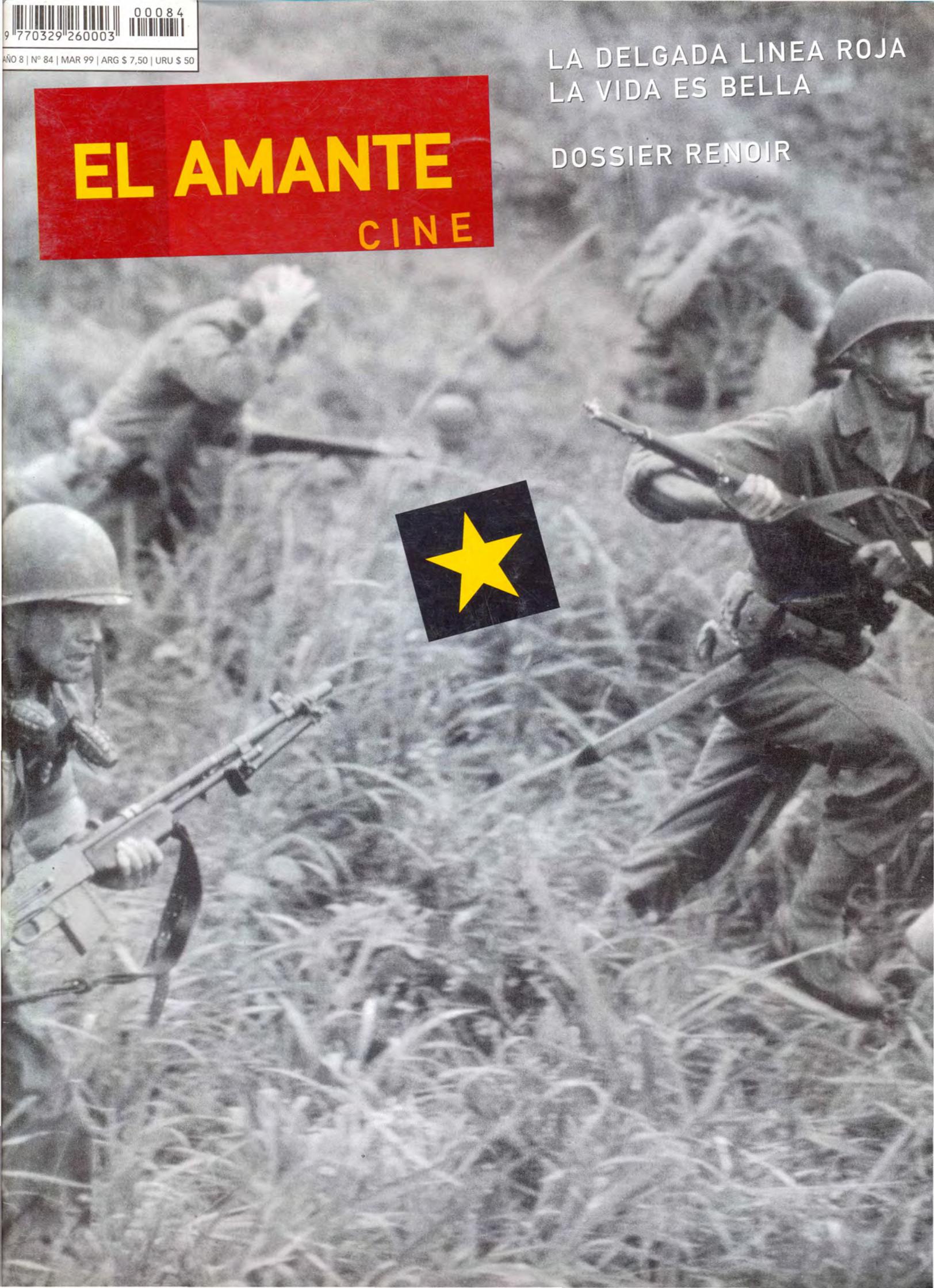


# EL AMANTE

CINE

LA DELGADA LINEA ROJA  
LA VIDA ES BELLA

DOSSIER RENOIR



**SUSCRIBASE A EL AMANTE  
Y RECIBA 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](mailto:amantecine@interlink.com.ar).

