

EL AMANTE

CINE



WEIR	THE TRUMAN SHOW
WENDERS	MAS ALLA DE LAS NUBES
DE PALMA	OJOS DE SERPIENTE
RIPSTEIN	PRINCIPIO Y FIN
IMAMURA	LA ANGIULA
dossier	KUROSAWA

Año 7 n°. 8o noviembre 98

ARGENTINA \$ 7,50 | URUGUAY \$ 50

9 770329 260003 00080



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

EL AMANTE		CINE
N.º 80	NOVIEMBRE	1998

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
y Gustavo Noriega

Consejo de redacción

los arriba citados y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Alejandro Ricagno
Santiago García
Eduardo A. Russó
Jorge García
Tomás Abraham
Silvia Schwarzböck
Sergio Eisen
Alejandro Lingenti
Marcelá Gamberini
Máximo Ezeverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Diégó Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Tino y Norma Postel

Secretaría

María Alimova (la más bella)

Chocolates

Martha González (bondad humana)

Corresponsal extranjero en Japón

Gustavo J. Kikuchiyo Castagna

Cadete puntero invicto

Gustavo Requena Mifune Johnson

Tortilla rusa

Norma Arguiñano Postel

Corrige y todavía no se muda

Gabriela Ventureira, el cielo y el infierno

Meritorio de corrección

Jorge Perro Rabioso García (los malvados duermen bien)

Diseño de tapa

Luis Goldfarb

Dirección de arte

Luis Goldfarb

Composición tipográfica y diagramación

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 Cía. SA. Moreno 794 9º piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

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

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 6º 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>

- 2 Editorial
- 4 The Truman Show (1)
- 6 The Truman Show (2)
- 7 Ojos de serpiente (1)
- 10 Ojos de serpiente (2)
- 12 Más allá de las nubes (1)
- 14 Más allá de las nubes (2)
- 16 La anguila
- 18 Principio y fin
- 20 Cuando vuelve el amor
- 22 La ostra y el viento
- 23 Pequeños guerreros
- 24 Cómplices
- 25 Air Bag
- 26 Ladybird, Ladybird
- 27 Loco por Mary
- 28 Al filo de la muerte
- Amo la vida
- Taxi
- 29 El mediador
- Criaturas salvajes
- El farsante
- 30 Ciudad en tinieblas
- Che... Ernesto
- Vientos de esperanza
- 31 De 1 a 10

- Dossier Akira Kurosawa
- 34 Perfil de Kurosawa
- 37 Filmografía comentada

- 46 Críticas ganadoras del concurso "Quiero escribir en *El Amante*"
- 51 Entrevista a Luis Puenzo
- 54 Correo

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

1. Hace casi siete años, cuando empezamos a publicar *El Amante* desde el más absoluto anonimato, nos topamos con un problema inesperado: el cine argentino. Algunos de nuestros redactores tenían el hábito de ver películas nacionales y hasta había quienes las apreciaban. Pero la mayoría —los directores en particular— habíamos educado nuestro gusto en una abstinencia casi rigurosa de cine argentino. No era una casualidad: aunque es un secreto muy bien guardado por los medios de un país en el que el nacionalismo político, cultural y hasta futbolístico es obligatorio, hay una enorme cantidad de gente que detesta el cine argentino de ayer, de hoy y de siempre. No es raro que nuestro director favorito fuera Adolfo Aristarain: era el único, en ese entonces, cuya obra no tenía raíces en la cinematografía local y que detestaba su estética, su ideología, su dramaturgia, sus convenciones y sus estrellas con la misma pasión que nosotros. Sentíamos que el cine argentino era una telaraña en la casa, una canción pegajosa, un familiar molesto: esos objetos que están cerca a nuestro pesar y que nos entristecen en cada contacto. ¿Cómo amar plenamente el cine, pensábamos en una revista que declaraba ese amor desde el título, si nuestros compatriotas producen y admiran esos films que hieren nuestros ojos?

2. Por ese entonces, no hablábamos con los directores de cine (en los primeros cuatro números, casi como una manera de refugiarnos en el pequeño territorio que no intuíamos como ajeno, entrevistamos dos veces a Aristarain). Teníamos un lema de consumo interno: "nadie nos conoce y no conocemos a nadie", que hablaba de nuestro carácter de outsiders perfectos. Pero, casi a regañadientes, comprendimos que no se puede hacer una revista de ci-

ne que no se ocupe del cine de su país y, en un acto de arrojo, decidimos salir a la intemperie. Así fue que en el número cinco entrevistamos a Eliseo Subiela e hicimos lo posible para que nos gustara *El lado oscuro del corazón*, su estreno de ese momento. Fue un acto de autodemagogia: entramos en la escena del cine nacional con una especie de entusiasmo inenuo. Subiela fue muy amable durante la entrevista, pero después consideró que los elogios no eran suficientes o acaso sospechó que no eran del todo sinceros y así nos ganamos nuestro primer enemigo. Tuvimos suerte: su posterior decadencia, sus coqueteos con el más allá, su oportunismo político lo convirtieron en un blanco fácil. Pero ya era tarde para la fuga y, poco a poco, empezamos a ser parte de la escena sin darnos cuenta.

3. Sin embargo, en los primeros años nos mantuvimos a una distancia prudente del monstruo. En esa época se cerraban los cines, la audiencia raleaba y el cine argentino atravesaba una de sus etapas más dificultosas. Leonardo Favio concibió *Gatica el mono* para una multitud que en los hechos se redujo apenas a la cantidad necesaria para recuperar el costo. En cambio, apareció *Tango feroz* y la ira nos impidió advertir que sus jóvenes espectadores compartían con nosotros su falta de historia con el cine nacional. Ese fenómeno tenía un correlato más subterráneo: una legión de estudiantes de cine inundaba las aulas inspirada en ejemplos que no eran precisamente Torre Nilsson ni Héctor Olivera. Curiosamente, nuestra posición de cinéfilos, nuestra predilección por los clásicos americanos y la Nouvelle Vague, nos alejaba tanto de los admiradores de Tanguito como de los émulos de Ridley Scott y de los cineastas sobrevivientes de la generación que la dictadura convirtió en jóvenes viejos. Pero compartiendo muy poco más que el deseo de hacer cine, los estudiantes y los realizadores veteranos (más los productores, los técnicos, los actores) se unieron para lograr la nueva ley de cine que se sancionó en 1994 y con un justo impuesto al video y la televisión colocó al cine argentino en condiciones de despegar nuevamente. *El Amante* no acompañó ese proceso. No le dedicamos ni una línea, escudándonos internamente en el argumento de que se trataba de una maniobra corporativa que solo traería más películas malas y más corrupción en la cacería de subsidios. El tiempo nos daría la razón, pero nuestras razones eran equivocadas. La ley era posible y necesaria: es impensable hacer cine de otra manera en un país que no sean los Estados Unidos o la India. Si su aplicación tuvo resultados distintos a los que esperaban de buena fe el resurgimiento de nuestra cinematografía, fue porque dos obstáculos se interpusieron en sus objetivos: Julio Mahárbiz y un modo de pensar el cine como terreno ideal para el saqueo y la rapiña de los fondos públicos.

4. De todos modos, los tres últimos años trajeron cambios acelerados a partir del incremento en la producción, nuevas salas y una mayor concurrencia del público en general. Se hicieron cerca de cien películas y la gimnasia de estrenos constantes nos permitió empezar a distinguir el trigo de la paja y hasta conocer personalmente a los que hacen cine. Las primeras *Historias breves* sacudieron nuestra desconfianza y nos dimos cuenta de que los elementos para un recambio generacional estaban al alcance de la mano. Allí sí reaccionamos a tiempo, intuyendo que la situación se hacía más fluida y más compleja y que el objeto de nuestros viejos prejuicios se diluía hasta parecerse a un fantasma. No es que el cine argentino (medido por la calidad media de sus películas) haya mejorado mucho. Pero las dificultades que tiene para hacerlo son las mismas que desde la crítica tenemos para pensarlo: es un desafío compartido.

Aunque resulte sorprendente, porque sus residuos fósiles pueden encontrarse aquí y allá, ciertas constantes del cine argentino que supimos detestar se están evaporando como por arte de magia: las deficiencias técnicas, la falta de trabajo, el naturalismo a la criolla, la insinceridad, el lamento, la moralina y hasta la crueldad inútil resultan tan chirriantes que los films que los incluyen son generalmente ignorados por el público, sepultados por la crítica y vistos por el propio medio cinematográfico como rémoras del pasado. Tenemos colectivamente una mejor apreciación del cine, menos complaciente, más atenta. Que *Comodines*, *La furia* o *Un argentino en Nueva York* hayan atravesado el filtro del público a favor de la publicidad y los ganchos de la televisión es, en el fondo, un dato estadístico: vencieron pero no convencieron y la gloria de sus fórmulas será efímera.

5. El relativo optimismo del párrafo anterior empalidece por otras causas. La primera es que en el cine argentino hace falta, definitivamente, establecer una distinción radical entre dos tipos de personajes: los que quieren hacer cine y los que quieren lucrar con el dinero de los contribuyentes (en rigor, de los que pagan las entradas de las otras películas o las consumen en cassette o en televisión). Los primeros pueden llegar a entenderse, a establecer reglas del juego, aunque sus propuestas estéticas y aspiraciones comerciales sean muy variadas. Los otros, los que montan una producción cinematográfica para quedarse con parte de los créditos, cobrar los subsidios y hacer una diferencia económica sin el menor cuidado por el producto final, deben, lisa y llanamente, desaparecer, corridos por mecanismos transparentes y democráticos que hagan explícito lo que en el medio cinematográfico nadie ignora: quiénes son los legítimos participantes de la industria y quiénes son los ladrones. La segunda es que la administración del Instituto de Cine ha favorecido en estos años al segundo grupo con su incompetencia en la materia, sus cuentas oscuras, su sistema clientelista, sus arbitrariedades, sus actos autoritarios. Julio Mahárbiz y sus obsecuentes de tiempo completo o parcial permitieron que las viejas mañas de la industria se prolongaran durante otro trienio y que el Instituto fuera en ese período el reino de la prebenda, los favores mutuos, la vista gorda. No es un dato menor que los nuevos realizadores y los que apostaron a un cine diferente vieran bloqueados paulatinamente todos los caminos mediante reglamentaciones cada vez más restrictivas mientras los viejos zorros seguían recibiendo sus calificaciones de "interés especial" y cobrando puntualmente en ventanilla aunque sus películas eran cada vez más patéticas. Vale la pena entrar un poco en detalle, a modo de ejemplo. Al principio de la ley, los concursos de ópera prima asignaban 625.000 pesos a los ganadores. El costo medio de una película argentina (fijado por el propio Instituto) es de 1.250.000 pesos. De modo que para no hacer una película subestándar, un realizador novato debía conseguir además financiación externa o, al menos, tomar un crédito a tasas blandas de los que habla la ley. Hoy, el monto del premio ha bajado a 300.000 pe-

sos. Pero ahora tampoco tienen derecho a los créditos del Instituto. Hoy, estos concursos están paralizados, lo mismo que la tercera versión de *Historias breves*. Hay casos de chicos que se endeudaron para hacer su corto, esperando que el Instituto les girara el dinero que habían ganado por concurso. Otros que vinieron del interior y tuvieron que deambular por Buenos Aires sin alojamiento. Estos proyectos de cineasta son la mejor muestra de lo que les ocurrió en estos años a los que no tenían padrinos en el edificio de la calle Lima.

6. Mahárbiz dilapidó los fondos de su gestión (unos 60 millones de dólares anuales) en misteriosos gastos operativos, en subsidios mal habidos, en favorecer a sus protegidos. Usó la partida de un año para pagar la del anterior y administró el dinero con tanta torpeza que el Instituto terminó el año 97 debiendo unos 15 millones a los productores. Cuando la caja ya estaba descalabrada, permitió que el Tesoro Nacional se quedara con 27 millones en el 98. Los resultados están a la vista: es imposible seguir produciendo cine en la Argentina y la situación es gravísima aunque parte del dinero aparezca como una nueva concesión graciosa del Poder Ejecutivo. La industria, dividida en estos años por las tácticas de Mahárbiz (todo el mundo actuaba como si el crédito o el subsidio se logaran a expensas del resto), ha vuelto a unirse ante la desgracia común y las protestas han tomado estado público. En el balance, es posible que las entidades que hoy reaccionan con energía hayan actuado con sabiduría y prudencia, que hayan defendido sus legítimos intereses y que el perfil bajo que mantuvieron les permita ahora actuar sólidamente. Sin embargo, es lamentable que solo unas pocas voces se hayan alzado contra un funcionario que vulneró las reglas de la administración de un Estado democrático, que aplicó políticas ruinosas para el cine argentino y comprometió gravemente su futuro.

7. *El Amante* fue una de esas voces y anticipamos lo que iba a pasar, cuando solo se escuchaban las sirenas del boom y el optimismo infundado. Con la misma sinceridad con la que confesamos nuestros pecados originales nos enorgullecemos de haber elegido, esta vez por convicción, al enemigo. Hoy apoyamos las demandas de los que aspiran a que la producción de cine pueda reanudarse en el país y confiamos en que, después de Mahárbiz, la depuración, el recambio generacional, la equidad y la transparencia sean realidades. Entonces, volveremos al debate estético e industrial que debe acompañar el desarrollo de una cinematografía y, seguramente, nuestras críticas nos provocarán conflictos con personas que llegamos a apreciar en estos años confusos. Tal vez esa nueva etapa nos encuentre a todos más lúcidos y más generosos.

Los directores

THE TRUMAN SHOW (1)

EE.UU., 1998, 98'



Dirección Peter Weir
Producción Scott Rudin
Andrew Niccol
Edward S. Feldman
y Adam Schroeder
Guión Andrew Niccol
Fotografía Peter Biziou
Música Burkhard Dallwitz
Montaje William Anderson y Lee Smith
Diseño de producción Dennis Gassner
Intérpretes Jim Carrey
Ed Harris
Laura Linney
Noah Emmerich
Natascha McElhone
Holland Taylor
Brian Delate
Blair Slater
Paul Giamatti
Adam Tomei

Después de ver *The Truman Show* se me ocurrió la siguiente idea: un director de cine contrata a Jim Carrey para interpretar a una persona corriente en una película dramática de corte realista. A Carrey le entusiasma la idea porque ve en ella la posibilidad de salir de sus papeles habituales, pero el verdadero propósito del director consiste en filmar y registrar a un actor con características muy particulares que cree que hace de una persona corriente pero que sin saberlo se convierte en el payaso del show. La historia realista se convierte en una desopilante farsa sin que Carrey jamás se entere.

Probablemente esta ocurrencia ligada a la película apareció en mi cabeza después de leer un reportaje al actor en el que manifestaba su interés en la inocencia de Truman y en el hecho de que el personaje es el único que no actúa en

ese circo construido desde él y para él. Jim Carrey entra de maravillas en la piel del personaje, pero ¿no parece una enorme contradicción elegir a un actor que se caracteriza por la sobreactuación para hacer del único que no está actuando? Truman Burbank vive en un enorme set de filmación poblado por actores que actúan sus emociones y recitan sus diálogos siguiendo las instrucciones de los creadores del show. Truman es, como dice Carrey en el reportaje, el único que no actúa mientras su vida está siendo filmada sin que él lo sepa, convirtiéndolo en el centro de una enorme telenovela. Sin embargo, para poder moverse y relacionarse en ese extraño mundo de utilería que funciona como si fuera real, Truman, sin darse cuenta, asimila sus códigos y sus incongruencias. Truman actúa como los demás actores del show cuando saluda a sus vecinos haciendo morisquetas, cuando compra el diario o cuando vende pólizas de seguros. En el universo "como si" de Truman, él es su principal actor. Gran parte del show consiste en crear e introducir, como parte de la ficción, situaciones calculadas para que Truman no pueda salir de ese mundo que gira sobre su eje. Todos estos instrumentos de control que aparecen cada vez que Truman amenaza con irse condicionan su personalidad, dejando de ser un individuo real para convertirse en el personaje creado para el show. En el único lugar donde Truman puede realmente expresar sus emociones y ser lo que queda de sí mismo es en el sótano de su casa, donde guarda los recuerdos de su infancia y donde trata de reconstruir el rostro de la mujer que ama recordando fotos de las revistas. La historia de Tru-



man es la de una persona que no se da cuenta de que está actuando cuando en realidad sí lo está. Para poder ser parte de la ficción en la que vive, Truman se convierte en un personaje, en una representación de su propia persona.

El nombre que inventa el creador del show para su personaje es Truman, que se pronuncia de la misma manera que True-man, que podría traducirse como hombre verdadero. Encerrado en esa pecera de vidrio que simula la vida, no queda casi nada de True-man en Truman.

El mundo según Truman. Existe cierto parecido entre Truman Burbank y George Bailey, el personaje de *Qué bello es vivir*. Ambos sueñan desde chicos con ser exploradores y viajar a nuevas tierras. Ambos sueñan con la idea de salir de sus pequeños y aburridos pueblos. De diferentes maneras, tanto George como Truman quedan atrapados en ellos postergando sus sueños. La sensación de que no es posible traspasar la frontera del lugar donde viven determina la medida del mundo, que parece reducirse al tamaño de una nuez. Pero Bedford Falls, el mundo de George, no se parece en nada a Sea Haven, el pueblo marino de Truman. Mientras George se pasa la vida luchando contra una realidad hostil y amenazante para que Bedford Falls no se transforme en la terrorífica Pottersville, Truman, en cambio, vive en un mundo construido artificialmente para satisfacer todas sus necesidades. Si bien Truman ha sido fagocitado por una corporación del entretenimiento para la cual él es su principal instrumento, su vida es apacible y sin riesgos. Encerrado en su mundo ficticio, Truman no tiene que enfrentarse con

corporaciones despiadadas ni con jefes esclavistas como le sucede a Homero Simpson en esa otra representación del mundo que es Springfield. Truman puede jugar al golf y cortar plácidamente el césped de su pequeño jardín. Su vida es segura y tranquila, los amaneceres son de tarjeta postal y una eterna luna llena brilla sobre el mar como una enorme bandeja de plata. ¿Por qué Truman querría irse de ese mundo si tiene todo lo que una persona podría desear?, se pregunta Christof, el creador del show que combina las características de un director de cine, un padre y un dios. Por momentos Truman parece divertirse como un chico con la idea de ser el centro del universo, como cuando juega con las nubes que lo siguen para descargar sobre su cabeza un chaparrón exclusivo. Pero al mismo tiempo percibe que el decorado y la coreografía humana que transitan a su alrededor funcionan de manera mecánica y repetitiva, como le sucedía al personaje de Bill Murray en *Hechizo del tiempo*, atrapado en una interminable sucesión de días iguales. Mientras aquel personaje descubría que al modificar su conducta podía transformar su entorno, Truman, en cambio, experimenta la contradictoria sensación de ser el centro de un mundo dentro del cual se siente invisible, como cuando grita en medio de una tienda y nadie reacciona. No hay nada que Truman pueda hacer para desarticular la extraña lógica a la que está sometido su mundo.

El show dentro del show. Uno de los aspectos más atractivos de la película es el hecho de que ella adopta la misma forma del show de la ficción registrado a través de cinco mil ojos

ocultos que espían la vida de Truman desde los más insólitos ángulos. Lo que nosotros vemos como espectadores del film es lo mismo que ven los seguidores del programa en la ficción. Cuando Truman, consciente del juego, decide dejar Sea Haven, las cámaras no pueden localizarlo y el programa es interrumpido. Weir nos coloca en el mismo lugar que los ansiosos receptores al no permitirnos ver qué está pasando con Truman. Al involucrarnos en la ficción experimentamos la misma ansiedad voyeurista que los seguidores del programa, colocándonos ante la terrible sensación de que nosotros, del otro lado de la pantalla, también podríamos formar parte de ese juego. Pero la película no solo asimila la forma visual del show. *The Truman Show* no termina simplemente cuando es imposible seguir con el programa, sino cuando Truman se convierte en un héroe y puede escapar de su pecera de vidrio para encontrarse con la chica de ojos azules de la que siempre estuvo enamorado. El final rosado que Weir concede a Truman supera la ficción creada por Christof convirtiendo la película en un gigantesco *soap-opera*. ¿Pero qué pasa cuando Truman traspasa esa pequeña puerta que separa el set del mundo real? ¿Qué pasa cuando Truman entra a un mundo en el que las reglas son distintas de aquellas a las que estaba sometido? ¿Qué va a pasar cuando Truman descubra que el mundo real ni siquiera oculta que en nada difiere del siniestro Pottersville? Sospecho que esa parte de la vida de True-man no es el show que quisiéramos ver ni con cinco mil ojos ocultos ni con lunas de cinco mil kilowatts iluminando el cielo. ☆

LOS OTROS DIOSES

POR QUINTIN



Lo que más me gusta de *The Truman Show* es bastante inconfesable. No sé cuándo, pero fue hace mucho que me descubrí por primera vez en medio de una extraña sospecha: la de que el mundo era un gigantesco teatro montado exclusivamente para mi consumo. A lo largo del tiempo la experiencia ha ido repitiéndose aunque ahora lo haga muy esporádicamente. Tal vez esté curado, tal vez solo viejo. Hasta que vi la película de Peter Weir, supuse que era el único en padecer este tipo de alucinación. Luego, averigüé dos cosas. Una, que muchos internos de manicomios sufren de este delirio pero en forma permanente. Otra, que muchos que están afuera la padecen en la versión suave que es la mía. Supongo que el síntoma debe figurar en los libros de psiquiatría como una forma benigna de la paranoia. No quisiera dar la impresión de que este párrafo es en broma. Me pasa.

Es posible que Peter Weir sepa de lo que está hablando y también sufra del mismo problema. Después de todo, Descartes debe haberlo tenido: ¿de dónde sacaría, si no, la historia del dios engañador, elemento central del argumento sobre el solipsismo? Lo interesante del asunto, de lo que Descartes se dio cuenta, es

que no hay manera de demostrar lógicamente que una tal hipótesis es falsa y su salida, que recurre a la conjetura de que un ser infinitamente perfecto no puede ser un mentiroso, no es más que un sofisma. Puede que Descartes no aceptara que su dios lo engañase, pero yo no tengo problemas en ese sentido con el mío, como quiera que se llame.

El pobre Truman, en cambio, sí tiene un inconveniente: descubre que su presunción es cierta. Y su dios, el terrible Christof, está dispuesto a someterlo a las mismas pruebas que Jehová a Job. Aunque el asunto de la maldad de que son capaces los medios es una tontería, creo que la película de Weir es sumamente ingeniosa, elegante y sus metáforas funcionan bien. El espectador puede entrar y salir del set con una libertad de la que carece el protagonista: puede tanto imaginarse que su vida es parecida a la de Truman y que en algún lado debe haber una puerita, como colocarse del lado de Christof e imaginar los placeres de una ficción sin elipsis (la elipsis es una fuente de angustia y un problema estético). No solo eso: la idea de un programa en el que el espectador no es manipulado (se le informa de todos los trucos que impiden que Truman se escape del set) pone en evidencia, por comparación, las manipulaciones habituales. Por último: la creación (con mayúscula o no) puede ser vista a través de Christof, como una esclavitud del creador. Borges se hubiera hecho un picnic con esta idea: tener que vigilar a sus criaturas es la peor pesadilla de dios. Y otra más: poder ver a dios (un segundo canal podría emitir en directo la vida de Christof, que es lo que hace la película), y hasta podríamos lograr una puesta en abismo que fuera ocupando sucesivamente todos los canales. Para no hablar del jefe de dios, el ejecutivo de la cadena que tiene más poder que él, lo que daría lugar a otra regresión que no sería más que una teogonía infinita.

Pero volvamos, por un momento, a mi experiencia, que tiene bastante de universal. En esa

mirada de extrañamiento, en ese instante de sospecha improbable e indesmentible que crea un hiato, un distanciamiento de la noción cotidiana de realidad, es posible que esté el germen de todo sentimiento religioso (el asunto se parece mucho a una visión mística, una comunicación directa con una segunda realidad, con un más allá) y también de toda la ficción fantástica (la idea de que el mundo es otra cosa de lo que la percepción normal indica, pero es imposible de comunicar). Creo que Weir lo sabe; todo su cine, especialmente el que hizo en Australia, habla de esto: de un misterio que está en el aire pero es tan inefable como invisible y efímero, un relámpago que parece venido de otra esfera. Y la historia de Truman no es más que una versión de ese estado de suspensión de lo inmanente, disfrazado de fábula sobre un muchacho tonto que tiene una visión que lo persigue.

The Truman Show es una de las pocas películas que tratan sobre estas cuestiones con una sutileza que elude la prédica pero no deja de arriesgarse en la exploración de una verdad inmanejable. Si la película nos impresiona es porque su puesta en escena trabaja con la sensación de que lo real y lo ilusorio se fusionan hasta hacerse indistinguibles y porque habla de un vacío profundo que nos asusta y nos maravilla. ☆

OJOS DE SERPIENTE (1)

Snake Eyes

EE.UU., 1998, 98'

Dirección	Brian De Palma
Producción	Brian De Palma
Guión	David Koepp
Fotografía	Stephen H. Burum
Música	Ryuichi Sakamoto
Montaje	Bill Pankow
Diseño de producción	Anne Pritchard
Intérpretes	Nicolas Cage
	Gary Sinise
	Carla Gugino
	John Heard
	Stan Shaw
	Kevin Dunn
	Michael Rispoli
	Joel Fabiani
	David Anthony Higgins
	Chip Zien



EL IMPERIO DE LOS SIGNOS

POR EDUARDO A. RUSSO

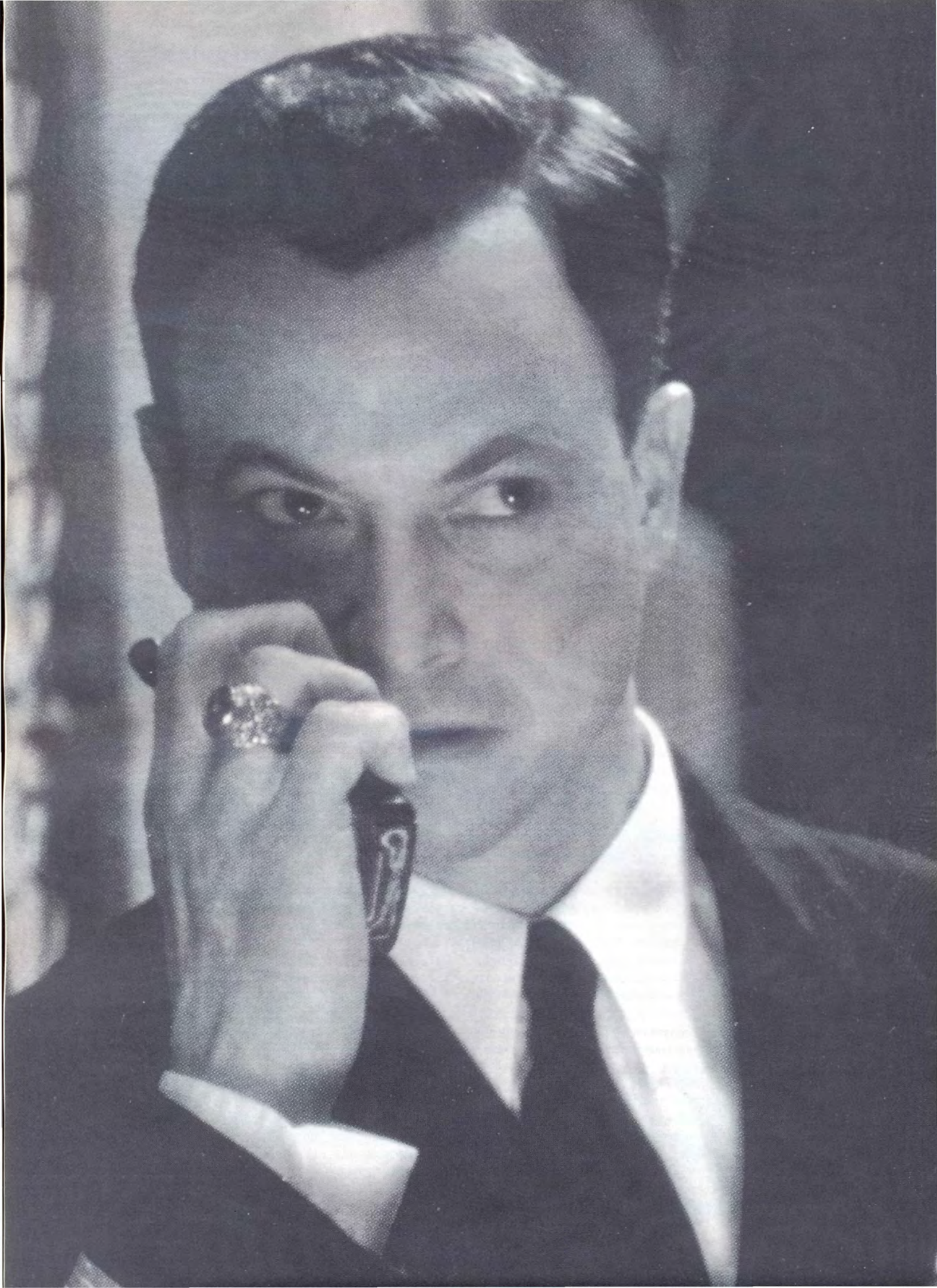
De Palma ataca de nuevo. "En cualquier tipo de arte uno está creando una ilusión para que el público vea la realidad a través de nuestro ojo especial. La cámara miente todo el tiempo. Miente 24 veces por segundo." De Palma se divierte con esta afirmación en *Un viaje personal por el cine americano*, de Martin Scorsese. Invierte así aquella famosa fórmula de Godard, la de que el cine era la verdad a 24 cuadros por segundo. Y ríe, encantado de lo que se le ocurre como síntesis de la función ilusionista que atribuye al cine en general y de la que *Ojos de serpiente* tal vez sea la muestra más arriesgada en su filmografía, lo que no es poco decir. Luego del impasse de *Misión: Imposible*, De Palma ha producido la que puede ser su película más virtuosa, cuyo tema —en esto no innova— no es otro que la mirada cinematográfica. Se trata aquí de esclarecer un crimen, y ello implica la posibilidad (o no) de armar una historia completa a partir de un punto de vista siempre parcial, de encadenar hechos en un patrón de

causas y efectos, de advertir la trama oculta en una maraña de imágenes engañosas, de conectar lo visto con un sentido. En síntesis: *Ojos de serpiente* no es sino un ensayo —con la excusa de un policial— sobre el cine mismo.

Apocalipsis en Atlantic City. "Creé a cualquier cosa, menos a lo que veas", dice el slogan original de la película, reemplazado en estas latitudes por un "no creas nada de lo que veas". Cualquiera de las dos fórmulas sirve como aforismo depalmano viejo y conocido (si mal no recordamos el de *Doble de cuerpo* era muy similar). El segmento inicial de *Ojos de serpiente* dura más de quince minutos, y se compone de varios planos secuencia hábilmente ligados —mientras pasan oportunos objetos cerca de la cámara, como en *Festín diabólico*, de Hitchcock— que presentan a su protagonista, Rick Santoro (Nicolas Cage), y su amigo Kevin Dunne (Gary Sinise). Por cierto, no están solos: se está preparando una pelea por el campeonato de peso pesado en una función para televisión *pay-per-view*, dentro de un monumental hotel en Atlantic City. Hay allí una fauna nutrida. Periodistas, apostadores, empleados e invitados de honor, entre los que se destaca un secretario de Estado. Rick es policía, maniaco y corrupto: más tarde le tocará demostrar que puede resolver un crimen e impedir otro. Aparte de estar lleno de gente, el estadio está plagado de cámaras, televisivas y de seguridad. Un asesinato va a cometerse en pleno instante de knock-out pa-

ra un campeón (impresionante Stan Shaw, quien condensa en su físico y rostro la más contundente imagen de la decadencia boxística que haya dado el cine hasta la fecha). Y en *Ojos de serpiente*, a partir de allí, se intentará establecer la verdad de los hechos a partir del punto de vista de testigos y partícipes, con Rick como investigador, mientras el hotel-casino es vapuleado por un huracán.

Secretos y mentiras, revelaciones y misterios. Aunque no posea la apariencia de un *film noir*, la película acude a recursos básicos del género, minando toda conexión entre verdad y apariencia. El punto de vista tiene primacía sobre lo visible, y el escamoteo sobre lo mostrado. Las revelaciones de sucesivos flashbacks van dejando entrever costados ocultos, de punta a punta del film (que, por otra parte, se cierra con un *happy end* que solo muy ingenuamente podemos considerar como naíf). Las pantallas de video del estadio, con su memoria electrónica, aportan lo suyo, mientras los testigos del crimen (veraces o mentirosos) relatan lo visto por sus propios ojos. Se ha comparado esta reconstrucción audiovisual de un crimen con la legendaria *Rashomon*, aunque aquí las cosas —a diferencia de lo que ocurría en Kurosawa, donde se ponía en evidencia lo imposible de una totalidad— van cobrando forma: el problema radica en establecer si la versión corresponde a una verdad posible. *Ojos de serpiente* es una película obsesionada



duelo. Dos ases no pueden ganarle a nada, imposible sumar menos. La crítica de cine norteamericana hizo suya la declaración del villano, y acusa a De Palma de realizar una película con *snake eyes*. Aducen falta de profundidad temática, inclinación hacia el entretenimiento —el puritanismo siempre resurge de los modos más insólitos— y falta de realismo. ¿Cómo puede una mujer con el vestido blanco ensangrentado pasar desapercibida en una multitud? ¿Y cómo va a poder lavarse y cambiarse en un baño vacío, con el mundo de gente que pulula por allí? Curiosos reclamos ante la evidencia de un espacio cuyas leyes son las de una pesadilla. Un estadio donde en un momento hay catorce mil espectadores y se escabullen de la pantalla en un suspiro, bien puede tener un baño de damas vacío. Y en referencia a un vacío, es en ese estado casi onírico del espacio donde se extiende el universo de *Snake Eyes* (como en los mejores De Palma). Un territorio donde el trayecto más corto entre dos puntos jamás es el de la recta, cuyas trayectorias se dilatan o comprimen, donde siempre se está demasiado cerca o demasiado lejos, demasiado acompañado o demasiado solo (el espacio de la agorafobia y de la claustrofobia, como en las ficciones de Poe, desde *El hombre de la multitud* hasta *El entierro prematuro*), se plantea desde esa secuencia inicial que ya parece destinada a ser célebre.

De Palma, como siempre, con su cine juega a jugar. Pero en esta película pega una vuelta más a ese sistema: juega a jugar que el juego va en serio. De ese modo, cada plano está plagado hasta el exceso de indicios que coquetean con una gravedad que también es parte de la máscara. La cantidad de información a asimilar es tal que despierta la sensación de que uno se está perdiendo algo, que cierto dato —acaso decisivo— se desliza más allá de nuestra mirada. El esquema de *Blow Out* —manifestación tardía y realmente terminal de la paranoia en el cine, en su fase política— se ve aquí potenciado y solo atenuado en su desesperación por el recurso a un tono de jocoso apocalipsis. En ese sentido, De Palma formula una saludable crítica a la razón en su variedad paranoide.

Un billete ensangrentado corre de mano en mano —en tránsito no siempre comprensible— y es solo uno de los signos que en *Ojos de serpiente* parecen proponer un sistema de relaciones —aparte de su función narrativa— propicio a la interpretación metafórica. Anillos con piedras preciosas, subrayados por la cámara. Una tormenta tropical con nombre de resonancias bíblico-hollywoodenses devenida en huracán. Un gigantesco globo terráqueo con el logo de *Millennium* —junto al nombre mismo del casino del magnate del juego (y de las armas) Powell— en una arquitectura que evoca tanto espacios posmodernos en Atlantic City como misiles fallados con los que se pretende hacer un gran negocio. *Snake Eyes* tienta al delirio interpretativo con su imaginería que dibuja al poder absoluto con el rostro implacable del capital, aunque

lo hace en un tono hasta risueño, en el extremo opuesto a las esotéricas admoniciones que han descendido a las pantallas televisivas de la mano de un Chris Carter. De Palma se mofa del milenio, aunque no cede en el pesimismo; de paso comenta corrosivamente al cine americano contemporáneo, exponiendo de modo ostentoso la publicidad que aquí pasa de encubierta a descubierta, ambientando la mitad del film en un estadio plagado de avisos. Y contesta ficciones como las del binomio Bruckheimer-Bay: por ejemplo, la distancia que va del Ed Harris en *La roca* a este Gary Sinise (en su papel de heroicos militares-ofuscados-por-el-abandono-político) es la que media entre la propuesta de un más que dudoso mérito ético y un cretinismo que no se oculta ni con el uniforme mejor planchado. Aquí el capital corrompe absolutamente: todo poder ha pasado a regularse por las anónimas normas timberas del casino global. Y De Palma no oculta al respecto un humor angustiante como los que supieron cultivar en lo suyo Kafka o Ionesco. Es en esa exploración de la simulación a 24 cuadros por segundo donde, exasperando y seduciendo a la vez, provocando permanentemente al espectador, *Ojos de serpiente* encuentra su poder, y despierta —más que el deseo de ver— una insaciable sed de comprender.

Del artificio llamado cine. De Palma confiesa no tolerar hoy muchas películas; menos aun los estrenos del mainstream americano (parece haberse apropiado de una de las divisas predilectas de nuestro colega Jorge García: “me fui a los veinte minutos”). A las suyas las ve enteras —dice— simplemente porque está obligado, y sigue con las bromas, mientras mantiene viva —casi como al descuido— la llama del cine.

En última instancia, el valor de *Ojos de serpiente* reside en el espectador que se atreve a postular, en plena época de espectáculos audiovisuales para ojos aturridos o distraídos. Se trata de sostener un mundo ficcional con los hilos del estilo. En eso De Palma debe, como siempre, unas cuantas lecciones a sus maestros: Hitchcock, en perpetua evidencia, y apenas un poco más oculto Fritz Lang. Junto a ellos también se advierte la silueta de alguien como Edgar Ulmer, quien supo destilar sus relatos —de terror, policiales o de ciencia ficción, no importaba demasiado— a pura puesta en escena, con una coherencia que nacía de su propio sistema y no al amparo de temáticas, realismos o verosimilitudes propicias. Es en ese llamado a un ojo escrutador y voraz, por medio de un artificio complejo y que no renuncia a exponerse como una maquinaria de signos, donde De Palma formula su apuesta y encuentra sus espectadores. En esa metódica sospecha hacia la imagen no hay otra cosa que una perseverancia de la mirada que hoy muy pocos se animan a sostener. De allí su posición excepcional en el cine presente, esa soledad radical y desafiante, y el placer que —atravesando las discusiones interminables— sus películas no cesan de reafirmar. ☆

por el proceso de la visión, en un juego de espejos enfrentados que amenaza con el reflejo infinito. En un artículo para el *Village Voice*, J. Hoberman —bastante irritado— la comparó con *La dama de Shanghai* y el duelo final ante los espejos, marcando que aquí no hay posibilidad de terminar con las reflexiones engañosas. Es cierto; sin llegar al desenfreno de acciones tan gozosas como esquizoides como las que perpetró en *Demente*, De Palma propone un señuelo tras otro, falsas o verdaderas pistas para dejar constancia del simulacro permanente. Como con aquella hierática dama de Shanghai, las peripecias se conectan más por la sospecha de un vínculo inescrutable que por una lógica expuesta (¿quién puede afirmar que no se perdió en aquel laberinto wellesiano?). Y aquí tampoco falta una dama misteriosa; basta ver cómo evoluciona la herida de bala que en pleno atentado sufre la miope, apetecible, presuntamente idealista e irremisiblemente sospechosa Julia (Carla Gugino).

Con David Koepp (*Jurassic Park*, *Hombres de negro* y *Misión: Imposible*) como coguionista, De Palma dirige las piezas de *Snake Eyes* por su congruencia interna, de acuerdo a sus propias reglas combinatorias. El sistema funciona, a medio camino entre la suspicacia conspirativa y los excesos de comedia lunática que aporta Cage: todo cierra precisamente cuando se cierra contra uno. Desde ese lugar desfavorable aprecia el conjunto Rick Santoro, acompañado por cada espectador que se prenda a las reglas de juego de *Ojos de serpiente*

Crítica de la razón paranoide. “*Snake Eyes*: no tienes nada”, sentencia Kevin a Rick, en el momento en que entre ellos queda planteado el

EL SUEÑO DE LOS HEROES

POR QUINTIN

Se me había ocurrido comparar *Ojos de serpiente* con *Casino*, otra película que transcurre en el ambiente del juego, cuando me encontré en *Radar* del domingo 18 con un artículo de José Pablo Feinmann que descalificaba la película de De Palma. Me pareció un punto de partida más interesante para defender *Ojos de serpiente* que el elogio de su corrosiva audacia y su festiva artesanía frente al puritanismo académico de *Casino*. Así que, por esta vez, dejaremos en paz a Scorsese para intentar responderle a Feinmann.

El texto aparecido en el suplemento de *Página/12* es largo, por lo que me concentraré en un par de temas. Feinmann parte de un argumento de autoridad, lugar para el que invoca al cineasta húngaro Miklós Jancsó (el de *Vicios privados, virtudes públicas*, una película que me gusta mucho). Dice Feinmann que Jancsó una vez dijo que el plano secuencia era un instrumento democrático frente al autoritarismo fascista del montaje rápido porque permitía la reflexión, mientras que una sucesión de planos cortos "se proponía eliminar la conciencia del espectador con el vértigo de las imágenes". La discusión no es nueva. Ya en 1952, en un artículo titulado *Défense et illustration du découpage classique* (no traduzco porque jamás supe cuál es la palabra

castellana equivalente a "découpage"), Jean-Luc Godard se alzaba contra los "entusiastas del plano de diez minutos" y decía sobre el final: "Creo haber insistido bastante sobre el error de nuestros críticos de elevar ciertas figuras de estilo a una visión del mundo, de vestir de pretensiones astrológicas ciertos procedimientos". Es posible que Feinmann conteste que a él le gusta Jancsó y no Godard, pero lo cierto es que la polémica no se remonta a aquel día de 1985 en Buenos Aires cuando el húngaro ajustó sus cuentas con el estalinismo agarrándose a la plana-contraplano.

