bolivia*, Adrián Caetano, uno de los creadores de *Pizza, birra, faso*, presentó su contundente mediodimetrage *La expresión del deseo*, de lejos hasta ahora la película argentina del año (ver EA 76) en la sala de la Filmoteca. Se sabe, Caetano es más elocuente con su obra que en los reportajes. Consciente de ello, este cronista se reunió con él en el bar de Gandhi, cervezas mediante, para una charla informal. No hubo grabador y fue una lástima. Para seguir despistando al periodismo y a la crítica, Caetano se habló todo. Y sigue demostrando que sabe lo que quiere.

Transcripta de memoria por Alejandro Ricagno (un olvidadizo)

En esta revista, Noriega planteaba una duda cartesiana: ¿hay que "civilizar" a Caetano? Se refería a la actitud de parquedad y poca paciencia de Caetano con los medios. Si bien ante tanto exhibicionismo de muchos directores que ni siquiera tienen obra que mostrar, la actitud es simpática, le preocupaba esta tendencia de uno de los más talentosos jóvenes realizadores a no ir a festivales donde se presentó *Pizza, birra, faso*; la de no conciliar su figura con las obligaciones del *show business*, a riesgo de hacerse fama por hocso y no por lo buen realizador que es. Pero esta actitud, en la que se mezclan humildad, seguridad y timidez, es consecuente con la ética de sus películas: los videos *Visite Carlos Paz*, *Calafate*, el corto *Cuesta abajo*, el largo compartido y este nuevo mediodimetrage, *La expresión del deseo*, que pese a su título, que parece sacado de una revista psicoanalítica, no es ni más ni menos que una mini gran tragedia dentro de dos grupos de desclasados: jóvenes dealers y viejos linyeras que se disputan el territorio de una plaza cordobesa en la Argentina post globalización. Algunos podrán decir: es la versión cordobesa de *Pizza*, pero no, es otra cosa. Igualmente buena, honesta pero más feroz aun, más de cross a la mandíbula, mucho más artiliano y rabioso que cualquier juguete desleído que anda por ahí. Y es también la continuación lógica de una línea estética y ética. Un ideario que Caetano define más o menos así:

"Mirá, la gente dice que hago cine sobre pobres, sobre marginales. Yo cuento historias sobre personas. Da la casualidad de que las que conté hasta ahora son de 'marginales'. Pero no me banco esa clasificación. Son gente que tiene sueños, alegrías, broncas, que le pasan cosas. No me propongo hacer cine social. Siempre hay

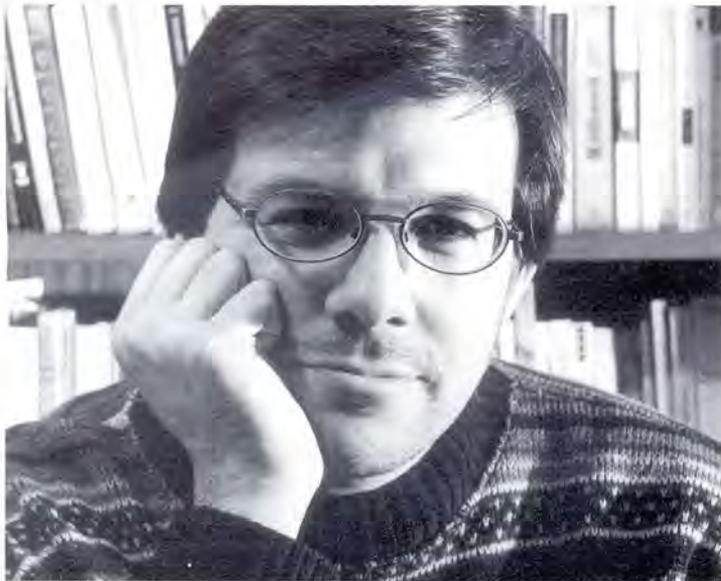
motivaciones internas por las que uno elige las cosas. Pero me gusta hablar más sobre las películas que sobre la figura o los problemas del director. La idea de *La expresión* me nació hace tiempo. No pienso temas, sino en historias, y en las posibilidades que tengo de realizarlas. Estaba este concurso de la Fundación Antorchas y yo quería filmar hace algunos años una historia de guerra entre basureros y cirujas. Porque viste que los basureros son gente medio jodida. Ya sé que lo que digo suena hijo de puta, pero hay como una cosa con la gente que hace un laburo de mierda que los hace resentidos con la gente que está casi en la misma o tal vez un poco peor que ellos. Yo creo que en todo hay siempre una cuestión de clases, de grupos. Y los basureros siempre se quejan de los que cirujan, porque les dejan la basura tirada y qué sé yo.

Bueno, quería contar eso que terminaba en una guerra entre cirujas y basureros. El conflicto estalla no se sabe por qué. Ni ellos lo saben y ahí está el drama. Yo quiero mucho a mis personajes. A todos. Cuando veo a las minitas que cruzan la plaza y los viejos y los chabones les gritan cosas, yo mismo me digo: 'Qué bajón, el garrón que se tienen que comer estas minas'. Porque en *La expresión del deseo* ya no existe algo que estaba en *Pizza*, por ejemplo. Había otros códigos, más solidarios. Acá todo empieza por una pelotudez. Lo que yo quiero contar acá es una tragedia (y quizá *Bolivia*, mi próximo largo, sea la última en este tono). Fijáte que acá a la cana no le hace falta disparar contra nadie. Entran cuando ya está todo terminado para recoger los cadáveres. Quiero humildemente contar una historia y que llegue al público, que se conmueva, pero sin traicionar a los personajes que creaste, y sin traicionarse uno ni a la gente que laburó con vos. Hice *La expresión* como un ejercicio, para seguir aprendiendo. Los que no tenemos escuela tenemos que aprender haciendo. Ahora se da la posibilidad de que se exhiba y me alegra. En este medio hay que andar con pies de plomo. Porque hay cada gil que te quiere cagar, que quiere hacer negocio. Acá creo que hay un agrande con eso de la figura del autor. Una película es de un montón de gente: los actores, los técnicos. No la hacés solo. Por eso me río con lo de 'la película de Caetano'. Está bien, en todo caso sos intérprete de tu guión, sabés qué decirles a tus técnicos, a tus actores. Cuidarlos. Escucharlos. Es como en fútbol (ya sé que vos de fútbol no entendés). En el fútbol podés tener un equipo bueno, pero si tenés un técnico de mierda, que no sabe llevarlos, decirles qué quiere para que jueguen bien, grupalmente, cómo formarlos y moverlos en la cancha, entonces no sirve. Pero es el laburo del técnico y del equipo en conjunto. Te vuelvo a decir: hago cine porque me interesa contar historias y me interesa llegar al público, pero respetándolo. Historias que no solo me interesen a mí o lo que dicen que le interesa al mercado. Escuchaba el otro día a un director argentino que decía: 'El problema del cine argentino es que ahora quiere imitar al cine americano. Y no. Hay que mirar al cine europeo'. Y es lo mismo. Y así seguimos siendo colonia. El lenguaje del cine no

depende de copiar modelos. Es universal. El plano medio es plano medio acá y allá: un determinado encuadre te da una emoción depende de cómo lo emplees. Cada película para mí es un ejercicio donde te probás. Y más si está pensada como esta, que si no fuera porque ahora se exhibe en una sala estaba condenada a dar vueltas por festivales, por su duración. *La expresión* tiene suspenso. Creo mucho en el suspenso. Que la película te tenga agarrado para ver qué pasa, que digas: 'Uy ahora qué le van a hacer a esta minita, o qué les va a pasar a estos chabones'. No está mal el suspenso. Como yo lo entiendo, el cine te tiene que entretener y conmover. La historia te tiene que agarrar y tiene que ser una historia en la que creas, que te conmueva a vos pero también teniendo en cuenta al espectador. Por eso no entiendo mucho ese agrande del director que cuenta cosas de mirarse al ombligo. El problema es que hay que llevar a la gente al cine y para eso es necesaria una industria. Y acá no hay. Hay películas caras, nada más, y no una industria con muchas y variadas películas. Y no todas tienen que ser de dos palos, y que encima son malas y no va nadie. Podés hacer varias películas de cincuenta lucas. Vos sabés, a mí me encantan los thrillers. ¿Por qué no hacer thrillers nuestros, baratos, buenos? A mí me gustan los géneros. Me gustaría filmar una comedia musical, por ejemplo. Los géneros pueden entretener y decir cosas inteligentes. Mirá a Carpenter, *Halloween*, por ejemplo. La experimentación por ella misma no me interesa. Pero también tenés una película como *Un condenado a muerte se escapa* de Bresson. Y es una película magistral, con un suspenso alucinante. Por eso también me río con lo del cine independiente. No hay una estética de cine independiente. El cine independiente es independiente por una cuestión de gaita. Por su costo, su distribución. Para mí el cine independiente americano es Romero con *La noche de los muertos vivos*, o Hooper con *La masacre de Texas*, cuya estética está determinada por su baja producción y donde todo es funcional, es narrativo, más que por el tipo de historias 'experimentales' que cuenta. El cine independiente no es solamente Jarmusch o Scorsese con *¿Quién golpea mi puerta?*, ¿no? Por eso trato de que la historia sea lo que realmente importe. Trato de desaparecer de la película. No me gusta hablar de mí, presentarlas. Ahora estoy terminando *Bolivia*, si todo sale bien. Y ahí se habla un poco de la xenofobia que hay acá, pero principalmente es la historia esa en la remisería donde hay una chica, bolivianos, hay suspenso también, pasan cosas. Y eso es lo que interesa."

No, no hay que "civilizarlo" si eso significa que caiga en las redes de un sistema cultural en el que no cree. Y hace bien en no creerle. Y uno, además, ¿quién como es para "civilizar" a nadie? En todo caso dan ganas de cuidarlo a Caetano, de decirle que tiene mucho para decir y que necesitamos sus historias. Y que vaya a algún festival alguna vez, para que compruebe en persona cuánto de universal (que no es lo mismo que global, sino lo contrario) tiene su poética. ☆





GUION AL CESTO

¿En el cine argentino se trabajan bien los guiones?

Me parece que hay una falla en el proceso de selección de historias. Tengo la sospecha de que muchos directores de cine argentino no tiran guiones completos a la basura, tiran algunas ideas, nada más. Y a veces hay que entender que una idea no funciona. Es verdad que los escritores podemos tirar a la basura lo que no nos gusta y empezar a escribir de nuevo, mientras que un director de cine no puede gastar celuloide, filmar cada escena varias veces hasta que salga bien. Pero ahí, justamente, está la clave: nada impide que ese proceso de selección se haga en la etapa del guión. Digo directores porque acá la mayor parte de ellos son los que también escriben los guiones.

Sería bueno, quizá, que los escritores participen en el trabajo de construcción de un guión. Una de las películas que más me gustaron en los 80 fue *Los enemigos*, de Eduardo Calcagno. Y después de verla me enteré de que Alan Pauls había trabajado en el guión.

¿Desde aquella época hasta hoy te parece que no hay progresos?

En los últimos años el cine argentino mejoró bastante desde el punto de vista técnico. En muchas películas se ve, por ejemplo, un trabajo de fotografía más sólido. Me parece que esta mejora tiene que ver con la cantidad de escuelas de cine que aparecieron, y que se nota mucho más claramente en los trabajos de los jóvenes.

Pero el problema en los guiones sigue estando. Ahí se sigue fallando. En las primeras *Historias breves* que filmaron los estudiantes de cine noté que, en los cortos más naturalistas, los diálogos eran bastante creíbles. Me resultó alentador, porque yo nunca me creí los diálogos de las películas argentinas, salvo que hubiera trabajado en el guión Jorge Goldenberg.

¿Te parece que lo único que falla en los guiones de los films argentinos son los diálogos?

No, también falla la estructura, fallan las historias. A mí, por ejemplo, me gustó mucho *Guariso*, el corto de Bruno Stagnaro, pero se trata de una escenita, de un sketch. Con acertar en el tono y las pocas líneas de diálogo era suficiente. Lo difícil es mantener ese nivel en un largometraje. Estoy harto de las películas argentinas que empiezan con un narrador en off. Obviamente, no estoy en contra de la narración en off; el uso de ella que hace Truffaut me parece brillante, por ejemplo. Pero en el cine argentino, ese recurso está muy mal usado, revela una dificultad por presentar las cosas a través de la acción, una necesidad de fijar de antemano un reglamento de juego para moverse dentro de esos límites sin arriesgar demasiado.

Muchas películas argentinas explican todo de entrada a través de una narración en off y luego escenifican eso que ya nos contaron. Los diálogos son, simplemente, explicaciones añadidas. Pareciera que los personajes te cuentan la historia, en vez de actuarla. El cine argentino, en

general, nombra las sensaciones, no las escenifica.

¿Y el aporte de un escritor podría cambiar esta situación?

No necesariamente. El del guionista es un oficio distinto al del escritor. Hay escritores que pueden moverse con comodidad en los dos campos, eso es cierto, pero no es así en todos los casos. Quizá sería útil que un escritor trabajara en conjunto con un guionista para aportar cierta sutileza en la presentación de algunos temas en la narración.

¿Los mecanismos de narración que debe manejar un guionista son los mismos que debe dominar un escritor?

No soy guionista, pero calculo que sí. Creo que se puede estructurar un plan de novela de modo muy parecido al que se estructura un plan de película. El trabajo posterior sí es muy distinto, porque el cine trabaja con la superficie de los personajes y la acción, mientras que la literatura puede prescindir de la acción o hacer que aparezca más velada. La literatura permite digresiones, da la posibilidad de reflexionar. En una novela se puede hablar mucho más de lo que no ocurre que en una película, se puede conjeturar mucho más.

¿Decís que la literatura tiene mayor poder de sugestión que el cine?

No exactamente. Creo, más bien, que el cine está más preso de la acción que la literatura, que, por su lado, puede prescindir de ella y hasta reaccionar contra ella, como empezó a suceder luego de la aparición del cine. Ahora la literatura está volviendo a narrar, después de una etapa en la que el material de trabajo de muchas novelas era el lenguaje, más que la acción.

Por otro lado, el cine todavía está explorando la posibilidad de jugar con el equívoco del punto de vista, algo que la literatura viene haciendo hace rato.

Una primera persona de la que uno puede desconfiar es un buen truco en la literatura: tenés el ejemplo de *Lolita*, de Nabokov, un relato que hace que te preguntes hasta qué punto debés creer lo que dice la persona que narra.

Y lo que más falla en la versión para cine de Kubrick es eso, justamente: desaparece la paranoia del personaje que narra, queda lo más yanqui del libro —por decirlo de algún modo—, la culpa por el deseo, la fábula de la historia.

¿Vas imaginando visualmente tus relatos mientras escribís?

Me imagino bastante la escenografía, pero no imagino visualmente a los personajes. A veces me imagino rasgos, pero nada más. Esos rasgos me los resumen y con eso me basta.

Sí trabajo mucho, en cambio, con lo espacial. Me gusta hacer planos, mapitas, cuando escribo e incluso cuando leo relatos ajenos.

¿Hay películas que te sirvieron como modelos de relato?

Aprendí mucho de suspenso viendo películas de Hitchcock. Es un di-

LOS ESCRITORES Y EL CINE (15): ENTREVISTA A EDUARDO BERTI

Nacido en 1964, Eduardo Berti trabajó unos años como periodista en *El Porteño* y *Página/12*, dedicado básicamente a la música popular. Después de editar un libro de cuentos —*Los pájaros* (1994)—, publicó el año pasado su primera novela, *Agua*, que fue saludada con entusiasmo por la crítica local. Integrante actual del staff de *XXI*, la revista de Jorge Lanata, asegura que los directores de cine argentino deberían tirar más guiones a la basura.



ENTREVISTA: ALEJANDRO LINGENTI

rector que sorprende con mecanismos muy simples. Pero no se me ocurre mucho más. Creo que para escritores como Dos Passos, la aparición del cine habrá significado algo importantísimo, vital para modificar algunos patrones cristalizados de narración. Para los escritores de mi generación, en cambio, es diferente, porque tenemos asimilados los mecanismos del cine y la televisión. Muchas veces, cuando veo una película, no distingo si está utilizando recursos que pertenecen al cine o a la literatura. Hay, de todos modos, muchos mecanismos del cine que me sorprenden y me atraen: el uso de algún flashback, cierta fragmentación en la narración o el funcionamiento de acciones simultáneas, algo que en la literatura es complicado de lograr.

¿Qué adaptaciones de obras literarias te interesaron?

No me gustan las adaptaciones fieles de las obras literarias. Prefiero que el cine dé alguna vuelta de tuerca a la obra que adapta, como en los casos de *La diligencia* con Bola de sebo o *Apocalypse Now* con *El corazón de las tinieblas*.

Sin embargo, hay una adaptación muy literal que me gusta muchísimo: la que hizo Huston del cuento *El muerto*, de Joyce, en *Desde ahora y para siempre*. Creo, de todos modos, que esa es la excepción que confirma la regla.

La reverencia que despiertan los clásicos empeora las cosas. No es casual que el resultado de la adaptación de *The Snapper* (film de Stephen Frears estrenado en la Argentina como *Esperando al bebé*) sea bueno. Roddy Doyle, el autor del libro, es un autor de diálogos y acción permanente. Diría que es un guionista en potencia.

De hecho, es el autor de los guiones de *The Commitments* y *La camioneta*, otras dos películas de Frears.

Está claro que el tipo tiene un estilo ideal para escribir guiones.

¿Te identificás con algunos de los escritores que aparecieron últimamente en el cine, como Paul Benjamin, el que interpreta William Hurt en *Cigarros*, por ejemplo?

Puede ser. Me gusta cómo pensó Auster a ese personaje, me gusta la idea de un escritor envuelto en desventuras mucho más que idealizaciones absurdas como las de Rimbaud y Verlaine en la película de Agnieszka Holland (*Eclipse total*) o la de Hemingway en *Los modernos* (Alan Rudolph).

¿Vas mucho al cine?

En general, voy dos veces por semana. Diría que en mi escala de consumo está primero la literatura, luego la televisión y el fútbol y un poquito más abajo el cine.

¿Qué películas fueron importantes para vos?

Me encanta el cine mudo, cosas como *La última carcajada*, de F. W. Murnau. Ese cine, que es imagen pura, me fascina. A la par que se filmaban esas películas se estaba inventando una gramática para el cine.

Hay muchos recursos narrativos que uno ve en films actuales y cree que son novedosos, cuando en realidad se inventaron en aquella época. Otras películas de cabecera para mí son *Tiempos modernos*, de Chaplin, *Ninotchka*, de Lubitsch, muchas de los hermanos Marx y *Qué bello es vivir*, de Capra. También me gustan lo que hacen Jarmusch, Coppola —aunque la última me decepcionó bastante—, Scorsese, y los Kaurismaki también, sobre todo me gusta *Leningrad Cowboys Go America*. Kusturica, aunque *Underground* tiene momentos geniales y otros muy ilustrativos y muy molestos, sobre todo en el final de la película. Me hace acordar a las escenas en las que Solanas hace que un personaje se desinfe para ilustrar algo sobre él.

¿Tenés preferencia por algún género?

Las películas de género me aburren bastante. Me gusta la comedia dramática, un subgénero tan amplio como para que nadie pueda definir muy bien sus límites.

¿Leés crítica de cine?

En general, no leo mucha crítica, pero sí leo *El Amante* con alguna frecuencia. La crítica que se hace en los diarios no me gusta mucho, no entiendo el sistema de las estrellitas y todo eso.

Vos hiciste crítica musical. ¿Se puede hacer crítica en un medio masivo?

Hay un par de problemas: el miedo a pelearse con los sellos discográficos y el apuro con el que se escribe. Eso debe ser igual para los críticos musicales y para los que escriben sobre cine.

Este tipo de problemas me hizo reflexionar sobre el tema de trabajar en una redacción escupiendo varias notas diariamente. No podés tener tres ideas brillantes por día. Y la falta de espacio también es un problema. En los diarios ya casi no hay crítica, sino guías de consumo en las que se dice "esto es ideal para ver con la familia" o "vaya en un día de lluvia". Por último, están los intereses entrelazados entre los medios y las productoras de espectáculos. Cuando trabajaba en *Página/12* se decía que Daniel Grinbank era uno de los socios de la empresa, y me vi sometido a sutiles —y no tan sutiles— presiones para que no hablara mal de determinados artistas. ☆

Lisboa y Wim revisited

por Alejandro Ricagno

El mes pasado el Instituto Goethe, la Cinemateca Argentina y la Sala Lugones del TMGSM realizaron una retrospectiva casi exhaustiva de la filmografía de Wim Wenders (solo faltaron *The End of Violence* y la película que codirigió con Antonioni, *Más allá de las nubes*). El resultado fue inesperado: más de catorce mil personas asistieron esas dos semanas que duró el ciclo. La siguiente nota intenta una respuesta a ese fenómeno y además comenta *Lisbon Story*, uno de los últimos films del director germano, que se exhibió en calidad de estreno. Para más datos sobre Wenders, se recomienda consultar el libro sobre el director escrito por nuestro staff y publicado por Ediciones El Amante en su colección Directores.

A Max, un herzogiano

Wim, qué fenómeno. La retrospectiva de Wenders superó todas las expectativas de los organizadores de la muestra, que incluyó también una exhibición de fotografías en el hall del San Martín. Uno, asiduo concurrente a las retrospectivas y ciclos de films inéditos en la Lugones, no dejaba de sorprenderse por no poder encontrar localidades para ver, no ya *En el transcurso del tiempo* (que no está editado en video y no se exhibía en sala desde hacía por lo menos diez años), sino *París, Texas*, que sí lo está y no hay cineclub que no lo exhiba por lo menos dos veces al año, amén de su frecuente aparición en los canales de cable. El estreno en salas comerciales de *Tan lejos, tan cerca*, hace un par de años, no tuvo la repercusión que el film logró en esta semana. ¿Hay un repentino fenómeno Wenders? ¿Viajeros cinéfilos del mundo se han unido en Bs. As. en una secta de culto similar a la de los fanáticos de *Los expedientes X*? Sin pretender hacer sociología, y por simple sentido común y observación (asisti a varias de las funciones del ciclo), uno podía inferir que la gran mayoría de los wendersianos lugonesos eran público joven. Muchos de ellos cinéfilos, otros que podrían ser incluidos dentro de esa sinuosa movida "moderna" que implica ciertos hábitos de consumo y ciertos ambientes. Quintín sostiene que el mismo Wenders es un adolescente y que por lo tanto el fenómeno de redescubrimiento va a seguir cada dos o tres años a medida que las nuevas generaciones de cinéfilos o futuros cineastas, o fauna juvenil cercana a cierto tipo de rock, reciban la noticia de que hay un tipo que en sus films incluye canciones de U2, o un recital de Nick Cave, o los solos de Ry Cooder. Esta hipótesis no sería del todo descabellada (aun cuando en mi valoración de los films del germano, muchos de los que Quintín rechaza estén entre mis favoritos y viceversa). Después de todo, el conocimiento de Wenders en Argentina (me refiero a una cierta resonancia más amplia que la de los aventureros de cineclub en los principios de los 80) no fue con *París, Texas*, ni siquiera con *El estado de las cosas*, y sí con *Las alas del deseo*. Pero hay otro dato: el mismo héroe wendersiano tiene una visión del mundo (incluso en sus épocas más "germano-existenciales" como las del arquero, o el falso movimiento) que oscila entre la contemplación y la irresolución de su marcha en el paisaje que habita. Una ausencia básica de respuestas que, creo yo, encuentra su eco perfecto en la época actual y en cierto público juvenil que puede sentir una fuerte identificación con la problemática del director. Después de todo, Wenders ha creado un discurso sobre el movimiento falso, o no, que cada vez que lo acercaba al mundo volvía a alejarlo, y hasta

cierta época no planteaba soluciones ni direcciones a seguir. El problema es que los personajes más interesantes de Wenders reflejaban un estado de las cosas del mundo a través del cine de treinta años atrás. Wenders poetizaba la imposibilidad de la narración y, con mayor o menor éxito, construía un mundo personal que se acercaba peligrosamente a las puertas de la angustia de la pregunta sobre cómo y qué narrar. Los personajes de Wenders también han cambiado, su cine se ha vuelto más optimista o más decidido a una resolución desde *París, Texas* en adelante; y aquella inseguridad (y el conflicto que de ella surgía) la ha reemplazado por una esperanza de adolescente tardío que quiere hacerse adulto simplificando la visión del mundo para sentirse más seguro en él. Algunas veces con acierto (en mi opinión de ejemplar de la mediana edad, la solución narrativa de *Las alas del deseo*, por ejemplo); en otras la ingenuidad solo logra superarse parcialmente por la fuerza de algunos pasajes de los films (*Hasta el fin del mundo*, *Tan lejos, tan cerca*). O por las derivas en el Tokio de Ozu. Con todo lo que me gusta *Las alas* (que en esta revista Fogwill definió como la historia de "dos pelotudos con alas") por su apuesta a la narración como forma de salvación del mundo y de la memoria del mundo, por su romanticismo y por la belleza ciertamente fascinante de algunas de sus imágenes (la biblioteca con los lectores y con las presencias angélicas me sigue pareciendo extraordinaria), sospecho —mal que me pese— que el éxito del film se entronca con la New Age, más que con algún concepto filosófico o realmente poético de la metáfora del ángel. También sospecho que los que la rechazan no se bancan "el peso del mundo" (literario) que Handke le carga a la imagen. En el libro que publicamos sobre Wenders, casi todos coincidimos en que sus obras maestras las hizo al principio de su carrera: *Alicia en las ciudades* y *En el transcurso del tiempo*, films donde el viaje de los personajes estaba acompañado por sus dificultades para expresar la emoción, y donde esta surgía entre el temor y la angustia, desde la imagen antes que desde el diálogo o los discursos sobre el mundo. Pero los años setenta no son los años noventa. Wenders ha decaído en el concepto de la crítica mundial, y tanto lo demuestran la masacre que sufrió (según parece merecidamente) por sus dos últimos films (el que codirigió con Antonioni, pero sobre todo el que hizo en solitario, *The End of Violence*) como sus propias actitudes: su desenfrenada aceptación del mercado y la horrible publicidad que vino a filmar a la Argentina con todo el circo alrededor, con un empleo de la imagen que parece borrar de un solo golpe todas las reflexiones sobre el cine y la contamina-

movicom
La evolución permanente.

ción visual proveniente de la imagen publicitaria, que fueron su desvelo en los documentales *Habitación 666* y hasta en *Nick's Movie*, donde la imagen-video carcome el lirismo del filmico en esa película doblemente terminal. No son sus películas aisladas las que internacionalmente son objeto de reproche sino la incoherencia con su sólida postura anterior, que impugna retrospectivamente las búsquedas y las preocupaciones de, por ejemplo, *El estado de las cosas*. ¿Es ese vale todo en que WW parece estar metido hoy el referente en el que las jóvenes generaciones de cinéfilos argentinos se ven reflejadas? Digo cinéfilos por no decir estudiantes de cine (había varias camadas de diferentes escuelas, estudiantes nuevitos, por los comentarios que oía a la salida o en el ascensor). Son preguntas que me hago y que me preocupan. ¿Por qué una retrospectiva de Wenders tiene tanto éxito y no una de Fassbinder, por ejemplo, para citar el caso de un connacional y contemporáneo al que WW rinde un sentido homenaje en *Habitación 666*? Y otra pregunta: ¿cómo leen esas imágenes? ¿Todas tienen el mismo valor? El Friedrich que termina muerto en Hollywood, ¿tiene el mismo valor que su caricatura revivida en *Lisbon Story*? Que Gorbachov obtenga la custodia de un ángel junto a Lou Reed, en *Tan lejos, tan cerca*, ¿tiene el mismo valor que la presencia de Peter Falk en una historia cuya relación con la Historia estaría mediada por el cine y los referentes literarios (Rilke vía Handke y Homero) en *Las alas del deseo*? La afirmación positiva y optimista de sus últimos films, ¿está tanto filosófica como narrativamente justificada como lo estaba la tenue desesperanza de sus primeras películas, la fragilidad de las relaciones humanas (Alicia y Winter, Travis y María, los amigos viajeros casuales de *En el transcurso del tiempo*) antes que los mensajes grandilocuentes hacia la Humanidad donde todo parece resolverse, a fuerza de optimismo impuesto desde fuera? La ingenuidad a veces suele ser peligrosa. Y el cine de Wenders se aproxima muchas veces a ella. Y su actitud como creador (que lo es) es lo que en todo caso se juzga aquí. En lo personal debo decir que me place que Wenders tenga más público, y joven, que el que pueda tener, digamos, el mariachi Rodríguez. Pero me sigue intrigando qué es lo que hay, qué se lee en esas imágenes. Por qué tiene tanta aceptación en la juventud (o en cierta juventud) portefa un tipo que pasa de la dificultad de estar en el mundo a la aceptación de un estado planetario sin conflictos, de la duda de cómo narrar a la seguridad ampulosa, de la inspiración goethiana a Renault y la moda, y que a fines de 1990 parece decir que el estado de las cosas del mundo no es importante para el cine

(y estamos hablando de un cineasta alemán) y que hoy todo anda bien, con cierta ayuda angélica, y que filmar siempre tiene un grado de sana irresponsabilidad. El culto oculta las aristas de la discusión. ¿En qué lugar ciego se juntan los mejores y los peores momentos de un cineasta errático?