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

**Martin Scorsese**  **Wim Wenders**

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCION

TELEFONO

**NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL**

# EL AMANTE CINE

N.º 84 MARZO 1999

## Directores

Eduardo Artin (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

## Consejo de redacción

los arriba citados y Gustavo J. Castagna

## Colaboraron en este número

Santiago García  
Eduardo A. Russo  
Jorge García  
Tomás Abraham  
Silvia Schwarzböck  
Alejandro Ricagno  
Sergio Eisen  
Alejandro Lingenti  
Marcela Gamberrí  
Máximo Eseverri  
Sergio Francisco Pineau  
Lisandro de la Fuente  
Diego Brodersen  
Blas Eloy Martínez  
Leonardo M. D'Espósito  
Javier Porta Fouz  
Juan Villegas  
Sergio Wolf  
Hugo Salas  
André Parente  
Tino y Norma Postel

## Secretaría

María Alimova (Tarkovski en la Feliz)

## Una luz en la oscuridad

Martha González

## Corresponsal extranjero en Edesur

Gustavo J. atropellado Castagna

## Cadete de veraneo

Gustavo Requena Johnson, una luz

## Cadeta de verano

Natasha Alimova (sí, es la hermana)

## Tortilla doble y postres iluminadores

Norma Postel, no se suspende por falta de luz

## Correctora a dos casas

Gabriela Ventureira, alias Dorine

## Meritorio de corrección

Jorge ¿cuándo vuelve el fútbol? García

## Jefe de archivo

Santiago Gurrumín García

## Traducción del francés de campo

Lisandro de la Fuente

## Diseño de tapa y dirección de arte

Luis Goldfarb

## Composición tipográfica y diagramación

Alejandra Fusato

## Estrenos

- 2 La delgada línea roja
- 4 La vida es bella
- 6 Babe 2
- 8 Dioses y monstruos
- 9 Estación Central
- 10 La camarera del Titanic
- 11 Quédate a mi lado
- 12 Cosas que dejé en La Habana  
Jonás y la ballena rosada  
Juego de gemelas
- 13 Perdita Durango  
El último soldado  
Hay un tonto en mi casa
- 14 Historias no contadas  
Porque te quiero, te miento  
Marquise
- 15 Alto riesgo  
Todavía sé lo que hicieron el verano pasado  
Por amor a Rosana  
Joe, el gran gorila  
Por la vida de un amigo  
Mis pequeños inquilinos
- 16 De 1 a 10
- 17 Festival de Punta del Este
- 20 *El fantasma y la dama*

## Dossier Renoir

- 23 Introducción
- 24 Análisis de la obra
- 29 Información biográfica
- 30 Filmografía comentada
- 38 Textos
- 42 Lon Chaney
- 45 Las canciones y el cine
- 48 Cine y literatura
- 50 Mundo cine

## 52 Correo

## Guía del amante

- 55 Discos
- 56 Video
- 62 Cine en TV
- 64 Agenda

EL AMANTE es una publicación de Ediciones Tatanka S. A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

CORRESPONDENCIA A  
Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires  
TEL (541) 4322-7518 / 4326-5090  
FAX (541) 4322-7518

E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

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

## La delgada línea roja

*The Thin Red Line*

EE.UU., 1998, 178'

**Dirección:** Terrence Malick

**Producción:** Robert Michael Geisler y John Roberdeau

**Guión:** Terrence Malick sobre la novela de James Jones

**Fotografía:** John Toll

**Música:** Hans Zimmer

**Montaje:** Billy Weber

**Diseño de producción:** Margot Wilson

**Intérpretes:** Sean Penn, Nick Nolte, John Cusack, Woody Harrelson, Elias Koteas, John C. Reilly,

John Savage, Adrien Brody, Jim Caviezel, Ben Chaplin, John Travolta, George Clooney,

Arie Verveen, Dash Mihok.

# elogio de la perplejidad

por quintín

No hay muchos casos como el de Terrence Malick, un director que se retiró voluntariamente del oficio para volver veinte años más tarde a exponer las mismas obsesiones. Malick es un personaje al que valdría la pena entrevistar, preguntarle por qué hizo lo que hizo; pero el tipo es altamente esquivo: se lo tragó la tierra durante su inactividad cinematográfica (no sabemos a qué se dedicó, si puso un ferretería, por ejemplo, o más bien un invernadero) pero desde que reapareció en los sets no da entrevistas, no se deja fotografiar, sigue oculto. Imaginamos que debe estar un tanto loco. Sobre todo porque *La delgada línea roja* es una película de una rabiosa excentricidad. Y no porque Malick ponga la cámara arriba de un cocodrilo o recurra a un montaje frenético, recursos habituales en muchos directores que pretenden la originalidad pero no pasan de la histeria. Sino porque tiene la audacia de filmar algo que por falta de una mejor definición podría llamarse un poema filosófico.