De todos modos, el argumento de Feinmann pasa por otro lado y no le falta algo de razón. Lo que el escritor trata de decir es que el uso que De Palma hace del plano secuencia sirve a propósitos contrarios a los que señalaba Jancsó. "Hollywood ha incorporado a su estética el plano secuencia (...) *Ojos de serpiente* abre con un plano secuencia de casi veinte minutos. Jamás Jancsó imaginó algo semejante. Pero no se trata de un plano reflexivo. No se trata de darle tiempo al espectador. (...) *Ojos de serpiente* une el vértigo del plano de montaje, ese plano videoclipista que expresa el ritmo nervioso de estos tiempos, con la continuidad temporal del plano secuencia." Feinmann reconoce que esto no es nuevo, que ya Hitchcock lo hizo en *Festín diabólico*; pero descarta la objeción con un impreciso "Pero Hitchcock no dejó nada sin hacer".

Bien, sí lo que quiere decir Feinmann es que la secuencia inicial de *Ojos de serpiente* tiene bas-

tante de exhibicionismo, concedo. Que ese no es precisamente un plano que invite a la contemplación, como los que podrían hacer Tarovski, Antonioni o Tanner, estoy de acuerdo. Pero hay dos problemas: el primero es que la coquetería del artificio también está en el famoso plano inicial de *Sed de mal*, en el final de *El dependiente*, en el último de *Principio y fin*. Eso no convierte a Welles ni a Favio ni a Ripstein en practicantes de la "estética de Hollywood" ni en videoclipeos. Feinmann acusa a De Palma de ser un "director omnipotente". Si el término quiere decir algo, ¿lo eran menos Welles o Hitchcock? Se suele decir, y es cierto, que en la mayoría de las películas de Hollywood el bombardeo de imágenes es tal que el espectador no necesita, pero tampoco puede, poner nada de su parte, aturdido por el sonido y la luz que lo aturden. Pero eso es cierto para *Armageddon*, no para *Ojos de serpiente*, ni para el cine de Welles ni para el de Hitchcock, aunque no sean cineastas plácidos como Ford, Renoir o Rossellini. Sus películas se disfrutaban mucho más cuando el espectador participa activamente haciendo lo que estos directores les proponen: compartir con ellos el placer por hacer cine.

El segundo problema es que la velocidad de la escena en cuestión (que, en rigor, tiene cortes pero los disimula como *Festín diabólico*) está cinematográficamente justificada: el vértigo de su realización se corresponde con el objeto que describe. En esos veinte minutos De Palma, con Nicolas Cage actuando como maestro de cere-



monias, nos introduce en el ambiente de excitación que rodea a los momentos previos de una pelea en ese casino, con sus personajes y sus costumbres, anticipos de lo que ocurrirá posteriormente. Cuando todo termina, después de la tormenta, De Palma hace otro plano secuencia sobre los títulos finales, esta vez lento, relajado, que mantiene al espectador preguntándose por su sentido y lo deja dudando sobre su interpretación. La cámara muestra a un grupo de obreros que parecen instalar unos andamios. Luego se acerca pausadamente a una pared hasta culminar en el plano detalle que descubre un objeto pequeño, que se parece al dispositivo electrónico usado para rastrear a alguno de los personajes. Toma fascinante, que acaso resuma el sentido del cine: un trabajoso bordado al servicio de un misterio.

Luego, Feinmann se interna en una comparación con *Casablanca*, a partir de la similitud entre los nombres de los protagonistas. "Rick [el de *Ojos de serpiente*] es un miserable corrupto de Atlantic City. Vive en la basura moral, recibe coimas de quinientos dólares o, a lo sumo, de cinco mil, y nada le importa en el mundo sino él. No obstante (y he aquí el gran disparate de este film ampuloso y plagado de pretensiones) cuando le ofrecen un millón de dólares para que entregue a la chica (...) Se siente un ángel y dice 'Nunca maté a nadie'. Y no entrega a la chica." Por último, Feinmann dice cuál es la película que debió rodarse en lugar de la que vimos: "El

film debió terminar así: Rick Santoro, pequeño canalla de hotel de casino, acepta el millón de dólares, su amigo ordena asesinar a la chica. (...) ¿Cuándo se atreverán a hacer finales así?". Sinceramente, espero que nunca. Por las dudas, sabiendo que Feinmann es también guionista, pienso tomar la precaución de averiguar si los directores que se basan en sus trabajos siguen sus ideas al pie de la letra. No sea que uno entre al cine y se encuentre con un Rick Santoro que acepta el millón de dólares. No es mi intención proscribir las películas sobre corruptos consecuentes. Pero en *Ojos de serpiente* uno sabe felizmente que no está frente a un "film de denuncia". Por el contrario, estamos seguros desde un principio de que Rick Santoro es bueno, porque si no, no hay película. La lógica de Rick Santoro no es la de "un miserable canalla" sino la del transgresor pequeño e inofensivo, la de un personaje de la picaresca, tan generoso y sentimental como para usar el dinero mal habido en comprarle un tapado a su amante, estar pendiente de un autógrafo del boxeador para su hijo o arriesgarse para proteger a un amigo. Santoro no es siquiera un cínico como el Rick de *Casablanca*, sino un cabeza fresca, simpático, irreflexivo y sin un átomo de resentimiento. La gracia, justamente, es que De Palma absuelve a Rick desde un comienzo y nos pone en su piel (la de un pecador de poca monta) para contraponerlo a la maldad organizada de las corporaciones y la hipocresía de los puritanos. *Ojos de serpiente* no ofrece nada nuevo en ese sentido,

pero la claridad de su formulación moral es meridiana: el héroe, cuya tipología les ha dado nobleza a centenares de films americanos, nos representa en su decisión de no aceptar la conspiración organizada por los poderosos. Rick, a pesar de su desprolijidad cuentapropista, es libre como quisiéramos serlo y acaso lo seamos si se nos pone a prueba.

Feinmann imagina que el cine mejoraría si ganaran los malvados, si los corruptos lo fueran hasta el final, si las chicas lindas e inocentes fueran asesinadas. Un guionista onnipotente es el que permite que a los espectadores nos hagan esas cosas con la excusa de que así es la vida real. Pero ni siquiera es cierto porque a veces, en este mundo injusto, hasta triunfa la justicia. El cine no se inventó para castigar a los Rick Santoro con la infamia: para eso está el periodismo. Curiosamente, De Palma establece la diferencia en el final de la película, donde un enjambre de reporteros ansiosos por la noticia irrelevante acosa al protagonista para investigar sus cuentas. Casi me imagino a Feinmann entre ellos, con un micrófono en la mano y un discurso moralista. El espectador de cine, en cambio, espera legítimamente otra cosa: que ningún sabiondo se interponga en su placer que no es otro que apostar a favor de los héroes de la pantalla, pedirles que no nos traicionen, que nos sigan haciendo creer que hay en ellos y en nosotros un núcleo que se opone a la resignación y a la tristeza. Es lo único que tenemos y no les corresponde a los cineastas la tarea de quitárnoslo. ☆

EL CIELO PROTECTOR

POR SILVIA SCHWARZBÖCK

En el número 106 de *Cahiers du Cinéma* (noviembre de 1964), Godard entrevista a Antonioni. Por entonces, con el fin del período clásico del cine de Hollywood, la categoría de *autor* aplicada por la revista se había convertido en sinónimo de artista, y se había extendido a los cineastas de arte y ensayo. Antonioni estaba entre los directores defendidos por los *Cahiers*, pero la entrevista parece un diálogo de sordos. El tema es *El desierto rojo*, la última película de Antonioni hasta esa fecha. Cuando hablan del personaje de Giuliana (Monica Vitti), el director insiste en que la culpa de su neurosis no está en la sociedad moderna a la que no se adapta, sino en el sistema de valores anacrónicos desde el que intenta resistirse a ella, que no le da respuesta para un mundo que ha cambiado. "Es demasiado simplista decir —como se ha dicho en muchas ocasiones— que yo acuso al mundo industrializado, inhumano, etc., en el que se destroza al individuo y se lo conduce a la neurosis. Mi intención, por el contrario (aunque uno sabe con frecuencia muy bien de dónde parte, pero no a dónde irá a parar), es mostrar la belleza de este mundo, en el que incluso las fábricas pueden ser muy hermosas. Las líneas, las curvas de las fábricas y de sus chimeneas, son quizá más bellas que una hilera de árboles que ya hemos visto demasiado. Se trata de un mundo rico, activo, útil. En mi opinión, esa especie de neurosis que se ve en *El desierto rojo* es sobre todo una cuestión de adaptación. Hay personas que se adaptan y otras que todavía no lo han hecho, porque están demasiado ligadas a unas estructuras o a unos ritmos de vida que ahora se han superado. (...) Me interesa subrayar que no es el ambiente el que engendra la crisis, sino el que se limita a hacerla estallar. Se puede pensar entonces que fuera de este ambiente no

existiría la crisis, pero esto no es cierto. (...) No creo en absoluto que la belleza del mundo moderno pueda resolver por sí misma nuestros dramas. Creo, por el contrario, que una vez adaptados a las nuevas técnicas de la vida, encontraremos quizá nuevas soluciones a nuestros problemas." En esa misma entrevista, Antonioni revela que lo que le interesa de Giuliana —la protagonista de *El desierto rojo*— es su femineidad, su aspecto y su carácter femeninos, porque su aproximación a los personajes se da a través de las cosas que los rodean (calles, autos, casas, tiendas, ropa) y no de su vida. El interés por la vida de un personaje siempre es relativo.

Las respuestas de Antonioni a Godard son todas de ese tipo: las de un cineasta que espera poder ser interpretado en otra clave que la de su presente inmediato, porque en él —como pasa en cualquier época— la percepción de ciertos problemas se da al precio de no poder percibir otros. Como quien no se siente a gusto con ser alabado por lo que no se ha propuesto, le contesta a Godard con una cierta sorna que hoy quizá llamaríamos incorrección política. A esta altura de su época (casi a mediados de los 60), Antonioni no quiere ser el cronista de la alienación y le molesta que crean que los males de sus personajes son los males de su tiempo. Si fuera así, si no hubiera nada extemporáneo en sus películas, en el futuro serían vistas como las obras de arte de un museo, como objetos de valor histórico que sirven para comprender un pasado que ha perdido la línea de comunicación con el presente. Si los contemporáneos de Antonioni estuvieran en mejor posición que nosotros a fin de siglo para interpretar sus películas, sería porque estas películas basaban su prestigio en la complicidad con un espectador privile-

giado que leía los subtextos coyunturales. Pero la verdad es que Antonioni siempre estuvo lejos de cualquier oportunismo histórico, aun del que le hubiera permitido por derecho propio ponerse a la altura de los intelectuales críticos y exhibir con arrogancia lo que él supo ver a su pesar detrás de la belleza del mundo moderno. La revisión de su filmografía nos contacta hoy con la fisicidad de un cine hecho a contramano de su tiempo, donde el peso material de unas imágenes enigmáticas se impone a la deriva taciturna de unos personajes que —si hubieran sido más locuaces— podrían haber sido escritos por un autor existencialista.

Paradójicamente, quien mejor entendió la extemporaneidad del cine de Antonioni fue un admirador del cine americano clásico: Wim Wenders. Su intervención en la escritura y realización del prólogo, los entre actos y el epílogo de *Más allá de las nubes* se debe no tanto a la admiración como a la envidia que puede sentir un director que ha expresado un deseo hacia otro que lo ha cumplido. Wenders se ha cansado de decir que el sentido del cine está en captar la materialidad de las cosas, el carácter efímero de un instante, en suma, la belleza transitoria de algo que está destinado a desaparecer. Pero la forma en que Wenders describe la especificidad del cine (que él la expresa como misión) siempre adolece de una analogía con la fotografía en la que el director delata cierta impotencia frente a un arte que —para él— ya ha





Dirección	Michelangelo Antonioni y Wim Wenders
Producción	Stéphane Tchal Gadjeff Arlette Danys Philippe Carcassonne
Guión	Wim Wenders Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra sobre los cuentos de Michelangelo Antonioni
Fotografía	Alfio Contini Robby Müller
Música	Lucio Dalla Laurent Petitgand Van Morrison U2 y otros
Montaje	Claudio Bi Mauro Michelangelo Antonioni
Dirección artística	Thierry Flamand
Intérpretes	John Malkovich Sophie Marceau Irène Jacob Peter Weller Fanny Ardant Jean Reno Vincent Pérez Marcello Mastroianni Jeanne Moreau Chiara Caselli Kim Rossi Stuart

cuarto personaje sirve para iniciar otro triángulo que sustituye al que acaba de romperse. De ese modo, se vuelve al punto de partida y la historia se repite. Este episodio muestra una mayor coherencia interna que los dos anteriores, marcando una tendencia que va a completarla el cuarto y último, que si se parece más a una historia con un desenlace claro y cerrado.

El debilitamiento de las relaciones causales en el desarrollo de la historia, el silencio acerca de las motivaciones de los personajes, el énfasis en las acciones insignificantes y en los intervalos de baja intensidad dramática, hicieron de gran parte de la filmografía de Antonioni un corpus discontinuo de una originalidad y belleza que ha sobrevivido a su propia revolución estética sin envejecer. La revisión favorece a su obra, porque demuestra su extemporaneidad. *Más allá de las nubes* es también una película extemporánea respecto de nuestro propio presente. Por eso seguramente el desciframiento parcial que hacemos hoy de ella paga el precio de no poder ver más allá de su belleza enigmática y nos deja en ascuas sobre lo que será claro para los espectadores futuros. Por el momento, vemos hasta donde podemos. Más allá de las nubes del título no hay más que un cielo protector como el de la novela de Bowles y el del film de Bertolucci: un límite finito que causa felicidad y angustia. Ese cielo es el límite y más allá de él no hay nada. ☆

tenido su momento culminante. Ese sentimiento de angustia por no haber formado parte ni del panteón de *autores* de Hollywood ni de la primera línea de cineastas renovadores —como su admirado Ozu— lo condena a una actitud melancólica que sus películas traducen como un complejo de haber nacido demasiado tarde. Wenders piensa que la condición de epígono derivada de esa llegada tarde al cine sólo puede sublimarse a través de la reflexión cinéfila y la belleza gratuita. Por eso, en *Más allá de las nubes* Wenders construye su alter ego en la figura de un director de cine que —como hace siempre él— sale con su cámara de fotos a buscar imágenes para su próxima película. Las reflexiones sobre esta instancia previa a la escritura del guión —a cargo de la voz en off— se mezclan con las potenciales historias que el personaje del director va encontrando en su peregrinaje. Los cuatro episodios a cargo de Antonioni aparecen como cuatro posibilidades distintas de hacer una película y están presentados como borradores que todavía no han sido corregidos, como apuntes al paso para una historia que se está elaborando y de la que no se ha decidido su desenlace. En este sentido, cada episodio responde al estilo de narración abierta que caracterizó históricamente al cine de Antonioni e introduce esbozos de personajes que se acercan al carácter difuso que tenían los de películas como *Las amigas* (1955), *La aventura* (1959), *La noche* (1960) o *El eclipse* (1962). Los persona-

jes esbozados —solo esbozados— en *Más allá de las nubes*, carentes de motivos y objetivos claros a la manera de la narración clásica, privados de psicología, se permiten actuar incoherentemente y asombrar al espectador con acciones repentinas e inesperadas. La indefinición de la historia del primer episodio (que sucede en Ferrara, la ciudad natal de Antonioni, y el escenario donde se desencadena la pasión entre Paola y Guido en *Crónica de un amor*, su primer largometraje, de 1950) es claramente estructural: la relación de amor entre esos dos jóvenes es pura promesa, puro proyecto, pura posibilidad: se aman al precio de la inconcreción de ese amor. El segundo episodio —en el que se involucra directamente el director-narrador— invierte la lógica del primero, pero para llegar al mismo resultado: siguiendo al pie de la letra la idea sartreana de que la mirada es el modo más concreto en que uno se relaciona con los demás, los personajes consumarán sin mediaciones la relación sexual que quedaba incompleta en el episodio anterior. La identidad en los resultados se debe a que seguimos sin saber por qué estos personajes pueden actuar de la manera inversa que los otros. El tercer episodio introduce respecto de los dos primeros el elemento de la triangulación, presente en casi todos los films de Antonioni. En este caso, el triángulo aparece como transformación del círculo en el que se mueven los tres personajes y del cual no pueden salir. La aparición de un

ES UNA NUBE

NO HAY DUDA

POR GUSTAVO J. CASTAGNA

En los ámbitos más importantes y prestigiosos de la crítica internacional de los años 50 ya se hablaba a favor y en contra de Michelangelo Antonioni. Esto ocurría, por ejemplo, en *Cahiers du Cinéma*, donde Godard no ocultaba su admiración por las películas del realizador italiano y Truffaut rechazaba cualquier posibilidad de elogio. En nuestro país, el cine de Antonioni, primero alabado por la crítica (en la revista *Tiempo de cine* se llegó a escribir que *La aventura* "señalaba el ingreso a la modernidad cinematográfica", omitiendo, por ejemplo, los primeros films de la Nouvelle Vague), también ejerció una fuerte influencia. Dentro de lo que se conoció como la Generación del 60 —un grupo de realizadores que renovaron ciertos parámetros industriales y estéticos de la época de los estudios—, el cine de Rodolfo Kuhn fue el que más se interesó en la estética de Antonioni, tal como lo demostraron dos de sus films (*Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*), donde los intentos por acercarse al modelo admirado terminaban en una superficial copia del original.

Esta necesaria introducción sirve para aclarar dos cuestiones: el cine de Antonioni continúa provocando polémicas y sus películas, especialmente las de su tetralogía sesentista, aún sobreviven por su estética inimitable. Pero no se

pensaba que Antonioni, al igual que aquellas películas argentinas, volvería a repetir la historia de una manera tan insólita: las imágenes de *Más allá de las nubes* expresan la banalización de un estilo y la copia trivial de una manera de hacer (y pensar) el cine.

En *Más allá de las nubes* se produce el encuentro de dos directores de renombre: Antonioni, que vuelve a filmar después de una larga y penosa enfermedad, y Wim Wenders, quien se encargó del prólogo, del final y de algunas escenas breves. La película, dividida en cuatro episodios, tiene un personaje que oficia de narrador (el director que interpreta Malkovich) y la visión del mundo que caracteriza al cine de Antonioni. Hasta acá todo está en orden y nos alegramos por el retorno del realizador italiano y por su colaboración con Wenders, el enterrador y desen- terrador, respectivamente, de Ray y Ozu.

Sin embargo, *Más allá de las nubes* propone un tema que el cine europeo de los 60 trató hasta el cansancio: un director de cine que sale en busca de historias y personajes para su próxima película. Por lo demás, desde los films de Godard de los 60 hasta los interrogantes que planteó Wenders en sus mejores títulos, gran parte del cine europeo de autor había reflexionado sobre la crisis de las imágenes y la ausencia de historias. El mismo Antonioni lo hacía en *Blow Up*, una película que con gran sutileza planteaba la imposibilidad de un artista (un fotógrafo) para develar el misterio de un asesinato. A diferencia de aquel rostro sorprendido de David Hemmings, el personaje de Malkovich se dedica a fotografiar paisajes de postal y a indagar en la psicología de varios personajes que explican hasta el hartazgo sus problemas existenciales. Esto no ocurría en el Antonioni de los 60, donde los silencios interminables y los conflictos de los protagonistas solo necesitaban una puesta en escena acorde con la temática expuesta. En *Más allá de las nubes*, el personaje del director comenta en off lo que las imágenes dicen por sí mismas. El discurso de Antonioni da vueltas so-

bre el mismo círculo y nunca se traiciona: desde la mirada de Malkovich contempla un mundo desarticulado donde las relaciones efímeras jamás se concretan. Sin embargo, algunas de las bellas imágenes de *Más allá de las nubes* contrastan con la estupidez de los diálogos, grandilocuentes y vacíos, y con la mediocridad con que aparecen expresadas las situaciones que viven los personajes.

En consecuencia, son esas imágenes y los particulares interrogantes de Antonioni en relación con sus temas los que se encuentran en crisis y sin salida posible. En *Más allá de las nubes* son muy pocos los momentos que no caen en una impostación retórica.

Volviendo a *Blow Up*, el final de la película —que hoy puede parecer anacrónico— mostraba un partido de tenis entre mimos. El fotógrafo Hemmings, primero sorprendido y después obsesionado por esas enigmáticas imágenes que no logra descifrar, termina alcanzándole la pelota a uno de los jugadores maquillados de blanco. Este recordado desenlace de *Blow Up*, posteriormente imitado en otros films, planteaba las limitaciones de la mirada y las preguntas sin respuesta sobre aquello que se esconde detrás de una imagen. La última toma del film (la cámara que se aleja del parque en un plano general cada vez más abierto) valía por sí sola. En *Más allá de las nubes*, el final de la película —que a mí me provoca un gran fastidio— muestra al director Malkovich asomado a la ventana. Solo con esta imagen, Antonioni, Wenders y el guionista Tonino Guerra hubieran expresado una contundente idea visual. Sin embargo, hicieron que Malkovich dijera lo siguiente: "Nosotros sabemos que bajo la imagen revelada existe otra imagen fiel a la realidad, y bajo esta, otra más, y que detrás de esta última puede aparecer de nuevo otra imagen. Hasta llegar a la imagen verdadera de dicha realidad absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca". Semejante verborragia —para comentar, por si no quedó claro, los enigmas que encierra una imagen— no es digna del cine de Antonioni. Más aun, este exceso de re-



tórica y de palabrerío inútil lleva a la conclusión de que la sutileza y el misterio que transmitían las criaturas sesentistas del director fueron reemplazados por un grupo de personajes sin ningún espesor dramático, referentes vacíos de una estética devaluada.

Más allá de las nubes tiene actores prestigiosos, dos iluminadores (entre ellos, el competente Robby Müller, herencia de Wenders) y unas hermosas locaciones, que en la película se convierten en meras postales turísticas y son el resultado de una manera trivial de hacer cine. Los personajes vagan por bellos paisajes (Ferrara, la ciudad natal de Antonioni, o Aix-en-Provence en la primera y cuarta historia, respectivamente), plantean sus conflictos, tienen la posibilidad de una relación casual, y por temor, complejos o quién sabe por qué, fracasan en sus propósitos. Como nunca había ocurrido en el cine de Antonioni, los paisajes sirven para decorar el contexto dramático. En sus películas anteriores, cada objeto y cada locación tenían una enorme incidencia en la historia pero en *Más allá de las nubes* sucede lo contrario: se tiene la impresión de estar viendo un programa turístico de cable conducido por Norma Sebré o Mónica Alzaga.

En ese sentido, los magros resultados de *Más allá de las nubes* —comparados con el discurso introspectivo y personal del realizador en los 60 o con *El pasajero*— tienen relación con la crisis general del cine de autor (una categoría que desde hace tiempo resulta imposible de aplicar). Sin embargo, el último Antonioni es el ejemplo extremo y exterior de las obsesiones de un prestigioso director: personajes aburridos y hastiados de su pareja o de su falta de pareja, que declaman insistentemente su soledad en este mundo. A esta reiteración temática de Antonioni, *Más allá de las nubes* le agrega algunos desnudos femeninos gratuitos (Sophie Marceau, Chiara Caselli, Inés Sastre), en concordancia con la estética que transmite la película: cuerpos atractivos pero gélidos y sin pasión, como si se tratara de una postal y como si fueran espiados por el ojo de la cerradura con una cámara pudorosa y voyeurista.

Por último, haré referencia a una de las escenas más citadas del film: aquella donde aparecen Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau. Provoca cierta emoción ver a los protagonistas de *La noche*, mucho tiempo después, en otra película de Antonioni. En ese breve segmento, se ve a Mastroianni con el pincel en la mano

pretendiendo imitar un paisaje de Cézanne, mientras Moreau le habla de la imposibilidad de reconstruir un mundo original. En la escena siguiente, que transcurre en una galería de arte, Malkovich intenta posar como la figura de un cuadro que él observa. Moreau, sentada en un banco, interrumpe su lectura y le indica cómo tiene que posar para imitar al original. Cuesta creer que esas dos escenas, una seguida de la otra, pertenezcan al cine de Antonioni, donde se reitera una misma idea de la forma más banal y declamatoria posible.

Hoy *La noche* sigue siendo una gran película del director; en cambio, *Más allá de las nubes* es el inútil reflejo de un estilo deteriorado, la cáscara vacía y presuntuosa de una forma de ver (y hacer) cine en su versión más degradada. ☆

LA PELUQUERIA DE

DON YAMASHITA

LEONARDO M. D'ESPOSITO

Dirección Shohei Imamura
Producción Hisa Lino
Guión Motofumi Tomikawa
 Daisuke Tengan
 y Shohei Imamura
 sobre una historia
 de Akira Kurosawa
Fotografía Shigeru Komatsubara
Música Shinichiro Ikebe
Montaje Halme Okayasu
Diseño de producción Hisao Inagaki
Interpretes Koji Yakusho
 Misa Shimizu
 Fujio Tsuneta
 Mitsuko Baisho
 Akira Emoto
 Sho Aikawa
 Ken Kobayashi
 Sabu Kawara
 Etsuko Ichihara

Un día, un señor le dice a su señora que va a pescar. Pero vuelve más temprano, la encuentra en la cama con un vecino, agarra un cuchillo de la cocina y la despacha ciegamente. Esta pequeña historia, no más que un chisme de barrio, suele tener destino de cartel rojo y blanco en *Crónica TV*. ¿Quién no escuchó alguna vez algo semejante? Tan habitual es que casi se puede pensar que se repite porque el chisme se ha vuelto mito y el mito, manual de urbanidad.

La anguila comienza exactamente así. El crimen se ve de la manera más cruda posible, de modo tal que la sangre salpica la cámara y, a la vez que genera horror, cubre púdicamente el cuchillo atravesando la carne. Este prólogo, jugado tanto desde lo visual como desde lo sonoro mediante las convenciones del cine de suspenso (hay, si no una referencia, un lejano pero firme sabor a Hitchcock en la secuencia), no anticipa en nada lo que sigue: una historia de barrio clásica, agri-dulce y un poco irónica. Sin embargo, lo más sorprendente es que este cambio de registro se da naturalmente y pasa al espectador de la manera más inmediata. Porque, detrás de la cámara, está Shohei Imamura, un señor de 75 años que todavía siente curiosidad por el ser humano.

La historia de Yamashita no es la de un asesino, sino la de un hombre que una vez cometió un asesinato. Los títulos de la película dejan de correr cuando Yamashita sale de la cárcel en libertad condicional tras haber cumplido una condena de ocho años, acompañado por su mascota, la misteriosa anguila del título. Las reglas de la tentación indican dos alternativas posibles para el relato: la aparición de un asesino en potencia en un pueblo tranquilo o la redención de un alma casi condenada. La elegancia de Imamura consiste en reconocer ambas por medio de algunos apuntes sueltos para luego ignorarlas y ocuparse de cómo se tejen los lazos de solidaridad, amor y amistad entre la gente por el solo hecho de vivir en un mismo lugar.

Sin prisa pero sin pausa, Imamura transforma a su protagonista —antes del crimen el típico ejecutivo japonés, luego peluquero de barrio— en el eje alrededor del cual surgen un carpintero

con quien comparte noches de pesca, un pibe que quiere contactarse con un plato volador, otro que pasea en un auto deportivo y una chica a la que salva del suicidio y se transformará en su ayudante en la peluquería. El hecho de que los personajes sean japoneses y la acción transcurra en las afueras de Tokio nos confirma que las peluquerías de barrio son iguales en todas partes: lugares donde la gente se junta para pasar el rato mientras espera que le recorten la pelusa. Para encontrar un sitio igualmente acogedor en el cine reciente hay que remitirse a la tabaquería de Auggie Wren en *Cigarros*. O remontarnos más lejos en el espacio y el tiempo para llegar a *La taberna del irlandés*.

Por la vereda de John Ford camina Shohei Imamura. Hay en *La anguila* algo de *El hombre quieto*, más allá de ciertos puntos en común con la trama. Lo que recuerda al señor que hacía westerns es la respiración de cada plano. Sin dejar de ser narrativos o incorporar elementos a la historia, cada uno de ellos está planeado para relacionar a los personajes con el espacio que les toca habitar, de modo tal que quedan libres para hacer uso de sus movimientos sin contar con la tiranía de la cámara. Este procedimiento está íntimamente relacionado con esa mezcla de comedia y drama en la que se asienta el film: sus personajes no están obligados a ser patéticos, ridículos o heroicos sino que lo son de acuerdo con las circunstancias que les toca vivir, las cuales dependen exclusivamente de las elecciones del resto. Yamashita actúa calladamente: su único interlocutor parece ser la anguila, tan presa de su acuario como él de sus recuerdos. Imamura coloca la cámara donde no moleste a sus criaturas y pueda registrarlas. Así, la secuencia de la pelea en la barbería tiene la doble cualidad de una auténtica trifulca: la tensión ante el riesgo de que alguien se lastime y la diversión de agarrarse a las piñas. Y es en la autenticidad de esa secuencia donde se siente de manera más literal el aliento del viejo irlandés.

Por otra parte, en *La anguila*, como en toda historia de barrio, se cuele una trama amorosa. Yamashita tiene una nueva oportunidad en Keiko, la chica a la que salvó del suicidio. Las historias

de ambos personajes, contadas mediante flash-backs o secuencias oníricas, aportan elementos cercanos a la mejor tradición del melodrama: ambos tienen un oscuro pasado del que intentan escapar. Su relación se resuelve con gestos mínimos que disuelven lo dramático en la comedia. Lo mismo sucede con el desagradable personaje del basurero, quien pasa de ser un peligroso villano a convertirse en un pobre borracho resentido. La vida de esta criatura, así como la de la madre loca de Keiko, son una muestra elocuente de que Imamura no abandona a sus personajes en la mera caricatura.

Porque, desde la primera escena, *La anguila* hace de la autenticidad un credo. Cuando una persona anda en auto, creemos sinceramente que estamos viendo a un tipo en coche. No nos preguntamos qué relación guarda el paragolpes con el marco del cuadro, ni si la composición respeta el número áureo. De allí que aceptemos todo lo que pasa en la película y aceptemos incluso las cosas más disparatadas e inverosímiles. Confiamos en la existencia del pibe que construye aparatos para contactarse con los extraterrestres, así como en la loca que baila flamenco. Igualmente, debemos creer que el señor Yamashita no puede deshacerse del hábito de marchar detrás de quien considera un superior después de ocho años de condicionamiento forzoso en una cárcel. O que un policía no separe a un hombre que golpea a una mujer y sí lo haga cuando la mujer le pega al hombre. O que un sacerdote charle despreocupadamente con un amigo entre plegaria y plegaria de un ritual. Imamura desliza con la habilidad de un viejo zorro comentarios filosóficos respecto de la actualidad de su país sin apartarse un grado de los parámetros del relato. De esta manera, la película no se estanca en declamaciones ni soporta como excrecencias las opiniones de su autor. Esos apuntes tienen la doble virtud de dar espesor a la pintura de aldea a la vez que comunican, sin imponer, las ideas de Imamura sobre su gente.

En *La anguila* la gente come, se corta el pelo, coque, suda, se moja, se agarra a trompadas, baila, se lastima, se ensucia, llora y ríe. Imamura logra combinar todos estos sabores hasta cocinar un

plato que rezuma vida auténtica. El japonés no niega los lugares comunes del cine, sino que los coloca en el lugar que les corresponde. Después de todo, los clichés tienen algo de auténtico; *La anguila* les devuelve esa autenticidad inscribiéndolos en la vida de sus personajes. Este método aparente se plasma en el uso del color rojo. En la secuencia del asesinato que abre el film, una luz blanca se vuelve roja de manera evidente, sumergiéndonos en el clima fantástico del cine de horror. En el final, la misma luz roja representa el marco de una fiesta de barrio. Si bien es posible leer la redención del personaje en el cambio que experimenta esa luz, es mejor pensar que el trayecto entre ambas secuencias es la negación del artificio como forma de emocionar al espectador. Nos emocionamos cuando podemos entender a los personajes y comprendemos que no son ni más ni menos humanos que nosotros. El señor Yamashita no recibe una condena eterna por un asesinato cometido con dolor. Keiko no es condenada por tener un hijo fuera del matrimonio ni por meter en problemas al peluquero. Los errores cometidos en una vida no nos hacen mejores ni peores: ninguna persona se define por un pecado. Esta posición moral niega de plano el esquema estándar del cine industrial, donde los personajes son invariablemente buenos o malos o bien, si pecan, deben sufrir una redención a través del dolor. Yamashita comienza la película con su deuda pagada. Durante el resto del film vuelve a encontrar su lugar en el mundo y descubre la comprensión de sus semejantes. Aun cuando una pirueta onírica pone en cuestión la cordura o los motivos que llevaron al protagonista al crimen, esa revelación se transforma en un momento de intimidad entre Yamashita y el espectador. Así, libre de todo secreto, el personaje puede seguir adelante con su vida e Imamura apostar por un final abierto con sabor dulce.

Las grandes películas son aquellas que inventan un mundo donde nos gustaría quedarnos a vivir, con la tranquilidad de intuir que no es muy diferente del nuestro. El regalo de Imamura consiste entonces en permitir a sus personajes y al espectador esa libertad de elección. *La anguila* es el barrio y la libertad hechos cine. *La anguila* es una gran película. ☆



PRINCIPIO Y FIN

México, 1993, 166'

Dirección Arturo Ripstein
Producción Alfredo Ripstein
Guión Paz Alicia Garciadiego
Fotografía Claudio Rocha
Música Lucía Álvarez
Montaje Rafael Castanedo
Dirección artística Marisa Pecanins
Intérpretes Ernesto La Guardia
Julieta Egurrola
Lucía Muñoz
Bruno Bichir
Alberto Estrella
Blanca Guerra
Verónica Merchant
Ernesto Yáñez
Julián Pastor

EL ARCANGEL

GABRIEL

Y SUS HERMANOS

POR GUSTAVO J. CASTAGNA

Hacer una crítica sobre *Principio y fin* implica ciertos riesgos para quien esto escribe. En los dos últimos años, uno de los realizadores más citados en la revista ha sido Arturo Ripstein. Se comentaron *Profundo carmesí* y *La mujer del puerto* en ocasión de su estreno, y algunas de sus películas exhibidas en cable. También se publicaron dos notas sobre el director y un par de entrevistas, una de ellas a Paz Alicia Garciadiego, su guionista de los últimos años y, además, su mujer. En el próximo número alguno de nosotros escribirá acerca de *El evangelio de las maravillas*, el nuevo film de Ripstein que competirá en el Festival de Mar del Plata, del que también se habló en la nota sobre Cannes, y próximamente se prevé el estreno de *La reina de la noche*. Por lo tanto, el primer riesgo que se corre es escribir algo original sobre el cine de Ripstein, distinto a lo que ya se publicó en la revista. El otro peligro, relacionado con el anterior, tiene que ver con los films en sí mismos, ya que la obra de Ripstein presenta una gran homogeneidad, una puesta en escena propia, temas comunes y movimientos de cámara reconocibles. Esto me lleva a la siguiente y apresurada afirmación: "Las películas de Ripstein son todas iguales". Sobre este punto, recuerdo al alumno de un curso sobre historia del cine que, ante mi admiración por John Wayne como actor, respondió: "Wayne siempre hizo lo mismo". Antes de que le contestara, otro alumno, tan enojado como yo y buscando mi aprobación, saltó de su asiento y le dijo a los gritos: "Sí, Wayne siempre hizo lo mismo, pero siempre lo hacía bien". Efectivamente, los films de Ripstein son todos parecidos. Algunos son mejores que otros, y se comparta o no la siniestra visión del mundo del dueto director-guionista, es innegable que su cine es uno de los más importantes que ha surgido en los últimos años. Y *Principio y fin* es otra gran película del realizador.

Los Botero acaban de perder al padre y el destino de los integrantes de la familia dependerá desde ese momento de las decisiones de la madre. En un principio, Gabriel, Nicolás, Guama y Mireya comprenden la situación y los consejos de Ignacia, pero luego, juntos o separados, intentarán cambiar el destino que se les ha asignado. A la pobre y fea Mireya le corresponde estar junto a su madre pedaleando la máquina de coser. Nicolás, en su rol de mártir, tiene que pagar los estudios de Gabriel y traer dinero a la casa para mantener a la familia. Guama, el mayor, es el bruto del clan y el primero que trata de escapar a su destino trabajando en un bar ripsteiniano, con putas muy maquilladas, un patrón gordo y una calesita que no para de dar vueltas. El protegido de Ignacia es el príncipe y arcángel Gabriel, el único que puede brindar alguna alegría a la familia, ya que con sus estudios permite a los Botero mantener cierta dignidad pese a los problemas económicos, la escasa comida y la lucha por la supervivencia cotidiana. Habrá llanto y dolor, incestos sugeridos, fracasos de pareja, falsos matrimonios, intentos de suicidio, traiciones y muertes, pero lo más importante para mamá Ignacia es el rol que deben cumplir sus hijos.

Desde los tiempos de *Rocco y sus hermanos* —dejando de lado la lectura política del film de Visconti— el cine no había retratado a una familia como los Botero, sometida a las apariencias, a la vigilancia y el control materno, y luchando para salir indemnes frente a los infortunios que les toca vivir.

En *Principio y fin* la conexión estética telenovela-melodrama-tragedia llega a uno de los puntos más altos dentro de la filmografía de Ripstein y Garciadiego. Y también hay que decir que desde *El imperio de la fortuna* —la primera colaboración de la pareja— hasta hoy, la puesta en escena de Ripstein no sería tan personal sin los textos de su mujer, y estos, a su vez, podrían confundirse con los diálogos de algunos culebrones si no fuera por la capacidad del director para retratar un mundo cruel y terminal. Los Botero salen de una desgracia para entrar



en otra. Tienen muy pocos momentos de felicidad y, cuando esta aparece (por ejemplo, con la designación de Gabriel como presidente del club de alumnos de la facultad), el protegido de la familia descubre que su hermana se dedica a la prostitución. Pero nada de lo que sucede en *Principio y fin* es gratuito sino que todo el desarrollo del film tiene relación con el universo ripsteiniano. En pleno duelo por la muerte del padre, los Botero se mudan a una casa más chica donde los miembros de la familia realizan sus respectivas actividades (Gabriel y sus estudios, Mireya y la máquina de coser, Ignacia y la limpieza del hogar) y comparten los momentos íntimos (los hermanos duermen en la misma habitación, muchas veces invadida por la madre). Desde estos detalles de puesta en escena, Ripstein crea un espacio claustrofóbico ideal para que Ignacia controle cada uno de los movimientos de sus hijos. Pero la madre, hasta cierto punto, ignora lo que pasa "afuera", el sitio donde Guama recibe los favores de una prostituta del bar, donde Nicolás vive una esporádica relación física con una mujer mayor que él, destinada al fracaso debido a la figura ausente-presente de la madre (el mito de Edipo sin explicitarlo en imágenes); donde Mireya pierde la virginidad y desea casarse de "blanco" con el panadero del barrio, y donde Gabriel juega al novio con la hija de los Guardioli (la familia que protege a los Botero), más que nada para escalar un lugar en la sociedad y seguir manteniendo las apariencias. Pero el centro de la familia es Ignacia, quien hará lo imposible para que los hijos retornen a su lado, como sucede con el tímido Nicolás, que vuelve a su casa para cumplir el mandato materno, y con el maltrecho Guama, castigado por los dueños del bar pero, sobre todo, por una decisión de su madre. Sin embargo, según la concepción de Ripstein y Garcíadiego, los personajes de *Principio y fin* llegarán hasta las últimas consecuencias. Un falso casamiento (Nicolás y la hija de los Guardioli, ex novia de Gabriel), una profesión no deseada pero necesaria (Mireya, la niña fea, transformada en una prostituta de labios pintarrajeados y pollera provocativa) y las idas y vueltas para en-

contrar un lugar en la sociedad y dejar atrás un pasado miserable (Gabriel y su ambición por recibir una beca en la facultad).