Lisbon Story y Wenders Story. *Lisbon Story* nos daría una respuesta. Después de *Hasta el fin del mundo* y *Tan lejos, tan cerca*, WW vuelve al actor de sus mejores films, el simpático Rüdiger Vogler, es decir Philip Winter, ahora más viejo, más cansado y siempre con un aire entre risueño y ausente. Ya no es proyeccionista, ahora es sonidista y su amigo Friedrich lo invita a Portugal y le pide que le grabe sonidos para un film sobre Lisboa. Philip acude, atravesando Europa. (Alusiones optimistas a la Comunidad Europea mientras la radio del coche pasa de idioma en idioma y de canción en canción, en alemán, francés, español, portugués). Llega a Portugal pero no encuentra a su amigo; solo una moviola en la que aparecen filmadas imágenes en blanco y negro con una cámara como la de los Lumière. Lo espera en una casona destartada donde hay un libro de Pessoa y donde se aloja el grupo musical Madreus. También encuentra a un grupo de niños que dicen ser ayudantes de Friedrich y que graban todo en sus *camcorders*. Winter deambulará por algunos sitios de Lisboa, se enamorará castamente de la joven y bellísima cantante del grupo, recogerá sonidos, y finalmente hallará a su amigo, que ha renunciado a la película original y ahora graba imágenes digitales sin un sujeto que las dirija (lleva su cámara al hombro, pero orientada hacia atrás) porque su búsqueda lo ha llevado a una nueva visión del cine sin historia ni sujeto. Winter le dirá que está confundido y que debe volver a filmar como antes. El final los muestra a ambos como personajes de un film mudo (en la película hay algunos gags que nos remiten lejanamente al *slapstick*) rodando con una cámara a cuerda. Otra vez el saludable optimismo vence. Es cierto que el tono del film se acerca a los momentos más felices de su producción, pero también es cierto que para ello debe literalmente resucitar a un personaje que eliminó años atrás: el director Friedrich Munro de *El estado de las cosas*, esa película que reflejaba las angustias de Wenders en la época del fin de los relatos. Una elegía que, a la luz de *Lisbon Story*, resulta ridícula. Mejor dicho, *Lisbon Story* resulta (aun con aciertos parciales) despedazada por el peso de aquella obra. No hay otra justificación que el deseo de aclarar que en el cine actual el estado de las cosas es bueno, y que solo hay que volver a los orígenes y rechazar la tec-

nología para crear un poco de poesía. Uno no deja de sonreír cuando Winter grita "videotas" a los niños que filman sin ton ni son, y le causa enorme simpatía el amor de ese personaje por el renacimiento de un cine artesanal. Pero ya sospecha un poco cuando aparece Munro y Wenders convierte a un tipo tan complejo como Pessoa en un personaje de comedia muda (justamente Pessoa, que tenía más voces que ningún poeta; o, como decía Gelman, era un poeta tan generoso que tenía cuatro poetas adentro). Entonces la poesía ingenua de *Lisbon Story*, a la luz de la obra anterior de WW y según parece de la posterior, se deshace con más facilidad que un film de nitrato. *Lisbon Story* es una película claramente esquizofrénica: por una parte, recupera cierta frescura que uno a esta altura creía perdida para siempre; pero cuando aparece el alter ego confundido de WW, que con la ayuda de su amigo resuelve su conflicto existencial y estético, el peso de la sentencia y la rapidez de la solución acaban por postular un regreso a las fuentes de un modo casi museográfico. Debo confesar que algo de mi espíritu adolescente todavía se debate: si renuncio a aceptar las contradicciones estéticas y morales de Wenders, puedo relajarme y disfrutar de ese paseo ingenuo, sin hacerme mayor problema. Puedo acompañar a Winter, aunque le exigiría que me mostrara un poco más de Lisboa. Puedo aceptar la inclusión de Oliveira (tan lejos del cine de Wenders por otra parte) y la conversión de Pessoa en un poeta inglés o alemán. Puedo dejarme seducir por la voz y la presencia de Teresa Salgado, la cantante de Madreus. Como me pasó la primera vez que la vi. En la segunda, no. No eran las imágenes y la simplicidad de la historia lo que me molestaba, había otra cosa. Me la señaló un amigo con quien discutí porque no le había gustado nada la película (y él amaba *En el transcurso*, *Alicia* y *Las alas*). Max me miró y me dijo: "Mirá lo que muestra cuando sale a filmar. Son la cámara y él los que están en el plano, no el mundo, ni la increíble belleza de Lisboa y los portugueses. Es Friedrich/Wenders en primer plano salvando al cine, y no lo que ve a través de la cámara lo que lo salva. Este tipo es un ombliguista. Hace lo mismo que en el documental sobre el modisto japonés, un personaje muy interesante al que filma únicamente para compararse con él, y quedarse fascinado con los chiches de video con los que llena la pantalla y que son más importantes que el entrevistado, que ahora dice detestar". Y tuve que admitir amargamente que tenía razón. Y que ni el ángel Bruno Ganz hubiera perdonado ese doble discurso. Y que la adolescencia wendersiana puede ser peligrosamente contagiosa. ☆

COMIENZOS

Como hicimos recientemente con los finales de las películas, elegimos aquí, un poco arbitrariamente, algunos comienzos que perduraron en nuestra memoria.

AGUIRRE. LA IRA DE DIOS (*Aguirre, der Zorn Gottes*), 1972, dirigida por Werner Herzog, con Klaus Kinski y Helena Rojo.

Plano general de una gran montaña en el Amazonas. Se ve una línea parecida al camino que siguen las hormigas, pero son hombres descendiendo por un sendero en la ladera de la montaña. El contraste entre el paisaje inmenso y los hombres diminutos muestra una lucha desigual que parece pérdida de antemano por los hombres. Pero su semejanza con los insectos no deja de ser una clave para mostrar su fuerza de supervivencia.

La cámara comienza entonces un lento paneo hacia abajo y, como parece estar sobre otra montaña, uno espera ver esa línea cada vez más lejana y más pequeña. Pero, por el contrario, se va descubriendo que esa interminable fila de conquistadores e indígenas desciende y vuelve a subir hasta llegar al sitio donde está la cámara, quedando en primer plano los hombres y atrás la montaña.

Un pequeño movimiento para la cámara, pero un gran paso para resumir el cine de Herzog.

SANTIAGO GARCIA

ANGEL, 1937, dirigida por Ernst Lubitsch, con Marlene Dietrich y Melvyn Douglas.

En realidad, no es el principio. Antes, Marlene Dietrich llega a París y se aloja con un nombre falso (aunque, en realidad, el guiño del conserje nos prepara para lo que viene a continuación). El verdadero principio, que es una verdadera declaración de principios, llega con Melvyn Douglas tocando el timbre de una mansión. La cámara se ubica en un costado de la casa y observa cómo el visitante se hace anunciar en la recepción. Y allí viene el travelling lateral, uno de los más elocuentes de la historia del cine.

Desde el exterior, espiando por cada ventana, vemos la estructura de la casa. Advertimos que la lujosa fachada es la pantalla del casino que funciona en el primer salón. Pero las mesas de ruleta encubren lo que ocurre en el segundo, que es una casa de empeños. El verdadero secreto, sin embargo, está en la tercera habitación: un lugar de citas clandestinas. Sin una palabra, Lubitsch nos dice cuál es la verdad de la vida y cómo está organizada. A saber: la diversión mundana no es posible sin el dinero, pero lo que verdaderamente importa es el sexo. ¿Es la música, es la actitud relajada de los invitados, es el ritmo juguetón del desplazamiento de la cámara lo que nos permite darnos cuenta de que estamos en una comedia?

QUINTIN

BREVE ENCUENTRO (*Brief Encounter*), 1945, dirigida por David Lean, con Trevor Howard y Celia Johnson.

Un tren llega a una estación, pero no están los franceses Lumière de este lado de la cámara. Es una estación inglesa de Mr. Lean, *the king of the trains*. Un guarda cruza las vías y entra al bar de la estación. Lo seguimos. Allí entabla uno de esos típicos diálogos de comedia con la vieja dueña del bar. El ambiente es amable, cálido, con cierto humor y decoración muy *british*. La cámara repentinamente avanza hacia el costado de un bar. Allí hay una pareja. El rostro de ella, los ojos silenciosamente desesperados de Celia Johnson, la desolación estática de un joven Trevor Howard, están diciendo que algo grave y definitivo pasa entre esos dos seres que se miran como si estuvieran retratando algo que amenaza con desaparecer para siempre. De pronto, surge uno de esos personajes inesperados, eternos secundarios inoportunos de los dramas de los cuarenta: se trata de una mujer

insuportable que irrumpe en la mesa y saluda a Johnson, hace comentarios maliciosos sobre la belleza de Howard, y dice con un cacareo hipócrita que el marido de la mujer silenciosa debería tener cuidado porque ese joven apuesto podría arrebatarle la esposa. Ahora entendemos. Johnson está casada. Se trata de una pareja de amantes. Han sido pescados *in fraganti* en plena contemplación. Pero ¿por qué esa tristeza? Acaso se trate de otra cosa, de una separación tal vez. La mujer le presenta a la intrusa al joven apuesto y dice que es un médico amigo de la familia que la semana que viene se irá a África. La intrusa no cesa de hablar. Se oye el llamado para subir a un tren. Es el que Howard debe tomar. La intrusa sigue parloteando, deslizándose chismes y banalidades, y parece no reparar en la angustia y la incomodidad de sus compañeros de esa mesa a la que no fue invitada. (¿Cuántas veces en la vida nos sucedió esto? Un momento terrible o sublime interrumpido por algún pelma apenas conocido que no se va más y es absolutamente ciego a lo que sucede alrededor.) Howard se despidió y apenas aprieta el hombro de Johnson. En *off* se escucha la partida del tren. La intrusa y, con ella, la cámara se separan de la mesa un momento. Al regresar, está vacía. Celia Johnson no está en el café. Se escucha el ruido del tren expresado. Celia entra, pálida. Dice que salió a tomar aire y, visiblemente descompuesta, se derrumba sobre la puerta. La intrusa (que a esta altura odiamos con un furor infinito) la reconforta y terminan por tomar el tren juntas. La cámara se detiene sobre el rostro de Johnson, que hará el primero de los dos largos flashbacks para contar el frustrado romance platónico que ha tenido con el médico. La maestría de Lean no solo ha elegido contar una historia por su final (ayudado por el brillante guiño de Noel Coward), sino que en los dramáticos minutos que anteceden al desenlace del romance inconsueto, con la inclusión de un personaje (la inso-



ANGEL

portable intrusa) nos ha indicado el tipo de vida social de una sociedad conservadora, el lugar que se les reserva a las mujeres en el matrimonio, la hipocresía de las "buenas maneras" de una clase (opuesta al trato campechano de la dueña del bar y sus relaciones francas con los hombres), la condena social que carga la mujer en el adulterio, aun si este es solo potencial; y nos ha regalado una escena de una elevada temperatura emotiva. Tanto que vuelve a la misma en el final de uno de los dos flashbacks, insertando los diálogos dolorosos previos al momento en que la cámara los toma por primera vez, otorgándole a la interrupción inoportuna y al gesto de Howard un peso dramático aun mayor. Lean agrega un plano faltante: el de Celia al salir de la cafetería, y nos revela un intento frustrado de suicidio. Su palidez al entrar no solo se debía a la situación de tensión creada en esa mesa, a la despedida helada que se vio obligada a ejecutar, sino porque habiendo perdido al amor inesperado en su vida, ella misma estaba dispuesta a perder la vida que le restaba. Solo el recuerdo de sus hijos, más que el de su esposo, se lo impide. (Lean no parece muy optimista respecto de la felicidad futura de Celia. El reencuentro con el marido no es más que un consuelo momentáneo en uno de los falsos finales reparadores más amargos de la historia del cine.)

Todo lo que ignoramos hasta casi finalizar el film ya estaba contenido en la magnífica escena del principio: un breve encuentro condenado por las leyes sociales a una despedida sin besos ni abrazos que ni siquiera puede expresar su desgarró como corresponde, y una crítica social feroz envuelta en el más puro romanticismo. Un tren que llega al corazón con los faroles oscuros de Celia Johnson, dirigidos por el maquinista Lean y destinados a encenderse y contener en esa luz un sordo grito de auxilio. Pero la puesta en escena de Lean, cada plano, cada sonido, el parloteo y hasta el ruido de esa taza

en las manos de la intrusa, la amenaza del tren llegando, todo contribuye a desatar los sentimientos que los personajes no pueden expresar. Su puesta en escena es lo opuesto a la contención británica: todo en ese café de estación y en esa secuencia parece gritar el adiós que no se dice, con la fuerza de mil locomotoras.

ALEJANDRO RICAGNO

CALLES DE FUEGO (*Streets of Fire*), 1983, dirigida por Walter Hill, con Michael Paré y Diane Lane.

Las mejores películas de Walter Hill —aquellas que filmó hace más de diez años— ofrecían un minucioso trabajo en el montaje y mostraban la preocupación del director por transmitir sus fábulas genéricas valiéndose de la contundencia de las imágenes. El comienzo de *Calles de fuego* es la máxima exposición visual del realizador, que ya parece haber pasado su etapa creativa. "Another time, another place", se lee al comienzo y de ahí en más solo queda gozar de la potencia de las imágenes.

Una época atemporal y un mundo de calles mojadadas y luces de neón. Esa noche Ellen Aim (Diane Lane) se presenta en un recital de rock. Dos chicas se sacan los delantales y otras llegan al lugar vestidas con sus polleras con volados y acompañadas por sus novios patilludos y peinados con fijador. Billy Fish (Rick Moranis), el representante de la cantante, se arrepiente de haber organizado un recital a beneficio, pero da la orden de que se enciendan las luces, y Ellen y The Attackers salen al escenario para tocar y cantar. El ríspido montaje de Hill —utilizando más de una vez los barridos de imágenes— deja ver a un grupo de motociclistas. Son Los Bombarderos, encabezados por Raven (Willem Dafoe), que, una vez terminada la primera canción, secuestran a la bella Ellen. Una máquina de escribir y unas pocas palabras: "Te necesito".

Otro corte y vemos al solitario Tom Cody (Michael Paré) en un tren. La música de Ry Cooder continúa y el héroe con tiradores llega a la cafetería de su hermana, cachetea y golpea a otra banda, rompe una vidriera y recién entonces habla por primera vez. Los créditos de presentación todavía no terminaron, Cody le muestra su nuevo auto a la hermana y juntos dan un par de vueltas. Dos policías los detienen y uno de ellos se da cuenta de que el héroe volvió a la ciudad y de que solo Cody podrá cumplir la misión. Recién en ese momento —a los quince minutos de comenzar la película— aparece el nombre de Walter Hill. *Calles de fuego* es la definitiva conjunción del cine con la historieta y el único western posmoderno. También, una de las grandes películas de los 80.

GUSTAVO J. CASTAGNA

DRACULA (*Bram Stoker's Dracula*), 1992, dirigida por Francis Ford Coppola, con Gary Oldman y Winona Ryder.

Plano de la cúpula de una iglesia cristiana ortodoxa. La cruz que la preside en su centro cae y se hace polvo contra el suelo de algún lugar de Transilvania. El año 1462 —sobreimpreso— indica que el prólogo se dispone a contar la historia de Vlad el Empalador, aquel príncipe de Valaquia en el que se inspiró Bram Stoker para imaginar al conde Drácula. Un mapa de la época ocupa la pantalla y el narrador (un sacerdote ortodoxo) cuenta cómo Vlad defendió la fe cristiana al vencer a los turcos que habían invadido Rumania. Las siluetas de los cuerpos de los infieles (brutalmente empalados) son el presagio de una venganza no menos terrible. Los turcos le han hecho llegar a Elisabeta (la prometida del príncipe) una carta con la noticia de que su amado ha muerto en batalla. Ella se suicida y, al regresar vencedor a su castillo, Vlad encuentra su cadáver como única recompensa por haber defendi-

do la fe. El sacerdote-narrador le dice que Elisabeta está condenada, porque se ha quitado la vida. Y ahí comienza la magnífica escena de la abjuración de Vlad: "Me levantaré de mi propia tumba para vengar la muerte de ella con todo el poder de las tinieblas". Clava su espada en el crucifijo del altar y la sangre empieza a brotar hasta inundar el castillo. Vlad va a ser vampiro durante cuatro siglos para poder volver a encontrar a Elisabeta en el rostro de Mina. El reencuentro ocurre en la Londres finisecular, en medio de un mundo moderno y ajeno, donde el cine entretiene a las masas, el arte está confinado a los museos, el microscopio permite observar las células y la psiquiatría encierra a los locos. El Drácula de Coppola muere de anacronismo.

SILVIA SCHWARZBÖCK

EL, 1952, dirigida por Luis Buñuel, con Arturo de Córdoba y Delia Garcés.

Nada mejor que el mismísimo Luis Buñuel hablando acerca del comienzo de su película: "El contiene un cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también una buena parte de invención. Al principio, por ejemplo, en la escena del mandatum, del lavatorio de pies en la iglesia, el paranoico descubre inmediatamente a su víctima, como un halcón que ve una alondra. Me pregunto si esta intuición descansará sobre alguna realidad". Las palabras de Buñuel son tan reveladoras como el comienzo de la película, donde se ponen en evidencia las obsesiones del director: las relaciones entre los hombres y las mujeres, la discreta burguesía, los celos como el elemento de una pareja, los rituales religiosos y el fanatismo, la locura, los límites, la perversión y la seducción, la inútil virtud de la mujer, la vacuidad de las religiones y su cercanía con el fetichismo.

En el comienzo, solamente con poner en escena el recorrido de una mirada y el erótico paneo de los pies, Buñuel logra caracterizar a los personajes, bien interpretados por Arturo de Córdoba y Delia Garcés: él un paranoico en búsqueda de su víctima, ella una mujer aparentemente débil, tímida. Lo realmente interesante de este film es que en el final —cuando de Córdoba se hace monje, ella vuelve a casarse y el escenario vuelve a ser una iglesia— el relato parece revertirse y el espectador termina preguntándose quién de los dos era el paranoico, sobre cuál de los dos personajes debe recaer la culpa de una pareja deshecha.

El es uno de los films más transgresores y atrevidos de Buñuel, donde se combina con maestría la observación cotidiana del mundo y la necesaria cuota de invención y misterio.

MARCELA GAMBERINI

EL BESO AMARGO (*The Naked Kiss*), 1964, dirigida por Samuel Fuller, con Constance Towers y Anthony Eisler.

Alguna vez Peter Bogdanovich señaló categóricamente que nadie, absolutamente nadie filmaba como Samuel Fuller, y creo que el comienzo de *El beso amargo* es paradigmático en ese sentido. Antes de que aparezca ningún título y en una sorprendente inversión de los tópicos habituales del cine, una mujer enfurecida golpea brutalmente a un hombre con su cartera. El hombre parece estar borracho y cae al piso; ella sigue atacándolo con saña feroz hasta que en un momento vuela la peluca de su cabeza y vemos que la mujer está totalmente calva. El impacto de esta escena, mostrada mediante una puesta en la que se alternan picados y contrapicados que expresan los puntos de vista de los involucrados con un montaje exasperadamente crispado, es realmente fenomenal. Después de los créditos nos enteramos de que la mujer es una prostituta que busca su redención y el hombre el rufián que la explotaba. Pero será difícil, durante el resto de la película (por otra parte, una de las menos violentas y con más toques de romanticismo del director), sustraerse al recuerdo de ese impactante comienzo. Algunos años después Samuel Fuller dirigió *La calle sin retorno* —tal vez, junto con *Disparen sobre el pianista* de Truffaut, aunque obviamente en un tono muy diferente, la mejor traslación de David Goodis al cine— y el primer plano de esa película era el de un rostro que recibía un rotundo martillazo. Como para que nadie dude de la exactitud de la afirmación de Bogdanovich.

JORGE GARCIA

EL EXORCISTA (*The Exorcist*), 1973, dirigida por William Friedkin, con Ellen Burstyn y Linda Blair.

La música de Penderecki se funde con un canto tradicional iraquí. El desierto polvoriento y el sol del mediodía se combinan en un paisaje naranja que parece el mismo infierno. Es que el prólogo de *El exorcista* narra una catástrofe metafísica equivalente a la apertura de la caja de Pandora. Algo se trastoca en el orden del universo cuando los arqueólogos desentierran una extraña imagen de Baal, aquella deidad maligna (contraria del Dios bíblico) que había sido adorada a pesar de las recomendaciones de los profetas del Antiguo Testamento. En ese preciso lugar, el padre Merrin es testigo y víctima de los efectos de su doble soberbia, tan cristiana como racional: la fe jesuítica (que le ha permitido creer a la vez en un Creador indiferente y en una ciencia que explica las leyes de la creación) lo ha llevado a subvalorar el mal. Ahora es tarde y todo se ha vuelto signo de una presencia inenarrable: desde su propio cuerpo repentinamente envejecido y enfermo, hasta la realidad circundante,

que ha sufrido un desajuste sin retorno. Friedkin da cuenta del nuevo caos acentuando los contrastes entre tomas largas y primeros planos, entre el interior gélido del monasterio y el exterior tórrido del desierto, entre sonidos monótonos y el silencio ominoso de un reloj que se ha detenido. Antes de emprender su regreso a la civilización, Merrin quedará enfrentado a la imagen asiria del demonio, como si él mismo fuera también una estatua de piedra, solo que de valor inverso al de su enemigo. Así anticipa el prólogo la última parte del film, en la que Merrin será el exorcista del título.

SILVIA SCHWARZBÖCK

EL EXTRAÑO AMOR DE MARTHA IVERS

(*The Strange Love of Martha Ivers*), 1946, dirigida por Lewis Milestone, con Barbara Stanwyck y Kirk Douglas.

Hay películas cuyos comienzos pueden ser lo más brillante de las mismas, como si el director derrochara toda su creatividad en esos minutos iniciales. En otras, los principios parecen estar descolgados del resto de la acción y funcionan como fragmentos independientes. Pero hay muchos films en los que la secuencia inicial no solo se integra con fluidez al resto de la acción sino que anticipa con claridad las conductas ulteriores de los personajes. Este es el caso del comienzo de este excelente melodrama negro. Martha Ivers es huérfana y vive con su autoritaria y potentada tía; es una adolescente rebelde, arisca y dominante, y permanentemente escapa de su casa para compartir sus juegos y primeros escauceos sexuales con Sam, quien también busca huir de su familia. El otro personaje es Walter, un niño débil y pusilánime cuyo padre trata de llevarlo a vivir a casa de los Ivers para que la dueña de casa le pague una beca en Harvard. Una tormentosa noche en la que se producirá un corte de luz los encuentra a los tres en la casa Ivers. Habrá una discusión entre Martha y su tía, un gato golpeado y un crimen del que será acusado un inocente. Es sorprendente cómo, en esos pocos minutos, el notable guión de Robert Rossen entrelaza para siempre el destino de esos tres personajes (a los que luego se sumará un cuarto) a partir de los hechos de esa fatídica noche. Cuando Sam regrese al pueblo dieciocho años después convertido en un auténtico perdedor y encuentre que Martha y Walter están casados, son ricos y aparentemente felices, el peso del pasado caerá como un mazazo sobre ellos. Solo quiero agregar que pocas veces la secuencia inicial de una película definió con tanta intensidad y precisión a unos personajes como la de este excelente film de Lewis Milestone, para mí el mejor de su filmografía.

JORGE GARCIA



DRACULA



EL BESO AMARGO

EL OCASO DE UNA VIDA (*Sunset Boulevard*), 1950, dirigida por Billy Wilder, con Gloria Swanson y William Holden.

Según dijo el mismo Billy Wilder, para *El ocaso de una vida* se había filmado otro prólogo que transcurría en un depósito de cadáveres donde cada uno de ellos empezaba a contar las razones por las que estaba en el lugar. Entre todos esos relatos, la voz en off del personaje de William Holden narraba su propia historia (o las razones de su muerte). Wilder y los productores descartaron ese inicio debido a que, en las funciones previas al estreno del film, los espectadores solo se interesaban por el relato del cadáver de Holden. El comienzo de *El ocaso de una vida* es ampliamente conocido; sin embargo, sigue siendo uno de los más originales y, seguramente, el más siniestro de la historia del cine. Después de los créditos aparece un cartel que dice "Sunset Boulevard" y se empieza a escuchar una voz en off que introduce la historia. Periodistas y fotógrafos llegan al lugar para informarse de la noticia del día: un cadáver todavía sin identificación descansa en la piscina de una de las mansiones de ese paraíso de fantasía adornado con palmeras y autos lujosos. La voz en off reclama nuestra atención: ella misma contará la verdadera historia, alertándonos sobre las distintas versiones que pudieran provenir de la prensa. Mientras los cronistas rodean la piscina y los fotógrafos empiezan su trabajo, Wilder nos explica la situación: la voz en off pertenece al cadáver de Holden. Así culmina el comienzo de *El ocaso de una vida* y empieza esta inquietante historia, donde por primera vez el Hollywood del artificio no se oculta detrás de las máscaras de la decadencia.