Dicho así, el propósito suena a despropósito, a pretensión, a necesidad incluso y algo de eso tiene. Pero la determinación de Malick por hacerse oír, por arrancarles a las imágenes una dimensión desusada, por transmitir una visión del mundo y haber intuido que el cine es el medio adecuado para hacerlo, impone, además de respeto, la admiración que despiertan las empresas cuya ambición es legítima.

Es posible que los que vimos en su momento *Badlands* y *Días de gloria* hayamos entendido mal el propósito último de Malick. Eran dos películas originales, interesantes hasta cierto punto, pero parecían limitadas a una intención meramente esteticista. *Badlands* es la historia de un asesino múltiple que atraviesa con una chica un extraño paisaje desértico como si fuera el extranjero de Camus. *Días de gloria*, que ganó un Oscar por la fotografía de Néstor Almendros, cuenta el triángulo amoroso entre una pareja de trabajadores rurales y el patrón de la finca. La historia terminaba en tragedia y en un monumental incendio. Los dos films, especialmente el último, tenían algo de obvio y también de amanerado. Estaba claro que Malick no quería hacer una película de Hollywood, pero su propuesta no se alejaba demasiado de lo que la época consideraba chic porque seguía un modelo vagamente europeo. Pero es cierto también que su falta radical de americanismo apuntaba a una universalidad que sus compatriotas desconocen. El cine americano es tan importante y el país tan poderoso que aun el mundo de los grandes cineastas (llámense Griffith, Ford o Cassavetes) no deja de ser una extensión de la Historia y las costumbres de su país. Solo Welles escapó a veces de esta limitación inevitable. Pero Malick decidió desde el principio que su aldea sería el planeta entero: su deslumbramiento por la naturaleza y la idea de que

el hombre fue arrojado allí por un dios que no le dio los instrumentos para explicarla ni para entender su propia existencia implican un descentramiento de la mirada que transforma su cine en una experiencia fuera de lo común. Si una mata de pasto no puede ser norteamericana, ¿por qué habría un hombre de serlo? Esta dimensión panteísta parecería acercarlo a Whitman, pero el cine de Malick no es un canto a la naturaleza y menos aun a su armonía con el espíritu humano: más bien es todo lo contrario, una interrogación dolorosa sobre la discordancia esencial entre esas dos entidades y sobre los absurdos de la civilización. Es cierto que Malick, como Murnau, ve la armonía en los primitivos pero está muy lejos de proponer una vuelta a ese estadio: las asociaciones de la mente conducen a sus personajes a una esfera inevitablemente distinta, que no está viciada de falsedad como pretendería un ecologismo ingenuo, sino determinada por elementos que la naturaleza desconoce pero no por eso son menos reales: la angustia, la incertidumbre, el horror. El objeto último de la fascinación de Malick no son los árboles ni los animales, sino la conciencia, a la que la naturaleza proporciona una clave que no puede descifrar. No hay nada de propiamente americano en estos interrogantes metafísicos. Sin embargo, las películas de Malick transcurren entre americanos. Me parece que el director tiene algo para decirles a sus compatriotas, a los que arriesgaría que van dirigidas sus



películas. La formulación sería así: si la naturaleza es tan poderosa, tan compleja, la arrogancia nacional se vuelve ridícula pero, al mismo tiempo, el que las fronteras de su país aparezcan como una convención insignificante es una invitación a diluirse en una humanidad que tiene problemas comunes y esos problemas son la fuente más preciosa para liberarse de su provincialismo, de sus costumbres más nefastas, acaso de las que hicieron que el propio Malick dejara de filmar durante veinte años. Es una larga introducción (demasiado larga, supongo) para hablar de *La delgada línea roja*, una película de guerra que se ocupa de un grupo de soldados que enfrenta a los japoneses en la sangrienta batalla de la isla de Guadalcanal. Es un film coral en el que cada individuo representa un universo casi autista que diluye la empresa militar en la conducta y los pensamientos de cada uno de sus participantes, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los films bélicos. Un aborígen se cruza con una patrulla y parece preguntarse quiénes son esos individuos. "No es cierto que la guerra ennoblesce. Lo que hace es envenenar el alma", dice una sola vez la polifónica voz en off que representa alternativamente las preocupaciones íntimas de cada personaje y también a otro, cuya entidad es difícil de establecer y que hace las preguntas caras a Malick sobre los dioses, la naturaleza y el hombre. Esa frase se complementa con otra, dicha por