En las películas de Ripstein y Garcíadiego no se juzga ni se condena a los personajes. Las criaturas del director y la guionista son seres que cargan con la culpa y el destino, al que intentarán modificar aun a riesgo de equivocarse. Ellos creen que les irá mejor pero les sucederá lo contrario. Las primeras experiencias sexuales de los personajes de *Principio y fin* no representan para ellos el comienzo de una nueva vida lejos del lugar de origen. Es un sexo urgente y necesario que también estará destinado al fracaso. Mientras Guama oculta su dolor con una prostituta, Gabriel aún no hizo el amor con su novia, Nicolás se entrega por primera vez a una mujer cuyo padre es parapléjico y Mireya cree que será feliz revolcándose en medio de la harina y las facturas. Los códigos del melodrama se cierran en un perfecto círculo: los hijos de Ignacia no pueden tener una relación sexual sin traumas ni complejos. Pero nada más alejado de Ripstein y Garcíadiego que explicar las acciones de los personajes en función del psicoanálisis. Como en *Rocco y sus hermanos*, en *Principio y fin* tres de los hijos están sometidos a las figuras de Ignacia (por su autoridad) y del protegido Gabriel (por mandato materno y social). Luego de los fracasos de pareja de Nicolás y Mireya, Ripstein y Garcíadiego —sutiles y al mismo tiempo directos desde la puesta y el guión— expresan de la manera más realista posible el destino de los hijos de la familia. Nicolás le pide a una prostituta que solo lo acompañe a un baile, en tanto la pobre Mireya es violada por el mecánico del pueblo en un auto. Es que los hijos de Ignacia continúan estando bajo la tutela materna (uno de los temas típicos del melodrama, tratado en este caso con una profundidad pocas veces vista en el cine). Difícil será olvidar a Mireya con su rostro de niña, seducida por el mecánico antes de ser violada y de dedicarse a la prostitución para mantener a la familia y solventar la carrera de Gabriel. *Principio y fin* también describe, con pocos pero acertados trazos, a los Guardioli, un clan que

ostenta una posición más acomodada que los Botero, pero con las mismas tradiciones familiares. La hija de los Guardioli aún es virgen y debe esperar hasta el matrimonio para tener relaciones sexuales con Gabriel. Pero como los sólidos guiones de Garcíadiego no olvidan a ningún personaje —incluso los secundarios tienen una función importante dentro de las historias—, también habrá lugar para la pérdida de la virginidad de la novia de Gabriel, mostrada de una manera cruel y asexuada, con un insoportable dolor físico, solo comprensible en una película de Ripstein.

En *Principio y fin* los más mínimos detalles de puesta en escena adquieren gran trascendencia. A diferencia de lo que ocurre en algunos momentos de otros films del realizador, donde la acumulación de objetos hace que las imágenes lleguen al exceso de la estética kitsch, el encierro de los Botero en su hogar (y en sí mismos, pretendiendo eludir el destino) no admite una puesta artificiosa. Cada objeto de la casa de los Botero está en su justo lugar, el de la pobreza y la supervivencia. Pero en todos los interiores hay un espejo (en la casa de la familia, en el bar donde trabaja Guama, en el hotel donde Mireya comercia con su cuerpo) para que los personajes, en principio, no se miren. Sin embargo, a medida que llegan el desencanto y el fracaso, los hijos de Ignacia podrán verse por primera vez. ¿O acaso la escena de la violación de Mireya dentro del auto no sugiere que es la única vez en que ella puede ver reflejado su rostro de dolor?

Como dijimos al comienzo, la momentánea alegría de Gabriel se verá empañada cuando se entere de la doble vida de su hermana. Ripstein filma el desenlace con un plano secuencia donde, antes de que aparezca la muerte como solución, Mireya amaga con sacarse la pollera frente a su hermano. El incesto sugerido de los Botero, en un film de caricias, abrazos y cuerpos que se necesitan, encuentra en la última secuencia la máxima manifestación estética del realizador. Son aquellos momentos en que el horror, como pocas veces ocurre en el cine, se funde con la belleza. ☆

AL FIN LLEGO EL AMOR

POR GUSTAVO NORIEGA

Dirección Nick Cassavetes
Producción Rene Cleitman
Guión John Cassavetes
Fotografía Thierry Arbogast
Música Joseph Vitarelli
Montaje Petra von Oelffen
Diseño de producción David Wasco
Intérpretes Sean Penn
Robin Wright Penn
John Travolta
Harry Dean Stanton
Debi Mazar
Geena Rowlands
James Gandolfini
David Thornton
Chloe Webb
Burt Young

Sombra terrible de Cassavetes. Basada en un guión escrito por John Cassavetes y dirigida por su hijo Nick, es difícil mirar esta película lejos del influjo del fundador en los hechos del cine independiente americano. Es verdad: humo de cigarrillos, alcoholes y borracheras, amores tormentosos, discusiones a los gritos y peleas a trompadas atraviesan *Cuando vuelve el amor* (insulso título local para el más apropiado *She's So Lovely*). Pero estas marcas particulares no configuran por sí solas una cinematografía. Están en los films de John Cassavetes y están aquí, pero uno puede tomar la película de Nick en sí misma, sin necesidad de establecer un linaje o de buscar las siete diferencias. Cuando el proyecto estuvo en manos de Sean Penn, este tenía pensado filmarla en blanco y negro. Hubiera sido un error (más allá de que era un hecho que dificultaba la financiación) ya que tendría así otro punto de contacto desde lo formal. De todas maneras, cuando la película fue mostrada en Cannes, al grito de "¡Falso Cassavetes!", la crítica se ensañó, haciendo con empeño la odiosa comparación. La película de Nick Cassavetes es, a primera vista, más impersonal que las de su padre. Su tratamiento de los personajes es mucho más amable y ligero y formalmente es muchísimo más prolijo y convencional. John Cassavetes hizo historia y Nick probablemente no lo hará. Y hasta aquí lo que se puede decir al respecto. El resto es hablar de *Cuando vuelve el amor*.

La magia del amor. Si algo no caracteriza a la película es su apego al realismo. La historia tiene más que ver con un cuento de hadas romántico pasado por whisky y cigarrillos que con alguna estructura lógica. Los personajes centrales no son inteligentes, ni siquiera sensatos. No tienen profesión ni medios de vida, su conversación es espaciada e incoherente y sus emociones, primarias. Esa fresca elementalidad, lejos de achatarlos, les da vida, aunque una vida precaria y urgente. La primera parte de la película, que despliega el amor entre Eddie (Sean Penn) y Maureen (Robin Wright), es, hasta la irrupción de la locura, una encantadora sucesión de encuentros con amigos, risas, peleas, bailes y cenas a deshora; un circuito por la

ciudad bajo la lluvia con unos pocos dólares. A Eddie las boleterías de un salón de baile no solo no le cobran sino que le prestan plata, los restaurantes lo atienden cuando están cerrados y los taxistas lo cuidan a él y a su mujer como si fueran dos niños desprotegidos. Eddie y Maureen solo tienen una preocupación. Cada uno está obsesivamente enamorado del otro, piensa y se preocupa exclusivamente por el otro. Dentro de la precariedad de sus mentes, son felices. Esa felicidad es la de la película misma, frágil e inquietante pero intensa.

Quiebre. A partir de cierto momento, la locura irrumpe en el personaje de Sean Penn, pero también en la estructura del film. Los cambios de tono son audaces pero, en especial, el que sumerge a Eddie en la insanía es el más impresionante. Eddie conversa en un bar, tomando una bebida que es una mezcla de todas las bebidas posibles con fuerte gradación alcohólica. Comienza a murmurar incoherencias relacionadas con curas en minifalda y computadoras. Su reacción violenta cuando llegan los guardias de la asistencia social es inesperada pero funciona perfectamente. Penn no utiliza los espasmos bruscos y agresivos a los que nos tiene acostumbrados el cine independiente americano (en especial, su hermano Chris). La violencia es solo una forma de escapar y su imagen desvalida, sentado en un banco, con los pantalones bajos porque sí, es una de las más fuertes del film. Este brusco cambio parte a la película en dos: en la segunda parte, cada uno de los dos protagonistas cambiará, entre otras cosas, su color de pelo, mientras que Harry Dean Stanton, el amigo incondicional de Eddie, seguirá con sus canas tan inmutables como su lealtad.

Diez años a la sombra. Entre las dos partes que componen el film median diez años. Eddie los pasa en un manicomio y Maureen sorpresivamente casada con Joey (John Travolta), un empresario adinerado. Contada sucintamente, la película puede resumirse así: Maureen y Eddie se vuelven a juntar después de pasar diez años de matrimonio, una, y diez años de manicomio, el otro. Si algo transmite la película es que el amor de Eddie y Maureen convierte a

ambas estructuras en lo mismo: lugares en los que se domestica a las personas especiales. Pero tampoco se cargan las tintas en un pretendido mensaje a favor de la locura y en contra de las instituciones. Es el amor loco lo que hace parecer a todo lo demás ordinario y vulgar. Joey, un tipo alternativamente violento y pacífico pero no menos extraño que su contendiente, ha sido un buen padre y esposo y ninguna persona en su sano juicio podría dejarlo a él y a sus hijas de un plumazo. Pero esta no es la historia de personas en su sano juicio, justamente.

She's the lovely. Hemos hablado de Cassavetes padre, de Cassavetes hijo, de Sean Penn y de la película. Pero esta gira alrededor de Robin Wright. La hermosa esposa de Sean Penn, que se lucía en *La prometida*, otro cuento de hadas, pero que se hizo conocer al sufrir en carne propia todas las calamidades de las últimas décadas en *Forrest Gump*, es, desde el título, la razón de ser de la película. En un momento en que Eddie y Joey disputan su futuro a los golpes, Eddie le explica que Maureen no ama a ninguno de los dos. "Ella es la adorable" ("she's the lovely"), le dice como toda explicación. La explicación no solo es falsa (Maureen ama a Eddie bajo cualquier circunstancia) sino incompleta y carente de toda lógica pero expresa admirablemente el centro de la película. En un film cuya razón es la de la pasión, todo refiere a ella, a Maureen. En la primera mitad, aparece borracha, con el pelo empapado y mal teñido, el rimmel corrido y resbalándose continuamente bajo la lluvia, bajando cómicamente las escaleras con sus largas y flacas patas de garza, siempre a punto de irse al piso. En la segunda mitad es un ama de casa burguesa, despeinada y con aspecto de sufrida, atolondrada por el ruido de sus hijas y con el peso de un viejo amor sobre sus espaldas. En todos los casos —dos situaciones anti-glamour en las que solo alguien muy especial puede brillar— está esplendorosa y cada vez que sonríe una brisa fresca proviene de la pantalla. Superando las exigencias de sus papeles con algo que va mucho más allá de la solvencia en su profesión, Robin Wright no es ni una buena ni una mala actriz: she's the lovely. ☆



LA OSTRA Y EL VIENTO

A ostra e o vento

Brasil, 1997, 108'

SECRETO DE MUJER

POR MARCELA GAMBERINI

Dirección Walter Lima Jr.
Producción Flavio R. Tambellini
Guión Walter Lima Jr.
y Flavio R. Tambellini
sobre la novela de Moacir C. Lopes
Fotografía Pedro Farkas
Música Wagner Tiso
Montaje Sérgio Mekler
Dirección artística Clóvis Bueno
Intérpretes Lima Duarte
Fernando Torres
Leandra Leal
Castrinho
Floriana Peixoto
Débora Bloch
Arduino Colasanto
Márcio Vito



En el cine hubo siempre imágenes de mujeres. De todo tipo, fatales, sumisas, sexies, amantes, alocadas, tranquilas. Siempre existió el registro de la "mirada femenina", y el cuerpo de las mujeres suele ser un campo propicio para rastrear procesos complejos. Sin embargo, en el cine de hoy —el de las carteleras, que aparece raído y desgastado, en crisis, híbrido, homogéneo y engañosamente democrático—, llama la atención esta producción brasileña que pone en escena no solo "lo femenino" a partir de la figura de su protagonista sino que cuenta una historia privada, íntima, personal, sin necesidad de alegorías políticas, metáforas sociales o mecanismos convencionales, sin siquiera la aparición de prostitutas, mujeres sexópatas o féminas arrogantes.

En *La ostra y el viento* un hombre vive en una isla a cargo de un faro, en compañía de Daniel, un viejo auxiliar, y de su hija Marcela (la bella y joven Leandra Leal). El único contacto de Marcela con el afuera de la isla es una embarcación que les lleva regularmente provisiones.

Daniel no solo le enseña a la joven a leer y escribir sino que la contiene y la ayuda cuando ella lo necesita. En medio del paisaje bello pero desolador de la isla, con el viento azotando rabioso durante todo el día, Marcela se hace mujer: su sexualidad se despierta y se exageran sus deseos de libertad. La llegada de un joven mudo y algo tonto la perturba emocional y físicamente. Ante las reiteradas negativas del padre para llevar a la joven al continente, ella se encierra cada vez más en su mundo privado, personal y profundamente femenino, donde establece una relación imaginaria de amor y sexo con el viento. Finalmente el desenlace es imprevisto y toma la forma de la más cruenta tragedia.

Lo interesante de *La ostra y el viento* es justamente la figura de la mujer que se constituye poniendo en tensión no solo la narración misma sino cierto nivel formal que vuelve a plantear la pregunta por la existencia de un cine que registre y ponga en funcionamiento el recorrido de la mirada y del deseo femeninos.

Este tipo de cine propone una imagen diferente de mujer, capaz del crimen más cruento; se trata de mostrar el revés de la trama de un encanto profundamente femenino, violento, sexual y misterioso. El cuerpo y la voz de este personaje son los que segregan la historia, una historia desesperada, monstruosa, donde no se sabe bien si ella es víctima o victimaria. Y, como toda buena mujer que se precie, Marcela tiene dos secretos —elementos profundamente femeninos—: escribe un diario íntimo y tiene una relación amorosa con el viento. La tensión de la narración y del nivel formal se juega en los bordes del realismo mágico, tan caro al cine latinoamericano, sin caer, por suerte, en él. *La ostra y el viento*, a pesar de que el relato está plagado de imaginación y lirismo, no se desbarranca; nadie levita, ni vuela, ni se abre la tierra, ni las camas se parten al medio. Esta hubiera sido no solo una solución facilista e insidiosa sino, lo que es peor, profundamente latinoamericana. *La ostra y el viento* se mantiene fiel a su historia y al ritmo pausado que elige Walter Lima para contarla. Un film poético, tanto por su historia como por la manera de narrarla.

A veces, lamentablemente cada vez menos, el cine permite al espectador disfrutar de una historia a través del placer y la sutileza. *La ostra y el viento* se propone esto y nada más. Escapando del típico costumbrismo del cine latinoamericano, de la inserción de tintes políticos y sociales, de los estereotipos, de las exacerbaciones actorales, *La ostra y el viento* es una película sugerente, con bellas imágenes, excelente fotografía y escenas bien resueltas, que se deja ver con agrado, que complace al espectador, que lo despabila, que le dice que, en definitiva, otro tipo de representación es posible. ☆

ROMPAN TODO

POR GUSTAVO NORIEGA

Dirección	Joe Dante
Producción	Michael Finnell y Colin Wilson
Guión	Gavin Scott Adam Rifkin Ted Elliott Terry Rosso
Fotografía	Jamie Anderson
Música	Jerry Goldsmith
Montaje	Marshall Harvey
Diseño de producción	William Sandell
Voces	Tommy Lee Jones Frank Langella Ernest Borgnine Jim Brown Bruce Dern George Kennedy Clint Walker Christina Ricci
Intérpretes	Kirsten Dunst Gregory Smith Jay Mohr Phil Hartman David Cross Kevin Dunn

Diversión. Joe Dante y los niños saben una cosa: destrozarse es divertido. Los niños destrozaron juguetes y Dante crea juguetes que destruyen todo. Primero fueron los gremlins, ahora son muñequitos creados por una superempresa que combina la producción de juguetes con la más sofisticada tecnología militar. Lo cierto es que el director sabe transmitir la malsana alegría de ver las cosas convertidas en mucho menos que la suma de sus partes y que esas partes estén esparcidas por el suelo. Pero así como rompen cosas, los pequeños destrozados de Dante hacen añicos la estructura social: uno de los objetos que el director menos respeta y del que más placer le produce burlarse.

Metáfora. Hay una primera metáfora en *Small Soldiers*. Los juguetes bélicos son los malos y los buenos son los didácticos. El padre del protagonista vende juguetes a la antigua usanza: en su negocio, hasta la llegada de los pequeños guerreros, no hay tanques ni cañones ni pistolas, solo veleros, aeroplanos y banderas norteamericanas; no hay plástico, sino madera. Su dueño es un idealista que prefiere los árboles a

las antenas parabólicas. Esta metáfora quedará reducida a la nada. En primer lugar porque los malos son encantadores. No son otra cosa que un pelotón de fascinerosos que parece provenir de un seleccionado de películas bélicas que resulta absolutamente seductor: la película sube y baja en la medida en que estos energúmenos (con las voces de Tommy Lee Jones y los actores de *Los doce del patíbulo*) aparecen en pantalla. En segundo lugar porque, al final de la película, cuando el dueño de la supercorporación se hace presente para compensar los gastos, el idealista, un tipo realmente desagradable e incapaz de relacionarse con su hijo, va a aceptar los billetes a cambio de su silencio con la misma frescura que el más corrupto de los corruptos.

El cine y la guerra. Si algo queda en claro en la película es que todas las aproximaciones del cine comercial a la guerra no alcanzan a rozar la experiencia de un fenómeno tan horroroso y complejo. Ver todos los lugares comunes en boca de un grupo de muñequitos resulta no solo gracioso sino revelador. La guerra del cine ha sido siempre eso: la guerra del cine y no un reflejo de la experiencia. Es un universo con reglas propias y que está abocado principalmente al entretenimiento. Ese objetivo es inconciliable con la pretensión de registrar el hecho real transmitiendo alguna verdad. Es por lo menos curioso que de la factoría Spielberg hayan salido en el mismo año dos productos con objetivos tan opuestos como *Pequeños guerreros* y *Rescatando al soldado Ryan*.

Cinefilia. Hay, como se espera de Joe Dante, referencias a decenas de films. Los chistes no solo abarcan a todas las películas de guerra existentes sino a *Titanic*, *El jorobado de Notre Dame* y *Alma negra*, con un muñequito estrambótico imitando a James Cagney, y muchas otras. Todos los chistes son buenos, las situaciones están planteadas con inteligencia y revelan talento y amor por la profesión. Pero la experiencia

de ver la película en el cine con niños y público en general que no reaccionaban ante esas situaciones, y no en el reducido ámbito de los críticos, me resultó un poco incómoda. Son chistes privados, en algún sentido guiños como los de Greenaway a los entendidos en pintura flamenca del siglo XVIII.

Las décadas. Dante utiliza la música pop para hacer una declaración de principios cultural: vivimos en el peor de los mundos posibles y todo tiempo pasado fue mejor. Los protagonistas apenas entrados en la adolescencia fijan sus gustos en común: odian el mismo programa de televisión y les gusta Led Zeppelin. Los temas que se escuchan en la película son canciones de las décadas del 60 hasta el 80. La única canción de los 90 es una de las Spice Girls que los pequeños guerreros ponen a todo volumen para torturar psicológicamente a sus enemigos. La madre de la chica, una mujer de clase media idiotizada a base de whisky y Valium, esboza su único entusiasmo en la película: "Me encanta esa canción".

Anarquismo. La combinación de las dos perspectivas que tiene la película —el elogio de la destrucción y el descreimiento en cualquier tipo de institución social— genera en Dante una postura abiertamente anarquista. El dibujante argentino Oscar Grillo hablaba hace poco del anarquismo de buen humor de Bugs Bunny y los hermanos Marx, opuesto al agrio y estéril de Discépolo. Las películas de Dante pertenecen a la noble alcuña de los nihilistas felices. Dante podría ser el director más a la izquierda del espectro hollywoodense si no fuera porque él mismo se escandalizaría ante una calificación tan solemne. Inventaría algún muñequito para ponerlos en nuestro lugar. ☆



COMPLICES

Argentina, 1998, 105'

Dirección Néstor Montalbano
Producción Raúl J. Naya
Guión Gustavo Barrios
Fotografía Marcelo Iaccarino
Música Pedro Aznar
Montaje Miguel Pérez
Dirección artística José Uría
Intérpretes Oscar Martínez
Jorge Marrale
Leticia Brédice
José Luis Alfonso
Mauricio García
Germán Idalgo
Dora Baret
Jorge Rivera López
Catalina Speroni

RETORNO AL PASADO

POR SANTIAGO GARCIA



Cómplices es una película prolija. Este dudoso elogio suele esconder defectos no declarados. Es como si alguien preguntara si una persona es bella y le contestaran que es simpática. En este caso, la mención de la prolijidad no pretende ocultar terribles defectos detrás de una buena realización técnica. Pero la prolijidad no es solo técnica en *Cómplices*, película que por otro lado no podríamos calificar de bella, aunque tampoco de simpática. *Cómplices* tiene varios defectos del cine argentino y varios méritos del buen cine. Elijo tratar primero los defectos. En la escena inicial dos chicos espían a una joven mientras se ducha. Las formas de filmarla son infinitas. Como se supone que la mirada es la de los chicos, las posibilidades se reducen. Aun en ese caso el director opta por un subrayado de muy mal gusto. Ese mal gusto se repite en otros desnudos femeninos a lo largo de la película y, sumado a la mirada misógina que se desprende de la historia, hace sospechar que se recurrirá a los peores clichés ideológicos y estéticos del cine nacional. Por suerte, eso es lo peor de la película y de ahí en adelante todo es ganancia. Miento, Leticia Brédice ya no es la actriz prometedora de *Años rebeldes*; no sé qué le ocurrió pero lo perdió todo en el camino. También están muy mal Alfonso, Baret y Rivera López, aunque los dos últimos molesten menos. Por último, hay que agregar algún bache del guión (por ejemplo, la inexplicable actitud de dos personajes que luego de un gran robo permanecen en el pueblo en lugar de fugarse). Y ahora sí, pasemos a los méritos de la película.

Julio vuelve de Estados Unidos a Buenos Aires por razones de trabajo. Al llegar se entera de

que debe encargarse de la venta de su casa de la infancia, en Olivares. Su regreso al pueblo es también el regreso a sus recuerdos de adolescencia y a su amistad con el Polaco.

Julio (Oscar Martínez) se reencuentra con el Polaco (Jorge Marrale), quien se quedó en el pueblo y compró el prostíbulo que ambos solían visitar en el pasado. Pero para Julio el pasado es algo oscuro y doloroso, algo de lo que ha querido desprenderse pero que vuelve a su vida. Como en Borges, el protagonista deberá enfrentarse a su lado primitivo, una encrucijada en la que tendrá que demostrar si es o no valiente. Eso que el Polaco tiene y él no. Desde que Julio llega a Olivares todas las líneas lo conducen a un enfrentamiento con su pasado.

Y la buena noticia es que esa historia está muy bien. No solo porque está contada con prolijidad sino porque es profunda e interesante y los dos personajes principales no tienen que decir lo que les pasa ni subrayar las situaciones. Se definen por sus acciones, y las actuaciones y la mirada del director permiten adivinar todo lo demás. Si el guión tiene algún problema, se halla en la trama policial pero no en la construcción de los personajes ni en su desarrollo. Para eso la elección de los protagonistas fue fundamental. Jorge Marrale, a quien ya se puede considerar el mejor actor del cine argentino, logra convertir al Polaco en un villano de la vida real. Poderoso pero resentido, lastimado por dentro y capaz de mostrar crueldad con cualquier ser viviente, el Polaco no solo está bien interpretado: está bien escrito. Sin descartar, por cierto, que los dos protagonistas seguramente modificaron sus personajes mientras los creaban. En cuanto a

Oscar Martínez, está claro que es una buena elección de casting: sus últimos papeles en televisión lo muestran como un buen hombre, civilizado y noble, incapaz de matar una mosca. Eso le da, frente al público, una mayor credibilidad a su actuación.

Es indudable que el director debutante Néstor Montalbano es el responsable de este desparejo pero atractivo film. Su futuro es tan ambiguo como alentador. Si tanto se habla de un cine argentino de factura industrial, con estrellas y buena producción, *Cómplices* bien puede ser un aislado representante de esas ambiciones. Una película donde la prolijidad y el ojo comercial no se oponen a la seriedad ni a las buenas ideas. ☆

LA LLEGADA DE LOS CHICOS TRAVIESOS

POR QUINTIN

Dirección Juanma Bajo Ulloa
Producción Adrián Lipp
 Iñaki Burutxaga
Guión Karra Elejalde
 Juanma Bajo Ulloa
 Fernando Guillén Cuervo
 sobre una idea de Elejalde
Fotografía Gonzalo Berridi
Música Bingen Mendizábal
Montaje Pablo Blanco
Dirección artística Satur Idarreta
 Julia Torrecilla
 Nuria Sanjuan
Intérpretes Karra Elejalde
 Fernando Guillén Cuervo
 Alberto San Juan
 María de Medeiros
 Francisco Rabal
 Karlos Arguiñano
 Rosa María Sardá
 Pilar Bardem

El fenómeno *Air bag* es análogo, en cierto modo, al de algunas películas argentinas de los últimos años. Como *Tango feroz*, *Comodines* o *Un argentino en Nueva York*, fue un enorme éxito de taquilla (de hecho, rompió el récord que tenía desde hace muchos años *Mujeres al borde de un ataque de nervios*) e hizo que un sector del público que no suele ir demasiado al cine la convirtiera en suceso. Lo curioso es que su director, el vasco Juanma Bajo Ulloa, había ganado cierto prestigio de culto con sus largos anteriores (*Alas de mariposa*, *La madre muerta*) pero no sonaba como el candidato para realizar una película tan abiertamente comercial, tan ligada con el marketing. Es casi como si Esteban Sapir o Martín Rejtman terminaran dirigiendo la película con la cantante Soledad. Digo casi, porque ni Bajo Ulloa es un director de intenciones tan serias como Rejtman ni *Air bag* es un bodrio reaccionario como *Comodines*.

En realidad, sí hay un antecedente entre nosotros de un director que se movió fácilmente del cine personal al de encargo: el de Adolfo Aristarain en los 70, que tras debutar con *La parte del león* pasó directamente a *La playa del amor*. Lo que ocurre es que, desde entonces, el cine argentino fue perdiendo ciertos rasgos que definen a una cinematografía mientras que el cine español los fue ganando. Básicamente, la existencia de productores (en el caso de *Air bag*, la empresa del cocinero Karlos Arguiñano) y una fluidez que les permita a los cineastas cierta libertad de elección en sus proyectos para eludir el encasillamiento. Aristarain lo decía hace poco: "Aunque a veces me gustaría ser simplemente un técnico, me exigen que sea un autor".

Lo cierto es que el cine español, que arrastra una tradición de mediocridad, adocenamiento y autocomplacencia que vienen desde el período franquista, presenta en los últimos años ciertos signos de renovación. Dejando de lado al semi-retirado Berlanga y al solitario Víctor Erice (el mayor cineasta que dio España, que curiosamente vive de la publicidad), hasta el éxito de *Air bag* se puede trazar una genealogía que empieza obviamente con el primer Almodóvar y su saludable intención de patear el tablero del conformismo y la tradición. No hay duda de que, a pesar de alguna contribución aislada como la lejana *Furtivos* de José Luis Borau, fue Almodóvar el que introdujo la juventud y la contemporaneidad en el cine español, con nuevos temas, nuevos actores, nuevos diálogos y una carga de audacia y libertad no vistas antes. Luego vino Fernando Trueba, que instaló un paradigma al que el propio Almodóvar terminó adhiriendo: el abandono definitivo del costumbrismo y el teatro filmado por una tradición cinéfila, ligada al cine americano en particular. La renovación se sostiene en una camada de directores jóvenes que incluye al propio Bajo Ulloa, a Julio Medem, a Alex de la Iglesia hasta llegar a Alejandro Amenábar, gente dispuesta a recorrer caminos que no fueron transitados antes: la fantasía, la revisión de géneros, la inclusión de elementos estéticos provenientes del rock o el cómic. Aunque uno tenga reservas sobre muchas de sus películas, y aunque estas suenen generalmente más a cálculo que a necesidad expresiva, es evidente que estamos frente a un cine adulto (o casi) hecho por jóvenes, un cine que no tiene complejos ni taras heredadas.

Bajo Ulloa es un director curioso. Sus dos primeros films son historias macabras, resueltas con un gran ingenio visual y una buena dosis de sensacionalismo: no es un cine ascético y es menos profundo que arriesgado. Pero su talento es innegable.

En cuanto a *Air bag*, que fue demolida prolijamente por la crítica española (y también por la argentina), es una comedia disparatada en la que tres amigos se enfrentan con dos excéntricas bandas de mafiosos para recuperar el anillo de bodas que uno de ellos perdió en un prostíbulo la noche de la despedida de soltero. En el camino, el film se encarga de ridiculizar a todo el mundo, especialmente a la burguesía vasca, y transita con agradable ligereza por un mundo de automóviles, sexo, drogas y ametralladoras. Hay gags memorables (como el de la "tortilla rusa"), chistes malos, escenas incoherentes, un raro despliegue de producción para un film español y un tono de película para chicos, intrascendente y cariñosa.

Del cine español de las décadas anteriores, a *Air bag* solo le queda la gracia de los actores secundarios, acaso el único ingrediente sabroso de cincuenta años de malas comedias. El resto es el equivalente peninsular del cine de Robert Rodríguez: una estudiantina con sesgo anarquista sin otra pretensión que la de desafiar al establishment en su propio terreno y demostrarles a los carcamanes de la industria que un poco de talento y desparpajo bastan para quitarles el público que creían cautivo de sus insoportables solemnidades. Toda semejanza con el cine argentino será dilucidada en los próximos años. ☆

LADYBIRD, LADYBIRD

Gran Bretaña, 1994, 108'

PUNTO DE INFLEXION

POR GUSTAVO NORIEGA



Tengo la tentación de decir que una película que muestra un catálogo de desgracias tan abigarrado y sin respiro no puede ser una buena película, pero se me presenta un problema. En estas mismas páginas se comenta *Principio y fin*, del mexicano Ripstein, que me pareció una obra maestra pero que no se trata precisamente de una comedia romántica. Así que, para no ser arbitrario y contradictorio, no me queda más remedio que devanarme los sesos buscando qué diferencia *Ladybird, Ladybird* de *Principio y fin*.

La película de Loach narra las desventuras de una mujer de clase baja que va perdiendo la tenencia de sus hijos. El caso más horroroso es el del recién nacido, que es tomado en custodia por asistentes sociales directamente desde la sala de parto. La mujer, luego de ser víctima de hombres abusivos y golpeadores, ha trabado relación con un paraguayo exilado político, un hombre bondadoso y pacífico. Sus padecimientos no tienen límite y son causados, casi siempre, por las instituciones.

Si para elogiar la película de Ripstein uno debe

hablar de su forma cinematográfica y luego, a partir de allí, hacer una lectura sociológica y política, en el caso de *Ladybird, Ladybird* los elogios solo pueden llegar por su fuerza como denuncia de hechos escandalosos que horrorizan la conciencia. Pero en su monotonía, en su conservadurismo formal, en el peso de las actuaciones (demasiado intensas y teatrales), en su cargar las tintas (como mostrar morbosamente las heridas de un niño atrapado en un incendio), ese elemento político pierde fuerza y sentido al tiempo que va poniendo en evidencia sus propias limitaciones. Es en lo formal donde Ripstein evidencia una mirada sobre el mundo más sofisticada, pero semejante superioridad va a tener un correlato en su contenido. Allí donde Loach se muestra ingenuo y maniqueo, Ripstein será complejo y ambiguo.

El personaje del paraguayo simboliza el único escape que Loach le ve al callejón sin salida en que se encuentra la clase obrera británica. Hay una mirada ingenua y esperanzada en un continente al que imagina indiferenciado (el paragua-

yo es interpretado por un chileno) pero fértil y lleno de energía y bondad. Para Loach, el latinoamericano es una versión izquierdista del mito del buen salvaje, un estadio de la humanidad que se presenta como una edad dorada a la cual las instituciones represivas le han abortado la posibilidad de germinar en un hombre nuevo. De más está decir que esta versión maniquea y naïve está tan alejada de la realidad como podemos comprobarlo día a día.

Ladybird, Ladybird está ubicada en la filmografía de Loach inmediatamente después de *Riff-Raff* y *Como caídos del cielo*, sus películas más logradas, y antes de *Tierra y libertad* y *La canción de Carla*. El elemento latinoamericano aquí presagia a esta última, donde es desarrollado hasta caer en el abismo. Pero otras facetas del film auguran otros peligros. La necesidad de incorporar una historia de amor, la puntuación musical más convencional sobre las escenas románticas, el énfasis puesto en la intensidad dramática ponen en evidencia que este cineasta de izquierda trabaja cada vez más sobre formas conservadoras, que se irán acentuando en sus dos trabajos siguientes.

La película comienza con una escena en un pub donde se practica karaoke. Es una escena que remite a lo mejor de Loach pero que presagia su decadencia. En *Riff-Raff*, en un pub similar, una chica canta desafinadamente *Con una ayudita de mis amigos*. El público la abuchea y se burla de ella. El formidable Ricky Tomlinson pega cuatro gritos a la concurrencia, invoca la solidaridad de clase y pide que la chica cante de nuevo. El tema termina en una conmovedora ovación. Aquí, la protagonista canta y luego es invitada a tomar un trago por el paraguayo, comenzando así su relación. Aquella experiencia coral, clasista y solidaria ahora se convierte en un movimiento romántico entre la clase obrera británica y los oprimidos latinoamericanos cuyas consecuencias resultarán poco felices para la cinematografía. ☆

Dirección	Ken Loach
Producción	Parallax Pictures Production
Guión	Rona Munro
Fotografía	Barry Ackroyd
Música	George Fenton
Diseño de producción	Martin Johnson
Intérpretes	Crissy Rock Vladimir Vega Sandie Lavelle Mauricio Venegas Ray Winstone Clare Perkins Jason Stracey Luke Brown Lily Farrel

LOCO POR MARY

There's Something About Mary

EE.UU., 1998, 115'

MANEJESE CON CUIDADO

LEONARDO M. D'ESPOSITO

Dirección Peter y Bobby Farrelly
Producción Frank Beddor
Charles Wessler
Bradley Thomas
Michael Steinberg
Guión Peter y Bobby Farrelly
Ed Decter
John Strauss
Fotografía Mark Irwin
Montaje Christopher Greenbury
Diseño de vestuario Mary Zophres
Intérpretes Cameron Diaz
Matt Dillon
Ben Stiller
Chris Elliott
Lee Evans
Lin Shaye
Jeffrey Tambor
W. Earl Brown
Keith David



Invento norteamericano, la *corrección política* (o PC, según sus siglas en lengua patria) es un eufemismo que designa un conjunto de eufemismos. Dado que decirle *negro* a un negro resulta ofensivo, se lo llama *afroamericano*, como si hubiera nacido en medio del Atlántico. Conjunto absurdo de palabras, se basa en el siguiente interrogante: ¿cómo decir lo mismo sin que la gente se ofenda? Por supuesto, decir lo mismo implica mantener las mismas relaciones de exclusión contra el diferente (por color, preferencia sexual o discapacidad física o mental) pero ocultarlas utilizando términos que suenen más inocuos. Pero la PC es también la intolerancia, apenas una cortina de humo lingüística que permite a los perfectos de siempre tratarnos como basura a la mayoría imperfecta.

Existen dos caminos para descalificar un mecanismo tan perverso. Uno es mostrar qué se oculta detrás de él, algo que hacen films como *Pequeños guerreros* (los comentarios respecto de la incorporación de mujeres al ejército, por ejemplo) o *Mentiras que matan* (la parodia de *We Are the World* tiene ese sentido). El segundo es falso: se trata de hacer todo lo contrario de lo que prescribe un hipotético manual de PC. Ahora bien, de ello resulta que "burlarse de la PC" se vuelve una coartada para ser racista. Esto es, exactamente, lo que hacen los hermanos Farrelly en *Loco por Mary*.

En esta película de realización más que pobre, mal actuada y peor escrita, son objeto de las burlas más crueles y de los chistes más evidentes los torpes, los discapacitados motrices y mentales, los homosexuales y los perros. Cínicamente, los Farrelly hacen lo que se les da la gana, quizá sabiendo que no faltará quien festeje sus ventosidades como golpes de hoz segando la impuesta bonhomía de la PC.

En una secuencia del film, un mogólico se enfurece porque le tocan las orejas. ¿Es algo gracioso? No mucho. Menos aún si pensamos que lo que debe causar gracia es que el personaje sea

mogólico. Matt Dillon intenta que Ben Stiller deje de pensar en Mary diciéndole que ella es gorda y está en silla de ruedas. Aun así, Ben Stiller quiere reencontrarse con su amor de la secundaria. Pero los piolas de los Farrelly ya nos han demostrado que Stiller es un idiota. Conclusión: solo un idiota puede sentirse atraído por un lisiado o por un gordo. Dado que es casi el único que trata bien al hermano mogólico de Cameron Díaz, concluimos que solo un tonto puede comportarse como un ser humano frente a los excluidos. Por lo tanto, los Farrelly no ahorrarán al muchacho tortura alguna, desde agarrarle un testículo con un cierre relámpago (sí, el plano gratuito de la glándula emasculada tiene su ratiño de pantalla), hacerlo torturar por la policía (los canas son tratados con más simpatía que el mogólico, quizá porque su discapacidad mental es mayor) y dejar que un perro le muerda el resto del aparato reproductor. Es decir, esa clase de chistes que pueden encontrarse con (mala) suerte en una vieja comedia de Hugo Sofovich con Porcel y Olmedo.

Se puede ejercer el cinismo sin ser cínico. El cinismo es el humor de la desesperación, el chiste del resignado cuyo único consuelo consiste en hallar el costado irónico de la desgracia inevitable. Todos podemos ejercer el cinismo de vez en cuando. No obstante, ser cínico implica entregarse a que el mundo sea como es y reírse de ello. El cínico se ubica por encima de las personas y encuentra jocoso que se caigan de culo en la calle, por ejemplo. Si seguimos el razonamiento hasta sus últimas consecuencias, un cínico es conservador (porque cualquier cambio social positivo atenta contra su placer) y se cree un ser excepcional capaz de decidir sobre la vida de los demás.

Así, la posición de los hermanos Farrelly y de quienes los reivindican como supuesta vanguardia fílmica es, justamente, el olímpico podio del cínico. En *Loco por Mary*, la cantidad de humillaciones que sufren los personajes —excepto la

perfecta Mary— es de una crueldad sin sentido. La gratuidad de ciertas secuencias (la del asesinato serial, por ejemplo) y la torpeza con que se desatan nudos complejos de la trama (especialmente para resolver quién se queda con Mary, conflicto básico de la película diluido en el *Solead style*, o sea a los ponchazos) hablan no solo de discapacidad fílmica sino de autoritarismo cinematográfico: los directores hacen lo que quieren porque les importa muy poco lo que pasa en la pantalla; muestran lo que se les da la gana hasta cuando no es necesario porque les causa gracia. Tal "menemfreguismo" es cualquier cosa menos cine. En principio, porque hasta en el más cruel de los films (*Principio y fin*, sin ir más lejos) el espectador siente algo por los personajes. Y en segundo lugar, porque el verdadero cine crea la emoción apuntando a su inteligencia y no a sus instintos primarios.

En realidad, *Loco por Mary* no merece demasiada atención. Desgraciadamente, no ha faltado quien saludó la película por su reivindicación del cinismo, aunque en realidad se trate del producto perfecto para que quienes desconocen el cine hablen de modernidad, como si esta fuera sinónimo de desinterés por lo que se hace o se cuenta. Así, hoy podemos encontrarnos con una cofradía de jovencitos que cree que ser cruel es la última moda. Hijos de quienes se reían con las secuencias sangrientas de David Lynch hace diez años y nietos de los que afirman que las mejores películas se veían los sábados a la tarde por televisión, carecen de la suficiente visión crítica. Son aquellos que piensan que una película mala es buena porque nos podemos reír de ella. Tal posición implica reducir el cine a mero objeto audiovisual. Por eso, sería justo que *Loco por Mary* no tuviese mayor entidad que una pelusa de ombligo. Pero teniendo en cuenta que ha servido como eje de un discurso ideológico peligroso, es mejor tratarla con cuidado. *Loco por Mary* es la muerte del cine y el triunfo del egoísmo. Y no hay nada peor que subestimar al enemigo. ☆

AL FILO DE LA MUERTE

The Game

EE.UU., 1997. Dirección: David Fincher. **Producción:** Steve Golin y Cean Chaffin. **Guión:** John Brancatto y Michael Ferris. **Fotografía:** Harris Savides. **Música:** Howard Shore. **Diseño de producción:** Jeffrey Beecroft. **Intérpretes:** Michael Douglas, Sean Penn, James Rebhorn, Deborah Kara Unger, Peter Donat, Carroll Baker, Anna Katarina, Armin Mueller-Stahl.

Desde hace un tiempo, una gran parte de la crítica y del público viene señalando un agotamiento de las fórmulas y los modelos tradicionales de Hollywood. Por su parte, los grandes estudios responden con dos tipos de películas: las remakes (*Psicosis*, *Sabrina*, *La llamada fatal*, por ejemplo) y las grandes producciones que buscan la desorientación del espectador para alcanzar un final imprevisible por medio de historias que se complejizan o cambian de rumbo según transcurren los minutos. En este último rubro se inscribe *Al filo de la muerte*, la última película del sobrevalorado David Fincher. Michael Douglas, quien (desgraciadamente) viene ocupando hace varias semanas las salas porteñas, es Nicholas van Orton, un banquero inversionista, millonario, aburrido y amargado. Su hermano (Sean Penn) le regala para su cumpleaños una participación personal en un juego en el que el protagonista debe sortear una serie de obstáculos riesgosos e imprevisibles. El juego, que comienza sorpresivamente, se complica y, en medio de sospechas y conspiraciones, Nicholas no logra distinguir la realidad de la ficción. Este mismo punto de partida, similar al que unos años atrás planteó Paul Verhoeven en *El vengador del futuro*, deviene en un tediosa trama que no logra incluir al espectador en la psicosis del protagonista. El error de Fincher (que no cometió Verhoeven) radica en que, dentro de los parámetros impuestos por el juego y por la película, cualquier sorpresa es posible y verosímil. Aquí no existen, como en *El vengador*, los dos universos (el real y el supuestamente ficcional) radicalmente opuestos por un abismo espacio-temporal. Paradójicamente, esta verosimilitud hace que, en la búsqueda de un final imprevisible, la historia se vuelva cada vez más artificiosa y anunciada. Por eso, aunque *Al filo de la muerte* no es una película aburrida, dista mucho de ser un sólido entretenimiento. Algo que, por otra parte, demuestra que el mito de grandeza generado en torno a David Fincher, sobre todo en las escuelas de cine, es tan sólo eso: un mito.