GUSTAVO J. CASTAGNA

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS (*Village of the Damned*), 1960, dirigida por Wolf Rilla, con George Sanders y Barbara Shelley.

El alemán Wolf Rilla es el típico caso del director responsable de una sola película valiosa dentro de una filmografía irrelevante. Lo cierto es que esta inteligente adaptación del relato de John Wyndham, sobre el nacimiento en un pequeño poblado de un grupo de niños tan precoces e inteligentes como desprovistos de capacidad emocional, es un pequeño clásico del cine de ciencia ficción. Ya desde la prolongada secuencia inicial podemos advertir el tono, principalmente asentado en los "climas", que tendrá toda la película. Un hombre atiende un llamado telefónico y en un momento dado lo vemos desplomarse. Su interlocutor, que está en un pueblo cercano, preocupado ante la falta de respuesta se comunica con la central telefónica pero tampoco recibe contestación. Por medio del montaje se nos muestra que las empleadas de la oficina están profundamente dormidas.

Otros planos nos permiten visualizar unas vacas que caen y una plancha que quema la prenda sobre la que está apoyada. El hombre, un militar, se comunica con sus superiores y decide dirigirse al lugar. En el camino hacia el pueblo todo parece muerto y el tiempo da la sensación de haberse detenido. Un ómnibus está parado al costado del camino con sus pasajeros dormidos. Aparece un policía que al acercarse al ómnibus cae al suelo fulminado. Un grupo de militares será convocado para hacerse cargo de la situación sin saber cómo actuar para resolverla. Lo notable de esta magnífica secuencia es la atmósfera ominosa y perturbadora que se consigue con elementos mínimos. Luego de un tiempo los personajes que estaban dormidos se despiertan y todo parece retornar a la normalidad. Sin embargo, desde ese momento nada volverá a ser como antes en el pequeño poblado de Midwich.

JORGE GARCIA

EL SUR, 1983, dirigida por Víctor Erice, con Omero Antonutti y Sonsoles Aranguren.

No hay principio más misterioso que el que se inicia desde las sombras. Entre los muchos ejemplos de la historia del cine, rescato este del magnífico y segundo film de Erice, que contiene en sí mismo todo el misterio, el clima melancólico y sensual, sugestivo, infinitamente triste y otros varios adjetivos más que sostiene el director español a lo largo de los noventa minutos de la película.

La escena está en negro. Podría ser solo un fondo por el que desfilan los títulos de apertura. De hecho eso parece hasta que paulatinamente, con una lentitud de caricia nostálgica, en un costado del cuadro una luz comienza a salir de una ventana. Es una luz de amanecer, íntima y desoladora a la vez. Un cartel nos indica que estamos en Madrid en 1957. La ventana ilumina un cuarto donde alguien duerme. La banda de sonido se llena de ruido de pasos, corridas, una voz femenina anuncia que la bicicleta del señor no está. La voz de otra mujer llama al hombre a gritos. Una llamada telefónica que hace esa voz audiblemente angustiada pregunta a alguien el paradero de su esposo. Todo en off, mientras el sol ha iluminado apenas el cuarto donde una preadolescente se ha despertado a causa del ruido, se incorpora y descubre un objeto debajo de la almohada. Es una pequeña cajita oval, que sostiene entre las manos. La abre, en el primer plano detalle del film. Adentro hay un péndulo de plata. El plano retorna a su espacio general, para dejarnos ver a la muchachita aferrando ese objeto talismánico en sus manos, como si en ello se le fuera la vida. O mejor dicho esa parte de la vida que contuvo sus años de infancia e inocencia. Enseguida, en off, la voz de la chica pero con tono adulto nos dice: "Aquella vez, cuando encontré su péndulo debajo de la

almohada, sentí que esta vez sería diferente y que él ya no volvería a casa". La escena vuelve a oscurecerse y a iluminarse. En la habitación ahora hay una mujer embarazada, y un hombre de barba (magistral Antonutti), suspendiendo el péndulo sobre el vientre grávido, sentencia: "Una niña. Se llamará Estrella". La escena tiene algo de irreal. La voz en off reafirma esa idea: "Me contaron que mi padre adivinó mi sexo. De esa imagen me vuelven memorias muy nítidas, de un recuerdo que en realidad inventé". Estas escenas de Erice resumen la poética ambigüedad de un amor paterno-filial, que sin rozar el incesto, tiene mucho de relación de amantes. Nunca el cine se movió con tanta delicadeza en ese territorio de amor edípico platónico entre una hija y su padre, sin caer en vulgarizaciones psi, ni en el escándalo. Todo medido, evocado desde el dolor y la pérdida, con el suave misterio de esas dos imágenes en un cuarto: la de la revelación de un final y la de la revelación de un principio. Erice no necesita más. Ni siquiera revelarnos ese extraño secreto que el padre esconde en un Sur más mítico que los de Borges, y al que Estrella (una exacta Iciar Bollain, antes de devenir directora), una vez muerto aquel, marchará para desentrañar su enigma. Que solo le pertenece a ella y a su padre, por lo cual Erice se retira pudorosamente, invitándonos a nosotros, fascinados espectadores, a hacer lo mismo. Nos basta con las imágenes primeras (y todas las que les siguen) que atesoraremos en el rincón de las cajitas ovals y los péndulos que nos unen con nuestra infancia y su final.

ALEJANDRO RICAGNO

ERASE UNA VEZ EN EL OESTE (*Once Upon a Time in the West*), 1968, dirigida por Sergio Leone, con Henry Fonda y Claudia Cardinale.

Leone comenzó estilizando el western al límite de la parodia y terminó su carrera con un film absolutamente clásico como *Erase una vez en América*. En la parada anterior del trayecto, *Erase una vez en el Oeste*, esa transición hacia lo clásico incluye algunos momentos, como el comienzo, de un nivel de estilización absolutamente extremo. La acción (por llamarla de alguna manera) se inicia en una estación de tren perdida en medio de la nada. Todo es tan desierto y muerto que una siesta en Santiago del Estero, por comparación, parecería un videoclip filmado por Oliver Stone. A la estación llegan tres hombres. Son feos, sucios y malos. Esperan el tren. Se escucha el chirrido del molino de viento. Siguen esperando. Se escucha una mosca. Se escucha el chirrido. Uno de ellos (Jack Elam) está sentado y la mosca le revolotea en la cara. Elam tiene tan pocas ganas de moverse que trata de espantarla soplando. Sigue el chirrido y el zumbido de la mosca que camina por la cara de Elam. Otro de los hombres (Woody Strode) se saca el sombrero y,

al hacerlo, comprueba que está debajo de una gotera. Se le dibuja un cuarto de sonrisa y se vuelve a poner el sombrero sin cambiarse de lugar. Sigue el chirrido. Elam se hartó de la mosca pero lo único que se le ocurre hacer es atraparla con el caño de su pistola. Se sigue escuchando el zumbido del insecto pero ahora acampanado, ya que está dentro de la pistola. Sigue el chirrido y Strode debajo de la gotera. Parece que nunca va a pasar nada, hasta que se oye el sonido del tren a lo lejos. A Strode se le dibuja de nuevo el cuarto de sonrisa, se saca el sombrero y se bebe el agua acumulada en el ala. Elam deja escapar a la mosca. Se escucha el chirrido. El tren para y los tres hombres se aprestan como para un tiroteo. Pero no baja nadie y se dan vuelta para irse. Cuando el tren y ellos se están marchando, se escucha una armónica, los tres se dan vuelta y se lo encuentran a Charles Bronson tocando el instrumento. "¿Y Frank?", dice Bronson. "No vino." "¿Me trajeron un caballo?" Se dan vuelta y ven que hay tres caballos. "Hay uno de menos", dice Elam sonriendo. "Hay dos de más", dice Bronson y todos se aprestan para disparar, solo que el hombre de la armónica tiene una valija y un abrigo en la mano. Pero lo que oculta es una pistola. Suenan los disparos y los tres hombres feos, sucios y malos caen muertos. Bronson, herido pero vivo. Ya no se escucha la armónica, solo el chirrido del molino de viento.

GUSTAVO NORIEGA

ESCRITO EN EL VIENTO (*Written on the Wind*), 1957, dirigida por Douglas Sirk, con Rock Hudson y Lauren Bacall.

1) Una música inquietante se escucha ni bien aparece el logo de la Universal. Es de noche. Un descapotable amarillo corre por una ruta rodeada de pozos de petróleo, grúas y carteles que hacen referencia a una empresa. El conductor, Robert Stack, está borracho y maneja tomando descontroladamente whisky de la botella. Parece fuera de sí. El auto llega a una mansión. 2) En una de las ventanas aparece Rock Hudson mirando hacia afuera y detrás de él se ve a Lauren Bacall acostada en la cama. El viento hace volar las hojas y se escucha la canción *Escrito en el viento* que repite incansablemente esas palabras. 3) Plano del auto amarillo. R. Stack baja del coche. El viento no deja de soplar ni las hojas de volar. 4) Lauren Bacall llora o algo así en la cama. 5) R. Stack sigue bebiendo y cuando se le acaba el alcohol tira violentamente la botella contra una pared junto a la cual hay miles de hojas secas que se agitan por el viento. Se encienden unas luces del subsuelo y alguien se asoma. 6) Dorothy Malone con cara de loca también se asoma a su ventana. 7) El viento mueve las ramas de los árboles que rodean a las ventanas iluminadas. 8) Un R. Stack

tambaleante entra a la casa junto con el viento y las hojas. Se dirige seguro hacia una habitación.

9) Dorothy Malone baja por una inmensa escalera de alfombra roja y va a buscar a R. Stack mientras el viento y las hojas siguen entrando por la puerta que quedó abierta. Suena todo el tiempo la misma canción. 10) Planos de la mansión, de los árboles agitados por el viento y del viento y las hojas irrumpiendo en la mansión. 11) Nuevo plano del auto amarillo y el sonido de un disparo. 12) R. Stack cae en el umbral de la residencia. Tal vez esté muerto. 13) Al contemplar la escena, Lauren Bacall se desmaya. La cámara se dirige hacia un calendario que está en el año 1956 y el viento hace retroceder las hojas hasta el 24 de octubre de 1955. Y se viene el flashback. 14) Plano del mismo calendario abierto en ese mismo día. Lauren Bacall está usándolo en una oficina de diseño. Allí comienza el melodrama barroco que se insinuó en la secuencia de títulos. La historia, manteniendo la atmósfera de angustia y opresión, dará sentido a cada uno de esos misteriosos detalles.

FLAVIA DE LA FUENTE

GERTRUD, 1967, dirigida por Carl T. Dreyer, con Nina Pens Rode y Bendt Rothe.

Gertrud debe ser tal vez uno de los films más difíciles de analizar que existen. Es una película que hipnotiza al espectador con una tenebrosa verdad que se comunica por medio de un singular artificio. El comienzo consiste en una larguísima escena donde la protagonista le explica a su marido por qué lo deja. En realidad, lo que Gertrud le está diciendo a Gustav es que el amor de pareja es humanamente imposible, porque todos amamos muchas cosas a la vez y la persona amada solo resulta ser un objeto más entre otros. Pero su caso es diferente. Cuando ella ama a un hombre (y ha amado a varios, de los que se ha desencantado) decide entregarse totalmente a él, sin importarle ninguna otra cosa en el mundo. Su vida consiste en seguir ese principio, al que ha convertido en una causa y un programa. En un melodrama clásico, su principismo sería la lógica de una pasión ciega y sus enamoramientos, ejemplos de *amour fou*. En el film de Dreyer, en cambio, es la clave de un idealismo puramente intelectual, la base de una bella doctrina a priori que ella in-

siste en poner en práctica a pesar de que la realidad no está a su altura. Gertrud es la primera y la última representante del jacobinismo amoroso. No es casual que después de fracasar en todos sus intentos de cambiar el mundo de los hombres termine dedicándose a reflexionar sobre las relaciones entre teoría y praxis.

SILVIA SCHWARZBÖCK

HIROSHIMA MON AMOUR, 1969, dirigida por Alain Resnais, con Emmanuele Riva y Eiji Okada.

¿Cómo describir el comienzo de *Hiroshima mon amour*? ¿Cómo dar cuenta del cosquilleo que se produce en la boca del estómago cuando empieza la película? ¿Cómo no emocionarse ante la pantalla cubierta por fragmentos de cuerpos que se rozan, se sienten, se aletargan, transpiran? ¿Cómo no pensar que los cuerpos son rítmicamente sonoros y solo fragmentariamente visibles? ¿Cómo no pensar que el cine pone en escena, ante la primera visión del comienzo de *Hiroshima*, el sufrimiento y el dolor? ¿Cómo no seguir el camino de la voz femenina, distante y rítmica, que con cada expresión des-



GERTRUD



INDIANA JONES Y EL TEMPLO DE LA PERDICION

viste el lenguaje? ¿Cómo explicar el recorrido de la mirada femenina sobre el horror que produjo una bomba? ¿Cómo escuchar un diálogo en off imposible entre un hombre y una mujer? ¿Cómo no pensar que los cuerpos transpirados son la representación de la vida frente a los horrores de muerte que se narran? ¿Cómo no coincidir con Marguerite Duras cuando dice que la "sombra interna" solo fluye a través del lenguaje? ¿Cómo no ser cómplice del desgarramiento de la integridad de las imágenes, de la irrupción del horror? ¿Cómo no sentir el vértigo del ejercicio lento y minucioso de poner a andar el lento, inesperado mecanismo de la memoria? ¿Cómo no presentir que esos cuerpos vienen de un lugar lejano, situado más allá de la vida y de la muerte? *Hiroshima mon amour* es una de las más bellas películas de la historia del cine y no merece afirmaciones. Solo son posibles las preguntas.

MARCELA GAMBERINI

INDIANA JONES Y EL TEMPLO DE LA PERDICION (*Indiana Jones & the Temple of Doom*), 1984, dirigida por Steven Spielberg, con Harrison Ford y Kate Capshaw.

Indiana Jones y el templo de la perdición es el segundo film de Indiana Jones. Pero igualmente se trata de una precuela que ocurre un año antes. Esta vez el logo de Paramount se funde con una montaña grabada en un gran gong oriental, lo que la diferencia de los otros films del personaje, que funden con montañas reales. El gong está en un cabaret donde la americana Kate Capshaw canta el tema de Cole Porter *Anything Goes*, pero en... ¡chino! Ya en los primeros segundos de película se empieza a adivinar el espíritu delirante y juguetón que reinará en la escena. Más aun cuando la cantante está por encima del título sobreimpreso de la película. El número comienza en el cabaret pero al atravesar la boca de un dragón de la escenografía (¿el león de la Metro en versión oriental?) se convierte en un número musical del estilo Busby Berkeley. Sí, todo es posible, como bien repite el estribillo de la canción. Luego vuelven al cabaret y, al terminar los títulos, empieza a desarrollarse la escena. El Dr. Jones (Harrison Ford, por si alguien está distraído) es presentado de espaldas, con un saco blanco y la mano en el bolsillo al mejor estilo Bogart en *Casablanca*. Se sienta en la mesa de Lao Che, un supuesto mafioso del lugar. Ahí está otro de los méritos del film; no sabemos nada de Lao Che, pero los diálogos insinúan una gran aventura previa que nunca veremos y una relación de negocios no del todo leal. Una vieja reliquia china pasa de Indiana Jones a Lao Che, quien a su vez recibe un diamante. Jones bebe su champán para festejar pero está envenenado. Lao Che tiene el antídoto pero ahora lo cambiará por el diamante. Jones intenta tomar de rehén a la cantante americana, pero a Lao Che no le importa. Llega

un cómplice de Jones disfrazado de mozo, pero lo matan... Jones se lanza sobre el antídoto, todo se cae, el diamante, el antídoto, la mesa, y comienza una pelea de bar dentro del cabaret en el que la banda sigue tocando y las coristas bailando. Todos corren y Jones busca desesperado el antídoto y la cantante el diamante, pero pierde las esperanzas cuando una cubeta llena de hielo se vuelca y la piedra desaparece en el tumulto de cubitos.

Caen globos del techo. Jones y la cantante tratan de huir y lo consiguen cuando él corta la soga que sostiene el gong y este va rodando y sirviendo de escudo hasta que saltan por una ventana. Caen y rompen los toldos de cada piso hasta terminar en el auto de un cómplice de Jones, un niño que maneja con tacos de madera para llegar a los pedales. Luego de una huida también disparatada, suben a un avión y se despiden burlándose de Lao Che. Al cerrar la puerta del avión, descubrimos que la nave es propiedad de Lao Che. Faltarán un par de aventuras más para que el inicio de *Indiana Jones y el templo de la perdición* llegue a su fin. Sin duda, uno de los comienzos más divertidos de toda la historia del cine.

SANTIAGO GARCIA

EL MUNDO PERDIDO: JURASSIC PARK

(*The Lost World: Jurassic Park*), 1997, dirigida por Steven Spielberg, con Jeff Goldblum y Julianne Moore.

Un yate está anclado en una isla paradisíaca. Sus propietarios, una familia tipo, toman la merienda en la playa. La niña, tras discutir con su madre y recibir el permiso de su padre, explora las inmediaciones. Se encuentra con un simpático animalito al que le ofrece su sandwich de pollo. El espectador sabe que está en una película de Spielberg y, si vio *Tiburón*, intuye que algo malo está por ocurrir. Pero también vio *Jurassic Park* y no ignora que los dinosaurios se dividen en carnívoros y herbívoros. Así que el momento en el que el bicho acepta el ofrecimiento de la chica, y se come el pollo con deleite, es el preludio exacto y anticipado del escalofrío. Este sobreviene cuando ella gira la cabeza y descubre que su nuevo amigo es solo un integrante de la manada de predadores antediluvianos que la atacará a continuación. Se escucha el grito, corte y aparece Jeff Goldblum bostezando en alguna otra parte. No solo es una gran escena, sino una prueba de que el éxito de la película anterior se puede usar creativamente y no solo para ganar más dinero con facilidad. (Demostrado esto, en el resto del film Spielberg pasó a hacer un uso mucho más convencional del axioma de la secuela.)

QUINTIN

LA HISTORIA DE PALM BEACH (*The Palm Beach Story*), 1942, dirigida por Preston Sturges, con Claudette Colbert y Joel McCrea.

El comienzo de la película es una desenfadada secuencia de títulos que galopa al compás de la *Caballería rusticana*. La presentación es tan vertiginosa que resulta imposible comprenderla de una vez. Entonces, uno rebobina y vuelve a no entender del todo. Pero se da cuenta de que hay algo con mellizos y mellizas, secuestros y una boda final. Veamos qué ocurre en esos escasos minutos. Una mucama habla por teléfono creo que a los gritos (la secuencia no tiene más sonido que la música de fondo), ve una sombra amenazadora y se desmaya por primera vez. Corte. Un cura en una iglesia colmada mira el reloj. Aparentemente es una boda a la que no asistieron los novios. Corte. En la entrada de la iglesia Joel McCrea y otro hombre se escapan en un auto. Corte. Plano de Claudette Colbert en enagua, amordazada y pateando encerrada en una habitación. Corte. Plano de la mucama medio grogui tambaleándose por un pasillo. Se encuentra con (¿otra?) Claudette Colbert vestida de novia y se desmaya por segunda vez. Corte. El cura sigue esperando. Corte. Nuevo plano de Claudette Colbert atada. Corte. La Claudette Colbert vestida de novia sale corriendo de la casa. Corte. La mucama ve las piernas de la Claudette Colbert atada y se desmaya por tercera vez. Corte. En un auto Joel McCrea (¿otro?) se viste de novio. Corte. El cura mira de nuevo el reloj. Entra McCrea corriendo y unos instantes después hace lo propio Claudette Colbert vestida de novia. Se arrodillan sonrientes para que los casen. Corte. Plano de la mucama desmayada con música más lúgubre. Corte. El cura finalmente los casa. Y aparece la siguiente leyenda: "Y fueron felices para siempre". Y luego de unos instantes otra leyenda maravillosa: "O no". Sigo sin entender bien de qué se trata este comienzo. Lo notable es que no tiene nada que ver con el resto de la película. La única relación es que al final aparecen unos mellizos de los protagonistas y la última escena es una boda a la que asisten los dos pares de gemelos. Pero lo que vimos al principio no es prólogo ni explicación ni epílogo. ¿Vieron algo más raro?

FLAVIA DE LA FUENTE

LA PICARA PURITANA (*The Awful Truth*), 1937, dirigida por Leo McCarey, con Cary Grant e Irene Dunne.

Algunas comedias clásicas de Hollywood poseían una estructura que se conoce con el nombre de "rematrimonio": al comienzo de la película la pareja protagonista se pelea y se divorcia, a lo largo de la trama encuentra que vivir sin el otro es infinitamente más aburrido que pelearse bajo el mismo techo y, en el final, recuperan su matrimonio en un nuevo estadio, habiendo experimentado la vida fuera del



LA PICARA PURITANA



remanso del hogar. *La pícara puritana* es uno de sus ejemplos más clásicos. Solo que aquí el primer movimiento es tan extremo que si uno deja de ver la película piensa que esas dos personas jamás volverán a dirigirse la palabra sin un abogado en el medio. La primera escena lo tiene a Harry (Cary Grant) tomando baños de lámpara solar. Se está tostando artificialmente porque le mintió a la mujer que había pasado quince días en Florida. Con su flamante bronceado llega a la casa con unos amigos. El pícaro infiel encuentra que su esposa Lucy (Irene Dunne) no está presente ni pasó la noche en la casa. De hecho llega minutos después, envuelta en un tapado de piel blanco sofisticadísimo, con una sonrisa de oreja a oreja y acompañada de su profesor de francés Armand (Alex D'Arcy) diciendo desenfadadamente: "Fuimos a una fiesta y a la vuelta se descompuso el auto". Harry disimula su indignación pero luego comentará: "La gente dejó de creer en esa excusa desde antes de que los autos se rompieran". Los amigos se marchan dejando a Harry, Lucy y el *professeur* mientras uno de ellos argumenta: "Cuatro es multitud". Harry se muestra furioso y Armand protesta indignado: "Soy un gran profesor, no un gran amante". "Querido", se le escapa a Lucy, "nadie podría acusarte de ser un gran amante". Harry echa al profesor de su casa y queda atacando a su mujer. Pero Lucy, jugando con las naranjas que Harry le trajo supuestamente de Florida, lee en ellas: "Recolectadas en California". Comprende que Harry le ha mentado y le ha sido infiel y retoma la iniciativa. Harry indignado pide el divorcio. Lucy acepta con entusiasmo y llama por teléfono a su abogado, un hombre mayor. El abogado trata de convencerla de que el matrimonio es una cosa maravill... "Querido", lo interrumpe su esposa, "se enfría la comida". "Ya voy", retoma el abogado, "te decía, Lucy, que el matrimonio es una cosa maravill...". La mujer lo vuelve a interrumpir reclamando su presencia en la mesa. El abogado se sulfura pero logra mantener la calma. Retoma la conversación con Lucy para decirle que el matrimonio es una cosa maravill... Y la mujer lo vuelve a apurar para que vuelva a la mesa. "Te callás la boca de una buena vez y si no te gusta ya sabés a dónde te podés ir", grita el abogado y retoma la conversación telefónica: "Sabés, Lucy, el matrimonio es una cosa maravillosa".

GUSTAVO NORIEGA

LA VIEJA DAMA INDIGNA (*La vieille dame indigne*), 1965, dirigida por René Allio, con Sylvie y Malka Ribowska.

"Un hombre que no había visto en mucho tiempo a Mr. Klewer lo saludó en estos términos: 'No ha cambiado usted nada'. 'Oh', dijo el Sr. Klewer y palideció." Con esta cita de Bertolt Brecht, escrita sobre fondo negro, se abre este film de Allio, un cineasta contemporáneo de la Nouvelle

Vague pero cuya trascendencia, con excepción de este film, no tuvo la misma repercusión crítica y proyección internacional que otros de sus compatriotas. Su cine solitario merecería hoy una revisión. Inmediatamente después de la cita, surge en la pantalla una foto de álbum de principios de siglo en la que una bella joven nos mira al compás de un tema de corte "aznavouriano", cantado por Ferrat. Transcribo la letra: "Hay quien se casa a los veinte años/ y no espera para tener tres o cuatro hijos/ que le ocupen todo el día./ Entre la ropa y el desayuno/ entre vajillas y comidas./ El mundo está por estallar y no hay tiempo para pensar./ ¿Hay que llorar? ¿Hay que reír?/ ¿Nos da pena o piedad?/ Yo no sé qué decir./ El tiempo no corre, vuela./ Un café que humea es todo su universo./ Juegan los niños, el marido fuma, los días llegan./ Nacieron los niños y ya se están despidiendo./ Desde la ventana vemos la juventud pasar./ ¿Hay que llorar? ¿Hay que reír?/ Yo no sé qué decir. El tiempo no corre, vuela./ De los domingos solo conocía un vestido planchado./ Unas flores, unas ramas para decorar el comedor./ Cuando la vida se resume/ en un millón de cosas irrisorias/ como un martillo y un yunque atrapado entre una mesa y un armario/ ¿Hay que llorar? ¿Hay que reír?/ ¿Hay que tener pena o piedad?/ Yo no sé qué decir/ El tiempo no corre, vuela". Durante la canción se alternan instantáneas de las calles vacías de un pueblo, otras de una anciana haciendo compras, colgando ropa, sirviendo la comida, y las de un patriarca levantando cajas en el puerto, en el mercado central y al fin en un pequeño negocio. Las fotos ceden el lugar al registro filmico y la mujer es la protagonista absoluta. Se trata evidentemente de la bella joven del álbum, ya anciana, gastada, pero aún activa. Una sola imagen durante el último verso la muestra dándole de comer al hombre que está en la cama, evidentemente enfermo. El tema termina y vemos a la vieja dama en cuestión atravesar la calle soleada y desierta para hablar por teléfono con el médico en el bar de la esquina. No hay nadie. El dueño aparece y pregunta si el Sr. Bertini tuvo otro ataque. Una chica que lo acompaña, y que evidentemente parece ser la muchacha fácil del lugar, se ofrece para ir a llamar al médico, mientras el dueño del bar se compromete a avisar al hijo de la anciana. Cerca de una cantera, en otro bar, un hombre de cuarenta y tantos es informado del estado delicado de salud de su padre. Preocupado por cuestiones laborales, encarga a su hijo ir a visitar a la abuela y averiguar qué sucede. El joven acepta a regañadientes, no sin antes discutir acerca de su tiempo libre, que pensaba ocupar con su grupo de música. La cámara de Allio ha seguido los movimientos de unos y otros. Y después, bajo la melodía de otra canción cuyo estribillo dice: "Lejos, lejos/ la vida de un hombre es a lo que aspiramos", pasamos recién a los títulos. Han transcurrido menos de veinte minutos de película. Y entre dos canciones y unas

pocas imágenes se resumieron más de sesenta años de vida de una mujer, las costumbres provincianas, la relación con su núcleo familiar, la situación económica y el conflicto por venir. No hay que llorar ni reír. El estilo de Allio conjuga la preocupación social con un infinito cariño por sus criaturas, y sobre todo por aquella inolvidable vieja que interpreta Sylvie y que en la hora y media restante vivirá su segunda existencia de pequeños placeres y libertad como merecida recompensa de una vida de servicio. Una canción, unas cuantas fotos exactas resumían la inmovilidad y la rutina; el paso al filmico nos presenta el primer disparador del conflicto (un tren que pasa y la gravedad de su esposo, quien ya después de los títulos ha fallecido) y a su vez el principio del movimiento interior que desatará la incertidumbre y la revolución pequeña pero profunda de la vieja dama deliciosamente indigna. Y aunque este sea un dossier de principios, es necesario hablar del final. Luego de la "escandalosa" conducta de la vieja (que incluye comidas en el restorán, salidas al cine, una amistad con la chica fácil del pueblo y con un zapatero de izquierda, y unas breves vacaciones a bordo de un Citroën) y de su repentina muerte (que Allio elude sabiamente), la herencia que le deja a su nieto son las fotos de esas únicas vacaciones que la Sra. Bertini tuvo en su vida, donde una sonrisa que no puede olvidarse nos dice todo sobre la breve felicidad obtenida en esa segunda vida que apenas duró, como señala una voz en off final, dieciocho meses. Esas fotos nos remiten a las del álbum del inicio. La pantalla se oscurece para dejarnos escuchar una vez más la primera canción. Y no lloramos, ni reímos, apenas sonreímos visiblemente emocionados y llenos de respeto por esa vieja, por Allio, que brechtianamente comprendió (la historia se basa en un cuento del dramaturgo alemán) que el reflejo de esa vida común nos incumbe íntimamente a todos. Como también su tardía liberación.