el capitán que interpreta Elias Koteas, el más heroico de los soldados, no por su arrojo frente al enemigo, sino porque enfrenta una orden de su superior, el encallecido coronel que personifica Nick Nolte: "lo más difícil", dice Koteas, "es saber si lo que hacemos sirve para algo". Profundamente antibélica, *La delgada línea roja* está lejos del panfleto antimilitarista. No hay buenos y malos entre los americanos, pero tampoco entre los japoneses: sólo un grupo de hombres enfrentados con un ambiente de locura. Los más sabios, como Sean Penn ("todo esto es una cuestión de propiedades"), los más valientes, como John Cusack, los más rebeldes, como Jim Caviezel, los más atormentados, como Ben Chaplin, los más imbéciles, como George Clooney, son parte de un tapiz que intercala las escenas de combate y las de descanso con un paisaje magnífico y viñetas de la vida silvestre. El film es una ambiciosa sinfonía, una larga recorrida por un escenario complejo en el que cada detalle natural o humano tiene la misma importancia. Es notable cómo Malick no privilegia ciertas escenas sobre otras, no estructura la narración en base a clímax y transiciones, sino que le deja al espectador la reconstrucción final de lo que ha visto, como si el ritmo del film estuviera dictado por una fuerza más poderosa que el guión y que obliga a una especie de democracia dramática.

En una época en la que el cine parece haber renunciado a la grandeza en beneficio del espectáculo y a las preguntas difíciles por los rompecabezas de la eficiencia, una película como *La delgada línea roja* es difícil de situar. Es más, invita a una descalificación fácil: el peso de las ideas de Malick deriva en gran parte de su insistencia, de su obstinación por transmitir las más que de su riqueza o de su novedad. Hay algo de exposición didáctica y de repetición monotemática en el film que también deja una impresión de mesianismo por parte de su autor. Sin embargo, el prejuicio contra la solemnidad es también una excusa fácil, ligada al sentimiento tan contemporáneo de que con la lectura de los periódicos adecuados el conocimiento nos pertenece y el juicio estético o filosófico es automático. El film de Malick es justamente una respuesta a esa pretensión: lo que *La delgada línea roja* se empeña en afirmar es que el mundo es un interrogante, que no somos capaces de entender satisfactoriamente la parte más minúscula de lo que nos rodea y menos aun las relaciones con nuestros semejantes ni los extravagantes movimientos de la Historia. Malick postula la perplejidad, un dogma mucho más débil que el de la sabiduría instantánea que constituye nuestro credo. Y lo hace con la dignidad cinematográfica suficiente como para que la belleza y el espanto del mundo nos alcancen. ••

## La vida es bella

*La vita é bella*

Italia, 1998, 110'

**Dirección:** Roberto Benigni

**Producción:** Alda Ferri y Gianluigi Braschi

**Guión:** Roberto Benigni y Vincenzo Cerami

**Fotografía:** Tonino Delli Colli

**Música:** Nicola Piovani

**Montaje:** Simona Paggi

**Diseño de producción:** Danilo Donati

**Intérpretes:** Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini, Giustino Durano, Sergio Bustric, Marisa Paredes, Horst Buchholz, Lydia Alfonsi, Giuliana Lojodice.

# en presencia de un payaso

por gustavo j. castagna

Estaba en los cálculos de cualquier persona más o menos informada: *La vida es bella* ya se transformó en un film polémico y los comentarios a favor y en contra están a la orden del día. Dentro de poco tiempo, cuando Benigni suba al escenario del Oscar para recibir un par de premios, seguramente repetirá los gestos y las palabras que lo caracterizan o se explayará con un monólogo de agradecimiento que merecerá nuestra condena. A partir de ese momento, es probable que lo odiemos más que ahora, cuando todavía nos parece un mercachifle que montó una operación comercial para llevarse algunos Oscars. Le tendrán bronca, él será más importante que la película y pocos recordarán la manera en que manipuló nuestros sentimientos con las idílicas imágenes de su campo de concentración. Benigni, dentro de pocos días, pasará a ser un enemigo público.

Ahora bien, ¿por qué tanto barullo y tanta polémica por una película menor protagonizada por un payaso? No sé la fecha exacta pero desde hace tiempo se comprobó que el arte no puede mejorar el mundo y, mucho menos, borrar la memoria. En ese sentido, me parece que *La vida es bella*, más allá de los futuros premios, es una fábula inofensiva de la que nadie se acordará dentro de algunos años. Un campo de concentración cinematográfico seguirá siendo el de *Noche y niebla* de Resnais y nunca el infierno que Guido le oculta a su hijo Giosué. Como tampoco es el que desde su mirada de chico nos muestra el pequeño protagonista de *El imperio del sol* de Spielberg.