Blas Eloy Martínez



AMO LA VIDA

Go Now

Gran Bretaña, 1995. Dirección: Michael Winterbottom. **Producción:** Andrew Eaton. **Guión:** Paul Henry Powell y Jimmy McGovern. **Fotografía:** Daf Hobson. **Música:** Alastair Gavin. **Montaje:** Trevor Waite. **Diseño de producción:** Hayden Pearce. **Intérpretes:** Robert Carlyle, Juliet Aubrey, James Nesbitt, Sophie Okonedo, Berwick Kaller, Darren Tighe, Sean Mackenzie.

Nick y Karen se conocen, se enamoran y se van a vivir juntos. ¿Es *Amo la vida* una película romántica? Sí, en parte lo es. Pero Nick empieza a tener síntomas de una enfermedad. Los síntomas se agravan y los estudios médicos diagnostican esclerosis múltiple. ¿Es *Amo la vida* una película sobre la enfermedad? Sí, lo es en parte. A partir de esos dos interrogantes uno debe decidir hacia qué lado se inclina la película, ya que esa combinación se presta a toda clase de golpes bajos, lugares comunes y otras barbaridades. Vayamos por partes. En primer lugar, hay que decir que la historia de amor resulta más que creíble, mérito que debe atribuirse especialmente a dos grandes intérpretes: Robert Carlyle, antes de sus pésimas actuaciones en *La canción de Carla* y *The Full Monty*, y Juliet Aubrey, una revelación actoral que justifica la visión de la película (habrá que seguir de cerca su carrera y rogar que no le hagan perder su presencia natural y poderosa). La enfermedad es un tema más complicado pero la película logra salir airoso en ese aspecto. El humor contribuye a salvar gran parte de un material de difícil tratamiento. Pero es también en el humor donde se descubren los problemas del film. La historia está muy bien, pero no alcanza para un largometraje. Entonces se usa el humor no solo para aliviar la tensión sino para sumar minutos a la película. Tampoco se justifica el recurso de las fotos comentadas, que solo sirve para agregar metraje. Pero las dudas no terminan allí. Hay un número excesivo de escenas resueltas con temas musicales para indicarle al espectador lo que debe sentir. Es obvio que la música cumple la función de enlazar los planos y contar las escenas como un historia de videoclip. Esto provoca un distanciamiento cada vez mayor que distrae la atención. Toda la credibilidad que habían logrado el guión y la pareja protagonista tiende a quedar en un segundo plano. Ahora bien, si el director tuvo la valentía de evitar la pereza y la demagogia en lo que decía, ¿por qué no hizo lo mismo en cuanto a la manera de decirlo? De Michael Winterbottom se estrenará *Bienvenido a Sarajevo*, su tercer film en este año (la anterior fue *Jude*). Puede que esa película dé respuestas a las dudas que deja *Amo la vida*. Al menos tiene asegurado un mérito: trabaja Juliet Aubrey.

Santiago García



TAXI

Francia, 1998. Dirección: Gérard Pires. **Producción:** Michèle y Laurent Pétin. **Guión:** Luc Besson. **Fotografía:** Jean-Pierre Sauvaire. **Música:** IAM. **Montaje:** Veronique Lange. **Intérpretes:** Samy Naceri, Frédéric Diefenthal, Marion Cotillard, Emma Sjöberg, Manuela Gourary, Bernard Farcy, Edouard Montoute, Philippe Du Janerand, Dan Herzberg.

Taxista piola amante de la velocidad y sobre todo simpático inaugura auto. Detective joven nulo para el volante y sobre todo simpático trata de atrapar a una banda de ladrones de banco. Ambos se conocen de manera simpática y aúnan esfuerzos. Vivirán simpáticas aventuras y felizmente atraparán hacia el final a los cacos, en una escena que bien podría confundirse con la publicidad de un nuevo modelo de automóvil. ¿Simpático! Taxi es un triste híbrido entre las películas de choques de autos que pulularon a mediados de los 70 en los Estados Unidos y los policiales de Belmondo, aunque a diferencia de la mayoría de estos productos resulta tremendamente aburrida. La historia, plagada de situaciones previsibles y comentarios machistas y xenófobos (los ladrones son alemanes y parecen sacados de una película de explotación de un campo de exterminio nazi), tal vez hubiera funcionado mejor como piloto de una hora de una serie televisiva (¿BJ cambia camión por taxi?). Ni siquiera las escasas escenas de persecución, supuesto plato fuerte de la película, logran generar algún tipo de emoción distinta al tedio. Producida por Luc Besson (aunque mentirosamente se trató de vender aquí como si hubiera sido dirigida por él), resulta un nuevo intento de una cinematografía periférica de copiar cierto modelo de producción industrial netamente norteamericano, sin lograr en el resultado otra cosa más que un clon fallido. Por esto mismo no es ni extraño ni paradójico que de los pocos estrenos por año que nos llegan del cine francés Taxi haya sido la única lanzada con una importante campaña publicitaria en los medios especialmente diseñada para un público adolescente. Vi Taxi un miércoles por la tarde rodeado de espectadores cuya edad promedio no superaba los trece años, y pasada la euforia inicial cuando se apagaron las luces solo atinaron, de cuando en cuando, a bostezar ostentadamente. Se sabe, los chicos no comen vidrio.

Diego Brodersen



EL MEDIADOR

The Negotiator

EE.UU., 1998. Dirección: F. Gary Gray. **Producción:** David Hoberman y Arnon Milchan. **Guión:** James De Monaco y Kevin Fox. **Fotografía:** Russell Carpenter. **Música:** Graeme Revell. **Montaje:** Christian Wagner. **Diseño de producción:** Holger Gross. **Intérpretes:** Samuel L. Jackson, Kevin Spacey, David Morse, Ron Rifkin, John Spencer, J. T. Walsh, Regina Taylor.

Un experto "mediador" de los equipos SWAT de Chicago (Samuel L. Jackson, encargado de negociar con los que tienen rehenes hasta convencerlos de que desistan o hasta que un francotirador le agujeree la nuca) es víctima de un complot y culpado de la muerte de otro oficial con el que investigaba a una red de policías corruptos. Antes de ser encarcelado, crea una situación de rehenes de esas que él resuelve, en la misma estación de policía. Como mediador requiere a un colega al que no conoce y que es considerado como uno de los mejores (Kevin Spacey). Buen argumento, ¿no? Bueno: los imperativos de producción se encargan de arruinarlo a medida que avanza la proyección, hasta el final-cliché con gusto a más de lo mismo. Pero el punto es que la idea vale mil veces la pena. Al promediar la película, Jackson dice una frase que resume todo el planteo del film. Dice *no puedes vencer al sistema*. Pero es justamente lo que él quiere hacer: se vuelca en contra de toda la maquinaria que tanto conoce y de la que formaba parte: un sistema sofisticadísimo hecho de cámaras, francotiradores, circuitos de radio y hasta un encargado de engañarlo con dulces palabras. Conocer el sistema le permite aguantar pero no vencer. Lo que se juega todo el tiempo es revelador: el sistema puede volcarse contra cualquiera en forma despiadada. Y las armas retóricas (las caras de bueno de Jackson y Spacey) no son menos asesinas que las ametralladoras y las granadas. La tecnología hiperdesarrollada solo sirve para perseguir, destruir, espiar: para vigilar y castigar. La hostilidad es total. Queda una esperanza y una posibilidad. Primero, que el sistema no esté ciego del todo y en algún punto (Spacey, que actúa bien pero el guión no lo ayuda en absoluto) haya lugar para pensar la demencia puesta en marcha. Segundo: utilizar esa ceguera a su favor. El film trata de unir ambas pero lo hace con torpeza, y es una lástima.

Máximo Eseverri



CRATURAS SALVAJES

Wild Things

EE.UU., 1997. Dirección: John McNaughton. **Producción:** Rodney Liber y Steven A. Jones. **Guión:** Stephen Peters. **Fotografía:** Jeffrey L. Kimball. **Música:** George S. Clinton. **Montaje:** Elena Maganini. **Diseño de producción:** Edward T. McAvoy. **Intérpretes:** Kevin Bacon, Matt Dillon, Neve Campbell, Theresa Russell, Bill Murray, Denise Richards, Daphne Rubin-Vega, Robert Wagner.

Alguna vez, John McNaughton filmó *Henry, retrato de un asesino*. Pero ya se le pasó. Si bien el director sigue teniendo un estilo eminentemente físico, *Craturas salvajes* carece de la densidad —o al menos la crudeza— que alguna vez se pudo esperar de él. Todo es prolijo y liviano, algo así como un batido de Gancia filmico. En los cayos de la Florida, un profesor de secundaria (Matt Dillon) es acusado de violar a dos de sus alumnas. Esta situación dura unos cuarenta minutos, en los que McNaughton aprovecha para esbozar algo parecido a la crítica social. Pero entonces vemos que el abogado del pobre muchacho es Bill Murray (los quince minutos del tipo ante cámaras son para aplaudir de pie), y surgen dos sospechas pronto confirmadas: la película no puede ser tomada en serio y las últimas escenas aparecerán mientras se intercalan los créditos finales.

En ese momento, nos damos cuenta de que, hasta entonces, el realizador ha apelado a una serie de metáforas burdas y de que el retrato social tiene la misma enjundia que el de las telenovelas de las tres de la tarde. Todo se transforma en un gran juego orientado a divertir a la platea mediante piruetas de guión, restándole cualquier tipo de espesor a los personajes. Así, como el film no conmueve por sí mismo, queda en el espectador la decisión de entregarse a una interminable sucesión de engaños y falsos finales o permanecer atorrando en la más olímpica indiferencia. Aunque, para lo segundo, tendría que pasar por alto los golosos e intencionados planos que McNaughton, sardónicamente, dedica a los senos de Denise Richards y a las performances entre la susodicha y Neve Campbell (también son para aplaudir de pie), que otorgan cierto relieve a una película que tiene un poco de todo, como para entrar cabalmente en esa vieja categoría de *cine para entretenerse*. Salir del cine, tomar un café y pensar en lo lindas que son las chicas en primavera es todo lo que queda después de pasear un rato por esta película mecánica.

Leonardo M. D'Espósito



EL FARSANTE

Deceiver

EE.UU., 1997. Dirección: Jonas y Joshua Paté. **Producción:** Eurocine. **Guión:** Jonas y Joshua Paté. **Fotografía:** Bill Butler. **Música:** Harry Gregson-Williams. **Montaje:** Dan Lebental. **Intérpretes:** Tim Roth, Chris Penn, Michael Rooker, Renee Zellweger, Ellen Burstyn, Rosanna Arquette.

En lo personal estoy un poco abrumada, por no decir cansada, apática y aburrida, de las películas que intentan engañar al espectador con vueltas de tuerca. Sobre todo porque me hacen sentir inferior. Me explico: inferior a los realizadores que, en cada vuelta de trama, parecen regodearse con su alto coeficiente mental que crece a pasos agigantados frente al mío, que cada vez se reduce más. *El farsante* es la típica película tramposa donde los conceptos de verdad y mentira pierden su valor absoluto para transformarse en meras relatividades. (Este mecanismo, por lo poco honesto, guarda similitudes con *Al filo de la muerte* de David Fincher y *Craturas salvajes* de John McNaughton, con las que comparte la cartelera actual.) Sería obvio decir que además guarda similitudes con *Los sospechosos de siempre* de Bryan Singer por lo que cuenta y por el modo elegido para contarla. La escena alrededor de la que se construye el film transcurre en una oscura, opresiva y claustrofóbica oficina de interrogatorios. Las características de Wayland (Tim Roth), el protagonista, son las siguientes: es un bebedor empedernido de ajenjo —bebida por demás espirituosa—, un mentiroso compulsivo y sufre de frecuentes ataques de epilepsia. Este personaje nada confiable es acusado por el asesinato de una prostituta. Dicho sujeto les juega una mala pasada a los policías que lo interrogan cuando descubre algunos de los secretos que estos guardan, dando vuelta así el interrogatorio. Finalmente se confunden los roles de víctimas y victimarios, de culpables e inculpadados, de torturador y torturados, de la verdad y la mentira.

El farsante es un thriller del tipo de los psicológicos, con una clara apelación a un espectador activo para que arme y desarme el puzzle que se le ofrece, y para que en definitiva saque sus propias conclusiones a partir de pistas falsas, recuerdos mentirosos y trampas intencionales. Pareciera que los gemelos Paté, directores de la película, sufren de los mismos ataques de epilepsia que el protagonista, trabajando con una cámara efectista, sorpresiva y artificial, muchas veces injustificadamente.

Solo me resta decir que la actuación de Tim Roth es perversamente placentera y está bien acompañada por Chris Penn y Michael Rooker.

Marcela Gamberini



CIUDAD EN TINIEBLAS

Dark City

EE.UU., 1998. Dirección: Alex Proyas. **Producción:** Andrew Mason y Alex Proyas. **Guión:** Alex Proyas, Lem Dobbs y David S. Goyer. **Fotografía:** Dariusz Wolski. **Música:** Trevor Jones. **Montaje:** Dov Hoenig. **Intérpretes:** Rufus Sewell, Kiefer Sutherland, Jennifer Connelly, William Hurt, Richard O'Brien, Ian Richardson, Colin Friels, Mitchell Butel.

Eramos pocos y volvió Alex Proyas, el egipcio que saltó a la fama cuando al hijo de Bruce Lee se le escapó un tiro y se mató durante la filmación de *El cuervo*. Retornó con otro desatino estético titulado *Ciudad en tinieblas*. Algún día, entre tantas listas sobre mejores y peores películas, habrá que hacer una donde figuren los films que no tienen relación con el cine. No me refiero a una lista de malas películas que califique la incompetencia de un director o la escasez de recursos económicos (por ejemplo, Ed Wood fue un pésimo realizador pero su obra pertenece a lo específicamente cinematográfico y, además, creía en sus métodos de producción), sino a aquellos realizadores y películas donde el cine es tomado como excusa. Me refiero a una zona pantanosa que nada tiene que ver con el cine, que probablemente le agradezca al diseño, la arquitectura, la pintura, la moda posmo, retro o de fin de milenio, el cambalache o los retazos de algo que no tiene definición y que, además, una vez que se aplica a las imágenes, demuestra la absoluta inutilidad de los propósitos. Voy a ser un poco más claro: Proyas es el responsable de películas imbéciles, pretenciosas y vacías y el referente ideal para que algún sector de la ¿cultura? de fin de siglo aplauda sus despropósitos en celuloide.

Ciudad en tinieblas es su último opus, donde varios géneros se (re)juntan (ciencia ficción, policial, terror) y donde se citan (o afanan) escenas y secuencias de varios films, desde *Metrópolis* en adelante. Pero esto no es lo peor ya que varias películas de los últimos años que utilizaron los géneros citados (especialmente desde *Blade Runner* y *Brazil*) remitían a un pasado cinematográfico. El problema es que lo que filma Proyas no tiene ningún sentido, ni tampoco un momento en que se pueda comprender la historia o, en todo caso, descubrir algo interesante que concuerde con el cine. El argumento enfrenta a un sujeto que perdió la memoria con un grupo llamado "Los extraños", quienes pueden detener el tiempo mediante un proceso mental. A partir de ahí, todo es posible: el recuerdo del pasado del personaje (gratificado por la presencia de Jennifer Connelly), la aparición de un detective (William Hurt) que, obvio, refiere al cine negro, y de un doctor inquieto (Kiefer Sutherland) que, claro está, remite al terror de la Universal en versión MTV. Por su parte, aquellos "extraños" son muy malos y cadavéricos y, de acuerdo a las neuronas de Proyas, constituyen el toque "dark" de la cinta... vistiendo de negro. Andá.

Gustavo J. Castagna



CHE... ERNESTO

Argentina, 1997. Dirección: Miguel Pereira. **Idea:** Miguel Pereira. **Producción:** Aleph Producciones. **Fotografía:** Pablo Salomón y Miguel Kohan. **Música:** Fernando Otero. **Sonido:** Carlos Caleca. **Intérpretes:** Envar Cacho El-Kadre, Gerardo Klein.

En una nota sobre el cine argentino del 96, y ante la inminencia de un par de películas sobre el personaje, expresé mi deseo de que la figura del Che saliera del póster y la declamación sin cuestionamientos. Las versiones de Di Salvo y Desanzo del año pasado, lamentablemente y pese a las diferencias entre ambos casos, no pudieron satisfacer mis deseos. Ese mismo año Miguel Pereira filmó un viaje por los lugares donde Guevara tomó conciencia de su destino revolucionario, antes de que fuera el Che y cuando todavía era simplemente el doctor Ernesto. Para la travesía, Pereira se valió de dos viajeros: Cacho El-Kadre, militante de la resistencia peronista y latinoamericana de los años 60 y 70, y Guillermo Klein, un joven que en la ficción ocupa el lugar de quien desconoce la historia prerrevolucionaria.

Hace pocos meses se estrenó *Ernesto Guevara, diario de Bolivia* del suizo Richard Dindo, un estupendo documental que toma los últimos meses del Che en Bolivia, en el que la cámara retornaba a aquellos lugares donde la utopía de la revolución latinoamericana empezaba a transformarse en la utopía del fracaso. El propósito de Pereira es distinto: *Che... Ernesto* es un viaje didáctico donde la presencia y la voz de El Kadre ilustran el pensamiento inicial del Che ante la mirada atenta y absorta de Klein. Las imágenes de hoy muestran los sitios donde Guevara fue tomando conciencia de la inutilidad de su labor de médico para compenetrarse en su ideal revolucionario. Sin embargo, la película demuestra una visible contradicción entre sus objetivos iniciales y la manera en que estos se manifiestan en las imágenes. Durante el desarrollo de *Che... Ernesto*, El-Kadre y Klein comentan que el viaje que están haciendo no es uno más y que los ámbitos que registra la cámara (las ruinas de Machu Pichu, por ejemplo) siempre seducen a los turistas para sacar fotografías. Pereira, en cambio, contradice las palabras de El-Kadre y Klein, al elegir un registro de postal turística, digno de un documental de algún canal de cable, con bellas y vacías imágenes.

El cine argentino sigue debiendo su película sobre el Che. Desde el póster a la postal o desde el mármol a la ingenuidad didáctica y aleccionadora, la figura del Che en nuestro cine, como los mismos ideales del personaje, parecen destinados a la derrota.

Gustavo J. Castagna



VIENTOS DE ESPERANZA

Hope Floats

EE.UU., 1998. Dirección: Forest Whitaker. **Producción:** Lynda Obst. **Guión:** Steven Rogers. **Fotografía:** Caleb Deschanel. **Música:** Dave Grusin. **Montaje:** Richard Chew. **Diseño de producción:** Larry Fulton. **Intérpretes:** Sandra Bullock, Harry Connick Jr., Gena Rowlands, Cameron Finley, Michael Paré.

Los primeros cinco minutos de la película no prometen nada pero al menos son interesantes. En un *talk show* que imita claramente al de Ricky Lake, la protagonista recibe, frente a las cámaras y en vivo para todo el país, una mala noticia de su mejor amiga (Rosanna Arquette): ella y su marido (Michael Paré) resucitado luego de una década en cajita de video, también presente en el programa, tienen un romance y se van a vivir juntos. Bullock, deshecha, vuelve a su pueblo natal con su hija para vivir en la casa de su madre (Gena Rowlands). Bullock se había ido del pueblo como una ganadora y ahora regresa de capa caída. Allí se encuentra con un viejo enamorado (Harry Connick Jr.), con quien tendrá el inevitable romance. El problema con *Vientos de esperanza* es que luego de desplegar una completa gama de personajes nefastos en el pequeño pueblo, termina defendiendo la vida lejos de la ciudad. En ese universo conservador se supone que la protagonista deberá formar un nuevo hogar al encontrar un esposo para ella y un padre para su hija (pero no un yerno para su madre, ya que el guionista la mató veinte minutos antes). La crueldad de la historia con los personajes es digna de un culebrón, pero la película desborda un optimismo prefabricado que la diferencia claramente de ese género. Si el guión está mal, peor es la manera en que está filmado: planos anticuados, una fotografía empalagosa y cursi incluso para los cánones publicitarios, diálogos y llantos infantiles...

Un crítico saludó alegremente este film por ser femenino y no feminista. Dejando de lado la actitud de esa persona, hay que decir que en algo tiene razón. Es una película hecha para venderse en las promociones de los shoppings (como, por cierto, se hizo) y con la idea de que lo femenino es equivalente a lo naïf, a una eterna infancia de muñecas Barbies y figuritas Sarah Kay. *Vientos de esperanza* no podría ser feminista aunque lo quisiera, porque ignora lo que ha pasado con las mujeres, no solo en las últimas décadas, sino en los últimos doscientos años.

Santiago García



De uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Leonardo D'Espósito FM Palermo	Luciano Monteagudo Página /12	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Osvaldo Quiroga El Cronista	Quintín El Amante	Julian Cooper Herald	Horacio Bernades Página/12	Promedio
Principio y fin	9	7	8	9	9	9	10	10	8	8	7	8	8,50
Ojos de serpiente	6	10	7	9	7	7	8	10	6	9	7	8	7,83
The Truman Show	10	7	7	8	8	8	8	8	9	8	6	7	7,83
Pequeños guerreros	6	6	8		7	8	5	8	6	8	8	7	7,00
La ville Louvre			7	8		8	6	7	7	7	6	7	7,00
Más allá de las nubes	7	8	4	8	6	3	4		10	8	8	7	6,64
La ostra y el viento	6	6		7	4	6	6	8	6	7	6	7	6,27
Ladybird, Ladybird	4	6	4	8	7	8	4	7	7	4	6	7	6,00
El mediador	5	5	6	6	6	6		5		6	7		5,78
Al filo de la muerte	4	8	5		7	6	6	7	3	5	6	5	5,64
Cómplices	5	6	5		5	4	5	4	7	5		6	5,20
Criaturas salvajes	5	5	6	4	7	6	5	5	3	6	5		5,18
El crimen desorganizado		4	4		5	4	4	6			6	5	4,75
Loco por Mary	2	5	2		6	6	3	6		5	5	6	4,60
Vientos de esperanza			2	4	4	2		6	5	3	7		4,13
Air bag	2	2	2		3	5	5		3	6		5	3,67
Ciudad en tinieblas	3	4	3		5	3	2	2		2	5	4	3,30
Taxi	2	2	2		3	3	1	4	3		2		2,44
La momia	3		1				1	1	2		4		2,00

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

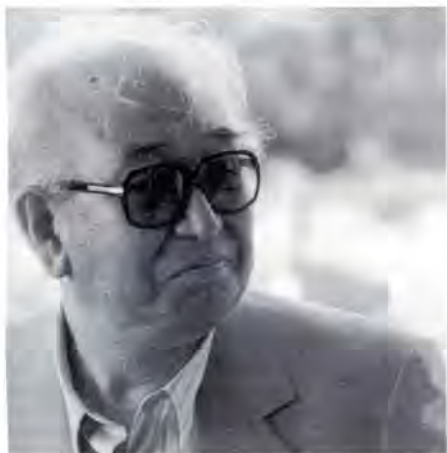
Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

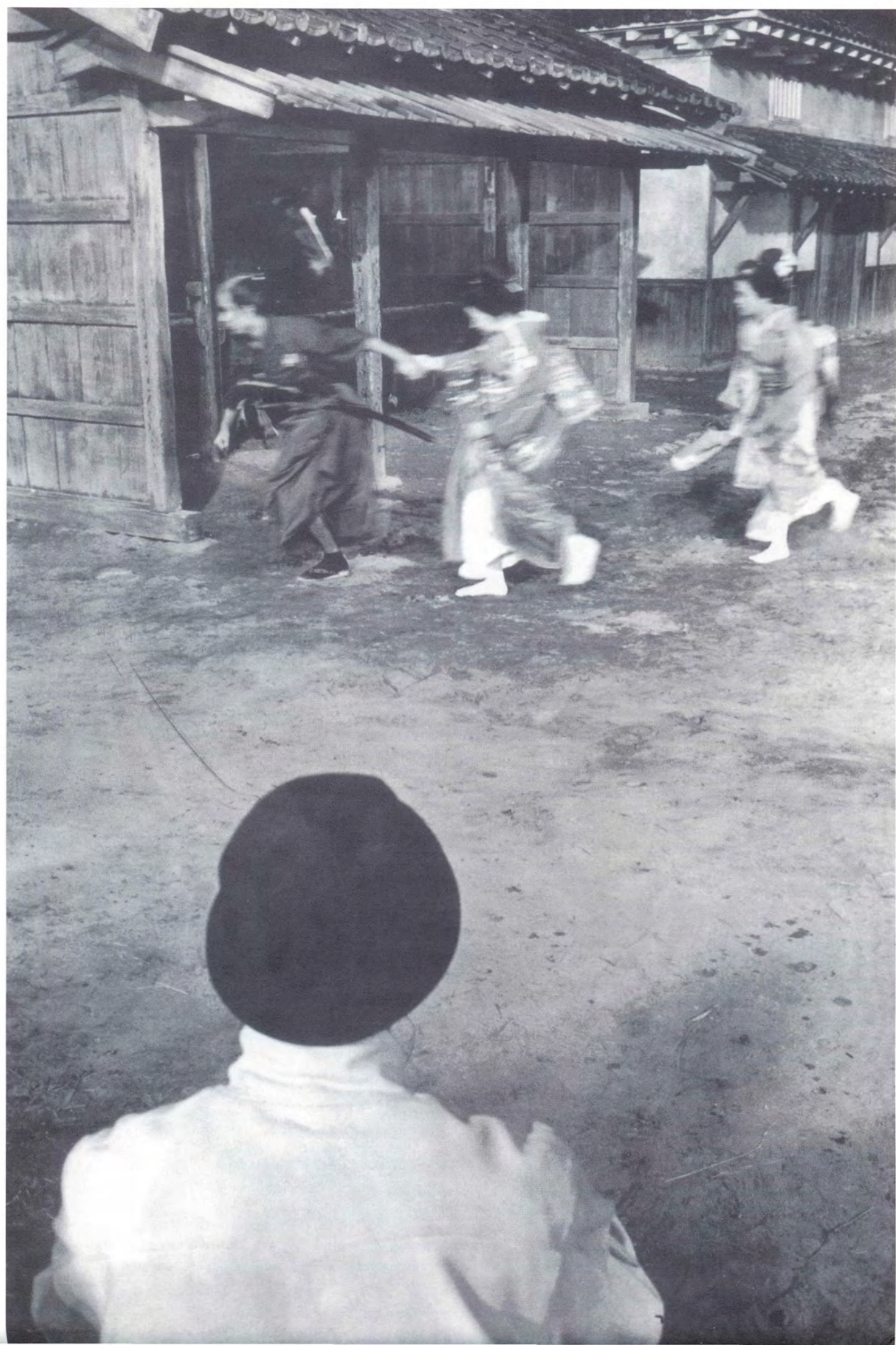
O'Higgins 2172 - Buenos Aires - Tel 784-0820

movicom
La evolución permanente.

KUROSAWA



La importancia de Akira Kurosawa en la historia del cine está ligada a un hecho casi fortuito ocurrido en 1951, cuando el cineasta rondaba los cuarenta años: el triunfo de *Rashomon* en el festival de Cannes. El suceso tuvo consecuencias múltiples. Por un lado, abrió la puerta para que la cinematografía japonesa (y, en definitiva, la de los otros países orientales) fuera conocida en Occidente. Por el otro, al mismo tiempo que despertó una admiración por su figura que se extendió hasta su muerte reciente, en la que muchos vieron la desaparición del último gran cineasta clásico, instaló una duda sobre el valor de su obra que, ante el desconocimiento del cine de su país que aun hoy persiste y el descubrimiento posterior de cineastas como Mizoguchi y Ozu, arrojó la sospecha de que la suya era una figura de segundo rango. La variedad de su filmografía, el eclecticismo de su estilo y el carácter de vaca sagrada que los manuales de cine suelen atribuirle alimentaron la polémica. A esta contribuyó también otro factor desconcertante: la actitud de los propios japoneses, que no cesaron de acusarlo de "cineasta occidentalizado", una vaguedad cuya definición precisa algunos siguen intentando. Por último, el cine de Kurosawa tiene matices académicos, sentimentales y moralizantes que lo alejan de los paladares finos. Los defectos de muchos films de Kurosawa son evidentes. Ya en 1952, André Bazin advertía en *Rashomon* "cierta trivialidad de la perfección" que disminuía su placer y conjeturaba que la perfección técnica del film permitía suponer la existencia de cineastas japoneses superiores. Cuarenta y seis años más tarde, la desconfianza daría lugar al desprecio liso y llano: el editorial de *Sight & Sound* de octubre pasado destroza la carrera de Kurosawa para dejar solo en pie los films de samurais de los 50 y 60, llama "lamentable" a *Madadayo*, su último film, usa términos como "banalidad", "vergüenza ajena" y "tedio" para descalificar otros segmentos de su filmografía y concluye que, si bien Kurosawa es un cineasta "hábil para expresarse en términos absolutamente visuales", es, en cambio, "de muy escaso interés como pensador". Este exabrupto suena exagerado frente a la belleza, el poder y la precisión de sus imágenes, a la variedad y profundidad de sus historias, a la vasta gama de su influencia, que recorre desde Tarkovski y Bergman hasta Coppola y George Lucas. Y sobre todo, frente al placer que sus films les dieron a los espectadores de todo el mundo. Kurosawa merece también ser redescubierto por sucesivas generaciones de cinéfilos. Este dossier intenta aportar algo en esa dirección.



Paisaje después de la lluvia

por Eduardo A. Russo

—¿Lo primero que le viene a la mente es una idea o una imagen?

—No puedo explicarme bien, pero creo que todo empieza por varias imágenes dispersas.

AK, a Gabriel García Márquez

DESPIDIENDO A KUROSAWA. ¿Por qué no comenzar de acuerdo al método Kurosawa, por algunas imágenes del domingo 6 de septiembre? Ese día nos enteramos, sin demasiado detalle sobre las circunstancias aunque con profundo recogimiento de los medios informativos, de que AK había muerto. Algo así como si hubiera fallecido algún dignatario. Acaso la venerable edad de Kurosawa con sus 88 años, unida a ese rango de “embajador artístico” que antaño se les concedía a los escritores, hizo que los informativos se exhibieran sobre él en detalle. En suma, la muerte de Kurosawa fue noticia. Unas pocas de la treintena de películas que filmó a lo largo de medio siglo fueron recordadas como muestra de su influencia, aunque la congoja también pareció abarcar —el factor de “interés humano”— al sentimiento de ausencia de aquel personaje que desde hace tiempo la prensa internacional insistía en llamar *el emperador del cine japonés*.

Un maestro, un monumento viviente, el último de los grandes directores. Dentro del culto reverencial a Kurosawa, sus declaraciones esporádicas eran recogidas como argumento de autoridad (por ejemplo, últimamente su elogio de Abbas Kiarostami o su discurso ecológico en los 90) mientras sus espaciados films de las últimas décadas iban obteniendo una repercusión dispar: o bien provocaban la legitimación automática como productos de una alta cultura audiovisual auspiciados por Hollywood (*Kagemusha*, *Ran* o *Sueños*) o desconcertaban por su propuesta atípica, como mensajes formulados en una lengua distante o desde un tiempo distinto (*Rapsodia en agosto* o *Madadayo*), al ser

considerados como provistos de cierto valor sacerdotal (aunque de una religión de feligreses más bien incrédulos). Desde ese domingo del que no recordamos el clima atmosférico, lo irreversible de la muerte precipitó en el ánimo de aquellos para los que el cine es parte de su vida una de esas lluvias a lo Kurosawa, que arremete sin porqué y corta los tiempos con una desolación indisimulada. Con la muerte de AK llovió sobre el cine la evidencia de que se fue el último cineasta surgido —más allá de su estilo o las diferencias entre Oriente y Occidente— dentro del período clásico de este arte, y que mantenía vigente esa idea pasada de moda de ser responsable de películas que podían pesar sobre la vida de sus semejantes.

Es indiscutible que Kurosawa ha sido uno de los cineastas más influyentes desde los 50 a la fecha, en un campo en el que, directa o indirectamente, se advierten sus ecos desde Andrei Tarkovski a Sergio Leone, o desde Theo Angelopoulos a George Lucas. Es cuestión entonces de explorar el paisaje que ha legado Kurosawa luego de la despedida. Mapear el territorio, advertir algunos caminos trazados en un terreno a menudo propicio para los hitos engañosos, donde la admiración o la polémica muchas veces se han visto ligadas a la confusión. ¿Quién y qué ha sido Kurosawa? Lo que sigue no pretende de ningún modo aspirar a una versión definitiva. Son a lo sumo algunas notas al margen de su cine, en un intento que no por parcial renuncia a querer comprenderlo.

UNA CRÓNICA DE AK

Llegué al cine completamente por azar. Quería ser pintor, pero era joven y pobre. ¿Qué hacer?

AK, a Michel Mesnil

Kurosawa mismo se ha ocupado de dejar en su *Autobiografía* un testimonio detallado de sus experiencias tempranas, en la vida y en el cine. Nacido el 23 de marzo de 1910 en Tokio, hijo de un egresado de la Academia Militar Imperial —luego profesor de artes marciales en el liceo— cuyos antecedentes familiares reunían samurais hasta remontarse al siglo XI, Kurosawa se acercó tempranamente a la pintura cuando contaba con poco más de diez años. Una influencia crucial en esta época fue la que ejerció sobre él su hermano mayor Heigo, cuyos intereses se repartían entre la novelística rusa y el cine en partes iguales. Kurosawa fue avanzando en sus estudios, y al tiempo de elegir sus estudios superiores, intentó ingresar a la Escuela de Bellas Artes. No aprobó el ingreso. Apartándose de la exigencia de su padre, que reclamaba al menos una carrera académica, optó por una educación artística más informal y variada. Seguía interesado por la pintura, pero también por el teatro, la literatura, la música, el teatro y el cine. Hacia 1929, su hermano Heigo ya había encontrado una profesión, reseñando películas y oficiando de *benshi*, el narrador de cine mudo que en Japón se convertía en la verdadera estrella de cada función. Aquellos eran años turbulentos también en Japón. Kurosawa participaba activamente en la

izquierda política, y recorrió distintas agrupaciones. El cine también cambiaba dramáticamente. Se iba acabando el mudo, y Heigo perdió su trabajo; irreversiblemente deprimido se suicidó en 1933. El hecho adquiere un sentido de trauma para AK: volvió a la casa paterna, dejó la pintura sospechando carecer de la capacidad necesaria, y se limitó a crear imágenes de función instrumental, ilustrando libros de cocina o revistas.

En 1936 se afirmó el camino hacia el cine. Kurosawa conoció a Kajiro Yamamoto, director de comedias de bajo presupuesto, quien lo contrató como asistente de dirección. Y aquí la confianza en el propio talento creció con la escritura de los primeros guiones, hasta convertirlo en director en 1943, con *Sanshiro Sugata*, un relato sobre los orígenes del judo a partir de una historia de maestro y discípulo, como las que abundarán en su obra.

El Kurosawa que fue descubierto en Occidente a partir de *Rashomon* (1950) ya era un cineasta de reputación bien establecida en su medio, con diez películas filmadas, cuya producción hasta ese momento se inclinaba a los films de tema contemporáneo —*gendai geki*—, con un repertorio estilístico que por momentos se inspiraba en el cine americano o el europeo de antes o después de la guerra. Durante la época previa a la revelación de *Rashomon* se había permitido crear un puñado de películas memorables, entre ellas *Nuestra juventud* (1946), *Un maravilloso domingo* (1947), *El ángel ebrio* (1948) o *Perro rabioso* (1949). Desde *Rashomon* hasta la reafirmación internacional con esa obra mayor, monumental e indiscutida que fue *Los siete samurais* (1954) —ambas pertenecientes al *jidai geki*, el film de época que tradicionalmente abarcaba aproximadamente la mitad de las producciones japonesas—, se permitió producir otras dos obras maestras, si bien ajenas al sonido del entrecuchar de espadas samurais: *El idiota* (1951), basada en Dostoiévski, y *Vivir* (1952) son algo así como las cumbres silenciosas desde las que puede contemplarse toda su carrera en el cine. Pero Kurosawa siguió adelante: durante los 50, la década más prolífica de su carrera, adaptó a Shakespeare en *Trono de sangre* (1957) y a Gorki —emulando a su admirado Renoir— en *Los bajos fondos* (1957); hizo su película a lo John Ford con *La fortaleza oculta* (1958) y con su policial más negro, *Los malvados duermen bien* (1960), entró a la década siguiente. Los 60 fueron para Kurosawa un período partido en dos. Si en la primera mitad inspiró con dos verdaderas joyas —*Yojimbo* (1961) y *Sanjuro* (1962)— el subgénero que pronto se llamaría *western spaghetti*, en la segunda atravesó una crisis profunda que se evidenciaría en su obra misma, a pesar de momentos logrados en películas como *Bondad humana* (1965). Algo no funcionaba bien: sus proyectos eran rechazados o, cuando eran estrenados, impulsaban al desconcierto como *Dodeskaden* (1970). En 1971 Kurosawa se cortó las venas y se salvó por casualidad, al ser descubierto por una



LOS SIETE SAMURAI

mucama. La última etapa de su vida se caracterizó por una producción espaciada, y con ayuda de la coproducción: *Dersu Uzala* (1975) con la URSS, *Kagemusha* (1980) con Estados Unidos, *Ran* (1985) con Francia y *Sueños* (1990) nuevamente con EE.UU. Solamente con *Rapsodia en agosto* (1991) y su contribución final, *Madadayo* (1993), Kurosawa pudo volver a filmar con financiación japonesa. Lo avanzado de su edad le impidió desarrollar proyectos posteriores, que siguió delineando hasta sus últimos tiempos.

ORIENTE/OCCIDENTE

Me encanta John Ford.

AK, a Y. Shirai, H. Shibata y K. Yamada

El dato es conocido, y se recita al comienzo de cualquier abordaje a Kurosawa: fue con *Rashomon* que comenzó el deslumbrado reconocimiento que Occidente le prodigó constantemente al cine japonés durante más de una década. León de Oro en el Festival de Venecia 1951 y Oscar al mejor film extranjero en el año siguiente, este *jidai geki* basado en dos relatos de Akutagawa comenzó el boom que continuaría hasta bien entrados los 60. En ese contexto, se hizo casi una costumbre considerar a Kuro-

sawa como el director japonés más compatible con la mirada occidental. Situación que más tarde apenas encubriría el desdén, al comparar la poca "japonesidad" kurosawiana y el éxito de sus películas con otros exponentes del cine de su país. Primero se dio el enfrentamiento artificial —en el marco de la crítica y la cinefilia— con Mizoguchi, y luego con Ozu. A medida que se sumaron los nombres a descubrir —Mikio Naruse, Heinosuke Gosho, entre los más destacados—, al cine de Kurosawa se lo tendió a ver como algo que por momentos se acercaba peligrosamente a lo espurio (hasta se lo ha acusado de pensar en la exportación). Nada más falso. La *doxa* que empecinadamente insiste en destacar la escasa pureza nipona de Kurosawa se apoya en la vieja falacia que asocia la cultura japonesa con un exotismo de bazar, que abona el malentendido de un Japón como bajado de otro planeta —o descendiente de deidades, como lo estima el culto Shinto— y luego progresivamente contaminado por la occidentalización. Curiosa consideración para una cultura que ha mostrado desde su misma formación una permeabilidad ejemplar, transformando lo apropiado hasta hacerlo parte integrante de su misma identidad, sin complejo alguno. Baste recordar

lo que ha hecho Japón con el budismo importado de China, y su zen derivado del chino *ch'an*. Paul Theroux recordaba al respecto que cada vez que un japonés dice "gracias", *arigatō*, está usando un derivado del portugués *obrigado*. De modo que esa supuesta pureza no es el menor síntoma del cúmulo de malentendidos occidental que suele relacionarnos con Japón. Cuando se nos refiere que "Ozu es el más japonés de los directores japoneses" y no del todo aprehensible sin al menos algún cursillo sobre el zen, por ciertas razones inefables (aforismo también válido para Mikio Naruse) que hacen a su peculiaridad cultural, parece trazarse una línea que ubica a Kurosawa en la otra punta. Se le critica la música sinfónica de corte occidental que abunda en sus films —al contrario de la espesa textura folklórica que se apreciaba en Mizoguchi— y el comportamiento americanizado de algunos de sus héroes, en contraposición con el bagaje calculadamente tradicional y distanciador de las criaturas de Kobayashi, ignorando de paso que Kurosawa es en Japón el primer cineasta que ha expuesto los innegables lazos que unen el universo cinematográfico japonés con el cine americano desde los tiempos del mudo (a pesar de que Noël Burch se empe-

ne con notable elegancia argumentativa en sostener lo contrario en su influyente escrito *To the Distant Observer*, postulando la existencia de un temprano modo de representación alternativo en las pantallas japonesas, que luego se atenuará por la contaminación occidental). Kinugasa influyó en los 20 por el caligaris-mo y el *Kammerspielfilm*, Ozu filmando en impecables planos y contraplanos con abundantes travellings y encuadres "naturales" al cine de Hollywood en *...Y aun así hemos nacido*, son claros exponentes de lo que el primer Kurosawa, en plena posguerra, luego presentará como un cine de raigambre y aspiraciones universalistas.

EL HILO Y EL ABANICO

Creo que en mi filmografía hay dos tendencias. Una tendencia realista (*Perro rabioso*, *Vivir*) y una tendencia artística (*Los siete samurais*, *Trono de sangre*).