ALEJANDRO RICAGNO

ULTIMOS DIAS DE LA VICTIMA, 1982, dirigida por Adolfo Aristarain, con Federico Luppi y Julio De Grazia.

Ejemplo de narración clásica con los silencios y los tiempos de los films de Jean-Pierre Melville, el inicio de *Ultimos dias de la victima* —el mejor Aristarain— se contradice con los films posteriores del director. Un personaje del que

todavía ignoramos su nombre (Federico Luppi) investiga un departamento ajeno, come una masita, pone un disco para relajarse, se limpia las uñas, mira televisión, observa por la ventana, espera a alguien. Mendizábal tiene que cumplir una misión: pegarle un tiro en la cabeza al financista Ravena (Julio De Grazia), quien desbarrancó la compañía llevándose el dinero de otros. Aristarain cuenta esa espera con largos silencios y una lograda síntesis de planos y movimientos de cámara que describen al killer acechando su presa. La sangre se mezcla con el agua y Mendizábal realiza un trabajo minucioso y racional para que el asesinato parezca un suicidio. Un diario se desliza por debajo de la puerta. Un bife está a punto de cocinarse. Mendizábal busca la noticia que le interesa: la misión está cumplida y solo resta borrar todo tipo de rastro. Una bolsa de residuos elimina las últimas pistas. Mientras el killer pagado por los poderosos de rostros desconocidos espera en su auto, otro personaje deja un paquete en un casillero. Mendizábal recoge su paga.

En *Ultimos dias de la victima* se muestra la soledad del personaje y su perfeccionismo en el trabajo, que finalmente cobrará con su propia muerte. También la notable simbiosis entre un director y su actor y la clara demostración de que el hierático Alain Delon de *El samurai* tuvo un hermano argentino que en sus ratos libres, en lugar de hablar con un loro, leía *Diario Popular*.

GUSTAVO J. CASTAGNA

UN NIÑO ESPERA (*A Child Is Waiting*), 1962, dirigida por John Cassavetes, con Burt Lancaster y Judy Garland.

Primer plano frontal de un automóvil. Lento giro de cámara. Dentro del auto, un niño rubiecito espera. Una mujer se asoma; Burt Lancaster y otro hombre observan, desde la escalinata de entrada a la casa, el intento que hace la mujer para que el niño baje del coche o, en otras palabras, salga de su encierro. Lancaster se acerca. Desde dentro del auto un niño espera. Desde fuera del auto, el hombre espera. La mujer y Burt Lancaster esperan que el chiquillo salga del auto, que pueda enfrentarse con el mundo. Solo cuando Lancaster le muestra un coche de juguete y lo incita a manejarlo, el niño desciende del auto. Primer plano del rostro del otro hombre: nos damos cuenta de que es el padre, por el dolor y la desesperación. El auto

se aleja rápidamente sin siquiera cerrar la puerta. Se desencadena la violencia y la furia del niño cuando se da cuenta de que su padre lo ha abandonado. Comienzan los créditos de la película con un fondo de dibujos y canciones infantiles.

John Cassavetes revela el mismo estilo en casi todos sus comienzos. Una escena fuerte que involucra al espectador desde el dolor y el desencanto. Después viene la narración, que tampoco es amable para con los espectadores. Un cine que pone de manifiesto, de manera brutal o sutil, alguno de los modos de la existencia, un cine que, sobre todo, muestra personajes que, a través de gestos, miradas o palabras, son capaces de poner en escena la contradicción y la tensión que les provoca su relación con el mundo, con un afuera que no pueden comprender y que los agobia, pero que sin embargo transitan y padecen. Un cine de los intersticios, de aquello que se revela en los márgenes, que se mueve en los límites, de la pantalla y de la vida. Realmente un cine perturbador, incómodo. De eso trata el cine de John Cassavetes y sus comienzos.

MARCELA GAMBERINI

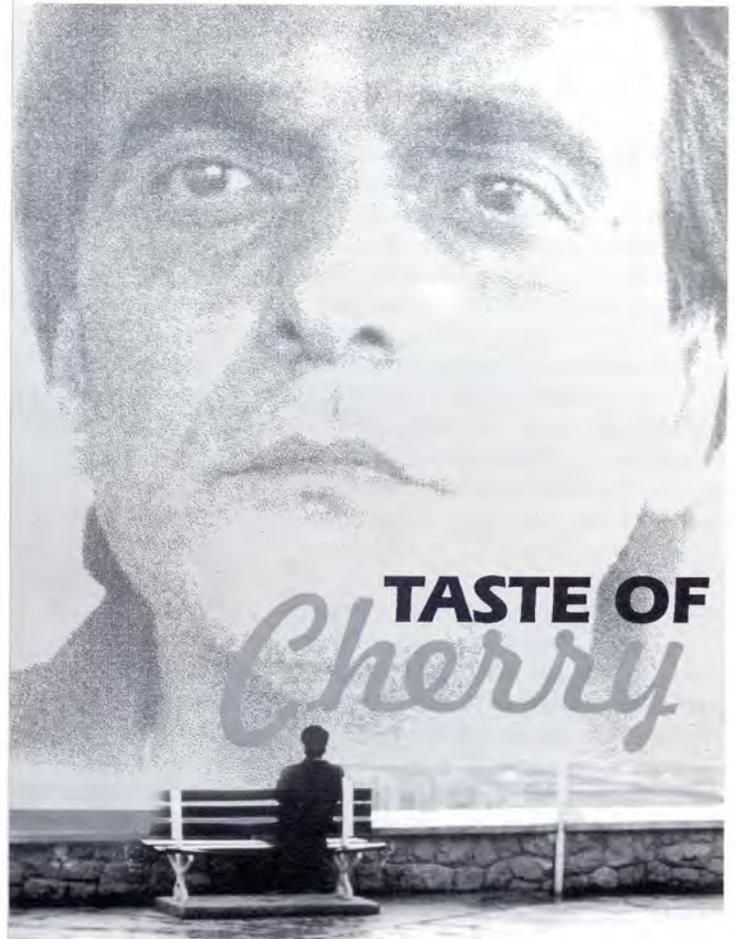
VITAMINAS PARA EL AMOR (*Monkey Business*), 1952, dirigida por Howard Hawks, con Cary Grant y Ginger Rogers.

La cámara está frente a la puerta de entrada de una casa. Van a empezar los títulos de presentación. Inesperadamente se abre la puerta. Un hombre de anteojos y vestido de fiesta se dispone a salir de la casa. Se escucha una voz que dice: "Todavía no, Cary". Es el director que le está hablando al actor. Pero en realidad nos está dando una gran pista sobre el personaje. Este vuelve a entrar. Comienzan los títulos. Otra vez se abre la puerta e intenta salir. La voz le repite con paciencia: "Todavía no, Cary". El, distraído, vuelve a entrar. Hasta que terminan los títulos y él abre nuevamente la puerta. Pero ahora también está su esposa, quien no había aparecido hasta ese momento. Y si ese personaje no apareció, es porque la actriz sabía bien los tiempos de la escena. Ese quiebre de la ficción no solo sirve para hacer un buen chiste, sino para mostrar la distracción inigualable del personaje (un científico) al pensar en su invento. Hawks, hasta cuando destruye el realismo, lo hace para reforzar la historia.

SANTIAGO GARCIA

El sabor de la sorpresa

por Gustavo Noriega



Apareció el año pasado en el Festival de Mar del Plata y llenó todas las funciones. Nadie se animaba a estrenarla en Buenos Aires y finalmente juntó más espectadores que muchos estrenos publicitados y con actores famosos. Nos preguntamos la razón del sorprendente éxito de *El sabor de la cereza* y se la preguntamos también a las dos personas que la trajeron a la Argentina: Nicolás Sarquís, organizador de la sección Contracampo del festival, y David Leda, de Ledafilms, la distribuidora que la estrenó en Buenos Aires. También le

preguntamos al público por qué la iba a ver: con la colaboración de los alumnos de segundo año de TEA (Taller Escuela Agencia) encuestamos a los espectadores a la salida de los cines Lorca y Savoy. Aquí las conclusiones.

Nanni Moretti filmó un cortometraje de apenas siete minutos que podría ser parte de *Caro diario* o de su continuación, *Aprile*. En él muestra el estreno en su cine de Roma de una película de Abbas Kiarostami, *Close Up*. Moretti lee con su voz cansina y monocorde las cifras de recaudación de los demás cines romanos: "*Re Leone*, un millón setecientos mil; *Re Leone*, ochocientos mil...". Con pasión, habla de la película, le indica a la telefonista del cine lo que debe decirles a quienes llaman para averiguar horarios, discute con el proyectorista el volumen de sonido de la proyección, argumenta para que la empleada de la boletería empuje adentro de la sala a los más remisos. Dos momentos más marcan el pequeño corto. En el primero, Moretti, durante la proyección, espía entre el cortinado algunas de las más maravillosas escenas de la película iraní (y que tienen al protagonista andando en motoneta, lo que asocia fuertemente a ambos directores). En el otro, sobre el final, un llamado lo despierta a la noche. Es para darle las cifras definitivas de venta de entradas: primera función, veinte personas; segunda función, treinta y cinco, etc.

Con su estilo, Moretti ejemplifica un problema casi universal. El de la distribución de películas con la predominancia abrumadora del cine norteamericano de gran producción y la dificultad de poner a la consideración del público obras de cinematografías menos convencionales y conocidas.

Tomando como referencia este encantador corto, uno podría desplegar el chauvinismo siempre latente entre nosotros. Mientras que un país ubicado en el centro de la modernidad cuenta con los dedos la cantidad de espectadores de una película iraní, en Buenos Aires, cuna del descubrimiento de Bergman en los sesenta y dispuesta a recuperar ese cetro intelectual en los noventa, la gente hace cola y llena dos cines con *El sabor de la cereza* sin otro apoyo que el que la crítica le brindó a la película iraní. Las cifras de espectadores totales en otros países centrales podría apoyar esta conformista línea de pensamiento: en Italia, *El sabor de la cereza* fue vista por 123 mil personas; en Francia, por alrededor de 100 mil. Luego las cifras comienzan a caer: en España supera apenas las 40 mil personas, en EE.UU. y Alemania no llega a las 20 mil y en Inglaterra apenas un poco más de 7 mil espectadores. Un país periférico como Brasil, pero con una población muy superior a la nuestra, llega a poco más de 40 mil es-

pectadores. Las cifras de Argentina hasta el jueves 17 de septiembre alcanzaban los 60 mil espectadores y las proyecciones indicaban que podrían lograr el récord mundial. Próximamente la película se exhibirá en Córdoba y en Rosario mientras que la afluencia de público en Buenos Aires no disminuye y se estima que la película estará en cartel hasta noviembre.

Con este notable y bienvenido éxito de la que seguramente es la película del año hay que pensar en dos cosas: la primera es ponerlo en su justo contexto y la segunda es buscarle algún tipo de explicación. El gran éxito de *El sabor de la cereza* puede ser leído de una forma diferente a la autocongratulatoria que ubica a nuestra ciudad a la cabeza de la renovación estética mundial. Visto en detalle, puede ser simplemente un síntoma de la muerte del provincialismo cultural que predomina desde hace mucho tiempo. Todo comienza en el Festival de Mar del Plata y con el notable impacto que provocó, en las dos últimas ediciones, la sección denominada Contracampo, organizada por Nicolás Sarquís, en la que se exponían muestras de esa cinematografía excéntrica (en el sentido en que se originaba fuera de los grandes centros de distribución) que no aparecía en las carteleras de nuestro país. La pregunta que todo el mundo se hacía durante las largas colas esperando conseguir entradas para *El sabor de la cereza* o *Madre e hijo* era si algo similar podría repetirse con una salida en el circuito comercial. El pronóstico más común era que estas películas estaban destinadas, fuera de la pasajera euforia festivalera, al reducido ámbito de los recalitrantes cinéfilos de la Lugones. El exitoso estreno en Buenos Aires de la película de Kiarostami indica que una de las cuestiones está resuelta: hay un público no mayoritario pero sí significativo para este tipo de películas. Están los que solo quieren ver *Armageddon*, claro, y son y serán mayoría por un sinnúmero de razones, pero hoy existe en la Argentina un público que quiere ver *Armageddon* y *El sabor de la cereza* y un público que solamente quiere ver películas como la iraní.

Ahora bien, establecido que ese público existe, ¿está en cuanto a las cifras a la vanguardia del mundo como parece indicar la cantidad de espectadores en cada país? Acá la respuesta es igualmente clara: no. Lo que sucedió en la Argentina puede leerse como algo que se explica en los más crudos términos liberales. Una parte del

mercado tenía tan poca oferta que, una vez que se le ofreció un producto similar al de sus expectativas (o simplemente diferente de la monodieta a la que estaba sometido), acudió masivamente. En el corto de Moretti, el director italiano le dice a la telefonista que tiene que aclarar que no es simplemente un film iraní sino un film del director de *La vida continúa*, una película ya estrenada en Italia. Luego vinieron, del mismo Kiarostami, *Bajo los olivos* y finalmente *El sabor de la cereza* con sus 120 mil italianos pagando entrada. Lo que indica que, por lo menos, tres películas de Kiarostami fueron estrenadas en Italia antes de *El sabor de la cereza*. La oferta de cine en Francia es paradigática: París es algo así como el paraíso del cinéfilo, a cualquier hora de cualquier día hay una película interesante para ver. En las mayores ciudades de EE.UU. existe un circuito alternativo de films de arte y ensayo y hasta Brasil nos deja muy atrás en cuanto a su oferta. El panorama de todos estos países es similar: como lo muestra Moretti, en todos los casos la exhibición está ahogada por los productos de Hollywood y los intentos de montar alternativas siempre están teñidos de romanticismo y esfuerzo personal pero existen. Hasta la sorpresiva convocatoria de los ciclos de Sarquís, sin embargo, en la Argentina hablar de un circuito alternativo de películas como lo hacíamos en esta revista era hablar de una utopía insensata. Como en muchas otras ocasiones, los empresarios argentinos, en este caso los distribuidores, estuvieron a la zaga, no solo de las vanguardias estéticas (nadie les pide semejante cosa), sino del mercado mismo. O miran las cosas con la miopía tradicional que ve valores solo en sus propios productos. Como un distribuidor, quien, interrogado por *El Amante* sobre el éxito de *El sabor de la cereza*, se limitó a decir que la película era muy aburrida y que su injusto éxito se explicaba por el embanderamiento de la crítica, que no había hecho lo mismo con películas mejores como las que distribuía su empresa. Además agregó que a la gente no le gusta el film de Kiarostami pero no lo quiere decir.

Una vez que los Sarquís y los Leda (de Ledafilms) del mundo cinematográfico decidieron marcar una diferencia y traer *El sabor de la cereza* a la Argentina, su enorme repercusión inicial, ante la falta de recursos para publicidad, solo puede provenir de la crítica y del boca a boca. Para tener una idea más aproximada acer-

ca de las razones por las cuales el público asiste a ver la película iraní, se encomendó a tres comisiones de alumnos de TEA realizar una sencilla encuesta a la salida de los cines Lorca y Savoy, en la semana del 7 al 12 de septiembre, fecha en la cual uno puede pensar que el boca a boca y la influencia crítica están relativamente equilibrados (uno puede pensar que en el primer fin de semana la influencia fundamental, dejando de lado la publicidad, es la de la crítica y que, a medida que la fecha se aleja del estreno, las recomendaciones personales van tomando mayor peso). Los resultados (sobre un total de 283 personas encuestadas) indican que más de la mitad (146, o sea, el 52%) acudió por comentarios o notas previas y 120 (el 42%) por recomendaciones de amigos o parientes. El resto aduce razones varias como su éxito en festivales o indicaciones de docentes. Esta infrecuente influencia de la crítica es interesante por dos razones. La primera es que es la segunda vez que sucede en el año y puede indicar un cambio de tendencia en la consideración pública de una de las profesiones más desprestigiadas del

país: los cien mil espectadores de *Pizza, birra, faso* también pueden justificarse de una manera similar. La segunda razón es que la mirada sobre la crítica parece ser altamente selectiva. En las menciones espontáneas a los medios, aparece muy destacado Osvaldo Quiroga (19 menciones), seguido por *La Nación* (13 menciones) y *Página/12* (9 menciones). Lejos y significativamente juntos están *Clarín* y *El Amante* con 4 menciones. Entre todas las revistas, especializadas o no, la nuestra es la única que se nombra, y el hecho de estar a la par de un medio que tira 200 veces más ejemplares nos llama profundamente la atención. No solo porque satisface nuestro ego, sino porque impresiona el descrédito de la sección Espectáculos de *Clarín*, muy alejada de sus colegas en su influencia sobre los espectadores para esta clase de cine. La otra pregunta realizada en la encuesta le pedía al espectador que dijera libremente qué le había parecido la película. El 58% (163 encuestados) dio una respuesta positiva (desde "Excelente" hasta "Buena") y el 42% restante, negativa o neutra (desde "Regular" hasta "Pésima"). La recepción

fue despareja pero desmiente la idea de que quienes no gustan de la película no lo dicen.

Todos estos datos indican que hay un mercado para el circuito alternativo de películas pero que es ilusorio esperar que todas tengan la recepción que tuvo *El sabor de la cereza*. Hay curiosidad por un cine distinto pero no todas las expectativas serán satisfechas. Ahora se abrirán las puertas a muchas otras películas que esperan exhibición: *El padre*, del iraní Majid Majidi; *Viaje al principio del mundo*, del portugués Manoel de Oliveira; *La anguila*, del japonés Shohei Imamura; *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos, acompañarán, junto con el festival de cine independiente que organiza el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para el año próximo, a los hasta ahora solitarios esfuerzos de los cineclubes.

Y no todo el cine del circuito alternativo es igualmente valorable: una vez que terminemos de festejar la existencia de otro cine distinto al habitual será la hora de separar la paja del trigo, tal como lo venimos haciendo con el cine comercial. ☆

NEW FILM
VIDEO CLUB CINE ARTE
Cine clásico y de autor
Más de 4.000 títulos
Alquiler y venta
Operas
Documentales
Biblioteca de cine para consulta
Servicio de consulta Cinemanía en CD-ROM
Cursos de cine para espectadores
Tecnología DVD
O'Higgins 2172 - Buenos Aires - Tel 784-0820

Sarquís: LA SINGULARIDAD DE OTRA MIRADA

¿Cómo llega *El sabor de la cereza* al festival de Mar del Plata?

Hace tiempo que estoy interesado en armar una distribuidora especializada en un cine alternativo como el que se hace en Irán y otros países. A partir de la primera edición del festival pude programar varios de esos títulos en la sección Contracampo, donde tuvieron un éxito extraordinario. Así que desde hace algunos años mantengo un contacto fluido con realizadores y productores, al punto que he viajado a Irán más de una vez. En el caso de *El sabor de la cereza*, la vi en un festival y la quise traer. Me comuniqué en Londres con Ciby 2000, la empresa que tiene los derechos

en el exterior, y me dijeron que solo la iban a mandar si había un distribuidor interesado en comprarla. Me comuniqué con la gente de Leda para que les mandara un fax, pero me contestaron que con el interés no les alcanzaba, que necesitaban que el distribuidor la comprara efectivamente. Así que ayudé a convencerlos de que invirtieran el dinero. Supongo que no se habrán arrepentido...

¿A qué atribuye el interés que despertó *El sabor de la cereza*?

Yo lo entiendo por la singularidad narrativa, un manejo distinto de los tiempos, una lectura del cine diferente que hacen este tipo de realizadores y que yo comparto en lo personal. Esto, que a los productores les parece anticomercial, resulta que parece tener un público.

Hace poco leía un libro sobre Ozu y en una entrevista de 1963 él dice: "No tenemos que hacer películas como los comerciantes hacen kimonos para vender la cultura japonesa. Tenemos que hacer cine japonés. Es la única manera en que nos podemos reconocer y que nos reconozcan". El éxito se explica por la curiosidad que despierta en cierto tipo de espectador otra mirada. Es un cine que no utiliza al espectador como el cine comercial, sino que le da algo importante.

¿Qué puede aprender el cine argentino de este cine?

Trabajar desde lo singular: es lo único que podemos hacer con genuinidad y de esa manera despertar interés como una cinematografía con identidad definida. Es ineludible la globalización pero creo que hay diferencias. El

espectador aprende con este cine a reflexionar y a meditar sobre lo que ve. Sale con la cabeza abierta, le despierta la imaginación y, sobre todo, los sentidos.

¿Qué hay de la invitación a Kiarostami para ser jurado en Mar del Plata?

Hemos conversado en varias oportunidades. Creo que va a venir, siempre y cuando no esté filmando para esa fecha, que es el problema que siempre hay con los invitados. Quiero agregar que estoy indignado con un recuadro despectivo publicado en *Clarín*, que firma Pablo Scholz, donde dice que después de tomar mucho vino blanco me acerqué a Kiarostami para invitarlo, se pone en duda que me haya comprendido y se da a entender que ese fue nuestro único contacto. Para colmo, yo nunca tomo vino blanco. ★

Leda: LA INFLUENCIA DE LA CRÍTICA

¿Por qué pensás que se produjo este fenómeno?

Creo que la causa principal de este fenómeno es el enorme espacio que críticos y periodistas le dieron a la película en los distintos medios. Sin el apoyo de la prensa especializada es posible que la película hubiese pasado desapercibida. Creo que la "Recomendación FIPRESCI" también jugó un papel en todo esto. No sé si tuvo efecto directo en el público (figura en los avisos) o si influyó a la crítica, pero no me caben dudas de que le dio empuje. De todas maneras, no me parece que todo se pueda resumir en la fórmula "a más presencia en los medios, más público".

Creo que, sobre todo, hay algo en la película misma que atrajo a la gente. Tal vez es su estilo (un respiro frente a tanta pirotecnia aparatosa) o tal vez es el tema del suicidio que, por alguna razón, puede tener importancia para mucha gente en este momento.

¿Qué importancia tuvo el Festival de Mar del Plata?

Creo que la sección Contracampo

jugó un papel muy importante en su trabajo de difusión de este tipo de cinematografía en el festival del 96 y el 97. Ahí se fue creando el interés por el cine de países remotos como Irán, India, Ucrania y otros. Me parece que Contracampo contribuyó a generar las condiciones para este fenómeno. Espero que Sarquís y compañía sigan adelante con este evento todos los años.

¿Quién la compró? ¿Cómo lo decidieron?

Los derechos de cine y video para Argentina fueron comprados en octubre del año pasado por Ledafilms a la productora Goldwyn Films, que en ese momento se llamaba Ciby 2000 (a principios de este año Ciby fue comprada por la Metro y rebautizada con el nombre del viejo Samuel). Ledafilms siempre trabajó con derechos de televisión, esta es la primera vez que compramos derechos de cine. En general, cuando las películas llegan a nosotros, los derechos de cine y video ya fueron tomados por los distribuidores de esos medios. Esta película fue ofrecida por Goldwyn Films a los distribuidores por primera vez en Cannes 97. Nosotros no fuimos a Cannes ese año porque estábamos en un

mercado de televisión en Los Angeles. Luego, en octubre fuimos (mi viejo y yo) a MIFED (Mercado Internacional de Films y Documentales) en Milán. Ahí se negoció con Goldwyn por los derechos de televisión de una serie de películas producidas por ellos: *Secretos y mentiras* de Mike Leigh, *Underground* de Kusturica, *La lección de piano* de Jane Campion, *La flor de mi secreto* de Almodóvar y *El sabor de la cereza*. De esta última nos dijeron que también estaban disponibles los derechos de cine y video, ya que no habían sido vendidos en Cannes. Aunque conocíamos muy poco del negocio del cine, nos pareció que tener los derechos de cine de una película de este calibre era una oportunidad.

Cuando volvimos a Buenos Aires me llamó Matu O'Connor, de Contracampo, y me pidió la película para la muestra. Esto fue a principios de noviembre. Entonces, con el tiempo contado, trajimos una copia desde Francia, que es la que se vio en Contracampo en los dos últimos días del festival, con subtítulo electrónico. Luego, estuvimos buscando la forma de distribuirla. Aunque creíamos que la película iba a provocar mucho interés en el

medio local, esto no fue así, más bien lo contrario. Finalmente, nos unimos a Cinemanía, la empresa de Pascual Conditto, para la distribución, aprovechando la experiencia que Pascual tiene con este tipo de películas. Ledafilms se encargó de la parte de prensa (pressbooks, privadas, gacetas, etc.). También nos encargamos de traer la primera copia, lo cual fue bastante complicado ya que no nos dieron acceso al internetivo (decían que estaba en Irán). Como solo teníamos una copia, decidimos ponerla en el Lorca, que de las dos salas especializadas en cine "de riesgo" (la otra es el Cosmos, donde también nos hubiera gustado estrenar) es la que tiene más capacidad, aunque para nuestra sorpresa el día del estreno la pusieron en el 2, que es bastante más chico. Pero inmediatamente Bula (el dueño del Lorca) reconoció su error y al otro día ya la bajó a la sala grande. La combinación con Cinemanía funcionó muy bien, por lo que tenemos planeado estrenar con ellos en los próximos meses *La anguila* de Shohei Imamura, *Viaje al principio del mundo* de Manoel de Oliveira, *La vida soñada de los ángeles* de Zonca y otras que vamos a ir anunciando. ★



UN MEDICO POR FAVOR

por Tomás Abraham

He recibido por gentileza de un amigo el último número de la revista *Punto de Vista*, que dirige la animadora cultural Beatriz Sarlo, junto a un grupo de profesionales universitarios de la rama de las humanidades y de las ciencias sociales, que defienden el credo socialista. Socialista no en el sentido de Laporta ni en el de Polino o Bravo, estos profesionales no nacieron socialistas ni tuvieron un padre socialista. El socialismo de *Punto de Vista* no es socialismo de la vejez, sino un socialismo de la madurez. Esta madurez le sigue a una inmadurez revolucionaria que los animó en su juventud. Pero este proceso de maduración no es una traición, sino una reubicación de los ideales y de las utopías. Para lograr esta reubicación, nunca dejarán de hablar de socialismo, ni de los intelectuales, ni de los intelectuales y el socialismo. Su espacio de reflexión es fundamentalmente la universidad, si no lo es exclusivamente. Lo dicen con orgullo, con el mismo orgullo con que lo dicen Bourdieu y otros profesores. Para ellos la universidad es el último bastión del pensamiento lento y profundo. Debe ser defendido contra la televisión y los medios que capturan con falsos brillos a los sofistas de turno. Como Platón y Aristóteles, ellos también defienden al Liceo y a la Academia contra el ágora, esta vez electrónica.