*La vida es bella* es una excelente operación de marketing y una película donde la única idea desarrollada en su trama —crear un espacio imaginario en medio del horror— se transmite a través de la

mirada de un payaso. Creo que finalmente ese es el motivo de la polémica: si en lugar de atender su librería en los últimos días del poder de Mussolini, Guido fuera un almacenero antifascista, la película no provocaría tanto ruido. Pero Benigni es un clown y por las características de su personaje está autorizado a ocultar la tragedia más horrible, no solo a los demás protagonistas sino también al espectador. Al respecto, Jerry Lewis —otro tragicómico infinitamente más inteligente que Benigni— también protagonizó y dirigió una película que transcurre en un campo de concentración, pero ese film jamás se dio a conocer, seguramente porque la figura de Jerry resulta menos cálida que la del bufo italiano.

Admiro la máscara de Benigni aunque reconozco que su histrionismo puede resultar molesto. En *Il piccolo diavolo*, una de las pocas películas que dirigió y protagonizó, interpretó a un diablito que volaba loco al cura aburrido encarnado por Walter Matthau. En una escena del film, Giuditta (el nombre de su personaje, llamado así porque sale del cuerpo exorcizado de una gorda) concurre a un monasterio y desfila frente a los clérigos mostrando diferentes tipos de vestuario. Algo similar ocurre con el relato de *La vida es bella* en su primera parte: los gags son viejos pero eficaces (como el del sombrero) y las situaciones graciosas se resuelven por la vía del sketch. Benigni, conviene recordarlo, es una figura proveniente de la televisión y, por lo tanto, su humor se basa en la instantaneidad y en el impacto inmediato. En ese tramo de la película, su cuerpo desgarrado, su sonrisa permanente y su andar atolondrado son los recursos genuinos de los que él se vale para sostener el interés de la historia. Es que el humor infantil de Benigni tiene más de una relación con el *slapstick*

del cine mudo y con la ingenuidad que caracterizaba a aquellas películas. Durante la primera parte de *La vida es bella*, el Benigni actor, heredero de la escuela de Mack Sennett, hace lo mismo que Chaplin en su época muda: entregarle su cuerpo al espectador.

Pero *La vida es bella* son dos películas en una, y en la segunda mitad el payaso controla sus movimientos para ocultar el horror más extremo. El cuerpo del Benigni actor deja su lugar al Benigni director de cine, decidido a maquillar la realidad para expresar su propia visión sobre la cercanía de la muerte. Maquillaje, disfraz, juego: esos son los recursos que Guido utiliza para alegrarle la vida a su hijo en el campo de concentración. Papá Guido cambia su disfraz y el humor ligero del principio deja lugar al Benigni humanista, al payaso que puede estar triste pero que no tiene derecho a llorar.

Sin embargo, en *La vida es bella* hay una escena en la que la máscara del clown no puede ocultar su ansiedad por obtener premios y ganar adeptos incondicionales. Así como el Benigni director resuelve con un elogiado estilo visual la muerte de su personaje, una escena anterior en la que Guido observa la montaña de cadáveres en el campo de concentración, provoca irritación y perplejidad. En una película donde prácticamente no hay contraplanos para transmitir el horror, Benigni abandona la máscara y nos muestra su rostro macabro. Dentro de esa tensión entre el simpático clown y el ambiguo humanista —que Benigni logra conjugar por única vez cuando Guido imita el paso marcial de los alemanes ante la mirada de su hijo— fluctúa una película que no quedará en la historia ni por sus virtudes ni por sus defectos. ♦♦