AK, a Michel Mesnil

Así como el mundo de Kurosawa se sostiene en una alquimia entre delicada y violenta de patrones culturales japoneses y occidentales, también parece haber generado una solución propia, que pasa más por la figura del abanico, con sus radios divergentes, que por la del hilo conductor. Novela rusa y cuentos japoneses, teatro isabelino, junto a las formas *No* y *Kyogen*, música sinfónica y folklórica japonesa, drama social o fábulas morales, todo se mezcla en Kurosawa con un estilo que también se basa en los contrastes y hasta en cierto zigzaguo.

AK solía comentar que en su misma filmografía buscaba un balance entre formas alternativas. Cada vez que terminaba un *jedai-geki*, tendía a hacer un *gendai geki*, y viceversa. Por otra parte, si existe un estilo que le es propio, es irreductible a un sistema como si lo poseyeron otros de sus pares japoneses (a veces en busca de una depuración extrema).

En su ejemplar estudio sobre Ozu (*Ozu and the Poetics of Cinema*) David Bordwell detectaba en el cine japonés de comienzos del sonoro la existencia de tres estilos divergentes: el caligráfico (asociado al *chambara*, esa especialidad del *jidai-geki* cuyo momento culminante es el duelo de sables) con su violencia de montaje y sus planos cortos y dinámicos; el pictórico, ligado a los melodramas, fueran históricos o contemporáneos, donde la pantalla se compone como un lienzo con planos largos y hasta suntuosos, y el analítico, que divide el espacio con una meticulosidad que agudiza los conflictos sutiles del género *shomin-geki*, esos dramas en los que, rehuyendo todo exceso, se asientan filmografías como las de Ozu o Naruse. Parte de lo más destacado de Kurosawa se instala sin problemas en uno u otro estilo: si *Vivir* es fuertemente analítico, *Yojimbo* será como un manifiesto caligráfico; si *Kagemusha* propone un compendio pictórico, *Un maravilloso domingo* propondrá un depurado estilo analítico. Si agregamos a esto que *Los malvados duermen bien* posee el ritmo de un clásico de

la Warner Brothers, o que, como hemos afirmado, hay un sostenido aliento fordiano en *La fortaleza oculta*, en Kurosawa hay un espacio permanente para el descubrimiento de nuevas soluciones, una identidad que se construye, película a película, en esa patria llamada cine.

KUROSAWA Y NOSOTROS

Si con el cine se copia la realidad, después no se la puede reproducir. En el cine, la realidad se encuentra y se expresa mirando en primer lugar hacia adentro. Nosotros somos la medida y el rostro de la realidad.

AK, a Gian Luigi Rondi

Lo llamaban el Emperador, a lo que respondía con una sonrisa típicamente japonesa, entre cordial e inescrutable. También podían haberlo considerado como Príncipe, tomando en cuenta que en lo generacional sucede a aquellos maestros como Mizoguchi u Ozu. Pero el título nobiliario también habilitaría a postular otra forma de parentesco. Consultado sobre cuál de sus películas era su predilecta, a Kurosawa le costaba decidirse. Sin embargo, en cierta oportunidad deslizó una afinidad reforzada acaso por algún deseo reivindicatorio, dado que no suele figurar entre sus films más recordados (en verdad, hay hasta quien lo desestima). "Si se me preguntara cuál de mis películas prefiero —confesaba a C. Shimizu— respondería *Hakuchi* (*El idiota*). En esa aspiración utópica a una felicidad imposible, a una dimensión más pura en la relación entre los hombres que se aprecia en Kurosawa, hay una impronta que lo acerca a aquel príncipe Mishkin que imaginó Dostoievski y que él trasladó a Japón y a la pantalla. Más que emperador, AK fue algo así como un entrañable príncipe mishkiniano del cine. Salvo que en lugar de padecer calladamente esa condición de extranjería —más allá de naciones y culturas— la transmutó en arte, con forma de películas. Y si su cine más allá de los géneros o la diversidad de raíces nos compromete, es porque se refiere a nosotros, que elegimos vernos en lo que AK supo poner en sus películas.

En un reportaje concedido al comenzar esta década, Kurosawa afirmaba a su entrevistadora: "Creo que se puede morir serenamente si uno ha cumplido su vocación de vivo, si los que quedan detrás pueden pensar en uno diciendo 'está bien, ha cumplido su tarea'". Aunque se insiste en que mientras pudo seguía bocetando incansablemente sus storyboards y pensando en nuevas historias... ¿de quién si no de él puede decirse que ha logrado plenamente ese objetivo? ☆

FILMOGRAFIA

- 1943 SANSHIRO SUGATA
- 1944 ICHIBAN UTSUKUSHIKU
(LO MAS HERMOSO)
- 1945 SANSHIRO SUGATA, SEGUNDA PARTE
TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI
(LOS HOMBRES QUE CAMINARON
SOBRE LA COLA DEL TIGRE)
- 1946 ASU O TSUKURU HITOBITO
(LOS CONSTRUCTORES DEL FUTURO)
- NUESTRA JUVENTUD *
- 1947 UN MARAVILLOSO DOMINGO *
- 1948 EL ANGEL EBRIO *
- 1949 SHIZUKANARU KETTO
(EL DUELO SILENCIOSO)
- PERRO RABIOSO *
- 1950 ESCANDALO *
- RASHOMON *
- 1951 EL IDIOTA *
- 1952 VIVIR * **
- 1954 LOS SIETE SAMURAIS * **
- 1955 IKIMONO NO KIRUKO
(NOTAS DE UN SER VIVIENTE)
- 1957 TRONO DE SANGRE *
- LOS BAJOS FONDOS *
- 1958 LA FORTALEZA OCULTA *
- 1960 LOS MALVADOS DUERMEN BIEN
- 1961 YOJIMBO *
- 1962 SANJURO
- 1963 EL CIELO Y EL INFIERNO * **
- 1965 BONDAD HUMANA * **
- 1970 DODESKADEN *
- 1975 DERSU UZALA *
- 1980 KAGEMUSHA *
- 1985 RAN *
- 1990 SUEÑOS *
- 1991 RAPSDIA EN AGOSTO *
- 1993 MADADAYO *

* Películas disponibles en video.

** Las ediciones en video de estas películas son completas, a diferencia de las versiones estrenadas en los cines.

NUESTRA JUVENTUD (*Waga seishun ni kuinashi*), 1946, con Senjiro Okochi y Eiko Miyoshi.
En base a un incidente ocurrido en la Universidad de Kyoto durante el ascenso del fascismo japonés, Kurosawa construye el relato a partir del protagonismo de una mujer, una rareza en su cine. El melodrama familiar y la lucha política son excusas para desplegar dos de los motivos recurrentes en su obra: la magnificencia de la naturaleza y la pasión que trabaja a un ser humano hasta convertirlo en una criatura excepcional. Muchas veces al borde del didactismo y, por momentos, hasta del realismo socialista, el vigor y la virtud de Kurosawa hacen que la película sostenga su exacerbado romanticismo en un estilo que incluye desde King Vidor hasta el naturalismo soviético (el temprano Kurosawa parece una esponja que todo lo absorbe). En el fondo es como si el director hubiera revisitado a Ozu sustituyendo la melancolía y la contemplación por un mesianismo descontrolado, una visión voluntarista de la Historia. Atractiva por su audacia, por su riqueza visual, por sus excesos y por la presencia de Setsuko Hara (la nuera de *Historia de Tokio*), *Nuestra juventud* está libre de todo academicismo y repleta de hallazgos. El título original es algo así como "No tenemos remordimientos por nuestra juventud" y Kurosawa no debería tenerlos por esta película.

Quintín



UN MARAVILLOSO DOMINGO (*Subarashiki Nichiyobi*), 1947, con Isao Numasaki y Chieko Nakakita.

Cuando a Kurosawa todavía no se lo denominaba "maestro" (¿por qué será que la crítica califica a todos los directores japoneses de esa manera?) y cuando el realizador aún no se preocupaba por las historias del pasado, este temprano film, ajeno a cualquier clasificación atribuida a sus películas posteriores, provoca una agradable sensación. *Un maravilloso domingo* (título irónico) es el día que pasan dos jóvenes en el Japón de la inmediata posguerra. Las influencias de la puesta en escena tienen más de una relación con los orígenes del neorealismo —filmación en exteriores, utilización de la cámara en mano, actores no profesionales, conjunción entre el contexto y los personajes—, con la diferencia de que los jóvenes de Kurosawa — pese a sus infinitas dificultades— transmiten un ingenuo optimismo. Es que Kurosawa aún no era el *sensei* intocable y sí el realizador capaz de contar una historia de jóvenes, contemporánea y con una sutil lectura social, donde podía escucharse una versión de *La cumparsita* y compartir los dolores y las alegrías de la pareja central. Un más que interesante paralelismo surge entre los primeros films de Kurosawa —antes del reconocimiento internacional— y la vitalidad sin pretensiones de las películas iniciales de Ingmar Bergman: dos directores que alguna vez tuvieron un pasado cinematográfico bastante alejado de la incondicionalidad crítica de sus fervorosos admiradores.

Gustavo J. Castagna



EL ÁNGEL EBRIO (*Yoidore Tenshi*), 1948, con Toshiro Mifune y Takashi Shimura.

Hay una escena recurrente en *El ángel ebrio*: una laguna atraviesa el barrio pobre de punta a punta. La laguna burbujeante de agua sucia es la que destila la enfermedad y la miseria; es quizá la fuente natural, inexplicable, de los males físicos de los pobres, de los marginales. Sin embargo, la sociedad que se muestra a partir de la figura del maleante tampoco es sana. No solo hay enfermedad, corrupción y prostitución sino que también hay muerte. Con *El ángel ebrio* (1948) Kurosawa se propone describir las condiciones sociales y psicológicas de la inmediata posguerra, mostrando la debilidad y la grandeza de los hombres. El cielo con su ángel —el médico— y el infierno con su diablo —los maleantes— se conectan y se hacen uno en el espacio que propone Kurosawa.

El ángel ebrio cuenta la historia de un médico de los barrios pobres que procura no solo atender sino salvar a un gángster tuberculoso, jefe de una banda de maleantes (Toshiro Mifune), quien llega al consultorio para que le extraiga una bala. Entre estos hombres, como en todas las películas del maestro japonés, se crean lazos de afinidad a partir de la necesidad, del rechazo, de la violencia o de la solidaridad.

La pregunta sobre la cual se construye *El ángel ebrio* se refiere —como en muchos otros films de Kurosawa— a la ética individual y la moral social. En este caso, no solo se la plantea alrededor de la ética médica, en contraposición con la ética mafiosa, sino que la pregunta implícita en toda la película apunta a la medicina en particular: su objeto, su fin, sus medios.

El ángel ebrio es una obra en la que se perfila el estilo personal del maestro japonés, y es también el inicio de una relación entre dos hombres inolvidables: Toshiro Mifune y Akira Kurosawa.

Marcela Gamberini



PERRO RABIOSO (*Nora Inu*), 1949, con Toshiro Mifune y Takashi Shimura.

Si bien la trascendencia a nivel internacional de Akira Kurosawa y del cine japonés comenzó en 1950 a partir de los premios obtenidos por *Rashomon*, ya antes de esa fecha el director había rodado algunos títulos valiosos que solo tuvieron difusión a partir de aquel reconocimiento. A esa etapa pertenece esta película, primera incursión de Kurosawa en los

terrenos del cine negro, un género con el que el director siempre manifestó afinidad. El robo de la pistola a un policía, con la que luego se cometerán algunos asesinatos, provoca en él un muy oriental sentimiento de culpa y deshonor, y la investigación ulterior que desarrollará con otro detective, un hombre mucho mayor que él, generará inesperadas derivaciones sobre su personalidad. En la película de Kurosawa, más que el descubrimiento del asesino, interesan el minucioso estudio de los caracteres contrapuestos de ambos policías y, sobre todo, la descarnada mirada del director sobre un Japón de posguerra, sometido a la influencia norteamericana. Algunos desniveles de un guión por momentos confuso y algo estirado se ven ampliamente compensados por la rica galería de personajes secundarios y la potencia visual de algunas secuencias en las que se detectan influencias del cine ruso clásico. Atractiva fusión de las variables de un género eminentemente americano con los códigos de conducta japoneses, *Perro rabioso* es uno de los títulos más valiosos de la primera época del realizador.

Jorge García



ESCÁNDALO (*Shubun*), 1950, con Toshiro Mifune y Yoshiko Yamaguchi.

El arte. Los medios de comunicación. Su efecto en la gente. Un amor insinuado. La moral puritana e hipócrita. La ley, el orden. La corrupción, la estafa. La voluntad, la debilidad, la intimidación y la redención. *Escándalo* es una de las películas más abarcadoras de Kurosawa y una de las menos conocidas. Encerrada entre dos obras cumbres del director japonés (*El ángel ebrio* y *Rashomon*), esta película de 1950 es sorprendentemente actual. El eje del film, que en principio puede parecer banal, gira en torno a un diario sensacionalista que publica la foto de un pintor, Aoe (Toshiro Mifune), y una cantante, Miyako (Yoshiko Yamaguchi), quienes nunca han llegado más allá de una breve conversación en un balcón de hotel. La foto de ese momento desata el escándalo. Esta simple anécdota encierra una enorme complejidad temática que enriquece la trama central.

Menos llamativa en lo visual que la mayoría de sus películas, la importancia de *Escándalo* radica en el tratamiento y la descripción de una sociedad cuyos valores morales atentan contra la libertad individual. Desde la escena inicial, en la que Aoe discute sobre el arte con unos campesinos, el film plantea un estudio sobre la mirada interior. Eso da pie a la enorme compasión que Kurosawa demuestra por sus personajes en *Escándalo*, cuidándolos y otorgándoles una redención de su propio vacío personal que les estaba vedada al comienzo del film. Aun más, *Escándalo* es una película sobre la interpretación y sus usos. La pintura de Aoe (que en ningún momento vemos) refleja fielmente las montañas de Izu, aun cuando no sea una copia fiel. La fotografía publicada, por el contrario, es apenas una precaria representación de un instante. Y, sin embargo, es el material en el que se basan los lectores para conjeturar una relación ficticia entre los protagonistas.

En *Escándalo* se notan todos aquellos rasgos occidentales (narrativos y visuales) que sirvieron para que la crítica japonesa atacara ferozmente a Kurosawa. Rodrigo Tarruella señalaba en una nota publicada en *El Amante* (EA 6) que esta crítica provenía del conservadurismo cultivador del Ser Nacional que desconoce la cambiante realidad de la integración mundial. Como artista de una época decadente y destructiva (nuevamente Tarruella), Kurosawa retrata a la perfección una sociedad que interpreta según los cánones de una falsa corrección moral.

Blas Eloy Martínez



RASHOMON, 1950, con Toshiro Mifune y Machiko Kyo.

Hay dos frases que los historiadores y cinéfilos repiten de memoria. Una, de carácter localista, dice que los argentinos descubrimos a Bergman antes que los franceses. La otra, de alcance internacional, afirma que el premio a *Rashomon* en el Festival de Venecia permitió que el cine japonés empezara a conocerse en todo el mundo. Es verdad y no hay nada que discutir: *Rashomon* derrumbó el muro de Oriente y gracias a las películas de Kurosawa la cinematografía nipona dejó de ser un enigma. Sin embargo, cuando se revisa una película tan prestigiosa como *Rashomon* después de mucho tiempo, la primera impresión que se tiene es que los elogios del pasado (y también los actuales) resultan, por lo menos, algo excesivos. No puede negarse la originalidad en el tratamiento de la historia —un relato que se narra desde distintos puntos de vista—, la prolijidad formal y los encuadres obsesivos, la utilización de la lluvia como recurso dramático, los actuaciones de Shimura y Mifune y el misterio que provoca escuchar la voz de un muerto gracias a un artilugio mágico. Tampoco pueden negarse los propósitos humanistas del realizador, que en la época de *Rashomon* aún no se traducían en lecciones de vida. Entonces, ¿cuál es el problema? Ocurre que *Rashomon* carece de la poesía de *Ugetsu* y *La vida de O'Haru* de Mizoguchi y de la empatía de los films de Ozu. Hoy se podría calificar a *Rashomon* como una película de festival, exótica, novedosa y que —como dijo Bazin hace más de 45 años— adolece de una "cierta trivialidad de la perfección". Pero Kurosawa haría luego mejores films.

Gustavo J. Castagna



EL IDIOTA (*Hakuchi*), 1951, con Masayuki Mori y Toshiro Mifune.

El film se abre con el siguiente texto: "Dostoievski, el autor, deseaba retratar a un hombre verdaderamente bueno. Irónicamente, eligió a un idiota como su héroe. Pero un hombre verdaderamente bueno debe parecer un idiota para otros". Kurosawa ubica la acción de la novela en el Japón de la segunda posguerra. El lugar del príncipe Mishkin —el idiota del título— lo ocupa Kameda, un sobreviviente de la guerra que cree que el hecho de haberse salvado de la muerte lo tiene que retribuir con una compasión sin límite hacia todos los seres humanos. Su santidad le ha sido diagnosticada como una enfermedad grave ("idiotez"), cuyos síntomas se manifiestan como incapacidad para devolver el mal que le hacen. La bondad de Kameda ha inspirado la simpatía de un personaje tan oscuro como Rogozin (que en el film es Akama) y el amor de la mujer que Rogozin ama: Natasha (llamada Taeko Nasu). Las situaciones de la novela que llevan a este infortunado triángulo Kurosawa las resume en unos pocos renglones de texto, que aparecen impresos sobre fondo negro para que el espectador los lea. No obstante, mantiene demasiados personajes secundarios que —sin posibilidad de desarrollo— entorpecen la comprensión de la historia. Las escenas más logradas son aquellas en las que Kurosawa refleja la extrema ambigüedad de los personajes, incluido el mismo Kameda y su bondad condenada a causar la infelicidad ajena.

Silvia Schwarzböck



VIVIR (*Ikiru*), 1952, con Takashi Shimura y Nobuo Kaneko.

En un artículo escrito en 1957, André Bazin, director de *Cahiers du Cinéma*, amonestaba a los redactores de la revista de tapas amarillas por no apreciar debidamente *Vivir*. Uno de ellos, Luc Moullet, había escrito que *Vivir* batía los récords del ridículo. Como la crítica de cine no ha avanzado demasiado desde entonces, hoy me encuentro en una posición análoga: la de dirigirles un reproche a los redactores de *El Amante* que descalifican esta obra maestra bajo la acusación de "sentimentalismo". La diferencia con el caso de Bazin no es solo de jerarquía intelectual, sino también de poder persuasivo: no creo que nadie por aquí haga caso de mis argumentos. Lo intentaré, sin embargo, empezando por recordar los argumentos de Bazin.

Vivir trata sobre un viejo y amargado funcionario municipal, afectado por un cáncer terminal, que descubre, en sus últimos días, que puede comportarse por primera vez como un ser humano y termina desafiando a la burocracia gris que absorbió su vida para poder construir una plaza. En su artículo (compilado en *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977), Bazin señala que se trata de un pacto fáustico al revés: un anciano que hace un pacto con el bien. También destaca la audacia de la estructura del relato: la historia se cuenta por medio de flashbacks que parten del velorio del viejo y los invitados van emborrachándose a medida que descubren cuál fue el motor de la conducta del muerto en sus últimos meses. Bazin nota con lucidez que esos borrachos llegan por fin a una verdad que no recordarán al día siguiente. En cuanto a lo del sentimentalismo, dice lo siguiente en su prosa particularmente precisa: "Vamos, pues, todos los riesgos que encerraba tal tema: sentimentalismo, melodrama, moralismo, tesis social. Todos esos peligros han sido, más que evitados, trascendidos".

Me gustaría detenerme en la última palabra, que creo la clave de la emoción que genera la película una vez que logra desbordar nuestro prejuicio. ¿En qué consiste ese prejuicio? En la dificultad para aceptar que el bien puede ser más interesante que el mal, como de hecho ocurre en la vida del protagonista, que tiene el coraje suficiente para vivir su agonía sin compadecerse a sí mismo. En ese coraje reside, tal vez, el secreto de *Vivir*. Kurosawa da muestras de él en la primera parte de la película cuando con la más descarnada dureza relata las circunstancias en las que el viejo se entera de la enfermedad que padece. En esa escena brutal como pocas en la historia del cine, el film se impone a sí mismo un horizonte de verdad y la asombrosa grandeza de esta obra maestra reside en que lo mantiene atravesando una prueba aun más difícil. Porque lo sentimental, en este caso, hubiera sido retroceder ante la angustia e imponerle al protagonista la distanciada sordidez con la que contemplamos la muerte ajena, porque no soportamos saber que se trata de un anticipo de la nuestra. Es la cobardía ante nuestra propia muerte la que nos impide enfrentarnos con la vida. Y Kurosawa evita esa cobardía con la trascendencia que señalaba Bazin, que no es la del más allá sino simplemente la de la verdad. El sentimentalismo, en cambio, no es más que otra cara del desinterés por lo humano: un horror por el sufrimiento que se resuelve en mensaje piadoso con la misma desaprensión con la que podría hacerlo en cinismo y desprecio. Nada de eso hay en este film maravilloso.

Quintín



LOS SIETE SAMURAI, 1954, con Toshiro Mifune y Takashi Shimura.

Cumbre del cine de samurais de Kurosawa y merecido clásico de todos los tiempos, es la historia de un pueblo de agricultores del siglo XVI que, saqueado sistemáticamente por un grupo de bandoleros, decide contratar a un grupo de guerreros para acabar con su enemigo.

La combinación perfecta entre entretenimiento y profundidad, acción y humanidad. Una película que en su versión de más de tres horas potencia todas sus cualidades sin perder inte-

rés, con un reparto excelente encabezado por Toshiro Mifune como el memorable Kikuchi-yo y Takashi Shimura como Kambei, el líder de los samurais. Con una evidente influencia del western americano, la película renueva dicho género desde otro tiempo y otro lugar, pero manteniendo algunos de sus códigos. Como un extrañó feedback, Hollywood realizó *Los siete magníficos*, una remake dirigida por John Sturges.

El film de Kurosawa es tan grande como simple, y su alegría por la aventura y la camaradería no impide que desde el comienzo hasta al final se transmita una inmensa melancolía. En ese sentido Kambei tiene una línea de diálogo memorable y emblemática: *No soy un hombre que tenga una habilidad especial. Pero tengo muchísima experiencia en la guerra. En perder guerras, todas ellas.* Los samurais ganan una guerra cuya victoria no les pertenece. La barbarie de los bandoleros ha quedado atrás, pero se ha llevado consigo la necesidad de los samurais.

Santiago García



TRONO DE SANGRE (*Kumonosu-Jo*), 1957, con Toshiro Mifune e Isuzu Yamada.

Para la adaptación de *Macbeth*, Kurosawa experimentó con la distancia de la cámara respecto del centro dramático de la acción en la misma forma en que ya lo había hecho Mizoguchi. "Traté de mostrar todo usando el plano general. Los directores japoneses casi nunca hicieron films de esa manera y recuerdo cómo confundía a mi equipo con mis instrucciones. Ellos solían acercarse a la cámara para los momentos de mayor emoción y yo les decía que se fueran mucho más atrás. En este sentido, supongo que podría llamarse a este film *experimental*." El propósito de esta distancia decidida a priori era describir una tragedia en términos objetivos, sin invitar al público a una identificación emocional con los protagonistas. De este modo, sería más fácil para el espectador observar cómo los personajes son conducidos por fuerzas exteriores que los superan y gobiernan su destino, mientras ellos, en su ceguera, se creen dueños de sus deseos y decisiones individuales. La búsqueda de una representación fidedigna del carácter impersonal de la tragedia a la manera de los clásicos griegos hace de esta adaptación de *Macbeth* una versión original de la obra de Shakespeare y una película extraordinaria dentro de la filmografía del director.

Silvia Schwarzböck



LOS BAJOS FONDOS (*Donzoko*), 1957, con Toshiro Mifune e Isuzu Yamada.

Adaptación de una obra del ruso Máximo Gorki, *Los bajos fondos* es una película que revela en muchos pasajes la maestría de Kurosawa. Los abruptos cambios de tono que sufre la historia a lo largo de sus más de dos horas de duración la enriquecen y la alejan de toda posible clasificación.

El ambiente opresivo en el que vive un grupo de desclasados es el escenario ideal para el desarrollo de una acción cuyo movimiento pendular entre el drama y el grotesco desacomoda en forma permanente al espectador.

Aunque en algunos tramos *Los bajos fondos* no puede desprenderse cierto lastre teatral, siempre sale a flote con un movimiento de cámara preciso o una secuencia montada magistralmente. Los planos fijos están trabajados tan detalladamente como es costumbre en Kurosawa, quien filmó esta película en un período de absoluto brillo (en 1954 había deslumbrado con *Los siete samurais* y en el mismo año en el que produjo *Los bajos fondos*, se despachó con *Trono de sangre*).

Toshiro Mifune compone con solvencia el papel de un bandido de poca monta, enredado en una telaraña de miseria, muerte y desengaño amoroso. Los picos de intensidad dramática que logra Kurosawa se deben en buena medida a su trabajo y al del resto del elenco.

Dos décadas después del estreno de la sórdida versión de la obra de Gorki que llevó a cabo Jean Renoir, Kurosawa eligió atenuar el eco social de la historia original del autor ruso para dejar escuchar mejor la voz de la tragedia.

Alejandro Lingenti



LA FORTALEZA OCULTA (*Kakushi toride no san akunin*), 1958, con Toshiro Mifune y Misa Uehara.

Kurosawa usa por primera vez el formato de pantalla ancha y lo hace para realizar la más espectacular de sus películas en blanco y negro. *La fortaleza oculta* narra la travesía de una princesa que huye fingiendo ser sordomuda, acompañada de un fiel guerrero que la protege y de dos granjeros arruinados por la guerra. Los paisajes oscilan entre la aridez de una visión lunar con las típicas lluvias en los pueblos con las que Kurosawa empapaba a sus actores para terminar en una cabalgata libre y salvaje en los montes (que suponemos) verdes. Cada imagen —espectacular y aprovechando cada rincón de la pantalla— remite a la historia y a las tribulaciones de los personajes, brindando, al paso, algunos de los momentos más hermosos que haya filmado el cine de masas: la rebelión de los esclavos y la danza del fuego, dos secuencias sobrecogedoras.

El viaje de aventuras le sirve a Kurosawa, además, para reafirmar su fe en las diferencias de clase: la imperturbable dignidad de la joven princesa y el estoico y heroico comportamiento



de su general (el gran Toshiro, por supuesto) contrasta con la rapacidad y bajeza de los granjeros y de cualquier persona de pueblo que se cruce con los protagonistas. Las andanzas de este grupo heterogéneo de aventureros inspiró a Lucas para *La guerra de las galaxias*.

Gustavo Noriega

LOS MALVADOS DUERMEN BIEN (*Warui Yatsu hodo yoko nemuro*), 1960, con Toshiro Mifune y Takeshi Kato.

Dos de las vertientes más importantes en las que abrevó el cine de Akira Kurosawa fueron el cine negro americano de los años cuarenta y la tragedia shakespeariana, pero en ninguna de las películas del realizador ambos aspectos se fusionaron de una manera tan nítida como en *Los malvados duermen bien*. Basado en un relato del prolífico Ed McBain, el film narra una oscura historia de corrupción y venganza. Un ejecutivo de una gran empresa, quien está casado con la hija del director de la misma, descubre que el suicidio de su padre, también miembro de la firma, ha respondido a presiones del directorio, cuyos integrantes están envueltos en turbios negociados. Su búsqueda de los culpables lo conducirá a una espiral de violencia de trágicas consecuencias. Kurosawa consigue una precisa simbiosis entre las reminiscencias hamletianas del relato y las variables narrativas del *film noir*, pero es en la descarnada mirada sobre el capitalismo japonés y sus relaciones de poder donde la película alcanza una dimensión casi profética. Como casi siempre en el director, hay una tendencia a estirar las situaciones —el film dura dos horas y media—, que por momentos perjudica el ritmo del relato, pero ello se ve compensado por la intensidad dramática de varias escenas, un excelente uso de la pantalla ancha y una extraordinaria secuencia de apertura, la de la boda, en la cual la capacidad de Kurosawa para utilizar el espacio y la profundidad de campo brilla en todo su esplendor.

Jorge García



YOJIMBO, 1961, con Toshiro Mifune y Eijiro Tono.

Kurosawa es un caso extraño. Aunque no puede renegar de su condición de japonés, su acercamiento a las formas norteamericanas del relato de acción así como sus lecturas occidentales lo convierten a veces en un diletante y otras en una especie de puente entre dos culturas. *Yojimbo*, que es una buena película antes que una obra maestra, revela vicios y virtudes de esta tendencia.

Adaptación de la novela *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, *Yojimbo* permite que el espectador se acerque a las abstracciones de cierta estética japonesa desde una puesta que incorpora —como ya lo había hecho Kurosawa en *Los siete samurais*— elementos del western y el policial negro. Gracias a este sincretismo formal, los modos orientales pasan inmediatamente a la experiencia de la platea, que ya no los ve como algo exótico. Sin embargo, y al mismo tiempo, se cuela un aspecto didáctico que lastra el film y lo torna aparentemente denso.

Paralelamente, esta doble actitud logra que ciertas ideas modernas —a las que el cine japonés llegó por su propia evolución— cobren características universales, tanto en lo formal (el primer plano de un brazo cortado) como en lo ideológico (el dinero como motor de la tragedia y la crueldad como método).

Sin embargo, lo que hace de *Yojimbo* una película ejemplar es la mirada del realizador —siempre oscilando entre ángulos que destacan el carácter heroico del protagonista y la distancia irónica respecto de la trama— y el rostro de Toshiro Mifune como ese samurai cansado, a medias entre el interés y la justicia, que expresa incluso ante la más cruel de las torturas la pesadumbre de ser invencible y, como todo arquetipo, inmortal.

Leonardo M. D'Espósito



SANJURO (*Tsubaki Sanjuro*), 1962, con Toshiro Mifune y Tatsuya Nekkai.

Para James Goodwin (*Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, 1994), *Sanjuro* podría considerarse junto con *Yojimbo* como un ejemplo de construcción híbrida, en la que se entretajan dos lenguajes, dos sistemas de creencias, dos estilos, que son identificables aunque no llegan a separarse en ningún punto de la narración: el del western clásico (Ford, Hawks) y el de la parodia de sus héroes solitarios, que restablecen el orden con un código privado de justicia (Leone). En base a esto, podría decirse que *Sanjuro* es un film esencialmente masculino, centrado en la tensión de los combates entre samurais (desde su planificación hasta el despliegue coreográfico que implica llevarlos a cabo), sin ninguna subtrama romántica, con un suspenso mínimo que se alterna con situaciones de comedia, sin complicaciones intelectuales para explicar las conductas por detrás de la acción física, y con un héroe con vocación de antihéroe. El personaje de Sanjuro es el de un marginal cuya destreza militar lo pone a la altura de la gloria y que, al alcanzarla, la rechaza porque no se la había propuesto. Después de demostrar que el guerrero no conoce otro dilema moral que decidir si tiene que atacar o esperar que ataque su adversario, el pacifismo que le atribuye Kurosawa en el final solo se explica porque el director ha conocido la guerra desde el punto de vista de la potencia perdedora.

Silvia Schwarzböck



EL CIELO Y EL INFIERNO (*Tengoku to jigoku*), 1963, con Toshiro Mifune y Kyoko Kagawa. Policial contemporáneo en el que un poderoso empresario lucha por lograr el control de la empresa de zapatos en la que tiene acciones. Cuando finalmente parece cumplir con sus ambiciones, recibe la llamada de un secuestrador pidiéndole el rescate de su pequeño hijo. Pero el secuestrador se equivocó, pues se trata del hijo del chofer del empresario. Con este comienzo Kurosawa describe dos mundos: el de los que habitan en la cima de la ciudad, con sus casas luminosas, y los que viven en los bajos fondos, viendo pasar sus vidas en la oscuridad.

Esta descripción es mucho más interesante que la investigación policial, que solo sirve para demostrar el interés de la policía por proteger al poderoso. Pero lo mismo se podía decir con menos charlas y reuniones de los oficiales de la ley. Si se mantiene el ritmo y el interés de la historia, se debe sobre todo a un elenco muy profesional y carismático.

Curiosamente, en el año 1996 Ron Howard filmó *El rescate*, una muy interesante, aunque disimulada, remake de *El cielo y el infierno*.

Santiago García



BONDAD HUMANA (*Akahige*), 1965, con Toshiro Mifune y Yuzo Kazame.

Como historia de iniciación, *Bondad humana* narra el proceso vivido por el joven médico Yasumoto (Yuzo Kayama) durante su residencia en la clínica del doctor Kiojio Niide, apodado Barbarroja (Toshiro Mifune). El joven atraviesa pruebas sucesivas, desde el rechazo y la repulsión inicial, hasta el autosacrificio en favor de sus semejantes. En su clínica, Barbarroja intenta aliviar las peores lacras físicas y morales, con éxitos esporádicos. Todo contribuye a que en *Bondad humana* nos encontremos ante un catálogo de desdichas: enfermedades del cuerpo, locura, injusticia social, catástrofes naturales y hasta desventuras amorosas. Por momentos, cuesta respirar en una atmósfera semejante. Kurosawa no retrocede ante un escrutinio de la sordidez que lo acerca al naturalismo —sin apelar al distanciamiento propio de ejercicios como *Dodeskaden*, con sus intervalos al filo del grotesco— y sostiene un largo relato en un clima de gravedad agobiante.

Temáticamente, *Bondad humana* es un manifiesto del ideario kurosawiano, más próximo a un conglomerado de sentimientos altruistas que a una ideología sistemática. La renuncia final de Yasumoto a toda aspiración material, perseverando en el hospital miserable con su entrega al cuidado de sus semejantes, propone la única concepción de trascendencia que le era propia a AK: en este mundo y ayudando a los demás.

En sus casi tres horas, *Bondad humana* apela a la conmiseración del espectador de un modo que insinúa el lado más cuestionable de Kurosawa. Además, ostenta un sostenido academicismo visual en pantalla superancha que solo se interrumpe en algunos momentos virtuosos y estremecedores. Es por eso que en la memoria del espectador suele quedar más bien como el recuerdo de situaciones pesadillescas y variados dilemas morales, que como un relato memorable. Algo así como la anticipación de esa condición fragmentaria de *Dodeskaden* o *Sueños*, aunque aquí el itinerario de formación moral de un médico sirva como coartada.

Eduardo A. Russo



DODESKADEN, 1970, con Zuski Yoshitaka y Din Sugai.

Hablar sobre esta película es complicado. De su duración original, cuatro horas, solo se puede ver la mitad. Un film tan mutilado tiene necesariamente problemas de narración, de construcción de personajes y otros inconvenientes que impiden juzgarlo. Dada la estructura de fresco que posee la historia, los cortes no siempre se notan pero se adivinan. Dicha estructura hace que la película no tenga un conflicto determinado. Todos los personajes viven en una villa y el film se inicia y se cierra con *el loco del tren*, un joven retardado que maneja un tranvía imaginario y emite una personal onomatopeya: *Dodeskaden, dodeskaden...* En esa situación de pobreza hay historias trágicas, crueles, románticas y humorísticas. Algunas terminan bien, otras muy mal y algunas son abandonadas sin que sepamos si es por decisión del director o por la duración actual del film. Pero el verdadero protagonismo está en la dirección de arte y, un poco menos, en la fotografía, que logran crear un clima extraño, mágico por momentos, agobiante en otros. Los colores de los decorados, el vestuario y los fondos son un espectáculo aparte. Esta estetización de la pobreza no llega nunca a molestar, cosa que sí ocurre con algunos momentos de crueldad. Como comentario final vale la pena mencionar ciertos elementos de lejano parentesco con el realismo mágico. Pero aun en este último punto resulta imposible hacer una crítica sin conocer la totalidad de la obra. Para ser justos hay que decir que, a diferencia de *Los siete samurais*, que incluso en su versión cortada es una obra maestra, *Dodeskaden* dista mucho de serlo.

Santiago García



DERSU UZALA, 1975, con Maxim Munzuk y Yuri Solomin.

Luego de un frustrado intento de suicidio debido, en parte, a una crisis provocada por falta de recursos financieros, Kurosawa se trasladó a Moscú y a Siberia para rodar *Dersu Uzala*, su primer film realizado en coproducción, con el que obtendría el Oscar a la mejor película extranjera y el reconocimiento de cierto sector de la industria hollywoodense que luego financiaría varias de sus obras póstumas.

Oda a la amistad y a la tolerancia e investigación del choque de culturas, vemos cómo las vidas diametralmente opuestas del explorador militar Arsenieva y el guía siberiano Dersu Uzala van transformándose, merced a las experiencias vividas en conjunto, en la más férrea y valiosa de las relaciones entre seres humanos.

Kurosawa utiliza de manera inteligente el contraste entre el íntimo intercambio de sensibilidades y conocimientos que se produce entre ellos y la inmensidad del paisaje que los rodea, como si este fuera un tercer personaje que los obligara a reflexionar, reaccionar y, ante todo, a conocerse mejor a sí mismos y al otro. En ese sentido, es paradigmática la escena en la cual logran sobrevivir a una noche de vientos helados cobijándose en una enorme paja de paja.

En su último tramo, el film deviene en una mirada melancólica sobre el paso del tiempo y las dificultades de adaptación a la civilización que sufre Dersu Uzala, aunque la cohesión de toda la primera parte se resienta por la elección de mostrarlo como una sucesión de viñetas. Tal vez si tuviéramos acceso a la versión del film estrenada en la ex Unión Soviética, con cuarenta minutos más de metraje, y no la versión internacional disponible en video, este comentario carecería de sentido. Kurosawa mismo envió esta versión reducida para competir por el Oscar. Una concesión que tal vez haya salvado su carrera.

Diego Brodersen



KAGEMUSHA, 1980, con Tatsuya Nakadai y Tsutomu Yamazaki.

El tema de *Kagemusha* es el tema del doble. Pero no visto, como en Dostoievski y las mil copias que le siguieron, desde el "desdoblado" sino desde el doble bizarro al que le toca ser solo una sombra de lo inalcanzable.

Durante todo el film, el personaje (doble de un líder que ha muerto, pero que su entorno prefiere conservar vivo en el conocimiento de sus ejércitos para mantener alta la moral de la tropa) asiste a situaciones y ámbitos que le estaban vedados de por vida. Y, como es lógico, comienza a apropiarse sentimentalmente de las cosas del muerto. La estrategia logra engañar a todos menos, curiosamente, a su cabalgadura.

Un descubrimiento atormenta al *kagemusha*: una noche, en una de las habitaciones del palacio, descubre un jarrón dentro del que descansa embalsamado el cadáver del líder que ahora él reemplaza. En un sueño, el espectro se le aparece rompiendo el jarrón y levantando sus armas iracundo.

La situación está más allá de él, del samurai a quien reemplaza, de los miles de hombres que lucharán y morirán por una causa absurda. Pero no parece estar más allá de la imaginación de Kurosawa, capaz de transportarse y narrar, con veracidad invaluable, una época y una forma de ver el mundo que ninguno de nosotros vivió.

La imagen del guerrero haciendo estallar su cárcel de porcelana y jade también pobló mis sueños cuando niño. Hoy pervive con fuerza el plano final, en el que el protagonista trata de alcanzar una bandera con los emblemas del clan. No vemos que llegue a tomarla. Esas escenas hablan del miedo y del deseo, algo que está más allá de los hechos que se narran, y acaso esa sea una de las claves del cine de A. K.

Máximo Eseverri



RAN, 1985, con Tatsuya Nakadai y Akira Terao.

Si *Trono de sangre* fue, desde el punto de vista de la producción, la austera adaptación de *Macbeth*, *Ran* es el *Rey Lear* de Shakespeare en su versión de cine-espectáculo. A partir del segundo "reconocimiento" por *Dersu Uzala*, Kurosawa ya no puede disimular su interés (económico y estético) en el cine norteamericano. *Ran* reúne el atractivo de las imponentes escenas de batallas, una historia adaptada para ser comprendida por todo el mundo y el propósito humanista del realizador, que en este caso tampoco deja lugar para la metáfora o la elusión. El pasado vuelve a interesar a Kurosawa (algo ya anunciado en *Kagemusha*) en una historia que transcurre en el siglo XVI, donde un señor feudal entrega los dominios a sus tres hijos. Pero el retorno al pasado que muestran las imágenes de *Ran* no se reduce a la perfección del vestuario ni a la belleza mortuoria y sangrienta de las guerras entre los vástagos. Kurosawa adaptó a Shakespeare para comunicar su visión actualizada del mundo donde todo es mentira, crimen, venganza y poder. Ahí, justamente, están los límites de esta grandiosa superproducción: la fuerza y el impacto que transmiten las escenas de masas (filmadas de manera ejemplar) están acompañados por un ingenuo didactismo popular. Kurosawa no elude su opinión sobre el desastre del mundo actual pero el problema es que en *Ran* sus ideas no dejan lugar al misterio. Cuando se anima a retratar los conflictos familiares



de manera trágica, aparece el repugnante personaje de lady Kaede, quien será la mujer de dos de los hijos del Gran Señor y el motivo principal de la ruptura del clan. Por primera vez surge en el cine de Kurosawa un rol femenino preponderante, por lo que las siniestras apariciones de este vengativo personaje constituyen los mejores momentos del film. Dos escenas para recordar: aquella en la que lady Kaede seduce a Jiro (uno de los hijos) después de enviudar de Taro (otro de los hermanos), y la muerte de la protagonista, cerca del final, con la mancha de sangre en la pared luego de cortarle la cabeza. Toda la gloria para lady Kaede, la vampírica Mieko Harada.