Decía que en el último número de la revista se reúne el comité de dirección para un *debate sobre política e ideas*, título de una extensa nota que resulta de desgrabar lo que aducen como largas horas de conversación entre ellos. Considero que es una nota interesante para medir el estado de las fuerzas mentales de los intelectuales tradicionales frente a nuestra actualidad nacional. Los protagonistas de la tertulia están totalmente de acuerdo en que ya no hay ideas, más aun, que hay una miseria de las ideas políticas en la Argentina. El lector supone entonces que vamos a asistir a una sesión de auto o mutua flagelación y de arrepentimientos, de cilicios y correas con sus respectivas penitencias pero no, la culpa no es de ellos. La culpa de la miseria no se sabe de quién es, y quizás habría que averiguarlo. Es nada más que un diagnóstico, hay miseria. Por el otro lado nos dicen que hubo esperanzas, ahora ya no. La esperanza se llamaba Frepaso, y la decepción tiene el mismo nombre. Por otro lado hay admiración por Menem. Una admiración resentida, dolida, por quien siempre parece tener la iniciativa, y por quien es un jugador que ha arriesgado y ganado mucho, como dice Hilda Sabato, o una figura revolucionaria como dice Jorge Dotti, quien agrega un nuevo atributo al Presidente, el de ser un equivalente universal, una medida abstracta y general como el dinero, en el que todos se reconocen. Pasando luego al campo de las frustraciones dicen que Graciela encarna una razón modesta que finalmente es pobre. Es lo que se llama sentido común, la acusan de sentido común, que es una noción del empirismo filosófico que ha trabajado en la política de corte inglés, y que hoy navega por las aguas del pragmatismo. Denuncian a Graciela Fernández Meijide como portavoz del sentido común, y esto es considerado escaso para reformar a la sociedad argentina. Según ellos de este modo rebajamos nuestros ideales, que antes enfocados hacia una sociedad revolucionaria se reducen ahora al deseo de habitar un país normal. Batallar políticamente para tener un país normal es una tarea ridícula,

miopie, siempre según ellos. Para terminar con el temario, los integrantes de esta doméstica mesa redonda, dicen que el discurso económico maniató a los políticos, que la política debe decirles a los grupos económicos lo que deben hacer. Por ahora no sabemos quiénes son estos políticos ni qué es lo que deben decir o hacer o mandar hacer. Por ahora y por siempre. Sarlo reconoce que la depreciación de las expectativas socialistas se basa en un temor, en una prudencia justificada, por el recuerdo de la hiperinflación, lo que la vuelve pesimista. Si no fuera por esa extraña fascinación que siente por el Chacho Alvarez, se iría hasta el borde del acantilado para arrojarlo como una Johnny Weissmuller del socialismo. Dotti dice que al poder económico hay que atemorizarlo, que no se lo convence, que se le debe meter miedo. Terán dice que la Alianza se limita a querer ganarle a Menem, y que esta única perspectiva es una mira estrecha. También dice que la miseria de ideas políticas de la que habla Altamirano es consecuencia de la caída del Muro, que del mismo modo en que sucedió en la Grecia antigua, cuando cayó la polis ateniense, da lugar a una moral de la escasez que afirma: ya que no podemos cambiar el mundo, cambiémonos a nosotros mismos, lo que nos pone en una posición defensiva.

La reunión no agrega nada más, el resto es relleno, como sucede en las mesas redondas o en las *causeries* de este tipo. Se constata una imposibilidad, y se pasa a un cuarto intermedio, hasta la próxima reunión. Es un idioma de asambleas, las que terminan llamando a otra asamblea. Un estilo gremial, en este caso el de los intelectuales tradicionales.

La pregunta de Lenin, ¿qué hacer?, aquí tiene una respuesta rápida y meditada: nada. Constatar la ausencia, lamentarse. Pero en lo que me concierne no veo tal ausencia. No puedo decir que el nacional-liberalismo de la larga marcha del capitalismo de Jorge Castro, el pragmatismo escéptico de Walter Graziano, el desarrollismo democrático de Terragno, el pensamiento de integración financiera para países periféricos con Estados débiles de Cavallo, el realismo democrático-liberal antiprogresista de James Neilson o la propuesta sensata y común para un país normal de Meijide, no hayan aportado nada al debate político en la Argentina. Por el contrario, aportan al debate nuevos problemas, nuevas propuestas, diagnósticos originales y nuevas posiciones.

No enuncian un programa inmortal e integral con alcances civilizatorios ni un plan de distribución de riquezas que satisfaga a los justos. Creo que se les puede perdonar por el momento esta omisión.

En una nota anterior de *El Amante* escribí algo sobre la idea de país normal, critiqué el uso de esta noción en Juan Carlos de Pablo, quien privilegiaba como síntoma de normalidad el buen funcionamiento de los teléfonos. Pero redefinamos el concepto: un país normal es un país próspero y democrático, capitalista y no salvaje. En nuestro país tal modesto deseo puede llevarnos a un clima de guerra civil. Implica reformar el poder judicial, hacer de la DGI un batallón impositivo, y trazar una política económica que tiene tantas hebras finas como un hilado 100/2 peruano. Dudo de que la Meijide gane las internas, dudo

más aun de que gane la presidencia, pero si se llega a producir este milagro, mucho más milagroso es que pueda gobernar con semejantes aliados. Porque si bien es cierto que el justicialismo puede desentenderse de los intelectuales orgánicos o semiorgánicos, el Frepaso, que no tiene obreros, no tiene empresarios, ni financistas, ni sacerdotes, ni militares, ni policías, si además se queda sin los intelectuales progresistas, la Meijide va a terminar con un gabinete de pingüinos y un *brain trust* de guanacos. Es posible que la asesoren mejor.

No sé si hay miseria política en la Argentina, ya dije que creo que no, pero que hay miseria, la hay, y no me refiero a la indigencia del 30% de nuestra población, sino a la miseria de los intelectuales, a su falta de coraje para pensar. Estamos muy lejos de un supuesto mundo en que los hombres practican una moral de la escasez y se refugian en la cosmética, como cree Terán. Esta idea que ya se la escuché decir al tratar de explicarse el cambio de rumbo de Michel Foucault, que de una problemática del poder pasó a un relato sobre el arte de vivir o estética de la existencia, es un intento crítico apresurado en el cauto Terán, ya que el arte de vivir y las formas de socialización y poder no solo no se ignoran sino que hacen permanente interferencia (ni hace falta llegar a las afirmaciones del maestro Canguilhem que dijo que la estética de la existencia es una de las formas de resistencia a los dispositivos de dominación o a la de Deleuze que habla de la estética como un "pliegue" del poder), digo que hoy las nuevas formas del poder que se van diseñando nos colocan en el umbral de un nuevo mundo que exige de nosotros, los que escribimos ideas, nuevos instrumentos teóricos. No es como dice Dotti que hay que despreciar a los ideolectos tecnicistas de los economistas. Sino que si de ideolectos se trata, es posible que la jerga filosofante del iluminismo, el sopor abúlico de los neokantianos, la dislexia repetitiva de la filosofía analítica, la lengua sociológica del 70, las letanías melancoprogresistas por los benjamines y los karlstrauses, el psicoanálisis lacanófilo, las poses verbales de la crítica literaria marxistoide, los microfoucaultitos de grupos de estudio, no penetren los muros de este poscapitalismo que nos toca en suerte y desgracia. El mundo nos exige un cambio de gramática. Les recomiendo a estos letrados algo más de humildad, y que intenten comprender aunque sea un poco de lo que ellos llaman tecnicismos de la Fundación Mediterránea, el CEMA o FIEL. Porque si Dotti cree que a los poderes económicos hay que meterles miedo, peca, para decirlo con flema inglesa, de una cierta ingenuidad. Los jabalíes no se aterrorizan ante un par de sabuesos desdentados. No hay que confundir a un rebaño de alumnos domesticados por el parcial de gnoseología con la falange bastante menos temerosa del grupo de las ocho corporaciones. A estos intelectuales de la universidad les sucede lo mismo que a los neohegelianos de izquierda hace ciento cincuenta años, dicen que no hay ideas porque creen en ellas, pero en ideas mariposas, esas que vuelan y ellos exhiben in vitro en sus cátedras. No me extraña que se escandalicen ante los tecnicismos del pensamiento práctico, ya lo hicieron los ideólogos alemanes ante los neotecnicismos de Marx. ¿A qué venía la teoría del valor y estos extraños conceptos de plusvalía relativa o absoluta cuando de lo que se trataba era de criticar a la religión?

Si en algo nos ayuda en nuestra existencia esa especie de derivado instintual que es la curiosidad, es en no mirarnos todo el tiempo el ombligo. Lo más extraño acontece cuando nos invitan a contemplar un ritual colectivo en el que los protagonistas se lo miran y se lo escarban los unos a los otros mientras acusan al mundo de no darles ideas.

Con respecto al sentido común de la Meijide, yo, que no soy asesor ni consultor, que ni siquiera soy inorgánico, al ver el espectáculo de la política argentina y el de su intelectualidad, le recomendaría que largue todo, que no tiene sentido ni común ni especial seguir, que ponga un boliche de tragos; la veo como una excelente madama, lo digo con respeto, haría sentir muy bien a sus invitados, acomodaría a todos en el lugar que les corresponde, exhibiría su buen humor, su arte de las distancias, y esa elegancia que despliega para disimular que no le cree a nadie.

La miseria de las ideas políticas existe no solo en la Argentina, sino en el mundo, agregan los intelectuales tradicionales. Ellos quieren una política progresista, es decir que se fundamente en valores de EQUIDAD. Pero ¿quién no quiere dormir tranquilo? Yo también quiero equidad, solidaridad, libertad, igualdad, dignidad, calidad, generosidad, fraternidad, bondad, salubridad, sinceridad, honestidad, amabilidad, seguridad, tranquilidad, piedad, y, a veces, hasta silencio. Una vez expresado este deseo, lo inscribiré en una serie de detalles de la REALIDAD para que los preocupados intelectuales conviertan la denunciada miseria en una abundancia edénica. Quiero ser solidario con ellos, deseo ayudarlos, quiero que comprendan que las ideas derivan de un trabajo sobre los problemas, y que lo que les sucede a ellos es que no saben cuáles son los problemas de nuestra nación y de la comunidad que la habita. Una vez diseñada una estructura problemática, recién entonces comienza el trabajo teórico de la construcción de ideas. Hay veces que tanta epistemología, gnoseología y metodología de claustro obtura el aparato digestivo y da pesadez cerebral. Aquí enuncio unos pocos problemas que pueden llegar a integrar un punto de vista sobre el que trabajar.

- 1) La Argentina es un país financieramente dependiente. Si no consigue divisas para pagar los servicios de deuda, pierde los créditos. Si pierde los créditos, pierde las inversiones. Si pierde las inversiones, hay recesión. Si hay recesión, aumenta la desocupación. Si aumenta la desocupación, aumenta la marginalidad.
- 2) La Argentina para crecer necesita inversiones. Estos flujos de capital provienen del exterior. Hay una ancha brecha entre el ahorro interno y la inversión, con lo que nuestra balanza de pagos tiene una negatividad creciente. Si el país crece a más de un 6% anual la balanza de pagos se desnivela hasta límites peligrosos. Si, por el contrario, la economía se enfría hacia un crecimiento leve, la desocupación no solo no disminuye sino que puede tender a aumentar. Nuestro país si crece padece, si no crece también.
- 3) El plan de convertibilidad asegura la estabilidad del peso. Gracias a esta estabilidad, los depósitos en dólares que tienen los bancos quedan en el país. La convertibilidad no hace del peso una mone-

da confiable, sino del dólar una moneda local. Si se toca la convertibilidad, vía devaluación, se van los dólares, que superan ampliamente los depósitos en pesos en nuestros bancos. Si se amenaza al plan de convertibilidad, se provoca una fuga de divisas. En este caso hay iliquidez, con lo que las tasas de interés se van a las nubes. Se inicia así una recesión económica grave y pánico.

- 4) Pero si no se toca la convertibilidad hay problemas de competitividad. Se debe bajar el costo argentino. Para bajarlo es necesario mejorar la productividad. La tecnología expulsa mano de obra, con lo que aumenta la desocupación. Si se baja el costo mediante la flexibilización laboral y los contratos precarios o basura, se declara legal la superexplotación. Si se lo hace eliminando o reduciendo las cargas sociales, se desfinancia al Estado que ya está endeudado. Pero si el costo no se baja, no se exporta, y si no se exporta, la balanza acrecienta su déficit y hay mayor endeudamiento.
- 5) La Argentina tiene déficit fiscal. Reducirlo es difícil porque en su casi totalidad se compone de salarios y servicios de deuda. Por lo que es necesario cobrar más impuestos. Pero esto plantea un problema político. Me refiero a la franja conocida como clase media, que es otra de las principales evasoras. Es la que tiene un ingreso entre 2.000 y 5.000 pesos por mes. Esta franja social no tiene un nivel de vida suntuoso, es clase media en peligro y no está dispuesta a perder más de lo que ha venido perdiendo últimamente. Pero su regulación impositiva es imprescindible para el Estado. Incluye al mundo del comercio, el de las pequeñas empresas y el de los profesionales, clientela electoral sustanciosa.
- 6) La globalización es productiva y financiera, pero tiene un nombre particular: EE.UU. En realidad, parece que se tiende a un mundo con tres monedas: el dólar, el euro y el yen. Nuestra zona es la del dólar. Ya nuestra economía está dolarizada. El imán integrador hacia los EE.UU. es fuerte, la absorción va teniendo razones estructurales más consistentes que unas meras relaciones carnales. La única alternativa propuesta para esta succión precipitada es el Mercosur, cuya entidad dominante es Brasil. Podemos elegir nuestra geografía satelital. Esto en lo que concierne a los límites externos a la soberanía nacional.

Quisiera volver ahora a la reunión en la que los intelectuales se quejaban de la miseria de ideas políticas en nuestro país, y, según parece, en el mundo. Los seis incisos que acabo de delinear no creo que constituyan lo que Dotti llama ideolectos técnicos típicos de economistas. Porque si lo considera así, no le queda más remedio que ser cosmonauta, quizás encuentre un mundo mejor en otra galaxia. Pero volviendo a la tierra también volvemos al agua, sabemos que abundan las metáforas acuáticas en la pluma de los politicólogos y economistas de hoy. Se dice crestas de la ola, navegar, seguir la corriente, moverse en la bolsa como un surfista, y otras humedades. Para los surfistas la verdadera tarea crítica es imaginar lo posible a partir de lo actual y cabalgar la evolución. Se postula desde esta posición que lo inevitable existe, y que la política es el arte de conducir lo inevitable. Otros se enfrentan a la ola y arman un dispositivo ya no para barrenar y hacer uso de la fuerza de la ola, sino para frenar el impulso destructor y darle otra dirección. Son los planteos de la ecología política que revierten los análisis coyunturales en propuestas prácticas de mediano y largo plazo. Insisten, cuando son propuestas serias y relativamente consistentes, y no forman parte de la cruzada del higienismo planetario, en la asociación de políticas locales como alternativa a la globalización. Y, finalmente, están aquellos que ante el mar embravecido están en contra de las olas, pregonan aguas mansas, y al ver que las aguas no se calman, instalan la sombrilla y los bronceadores hasta que el mar se dé cuenta de su error. Dicen que todo está mal, pero no la pasan mal.

No sé, en realidad, si hay miseria de ideas o riqueza de problemas. Además, los problemas tienen una estructura paradójica. Aporías, paradójicas, como quiera que se llame, no deja de percibirse una conno-

tación trágica en el mundo de hoy. Con la dialéctica se sintetizaba, con la tragedia se fisura. Con la melancolía se conversa sobre la miseria del mundo.

Parece haber muchos problemas, y es cierto que tienen que ver con condicionantes financieros y económicos. Esto sucede porque el mundo cambió. Pero una de las cosas que los intelectuales citados dicen es que el mundo no cambió, que es igual a la década infame, la del treinta. Una época de reformas económicas, corrupción y elegantes urbanizaciones. Estas analogías son víctimas de vicios profesionales que confunden análisis histórico con morriña. En realidad, aquella década es la década de los Estados y de las políticas nacionales; los Estados de Stalin, Frentes Populares, Mussolini, Hitler, laborismos ingleses, New Deals, Estados de Bienestar, todo aquello que ya no existe y se terminó. Aquello que ayer era fuerza hoy es agonía. Pero escuchémoslos con atención. Lo que estos intelectuales nos quieren decir es que el mundo de hoy es tan infame como el de ayer. A la infamia de los reyes siempre se ha respondido con la cólera de los profetas. Desde Jeremías e Isaías hasta Sarliás y Altamiránias, o Dottiás. La década infame ha tenido a su literato, Arlt, hoy tan venerado por la grey sentimental y coqueta. Pero dejemos estas tertulias, salgamos al gran aire fresco, ellos seguramente seguirán con sus pequeños círculos ilustrados repudiando la infamia de hoy, la de ayer, seguramente la de mañana, en esta historia universal de la infamia que también tiene ilustre nombre de autor.

Para terminar. No hablé de televisión. Recomiendo a mis amigos de *El Amante* el canal de cable Utilísima Satelital. En él podrán ver *Belleza de mujer*, un programa de Nequi Galotti, acompañada por una señora llamada Graciela o algo parecido. Se lo puede disfrutar los domingos alrededor de las 20. Para todos aquellos que no hemos podido asistir o ser parte de la tradicional paquetería porteña, esta es una magnífica oportunidad. Veremos a estas princesas con chacras divertirse tanto de todo lo increíble que les pasa, que nosotros también terminamos por reventar de risa al ver que no les pasa absolutamente nada. Siempre es instructivo ver cómo una cuarentona hace pucheritos de hija única. Acto seguido, inmediatamente después, Utilísima Satelital nos presenta *Todo dulce*, conducido por la simpática Maru Botana. Es simpática porque es algo despatarrada aunque quiera mantener su pronunciación distinguida. Tan distinguido es el modo de hablar de Maru y sus amigas que es fantástico arremolinarse en nuestro sillón y asistir a un programa coreano. Hablan tan cerrado, de un modo tan hípico, tan estancia, que se les entiende tanto como a cajera de supermercado coreano. Los postres, para qué les voy a contar. Ni todo el azúcar histórico de Tucumán ni toda la hueve-ría de la provincia de Buenos Aires, ni todo el cacao de Nueva Guinea, llenan los moldes de nuestras amigas. El otro día me deleité con el postre que llamaron *Tiramisú Sui Generis*. Qué lástima que no invitaron a Charly García.

Fui al teatro, vi puestas en escena muy vanguardia que recibieron varias estrellas y un sinnúmero de dedos de nuestros críticos. Pero hay una pequeña obra que no tuvo dedos ni estrellitas, y que es un pequeño rubí. Dura 35 minutos, se dio en el Rojas y vuelve en noviembre. *Dens in dente*. Es una obra odontológica, con textos de la mencionada disciplina y escenografía ajustada al mundo de las caries. Una de las dos actrices, la magnífica María Inés Aldaburu, combina la esquizia de dos rostros, un perfil quebrado y frío a la manera de Artaud actor, y un deslizamiento cómico estilo Niní Marshall.

Ultimo momento. última noticia... antes de cerrar la nota quiero comentar lo que vi el martes por la televisión, en una tarde de hotel en la ciudad de Mar del Plata. Tres programas. Una película que no sé cómo se llama, de la década del 30, con Irma Córdoba, bella hasta el sexo, y un actor principal ignoto para mí... y otros actores, entre ellos el joven Héctor Coire que hace de hermano de Irma. Irma es estudiante y tiene de profesor, creo que de derecho, a un señor que la

ama y le propone matrimonio a pesar de doblarla o triplicarla en edad. La familia de Irma es clase media baja. Su padre viudo es un granuja que ronda ministerios en busca de prebendas. Su hermano es un pillín vividor y vagoneta. Ella estudia. Finalmente, se casa con el profesor que tiene una flor de mansión con las famosas escaleras con pasamanos lustrado y balaustrada blanca del cine argentino, además de mucama, ama de llaves y mayordomo, y todo esto con SUELDO DOCENTE, ¡y después dicen que aquella década era infame! Bien, admitamos que la película no es necesariamente realista. El profesor tiene un hermano más joven que es otro vagoneta que está todo el día en robe y fumoir de seda. Los parientes de Irma le sacan guita al profe, el hermano también, un cafiolo ex novio de la Irma le saca guita que ella debe sacársela al profe. El hermano del profe se enamora de Irma, y se pone tan pesado que ella entre la presión del cafiolo, la del padre que le pide guita, y la del hermano que la acosa, hace abandono de hogar y piensa en el divorcio. El profe enloquece. Ustedes no saben lo que es ser tan bueno y tan loco. El profe sale a buscarla en taxi y la ve en la calle entrando con el cafiolo a una boite de Olivos que se llama Afrika. No se olviden de que estamos antes del cuarenta. El profe entra loco y saca un revólver, le apunta al cafiolo y la mata a la Irma. Desastre. Lo juzgan y lo absuelven, pero la sociedad no lo perdona, y hasta sus alumnos lo condenan. No da más. Se va de su casa, deja todo, mayordomo, mansión, plata, profesión, todo queda para su hermano turro y burro. Se hace atorrante, palabra que en la película designa a los cirujas. Es un ciruja culto, sus colegas lo llaman el profesor. Por supuesto que hay una escena en la que su hermano se casa en una iglesia muy chuchi y al salir con la novia los cirujas piden limosna, y el profe que está ahí nomás solo mira y no lo reconocen. Hay tantas desgracias que ni sé cómo terminó, creo que el profe cae redondo en la vereda y después dice FIN... PAMPA FILMS.

Después vi en Film & Arts el programa de entrevistas en el Actors Studio conducido por este personaje tan extraño, del que nunca me acordaré el nombre, es una mezcla entre Narciso Ibáñez Menta y Bing Crosby, tan amable, sobrio, perspicaz, medido, tan poco cholulo, y algo desagradable. Entrevistó aquel martes marplatense a Anthony Hopkins, ¡qué grande el inglés! Parecía un italo yanqui, gesticulando, haciendo muecas, risotadas, recorriendo su vida actoral, su trabajo discipular con Olivier y tantas cosas finas presentadas como moco de pavo. Y, finalmente, terminado el convite de Hopkins, almorcé con Mirtha Legrand, acompañada por Cavallo, Nelson Castro y Marta Maffei con el cartelito del ayuno docente. No comió. Cavallo mostró la hilacha. Habló de los ñoquis, de la responsabilidad provincial en los presupuestos educativos, y del daño que se provoca al aumentar impuestos o crear nuevos para compensar ineficiencias de los gobernadores, es decir se mostró JUSTO con los pequeños, bajó su espada global en el cuello de los asalariados de 400 pesos, fue terminante y preciso. No hay piedad para los *ventajismos* de los

maestros que gozan de un estatuto anacrónico y prebendario. La nueva Argentina de la convertibilidad no admite más parásitos; si los maestros quieren más, si quieren ganar hasta 600 o 700 pesos, ¡basta de suplencias, basta de ausencias, basta de vivezas! ¡Qué justo es Cavallo!, ¡qué buen alumno del Banco Mundial, qué bien aprovechó su estadía en Harvard! En lo que respecta al desfalco de las corporaciones que gracias a la ciencia, es decir, a la ingeniería financiera, no pagan impuestos, y crecen, invierten, pero, pobres, pierden plata, y nada aportan a la comunidad salvo varios puestos de trabajo, casi la mitad de los despidos que también aportan, ahí no, Cavallo es cristiano, es piadoso, es comprensivo, el tiempo dirá, mejoraremos la recaudación, los miles de millones que evaden ingresarán al fisco cuando él sea presidente... Mientras tanto la Maffei ayunaba y Nelson Castro cumplía con su rol, el de representar a la gente frente al Poder, y ser amable con el Poder porque es el que paga. Pero, Cavallo, ¡comprenda a la gente!, ¡usted dice cosas justas y verdaderas, pero la gente no entiende!, vive con el estómago, así por favor déles una fecha, una esperanza cifrada, algo que calme a mis oyentes (porque a los avisadores los calmamos juntos). Nelson Castro, al igual que Mirtha, se sitúan en el común y hacen de puente con los de arriba. Satisfacen lo que suponen la rabia del común, y mientras guiñan el ojo se enojan con el de arriba sin alterarlo porque cuando gruñe lastima. La divina comedia del periodismo valiente.

¡Cómo lloran los escuerzos con este impuesto a los automóviles para aumentar el presupuesto educativo! Neustadt no se cansa de decir que los autos no son un lujo sino un instrumento de trabajo, especialmente los de 20 mil para arriba. ¡Qué sagaz que es Bernardo Neustadt!, encontró la fórmula. El populismo demagógico les saca a los trabajadores para regalarles a los haraganes, en esto convirtió el aumento a los docentes. El periodismo de Neustadt y sus copiones, agregado a la indignación de los neoliberales de nuestra ciencia económica, nos dan una radiografía de nuestra clase dirigente, de los que hablan de que en la época de la globalización el capital es el conocimiento intensivo... se regodean con estas frases, les pagan a gurúes para que vengan a decíserlas en congresos cinco estrellas, pero eso sí, el conocimiento intensivo, el mundo de los analistas simbólicos, nada tienen que ver con los maestros de guardapolvo de nuestras escuelitas ridículas, comederos de niños perdidos, cuna de maestros perezosos. Les duelen los cien pesos por año que deben agregar a los gastos de sus rodados, más les va a doler el día en que, si Dios nos ayuda, se impongan impuestos a los viajes al extranjero, más aun a los de Miami, a los yates, a los pingos de lujo, a las motos de mierda de no sé cuántas cilindradas, un impuesto a Neustadt por decir las mentiras que dice, a Grondona cada vez que se lava las manos en seco, a Nelson Castro cada vez que se pone conmovedor, un impuesto por cada mohín de Mirtha y un impuesto descomunal para todo el que ignore que en Argentina no viven dos millones sino treinta millones de personas. ☆

Video del Angel

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

Cine clásico
Tarifa para estudiantes de cine.

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

ENTREGA A DOMICILIO



TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira311-8613
815-1415

DESEO Y DECEPCION

La que sigue es la crónica y el análisis del festival Tiempos Cortos, organizado por un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. EL AMANTE auspició el evento y uno de sus redactores vio los trabajos seleccionados e integró con voz y voto el prestigioso jurado.

por Gustavo J. Castagna



El día de la invitación. Un día de julio suena el teléfono y Andrea Cipelli me invita a participar del jurado de Tiempos Cortos. Acepto inmediatamente con el propósito de ponerme al tanto (aunque resulte imposible por la gran cantidad de cortometrajes que se realizan día a día) del mundo del paso reducido (video, 16 mm). Hacía tiempo que no veía cortos, salvo alguna que otra sugerencia especial, y solo en una oportunidad había integrado un jurado de esas características en una de las muestras de Villa Gesell de Semana Santa.