## juegos de guerra

por gustavo noriega



No hay nada intrínsecamente malo en hacer una comedia ambientada en un campo de concentración. Es, simplemente, un desafío; probablemente, un desafío insuperable. Son las formas de enfrentar ese desafío las que pueden ser inmorales. El talento humano es inagotable y nadie puede descartar que algún genio logre conjugar el horror con la risa. Pero ejemplos no sobran: las comedias asociadas al nazismo, geniales como pueden ser *El gran dictador* (1940) y *Ser o no ser* (1942), fueron producidas antes de que la realidad de los campos de concentración se hiciera parte del conocimiento común. El Holocausto, las imágenes del Holocausto, los cuerpos famélicos con los ojos saltones, las montañas de cadáveres, los niños amenazados a punta de fusil, introducen un cambio radical en la percepción de la Segunda Guerra. Quizá se pueda seguir haciendo poesía después de Auschwitz pero cualquiera que tome a los campos de exterminio como ambientación para una obra de arte o un espectáculo debe saber que su único condicionamiento es no minimizar el horror. En la película de Benigni hay una falsa audacia. El riesgo de hacer una comedia ambientada en un campo de concentración solo tiene sentido si el campo es presentado como tal. Una película que se desarrolla en un *lager* como el de *La vida es bella*, donde no hay hambre, no hay malos tratos, donde se puede deambular casi a voluntad, es apenas un remedo de una película carcelaria. Nadie tiene la autoridad moral para rechazar al personaje porque adopta una actitud negadora como estrategia de supervivencia. Lo que no se puede es aceptar que el director ejecute la misma estrategia con el público. Y no se lo puede aceptar porque los objetivos no son los mismos. En el caso del personaje, de lo que se trata es de la supervivencia de un hijo. Pero en el caso de Ro-

berto Benigni, director de *La vida es bella*, otorgándole el beneficio de la duda con respecto al mero cálculo comercial, de lo que trata su ocultamiento es de que la ficción funcione. El único modo de representar la historia de un padre que disfraza al horror de juego es haciendo que el horror sea tolerable. No hay forma de convertir en juego la inmersión en la propia mierda, las condiciones sanitarias insoportables, los castigos arbitrarios, el hambre que consume hasta que mata o idiotiza, el hacinamiento, la enfermedad. Es porque esas cosas pasaban en un campo de concentración que la apuesta de Benigni suena arriesgada. Ignorar una parte de la ecuación no parece ser el modo más honesto de enfrentarse al desafío. Basarse en una realidad dolorosa para hacer una película "fuerte" y luego retorcerla para ponerla al servicio de una ficción está lejos de ser el más cristalino de los procedimientos cinematográficos.

En todos los reportajes que concedió Roberto Benigni para hablar de *La vida es bella*, evocó a Primo Levi, escritor judío italiano, sobreviviente de Auschwitz. Levi escribió *Si esto es un hombre*, un libro extraordinario que narra con una sequedad pasmosa la experiencia en el famoso campo de exterminio. Luego, en otra novela, *La tregua*, recurrió al humor y a la picaresca para contar la confusa vuelta a casa desde Auschwitz, atravesando erráticamente toda Europa. *La tregua* comienza con la llegada del ejército ruso al campo abandonado por los nazis. Pero el relato alegre y vital de la vuelta a la normalidad comienza con una nota amarga: "Así, la hora de la libertad sonó para nosotros grave y difícil, y nos llenó el ánimo a la vez de gozo y de un doloroso sentimiento de pudor que nos movía a querer lavar nuestras conciencias y nuestras memorias de la suciedad que

había en ellas; y de pena porque sentíamos que aquello no podía suceder, que nunca ya podría suceder nada tan bueno y tan puro como para borrar nuestro pasado, y que las señales de las ofensas se quedarían en nosotros para siempre, en los recuerdos de quienes las vivieron, y en los lugares donde sucedieron, y en los relatos que haríamos de ellas". Nada más lejos del triunfalismo y de la tranquilidad de conciencia. Levi, el último hombre justo, vivió una experiencia al límite de lo humano provocada por otros seres humanos. Sin embargo, hizo suya esa suciedad: era su propio género el que estaba condenado. Esa mancha se mantuvo fresca y dolorosa hasta su suicidio, como el número 174517 tatuado en su cuerpo y que reemplazó su nombre mientras estuvo preso. El final triunfalista y adormecedor de *La vida es bella*, con los americanos reemplazando a los rusos, que traiciona cada línea escrita por Primo Levi, no deja de ser consecuente con el resto de la película. Benigni, subido a su tanque americano, ha ganado el juego y va en busca de sus Oscars. ••

## Babe 2, un chanchito en la ciudad

*Babe, Pig in the City*

Australia-EE.UU., 1998, 92'