Gustavo J. Castagna

SUEÑOS (*Yume*), 1990, con Martin Scorsese y Akira Terao.

En Japón, cuando llueve y sale el sol no se casa una vieja sino que son los zorros los que contraen matrimonio, pero no quieren que nadie los vea. Con eso, y con durazneros talados que se quejan, sueña el niño Akira, y sus sueños son extraños y hermosos bailes en los que la geometría y el color generan una belleza casi abstracta. También sueña el viejo Akira y su sueño tiene siempre a la muerte como protagonista. La muerte es una dama blanca como la nieve que viene en silencio con la promesa de un descanso reparador pero también es el remordimiento por ser el único soldado que sobrevive de un regimiento. Pero el viejo Akira es, además de soñador y artista, un reblandecido conservador que ve en la modernidad todos los males del presente. Y tiene los peores sueños del mundo en los que un anciano sabio despotríca contra la electricidad. Lo cual en una película producida por Spielberg y George Lucas es, por lo menos, un disparate. Ah, y Kurosawa sueña con Van Gogh, pero el pintor habla como un italoamericano criado en Brooklyn.

Gustavo Noriega



RAPSODIA EN AGOSTO (*Hachigatsu no Kyoshikoku*), 1991, con Sachiko Murase e Hisashi Igawa.

Han pasado cuarenta y cinco años desde que la bomba cayó en Nagasaki. Una abuela cuida a sus nietos mientras sus hijos viajan a Hawai para visitar a sus parientes japoneses-americanos. Atentos a los extraños relatos de la abuela, los chicos juegan a explorar y recorrer los sitios reales donde aquellos ocurrieron, pudiendo comprender el dolor que carga la anciana que perdió a su esposo a causa de la bomba atómica. *Rapsodia* es una película de enlace y continuidad entre dos generaciones muy alejadas, pero al mismo tiempo de ruptura y enojo frente a una generación intermedia que, según la visión de Kurosawa, prefiere ignorar y dar la espalda a su pasado a cambio de no comprometer sus lazos con Occidente, por el que siente una enorme fascinación. Kurosawa parece por momentos más preocupado por dibujar representaciones sociales (como sucede con los hijos) que por el retrato de personas con historias particulares. Este tono de mensaje que se acentúa en el encuentro de reconciliación con el pariente americano que viaja a Japón para disculparse ante sus ancestros por el error de la bomba atómica, contrasta con una escena maravillosa en la que dos ancianas pueden conversar y expresar su tristeza sin palabras porque ambas perdieron a sus esposos en Nagasaki. *Rapsodia* recrea la terrible visión de ese ojo terrorífico que se dibujó en el cielo cuando estalló la bomba, transformándola en la imagen de una enorme luna. Un ojo que también nos mira pero que en lugar de dar miedo permite cobijar nuestros sueños.

Sergio Eisen



MADADAYO, 1993, con Tatsuo Matsumura y Kyoko Kagawa.

Madadayo no solo es la última película de Akira Kurosawa sino la obra que sintetiza una estética y una ética personales. El ser ético, para Kurosawa y para su alter ego —el *sensei* de *Madadayo*—, es construir la propia vida a partir, no de una moral social, sino de una decisión individual, que tiene que ver con la libertad, el respeto hacia los suyos, el ascetismo como forma de vida. Esta postura ética se contrapone, en algunas escenas de la película, con la moral social dominante en esa época de guerras. Por ejemplo, cuando el maestro canta en el primer homenaje que le hacen e ironiza acerca de las demandas y estereotipos sociales de ese momento. O también cuando habla de la guerra reciente y sus efectos.

Madadayo cuenta una historia simple: el homenaje permanente y eterno que le rinde un puñado de hombres a su maestro más querido. El film presenta una narración clásica, sin fisuras, íntegra, tal como la figura del maestro y, quizá, la del propio Kurosawa maduro y consciente. Este clasicismo en la narración va acompañado con una excelente puesta en escena, ascética, límpida, y con recursos visuales poderosos, como la escena del maestro con su mujer que, desde la casilla en la que viven, contemplan plácidamente el paso de las estaciones; o el final, donde un niño observa un cielo que se transforma constantemente, pausadamente, sin prisa. En *Madadayo*, el maestro japonés, como en un juego de niños, logra una conjunción perfecta entre el contenido y la forma, atravesados ambos por la simplicidad y una agradable sensación de placer estético, tan extraña en nuestros días.

Marcela Gamberini



Candid Camera



Mike Todd and Elizabeth Taylor

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**

LOS CUATRO MAGNIFICOS

DESPUES DE MUCHOS MESES DE PROMESAS, PUBLICAMOS FINALMENTE LAS CRITICAS DEL CONCURSO "QUIERO ESCRIBIR EN **EL AMANTE**". CON ESTILOS BIEN DISTINTOS, MARIEL MANRIQUE, JAVIER PORTA FOUZ, ANALÍA FARJAT Y JUAN MANUEL VILLEGAS PRESENTARON TRABAJOS TAN INTERESANTES QUE FUE IMPOSIBLE DECIDIRNOS POR UNO SOLO. AHORA LEAN Y DISFRUTENLOS USTEDES.



MI VIDA EN ROSA por Analía Farjat



LA MUJER DEL PUERTO por Mariel Manrique



BOOGIE NIGHTS por Javier Porta Fouz



UN ARGENTINO EN NUEVA YORK por Juan Manuel Villegas

GENTE COMO UNO

por Analía Farjat

Qué suerte que exista gente como uno, tan despojada de prejuicios. Llegamos al cine con la conciencia tranquila: no sabemos nada de la película o, en todo caso, no nos importa, así que no corremos riesgos. No lo parecemos: estamos distendidos. No venimos a pedir cuentas de los premios obtenidos, tampoco a justificarlos. No nos gusta esa palabrota *transgresor* ni nos deslumbra a priori la historia de un chico que prefiere los volados a los botines, pero tampoco odiamos a su director por eso. A ver si me explico: nosotros somos de la clase de personas que ni siquiera se molesta en opinar de los vecinos de Palermo, esa pobre gente a la que le están poniendo trabas. Por eso, sabemos de antemano que vamos a ver esta película del mismo modo en que vimos transcurrir el conflicto en zona roja: reclinados hacia atrás en la butaca y con una sonrisa condescendiente.

Nuestras aspiraciones eran modestas: queríamos reírnos viendo una comedia amable que, discretamente, nos palmeara la espalda. No esperábamos una gran película y no la encontramos. Sin embargo, a la salida del cine, algo pasa con *Mi vida en rosa*: se resiste a ser abandonada en la puerta, al apretón de manos con que solemos agradecer a las pelucitas simpáticas y entretenidas por los servicios prestados. Mala suerte, no estaba en los planes de Berliner hacernos plácida la estadía. Tampoco es que hayamos sufrido tanto, solo que pasados los primeros quince o veinte minutos, costaba cada vez más reírse, mirar el asunto desde lejos, seguir pensando que la teníamos clara. Para entonces, Berliner nos había agarrado del cuello y, sin avisarnos, nos había metido en problemas.

Con el primer tramo de la película, el director nos hace entrar confiados en una historia soleada e inofensiva. Nuestro héroe, Ludo, aparece inopinadamente cuando el padre está presentando a su tribu. Es que los Fabre acaban de mudarse y celebran una gran fiesta en el parque. En realidad, están llamando a Zoe pero quien aparece es el hijo menor, enfundado en satén rosado y portando aretes. La gente lo saluda con una ovación pero la madre saca a todos del error. También a Ludo, que huele que lo que acaba de hacer no está del todo bien y deja de sonreír. Pero no hay gritos ni escándalos. La mamá —tan linda, tan fresca, tan alegre— le lava la boca y le recuerda que “ya tienes siete años”. Para ella es un dato importante porque leyó en *Marie Claire* que hasta esa edad los chicos buscan su identidad. Por lo visto, esta no es la primera vez que

Ludo calza tacos altos, así que una vez que se viste de varoncito, asunto arreglado y a bailar en los brazos de su madre y su abuela. En el colegio, conoce a Jérôme, el hijo del jefe de su padre, y resuelve que, más adelante, se convertirá en su esposa. Para completar el cuadro, hay una especie de Barbie grandota que se llama Pam y protagoniza una tira infantil, de la cual Ludo toma prestada la escenografía para sus fantasías: un mundo empalagoso hecho de colores estridentes y diálogos de peluche. Hay quienes creyeron ver en esta postal kitsch un cuento de hadas. Pero, aunque sobrevuele los aires para rescatar a Ludo en el momento preciso, Pam no es un hada y eso debería quedar claro ni bien transcurren nuestros quince minutos de gracia. Es decir, cuando la soltura con que nosotros y su familia contemplábamos las andanzas de Ludo empieza a complicarse bajo el peso de la mirada ajena. En casa de Jérôme, con pésima puntería, nuestro chico ha reincidido y casi mata del susto a la madre de su enamorado. La señora Fabre se apresura a volver a su casa, llevando a la rastra —y no precisamente con cara de buenos amigos— a su hijo. Ludo mira entonces hacia el cielo, adonde un momento antes había escapado volando de la mano de Pam. Pero lo único que logra ver es su propio cuerpo cayendo precipitadamente al piso. *The dream is over*. Pam será todopoderosa a la hora de cerrar los ojos, pero suplantar la realidad es otra cosa.

La película también empieza a desplegar otra cosa: una historia chiquita pero de entramado profuso, a la cual Berliner imprime una mirada inteligente que no se hace notar. Más que sutil, el trazo es incompleto: a la cámara no le interesa registrar los movimientos de los personajes hasta sus últimas consecuencias, se conforma con darnos una pista de hacia dónde se dirigen. Lo mismo pasa con los diálogos: cuando Hannah retruca los consejos de su madre con un “si sabías tanto de educación, lo hubieras aplicado con nosotros”, nos disponemos a presenciar una tormenta de reproches que, en realidad, no pasan de la insinuación. Tal vez el ejemplo más significativo sea la manera en que el director nos presenta al protagonista: no lo adjetiva. Ludo, suavemente, es. *Mi vida en rosa* no pretende ser *El mundo según Ludo*. La historia no lo hace centro, no lo acompaña en sus padecimientos ni lo explica. Se abre e intenta mostrar, más que algo que nunca plantea como un problema en sí, algunos de sus contornos. Un vecindario muy residencial, sonriente y naïf, salvo por el hecho de que a cada rato están a punto de arrollar a alguien. Se puede decir, con razón, que el retrato de los vecinos es bastante maniqueo: son tilingos y pacatos, exhiben una reacción desmesurada frente a los gustos de Ludo y carecen en bloque de la dosis mínima de indulgencia que les haría ver que, después de todo, es solo un chico. Algo que, para colmo, más adelante parece ser mo-

neda corriente en barrios más modestos. Sin embargo, le creemos la hipocresía con que los nuevos ricos estiran las sonrisas cuando en realidad están congelados de espanto, las apresuradas explicaciones que impostan un sentido del humor que, en la intimidad, será nada más que veredicto de castigo y, sobre todo, ese jefe casado con una mojigata a la que no permite siquiera la extravagancia del brushing, por las dudas le haga sombra cuando mire el culo de la vecina de enfrente.

Si la película se desliza con tanta naturalidad es porque el tono nos resulta familiar, es decir, miserablemente humano. A pesar de sus buenas intenciones, los padres creados por Berliner se cansan, tropiezan, pierden el timón. Se vuelven inflexibles o deciden echar mano de una psicóloga, más como una manera de resolver el problema hacia afuera —para cuando los demás pregunten— que hacia adentro. Explotan y no resisten la tentación de reclamar lo que nunca hay que pedirle a un psicólogo: respuestas. No saben qué más hacer con este chico chica y, sin mayores aprensiones, le entregan literalmente el paquete a la abuela. En tanto, el espectador no tiene demasiado tiempo para detenerse a evaluar nada porque está demasiado ocupado con su propia ambigüedad. Hay preguntas difíciles de contestar.

¿Qué decirle a este recién llegado al proceso de socialización que se niega a dejar de ser lo que es pero al mismo tiempo no quiere ser privado del amor de sus padres? Pero, ante todo, ¿qué se supone que es? Por ahora, un chico de siete años que ni siquiera acepta que intenten convencerlo de que todo es por su bien: Ludo grita, y bien fuerte, que no, no es por su bien. Pero los problemas se siguen acumulando y cada vez parece más difícil ver plasmados nuestros deseos de ver contenta a esa gente sin sacrificar el como se llame de Ludo.

Es una lástima: Berliner decidió sacrificar otras cosas. Da la impresión de que el olfato con que se subió a la historia en el momento apropiado, lo abandonó a la hora de rematarla. No hay atenuantes: el final de *Mi vida en rosa* es horrible y parece de otra película. Se acabaron la complejidad, la sutileza, la verosimilitud. El repentino cambio de actitud de la madre carece en absoluto de sostén dramático: no hay razones para creer que la posibilidad de un abandono por parte del hijo o la angustia de temer por su suerte —circunstancias todas que ya había atravesado sin mayores contratiempos— la obliguen a un replanteo. Hubo un intento, hay que reconocerlo, de recrear una estructura circular: la clausura del problema, igual que su inicio, está catapultada por la mirada ajena. Pero es precipitado y tampoco alcanza. De todos modos, para este tribunal, Berliner ya había acumulado los méritos suficientes: se le otorga un poco más de tiempo y se aguardan con ansiedad próximas noticias. Y una vez saldadas las cuentas, sinceramente: se le agradece. ☆

Sobre LA MUJER DEL PUERTO

HIJOS DE UN DIOS MENOR

por Mariel Manrique

¿Qué les hace pensar que tienen derecho a decir lo que Dios considera vicio?

¿Qué les hace pensar que tienen derecho a expulsarnos del Paraíso?

DAS LILA LIED, MISCHA SPOLIANSKY (CANTADA EN CABARETS BERLINESES DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR)

El vientre de un barco detenido esconde un muerto y un marinero enfermo que no soporta la compañía de la muerte y abandona el barco. Para terminar la noche en el burdel El Eneas, entregado en el escenario al coprotagonismo del número más esperado del establecimiento, la fellatio aplicada e interminable ejecutada por Perlita, la mujer-sirena adolescente que resultará ser su hermana. La suerte de este hombre está echada y lo único variable son las posibles versiones acerca de las razones de esa suerte. La ruta del viaje de El Marro estaba escrita. Arturo Ripstein filma sucesos inevitables.

Una película es una vida ya vivida. Irreversible, porque no podemos reescribirla. No sirve interrogarse qué habría ocurrido si un personaje hubiera pronunciado las palabras que no pronunció, entrelazado su existencia con otras existencias que no alcanzó a intuir, pisado ciudades a las que jamás llegó. La formulación de tales conjeturas es un gesto inútil o, a lo sumo, un ejercicio de proyección estéril que nos permite exclusivamente el presagio de mundos cancelados. *La mujer del puerto* es doblemente irreversible, porque habla de la imposibilidad de torcer la cartografía de la historia y de la sumisión voluntaria a las gracias y desgracias de un mapa humano fatal. Sus personajes se entregan a hacer lo que saben que terminarán haciendo de cualquier modo. "Cosas de la carne", repiten resignados. El único proyecto es el de Carmelo, con su sueño científico-capitalista de prostitución higiénica, serializada y exitosa. Ni

siquiera ese proyecto, carente de utopía y vinculado en definitiva a la obtención de los beneficios del orden mercantilista establecido, puede concretarse: su dueño acabará regentando un prostíbulo que reproduce básicamente la miseria de El Eneas, bajo otro nombre (El Carmelo). Las vías de fuga se reducen a la belleza triste y discordante de unos pocos objetos amados (la pecera vacía de Carmelo, la lámpara exótica y barata de Perlita). Arturo Ripstein filma seres sin escapatoria, que obedecen la ley de su deseo a sabiendas de que los condena (así amaban, asesinaban y morían Coral y Nicolás Estrella, enfermera desmesurada y gigoló desprotegido, en *Profundo carmesí*).

La mujer del puerto es una pieza trágica griega vuelta melodrama y trasladada (previo paso por Marsella y Guy de Maupassant) a un burdel decadente de las costas de México, con un doble elemento adicional y perturbador: la plena conciencia de jugar con cartas marcadas y el goce último y natural de ese juego impuesto desde afuera. Si tragedia clásica y folletín melodramático convergen en el hecho de que sus protagonistas ignoran los designios que están cumpliendo y acaban siendo víctimas de esos designios, las criaturas cinematográficas de Ripstein ya se han enterado de que "la vida es una porquería" y no solo no se rebelan contra la suma de cataclismos que amenaza arrasarlos (parricidio, aborto, incesto y tentativa de suicidio, en un marco de opresión desoladora) sino que terminan disfrutándola. No se arrancan los ojos como Edipo, para no ver el mar de pecado original que los sumerge, sino que deciden quererse aunque sean hermanos y parir hijos, aunque esos hijos resulten deficientes mentales. Quién se atreve a decir que no es amor, quién se atreve a afirmar que no es felicidad. El brillo extraño y revulsivo de este cine reside en el placer inocente de sus protagonistas amorales. La fatalidad excluye la noción de culpa y la alegría del final la noción de castigo. No rige ningún código de ética, excepto aquel según el cual uno debería ser coherente con sus pasiones, sin importar el precio que deba pagar por ellas. Así Perlita y El Marro se asumen como hermanos enamorados y se desnudan y se entregan sin perder demasiado tiempo en disquisiciones existenciales. Desde el púlpito occidental y cristiano podremos acusarlos de todo, menos de hipocresía.

El film se estructura a partir de la narración de hechos idénticos desde diversos puntos de vista. Como en *Rashomon*, de Akira Kurosawa, la interpretación de la historia depende de la voz narrante. Cada voz tiene sus razones y, por lo tanto, todas las interpretaciones son válidas. Según Perlita, Tomasa le arrancó bestialmente a su hijo; según Tomasa, Perlita le suplicó que se lo arrancara y su amor de madre la guió a cometer ese acto bestial. El racconto de Perlita no incluye la escena de Tomasa llorando sobre la diminuta tumba improvisada, ni el mensaje

enviado por Tomasa a El Marro para que regresara a acompañar a su hija. La memoria es selectiva; escamotea y recorta los acontecimientos del pasado según los deseos y pulsiones de quien recuerda en tiempo presente. El pasado es una construcción articulada desde el aquí y ahora. La verdad, inasible y líquida, se desintegra como categoría pétrea y absoluta, para difuminarse y escurrirse en una sucesión de relatos, neutralizando la emisión de juicios irrevocables y abriendo paso a la piedad. Ripstein, uno de los pocos narradores del cine contemporáneo, parece retirarse de la historia para que se la apropien sus personajes. El intermedio quita el cuerpo para que hasta los cuerpos hablen. El cuerpo de Tomasa, prematuramente envejecido y fuera de circulación en los burdeles portuarios, ajado y reseco, bueno para barrer y doblar sábanas en las que nunca comulga con un hombre; el cuerpo de Perlita, prostituido desde la pubertad e inclinado en rituales sexuales infatigables, enfundado en una falsa cola de sirena, violentado en abortos domésticos y deformado por embarazos sucesivos. El cuerpo de Carmelo, torpe e impotente y humillado en su desnudez; el magro cuerpo a la deriva de El Marro, tan distante del estereotipo robusto y musculoso del marinero lanzado a la aventura.

En los cuerpos de *La mujer del puerto* no hay otro rastro de belleza que la ausencia total de embellecimiento deliberado. No hay música ni fotografía que apunten y eleven esos cuerpos, para arrancarlos de su vulgaridad. No hay lentos paneos de revelación almodovarianos que recorran trémulas pieles perfectas y curvas armónicas, sostenidos por boleros desgarrados y espléndidos, sino sexo urgente entre carnes ordinarias. Ningún elemento auxilia y embellece por proximidad o contacto este desamparo estético. El disfraz mitológico de Perlita es grotesco, y no podría sino serlo en la práctica; cuando Perlita intenta suicidarse, acude al borde desdentado de una lata y flota boca abajo en el agua sucia, privada de cualquier reminiscencia de Ofelias prerrafaelistas. Tampoco se percibe un afeamiento ex profeso de estos cuerpos, excepto el derivado de su tránsito por experiencias que le robarían la frescura a cualquiera y que clausuran por definición el glamour y la sensualidad. En un doble juego, Ripstein parece desaparecer, mientras la descarnada brutalidad de su cine sin anestesia informa sobre el funcionamiento a pleno del universo-Ripstein.

Los habitantes de este puerto no viajan a ninguna parte. No tienen padre real (lo matan antes de comprender lo que han hecho) ni mito fundante (el Eneas no es el de Virgilio sino un patrón de burdel). El único ángel a la vista es el que Perlita supo ser el día de su bautismo, con sus alas sucias y desangeladas. Rezan e invocan a Dios. Deberá ser un dios menor y ausente, del que probablemente todos seamos hijos. ☆

AQUELLAS PEQUEÑAS COSAS

por Javier Porta Fouz

El personaje interpretado por Alfred Molina, en slip y bata, en medio de una petardera proporcionada por su amante chino, está orgulloso de su "terrible, asombrosa colección" de música (en el cassette tiene pegada una etiqueta que dice "My Awesome Collection Vol. 1") y les resalta a sus visitantes un fragmento en el que hay unos golpes épicos de batería en *Jessie's Girl*, una canción de Rick Springfield. Estamos en los primeros ochenta y Rick (también actor, quizá me conozcan por series como *Hospital General* y *La mujer maravilla*) asesta un número uno en Estados Unidos con esa canción, de su disco *Working Class Dog*.

Esta secuencia, como toda *Boogie Nights*, muestra prácticas hoy perdidas o pasadas de moda. Una de ellas, la de escuchar canciones pop sin la mirada-guía del compilador Tarantino o sin la imposición tan bestial de la industria del disco (es difícil imaginar que, en los setenta o en los primeros ochenta, por más publicidad e invención de estrellas musicales que hubiera, a alguien se le hubiera ocurrido reflotar música de características análogas a las del dúo alemán Modern Talking, tarea a la que se encuentra abocada por estos días, con increíble éxito, una compañía discográfica). La otra costumbre hoy sin consenso es la de grabar cassettes para tener un orden propio de las canciones: hace varios años que las compactas permiten programar temas de varios discos en cualquier orden o modificar la secuencia original de canciones con las funciones *random* o *shuffle*. Sobre este tipo de detalles de época —además del vestuario y la selección de canciones y su utilización scorseseana—, se construye la película de Paul Thomas Anderson, lo que va más allá de la contraposición entre los setenta y los ochenta. *Boogie Nights* es una obra que invita a todos aquellos que creen que todo tiempo pasado fue, por lo menos, más interesante, a unirse a recordar —o a conocer— las que fueron unas noches de fiesta.

Por trabajar sobre una época no tan lejana en el tiempo pero sí culturalmente, *Boogie Nights* es una película de especial valor para todos aquellos que se dieron cuenta de que hoy, por ejemplo, en el envoltorio de los tradicionales caramelos "palitos de la selva", solo viene el dibujo del animal en suerte y su nombre, por ejemplo "rinoceronte"; cuando hasta hace poco venía también una somera descripción del bicho, por ejemplo "rinoceronte: fuerte bestia con un solo cuerno". Antes de este acercamiento informativo, era usual degustar los pali-

tos de la selva en grupo, y los comensales solían aprovechar la ocasión para jugar a adivinar el animal del envoltorio del caramelo del otro, basándose en escuchar solo sus características. Hoy, la valoración de los juegos está en baja, cosa que no pasaba en las *Boogie Nights*, y quizá por eso tenga algo de razón el título en castellano. En los noventa no se juega, a lo sumo se participa de sorteos o se compite, pero sin reglas para hacerlo con honor. Reed (John C. Reilly) y Eddie Adams/Dirk Diggler (Mark Wahlberg, ex integrante del grupo adolescente New Kids in the Block y modelo) no podrían hoy saber quién es mejor en levantamiento de pesas porque se preguntarían si el parámetro "cantidad de kilos" todavía tiene algún valor para esa actividad. Como ejemplos de estas confusiones tenemos, por un lado, los últimos mundiales de fútbol, en los que pareciera que es más meritario ganar por penales que hacer más goles que el otro equipo; y, por otro, las felicitaciones que reciben los ganadores de juegos en los que solo interviene el azar.

Ser actor en una película pornográfica es una cuestión de méritos, y no de pura suerte. Los verdaderos intérpretes tienen la dignidad de saberse profesionales. Ser actor porno no es lo mismo que tener sexo delante de una cámara. Cuando Jack Horner (Burt Reynolds) intente hacer "historia cinematográfica" a bordo de una limusina, él y Rollergirl (Heather Graham) notarán que el tipo de la calle elegido al azar no conoce las reglas del juego, las leyes del género, y no sabe actuar en una película triple X. Amber Waves (Julianne Moore), actriz de los setenta no muy vistosa físicamente —Linda Lovelace tampoco tenía las características de la porno star que vendría en los ochenta—, tiene tetas de miel pero no tetas y culo gigantes, como si poseen las dos chicas de video porno que aparecen en un barril. Pero Amber tiene prestigio como actriz de cine porno, y talento para convertirse en directora. La certeza de estar haciendo algo valioso es básica para la dignidad de los personajes, es por eso que en el biopic que dirige Amber sobre Dirk Diggler este se muestra satisfecho de que muchas parejas hayan solucionado sus problemas sexuales viendo sus películas. Por su parte, el realizador Jack Horner comparte, con el Ed Wood de Tim Burton, la sensación de haber dejado una obra para la posteridad. La cita al film de Burton es explícita cuando Jack dice, al igual que Ed, "esta es la película por la que quiero que me recuerden". Así, Wood y Horner revelan su orgullo frente a sus creaciones más importantes: *Plan 9 del espacio sideral* y la primera película de los superagentes cogedores, respectivamente. La dignidad de ser director consiste en ser responsable de lo que se cuenta, y de cómo se lo cuenta, por eso Jack Horner defiende hasta donde puede su cine, al que quieren convertir en video, hasta que sucumbe y el celuloide de sus películas pasa a ser una cinta magnética, bastante económica y fácil de editar; por lo tanto, la precisión del encuadre y su orden de "cor-

ten" ya no serán tan importantes.

En la descripción de las vivencias de la familia del sexo explícito, Anderson propone un paraíso que finalmente se pierde, un paraíso del que el protagonista principal no es tanto Dirk Diggler sino Jack Horner, un paraíso en el que el clan del porno vive plenamente, con dificultades (problemas con parejas y ex parejas, alguna que otra sobredosis) pero con alegría y orgullo. El paraíso de Horner comienza a caer en el preciso instante en que están por desaparecer los setenta, en esa noche del 31 de diciembre de 1979 en la que sus productores lo van a presionar para que grabe en video sus historias, la misma noche en la que Little Bill (William H. Macy) asesina a su esposa, a su ocasional amante y se suicida, quizá no solo por celos y furia sino porque su peinado no hubiera podido existir en los ochenta. A partir de ese momento, comenzará la decadencia del querible mundo de Jack y sus protegidos. *Boogie Nights* es, entonces, una historia de la caída de un mundo con reglas propias, como lo son *El desprecio* de Godard y *Casino* de Scorsese. En *El desprecio*, el paraíso perdido es el cine clásico, y Paul (Michel Piccoli), el guionista en la ficción, volverá, al final, a escribir para teatro y ya no para un cine en el que Fritz Lang es continuamente molestado por el productor Jerry (Jack Palance). En *Casino*, el paraíso perdido es el de Las Vegas, en la que todos se conocían, antes de la amputación faraónica de la misma ciudad en su versión para el turismo. Ace (Robert De Niro), al concluir el relato, vuelve a manejar apuestas chicas luego de dirigir un casino en el que el gángster Nicky (Joe Pesci) le pega al gerente y sobreviviente de la vieja época Billy Sherbert (Don Rickles). En *Boogie Nights*, Jack Horner se ve arrastrado, en la decadencia de su paraíso, a la pérdida del orgullo y del sentido honorable de hacer cine pornográfico. Cuando Anderson narra la caída del paraíso, Boogie advierte sobre lo que vendría en las décadas siguientes. En la pérdida del sentido del juego, en el poco probable disfrute de una canción pop más allá de la escucha irónica o arqueológica, en la imposibilidad de vivir una verdadera fiesta, en la extinción de la lealtad y de los códigos intra e intergrupales, entre otras calamidades, se construye la cultura hoy, en contraposición a la de los personajes que vivían la plenitud de las noches del Boogie.

Al final de su relato, con *God Only Knows* de los Beach Boys como fondo, el veinteañero Anderson (que hubiera querido ser un Boogie Boy) muestra lo que les pasó a sus protagonistas, lo que está lejos de ser un final feliz (el coronel James termina preso) o moralizante (Rollergirl no es castigada por haberle roto la cabeza de un patinazo a un ex compañero de colegio e improvisado actor). Anderson no reparte premios y castigos, simplemente deja a sus criaturas vivir. En el final, vemos a los tres personajes principales (Jack, Dirk, Amber) preparados, si bien no para reeditar la década anterior, para cumplir con el objetivo de mantener la dignidad. ☆

UNA PELICULA DEBIL

por Juan Manuel Villegas

Un argentino en Nueva York es una película débil. Decir que es mala sería decir demasiado: sería suponer que en los responsables de la película había una intención de creación estética, una búsqueda más allá de la taquilla. No es un film fallido (como por ejemplo sí lo es *El desvío*); en todo caso podemos hablar de un proyecto fallido. Quiero decir que si debiéramos juzgar a las películas por la relación de calidad que existe entre los objetivos planteados antes de la realización y los resultados de la misma, seguramente esta tendría un puntaje alto. Sin embargo, no es eso lo que nos interesa evaluar, más allá de que hoy los productores se deben sentir totalmente conformes y la película haya cumplido todas sus expectativas. *Un argentino en Nueva York* es una película débil porque apunta bajo, porque no tiene ambición, no desea ser mejor de lo que es, es conformista, no tiene alma.

Sin embargo, ya podemos asegurar que será la película más taquillera del año, que llevará a los cines a más de un millón de espectadores. Esto significa algo, o significa muchas cosas. En todo caso, tiene que ver con una situación del cine argentino y con un tema que vale la pena plantearse. ¿Desde dónde me paro para decir que una película es débil? ¿Qué importancia tiene que yo diga esto si las salas están llenas? ¿Tendrá la película algunas virtudes que yo no puedo descubrir? ¿Es una virtud cinematográfica saber despertar en mucha gente la curiosidad y el deseo de ir a ver una película? Si nos contestamos que no, porque sospechamos que no es así, que la masividad no implica siempre calidad, ¿cómo probamos lo contrario, cómo probamos que no es una buena película? ¿La publicidad crea los éxitos o es la posibilidad del éxito lo que atrae a la publicidad? Para decirlo de otra manera: ¿la gente consume lo que se le ofrece con más fuerza y persistencia o es que el dinero de la publicidad apunta solamente ahí donde puede haber un éxito?

Un día habría que hacer un estudio que dé cuenta de lo que siente la gente al salir del cine. Quiero decir: se parte de la idea falsa de que si va mucha gente a ver una película es

porque les gustó, sin tener en cuenta que en el momento en que decidieron ir aún no lo sabían. Se sabe que el público accede a las salas en gran parte llevado por la recomendación boca a boca. Hay una primera explosión de público en los primeros días, pero si la película no gusta ese caudal inicial puede bajar considerablemente. Con esto habría que suponer que el éxito de la película es directamente proporcional al placer que esta provoca en los espectadores. Sin embargo, la desmesura de las campañas publicitarias y el enorme poder promocional de los multimedios que llevan adelante este tipo de productos hacen que sea válida nuestra sospecha de que las cosas no son tan así.

Ahora, si partimos de la idea de que *Un argentino en Nueva York* es un producto industrial, con objetivos artísticos de bajo alcance, que se sostiene básicamente en la popularidad de las estrellas televisivas que lo protagonizan, partiendo de todo esto, es necesario plantearse cómo encaramos un análisis, qué es lo que resultaría valioso decir sobre esta película. No creo que sea pertinente aquí, por ejemplo, dar cuenta de las características estructurales de la obra en cuanto realización estética, ni desarrollar las razones por las que la trama argumental resulta tan poco convincente, ni señalar los defectos en cuanto a la caracterización de los personajes, ni dar ejemplos de la debilidad de la puesta en escena. Una crítica debería tener como objeto develar, descubrir, mostrar lo que hasta ese momento estaba oculto. En la construcción de esta película no hay ninguna opacidad a atravesar, ningún velo para destapar. Analizar los problemas narrativos o tratar la debilidad estética no tendría sentido: es muy difícil descubrir algo que cualquiera que tenga un ojo más o menos crítico no pueda ver, y a aquel que no lo tenga no creo que le interese lo que yo pueda decir.

Lo que sí puede ser interesante es investigar la tradición en la que esta película se inscribe. "Lo que no es tradición es plagio", dijo alguien. Esto significa que siempre es necesario responder a una tradición (aunque sea la tradición de romper tradiciones, la "continuidad de la ruptura", como diría Godard), porque, si no, se cae en el riesgo de no resultar auténtico. En *Un argentino en Nueva York* hay una intención clara de responder a un linaje cinematográfico preciso: la ya antigua tradición de la comedia americana. Aferrarse a un género ayuda, cuando se lo hace bien, a la solidez de la obra. Sin embargo, es esa precisamente una de las cosas que le falta a la película de Jusid. La mayor parte de la trama transcurre en Nueva York, como si se quisiera reforzar así esta filiación genérica. Las imágenes de Francella y Oreiro en esta ciudad ya prototípica de la comedia americana desdibujan la ingenuidad y las limitaciones de la película. Es evidente que hay un esfuerzo por evitar el uso excesivamente turístico de los paisajes neoyorquinos. Esto que en principio hay que reconocer como una virtud no logra ningún

efecto positivo, ya que no se ofrece nada a cambio. No hay otra mirada sobre la ciudad que reemplace la postal obvia y remanida que, como dijimos, aquí se trata de evitar. Los decorados de la película terminan entonces funcionando como maquetas, como excusas para mostrar a los actores diciendo diálogos sumamente pobres y viviendo conflictos sin fuerza dramática, con resoluciones convencionales y conservadoras. El resultado termina siendo el mismo que en las malas películas norteamericanas que utilizan ciudades exóticas como fondo y lo mejor del género queda anulado por la casi nula confianza de los realizadores en las virtudes del mismo. La utilización del soporte genérico adquiere aquí su forma más bastarda; se lo usa como quien se pone un traje viejo porque la fiesta no vale mucho la pena, sin tener en cuenta que para deslumbrar en una gran película la comedia es uno de los mejores trajes que se pueden vestir.

En una entrevista que Peter Bogdanovich le hizo a Howard Hawks, este, ante la pregunta de si creía que el cine era un arte, respondió que no, que simplemente se trataba de divertimento y negocios. Sin embargo, el resto de las respuestas de este mismo reportaje y las películas que realizó a lo largo de toda su vida (varias de ellas comedias y casi todas obras maestras) no hacen otra cosa que desmentirlo. Esto me sirve para ir cerrando mi reflexión. La película de Jusid parece querer lo mismo que se desprende de la respuesta de Hawks: entretener y ganar dinero. Este parece ser el objetivo de *Un argentino en Nueva York*, y evidentemente ya ha sido alcanzado. La diferencia está en que Hawks era un creador, un inventor de imágenes, alguien que creía en lo que hacía, que era riguroso en las elecciones estéticas, que conocía a la perfección su oficio y sabía cómo hacer prevalecer su talento más allá de los intereses de las grandes corporaciones de Hollywood. Es necesario tener en cuenta esto, cuando las grandes empresas que se han puesto a producir cine en la Argentina en los últimos años intentan imitar ese modelo de producción. Cuando por todos lados se habla del boom del cine argentino, es imprescindible recordar la necesidad de hacer buenas películas. Es un detalle que pocos parecen tener en cuenta. Para hacer malas películas pero taquilleras están los americanos, quienes en los últimos años lo vienen haciendo cada vez mejor. Sería bueno que nosotros intentáramos otra cosa.

Un argentino en Nueva York es solamente una imitación de fórmulas, una sucesión de escenas previsibles y sin gracia. Yo creo que una comedia, más que hacer reír, tiene que dar felicidad. Esta, lejos de hacerlo, ni siquiera me produjo risa. Lo que me produjo es un poco de bronca al darme cuenta de que no es que no pudieran hacer una película mejor, sino que tampoco deben haber pensado que era necesario hacerlo. ☆

CONTRA EL CINE PREBENDARIO

Además de ser el único director argentino que ganó un Oscar con *LA HISTORIA OFICIAL*, sus pares lo reconocen como el hombre cuya firmeza y habilidad política permitieron lograr la sanción de la ley de cine en el '94. Hoy, en una situación de crisis del cine argentino pero que, al mismo tiempo, permite avizorar una nueva etapa, es un interlocutor privilegiado para hablar de problemas y soluciones.



Hoy, las entidades del cine parecen estar unidas. Pero cuesta creer que todos pateen para el mismo lado. En la época de la sanción de la ley de cine había una situación parecida...

No, no todos patean para el mismo lado y antes pasó lo mismo. Básicamente, estábamos los que trabajamos para sacar la ley y los que se oponían, que fue el grupo que se abroqueló después en torno a Mahárbiz, así como antes había defendido a Parisier, hasta el punto que se dividió la DAC, la asociación de directores. Dentro de la DAC siempre hubo diferentes posiciones. Cuando yo era pibe, se hablaba de las peleas entre Torre Nilsson y Lucas Demare. Pero siempre las posiciones se dirimían dentro de una sola entidad. Por primera vez, en la época de la ley, había todo un grupo, que en general suelen ser los seguidores de los directores de Cinematografía de turno, no importa cómo se llame, o que sea un militar. Hay negocios que continúan más allá de las administraciones. A mí me parece bien que haya diferencias. El cine necesita de la diversidad de pensamiento y de la diversidad de películas producidas. Lo que es preocupante es cuando una parte de la gente que hace cine se apoya y a la vez apoya al director de Cinematografía de turno y empieza a haber políticas que son, como mínimo, oscuras. El Estado no puede ser corrupto en sí mismo: tiene que haber particulares que participen, que sean cómplices. Y en el cine hay mucha complicidad con la corrupción generada por los administradores.

¿Quiénes eran los que dividieron la DAC?

Barney Finn, Olivera, Subiela, María Luisa Bemberg, Favio, Javier Torre. Hubo otros que no tenían una participación activa pero le dieron su nombre a la entidad en su momento, como Sergio Renán o Carlos Sorín. Renán, Sorín o el mismo Favio no estaban muy involucrados en el tema. El pensamiento de Favio en política cultural está cerca de lo que pensamos nosotros... Después fueron quedando los que apoyaron a Mahárbiz: Barney, Javier Torre... Y terminaron recibiendo los fondos de la ley.

Los que se oponían a la ley fueron aparentemente derrotados, pero finalmente, con la mala administración y el recorte de fondos, se terminó logrando que, en los hechos, el cine argentino no sea subsidiado.

Siempre pienso en los dos años que trabajamos tan duramente... Alumnos trabajamos dos años full time por la ley. Haciendo un poco de autocrí-

tica uno descubre por qué la ley no funcionó cabalmente, por qué no termina de funcionar. La ley fue sacada totalmente a contramano de las políticas imperantes en el país, particularmente de la política económica. Es una ley proteccionista, que se discutió, se peleó y se logró que se promulgara en un país que estaba en plena euforia del liberalismo, de las privatizaciones, en plena época de Cavallo. La ley salió en buena medida porque trabajamos mucho sobre las contradicciones que había en el poder, en el Ejecutivo y en el Legislativo. Pero las políticas imperantes son las que dominan en el ámbito de la cultura, y la ley, si bien se promulgó, nunca se implementó. Si esta ley fuera el instrumento en un país con una política cultural de otro signo, probablemente sería un instrumento bárbaro, pero lamentablemente salió a contramano y sigue a contramano. No es una ley liberal. Lo contradictorio es que hay ciertos principios básicos en los que estamos de acuerdo la gran mayoría: la educación estatal laica y gratuita, la protección de la cultura... Ahora, en la práctica, los principios económicos del pragmatismo echan todo por tierra y no hay educación, no hay cultura, no hay cine, no hay libros. Pero son principios en los que todos creemos, todos creemos que sí, *debería*. Hay gente que cree que no, que hay que conseguir una dádiva, una subvención y hacerlo en secreto. Durante estos años, mucha gente de cine evitaba mencionar la palabra "subsidio", como si fuera una mala palabra o para que no se dieran cuenta de que las películas se subsidiaban. A mí me gustaría poder discutirlo más francamente.

¿Cuál sería la discusión?

Es simple. Si un país como el nuestro, de nuestra escala, de nuestras dimensiones, de nuestra cantidad de habitantes, de nuestra realidad socio-política... ¿Es mejor que tenga o que no tenga cine? Esa es la discusión básica. Hay montones de países de Latinoamérica que no tienen cine, tienen algún director. Lombardi en Perú filma, pero es Lombardi, no hay una cinematografía peruana como no hay una chilena o una venezolana. Como cinematografías, débilmente se puede hablar de México, Brasil, Argentina. Si lo que nosotros queremos defender es una cinematografía, ese es el debate: cómo y por qué.

¿Por qué pensás que sí?