Seis horas, dos días. Veintinueve trabajos y seis horas divididas en "argumentales", "animación", "documentales" y "experimental" son las propuestas seleccionadas que ofrece la muestra. Algunos trabajos decepcionan desde el comienzo, especialmente aquellos considerados experimentales (ah, las categorías) y más de un documental. En el primer rubro, cuatro cortos en total, encuentro muy pocos atractivos; supuestamente, aquello que se entiende por experimental apuntaría a una nueva búsqueda con las imágenes, utilizando los distintos recursos que brinda la tecnología. Sin embargo, los trabajos huelen a rancio y a cosas ya vistas en diferentes muestras de videoarte o, en todo caso, a cierto vanguardismo sin sentido al que se le pasó el tiempo o que resultaba innovador cuatro décadas atrás.

Según los organizadores los documentales fueron lo mejor de la muestra del 97. En cuanto a los de este año, se pueden rescatar el realismo desaforado y la cámara inquieta de *Tierra amarilla* de Sebastián Antico (influenciado, como viene ocurriendo últimamente en nuestro cine, por *Pizza, birra, faso*) y la voz de Bioy Casares —solo eso— en el trabajo de Marina Rubino. *Gringo del monte* es el más simpático y creíble, o antipático y monstruoso, según la óptica con que se mire a un niño salvaje que vive cazando perdices, ordeñando cabras y puteando a su viejo borracho. El corto de Pablo Trachter se destaca del resto por la autenticidad, el poder de síntesis y el descubrimiento de un personaje de particulares características.

Los cinco trabajos de animación conformaron el rubro más sólido de la muestra. *El espejo imaginario*, *a ≠ o*, *Il tourné le monde*, *La trattoria del averno* y *El club de los corazones sucios*, desde diferentes búsquedas y propósitos temáticos, exploraron las posibilidades del género (con disímiles resultados) y sorprendieron por la simpleza y la minuciosidad en la utilización de los recursos de la imagen. Se destacaron *a ≠ o* de Elena Laplana y *El espejo imaginario* de Inés Sedán. En cuanto a los cortos argumentales, todo resultó más complicado, aunque varios de los 14 trabajos fueron útiles para descifrar las influencias estéticas y genéricas del momento. Ecos de *Delicatessen* y *La ciudad de los niños perdidos* del dúo Jeunet-Caro, algún rasgo tarantinesco, historias futuristas o situadas en un mundo de ciencia ficción contemporáneo, temáticas oscuras, poco lugar para el placer, cierta presuntuosidad en el uso de la cámara y un notorio trabajo en la edición final, fueron las características generales de estos trabajos. *Algo es algo* de Débora Soifer resaltó por su actor principal y su sintético relato; *El encuentro*

de Maximiliano Gerscovich tomó el cuento de Borges pero cayó en la estetización visual, y *Siesta* de Julia Solomonof eligió una narración clásica a la que le sobran algunos minutos. Otros trabajos, algunos de ellos premiados en festivales, resultaron insatisfactorios.

Por encima del resto, *Ratas* es una extraña mezcla del citado y sobrevalorado dueto francés con *El inquilino* de Polanski y el viejo cine argentino. La puesta de cámara, las imágenes de films clásicos de nuestro cine y los actores secundarios —dignos de una película de Lumiton interpretada por Shelley Winters— son lo mejor del corto de Dieguillo Fernández y Diego Sabanés. *Agnes*, por su parte, es una exquisitez futurista sobre una mujer vampírica, hablada en varios idiomas y con un alto presupuesto de producción. El trabajo de Ian Kornfeld quizá resulte pretencioso y hasta pedante pero no se le pueden negar sus virtudes formales. Además el director ha demostrado que está destinado a la realización de largometrajes. *La cacería* de Fabio Iastrebnier es el ejemplo más acabado de lo que debería durar un corto (nueve minutos) para no caer en el regodeo visual y en el aburrimiento, y la prueba definitiva de que la ciencia ficción (en el concepto más amplio del término) fue la invitada principal de la muestra. Sin ninguna palabra y con una soberbia utilización del sonido, Iastrebnier cuenta una historia en blanco y negro —una serie de persecuciones en un probable y cercano futuro— que recuerda a *Sobreviven* de Carpenter.

El día del jurado. Un sábado a la tarde, dos semanas antes del anuncio de los premios, el jurado se reúne y debate. El director Eduardo Milewicz, la guionista Irene Ickowicz, los docentes Elena Goity y Gustavo Hennecks y este escriba discuten sobre los cortos durante más de tres horas. Se llega a algunos rápidos acuerdos pero también hay lugar para el pacífico intercambio de ideas. Menciones en cada uno de los rubros para *Gringo del monte*, *El espejo imaginario* y *Ratas*. La categoría experimental se declara desierta y *La cacería* es el elegido como el mejor corto por amplia mayoría. Los organizadores me advierten que no puedo decir nada hasta el día de la entrega de premios. Cumplo.

El día de los premios. Un domingo en el Centro Cultural Ricardo Rojas, cayendo la noche —durante el fin de semana se exhibieron los 29 cortos—, se entregan los premios y las menciones. Como integrante del jurado prometo ir y ahí estoy. Pasa el tiempo y mis colegas no se presentan, algunos con faltas justificadas. Por lo tanto, soy el único que está en el escenario en representación del jurado. Explico las razones de los premios, escucho aplausos (creo que no eran para mí), saludo a Andrea, Carolina, Camila y Lisandro (algunos de los responsables de la muestra), a otros amigos y conocidos, y me voy. Pienso que es placentero y gratificante ser jurado, más aun cuando no hay reclamos ni protestas. Pero, al llegar a la esquina de Ayacucho, alguien me pregunta por qué no elegí otro corto de animación. Ufa, gracias a todos, y hasta la próxima. ☆

DOCE MONOS

por Lisandro A. de la Fuente

Organizar un festival de cortometrajes es una actividad bien compleja: abarca tareas muy disímiles que van desde la pegatina de afiches por los bares de Corrientes hasta la discusión para la preselección del material. A fin de que el festival salga como nos gusta, todas estas tareas deben ser realizadas correctamente y cumpliendo con los plazos establecidos. Lamentablemente ninguno de los organizadores de Tiempos Cortos puede consagrar su tiempo completo a una actividad por la que no cobra un peso: todos somos estudiantes —aunque algunos van graduándose— y tenemos nuestras propias ocupaciones. Por lo tanto el ritmo de trabajo suele volverse agotador, especialmente hacia las vísperas del festival. Abocarse a una tarea tan estresante sin rédito alguno hablaría bastante mal de la salud mental de la docena de estudiantes de Filosofía y Letras que la llevan a cabo. Sin embargo, la concreción año a año del festival nos da mucha satisfacción y resulta casi terapéutica.

Quienes hacemos Tiempos Cortos nunca hemos terminado de definir qué lugar ocupa nuestra actividad en el universo de los pasatiempos: por momentos imaginamos la organización del festival como un hecho cercano a la militancia política; otras veces nos sentimos un grupito de viejas copetudas jugando al bridge. A pesar de esta incertidumbre, todos parecemos coincidir en que trabajar grupalmente en lo que a uno le gusta es compensación suficiente para la jaqueca crónica que esta labor nos ha acarreado.

El festival comenzó tres años atrás con un espíritu un tanto ingenuo: una especie de alegre koljós con ambiciones anarquistas que se reunía una vez por semana en algún bar de Palermo. Naturalmente muchas de las pretensiones que teníamos fueron desapareciendo por efecto de la fricción con la realidad. Supongo, sin embargo, que nunca dejará de parecernos atractivo el hecho de ver cómo se plasma nuestro esfuerzo de meses en una semana, y cómo el festival crece año a año.

Generar un proyecto de estas características es algo más que sentir placer por el trabajo comunitario: todos creemos que el festival contribuye a ampliar los canales de participación dentro de la facultad, usualmente restringidos a la política partidaria. La facultad nos provee de muchas de las condiciones generales para la producción del evento (el aula, una gran parte del equipo de proyección, el envío de la correspondencia, la impresión de bases y gacetillas, etc.), llevándose a cambio una actividad que ocupa un lugar modesto en su nada abundante presupuesto. Esta relativa autonomía económica es posible gracias a los diez pesos que cada uno de los realizadores paga en el momento de la inscripción, a lo recaudado en las agitadas fiestas que organizamos anualmente y al trabajo no remunerado económicamente de muchos conocidos, amigos y parientes a los que estamos eternamente agradecidos.

Hasta el momento nada se dijo acerca del cine: ¿da lo mismo entonces organizar un festival de

cortometrajes que un concurso de cocina? Existen varias razones por las cuales supongo que está bien contar con un festival de cine en plena Facultad de Filosofía y Letras. En principio, porque nos gusta mucho el cine, y si bien la cocina también es de nuestro agrado (en mi caso, prefiero mil veces una lasagna a *La tempestad* de Greenaway), el mundo del cine nos preocupa bastante más.

Observamos en los cortos algunas tendencias de lo que serán las películas nacionales en pocos años. La cantidad asombrosa de gente que estudia cine no parece ser solamente otro absurdo récord argentino (como el de personas por psicoanalista): la originalidad de muchas películas de las trecientas y pico que hemos visto en este tiempo nos hace pensar que no todo está perdido.

Por otra parte, el desarrollo de una cinematografía sólida es inseparable de una labor crítica seria. Y justamente una de las funciones de la carrera de artes combinadas de nuestra facultad —carrera de la que proviene la mayor parte de los organizadores del festival— es formar a los futuros críticos y analistas de cine. Tiempos Cortos favorece el contacto de docentes y alumnos de la carrera con lo más reciente de la producción audiovisual, acercando un poco más —como reza nuestra muletilla interna— la teoría a la práctica.

Creemos que la existencia de un buen circuito de festivales permite el ensayo y el error en la producción audiovisual. A menudo se es demasiado duro con la producción joven; nuestra intención es permitir una revancha a los realizadores. Como dijo el crítico francés Jean Roy: “no se juzgó a Picasso por su primer lienzo”. ☆

Un amor que tuvo el barrio

por Carolina Belvis

El Cine Teatro Rialto fue un cine de barrio. De Palermo. Su historia, como la memoria, encierra pasiones y secretos, berretines y contraluz. Y un montón de gente, que pasó por sus butacas, aún cree que su pantalla era lo más parecido a la felicidad.

En 1917, cuando la avenida Córdoba se llamaba Rivera y Lavalleja era de tierra, Francisco Innago inventó un teatro. "Yo vi cantar a Carlitos en el Rialto", dice Jorge, con bastón y largo pelo blanco. Es cierto. El 13 y el 14 de julio de 1925, Carlos Gardel y José Razzano se presentaron allí como El Gran Dúo Nacional.

Augusto Álvarez pensó que su futuro estaba en el cine y el 7 de abril de 1914 fundó una revista especializada en la novedad: *Excelsior*. Avanzó más. Para 1921 tenía los cines Select Lavalle, Universal, Soleil y Rivadavia Palace. No se contentó y compró el Rialto, el Porteño y el Grand Splendid. Terco, en el 30 inauguró el Broadway. Fue gerente de Estudios San Miguel y, en el colmo, fundó un partido político: Gente de Teatro. El convirtió al Rialto en un cine con 500 localidades, marquesina, entrada por la ochava de Rivera, salida por Lavalleja, palcos remozados, pullman, un pequeño bar y guardarropa. El domingo 16 de mayo de 1926 aparece publicado por primera vez en la sección "Diversiones públicas" de *La Prensa*: "Cine Teatro Rialto: Rivera 287, esquina Lavalleja, el cine más confortable y el único que ofrece diariamente los números de más éxito de la Capital". Exhibía *Los siete pecadores* y *La fuerza del querer*. Además, se presentaba la *troupe* de Pepito Ruiz con "un nuevo repertorio de risa".

El chileno Arturo Godoy se enfrentó dos veces con el campeón mundial de peso pesado Joe Louis, el *Bombardero de Detroit*, en el Madison Square Garden. La primera, el 9 de febrero de 1940. Perdió en fallo dividido. Le dieron la revancha el 21 de junio, pero el negro lo tiró tres veces en el octavo round y el árbitro paró la pelea. Tuvo que ser separado por la policía, porque quería seguir peleando. "Arturo es el atleta más duro y de mayores recursos que enfrenté", declaró Louis.

Y Arturo con la bolsa que ganó —26.000 dólares— se compró el Rialto. "Se paraba en la puerta y daba autógrafos. En el hall del cine estaba su foto", cuenta Pascual Talarico, vecino del barrio por más de setenta años. Godoy recordó permanentemente las peleas con Louis: colgó sus guantes en la boletería.

Para entonces, el cine ya era orgullo de Paler-

mo: "La vereda del Rialto era como Florida. Una fiesta. Para carnaval, se armaba el palco en el cine, desfilaban y daban premios", dice Talarico. La gente "se tiraba el ropero encima. El cine era la salida. Pensá en un mundo sin tele y sin video", aclara.

El Rialto ofrecía todos los días una programación distinta en continuado, que empezaba a las dos de la tarde y terminaba a las doce de la noche. El miércoles, "día de damas", se pasaban las películas argentinas. Lunes y viernes había episodios: Flash Gordon, Dick Tracy, el Llanero Solitario eran los preferidos. "La gente se encadenaba al cine por seguirlos", asegura Talarico. Y tan así era que llevaban la vianda y pasaban el día entero.

"Si había que hacer un acto escolar se hacía allí; para Semana Santa te mandaban de la iglesia a ver las películas de la Pasión", dice Talarico. El Rialto era el cine popular que abría sus puertas a toda la sociedad barrial.

Los chicos repartían programas y entraban gratis. Las madres usaban el Rialto de guardería; "llevaban a los pibes y el acomodador los cuidaba", cuenta Talarico. Otros, en el intervalo, iban a tomar la leche y volvían. Total, tenían la contraseña: un papelito que funcionaba como pasaporte ante el boleterero.

El 28 de agosto de 1944 el coronel José Luis Villegas compró la sala por consejo de su consuegro Pablo Coll, otro pionero del biógrafo. "Se vende un cine en Palermo que le conviene", le dijo, y mi papá se metió", afirma Ricardo Villegas. Ahora Córdoba ya era Córdoba y el cinematógrafo comenzaba a vivir su máximo esplendor. "Los días de lluvia tenía que poner sillas en los pasillos", recuerda Villegas.

Además, estaba la radio. Entonces el Rialto ofrecía la posibilidad de ver a las compañías de éxito en vivo: *Chispazos de tradición* y *El matrero de la luz* de tinte gauchesco o *Gran pensión El Campeonato*, donde cada actor representaba un equipo de fútbol y se trenzaban. Niní Marshall era una estrella máxima: "La gente no la dejaba ni caminar por la calle. Esperaba en la vereda de enfrente hasta que el hall se vaciara y le hiciéramos señas. La ubicábamos en un palco. Se escabullía antes de que terminara la función", comenta Villegas.

El sábado 26 de julio de 1952 el cine estaba lleno y llega orden de cerrar: "Yo no me animaba a parar la función. Un amigo subió al escenario, se prendieron las luces y dijo: 'Señores, les quiero comunicar que ha fallecido la señora Eva Perón, un minuto de silencio y vamos a termi-

Todos hemos tenido un cine Rialto en nuestra vida y seguramente, detrás de las tardes continuadas, se encerraban anécdotas y sabrosas historias. Quizá no tantas como las del Rialto, o quizá sí. Nos cuesta creer que los multicines de los shoppings puedan igualar esa marca. Pero también nos pasa lo mismo con el cine que nos toca ver. Con esta nota. Carolina ganó un concurso de periodismo en TEA.

nar'. La gente salió cabizbaja", rememora Ricardo Villegas.

El coronel recibía la visita de un chico que le rogaba: "déme un sábado o un domingo para hacer una obra". La función se hizo y el muchacho era Juan Carlos Altavista. "Los jóvenes nos juntábamos en el Rialto", narra el cómico Juan Carlos Calabró. "Estuve cuando Minguito y Raquel, su mujer, actuaron allí. Fue todo el barrio", concluye su esposa Coca, que vivía al lado de la sala. Cae Perón. El 24 de noviembre de 1955 la Revolución Libertadora secuestra el cadáver embalsamado de Evita. Hasta han dicho que permaneció dos meses en el cine, aunque no se sabe si es verdad.

Llegan los 60 y el abrazo de la televisión hace que la gente se quede en casa. Abandonan, de a poco, la pantalla grande. Sin embargo, Oscar Natalio Bonavena posaba en el Rialto su estampa de boxeador y loco lindo. "Ringo estacionaba su brutal Mercedes Benz blanco en la puerta", dice Villegas. Se lo pedían y se lo prestaba a todos: "'date una vuelta', les decía con su vozcita", recuerda.

El coronel Villegas falleció en 1979 y sus hijos decidieron alquilar la sala. Juan César Fairoli fue el último que la explotó. "Traté de darle empuje pero el cine de barrio se moría, la gente ya no venía." Sin embargo, en 1989 el Rialto proyecta por primera vez una película sin esperar su turno de exhibición: estrena a escondidas *Kindergarten*, de Jorge Polaco.

Acomodador y museo viviente del Rialto —hasta tiene el plano original—, Luis Converso asegura que su mayor deseo es volver a resucitarlo "aunque sea en una sala de 200 butacas". El que más lo lloró, trató de salvarlo con el dueño de la pizzería Di Pappo, que quería hacer un centro cultural.

Fairoli no confiesa que al final se proyectaron películas porno. Converso dice "solo eran eróticas" y el barrio lo niega rotundamente. Pero la última vez que el cine salió publicado en los diarios —24 de diciembre de 1991— anuncia *Vibraciones sexuales*.

El 23 de enero de 1992 los hijos del coronel Villegas —José Luis, Oscar y Ricardo— firmaron una escritura de venta en favor de Coelho Automotores SA. Inmediatamente el Rialto sería demolido. Pero aún tres cosas quedan en pie: su sótano, su nombre en la guía telefónica y la memoria de sus vecinos que todavía lo llaman el "cine teatro" y lo recuerdan en su esquina de Córdoba 4287 desde siempre. ☆



What's on her mind?



Giulietta Masina, 1957

Buenos Aires Herald - *Argentina's international newspaper*

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

Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860. e-mail: info@buenosairesherald.com. website: www.BuenosAiresHerald.com

On Sunday

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

GIDON KREMER LE CINEMA.

Compilado de temas instrumentales de varios films, en versiones para violín y piano, de diversos autores. 1998, Teldec (Warner).

Uno de los principios fundacionales de esta columna era acercarle al lector de *El Amante Cine*, no solo el testimonio sonoro de quienes elaboran partituras para films, sino también sus obras académicas (música clásica). Análogamente, cuando músicos de la más diversa naturaleza u orientación realicen versiones de conocidos temas originales, los lectores de la revista tendrán la información, y así la posibilidad de elegir (o no) dichos discos y compararlos con los auténticos.

En este último item se enrola *Le Cinéma*, del lujoso sello de música clásica Teldec y con una más que soberbia presentación (un buen argumento de venta), en el que el violinista de fama mundial Gidon Kremer y el pianista (igualmente afamado) Oleg Maisenberg, bajo la dirección de Andrey Boreyko capitaneando la Orquesta Sinfónica de Berlín, arremeten con temas de películas como *Tiempos modernos*, *El*

circó, *Enrique IV*, *Ovod* y *Amanti senza amore*.

A pesar de que algunos *enormes* compositores de música de cine quedaron fuera de la selección propuesta por el productor ejecutivo Wolfgang Mohr para este trabajo, los arreglos de Claus Ogermann para el tema *Smile*, del citado film de Chaplin, el de Konstantin Fortunatov para el *Romance N° 8*, op. 97 de Dimitri Shostakovich (incluido en el largo *Ovod* o *The Gadfly*) e incluso el propio tema de Astor Piazzolla (de quien muchos aseguran que fue al jazz lo que Mozart a la música clásica), *Tanti anni prima* (*molto cantabile*), le confieren a este trabajo un sentido de coherencia poco usual en los últimos tiempos, en lo que a bandas sonoras se refiere. El lector dirá (y con justo derecho, tras tomar debida nota de esta opinión y de las anteriores) "¡Pero a este tipo le gusta todo!", y quizás incluirá (espero que no sean mayoría) algún comentario sobre una supuesta turbia relación entre quien escribe esta columna y las compañías grabadoras.

Por un lado, desgraciadamente no es así, ya que me ahorraría la ten-

sión de falta de material que a veces me ahoga sobre el cierre de la revista; mientras que por el otro, afortunadamente no es así, ya que es bueno poder hablar de valores profesionales y éticos relativos a la crítica en general, cuando uno los hace cumplir consigo mismo. Y en nuestro gremio (el de críticos de espectáculos y de cine) no todos tienen la suerte (merced a onerosos compromisos asumidos previamente) de hablar de *independencia ideológica* y creo que tanto yo como mis compañeros *amantes* podemos hacerlo.

En este sentido, quien firma esta columna prefiere construir a destruir, ya que, habiendo tantos trabajos estupendos, por qué solo debemos detenernos en los malos, sobre todo si tenemos en cuenta que el valor de un compacto recientemente editado siempre está más cerca de la inversión que del regalo.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, esta banda sonora sería perfecta si no fuera por la inclusión de un tema de Toru Takemitsu (de quien hablamos en el número anterior) llamado *Nostalghia*, que fue hecho en memoria de Andrei Tar-

kovski y que dentro de este compilado adquiere un carácter casi soporífero (que me perdonen los minimalistas), ya que la obra de Takemitsu (que no debe escucharse fragmentada y parcializada) es bueno que sea presentada en forma conjunta con otros temas del mismo autor.

Entre los vibrantes y apasionados contrapuntos que realizan el violín y el piano y estos con la orquesta en varios temas, el mayor desarrollo de la melodía y el ritmo que hace el autor y estrecho colaborador del honorario Akira Kurosawa (con quien debe estar departiendo unos tragos de sake), su obra parece desencajada, cuando en realidad solo está diferenciada del resto.

El oyente experimentará los más diversos climas y sensaciones, en los que el violín (más allá de la orquesta y el piano) es el actor principal de esta historia a lo largo de diez provechosos tracks.

De este modo el sentimiento de directores como Bergman, Visconti, Fellini, Welles y Kurosawa se expresa (fieles a su estilo) no solo en sus imágenes, sino también en sus sonidos. ☆



SEÑOR DE LOS CABALLOS. Banda de sonido instrumental, compuesta y dirigida por Thomas Newman para el film homónimo. 1998, Hollywood Records (Polygram)

Este compositor no solo goza de una estupenda fama entre los autores comerciales de música de cine de Hollywood, sino que además proviene de una familia que por sí sola podría constituir una *pyme* en ese género.

Thomas Newman es hijo de Alfred Newman (*Aeropuerto*, *Anastasia*), sobrino de Lionel Newman (uno de los líderes en la composición de jazz), hermano de David Newman (*Critters*, *Hoffa*) y primo de Randy

Newman (*Maverick*, *Jim y el durazno gigante*).

En este trabajo, perteneciente a la en apariencia melosa película de Robert Redford, Newman sorprende con algunos recursos que lo hacen de una escucha más que agradable, y sin esos detalles podría transformarse en un verdadero desafío a la paciencia tratar de escuchar los 28 tracks que componen este CD.

Desde el punto de vista de un trabajo independiente de la historia que transcurre en las llanuras de los Estados Unidos, la obra se sostiene por sí sola, aunque en sus climas remite siempre a dicho ambiente folklórico. En cambio, cuando se relaciona con el film,

aprovecha ciertos detalles para profundizar la idea de lo autóctono (refiriéndonos a los *criollos yanquis* y no a los indios), como, por ejemplo, la inclusión de una guitarra, una mandolina o un violín, para reforzar algunos tracks folk (*Angus, Accident* —en el cual se incluyen sintetizadores—, *Pilgrim's Progress*, *Iron* y *Lazy J*).

Por otra parte, en el segundo track, *Double Divide*, un corno inglés al comienzo del tema, al mejor estilo coto de caza, impone el clima necesario para definir la predilección de Newman por sublimar el ambiente en el desarrollo de la música.

Del mismo modo, el compositor, que cursó sus estudios en la Uni-

versity of Southern California y que tuvo como profesor a David Raskin (*Laura*, *Forever Amber* y *Cautivos del mal*), siempre tiene a mano su sección de maderas y metales para emprender con ellos la visión paisajística asociada a las grandes llanuras estadounidenses.

En síntesis, una banda sonora bella y profundamente climática, que por momentos recuerda algunos recursos musicales utilizados en los westerns, y en otros se apropia (sin constituir plagio y evitando así atajos facilistas) de los empleados en las *love-stories*, ideales para aquellos que prefieren el mayor desarrollo de la melodía y la armonía sobre el ritmo y los contrapuntos. ☆

¡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.

movicom
La evolución permanente.

En Rosario, los números atrasados
de **EL AMANTE** se consiguen en

Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

Cineyliteratura

Texto literario y texto filmico.
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

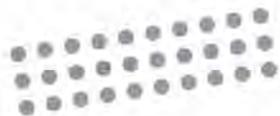
Cine Clásico
Fellini - Visconti
Orson Welles
Promoción Estudiantes de cine

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



CINE O SARDINA
Guillermo Cabrera Infante,
 Alfaguara, Madrid, 1998, 520 pp.

Tercer libro de cine del cubano alguna vez autobautizado G. Cain, cuando nació como tal para ejercer la crítica cinematográfica (aunque él haya preferido designar lo suyo como *crónica de cine*). Los anteriores han sido el imprescindible *Arcadia todas las noches* (que reúne una serie de memorables conferencias sobre Hitchcock, Hawks, Huston & Minnelli) y el hoy tan brillante como a revisar *Un oficio del siglo XX*, que recoge las tempranas críticas publicadas hace unas cuatro décadas en las publicaciones *Revolución* y *Carteles* y que hemos comentado oportunamente en *El Amante*.

¿Cómo definir a *Cine o sardina*, que plantea desde su título la opción imposible entre una salida al cine o una cena suculenta (de la que dicho pescado resulta una imagen al menos extraña)? De acuerdo a CGI, la elección era planteada por su madre a él y a su hermano, con el resultado esperable de toda una infancia a dieta carente de sardina. El asunto es que enfrentado a este voluminoso tomo (más imponente aun que el de las críticas de Cain) uno se ve llevado a un largo entrevero con alguien para el que el cine es territorio vital y propicio para pláticas interminables y batallas recurrentes.

Aunque no se menciona (cosa rara) la fecha de escritura de cada texto, *Cine o sardina* recoge una larga serie de artículos y ensayos —de extensión y prosa periodística la mayoría— publicados por Cabrera Infante a lo largo de las últimas décadas. Hay de todo; no son exactamente críticas de cine, sino que insiste con aquello de las crónicas: es así que a menudo en esos escritos gana el narrador sobre el crítico, y se nos cuentan las películas, las historias en torno a ellas, los episodios con otros amigos cuyas

historias también se asociaban con el cine. De ese modo, se va dibujando en el volumen, lenta pero nitidamente, la historia de vida de un espectador que en forma obsesiva o jocosa vuelve sobre una compleja mitología privada, hecha posible por la pantalla.