**Dirección:** George Miller

**Producción:** George Miller, Doug Mitchell y Bill Miller

**Guión:** George Miller, Judy Morris y Mark Lamprell

**Fotografía:** Andrew Lesnie

**Música:** Nigel Westlake

**Montaje:** Jay Friedkin y Margaret Sixel

**Diseño de producción:** Roger Ford

**Intérpretes:** Magda Szubanski, James Cromwell, Mary Stein, Mickey Rooney.

# un poco a la izquierda del siglo xx

por santiago garcía

Había en *Babe, el chanchito valiente* un costado delirante, más allá de la idea del chanchito que hablaba con el resto de los animales y quería ser pastor de ovejas. El colmo de la locura de la película eran Ferdinand, el pato demente que solo deseaba zafar del horno, y el trío de ratas que puntuaban la acción a la manera de un coro. No es casual que en *Babe 2* las ratas y Ferdinand se desquicien del todo y cobren aun mayor importancia. Ya no son los personajes más delirantes, sino que forman parte de un mundo totalmente nuevo con respecto al film anterior. Las ratas se quedan hasta el último de los títulos para agradecer nuestra permanencia en la sala, y el pato Ferdinand vuela tras el avión de Babe al ritmo de *Chattanooga Choo Choo*. Pero si los hallazgos terminaran allí, no estaríamos hablando de una gran película.

Babe debe viajar a la ciudad con su dueña para salvar la granja del embargo. En la ciudad la fama que adquirió en el campo no le sirve de nada, ni siquiera para trasbordar de avión y evitar que lo detenga la policía antinarcóticos. Ya en el prólogo —donde vemos al granjero postrado por un accidente— se muestra que el delirio y el humor vienen con una buena dosis de negrura. En el aeropuerto, la aparición del perro olfateador de la policía termina de definir el tono de la película. Se ha llegado a la gran ciudad, pero ¿qué ciudad? Primero imaginamos que es alguna de Estados Unidos, quizá San Francisco o Los Angeles por la gente que camina por la calle, pero luego, en el hotel, se parece más a una Venecia de cuento de hadas influida por la

dickensiana ambientación de *La princesita*. Cuando el protagonista se asoma por la ventana de la habitación, descubrimos fascinados que se trata de una ciudad que las contiene a todas: desde allí se pueden ver Sydney, Nueva York, Río de Janeiro, París y algunas más. Todas son una en *Babe 2* y todas representan lo mismo: un mundo peligroso y egoísta.

El hotel donde se alojan Babe y la granjera está poblado por extraños animales: un trío de perros (uno anda con rueditas y los otros se parecen a los dos ingleses de *La dama desaparece* que prefieren quedarse al margen de todo), un enorme coro de gatos que no hace las delicias de las ratitas aunque compartan su pasión por la música, y una familia de monos de circo que incluye un matrimonio de chimpancés con su hijo, un mono capuchino que no habla. Y finalmente Thelonius, un orangután ermitaño que se considera a sí mismo como un ser humano más, lo que sin duda lo convierte en un personaje trágico. La película, lejos de castigarlo, le dará una alegría final, aunque no necesariamente un final feliz. El film se cuida mucho de mostrar que los animales son animales y que no pueden ser tomados como seres humanos. Los cuida la dueña del hotel, una mujer flaca que forma un dúo increíble con la granjera gorda dueña de Babe. La mujer vive allí con su padre, un viejo payaso (Mickey Rooney) que hace números cómicos con sus monos en los hospitales. De más está decir que cuando Babe participe en uno de esos números el resultado será catastrófico. En su apresuramiento



por ganar dinero, Babe destruye el mundo de esos artistas en una escena que una vez más pasa de lo humorístico a lo trágico sin contemplaciones. Visualmente poderosa y emotiva, la secuencia sorprende por su audacia y nos remite a la oscuridad que envuelve a todo el film.

El hotel y el barrio donde está ubicado parecen de cuento de hadas, y no debe extrañar entonces que ese sea el género de la película. *Babe 2* no es más negra que cuentos como *Hänsel y Gretel* o *La sirenita*. El hecho de que hoy se los diluya hasta banalizarlos solo habla mal de los tiempos que corren, y que han corrido, porque esa costumbre es anterior a esta era de censura en el cine mainstream. Como cuento de hadas es mejor para los niños que la mayoría de las películas estrenadas en el último año. La censura proviene de los adultos que no son capaces de aceptar el horror, la fantasía y la libertad que proponen esas historias. *Babe 2* es un fiel representante de los cuentos de hadas, y una apuesta valiente en favor de un cine con libertad e ideas.