Yo lo parangonaría con esto que dicen los psicoanalistas, que si un tipo no sueña se vuelve loco. Creo que una sociedad necesita ser capaz de te-

ner su propio imaginario, de debatir sus propios sueños, sus imágenes, sus equivocaciones, su poesía, tiene que poder plasmarlos y no solamente en el cine: en la televisión, el video artístico, el documental. No hay países, salvo EE.UU., que logren tener sus imágenes con continuidad, con una tradición, no con francotiradores, si la industria no está protegida. La industria automotriz se protege con mecanismos elementales: los autos extranjeros se cargan con impuestos, aun en medio de esta política extremadamente liberal. Ahora, en el cine, el material extranjero entra de manera irrestricta, en la cantidad que sea, sin pagar en la aduana más derecho que por la copia. Se pagan tasas sobre la copia filmica que vale mil o sobre el cassette que vale cincuenta. Es un producto que trae adentro cien millones de dólares, pero paga tasas por mil. Y retira las ganancias sin pagar absolutamente nada. Las imágenes que entran por vías satelitales ni siquiera están legisladas. En el fondo se trata de un dumping. Cuando vos ofrecés un producto de cien millones de dólares al mismo precio de otro que vale un millón de dólares, eso se llama dumping, y es reconocido así en todas las economías del mundo. Y todas las entradas de cine cuestan lo mismo, pero las películas no. Pero no podemos reconocerlo como dumping, está protegido de mil maneras, y cuando salió la ley de cine después vino el amigo Jack Valenti a charlar para ver qué estaba pasando. Si no se lo considera dumping, si no se considera por lo menos una competencia muy difícil de soportar para una cinematografía como la nuestra, que debe hacer pie en su propio territorio como lo hacen la francesa, la española y la italiana, no hay manera de que una cinematografía sobreviva si no logra más o menos cubrir los costos en su territorio. Y esto es manifiestamente imposible, el único camino que queda es la subvención para que ese riesgo se convierta en un riesgo razonable. Para que de la inviabilidad total se llegue a una cierta viabilidad.

En estos años se hicieron unas cuantas películas. Pero, en general, ni fueron buenas ni tuvieron éxito de público. ¿Cómo se supera eso?

Me parece que el cine requiere de una continuidad y de un cierto grado de confort, de que individualmente cada tipo, cada grupo de trabajo, cada unión de un guionista y un director, tenga la posibilidad de hacer, para que en un momento podamos decir "se está haciendo cada vez mejor". Esto no es un invento mío; ha pasado con el cine español, por ejemplo, que en la continuidad y en la cantidad ha ido destilando talentos cada vez más frecuentes. De golpe hay varios tipos que son muy buenos, hay varios directores de fotografía que son muy buenos, empiezan a surgir actores que son muy buenos y, de un cierto número de películas, hay un porcentaje razonablemente alto de películas buenas. Pero esto se logra porque hay una cierta prolongación en el tiempo, hay varios años continuos de producción y esto permite la natural generación de una cinematografía. Cuando una cinematografía está naciendo todos los años, tiene estas cosas esporádicas de un ciclo, una caída, un arranque, podés aspirar a que aparezca una película, un talento, un tipo, pero es muy difícil que surja una cultura cinematográfica. Incluye un cierto hábito del público que empieza a tomarle el gusto y a querer verlo y a sostenerlo. Eso es lo que imaginamos con esta utopía de la ley, decíamos "puede ocurrir, va a tener que ocurrir". Nos fijábamos plazos, pensábamos que quizás en cinco años, para el año 2000, ya íbamos a estar en una buena posición. Pero nunca termina de arrancar. Todo esto necesita del desarrollo, de la continuidad de trabajo, de la continuidad con el público. Después hay un segundo problema: cuáles son las reglas del juego en cuanto a la distribución y a la exhibición. Yo personalmente no creo en un cine sobreprotegido ni en cuanto a la producción ni en cuanto a la difusión y exhibición, pero sí creo en los cines protegidos.

Si te dijeran "tenés toda la libertad para diseñar los mecanismos de producción, de subvención y de distribución", ¿cómo lo harías?

De alguna manera, los que intervinimos en la ley, Aristarain, Galetini, yo, somos tipos que, más allá de las diferencias estéticas, cinematográficas, de género, de lo que quieran, tenemos una visión industrial del cine. Pensamos en un cine que, para definirlo a grandes rasgos, requiere del espectador del otro lado. Un cine que tiene por lo menos una vocación de ser exhibido y ser visto por la gente, y si es más gente, mejor. Un cine que sea proyectado en salas y que funcione. Y en ese sentido, cuando pensábamos cómo debía funcionar la ley, tampoco abogábamos por un cine

absolutamente subsidiado, un cine que no requiriera de la exhibición para sobrevivir, porque a mí personalmente, para no hablar por boca de otro, me parece que eso no le hace bien ni siquiera al lenguaje.

En lo que decís parece haber ecos de una vieja polémica en contra de un supuesto cine hermético, difícil, para que lo vean los amigos. No es precisamente el cine que se hace hoy y, en todo caso, no sería malo que algo de eso hubiera...

Me parece que hay una enorme cantidad de gente dedicada al cine que ha hecho películas solamente por los mecanismos de subsidio. El cineasta de raza es el que si tiene 100 pesos quiere meter en la pantalla 150 y rifa la casa y el auto por los 50 que le faltan. Pero están los otros, los que, si tienen 100 pesos, ponen en la pantalla 30 y se guardan 70.

No es una discusión estética.

No, no es una discusión estética, es una cosa de malandras. Pero hay gente que vive de esto y por lo tanto un mecanismo de subvención le interesa como forma de vida y no le interesa hacer cine como lenguaje o como medio de comunicación. Son los mismos que quieren un cine prebendario.

Pero en esa línea de razonamiento, ¿no se corre el peligro de confundir Rapado con Acíos, abuelo por el hecho de que las vio poca gente?

Me parece que esa confusión no existe, creo que por suerte esto no ocurre entre los jóvenes. Creo que los jóvenes se matan para poner en la pantalla la casa de la abuela. Y eso me parece genuino y aparte me parece que les hace bien tratar de pensar la película para ver si va a llevar gente al cine y va a tomar contacto con esa gente. En todo caso, en cuanto a la producción, nosotros pensamos que tenemos que llevar el riesgo a un nivel viable, razonable, que permita —ya sea alguien que se juegue la guita propia, la casa o que consiga un productor— que ese productor exista, que sea alguien dispuesto a poner plata pensando que por ahí pierde, por ahí gana, pero que esté dispuesto a jugarse. Y todos deben coexistir; en cierta medida —sin abrir juicios sobre lo que a mí me parece la película— el éxito de *Comodines* posibilita *Pizza, birra, faso*. Forman parte de un solo conjunto. Sin embargo, creo que películas como *Pizza, birra, faso* deberían tener una protección mayor que *Comodines*. Yo tampoco quiero que el cine argentino sea el cine de la televisión. Pero eso se logra con mecanismos transparentes y gente honesta.

En este ambiente de desconfianza generalizada que hay en la Argentina respecto de sus instituciones, ¿vos pensás que hay una posible reconstrucción de un mecanismo confiable, donde la gente piense "este tipo se podrá equivocar, pero es honesto"?

Yo creo que si se logra un debate serio y una decisión política seria en la cual realmente se esté atento para no permitir distorsiones de la ley y las trampitas que la propia ley puede contener, en ese caso sí. Tenemos directores de todas las generaciones, una enorme cantidad de pibes que están estudiando cine y muchos que, probadamente, tienen un talento muy fuerte. Si además hubiera una decisión política, si hubiera una decisión que inclusive promoviera la depuración de la propia industria, me parece que va a llegar un momento para hablar muy claro de qué es lo que pasa con cada una de las personas de la industria, que están tal vez todas juntas frente al hecho de que el cine se queda sin fondos, pero al día siguiente cada uno hace la propia y trata de conseguir su prebenda. Creo que luego va a aparecer el funcionario que sea capaz de implementar esa política, hay que elegirlo con mucho cuidado.

¿Cuál es tu balance de la gestión de Mahárbiz?

Creo que la ley todavía no entró en vigencia. Esta administración se perdió una gran oportunidad, porque es la primera administración después de la ley que tiene continuidad, que tiene varios años de desarrollo, que pudo implementar en una muy buena medida la ley y no lo hizo. Mahárbiz tuvo varios errores básicos. Por un lado, la enorme cantidad de fondos desangrados en el funcionamiento del propio Instituto. Un Instituto de Cinematografía con una ley como esta tiene la obligación de ser austero. No estamos para tirar manteca al techo y los fondos deben usarse para su función primordial que es producir películas. Tenemos un Instituto que antes de la ley funcionaba con dos millones y medio de dólares y que en los años pasados ha funcionado con diecinueve, con diecisiete; es una lo-

cura que el Instituto tenga semejantes gastos. Achicar estos gastos significa eliminar negocios como el de la fiscalización, probablemente tener un festival mucho más austero o, como en todas partes del mundo, un festival no dependiente de Cinematografía del país. Si se ajustaran todos estos gastos, si el Instituto fuera mucho más austero, más respetuoso de la ley y de los mecanismos para fomentar un cine, y además mucho más riguroso con respecto al reingreso de los fondos que presta, que en ese sentido es extremadamente permisivo con la gente cercana o amiga del Instituto; ha llegado a puntos en que el dinero sale, pero nunca vuelve a entrar. Nosotros deberíamos tener, a cuatro años de la ley, un Instituto que en este momento no tuviera solamente el presupuesto del año 99, debería tener el del año 99 y, por lo menos, diez millones de dólares recuperados de cada uno de los años que pasaron. Es decir que tendríamos que tener un Instituto de cien millones de dólares este año. Esa masa de dinero administrada con inteligencia económica, como la administraría un buen gerente de producción puesto a cargo de un dinero así, poniendo a dialogar este dinero con los dineros de otras cinematografías, de otras empresas productoras de cine independiente en el mundo, se potenciaría muchísimo. Es inexplicable que, con un capital así, el Instituto esté en rojo y tenga las deudas que tiene. No se puede entender cómo han logrado hacer esto. Y por otro lado, uno tiene derecho a cabrear, a exigir y a ser mal pensado porque no hay transparencia. Un Instituto razonable debería estar publicando diariamente qué crédito dio, qué crédito reintegró o cobró de alguien que se lo devolvió; listas en Internet, listas de deudores, de créditos, de subsidios otorgados, de cifras de películas. La plata que hizo *Cómplices* este fin de semana ya debería estar publicada por el Instituto. Cuando nosotros nos preguntamos en qué ha gastado sus fondos el Instituto hace dos años y no tenemos una cifra, esta es una de las cosas gravísimas que no se le puede permitir a un funcionario.

Ahora se lo empieza a criticar a Mahárbiz. ¿No es una reacción tardía? Muy tardía. Lo que a mí me pasó personalmente fue que después de trabajar en la ley nunca más quise intervenir, porque me quedó una gran desilusión. Apenas salió la ley nos enteramos de que uno de los integrantes de la comisión directiva de la DAC, que era Ottone, ya había hablado con el secretario de Cultura Asís, y como tenía una relación personal, se había constituido en director del Instituto. Y ahí empezaron las divisiones y yo dije "chau, esto se acabó". Nunca más tuve un crédito del Instituto, desde la ley hasta acá yo nunca pedí un crédito. Entonces, en lo que se está discutiendo actualmente yo no tengo nada que ganar o que perder. No tengo ninguna relación económica. En este tiempo no busqué una nota, ni escribí un editorial, ni publiqué nada, por los motivos personales que les cuento. Me quedé muy desilusionado con todo esto, pero tampoco nadie me vino a preguntar. Cuando me preguntaron, yo contesté, no tuve ningún inconveniente en contestarlo.

¿Y qué ocurrió con los demás?

Creo que hubo un momento en que esta política de prebendas (algunas grandes, otras pequeñísimas, como un pasaje en avión para que un tipo fuera a elegir películas a un festival) generó una enorme división en la industria. Si esto fue un manejo consciente de parte de Mahárbiz no lo sé; uno puede suponer que sí. Pero nunca más debe suceder. Sospecho que una de las patas de la mesa es una política cultural gubernamental, una decisión de país, que desde el Ejecutivo, desde los diputados, tengan claro qué país quieren; y en cuanto a la cultura, una política muy clara que no fue característica de este gobierno. Si el próximo gobierno la tiene o no, vaya uno a saber, pero esto es un requerimiento, esto es necesario. La otra cosa es un gran sinceramiento en la industria, donde quede muy claro qué quiere cada uno, inclusive que la prensa colabore. Que sea muy claro el objetivo que cada uno persigue, la lealtad hacia los demás con los que trabaja.

No parece haber una gran participación de los jóvenes en estas discusiones. Las caras son siempre las mismas.

Por el momento, sigue siendo un tema de los viejos. Y los jóvenes y no tan jóvenes no se meten, son muy pocos los que se meten verdaderamente a pelear por estas cosas. No sé si es porque creen que no tienen espacio, o porque están muy descreídos, pero me parece que tienen que ocupar los espacios, tienen que meterse. Mi gran interrogante es si van a ser diferentes de las generaciones anteriores o no. El cine argentino se constituyó durante muchos años como un cine prebentario, donde filmaba quien había conseguido armar su quintita. Una vez que conquistaba su pequeño espacio, nadie estaba dispuesto a resignarlo. Muchos han tenido siempre esta actitud, dicen "total, yo filmo". El que ya tiene cierta posición, que filmó una o dos películas, es muy fácil que tenga esta actitud, que piense "yo ya soy parte del club, yo filmo, a mí no me van a negar un crédito". Ojalá que toda la gente nueva tenga conciencia de que si queremos tener una cinematografía con toda la diversidad, tenemos que pelear contra eso, contra esa idea de familia, medio mafiosa. Es lógico que los pibes desconfíen, porque tienen esta percepción de "la familia", y desconfían de todos por igual. Ellos no tienen por qué saber quién es quién y qué actitud tiene cada uno en cuestiones más privadas de "la familia". Me parece que tienen que meterse, que tienen que pelear porque haya una depuración. Porque si esto ocurre, va a ir ocurriendo gradualmente, y va a terminar de ocurrir cuando haya un reemplazo generacional. Hay mucha gente enquistada en el cine y va a tener que ir yéndose, y para que se vayan yendo, otros van a tener que empujarlos, no se van a ir solos.☆

Entrevista: Gustavo J. Castagna y Quintín

Fotos: Quintín, con un rollo estropeado por CDLF

[C A L I D A D Y C A L I D E Z]



DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Queridos amantes:

Quiero felicitarlos sinceramente por la excelente edición del libro de/sobre Serge Daney, *Perseverancia*, que adquirí hace unas semanas en la propia redacción de la revista (dicho sea de paso, atendida por hermosa y angélica joven que provocó el colapso de mi intelecto los diez días siguientes). Quisiera aprovechar la oportunidad para comentarles a todos los amantes cinéfilos el programa *Días de cine* que se exhibe por la señal de cable de la Televisión Española Internacional los días sábados a las 20. Lo sigo desde hace unos meses y es una grata sorpresa que no incurra en la mayoría de los vicios de esta clase de programas para televisión; se realizan comentarios impiadosos de los estrenos yanquis en España (y más piadosos en el caso de las películas españolas, como parece ser habitual para los estrenos "nacionales" salvo en el caso de *El Amante*), dossiers de directores y actores, además de cubrir con objetividad los festivales europeos (no rindiendo siempre pleitesía a los premios oficiales); espero que ustedes también puedan conocerlo y comentarlo, porque creo que es una excepción en el desolado panorama televisivo local, que *El acomodador* no ha logrado revertir, a pesar de querer levantar puntos entre los cinéfilos invitándolo a Quintín (???). Un abrazo enorme para todos los amantes (y en especial para la hermosa secretaria).

Hernán E. Balducci

Señores amantes:

La siguiente es una nota que no pude publicar en un periódico local ("personalizás demasiado al enemigo", me dijeron), por personalizar demasiado al enemigo, justamente. Es decir, a los nuevos lustrosos imperitos Village Cinemas y Cinemark, dos empresas que liquidaron las siete salas de cine del centro de la ciudad de Mendoza en menos de siete días. Y bien, resulta un somero pero real panorama de lo que ocurre con el cine en esta provincia.

Volvieron a hacerlo. La gente estudia, la gente labura, no tiene siete pesos, tiene que juntarlos, tiene que encontrar el tiempito. Eso no les importa. *La nube* de Pino Solanas duró una semana. Cine argentino, solo siete días en cartelera, ¿dónde se ha visto? Taquilla, supongo. Pero estamos en Argentina y una película argentina no puede estar solo siete días en cartelera, no importa si la empresa es australiana, japonesa o marciala. Será porque son australianos, japoneses o marcianos (creeríamos que marcianos) que sí corrieron mejor suerte *Cohen vs. Rosi* y la inolvidable *Un argentino en Nueva York*. Sin palabras. Pero continuemos. ¿Alguien alcanzó a ver *Mi vida en rosa* de Alain Berliner? Esta película despertó la curiosidad de muchísimas personas que rogaban porque no llegara el jueves, porque seguro la sacan, porque seguro que la semana que viene sí puedo ir. Y sí, obvio que la sacaron. En esa película hablan un idioma raro, man, una semana, no más.

Medianoche en el jardín del bien y del mal de Clint Eastwood. Otro film que duró poco. Recibió excelente crítica, duró poco. Y es que, claro, todos duran poco si se los compara con *Titanic*, que estuvo ¡meses! en cartelera. Sí, la película más cara de la historia, la más taquillera, etc. Pero me parece que la fiebre barcos + Di Caprio ya había terminado cuando uno veía la lista de cines hace apenas dos semanas para encontrarse con que seguía allí, haciéndose la desentendida, quitándole lugar a alguna compañera producida más humildemente.

No es justo. No es como si estuviéramos en Manhattan, donde hay salas de cine individuales perdidas en una callejuela que pueden darse el gusto de proyectar alternativamente dos o tres películas por año. No, para nada. No solo tenemos que atravesar media ciudad para ir al cine y pagar un millón de dólares para entrar, sino que tenemos que bancarnos tener el peor cine. ¿A qué tanto sonido Dolby, butacas ultracómodas con espacio para la coca, poder de elección, globalización, si es casi segurísimo que por aquí jamás se verá *La cruz* de Agresti (cine argentino), *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein (aunque de a poco sus películas están llegando al video) o *El sabor de la cereza* de Abbas Kiarostami? Esta última tuvo un éxito inesperado en Buenos Aires, tal vez se haya empapado lo suficientemente de glamour y nos la pasen.

Lo que no deja de ser paradójico (aunque ni tanto tampoco) es que de repente les haya dado por proyectar *Pink Floyd The Wall*. ¿Se habrá cumplido algún aniversario? Es posible. Por lo pronto estamos esperando la última de David Lynch, *Lost Highway* (estrenada en Estados Unidos hace más de un año y medio), y también debería aterrizar de un momento a otro *El gran Lebowski*, de los hermanos Coen. Digo debería porque *Fargo* llegó. Estuvo poco pero estuvo. Así que a los fanáticos de estos hermanos les recomendamos sabiamente empezar a ahorrar y no comprometerse demasiado, que hay que apurarse para dejarle espacio a Adrián Suar.

Tuvimos la suerte de que una de esas salas clausuradas del centro se habilitara para dar espacio a una nueva sala de cine en la que se proyectan películas no consideradas dentro de los parámetros comerciales, por decirlo así. Octubre fue el mes de Fassbinder, por ejemplo, y se esperan otros ciclos interesantes hasta fin de año. El resto de las salas se transformaron en centros evangelistas o salones de videojuegos.

Saludos desde la tierra del sol, el vino, etc.

Ana

Ciudad de Mendoza

Señores directores:

Les escribo desde San Francisco, provincia de Córdoba.

Los quiero felicitar por la excelente revista que publican.

Soy un amante del cine y este amor me obliga a leer todos los meses vuestra revista.

Les cuento que acá en San Francisco se hace muy difícil conseguir un ejemplar, por lo general llegan retrasados y muy pocos, siendo que somos muchos los cinéfilos de esta ciudad cordobesa.

Les mando algunos consejitos para la revista. ¿Por qué no incluyen algún póster de películas en ellas? Tengo mi pieza tapizada de pósters y me gusta coleccionarlos. El adosar un póster a la revista sería una buena idea.

Les cuento que mi última mejor película que vi fue *Rescatando al soldado Ryan*, es excelente lo que realiza Steven Spielberg, amo su trabajo. Otras que me gustaron este año fueron *Mejor... imposible*, con un Jack Nicholson de otro planeta, y *Mentiras que matan*, en la que no me canso de elogiar el trabajo de Dustin Hoffman. Estos dos genios que compitieron por el Oscar este año se merecían la estatuilla, pero bueno, siempre hay un ganador.

Sin más que decirles, y esperando que tomen en cuenta mi consejo, nos mantenemos en contacto a través de la revista.

Muchas gracias por todo lo que hacen por nosotros, los amantes del cine.

Cristian Fassi
San Francisco (Córdoba)

Queridos amantes:

Acá van muchos saludos en retribución (qué ingrata) a todos los grandes momentos que me hicieron pasar. ¿Las dudas? Algunas pocas. Por ejemplo, si es por este medio que acostumbran escribir los lectores. No es que quiera la carta publicada, solo deseo que sea leída por Noriega: ¿qué te pasó en la respuesta a Abraham? Y utilizo este lenguaje porque creo que la bella retórica a la que ustedes nos tienen acostumbrados poco dice en el fútbol, y no porque este no lo sea merecedor, eh.

Si bien leía lo expuesto por Noriega con suma complacencia, llegado al punto del fútbol inglés debo reconocer que pedí anteojos. Y un vaso de agua. ¿Generosos y nobles? ¿Pero qué partido vio? Puede ser que haya sido así en otra época pero en este mundial... Y luego, otra frase, "hinché por Inglaterra". Tan (mil perdones pero lo sentí así) parecido me sonó al belleza de Sanfilippo luego del 0-5 con Colombia que me asusté. Seguramente estarás diciendo cómo saltó el patriotismo contra los ingleses por las Malvinas y todo eso en este muchacho, pero solo *off the record*, como le dicen los yanquis, te digo que no hay nada más alejado de la realidad. Argentina fue horrible en todos sus partidos y no mereció ni llegar a donde todos sabemos. Si por generosidad y nobleza, en todo sentido, se trataba de elegir a un equipo del último mundial, el único que no me suena descabellado es Nigeria. En lo demás, y como la mayoría de las veces, coincido plenamente con vos...

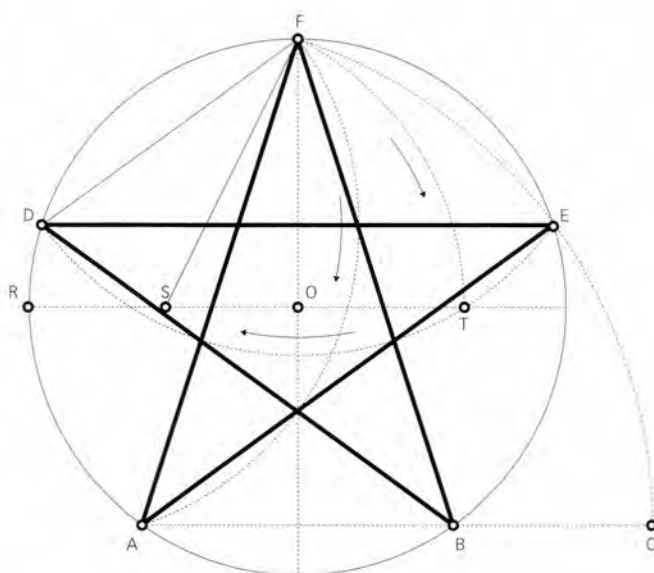
Bueno, como siempre, creo que me excedí en la extensión... Un gran saludo a todos y, en serio, gracias.

Pablo Steinmann

PD: Un saludo a Gustavo J. Castagna, a quien tuve el gran placer de tener como profesor (¿por qué es el único con el beneficio de la inicial?).

Estoy muy contenta con la revista de ustedes. Me parece bárbara la entrevista a Pino Solanas. Un beso.

Rita



$$RS = SO$$

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

luis goldfarb

diseño
de imagen
para
empresas
instituciones
y productos

diseño
y desarrollo
editorial

arribeños 2690
1428 buenos aires
telefax 788.66.30



kinema

KINEMA obras maestras del cine universal tel. 244.4306

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

LATINUM.solar de french.defensa 1066.loc.4.tel.362.5562.

y anuncia

ALICIA YA NO VIVE AQUI
martin scorsese

LOS VIAJES DE SULLIVAN
preston sturges

CARMEN JONES
otto preminger

INDIA
roberto rossellini

MAR DEL PLATA.Moreno 2788.tel.94.1982

Felipe Ibáñez

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

cine y literatura

texto literario y texto fílmico

un nuevo curso a cargo de

susana villalba y alejandro ricagno

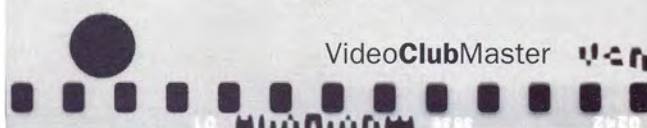
solicitar entrevistas al

300.0898 o al 957.5773

Alexia Demirdjian

cine clásico fellini visconti orson welles

av. rivadavia 4654
promoción estudiantes de cine capital
903-7187



Felipe Ibáñez



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

THE TRUMAN SHOW: música instrumental del film homónimo, con composiciones de Burkhard Dallwitz y de otros autores. 1998, Milan (BMG)

En *The Truman Show* el protagonista (un casi embrión de Jerry Lewis llamado Jim Carrey) no sabe que su vida fue organizada desde su nacimiento para ser televisada. Le inventaron amigos, diplomas, trabajos, novias, esposas, tragedias privadas y una ciudad repleta de extras que todos los días repite los mismos gestos y articula, en sincronizados saludos, las mismas palabras y que se encuentra en un estudio creado a tal fin... ¡sobre la colina de Hollywood! (como diría Mafalda: simpático el simbolismo).

La película pretende ser (no sé si lo alcanza completamente porque no soy un crítico de cine hecho y derecho) una crítica mordaz, clínica y pa-

ródica de los medios de comunicación con especial foco de atención en la TV. En cómo esta puede manipular a la gente y convertir las peores bajezas humanas en éxitos de rating (¿ya se olvidaron del suceso Mauro Viale?).

A lo largo de 21 tracks desfilan en los surcos digitales del CD diversos temas que remiten invariablemente a la nostalgia, el dolor, el temor, la esperanza y la duda por un futuro incierto. Sugeridos musicalmente, como lo hizo en su momento Vangelis en *Antártica* o en *Chariots of Fire*. Desde varios puntos de vista, este es un trabajo estupendo de Burkhard Dallwitz, ya que combina muy bien sus composiciones originales (exactamente once) con las de otros colegas. Tal el caso del minimalista moderno Philip Glass, de quien incluyó siete temas, tres de ellos hechos especialmente para el film. En los primeros seis minutos los temas escritos por Dallwitz (salvo

Dreaming in Fiji, que es de Glass) refieren a un sujeto que lleva consigo una carga pesada. No hace falta ser un erudito musical para percibirlo. Y en el track 6, con *Anthem-Part 2* de *Powaqqatsi*, el teutón Dallwitz le da a Glass la oportunidad de ser él quien abra la puerta de la posibilidad de la paz interior del protagonista. De allí pasa a *The Beginning*, de *Anima-Mundi*, que como su nombre lo indica es el comienzo, un punto de inflexión, tanto dentro de la banda sonora como de la película, y sigue con el segundo movimiento (*Romance-Larghetto*) del *Concierto para piano N° 1 en Mi menor* de Frédéric Chopin.

Una verdadera perla ya que la versión corresponde a las manos de Arthur Rubinstein. Y de aquí en más se esbozan las primeras conclusiones. Por ejemplo, que Dallwitz se reserva para sí la mayor cantidad de temas breves, con mucho ritmo y efectos de maderas y metales, aunque pre-

firiendo las cuerdas sampleadas para la conclusión, mientras que a Glass le deja el mayor desarrollo del contrapunto entre diversas secciones de la orquesta, dejando en sus manos la tensión dramática, casi punzante.

También el compositor germano nacido en Frankfurt en 1959 tomó un tema del músico polaco nacido en Lvov, Wojciech Kilar (*Bram Stoker's Dracula* y *Retrato de una dama*), titulado *Father Kolbe's Preaching*.

Con él se hace referencia al supuesto fallecimiento del padre de Truman, ocurrido en alta mar, solo para que la TV y la gente que está reunida frente al televisor lo vea y disfrute cual culebrón en tiempo real.

Por lo que se ve hasta aquí (mejor dicho, se lee) es todo una gran amalgama de música original con otra ya utilizada anteriormente, un estupendo equilibrio que da por resultado una muy buena producción discográfica. ☆



THE X-FILES: THE ALBUM, música pop, con un solo tema instrumental del film homónimo, de varios autores e intérpretes. 1998, Elektra (Warner)

Afortunadamente o desgraciadamente —según quien lo mire y el color del cristal— no hay mucho para decir de este disco, uno de los tantos (y auténticos) compilados pop con el que las discográficas pretenden irrumpir en las bateas precedidas por un éxito de cine.

Salvo los temas *Tubular X* de Mike Olfield (una nueva versión del tema original de Mark Snow ya característico de la serie), *One* de Filter 2, Sting y Aswad en una rapera versión (aunque podrían haber elegido otro ritmo) de *Invisible Sun*, Better

than Ezra con *One More Murder*, los resucitados The Cure con *More Than This* y Sarah McLachlan y The Dust Brothers con *Black* y *The X-Files Theme* (los segundos aportando los buenos ingredientes del pop a la armonía original de dicho tema), es decir siete temas sobre quince, el resto de las canciones no aporta nada nuevo al mundillo pop. Sobre todo si se tiene en cuenta que más que banda sonora (como de costumbre supliendo a la original instrumental de Mark Snow) es un compilado de rock y pop, donde casi todos los temas ni siquiera aparecen en la película.

En síntesis, un nuevo compilado de música pop llega a su disquería amiga. ☆



EL MISTERIO DEL TERCER PISO

Stranger on the Third Floor, EE.UU., 1940, dirigida por Boris Ingster, con Peter Lorre, John McGuire, Margaret Talli-chett, Charles Waldron y Elisha Cook Jr. (Epoca)

Durante su edad de oro, desde los 30 a los 50, la clase B no ha cesado de deparar joyas para el gozoso descubrimiento, como este breve y excepcional thriller con vocación de anonimato, ópera prima de Boris Ingster (cuya carrera llegaría a tres films).

El misterio del tercer piso no es precisamente una película de misterio. No tiene nada del relato policial de enigma que evoca la traducción local. Si hay —como en el título original— un extraño en el piso susodicho. Nada menos que Lorre, encarnando uno de sus villanos más psicóticos y pringosos, pidiendo disculpas por ser tan maligno al tiempo que no oculta en lo más mínimo lo desenfundadamente que goza con su perversidad. Pero también hay un periodista (John McGuire) que alegremente empuja a un inocente (si bien turbio, como todo aquel que llevara la cara de Elisha Cook Jr.) a la silla eléctrica, y luego comienza a dudar de su percepción como testigo.

En el medio de *El misterio del tercer piso* hay una larga pesadilla que debería entrar en cualquier antología de malos sueños en el cine. En ella, el periodista se convierte en acusado, y su negra imaginaria anticipa la opresión y paranoia que poco más tarde invadiría las nocturnas vigiliadas del *film noir*. La trama se cierne sobre el protagonista cada vez más, y al terminar la pesadilla los acontecimientos que lo esperan son tan siniestros que la reducen a una minucia. Toda seguridad es desmantelada, la persecución es absoluta y no queda resquicio alguno para respirar. Lorre, puro mal, surge oportunamente para que la película pueda terminar en la misma cafetería bulliciosa donde comenzó, con un falso final feliz en el que todo parece igual pero —a menos que los personajes y los espectadores sean amnésicos— ya nada es lo mismo.

El misterio del tercer piso, como innúmeras producciones RKO de la época, contó con la dirección de arte de Van Nest Polglase (que supo meter mano

en *King Kong* o *El ciudadano*), quien logró demostrar una vez más que cuando abandonaba su fría elegancia *art déco* podía dar forma a los espacios más inquietantes que hayan invadido la pantalla. Un film que proporciona un refinado y perverso festín cinéfilo, de indispensable revisión en torno a una genealogía posible del cine negro.

Eduardo A. Russo

LOS OJOS DEL MUERTO

Dead Man's Eyes, EE.UU., 1944, dirigida por Reginald LeBorg, con Lon Chaney Jr., Jean Parker, Paul Kelly, Thomas Gomez, Acquanetta. (Epoca)

Inner Sanctum fue en los 40 una exitosa serie radial cuyos dramas entre lo policial y lo fantástico contaron con su extensión en pantalla, bajo el signo de la Universal. Lon Chaney Jr., mientras descansaba del tupido maquillaje peludo al que lo sometía su recurrente licantropía, visitaba ese espacio inquietante, donde al comienzo de cada capítulo se nos advertía que allí "el criminal puede ser usted".

Los ojos del muerto es uno de sus títulos más recordados. Chaney es aquí un pintor promisorio y requerido por dos damas, que queda ciego por accidente. El vuelco del destino quiere que pronto —ciego y todo— también se vea acusado del crimen de quien iba a ser su futuro suegro. El viejo, millonario y generoso, le había prometido las córneas cuyo transplante —para la época el asunto sonaba tético y hasta medio ciencia-ficcional— podría devolverle la vista. Como hay otros sospechosos del crimen la operación se produce, pero el pintor sigue ciego, y el asesino permanece libre. El bastón blanco no impide a Dave emprender una busca detectivesca, mientras es literalmente rodeado por sus amigos íntimos, su ex novia, su ex modelo que también lo pretende y el perspicaz policía Drury (siempre grato Thomas Gomez).

Si bien esto suena a una intriga de esas para deducir al culpable, los tiempos y giros sorpresivos de *Los ojos del muerto* privilegian la peripecia sobre el misterio. En la veloz coreografía criminal está —curioso espectáculo aparte— la inverosímil Acquanetta interpretando (?) a la modelo Tanya. Esta señorita pululó por varios films de la época, desde *La mujer y el monstruo* (donde fue una orangután hembra mutada en muchacha bastante salvaje y gutural) hasta algo después de este film. En cada diálogo Acquanetta parece traducir a una lengua distante lo que escucha y lo que debe decir, mientras se multiplican los segundos. Algunos cruces entre ella (responsable del accidente) y el pintor son de una extrañeza ejemplar.

Por otra parte, el mismo inicio del film despliega un espanto que —recuerda el crítico presente— desveló largas noches del pequeño E.; la confusión entre la botella de ácido bórico y la de ácido acético que achicharra los ojos del pintor determinó un horror sagrado y perdurable ante cualquier colirio o gotita que se acercase a sus globos oculares. Es verdad que el momento es terrible: Chaney enloquece de dolor, mientras su atelier parece derretirse en cámara subjetiva. Y para colmo sube un ruido de fritura... Todavía hoy es imposible evitar el escalofrío.

Eduardo A. Russo

LESLIE NIELSEN



MR. MAGOO

EE.UU., 1997, dirigida por Stanley Tong, con Leslie Nielsen y Kelly Lynch. (Gativideo)

Hay una serie de curiosidades en *Mr. Magoo* que vale la pena mencionar. Aviso, por si usted aún no lo imaginó, que todas esas curiosidades en ningún momento se vuelven relevantes. a) La película comienza con el dibujo animado, lo que no deja de ser arriesgado, pero el resultado es que en la primera escena uno descubre que el film no tiene nada que ver con nada. b) Leslie Nielsen actúa tan raro que nadie puede asegurar que se trate de una actuación mala. c) Kelly Lynch es la villana, una gran mezcla entre Gátubela y chica Bond. Demasiada personalidad para semejante película. d) Stephen Tobolowsky realiza la interpretación más pasada de registro de toda su carrera. e) El malogrado (aunque está vivo) Malcolm McDowell dice la siguiente frase "¡Mister Perú es Mister Magoo!". f) El actor que interpreta a Waldo, el sobrino de Magoo, es igual al personaje del dibujo.

Pero todas estas menciones, que dan cuenta de un bodrio, son dejadas de lado cuando al terminar el film aparece el siguiente cartel: "Esta película no pretende ser un relato fiel de la ceguera o de la mala vista. La ceguera o la mala vista no afecta la habilidad de uno para tener un empleo, criar una familia o cumplir importantes deberes cívicos. Toda la gente merece la oportunidad de vivir y trabajar sin verse obstaculizada por prejuicios".

Los que no parecen merecer esa oportunidad son los que hacen cine, obligados a poner esta clase de carteles o a cambiar elementos de las historias. La corrección política se acerca cada vez más al totalitarismo, y de eso ya no quedan dudas. Me pregunto hasta dónde se le permitirá que llegue. Muy pronto, luego de cada película de Harpo Marx, dirán: "La gente muda no tiene necesariamente esta clase de conductas anárquicas y dementes". O antes de *Moby Dick*: "Las ballenas son animales que han sufrido la persecución del hombre durante muchos años. Esta película (y su novela) no pretende ser un relato fiel de sus conductas. Es más, las ballenas no deben utilizarse en la vida real como metáforas

de ninguna especie, ya sea artística o animal".

Santiago García

LOS DOS SOLOS

You and Me, EE.UU., 1938, dirigida por Fritz Lang, con Sylvia Sidney, George Raft, Robert Cummings, Barton MacLane y Harry Carey. (Epoca)

Hasta hace poco tiempo las 21 películas que Fritz Lang filmó en Hollywood durante su largo exilio (después de rechazar el cargo público que Goebbels le ofreció en la naciente Alemania nazi) constituían un enigma para gran parte de los cinéfilos. Si bien hay unos pocos textos sobre su estadia americana —algunos de ellos imprescindibles como *Fritz Lang en América* de Peter Bogdanovich—, la mayoría de los films no habían vuelto a exhibirse desde su estreno. Tampoco el cable programa con demasiada asiduidad las películas norteamericanas de Lang, por lo que algunas recientes ediciones en video vienen a reparar una importante ausencia. Todavía faltan varios títulos (entre otros, *Man Hunt*, *Los verdugos también mueren*, *House by the River*, *Clash by Night*, *La gardenia azul* y la reclamada por la redacción *Moonfleet*), pero en los últimos meses se editaron *El secreto tras la puerta* (1948), comentada en el N° 78, y *Prisioneros del terror* (1943), sobre el texto de Graham Greene. Por lo tanto, ya se tiene un buen panorama sobre la filmografía de Lang en Estados Unidos, sumando las películas por cable, los videos y alguna esporádica exhibición en un cineclub.

Como primera aproximación al tema (que merece un estudio profundo con la revisión completa de la obra), se destaca la irregularidad del realizador dentro de temáticas variables: el policial psicológico (*El secreto tras la puerta*), el policial hitchcockiano (*Prisioneros del terror*), el policial negro (*Mientras duerme Nueva York*) y el western (*Rancho Notorious*, *La venganza de Frank James*), por lo que se llega a la conclusión de que no todas las películas de esta etapa tienen características superlativas. En oposición, y respetando la opinión de los críticos exigentes, *Los sobornados*, *Solo vivimos una vez*, *La mujer del cuadro* y *Más allá de la duda* estarían entre lo mejor de su filmografía.



Los dos solos es una de las primeras películas de Lang en Hollywood, donde se demuestra su capacidad para desplegar una soberbia puesta en escena por encima de una historia bastante ajena a sus obsesiones temáticas. Se trata de una comedia gangsteril donde el personaje que encarna George Raft, recién casado con Sylvia Sidney, está en permanente conflicto entre una existencia apacible junto a su esposa y el retorno a su antigua vida al margen de la ley. Semejante historia digna de Frank Capra, en clave de comedia melancólica con crítica social, se transforma en manos de Lang en una rutina placentera sin demasiados riesgos. Lang, claro está, no era el director indicado para retratar parejas modelo cuyos integrantes sospechan el uno del otro (en ese sentido, el turbio noviazgo entre Gloria Grahame y Lee Marvin en *Los sobornados* confirmaría esta idea). Sin embargo, en medio de las dudas de Raft con respecto al pasado de su mujer y las sospechas de ella sobre las viejas amistades de su esposo, *Los dos solos* cambia de tono y deja surgir uno de los temas clave del realizador: la asociación delictiva, compuesta en este film por un grupo de delincuentes que de manera oculta se reúnen durante las noches para planear un nuevo robo. Este segmento de *Los dos solos*, filmado con los clásicos contrastes de luz de origen expresionista, es un auténtico *touch* Lang, que poca relación tendrá con el edificante desenlace de la película.

Ah, olvidaba un último pedido, siempre en relación con Fritz Lang. ¿Habría posibilidad de que el cable exhiba o una empresa edite *El tigre de Bengala* y *La*

tumba hindú, los dos primeros films de Lang de su regreso a Alemania?

Gustavo J. Castagna

KANSAS CITY

EE.UU., 1995, dirigida por Robert Altman, con Jennifer Jason-Leigh, Miranda Richardson y Harry Belafonte. (Gativideo)

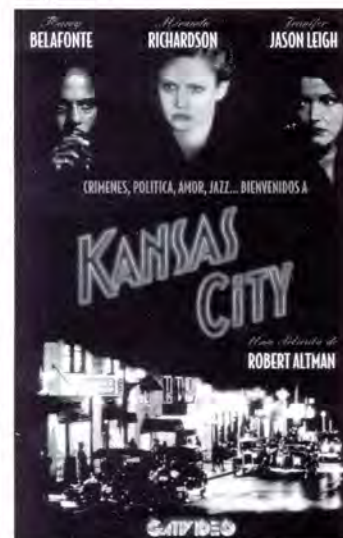
El caso de Robert Altman es muy particular. Valorado ampliamente por algunos sectores de la crítica y la cinefilia, provoca en otros exasperados rechazos, muchas veces más ligados a su visión del mundo (Altman no pertenece a la categoría de realizadores "buenos y cordiales" con sus personajes, ni estos transmiten esas características) que a los valores estrictamente cinematográficos de su obra. Con una carrera profusa y desapareja —en la que coexisten películas muy apreciadas con otras fallidas, relatos interesantes y films irritativos— su obra se podría caracterizar en trazos gruesos como una saga —más desencantada que crítica— acerca de la sociedad norteamericana y su cultura. Lo cierto es que hoy, a los 73 años y con una treintena de películas en su haber, Robert Altman continúa siendo un director incómodo. Por mi parte debo decir que la llegada de alguna de sus películas me despierta una expectativa que no consigue suscitarme digamos, por ejemplo, un film de Woody Allen.