Cine o sardina posee un orden vagamente temático: recuerdos entre personales y cinematográficos, biografías íntimas, necrológicas, artículos sobre películas revisitadas en video, ensayos sobre géneros o directores predilectos... más una última sección que aborda algunas entusiastas puntualizaciones sobre el cine presente. La de CGI es una estética de catador, más que de crítico razonador. De ese modo, no evita el adjetivo impune, como los que reciben "el atroz Godard" o la "pretenciosa cinta *La jetée*, de Chris Marker", entre tantos otros. A lo largo de los artículos, por el



inevitable efecto acumulativo decantado por los años que espacian uno y otro texto, Cabrera Infante se dedica, como su admirado Hitchcock, a pintar la misma rosa. Sus películas, sus directores, sus estrellas y por sobre todo sus viejos compinches cinéfilos (de La Habana, de su residencia europea o, más recientemente, de los festivales) vuelven con su anecdotario.

Los artículos se superponen, vuelven sobre los mismos puntos, y CGI nos hace atravesar tres etapas:

1) La del encuentro inicial con el suceso, con su mayor o menor grado de novedad (para los que conocen sus anteriores libros, el descubrimiento no es demasiado frecuente; más bien predominan los nuevos ángulos y detalles de algunas cuestiones conocidas).

2) La de la reiteración de los argumentos y los ejemplos, con la ineludible carga de *déjà vu* y hastío, por suerte transitorio, lo que abre camino al siguiente punto.

3) Hacia la página 322, por ejemplo, no solo podemos predecir las repeticiones, sino que las esperamos y hasta las celebramos festivamente. Uno las ve venir, el tipo no va a poder contenerse, y allí vuelven, no más. Lo mismo pero de otra manera. Y a veces las cuenta mejor.

Cabrera Infante sigue de a tramos el método chismobiográfico a la manera de un Kenneth Anger. Desde la recuperación de personajes amados y admirados como María Félix, Fortunio Bonanova o Harry D'Arrast, hasta los ajustes de cuentas —a veces despiadados— con Chaplin, Marlene Dietrich o Cantinflas, despliega una estrategia donde el *sabor* del cine se impone sobre toda aspiración a un saber. Hasta hace gala por momentos de una simpática perseverancia en el desdén por todo asunto técnico o teórico: desde el sempiterno cuento de la "persistencia retiniana" —uno de los más entrañables y por cierto persistentes mitos y leyendas del cine— hasta la alusión a una estrafularia "célula magnetofónica" para explicar el registro de sonido en el cine. Tampoco se desvive por la precisión histórica —prefiere las historias— pero a no ser injusto: CGI asienta sus saberes y sabores en experiencias entre las que la colección de fotos de su amigo Kobal y la enciclopedia Katz son reservas inagotables para la verificación y la especulación que, por otra parte,

se alimenta de insistentes tradiciones orales.

Si en buena parte del volumen el tono fúnebre se hace inevitable en la despedida a unos cuantos del cine que ya no podrán volver, en el tramo final Cabrera Infante anula posibles acusaciones de necrofilia o apollamiento y reparte sus predilecciones entre Spielberg, Tarantino, David Lynch, Kathryn Bigelow, De Palma, Kiarostami o Almodóvar, junto a un elogio de la tele y el video como continuaciones del cine por otros medios.

Algunas de las películas que habitan insistentemente este *Cine o sardina* son *Vértigo*, *El amargo té del general Yen*, *Sunset Boulevard*, *In a Lonely Place* o *El beso mortal*, entre otras. CGI retorna una y otra vez a esos films que recrean su forma y se revitalizan en cada proyección; en otras palabras, establece y cultiva sus clásicos.

En alguna parte, desliza que "las películas se hacen para ser contadas. Su visión, en el recuerdo, es el cuento que cuenta un cuento". Una insistente manía del joven Cain en aquellas hojas cubanas lo hacía narrar con detalle el argumento de las películas reseñadas. Desde entonces, el gusto se sostiene. Las mil y una noches cinéfilas de CGI han destilado esta suerte de recopilación de cuentos morales, de fábulas de un Esopo de la butaca que anima su fauna imaginaria. Más allá de los infaltables motivos de disputa que no pueden dejar de condimentar las relaciones entre la gente para la que el cine es una pasión enfermiza, cuesta abandonar la lectura de este tomo que desafía cualquier reducción a un formato *pocket*. Y el lector, seducido, ofuscado, aturdido o deslumbrado por este relato de un amor que se sostiene y enrula según pasan los años, termina por parafrasear aquella famosa frase (que jamás existió) de Bogie en *Casa blanca*. Cuéntala de nuevo, Cain. ☆

Eduardo A. Russo

KWAIDAN

Japón, 1964, dirigida por Masaki Kobayashi, con Rentaro Mikuni, Michiyo Aratama, Keiko Kishi, Tatsuya Nakadai, Takashi Shimura. (Yesterday)

Las *kaidan eiga*, historias de fantasmas, cuentan con una ilustre trayectoria en la literatura japonesa, de la que el inglés Lafcadio Hearn se ocupó en el siglo pasado al publicar una exitosa selección de cuentos sobrenaturales. *Kwaidan* se mantuvo en Occidente como una rara muestra escrita del horror oriental, hasta que a comienzos de los 60 Masaki Kobayashi traspuso a la pantalla cuatro de las historias recogidas-traducidas-inventadas por Hearn.

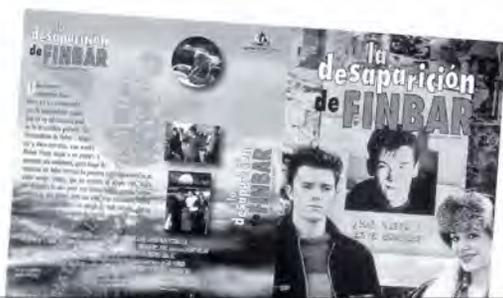
Kobayashi, en muchos sentidos cercano a Kurosawa, es uno de los grandes humanistas del cine japonés. *Kwaidan* se sostiene como una obra de fundamental extrañeza dentro del período en que realizó sus películas más renombradas: su monumental trilogía *La condición*

humana (1959-61), *Harakiri* (1963) o *Rebelión* (1967). No fue precisamente un éxito en su país; se la acusó de oportunismo festivalero (en efecto, Kobayashi venía cosechando un premio tras otro por aquellos años) y de ser esmeradamente japonesa, hasta la afectación. Lo cierto es que a décadas de distancia, aquellas polémicas pasaron, y los escalofríos permanecen, curiosamente ligados a la evidencia de que es el film más experimental —al menos hasta donde nuestro conocimiento llega— de Kobayashi. Como si la inmersión en el universo fantasmal le hubiera dado piedra libre para la exploración de las formas, los puntos de vista, el color y el sonido. El riesgo del academicismo y la solemnidad que acecha su obra no deja de asomar en algunos momentos de esos relatos, que no obstante mantienen su eficacia en el enrarecimiento continuo, en un horror que asoma burlón y cambiante, como en algunas pesadillas. En "El pelo negro", un samurai en-

tre dos mujeres se ve acechado por un espectro que incursiona en la vieja conexión oriental entre erotismo y terror. En "Hoichi el desorejado" un ambiente de leyenda hace oscilar entre el distanciamiento y el espanto fascinado ante las desventuras de un cantante ciego que debe entretener a una corte fantasmal. "La mujer en la nieve" —con el decorado más abstracto del film, cerca del Kabuki y con aires de Kurosawa— retoma el terror bajo un rostro femenino, mientras que en la breve "En una taza de té" un espíritu zumbón hace sufrir a cierto escritor "las consecuencias de haberse tragado un alma". Con la suntuosidad propia de los films Toho, Kobayashi se permitió en este ejercicio, ayudado por su carácter fragmentario, incursionar en distintas propuestas estéticas. Cada uno de los cuatro capítulos de *Kwaidan* cuenta con una atmósfera propia. El horror es convocado no solo por las apariciones, sino por un desequilibrio espacial y temporal. Los lugares se compor-

tan dentro de *Kwaidan* en forma extraña, la materia se anima de modo incierto, y los fantasmas acechan desde lo informe, como la mata de pelo que persigue al samurai en el primer episodio o los jirones desgarrados que cuelgan al viento como banderas del más allá. Jorge García —algo así como el Lafcadio Hearn de EA— cuenta que cuando vio *Kwaidan* en el cine tenía colores deslumbrantes. El tiempo o alguna mano invisible los destiñó por completo para esta edición en video, que por otra parte cuenta con una duración sensiblemente inferior a la copia original (unos 40' menos). Algunos saltos extraños parecen debidos a esta reducción excesiva, y hacen más perturbadora la experiencia de ver *Kwaidan*, como si presenciáramos otra de esas telas desgarradas que en el film anuncian a los espectros. De algún modo, uno parece encontrarse ante el estremecimiento provocado por el fantasma de un film de fantasmas. ☆

Eduardo A. Russo



LA DESAPARICION DE FINBAR

The Disappearance of Finbar, Gran Bretaña, 1996, dirigida por Sue Clayton, con Luke Griffin, Jonathan Rhys Myers, Sean Lawlor y Mary Mullen. (Gativideo)

La desaparición de Finbar ya fue comentada en el N° 57, a propósito del primer festival de Mar del Plata bajo la gestión de Mahárbiz. En la nota de Noriega, malhumorado por la baja calidad de la competencia oficial, se rescatan las virtudes de esta extraña película inglesa, realizada por una directora nacida en Irlanda y que cuenta una historia que transcurre —por lo menos la mitad de su desarrollo— en Suecia. La inesperada edi-

ción en video de *La desaparición de Finbar* (que no debería pasarse por alto) narra la relación de dos amigos de un pueblo cualquiera, con sus códigos familiares y sus tradiciones de antaño. También es una película sobre la ausencia de Finbar, al que aparentemente se da por muerto, y el viaje iniciático de Danny en busca de su amigo y de sus propios afectos. Este breve resumen del argumento puede confundirse con varias películas sobre familias disfuncionales que últimamente nos entrega el cine independiente norteamericano que se premia en Sundance. O, en todo caso, con otro viaje interior de un personaje conflictuado que no puede alejarse de sus orígenes.

Sin embargo, el film de Clayton jamás cae en los lugares comunes y en las convenciones dramáticas de esta clase de relatos. Para escaparse de esos fatigados clisés, la realizadora elige un tono melancólico y una narración anárquica donde cualquier cosa puede pasar. Por ejemplo, en la primera parte del film, cuando aún no se sabe qué ocurrió con Finbar, las imágenes muestran un videoclip onírico que envidiaría el David Lynch de la mejor época. Danny emprende el viaje y pasa de una vida rutinaria e impersonal en su pueblo a su primera relación amorosa y a valer por sí solo. En esa travesía conocerá a finlandeses y suecos que se disputan los

orígenes del tango, a una mujer, a una vieja amante del musical y, finalmente, se reencontrará con Finbar. Lo particular de esos momentos de la película es que la directora, eligiendo personajes, diálogos y locaciones disparatadas, profundiza las raíces del conflicto. Finbar y Danny no serán los mismos después de su encuentro en el frío sueco. Ya están lejos de sus orígenes y pueden empezar a vivir. Atrás quedaron la música folklórica, el colegio y las compañeras de clase, los juegos adolescentes, el policía del pueblo y la familia. Los afectos personales, claro está, son aquellos que se manifiestan lejos de casa. ☆

Gustavo J. Castagna

LA DAMA FANTASMA

Phantom Lady, 1944, dirigida por Robert Siodmak, con Ella Raines, Fran-chot Tone y Alan Curtis. (Epoca)

PASION DIABOLICA

Black Angel, 1946, dirigida por Roy William Neill, con Dan Duryea, Peter Lorre y June Vincent. (Epoca)

Hay escritores que parecen haber nacido para que sus relatos sean adaptados por el cine y Cornell Woolrich —prolífico narrador de novelas y cuentos policiales, también conocido como William Irish— es uno de ellos. Sus ingeniosas tramas han sido fuente de inspiración para numerosos directores, no solo dentro del cine norteamericano sino incluso para cineastas como François Truffaut, que trasladó dos de sus novelas al cine en *La novia vestía de negro* y *Sirena del Mississippi*, o nuestro Carlos Hugo Christensen, que en la adaptación de algunos de los relatos de Woolrich (o Irish) consiguió dos de sus mejores películas: *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar*. Robert Siodmak —un director bastante subestimado del cual el

video afortunadamente está editando el período más valioso de su filmografía, el de la década del cuarenta— fue otro de los realizadores que se sintió atraído por el universo del escritor. En *La dama fantasma* estamos ante el típico relato de suspenso sobre alguien acusado de un crimen que no cometió. En este caso, un hombre en crisis en su relación matrimonial se encontrará fortuitamente en un bar con una mujer con quien saldrá esa noche y de quien ni siquiera sabrá su nombre, y al regresar a su casa descubrirá con que su esposa ha sido asesinada. Su coartada es haber salido con aquella mujer pero nadie —salvo él y los espectadores— parece haberla visto. El hombre será rápidamente condenado y su secretaria, que está silenciosamente enamorada de él, tratará de hallar al verdadero culpable con la ayuda de un policía. Aquí nos encontramos ante una película en la que el trabajo del director está claramente por encima de las debilidades del guión. Algunos aciertos del mismo, como el personaje del baterista que interpreta Elisha Cook Jr., o el hecho de que la iden-

idad del verdadero culpable sea conocida por los espectadores mucho antes que por la protagonista, se ven contrapesados por la falta de lógica de varias situaciones y la insatisfactoria inclusión del romance entre el acusado y su secretaria, que ablanda las aristas más corrosivas del relato. Los méritos principales del film habrá que encontrarlos en la puesta en escena de Siodmak —con claros resabios de su pasado ligado al expresionismo alemán—, en la que la iluminación, la escenografía y las angulaciones de cámara elegidas logran por momentos crear una atmósfera ominosa y perversa que lamentablemente, por las apuntadas falencias del guión, no están llevadas hasta las últimas consecuencias. Y también habrá que agradecer la presencia de la maravillosa Ella Raines en un personaje por debajo de sus posibilidades como actriz. El caso de Roy William Neill es el del típico artesano eficiente, con una larga carrera iniciada en la etapa del cine mudo y varios títulos —como los de la serie del Hombre Lobo o los dedicados a

Sherlock Holmes— bastante por encima del nivel medio. *Pasión diabólica*, su última película, es otra adaptación de un relato de Woolrich, en este caso más cercano a las variables del cine negro. Otra vez estamos ante el caso de un hombre acusado por un crimen que no cometió, pero la inclusión del alcohólico y desesperado pianista que interpreta Dan Duryea, esposo de la víctima —quien junto con la mujer del imputado intentará encontrar al asesino—, y las ambiguas relaciones que se entablan entre ellos acercan a la película a los terrenos del *film noir*. El escaso carisma de June Vincent en el protagónico femenino se ve compensado por la soberbia actuación de Duryea y la siempre bienvenida presencia de Peter Lorre en un personaje a su medida. La película alcanza su clímax visual en la secuencia de la pesadilla de Duryea y el edulcorado *happy end* no logra desvirtuar el tono nihilista y desesperanzado del relato. Un film que es un digno final para la carrera de un director con varias películas a descubrir. ☆

Jorge García

LAS BUENAS. LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Asesinos sustitutos	A. Fuqua	LK-Tel						2
Bajos instintos	P. Verhoeven	LK-Tel	6	3	6	8	6	6
Besos que matan	G. Fleder	AVH						5
Carne trémula	P. Almodóvar	Gatavideo	5		7	8	5	7
Crimen y castigo	J. von Sternberg	Epoca					7	
Deseos y sospechas	G. Mottola	Transeuropa	7		7	7	4	
Doña Bárbara	B. Kaplan	AVH				1		
El fin del otoño	Y. Ozu	Epoca	9	10		9	9	
El hombre de la máscara de hierro	R. Wallace	AVH	4					1
Gattaca	A. Niccol	LK-Tel	4		5			2
Karate Kid	J. Avildsen	LK-Tel	7	7	7	6	6	8
La cruz	A. Agresti	AVH	6	5	5	4		
La dama fantasma	R. Siodmak	Epoca				7	8	7
La desaparición de Finbar	S. Clayton	Gatavideo			8	7	6	8
La heredera	A. Holland	AVH		5				
La octava mujer de Barbazul	E. Lubitsch	Epoca	8	8			6	
Las horas contadas	R. P. Spruill	AVH				2		3
Lo que no fue	D. Lean	Epoca		9	10	9	8	10
Los locos Addams	B. Sonnenfeld	LK-Tel	5	7	6	5		4
Los secretos de Harry	W. Allen	Transeuropa	8	8	9	7	3	8
Los siete magníficos	J. Sturges	Cobi	7		7	7	7	9
Mimic	G. Del Toro	Transeuropa			6	4		5
Pasión de mujer	D. Lean	Epoca					7	7
Poseídos	G. Hoblit	AVH						6
Prisioneros del terror	F. Lang	Epoca	8				7	8
Río Grande	J. Ford	Cobi	10	10	10	10	10	10
Sus ojos se cerraron	J. Chávarri	AVH	6			4		4
Tango	C. Saura	Gatavideo	2	2		2		
Terminator	J. Cameron	LK-Tel	9	8	9	10	9	10
Titanic	J. Cameron	Gatavideo	6	6	8	8	7	9
Wilde	B. Gilbert	AVH		7				

CINE EN TV

Por Jorge García

IDENTIDAD: BARRABRAVA (*i.d.*), dirigida por Philip Davis, con Reece Dinsdale y Sean Partner.

La primera película del inglés Philip Davis es una auténtica curiosidad. Un grupo de policías se infiltra dentro de una banda de *hooligans* de un club de fútbol británico y el film, por encima de algún esquematismo algo ingenuo, es un lúcido testimonio de los cambios que se producen en la conducta de los individuos cuando se enfrentan a un medio cultural diferente al de su vida cotidiana. Un atractivo film sobre un tema poco transitado por el cine.

CV 31, 4/10, 23.40 hs.; 14/10, 1.40 hs.; 24/10, 3.05 hs.

LA REINA DE SHANGHAI (*Yao a yao dao waipo ciao*), 1995, dirigida por Zhang Yimou, con Gong Li y Li Baotian.

Todo lo que las películas de Zhang Yimou fueron ganando en prolijidad formal, lo perdieron en vibración dramática. En esta historia ambientada en el submundo gangsteril del Shanghai de los años 30, el cerebralismo y la frialdad de la puesta en escena hacen extrañar la intensidad emocional de las primeras obras del realizador.

CV 31, 3/10, 22 hs.; 13/10, 23.50 hs.; 25/10, 23.45 hs.

MASCULINO FEMENINO (*Masculin-féminin*), 1966, dirigida por Jean-Luc Godard, con Jean-Pierre Léaud y Chantal Goya.

Si bien Jean-Luc Godard ha alcanzado para cierta cinefilia la dimensión de un auténtico oráculo cuya obra estaría más allá de cualquier discusión, creo que su aporte fundamental al desarrollo del lenguaje cinematográfico se produjo en la década del sesenta. A ese glorioso período pertenece este film —“15 hechos precisos sobre los hijos de Marx y la Coca-Cola”, según el realizador—, que es una aguda y desenfadada mirada sobre la juventud parisina de la época. Un film de visión obligatoria.

CV 5, 3/10, 22 hs.; 4/10, 3.35 hs.

PERDIDOS EN LA NOCHE (*Midnight Cowboy*), 1969, dirigida por John Schlesinger, con Jon Voight y Dustin Hoffman.

Siempre me pareció que este film —para algunos un clásico de la cinematografía de los años 60— estaba considerablemente inflado y hace algún tiempo, después de muchos años, decidí reverlo. Debo decir que la experiencia fue por demás infausta y, vista hoy, la película me pareció una obra antediluviana. Con un guión que explicita cada situación hasta la saciedad y un “estilo” visual en el que el subrayado es el único atributo, ratifica además que, desde sus comienzos, Dustin Hoffman es un actor insoportable.

CV 5, 4/10, 22 hs.; 5/10, 3.10 hs.

ADIÓS (*Proshchaniye*), 1981, dirigida por Elem Klimov, con Stefania Staniuta y Alexei Petrenko.

Alguna vez se exhibió en el cable *Venga y vea*, una operística y desmelenada película de Elem Klimov, sobre la barbarie nazi en Bielorrusia. Este film, muy diferente en tono y estilo, narra los conflictos que se crean en un poblado siberiano ante la construcción de una represa hidroeléctrica. Obra elegiaca y de un intenso lirismo, en su poética descripción del enfrentamiento que se produce entre un universo primitivo y panteísta y el avance tecnológico se detectan ecos del Alexander Dovzhenko de *La tierra*.

CV 5, 5/10, 22 hs.; 6/10, 2.45 hs.

AL AZAR, BALTASAR (*Au hasard, Balthazar*), 1966, dirigida por Robert Bresson, con Anne Wiazemski y François Lafarge.

Robert Bresson pertenece a esa rara categoría de realizadores que han desarrollado una carrera solitaria y personal, ajena a cualquier moda o influencia. Esta extraña parábola sobre las distintas etapas en la vida de un asno, desde su nacimiento hasta su muerte, es, más allá de su por momentos excesivo tono alegórico, uno de sus films

menos vistos. Para no dejar pasar.
CV 5, 8/10, 23.30 hs.; 9/10, 5.20 hs.

EL ESPIGON (*La jetée*), 1962, dirigida por Chris Marker, con Davos Hanien y Hélène Chatelain.

He aquí una auténtica obra antológica dentro de la historia del cine. Film de solo 28 minutos de duración, realizado casi en su totalidad con imágenes fijas, consigue sin embargo por medio de un extraordinario trabajo de montaje construir una obra que participa simultáneamente de la ficción y el documental constituyendo una película única. También de Chris Marker se exhibirá, los mismos días y a continuación de este film, *Sin sol*, un formidable documental ya recomendado en esta sección.

CV 5, 15/10, 22 hs.; 16/10, 4.30 hs.

MARRUECOS (*Morocco*), 1930, dirigida por Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich y Gary Cooper.

La serie de películas que filmó Josef von Sternberg con Marlene Dietrich es una de las grandes sagas de la cinematografía mundial. Este film, el inmediato posterior a *El ángel azul*, es el primero que rodó con ella en los Estados Unidos. Sin llegar al nivel de delirio de otras colaboraciones de la dupla, varios pasajes y la secuencia final están a la altura de sus mejores títulos.

CV 5, 22/10, 11 y 16 hs.

EL DORADO, 1967, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Robert Mitchum.

Una de las características de Howard Hawks es la de haber realizado obras maestras dentro de todos los géneros. Este western, remake de *Río Bravo*, tiene en su primera parte un tono dramático que el director no llevará hasta las últimas consecuencias, pero los resultados son igualmente notables. Además, la posibilidad de ver juntos a Wayne y Mitchum es un plus adicional que no puede desdeñarse.

CV 5, 26/10, 10.55 y 15.55 hs.

LA LLAMADA FATAL (*Dial M for Murder*), 1954, dirigida por Alfred Hitchcock, con Ray Milland y Grace Kelly.

Esta película de Alfred Hitchcock, filmada en el hoy olvidado sistema tridimensional, fue siempre para mí uno de los títulos menos logrados del director. A ello contribuyen la teatralidad de la puesta y cierto impensado desgano del director, que

les quita ritmo a varias escenas. A pesar de estos reparos, su visión puede ser un buen antídoto contra la insulsa remake de Andrew Davis que se está exhibiendo actualmente en los cines.

CV 5, 28/10, 13.05 y 19 hs.

PARALELO 49 (*49th Parallel*), 1941, dirigida por Michael Powell, con Anton Walbrook y Eric Portman.

Michael Powell, sobre todo en los films codirigidos con Emeric Pressburger, consiguió algunos de los títulos más relevantes del cine inglés. En este caso Pressburger colabora como guionista y el resultado, más allá de algunas limitaciones insalvables (el film fue un encargo del Ministerio de Informaciones inglés) y gracias al talento de sus realizadores, está muy por encima del nivel medio de los films bélicos de la época.

Film & Arts, 18/10, 21.30 hs.; 19/10, 5.30 y 13.30 hs.

RAICES EN EL FANGO (*Confidential Report*), 1955, dirigida por Orson Welles, con Orson Welles y Michael Redgrave.

La exhibición de una película de Orson Welles es siempre un acontecimiento relevante. En este caso estamos ante una auténtica obra maldita dentro de su filmografía, un relato bizarro y rocambolesco, de una puesta en escena recargada y barroca y un egocentrismo que linda con lo exasperante. Sin embargo, será difícil sustraerse a la fascinación inimitable del universo welliesiano y a su poderosa sugestión visual.

Film & Arts, 20/10, 22 hs.; 21/10, 6 y 14 hs.

LA VIUDA COUDERC (*La veuve Couderc*), 1974, dirigida por Pierre Granier-Deferre, con Simone Signoret y Alain Delon.

La solidez artesanal de Pierre Granier-Deferre se pone al servicio de un tenso film, basado en un relato de Georges Simenon, sobre un asesino que se refugia en una granja donde vive sola una mujer viuda, con imprevisibles consecuencias. Del mismo director y sobre otro sórdido relato de Simenon, con Simone Signoret y Jean Gabin estupendos, se verá en el mismo canal *El gato* el 4/10 a las 21.30 y el 9/10 a las 0.30.

TV 5 Internacional, 11/10, 21.30 hs.; 16/10, 0.30 hs.