Kansas City, una película, dicen, basada en sus recuerdos de adolescencia, participa de casi todos los rasgos distintivos de la narrativa y puesta en escena altmaniana. Ambientada en esa ciudad

en la década del treinta, el film está estructurado por medio de uno de los recursos favoritos del director, el de los relatos paralelos, en este caso tres principales: 1) la relación que se entabla entre la pequeña timadora Blondie O'Hara (una sobreactuada Jennifer Jason-Leigh, lejos de sus interpretaciones que la hacían asomar como una interesante actriz), que para recuperar a su novio Johnny, en poder de unos gángsters, secuestra a la esposa de un político, una opiómana en estado de obnubilación permanente (excelente Miranda Richardson); 2) la acción que se desarrolla en un night club, donde Johnny permanece prisionero de un rufián de voz aguardentosa y melifluos modales (formidable Harry Belafonte), donde además en el escenario se libra una batalla musical entre dos legendarios saxofonistas (Coleman Hawkins y Lester Young), con un adolescente Charlie Parker como testigo; y 3) la elección que se realiza en la ciudad, un hecho que preocupa mucho más al político que el secuestro de su mujer. La acción se desarrolla en un solo día y Altman utiliza como recurso narrativo una serie de flashbacks bastante atípicos que —sobre todo en la primera parte del film, y esto es algo bastante habitual en el director— provocan un notorio efecto de distanciamiento en el espectador respecto de lo que se relata. Está también la habitual planificación del director, palpable sobre todo en las secuencias del night club, donde por medio de planos cortos y con la cámara encimando a los personajes, se desarrollan distintas acciones dentro del cuadro. Y también tenemos varias pequeñas historias laterales (como la de la madre de Char-

lie Parker), que enriquecen el tramado del film, cierta dosis del sardónico humor del director, y una formidable banda musical, interpretada por notables figuras del jazz contemporáneo con arreglos adaptados a las épocas en que transcurren los hechos. Cuando, en el final de la película, las distintas historias se cierran y los poderosos de cualquier signo sobreviven indemnes e impunes, la escéptica mirada de Altman se pone de manifiesto una vez más. Película imperfecta, que va creciendo en el espectador a medida que transcurre, es un interesante aporte en la filmografía de un director que es sin duda, más allá de las discusiones, una de las muy contadas voces personales dentro del cine norteamericano actual.

Jorge García



LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Alien: la resurrección	J. Peunet	Gativideo	2			3	1	2
Buenos Aires me mata	B. D. Feijóo	Gativideo	1			1		1
Cuestión de honor	R. Reiner	LK-Tel	7	7	5	4		6
El enemigo público N°1	J. Ford	Epoca				7	7	8
El extraño	O. Welles	Epoca	6			7	8	
El séptimo velo	C. Bennet	Epoca					5	
El silencio de los inocentes	J. Demme	LK-Tel	8	8	9	7	5	10
El vengador del futuro	P. Verhoeven	LK-Tel	7	8	7	6	5	8
Encuentros cercanos del tercer tipo	S. Spielberg	LK-Tel	5	5	9	6	4	9
Godzilla	R. Emmerich	LK-Tel				3		3
Golpe a la vida	J. Sheridan	AVH	6					
Hombres armados	J. Sayles	LK-Tel	8			8	4	7
Impacto profundo	M. Leder	AVH						5
Kansas City	R. Altman	Gativideo	6			5	7	3
Los aretes de la gitana	M. Leisen	Epoca					7	
Mr. Magoo	S. Tong	Gativideo			1			2
No va más	C. Chabrol	AVH				7	5	6
Picado fino	E. Sapir	AVH	6	5		5	5	5
Poseídos	G. Hoblit	AVH						6
¡Qué bello es vivir!	F. Capra	Epoca	9	10	10	9	9	10
Los dos solos	F. Lang	Epoca				6	6	
Su majestad, la señora de Brown	J. Madden	Gativideo	5	6				4
Triple traición	Q. Tarantino	Transeuropa	7	7	7	7	6	5
Un ángel enamorado	B. Silberling	AVH						2

CINE EN TV

Por Jorge García

MIKEY Y NICKY (*Mikey & Nicky*), 1976, dirigida por Elaine May, con John Cassavetes y Peter Falk.

Es absolutamente sorprendente —sobre todo conociendo el resto de la carrera de Elaine May como guionista y realizadora— que su nombre aparezca como el de la responsable de esta película. Es que este relato sobre la relación entre dos amigos que se conocen desde la infancia, en su tratamiento de los distintos rubros (guion, puesta en escena, estilo interpretativo), lleva de principio a fin la marca inconfundible del cine de John Cassavetes. Uno de los casos más curiosos de mimesis cinematográfica que yo conozca.

Film & Arts

9/11, 22 hs.; 10/11, 6 y 14 hs.

LA MARCHA DE SHERMAN

(*Sherman's March*), 1986, dirigida por Ross McElwee.

Este debe ser uno de los films documentales más extraños que se hayan hecho jamás. Planeado inicialmente como una investigación sobre las consecuencias del sangriento periplo del general Sherman a través de varios estados sureños durante la Guerra Civil norteamericana, el film termina convirtiéndose en una investigación sobre el papel de la mujer en esa conflictiva zona de los Estados Unidos. Una película tal vez excesivamente larga (dura 160 minutos) pero bizarra y sorprendente.

Film & Arts

14/11, 0, 8 y 16 hs.

EL INSPECTOR MAX (*Max et les ferrailleurs*), 1971, dirigida por Claude Sautet, con Michel Piccoli y Romy Schneider.

Claude Sautet ha desarrollado dentro del cine francés una filmografía coherente y rigurosa no siempre reconocida. Su terso y depurado clasicismo narrativo aparece una vez más en este escéptico relato centrado en un policía neurótico y obsesivo (un papel a la medida de Michel Piccoli). La secuencia en la que el actor desarma un reloj mientras Romy Schneider se pasea desnuda por la habitación que comparten sigue siendo antológica.

Film & Arts

15/11, 20 hs.; 16/11, 4 y 12 hs.

EL PATIO (*The Courtyard*), 1995, dirigida por Fred Walton, con Andrew McCarthy y Madchen Amick.

El prestigio de Fred Walton entre los fans del género de terror se fundamenta en la excelente *Cuando llama un extraño* y su aceptable secuela. Ninguno de sus otros films alcanzó ese nivel, pero hay buenas referencias de este relato de suspense, por lo que será cuestión de verlo y apreciar si el director logra reverdecer viejos laureles.

CV 31

13/11, 22 hs.; 24/11, 22 hs.

LOS COMPAÑEROS (*I compagni*), 1963, dirigida por Mario Monicelli, con Marcelo Mastroianni y Renato Salvatori.

Cuando hace algún tiempo este film se editó en video temí encon-

trarme con una obra envejecida y sin interés. Afortunadamente, la densa humanidad de los personajes (el guión de Age y Scarpelli es formidable), el registro casi documental de varias escenas, el excelente reparto y, sobre todo, la convicción emocional con que Monicelli narra la historia, provocan que el film sea uno de los escasos exponentes valiosos de lo que, con alguna grandilocuencia, podríamos llamar un cine popular con contenido social,

CV 5

7/11, 22 hs.; 8/11, 3.15 hs.

LA CARNE, 1991, dirigida por Marco Ferreri, con Sergio Castellitto y Francesca Dellera.

La filmografía de Marco Ferreri es, en sus mejores momentos, una ácida y provocativa disección de la sociedad burguesa, aunque en ocasiones tiende a caer en un didactismo reiterativo e irritante. Ambas características se dan cita en este film —créase o no inspirado en la historia real de un japonés que se comió a su novia— que es, con sus altibajos, muy representativo del cine del realizador y que vale la pena ver ya que no son muchas las oportunidades que existen de acceder a sus películas.

CV 5

14/11, 22 hs.; 15/11, 3.30 hs.

INFAMIA (*These Three*), 1936, dirigida por William Wyler, con Miriam Hopkins y Merle Oberon.

La innegable solidez narrativa de William Wyler se manifiesta en este relato, con guión de Lillian Hellman, acerca de las consecuencias que provocan en dos profesoras las calumnias que despliega sobre ellas una alumna. La remake que filmó el mismo Wyler muchos años después, *La mentira infame* —que se exhibirá en el canal a continuación

los mismos días—, es más explícita en las referencias al presunto lesbianismo de las protagonistas, pero no logra el clima inquietante de la primera versión.

CV 5

23/11, 11 y 16 hs.

EL EMISARIO DE OTRO MUNDO (*The Uninvited*), 1944, dirigida por Lewis Allen, con Ray Milland y Gail Russell.

Hoy nadie recuerda demasiado a Lewis Allen pero esta, su primera película, y la notable *Conciencias negras* bastarían para concederle un lugar en la historia del cine. Este es un formidable thriller fantástico acerca de dos hermanos que, al comprar una vieja casona, descubren que la misma ha producido siniestros efectos sobre la anterior propietaria. La extraordinaria iluminación de Charles Lang contribuye a la atmósfera perturbadora del film, uno de los escasos clásicos del subgénero de espectros y apariciones. Una joyita imperdible.

CV 5

23/11, 11 y 16 hs.

LA SOLTERONA (*La vieille fille*), 1972, dirigida por Jean-Pierre Blanc, con Annie Girardot y Philippe Noiret.

Tengo un buen recuerdo de este film, que vi hace muchos años, del ignoto Jean-Pierre Blanc. Relato de tono agri dulce, sobre el inesperado encuentro en una villa de vacaciones entre una mujer tímida y desconfiada y un hombre solitario era una película de un deliberado tono menor que crecía en base a la capacidad de observación del director para delinear la conducta de los personajes. Tengo la esperanza de que el film confirme aquel registro de la memoria.

TV 5 Internacional

15/11, 21.30 hs.; 21/11, 0.30 hs.

Un regreso esperado

Es una buena noticia para los cinéfilos el regreso al cable del tradicional programa que, conducido por Salvador Sammaritano, se emitió durante muchos años por el canal Bravo de VCC. Los avatares sufridos por esa compañía hicieron que el ciclo desapareciera por algún tiempo de la pantalla, pero afortunadamente, ahora en su nuevo horario de los domingos a las 17, TV Quality les ofrece a todos los amantes del cine la posibilidad de disfrutar de una programación que, como siempre ocurrió en este ciclo, se caracteriza por su variedad y eclecticismo. Si alguna duda

cabe acerca de la veracidad de esta afirmación, paso a reseñar brevemente los títulos que se emitirán en noviembre. El 1 se verá *Francisco, juglar de Dios*, 1950, de Roberto Rossellini, una traslación de la vida de San Francisco de Asís, interpretada por auténticos monjes franciscanos, que confirma la libertad con que el realizador utilizaba las variables narrativas del neorealismo. Un film pleno de jovialidad y lirismo que además se verá en una copia de mucho mejor calidad de la que se editó en video. El 8 irá *Cerca del paraíso*, 1990, de Nikita Mijalkov, una película filmada en las planicies de Mongolia, acerca de los cambios que se producen

en una familia que vive en el lugar cuando se intenta construir allí una carretera. Una lúcida variación sobre el enfrentamiento entre la vida primitiva y naturalista y el avance tecnológico, y uno de los films más atípicos del realizador. El 15 se exhibirá *La diligencia*, 1939, el clásico western de John Ford, sobre el que difícilmente se pueda decir algo novedoso y del que solo cabe recomendar su (re)visión. El 22 se proyectará una auténtica curiosidad, el *Drácula*, 1931, de George Melford, que es la versión castellana del film de Tod Browning con Bela Lugosi que se filmaba simultáneamente (de día se rodaba la producción americana y por la no-

che, utilizando los mismos estudios y decorados, se realizaba este film). Hay que decir, aunque a algunos les pueda parecer una irrespetuosidad, que la película de Melford es superior a la estática y teatral producción de Browning. Finalmente el domingo 29 veremos *La gran ilusión*, uno de los grandes clásicos de Jean Renoir, una idealizada visión de la guerra y sus consecuencias a la que no se le puede negar su rebosante calidez y humanidad. Como se ve, un menú para todos los paladares cinéfilos que ojalá podamos disfrutar por mucho tiempo en la pantalla de TV Quality.

JORGE GARCÍA

Greta Garbo: el rostro y el mito

Entre las variadas funciones que ha desarrollado el cine en su más de un siglo de existencia, una de las principales ha sido la de ser forjador de mitos que se han extendido en el tiempo de manera perdurable y en ese terreno es posible que ninguno haya alcanzado la dimensión del de Greta Garbo. Nacida Greta Louise Gustafsson en Estocolmo en 1905, tras una dura infancia y adolescencia fue seleccionada para actuar en algún corto publicitario y en una comedia. El relativo suceso de este film la motivó a estudiar actuación en el Royal Dramatic Theatre de Estocolmo y allí fue descubierta por Mauritz Stiller, un encuentro fundamental para el desarrollo ulterior de su carrera. Stiller —un ruso emigrado que junto a Victor Sjöström fue la figura dominante de la llamada edad de oro del cine sueco, la que transcurrió entre 1912 y 1924— eligió a la Garbo como protagonista de su superproducción *La leyenda de Gösta Berling* y este film fue el que llamó la atención de la crítica sobre la figura de la joven actriz. Con Stiller como consejero y mentor, Garbo participó en *La calle sin alegría*, un film del alemán G. W. Pabst, nada menos que junto a la legendaria actriz danesa Asta Nielsen, tal vez la más importante intérprete femenina del cine mudo europeo (hay que decir que en esta película aparecía también como extra una en ese momento desconocida Marlene Dietrich). En 1924, Stiller fue llamado por Louis B. Mayer para trabajar en Hollywood, pero el director puso como condición que su descubrimiento formara parte del con-

trato, algo aceptado a regañadientes por el zar de la MGM, quien dudaba de las condiciones de la actriz para triunfar en el medio. Sin embargo, la primera película americana de la Garbo, una adaptación de una novela de Blasco Ibáñez, fue un triunfo de la intérprete, quien consiguió inmediatamente un ventajoso contrato, exigiendo que en su próxima película el director fuera Stiller. Numerosas divergencias entre el director y la producción provocaron que el film fuera dirigido finalmente por Fred Niblo y que Stiller, con problemas de salud, retornara a Suecia, donde murió al poco tiempo (se ha dicho que para la Garbo el sentimiento de culpa por no haber acompañado a Stiller en su regreso fue un estigma que la atormentó durante toda su vida). Desde ese momento y hasta su inesperado retiro en 1941, la carrera de Greta Garbo fue una sucesión ininterrumpida de éxitos y su figura adquirió una dimensión incomparable. Para que ello ocurriera se fusionaron dos cosas: 1) el inigualable magnetismo que irradiaba su figura desde la pantalla y 2) el misterio en que la actriz mantenía su vida privada, al margen de las voracidades del público y la prensa. Ahora bien, la pregunta obligada es: ¿fue la Garbo una gran actriz? La respuesta no es fácil; desde mi punto de vista, en algunas películas (*Reina Cristina*, *La dama de las camelias*) su labor está muy cerca de esa dimensión. En otras hay que hablar de un rostro (recordar el antológico y prolongado plano final de la mencionada *Reina Cristina*) y una presencia cinematográfica —esa elusiva categoría tan difícil de precisar— realmente únicos. Interpretando los papeles de heroínas

más disímiles, ya fueran mujeres exóticas, en otras ocasiones hembras fuertes y dominantes, a veces personajes femeninos más débiles y solitarios (la mítica línea de diálogo "I want to be alone" era infaltable en sus películas), la Garbo representó durante más de una década el ideal femenino, tanto de hombres como de mujeres, de cualquier lugar del mundo. Cuando en 1941, tras el relativo fracaso de *La mujer de dos caras*, anunció su retiro, la sorpresa fue mayúscula. Nadie entendió su decisión en ese momento, ni ella se ocupó jamás de explicarla. A partir de ese momento, el misterio alrededor de su vida y su figura de acrecentó. Nunca concedió entrevistas y se tejieron múltiples versiones sobre presuntos romances, el deseo de que no la vieran envejecer y muchas cosas más. Pero fue tal vez una película que no la nombraba (*Fedora*, ese film "maldito" de Billy Wilder) la que a través de una historia de ficción se aproximó más a develar las claves de su vida y su retiro. El ciclo que emitirá el canal 5 de Cablevisión, con diez películas protagonizadas por Greta Garbo, es ampliamente representativo de su filmografía, y en él podrán verse varios de los mejores trabajos de la actriz. Se destacan *El demonio y la carne*, un melodrama con John Gilbert —uno de sus presuntos amantes— que es su mejor película muda; *Gran Hotel*, un film con un reparto multiestelar y una puesta en escena de una asombrosa modernidad; *Reina Cristina*, donde se hace pasar por hombre en gran parte del film; *La dama de las camelias*, excelente adaptación de la novela de Dumas, que es posiblemente su mejor inter-

pretación, y *Ninotchka*, una formidable sátira que fue su única incursión en el terreno de la comedia. El programa completo de los films a exhibirse es el siguiente.

El demonio y la carne (*Flesh and the Devil*), 1927, dirigida por Clarence Brown, con Greta Garbo y John Gilbert. **CV 5, 2/11, 11 y 16 hs.**
Una mujer de negocios (*A Woman of Affairs*), 1928, dirigida por Clarence Brown, con Greta Garbo y John Gilbert. **CV 5, 2/11, 13 y 19 hs.**
Anna Christie, 1930, dirigida por Clarence Brown, con Greta Garbo y Charles Bickford. **CV 5, 3/11, 11 y 16 hs.**
Mata Hari, 1932, dirigida por Georges Fitzmaurice, con Greta Garbo y Ramón Navarro. **CV 5, 3/11, 13 y 19 hs.**
Gran Hotel (*Grand Hotel*), 1932, dirigida por Edmund Goulding, con Greta Garbo y John Barrymore. **CV 5, 4/11, 11 y 16 hs.**
Reina Cristina (*Queen Christine*), 1933, dirigida por Rouben Mamoulian, con Greta Garbo y John Gilbert. **CV 5, 4/11, 13 y 19 hs.**
El velo pintado (*The Painted Veil*), 1934, dirigida por Richard Boleslawski, con Greta Garbo y Herbert Marshall. **CV 5, 5/11, 11 y 16 hs.**
La dama de las camelias (*Camille*), 1937, dirigida por George Cukor, con Greta Garbo y Robert Taylor. **CV 5, 5/11, 13 y 19 hs.**
Ninotchka, 1939, dirigida por Ernst Lubitsch, con Greta Garbo y Melvyn Douglas. **CV 5, 6/11, 11 y 16 hs.**
La mujer de dos caras (*Two-Faced Woman*), 1941, dirigida por George Cukor, con Greta Garbo y Melvyn Douglas. **CV 5, 6/11, 13 y 19 hs.**

JORGE GARCIA

LA MARCA DE LA PANTERA (*Cat People*), 1942, dirigida por Jacques Tourneur, con Simone Simon y Kent Smith.

A esta altura es ocioso señalar que Jacques Tourneur es uno de los grandes maestros, no solo del género fantástico y de terror, sino del cine en general. Este film, el primero de la extraordinaria serie producida por Val Lewton, es una perfecta síntesis del estilo visual y narrativo del director, basado en la duda y la elusión, y una obra fundamental del género. Los mismos días en el canal, a continuación de este film, se podrá ver *Cita con el demonio*, otra excelente y poco vista película de Tourneur. Un doble programa para no dejar pasar.

CV 5

17/11, 11 y 16 hs.

CRIMEN EN PARIS (*Quai des Orfèvres*), 1947, dirigida por Henri-Georges Clouzot, con Louis Jouvet y Suzy Delair.

Una cosmovisión de marcado nihilismo y el tono perverso, no exento

de sadismo, de sus películas son las características principales de la obra de H. G. Clouzot. Este poco visto film, un exponente ejemplar del cine negro francés, muestra, a través de la investigación que desarrolla un inspector de policía por los barrios bajos parisinos para desentrañar un asesinato, la desesperanzada mirada del realizador sobre las conductas humanas.

TV5 Internacional

22/11, 0.30 hs.; 26/11, 21.30 hs.

BATMAN REGRESA (*Batman Returns*), 1992, dirigida por Tim Burton, con Michael Keaton y Danny De Vito.

El primer *Batman* de Tim Burton se caracterizaba por su negra adaptación del cómic original, un fastuoso y exagerado diseño de producción y un increíble villano protagonizado por Jack Nicholson. Esta secuela acentúa aquellos rasgos (la escenografía es aun más recargada, los malvados son tres en vez de uno) y el resultado es una suerte de pesadilla grotesca, cuya recepción creo

que dependerá bastante de la relación que cada espectador mantenga con el realizador.

HBO

3/11, 11.45 hs.; 6/11, 14 hs.; 12/11, 22 hs.; 18/11, 12.15 hs.; 26/11, 17.45 hs.; 30/11, 10 hs.

BUSCO MI DESTINO (*Easy Rider*), 1967, dirigida por Dennis Hopper, con Peter Fonda y Dennis Hopper.

Hace poco tiempo reví este film después de muchos años y pude apreciar que, a diferencia de otros títulos de esa etapa, se sostiene con bastante dignidad. Si bien la estructura narrativa es muy elemental y varias escenas solo parecen justificarse para incluir una canción en la banda de sonido, hay en la película una innegable dosis de autenticidad que la convierte en un valioso testimonio de aquella recordada década.

Cinemax

1/11, 22 hs.; 6/11, 23.45 hs.; 11/11, 18.45 hs.; 17/11, 17.15 hs.; 26/11, 11.15 hs.

LA BODA (*The Wedding*), 1998, dirigida por Charles Burnett, con Halle Berry y Lynn Whitfield.

Charles Burnett está considerado por muchos críticos como el más importante realizador negro del cine norteamericano, pero su obra es desconocida en estas pampas. En su último film invierte los tópicos habituales para narrar la relación entre una joven negra de clase alta y un bohemio músico de jazz blanco, y su visión puede ser una buena oportunidad para aproximarse a su obra.

HBO

23/11, 22 hs.; 27/11, 14 hs.; 30/11, 12.15 hs.

EL FABRICANTE DE ESTRELLAS (*L'uomo delle stelle*), 1995, dirigida por Giuseppe Tornatore, con Sergio Castellitto y Tiziana Lodato.

Muy poca gente vio esta película de Giuseppe Tornatore, sobre un vidvidor romano que recorre Sicilia con su camión en la inmediata pos-

guerra, ofreciendo a los ingenuos pobladores convertirlos en estrellas de cine. La primera mitad, en un tono cercano a la picaresca popular, es excelente y, si bien en su segunda parte el film se desbarranca por un insatisfactorio vuelco al melodrama, la calidez general del relato y la formidable utilización de las locaciones sicilianas hacen que su visión sea recomendable.

HBO

20/11, 22 hs.; 29/11, 0.15 hs.

ESPLENDOR EN LA HIERBA

(Splendor in the Grass), 1961, dirigida por Elia Kazan, con Warren Beatty y Natalie Wood.

La capacidad para la dirección de actores y el manejo de los crecimientos dramáticos, junto con las dificultades para sostener el ritmo y la fluidez de la narración son rasgos salientes en la filmografía de Elia Kazan. Esta adaptación de un relato de William Inge, ambientado en el sur de los Estados Unidos en los años de la Depresión, sobre la difícil relación entre dos jóvenes cuyas familias están enfrentadas, participa de aquellas características, aunque hay que destacar una carga de romanticismo superior a la habitual en el realizador.

Cinemax

3/11, 7.30 hs.

JARDINES DE PIEDRA (Gardens of Stone), 1987, dirigida por Francis Ford Coppola, con James Caan y Anjelica Huston.

Debo decir que hay varias películas de Francis Coppola que nunca contaron con mi simpatía y esta es una de ellas. Intento de análisis de la guerra de Vietnam desde el punto de vista de los que se quedaron, su virtuosismo formal y el tono "fordiano" de algunas secuencias no logran disimular la reaccionaria visión del director sobre el conflicto bélico, poniendo en cuestión su presunto progresismo ideológico.

Cinemax

13/11, 22 hs.; 17/11, 20.15 hs.; 22/11, 18.30 hs.; 30/11, 16.30 hs.

MUNDOS BAJOS (Badlands), 1973, dirigida por Terrence Malick, con Martin Sheen y Sissy Spacek.

Hace algún tiempo me preguntaba que habría sido de la vida de Terrence Malick, y recientemente me enteré de que estaba filmando la remake de *De aquí a la eternidad* en Australia (!). Su muy personal e interesante debut, recreación de un hecho real —la fuga de una pareja de jóvenes asesinos por zonas rurales de los Estados Unidos—, es un film con una estructura narrativa mucho más compleja de lo que

aparenta y un cast, sobre todo en el caso de Sissy Spacek, sencillamente soberbio.

Space

13/11, 16.30 hs.; 14/11, 9.30 hs.

VARSOVIA AÑO 5703, 1991, dirigida por Janusz Kijowski, con Hanna Schygulla y Julie Delpy.

Este film polaco, que pasó absolutamente inadvertido cuando se estrenó, narra dentro de la tradición cinematográfica de su país un conflicto bajo la ocupación nazi. Un joven matrimonio perseguido en el gueto logra fugarse y encuentra refugio en la casa de una mujer madura y atractiva y la relación triangular que se suscita provocará una progresiva alienación en la joven. Film no totalmente logrado pero de gran intensidad, cuenta con una formidable interpretación de Julie Delpy como la humillada esposa.

Space

13/11, 16.30 hs.; 14/11, 9.30 hs.

LA LEYENDA DEL INDOMABLE (Cool Hand Luke), 1967, dirigida por Stuart Rosenberg, con Paul Newman y George Kennedy.

He aquí otro film muy representativo del cine norteamericano de los años sesenta. Descarnada crónica, no exenta de humor, de la vida en una prisión sureña, cuenta con uno

de los mejores trabajos de Paul Newman como un rebelde en estado puro, despojado de cualquier connotación política. Si bien la película de Rosenberg ofrece algunos esteticismos gratuitos y cierta tendencia a la alegoría facilista, es un muy atendible film, que será bueno volver a ver hoy.

Cinemax

18/11, 12 hs.; 21/11, 18.45 hs.; 24/11, 9.45 hs.

CAZADORES DE UTOPIAS, 1996, dirigida por David Blaustein.

Este documental es, junto al *Montoneros* de Andrés Di Tella, el único intento de analizar desde las imágenes cinematográficas el fenómeno de la guerrilla en nuestro país. Centrado en los testimonios de quienes participaron activamente en los hechos, la película es para algunos un testimonio parcial y para otros, entre los que me cuento, una visión comprometida, desgarrada y sincera de un trágico y doloroso tramo de nuestra historia. Cierta previsibilidad en la manera de intercalar los testimonios con los fragmentos estrictamente documentales no le impide ser uno de los títulos más valiosos dentro del género en el cine nacional.

Volver

23/11, 24 hs.

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

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

Abierta la Inscripción al ciclo 1999

Formación profesional en las áreas de:

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

- Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.
- Prácticas constantes en video y filmico 16-35 mm.

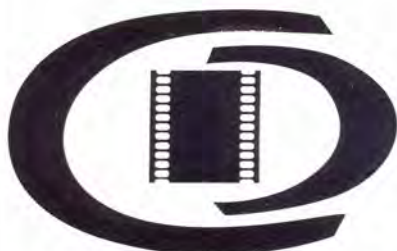
- Miembro titular de la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina (F.E.I.S.A.L.)
- Premiada en forma consecutiva años 1996 y 1997 Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
- Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12º Festival Internacional de Cine"

Informes e inscripción

B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)

553-5120 / 553-2775 / 551-5922

E-Mail: cinecic@impsat1.com.ar



**CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA**

Instituto Incorporado a la
Enseñanza Oficial A-1178

MENU DE CINE EN TV

Películas para ver en noviembre

Recomendaciones especiales
comentadas en la **página 60**

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
1 <i>El secreto de Roan Inish</i> (J. Sayles) HBO, 18.30 hs. <i>Toda una mujer</i> (A. Téchiné) Cinemax, 1.15 hs.	2 <i>Doble de cuerpo</i> (B. De Palma) Cinemax, 18.15 hs. <i>Hiroshima, mi amor</i> (A. Resnais) Canal Bravo (MC), 22 hs.	3 <i>Narciso negro</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 22 hs. <i>Sexo, mentiras y video</i> (S. Soderbergh) Space, 23.45 hs.	4 <i>Los ojos de Laura Mars</i> (I. Kershner) Cinemax, 20.15 hs. <i>Agenda secreta</i> (K. Loach) Film & Arts, 22 hs.	5 <i>Torrentes de amor</i> (J. Cassavetes) CV 5, 22 hs. <i>La dalia azul</i> (G. Marshall) Canal Bravo (MC), 22 y 1 hs.	6 <i>Bronco Billy</i> (C. Eastwood) Cinemax, 10.45 hs. <i>Las cosas de la vida</i> (R. Benton) HBO, 18.30 hs.	7 <i>El sol del membrillo</i> (V. Erice) Space, 5 hs. <i>La pandilla salvaje</i> (S. Peckinpah) I-SAT, 14 hs.
8 <i>Alicia ya no vive aquí</i> (M. Scorsese) Cinemax, 10 hs. <i>El pasado me condena</i> (A. J. Pakula) CV 5, 22 hs.	9 <i>Cul de sac</i> (L. Polanski) Film & Arts, 10 hs. <i>Las diabólicas</i> (H.-G. Clouzot) Canal Bravo (MC), 22 hs.	10 <i>Sopa de ganso</i> (L. McCarey) CV 5, 16 y 19 hs. <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 22 hs.	11 <i>La recaudadora de impuestos regresa</i> (J. Itami) Film & Arts, 8 y 16 hs. <i>Palo y hueso</i> (N. Sarquis) Volver, 24 hs.	12 <i>Laura</i> (O. Preminger) Canal Bravo (MC), 22 y 1 hs. <i>Caidos del cielo</i> (F. Lombardi) Space, 23.45 hs.	13 <i>El bebé de Rosemary</i> (R. Polanski) Space, 23.45 hs. <i>Mala sangre</i> (M. Newell) CV 5, 0.05 hs.	14 <i>De mendigo a millonario</i> (J. Landis) Space, 14.45 hs. <i>Cuenta conmigo</i> (R. Reiner) Cinemax, 15.15 hs.
15 <i>Buffet froid</i> (B. Blier) Film & Arts, 18 hs. <i>Eclipse total</i> (T. Hackford) HBO, 19.45 hs.	16 <i>Infierno 17</i> (B. Wilder) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El fin del día</i> (J. Duvivier) Canal Bravo (MC), 22 hs.	17 <i>Contra viento y marea</i> (L. von Trier) Space, 23.45 hs. <i>Wanda</i> (B. Loden) Film & Arts, 0.15 hs.	18 <i>Pelle, el conquistador</i> (B. August) Film & Arts, 22 hs. <i>El último inocente</i> (R. Spottiswoode) Space, 23.45 hs.	19 <i>Fiebre de sangre</i> (H. King) CV 5, 11.10 y 16.10 hs. <i>Juegos macabros</i> (J. Mankiewicz) Space, 16.30 hs.	20 <i>Hechizo del tiempo</i> (H. Ramis) Space, 22 hs. <i>Karaoke</i> (D. Potter) Film & Arts, 22 hs.	21 <i>Diario de un vicio</i> (M. Ferreri) CV 5, 22 hs. <i>Léolo</i> (J.-P. Lauzon) Space, 22 hs.
22 <i>Traficantes</i> (P. Schrader) HBO, 22 hs. <i>Matador</i> (P. Almodóvar) Space, 22 hs.	23 <i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Crónica de un joven pobre</i> (E. Scola) Space, 23.45 hs.	24 <i>El halcón y la flecha</i> (J. Tourneur) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Crónica de un niño solo</i> (L. Favio) Volver, 24 hs.	25 <i>La diligencia</i> (J. Ford) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La delgada línea de la justicia</i> (E. Morris) Film & Arts, 22 hs.	26 <i>Los inundados</i> (F. Birri) Volver, 14 hs. <i>Gremlins</i> (J. Dante) HBO, 22 hs.	27 <i>Los niños del domingo</i> (D. Bergman) Canal Bravo (MC), 22 hs. <i>Buenos muchachos</i> (M. Scorsese) HBO, 22 hs.	28 <i>La carga de la brigada ligera</i> (R. Walsh) Space, 6.30 hs. <i>Al filo del vacío</i> (S. Lumet) Cinemax, 10.30 hs.
29 <i>Fuegos en la llanura</i> (K. Ichikawa) Film & Arts, 18 hs. <i>Furyo</i> (N. Oshima) CV 5, 1.25 hs.	30 <i>La puerta del infierno</i> (T. Kinugasa) Film & Arts, 8 y 16 hs. <i>Tootsie</i> (S. Pollack) Cinemax, 22 hs.					

AGENDA

MUSEO EDUARDO SIVORI

En noviembre se iniciará un ciclo titulado "Historia del cine documental, visto desde un ángulo social como revelador de la realidad", a cargo del cineasta Leopoldo Polverino. Se llevará a cabo los días sábados a partir de las 19.30 en Av. Infanta Isabel 555, frente al Rosedal. Valor de la entrada \$ 4.

Programa: **7/11: Flaherty.** Reseña biográfica y proyección de fragmentos de *Nanook el esquimal*, *Moana*, *El hombre de Arán* y *Louisiana Story*. **14/11: Dzi-ga Vertov.** Reseña biográfica y proyección de fragmentos de *El hombre de la cámara* y *Tres cantos sobre Lenin*. **21/11: Grierson.** Reseña sobre el documental *Abogado*. Proyección de *Los pescadores de arenques* y *Correo nocturno*. Joris Ivens y Buñuel. **Leni Riefenstahl.** Propaganda nazi. Proyección de fragmentos de *Triunfo de la voluntad* y *Olimpia*. **28/11: Resnais y Rossif.** El documental de posguerra. Proyección de *Noche y niebla* y fragmentos de *Morir en Madrid*. **5/12: Maysles y Rouch.** El cine directo y el *cinéma vérité*. Proyección de fragmentos de *Los Beatles en USA*, *Yo, un negro*, *Mondo cane*. **El documental guerrillero versus el documental histórico.** Proyección de fragmentos de *Lejos de Vietnam*, *El café atómico* y *Shoah*. **12/12: El documental latinoamericano:** Santiago Alvarez, Humberto Ríos, Patricio Guzmán, Miguel Litin. Estudio del contexto histórico. Proyección de fragmentos de *Hola, Faena* y *Acta general de Chile*. **19/12: El documental argentino:** cita de grandes directores. Contextos históricos. Proyección de fragmentos de *Tire dié* (Birri), *La revolución congelada*

(Gleyzer), *Los totos* (Céspedes) e *Historia de la TV* (Polverino).

PREMIO MELIES

En la Sala Lugones del Teatro Municipal General San Martín tuvo lugar el martes 6 de octubre la proyección, entrega de menciones y un primer premio del concurso de video Georges Méliès, organizado en forma conjunta por la Embajada de Francia, Uncipar y la Cinemateca Argentina. El jurado, compuesto por Fernando López (crítico), Irene Ickowicz (guionista), Michel Froloff (por la Embajada de Francia), Héctor Giovine (actor) y José Santiso (realizador), entregó el primer premio, consistente en un viaje a Francia, al corto *Black Eleven* de Leonardo Di Cesare. Además, se entregaron menciones a los siguientes trabajos: *Grabador* de Fernando Martín, *En la calle* de Angel Ultrilla y *Desenchufado* de Belén Ciancio.

STEPHEN FREARS: UNA REVISION

3/11: Ropa limpia... negocios sucios (1985). **10/11: Susurros en tus oídos** (1987). **17/11: Sammy y Rosie van a la cama** (1987). **24/11: Esperando al bebé** (1994). **1/12: La camioneta** (1996). A las 17, 19 y 21 en el British Arts Centre (Suipacha 1333, Capital, 393-6941). Todos los films con subtítulos en castellano.

SEMINARIO SOBRE FASSBINDER

Del 2 al 6 de noviembre tendrá lugar en la Universidad del Cine (Pje. J. M. Giuffra 330, Capital, 300-1407/1413/1581/1583) el seminario "Trabajando con Fassbinder", a cargo de la montajista alemana Juliane Lorenz. Como parte de las actividades del seminario se proyectarán

La tercera generación y *En un año de trece lunas* del realizador alemán. Además, se exhibirá el documental *Life, Love and Celluloid* de Juliane Lorenz, también sobre la obra del director. La entrada es libre y gratuita, limitada a la capacidad de la Sala de Conferencias.

TEATRO GENERAL SAN MARTIN SALA LEOPOLDO LUGONES (Corrientes 1530)

Hitos del cine español

El Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), han organizado esta muestra integrada por ocho largometrajes y siete cortos que hicieron historia en la cinematografía española, desde los años 50 hasta la década del 80. **30/10: Muerte de un ciclista** (1955) de Juan Antonio Bardem. **31/10: Viridiana** (1961) de Luis Buñuel. **1/11: Cria cuervos** (1975) de Carlos Saura. **3/11: El lazarillo de Tormes** (1959) de César F. Ardavin. **4/11: Los que no fuimos a la guerra** (1962) de Julio Diamante. **5/11: Pascual Duarte** (1975) de Ricardo Franco. **6/11: El nido** (1980) de Jaime Armiñán.

Programación con la Fundación Omega Seguros Retrospectiva Luchino Visconti

2/11: Muerte en Venecia. **9/11: Ludwig.** **16/11: Ludwig.** **30/11: Grupo de familia.**

Semana de cine israelí

7/11: La canción de Galilea (1996) de

Daniel Wachsmann. **8/11: Yom Yom / Día tras día** (1998) de Amos Gitai.

10/11: Avanti Popolo (1986) de Rafi Bukae. **11/11: Shjur** (1995) de Shmuel Hasfari. **12/11: Yom Yom / Día tras día** (1998) de Amos Gitai. **13/11: La vida según Agfa** (1993) de Assi Dayan. **14/11: La manta eléctrica** (1994) de Assi Dayan. **15/11: Los 92 minutos del señor Baum** (1997) de Assi Dayan.

Reencuentro con Michelangelo Antonioni

Revisión de algunos títulos fundamentales del maestro italiano que acaba de volver a los cines de Buenos Aires con el estreno de *Más allá de las nubes*. Del martes 17 al domingo 22.

Shoah

Exhibición completa del film documental de Claude Lanzmann, considerado el más importante documental que se haya hecho sobre la historia contemporánea y, por lejos, la mejor película que se haya filmado jamás sobre el Holocausto. Copia nueva, en 35 mm. Con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Francia. Del martes 24 al domingo 29.

PETER BOGDANOVICH

El lunes 9 de noviembre a las 20, en el Teatro del Pueblo, se exhibirá el film *Silencio... se enreda!* (*Noises Off*) de Peter Bogdanovich. Al final de la proyección de esta obra maestra del director de *La última película* y *Esa cosa llamada amor*, nunca estrenada en Argentina, disertará el crítico Rómulo Berruti. La dirección del Teatro del Pueblo es Av. Roque Sáenz Peña 943 (tel.: 326-3606).

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

Fundación Cineteca Vida Anuncia LA BIBLIOTECA DE CINE

PRONTO

movicom
La evolución permanente.

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.

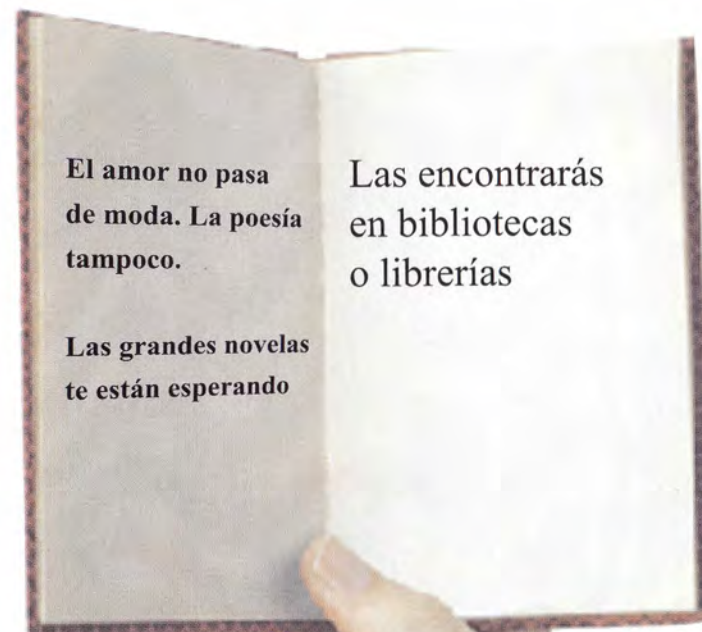
las películas que no conseguís

cine arte de autor fantástico

VIDEOTECA

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

LEER ES UN PLACER, GENIAL...



El amor no pasa
de moda. La poesía
tampoco.

Las grandes novelas
te están esperando

Las encontrarás
en bibliotecas
o librerías



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

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

ENVÍOS 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