Las paradojas de Mr. Stevens

Caso peculiar el de George Stevens. Director ampliamente reconocido por la crítica tradicional y mayoritariamente denostado por la cinefilia, sobre todo por sus últimas películas, cuenta sin embargo con el aval de un crítico muy respetado por aquel sector como Andrew Sarris, quien lo ubica en su exigente categoría de "casi el paraíso", reservada para los directores en su opinión cercanos a la maestría (una categoría, como casi siempre en Sarris, arbitraria, ya que en ella también aparecen Borzage, Fuller, Anthony Mann, Minnelli, Ray, Sirk y Walsh, todos ellos realizadores sin duda muy superiores a Stevens). Nacido en 1904 e hijo de actores teatrales, desde 1921 estuvo relacionado con el mundo del cine como asistente, pero su verdadero aprendizaje lo realizó trabajando como camarógrafo en varios cortos de Laurel y Hardy. Debutó en la dirección en 1933 y, a diferencia de la mayoría

de los directores hollywoodenses, su filmografía no fue muy prolífica (una veintena de películas en casi cuarenta años, algo a lo que tampoco es ajeno su carácter de productor de gran parte de sus films, lo que lo indujo, sobre todo en la última etapa de su carrera, a espaciar sus películas en la búsqueda de un perfeccionismo visual casi nunca logrado). Pero lo más paradójico de la obra de Stevens es que el sector de su obra que se mantiene más fresco y lozano es el realizado en los años 30 y 40, antes de ser considerado un director "importante" por el establishment cinematográfico, que en la década del cincuenta lo atiborró de premios. Cualquiera película de aquellos años está hoy por encima de las solemnidades de *Gigante*, la vetustez de *El diario de Ana Frank* o la falta de inspiración de su mastodóntica versión de la vida de Cristo. En octubre, el cable exhibirá ocho películas de George Stevens, muy representativas de las distintas vertientes de su obra y que muestran a un director versátil, capaz de mane-

jarse con comodidad en diversos géneros, en algunos casos con auténtica inspiración. Paso a reseñar brevemente los títulos a proyectarse. *Ritmo loco* es en mi opinión el mejor musical de Fred Astaire y Ginger Rogers, y algunos de sus números están entre los más brillantes de la pareja. Imperdible para los amantes del género. *Gunga Din*, vagamente inspirada en un relato de Rudyard Kipling, es, más allá de su tufillo colonialista, uno de los grandes clásicos del cine de aventuras de Hollywood, y además es posible que se exhiba en su versión restaurada y completa. *La mujer del año* es el primer encuentro entre Katharine Hepburn y Spencer Tracy, donde ella es una periodista de temas políticos y él un columnista deportivo y los resultados —a pesar de algún esmiramiento innecesario— están en los mejores momentos a la altura de los grandes clásicos del género. *Tres contra todos* es otra gran comedia, más redonda que la anterior, sobre un fugitivo de la justicia que se refugia en la casa de un abogado, y no excluye una crítica mirada sobre las instituciones norteamericanas. Además el cast es espléndido. *Ambiciones que matan*, traslación de *Una tragedia americana*, la famosa novela de Theodore Dreiser, es la primera de las producciones "trascendentes" de Stevens y, de ellas, la que mejor ha resistido el paso del tiempo. Con claras reminiscencias wellesianas, el film tiene varias secuencias logradas y una inolvidable actuación de Shelley Winters. *El desconocido* es el típico western que aprecian quienes no aman el género. Obra sobrevalorada y bastante pretenciosa, mantiene atisbos de interés por algunos personajes secundarios y una

Jean Arthur maravillosa en su despedida de la pantalla. *Gigante*, adaptación de la novela de Edna Ferber sobre dos generaciones de rancheros texanos, es el típico film-río con pretensiones épicas, cuyos doscientos minutos de extensión se convierten en un mamotreto interminable y muestran los peores rasgos del cine del realizador. Finalmente también se exhibirá *El único juego en la ciudad*, la última película de Stevens, que intenta ser una vuelta al estilo de sus producciones de los años 40, con resultados parcialmente logrados. Las fechas de exhibición de los films son las siguientes.

Ritmo loco (*Swing Time*), 1936, con Fred Astaire y Ginger Rogers. **CV 5, 20/10, 11 y 16 hs.**

Gunga Din, 1939, con Cary Grant y Víctor MacLaglen. **CV 5, 20/10, 12.55 y 18.55 hs.**

La mujer del año (*Woman of the Year*), 1942, con Spencer Tracy y Katharine Hepburn. **CV 5, 23/10, 10.55 y 16 hs.**

Tres contra todos (*The Talk of the Town*), 1942, con Cary Grant y Jean Arthur. **CV 5, 23/10, 13 y 19 hs.**

Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*), 1951, con Montgomery Clift y Elizabeth Taylor. **CV 5, 19/10, 10.55 y 15.55 hs.**

El desconocido (*Shane*), 1953, con Alan Ladd y Van Heflin. **CV 5, 19/10, 13 y 19 hs.**

Gigante (*Giant*), 1956, con Rock Hudson y Elizabeth Taylor. **Cinemax, 3/10, 5.15 hs.**

El único juego en la ciudad (*The Only Game in Town*), 1970, con Warren Beatty y Elizabeth Taylor. **Cinecanal, 14/10, 12.05 hs.; 25/10, 7.15 hs.**

JORGE GARCÍA



LAS ALAS DE LA PALOMA (*Les ailes de la colombe*), 1981, dirigida por Benoît Jacquot, con Isabelle Huppert y Dominique Sanda.

Benoît Jacquot es un realizador que goza de cierto prestigio entre la crítica europea, pero totalmente desconocido en nuestro país. Este relato ambientado en Venecia sobre la relación que se entabla entre dos mujeres, del que existen buenas referencias, será una buena oportunidad de acercarse a su obra.

TV 5 Internacional, 24/10, 0.30 hs.; 29/10, 21.30 hs.

PASION INCONTROLABLE (*White Mischief*), 1988, dirigida por Michael Radford, con Sarah Miles y Greta Scacchi.

El inglés Michael Radford ha sido ampliamente reconocido por la crítica tradicional por su mediocre *El cartero*, pero creo que cualquiera de sus otras películas es más atractiva. En este recargado melo-

drama ambientado en los años 40 en Kenya, donde un grupo de burgueses ingleses pasa sus vacaciones, la excelente dirección de actores y la intensidad de algunas secuencias se ven perjudicadas por el gratuito efectismo de varias escenas. Un film muy desperejo pero interesante.

Cinemax, 2/10, 22 hs.; 7/10, 24 hs.; 20/10, 1.30 hs.

LA JAURIA HUMANA (*The Chase*), 1963, dirigida por Arthur Penn, con Marlon Brando y Jane Fonda.

Las tensiones surgidas durante el rodaje entre el director, el productor Sam Spiegel y la guionista Lillian Hellman perjudicaron ostensiblemente este intento de retratar la psicosis que se produce en un pequeño pueblo norteamericano ante la fuga de un preso. Lo mejor de la película hay que encontrarlo en el formidable cast de los roles secundarios; el resto es un film mensajístico irremediablemente envejecido.

Cinemax, 4/10, 22 hs.; 13/10, 15.30 hs.

FARGO, 1996, dirigida por Joel Coen, con Frances McDormand y William H. Macy.

Los hermanos Coen son, junto con Tarantino, los realizadores norteamericanos sobre los que más se ha escrito pretendiéndoles adjudicar una presunta maestría, hasta la fecha improbable. *Fargo* tiene una media hora inicial que es lo mejor de su filmografía, pero luego deriva en un relato insatisfactorio de tono moralizante, en el que tampoco se entiende muy bien por qué Frances McDormand recibió un Oscar.

Cinemax, 5/10, 2 hs.; 13/10, 15.30 hs.

PERVERSION EN EL BARRIO CHINO (*Eat a Bowl of Tea*), 1989, dirigida por Wayne Wang, con Víctor Wong y Cora Miao.

Los notables resultados obtenidos en *Cigarros* provoca, tal vez sin de-

masiado fundamento, que cualquier título anterior de la filmografía de Wang sea esperado con expectativas. Veremos qué pasa con esta película ambientada en Nueva York en los años 40, sobre la vida de una familia china en esa ciudad y sus relaciones culturales con el medio, que pasó inadvertida cuando se estrenó fugazmente hace algunos años en nuestro país.

Cinemax, 8/10, 18.30 hs.; 13/10, 15 hs.

BLANCHE, 1971, dirigida por Walerian Borowczyk, con Ligia Branice y Michel Simon.

Antes de adentrarse en terrenos cercanos al pornosoft, el polaco Walerian Borowczyk había realizado algunas películas bastante personales. *Blanche*, un relato que transcurre en la Francia medieval, sobre una joven que está casada con un noble mucho mayor que ella, muestra el refinamiento visual y el intenso erotismo de los primeros films del director. Los mismos

Mordiscos eróticos

Es conocida —y sobre el particular se han escrito centenares de páginas— la relación que siempre se ha intentado entablar entre el vampirismo y la sexualidad. Sin embargo, no son muchas las películas en las que esa relación se manifiesta de una manera consistente, por lo que adquieren gran interés las proyecciones que en su ciclo de cine bizarro ofrecerá el canal 5 de Cablevisión durante el mes de octubre con la exhibición de cuatro títulos de la productora inglesa Hammer, que están entre los más representativos dentro de las características antes señaladas. *Las novias de Drácula* muestra el habitual refinamiento visual de Terence Fisher,

en un relato sobre un joven vampiro sometido a su madre, que busca sus víctimas entre las jóvenes mujeres del lugar. La estilizada puesta del director, que incluye una adecuada utilización del color y la escenografía, y el contenido erotismo de varias escenas provocan que los resultados sean muy apreciables. *Los amores de un vampiro* es el film que convirtió a Ingrid Pitt en una de las actrices de culto del género, en su rol de una insaciable vampira lesbiana. Adaptación muy libre de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, es una de las películas que de manera más explícita muestra la fusión entre sexo y vampirismo. Imperdible. *Circo de vampiros* es una auténtica curiosidad. Con el fin de cumplir una venganza, una compañía

de circo cuyos integrantes, incluidos los animales, son todos vampiros, recorre diversos poblados de Europa. Si bien el film está perjudicado por algunos cortes impuestos por la productora, es una rareza que vale la pena ver. Por último, *La condesa Drácula* nos muestra otra vez a la Pitt, aquí interpretando a la legendaria condesa Bathory, que según la leyenda se bañaba en sangre de muchachas vírgenes para mantener eterna su juventud. Otro extraño exponente del género, de un tono marcadamente fúnebre y decadente. Estos cuatro títulos, que por cierto no están entre los más vistos, son un auténtico festival para los adictos del conde y sus seguidores.

Las novias de Drácula (*The Brides of Dracula*), 1960, dirigida por Terence Fisher, con Peter Cushing y Martita Hunt. **CV 5, 6/10, 23.45 hs.; 7/10, 5.25 hs.**
Los amores de un vampiro (*The Vampire Lovers*), 1970, dirigida por Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt y Peter Cushing. **CV 5, 14/10, 0.20 y 5.20 hs.**
Circo de vampiros (*Vampire Circus*), 1971, dirigida por Robert Young, con John Moulder Brown y Adrienne Corri. **CV 5, 20/10, 23.45 hs.; 21/10, 5.25 hs.**
La condesa Drácula (*Countess Dracula*), 1972, dirigida por Peter Sasdy, con Ingrid Pitt y Nigel Green. **CV 5, 27/10, 24 hs.; 28/10, 5.20 hs.**

JORGE GARCIA

días en el mismo canal e inmediatamente después se exhibirá *Goto, la isla del amor*, otra interesante película de Borowczyk.

CV 5, 29/10, 22 hs.; 30/10, 3.40 hs.

SIBILA (*Les dimanches de ville d'Avray*), 1962, dirigida por Serge Bourguignon, con Hardy Krüger y Patricia Gozzi.

Son muchos los años que han pasado desde las épocas en que el cine Lorraine exhibía con regularidad esta película ganadora en su momento del Oscar al mejor film extranjero. La memoria me recuerda la historia de un soldado con un

trauma de guerra por haber matado involuntariamente a una niña, que entabla relación con otra pequeña y es perseguido por la policía. Espero que mis sospechas de que el film pueda haber envejecido mal sean infundadas.

Cinemax, 11/10, 13.15 hs.; 12/10, 4.30 hs.; 28/10, 9.30 hs.

DIARIO DE UN GANGSTER (*Pulp*), 1972, dirigida por Mike Hodges, con Michael Caine y Mickey Rooney.

Luego de su muy interesante debut en *Get Carter*, una recreación de las variables del cine negro "a la in-

glesa", Mike Hodges insistió en su acercamiento al género en este film. A través de la historia de un escritor de novelas policiales baratas al que un gángster retirado le pide que escriba su biografía, el director realiza una película que es a la vez sátira y homenaje al género. Además el reparto es espléndido y cuenta como regalo adicional con la inesperada reaparición de la gran Elizabeth Scott.

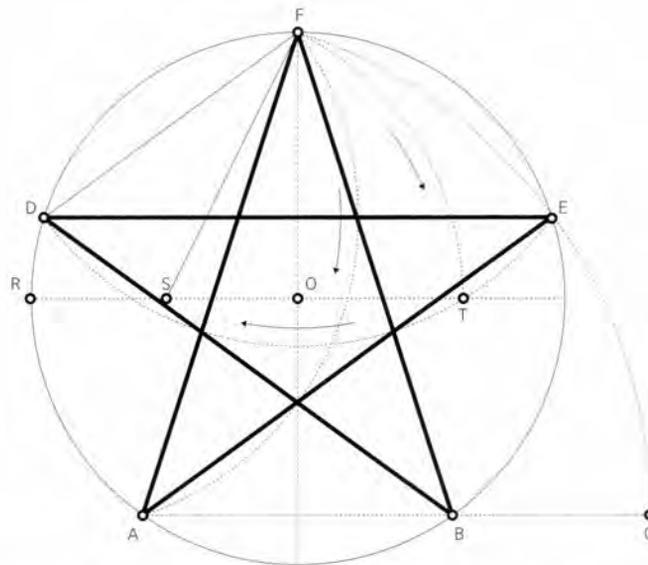
Cinecanal, 20/10, 24 hs.; 26/10, 13.05 hs.; 31/10, 7.05 hs.

HOMBRE DEL OESTE (*Man of the West*), 1958, dirigida por Ant-

hony Mann, con Gary Cooper y Julie London.

No hay dudas de que uno de los más grandes maestros del western ha sido Anthony Mann. La dimensión trágica de sus personajes y la formidable integración dramática del paisaje a sus relatos son rasgos distintivos de su obra. Estas características se manifiestan en *Hombre del Oeste*, film-síntesis de su aportación al género, con secuencias como la de la llegada de Cooper al pueblo fantasma, digna de figurar en la antología más exigente del cine. Imperdible.

I-SAT, 3/10, 14 hs.; 4/10, 10.30 hs. ☆

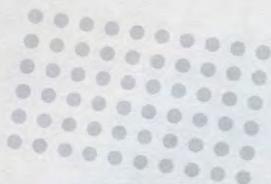


luis goldfarb diseño de imagen para empresas instituciones y productos

diseño y desarrollo editorial
arribeños 2690
1428 buenos aires
telefax 788.66.30

RS = SO

$$\frac{BC}{AB} = \frac{AB}{AC} = \phi$$



MENU DE CINE EN TV
Películas para ver en octubre
Recomendaciones especiales
comentadas en la **página 60**

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
				1 <i>Bonnie y Clyde</i> (A. Penn) Cinemax, 12.45 hs. <i>El desierto rojo</i> (M. Antonioni) CV 5, 22 hs.	2 <i>Noche de brujas</i> (J. Carpenter) Unovisión, 22 hs. <i>Tira a mamá del tren</i> (D. De Vito) Cinemax, 24 hs.	3 <i>Arsénico y encaje antiguo</i> (F. Capra) CV 5, 13.20 y 18.50 hs. <i>Línea rojo 7000</i> (H. Hawks) Unovisión, 20 hs.
4 <i>El ocaso de una vida</i> (B. Wilder) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Fedora</i> (B. Wilder) CV 5, 13 y 19 hs.	5 <i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Film & Arts, 16 hs. <i>Cigarros</i> (W. Wang) HBO, 23.45 hs.	6 <i>La momia</i> (K. Freund) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Salvador</i> (O. Stone) Film & Arts, 22 hs.	7 <i>Reencuentro</i> (L. Kasdan) Cinemax, 9.30 hs. <i>El cuchillo bajo el agua</i> (R. Polanski) Film & Arts, 22 hs.	8 <i>El color del dinero</i> (M. Scorsese) HBO, 22 hs. <i>Mouchette</i> (R. Bresson) CV 5, 22 hs.	9 <i>Bésame mortalmente</i> (R. Aldrich) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Crumb</i> (T. Zwigoff) Film & Arts, 22 hs.	10 <i>Papá salió en viaje de negocios</i> (E. Kusturica) CV 5, 22 hs. <i>Pizza, birra, faso</i> (A. Caetano y B. Stagnaro) Volver, 22 hs.
11 <i>Moby Dick</i> (J. Huston) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Hatari</i> (H. Hawks) Space, 16.30 hs.	12 <i>Los principiantes</i> (P. Kaufman) Film & Arts, 22 hs. <i>Lili Marleen</i> (R. W. Fassbinder) I-SAT, 22.45 hs.	13 <i>Mi dulce Charlie</i> (L. Johnson) I-SAT, 22.45 hs. <i>10</i> (B. Edwards) Cinemax, 17.45 hs.	14 <i>Siete novias para siete hermanos</i> (S. Donen) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Hotel de las Américas</i> (A. Téchiné) Film & Arts, 22 hs.	15 <i>Al borde del abismo</i> (H. Hawks) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Las zapatillas rojas</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 23.30 hs.	16 <i>Sin miedo a la muerte</i> (J. Fargo) Cinemax, 10.30 hs. <i>Al margen de la ciudad</i> (M. Ritt) CV 5, 11 y 16 hs.	17 <i>Lo que sucedió aquella noche</i> (F. Capra) Cinemax, 8 hs. <i>Al filo del abismo</i> (P. Medak) I-SAT, 22.45 hs.
18 <i>La vida y la muerte del coronel Blimp</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 19 hs. <i>Como plaga de langosta</i> (J. Schlesinger) CV 5, 22 hs.	19 <i>Aventurero del Pacífico</i> (J. Ford) Space, 16.30 hs. <i>El cartero llama dos veces</i> (B. Rafelson) Cinemax, 0.15 hs.	20 <i>Silverado</i> (L. Kasdan) HBO, 11.15 hs. <i>La ceremonia</i> (C. Chabrol) Space, 23.45 hs.	21 <i>La carrera del siglo</i> (B. Edwards) Cinemax, 10.45 hs. <i>La recaudadora de impuestos</i> (J. Itami) Film & Arts, 22 hs.	22 <i>Ayuno de amor</i> (H. Hawks) Cinemax, 8.45 hs. <i>Ninotchka</i> (E. Lubitsch) CV 5, 13 y 19 hs.	23 <i>Al fin llegó el amor</i> (P. Bogdanovich) Cinecanal, 10.10 hs. <i>Cazador blanco, corazón negro</i> (C. Eastwood) Cinemax, 20.30 hs.	24 <i>Algunos días conmigo</i> (C. Sautet) CV 5, 22 hs. <i>Días extraños</i> (K. Bygelow) Cinecanal, 22 hs.
25 <i>Casada con la mafia</i> (J. Demme) Cinemax, 15 hs. <i>Los asesinos de la luna de miel</i> (L. Kastle) Film & Arts, 19.30 hs.	26 <i>El ocaso de un pistolero</i> (D. Siegel) CV 5, 13.05 y 19 hs. <i>El secreto de Roan Inish</i> (J. Sayles) HBO, 22 hs.	27 <i>América, América</i> (E. Kazan) Film & Arts, 22 hs. <i>A salvo</i> (T. Haynes) Cinecanal, 1.30 hs.	28 <i>Mogambo</i> (J. Ford) CV 5, 11 y 16 hs. <i>El rescate</i> (R. Howard) HBO, 17.45 hs.	29 <i>Narciso negro</i> (M. Powell y E. Pressburger) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Los imperdonables</i> (C. Eastwood) Cinemax, 16.45 hs.	30 <i>El hombre que burló a la mafia</i> (D. Siegel) Cinecanal, 11.15 hs. <i>Duelo de gigantes</i> (A. Penn) Space, 16.30 hs.	31 <i>El tesoro de la Sierra Madre</i> (J. Huston) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La costa Mosquito</i> (P. Weir) Unovisión, 20 hs.

AGENDA

Sala Lugones (Corrientes 1530) AQUELLOS DÍAS DE TEREZIN

En colaboración con la Embajada de Israel, el Instituto Cultural Argentino Israelí (ICAI), el Instituto Goethe y la Cinemateca Argentina, el Teatro General San Martín presentará el sábado 26 de septiembre, a las 19.30 y 22 hs., en la Sala Lugones, un film estremecedor sobre el campo de concentración de Theresienstadt: *Aquellos días en Terezin*. El estreno contará con la presencia de su directora, Sybille Schönemann, y una de sus protagonistas, la joven cantante israelí Victoria Hanna Gabbay.

FESTIVAL DE CINE JAPONES: DE KUROSAWA A KITANO

Sábado 26 y domingo 27: *Sonatine* (1993) de Takeshi Kitano. **Martes 29:** *Un regreso feliz* (1993) de Toshihiro Tenma. **Miércoles 30:** *Y después...* (1985) de Yoshimitsu Morita. **Jueves 1:** *Un mensaje breve desde el corazón* (1995) de Shinchiro Sawal. **Viernes 2:** *Kamikaze Taxi* (1995) de Masato Harada. **Sábado 3 y domingo 4:** *Gamera, guardián del universo* (1995) de Shusuke Kaneko. **Martes 6:** *Tora-san al rescate* (1995) de Yoji Yamada.

EISENSTEIN (1898-1948) Y SUS CONTEMPORANEOS

Miércoles 7: *La joven y el trabajador* (1918) de Ievgueni Slavinski y *La huelga* (1924) de Serguei M. Eisenstein. **Jueves 8:** *Cine-Ojo* (1924) y *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. **Viernes 9:** *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924) de Lev Kuleshov. **Sábado 10:** *La madre* (1926) y *Tempestad sobre Asia* (1928), ambas de Vsevolod Pudovkin. **Domingo 11:** *El acorazado Potemkin* (1925) de S. M. Eisenstein. **Martes 13:** *Octubre* (1928) de S. M. Eisenstein. **Miércoles 14:** *La línea general (Lo viejo y lo nuevo)* (1928) de S. M. Eisenstein. **Jueves 15:** *¡Que viva México!* (1930/1979) de S. M. Eisenstein y Grigori Alexandrov. **Viernes 16:** *Alejandro Nevski* (1938) de S. M. Eisenstein. **Sábado 17:** *Iván, el terrible* (1944) de S. M. Eisenstein. **Domingo 18:** *La conspiración de los boyardos* (1945) de S. M. Eisenstein.

KNUT HAMSUN Y EL CINE

Una revisión de la vida y la obra del gran escritor nacional noruego, centro de no pocas polémicas (llegó a ser admirador del nazismo), a través de films de Henning Carlsen, Erik Gustavson y Jan Troell, entre otros. Con el auspicio y la colaboración de la Em-

bajada de Noruega. Desde el martes 20 hasta el miércoles 28.

Programado con la Fundación Omega Seguros RETROSPECTIVA LUCHINO VISCONTI

Lunes 5: *Atavismo impúdico*, a las 14.30, 18 y 21 hs.
Lunes 19: *La caída de los dioses*, a las 14.30, 18 y 21 hs.

SEMANA DEL NUEVO CINE PORTUGUES

Del 1º al 7 de octubre se realizará en el cine Cosmos (Corrientes 2046) una semana del nuevo cine portugués, organizada por la Embajada de Portugal, el Lectorado de Portugués del Instituto Camoes en Buenos Aires, Cineclub Núcleo y el cine Cosmos. Durante la muestra se contará con la presencia del actor Diogo Infante. **Jueves 1:** *Muerto por llegar a casa* (1995) de Carlos Da Silva y George Sluizer. **Viernes 2:** *El lugar del muerto* (1984) de Antonio Pedro Vasconcelos. **Sábado 3:** *El testamento del señor Napumoceno* (1997) de Francisco Manso. **Domingo 4:** *La mujer del prójimo* (1988) de José Fonseca e Costa. **Lunes 5:** *Nubes* (1991) de Ana Luísa Guimarães. **Martes 6:** *El mira-*

dor de la luna de Jorge Antonio. **Miércoles 7:** *De una vez por todas* de Joaquim Leitao.

CICLO WERNER HERZOG

En Cineclub Eco. Camargo 544 (854-6180). Los martes a las 19.30 hs. Con debate posterior.
29-9: *Los enanos también nacen pequeños* (1970). **6-10:** *Aguirre, la ira de Dios* (1972). **13-10:** *Corazón de cristal* (1976). **20-10:** *Cobra verde* (1987). **27-10:** *La balada de Bruno S.* (1977). **3-11:** *Woyzeck* (1978). **10-11:** *Fitzcarraldo* (1980-81). **17-11:** *El enigma de Caspar Hauser* (1974).

CINETECA VIDA

En el Foro Gandhi. Corrientes 1551. Funciones los viernes y domingos a las 20.30 hs. Abono a cinco funciones \$ 10. Entrada \$ 3.
2-10: *El cuchillo en la cabeza* (R. Hauff). **4-10:** *La balada de Bruno S.* (W. Herzog). **9-10:** *El ataque del presente al resto de los tiempos* (A. Kluge). **11-10:** *Malina* (W. Schroeter). **16-10:** *Alicia en las ciudades* (W. Wenders). **18-10:** *El joven Törless* (V. Schlöndorff). **23-10 y 25-10:** *Lisbon Story* (W. Wenders). **30-10:** *Todo está tranquilo en el país* (P. Lilienthal). **1-11:** *Caspar David Friedrich* (P. Schamoni). ☆

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, subtítulos 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



• 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)

movicom
La evolución permanente.

CORO POLIFONICO NACIONAL



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

CONCURSO DE COMPOSICION

“30º Aniversario del Coro Polifónico Nacional”

Destinado a compositores latinoamericanos, sin límite de edad. Las obras sinfónico corales presentadas deberán ser originales e inéditas, y no haber sido ejecutadas ni premiadas con anterioridad.

Premio: \$ 5.000.-

y ejecución de la obra durante la Temporada 1999, por el Coro Polifónico Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional.

Cierre: 31 de Octubre de 1998

Informes: Dirección de Música y Danza, México 564, Capital Federal Tel./Fax: (01) 362-4874 / 300-7374 / 300-7384 al 86.

SECRETARIA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION

La aldea local

Tomás Abraham
321 páginas. \$ 22



Perseverancia

Serge Daney
176 páginas. \$ 12



Diccionario de cine

Eduardo A. Russo
313 páginas. \$ 25



Scorsese

Colección Directores Nº 1
80 páginas. \$ 10



Wim Wenders

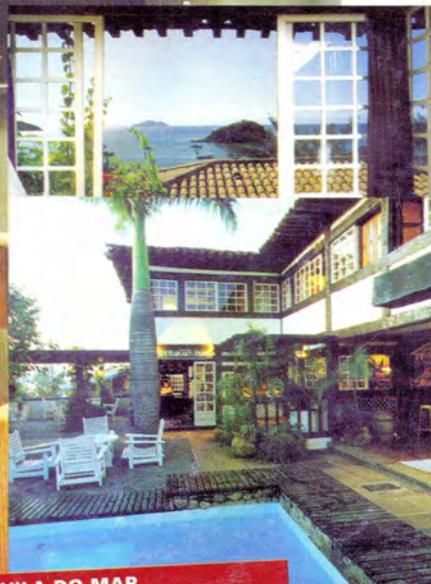
Colección Directores Nº 2
80 páginas. \$ 10



LA BIBLIOTECA DE EL AMANTE

En venta en la redacción de EL AMANTE / ESMERALDA 779 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL / TEL. 322 7518
e-mail: amantecine@interlink.com.ar

ENVIOS A DOMICILIO




Vila do Mar

...Una de las posadas más tradicionales de Buzios

La Vila do Mar mantiene el buen gusto y el encanto que hicieron de Buzios una ciudad singular.

En la Vila do Mar está el restaurante La Fondue y el Gran Cine Bardo, un confortable cine con 111 butacas y proyección de 35 mm conocido en todo el país y que realiza anualmente el Festival de Cine de Buzios, cuya sede es la propia posada.

POUSADA VILA DO MAR
Travessa dos pescadores, 88
Buzios 28905-000 RJ Brasil
Tel. (024) 623 1298 Fax (024) 623 1466
e-mail: viladomar@alohanet.com.br