De las muchas escenas notables de la película, hay una que se destaca y resume la ideología del film y del director: cuando el chanchito escapa de un feroz perro guardián. En uno de los puentes Babe se detiene frente al agresor para preguntarle por qué lo persigue con tanta saña. El perro choca contra Babe y los dos caen al agua. Babe sale pero el otro (un Pitbull, para ser exactos) queda atrapado en uno de los canales frente al hotel, con la cabeza bajo el agua y destinado a morir ahogado

si nadie lo ayuda. Los monos de la casa, los perros y un montón de desamparados observan la situación. Uno de los simios le dice a su hijo:

"Vámonos, así son las cosas hoy en día". Todos empiezan a marcharse y sobre las imágenes de esos personajes resignados se escuchan los veloces e inconfundibles pasitos de Babe y una zambullida. Todos regresan y ven cómo salva al malvado perro. Luego el Pitbull se justificará diciendo: "Así es mi raza, es que fuimos guerreros (*once were warriors*)". De este modo Miller le contesta con ironía a su coterráneo Lee Tamahori, el director que en la fascista *Entre el amor y la furia* hace un elogio de la violencia alegando que es natural en los maories. No es preciso decir que el perro se volverá bueno.

Babe no se resigna a que las cosas sean como son, ni a que las ciudades sean brutales y las personas se encierren en su propia vida. Babe es un héroe de George Miller. Como los padres de *Un milagro para Lorenzo* —cuyo poco milagrero título original era *El aceite de Lorenzo*—, que no se resignaban a que su hijo muriera de una enfermedad aparentemente incurable. O como el protagonista de *Mad Max*, que emprende una justicia imposible en un mundo devastado. Los héroes de Miller luchan contra toda resignación, no luchan por la victoria sino por lo que creen que es correcto. No son ganadores en el sentido americano de la palabra, no buscan la gloria, pelean porque para ellos mientras haya lucha habrá vida. "¿No pensaste que quizá todo esto que estamos

haciendo nunca le sirva a nuestro Lorenzo sino a los que vengan detrás?", le dice Susan Sarandon a Nick Nolte.

Babe se convertirá en el líder de todos esos animales, primero como un rey o un padrino, apoyado por el ya no tan feroz perro. Pero está claro que ese sistema no funciona, y además los animalitos siguen teniendo hambre. Habrá que buscar la manera de resolver el conflicto por otra vía. Y esa vía es formar una comunidad en el campo, mezclando a los de la ciudad y a los de la granja e integrándose todos en lugar que, como dice la voz en off, "está un poco a la izquierda del siglo XX". Ideológicamente está bien a la izquierda del cine mainstream, pero no solo por ese motivo *Babe 2* es distinta, sino también por su audacia, su libertad visual y su atrevida puesta en escena. Por la naturalidad con que logra el milagro de convertir a docenas de animales en personajes con identidad. Por su manera de combinar constantemente el humor con el dolor sin abusar de la crueldad y evitando siempre el mal gusto. Por la perfección técnica al servicio de la trama y no al revés. Por todo eso *Babe 2* es única, de izquierda y, definitivamente, para todo público. ••

## Dioses y monstruos

Gods and Monsters

EE.UU., 1998, 110'

**Dirección:** Bill Condon

**Producción:** Paul Colichman, Gregg Feinberg y Mark R. Harris

**Guión:** Bill Condon

**Fotografía:** Stephen M. Katz

**Música:** Carter Burwell

**Montaje:** Virginia Katz

**Diseño de producción:** Richard Sherman

**Intérpretes:** Ian McKellen, Brendan Fraser, Lynn Redgrave, Lolita Davidovich, Kevin J. O'Connor, David Dukes, Brandon Kleyla.

# the gossip show

por gustavo noriega

Algo funciona mal en una película en la cual lo primero, y muchas veces lo único, que se elogia son las actuaciones. *Dioses y monstruos* no es la excepción. Ian McKellen, nominado como mejor actor por este trabajo, interpreta a James Whale, el director de *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*. La película retrata sus últimos días acompañado por su ama de llaves (Lynn Redgrave, también nominada) y un jardinero ingenuo que no sabe que el viejo es gay (Brendan Fraser, *not even nominated*).

La vida sexual de la gente es algo raro. Apasiona a todo el mundo pero, como las películas porno, si has visto una, has visto todas. James Whale era gay y sobre el final de su vida tuvo fantasías con su jardinero. Mmmmmm, ajá. La película fuerza un paralelo entre la criatura frankensteiniana que interpretó Karloff en los films de Whale y el jardinero. Pero ese paralelo no tiene ninguna sustancia. Como la vida sexual del moribundo director, es algo que está ahí, dignificado por su presencia en la pantalla pero de lo cual es imposible sacar algún significado interesante.

Curiosamente, la vida sexual de Ian McKellen sí tiene interés. La hizo pública hace diez años en un programa radial de la BBC. En momentos en que el gobierno de Margaret Thatcher dictaba una ley infame que penaba la "promoción de la homosexualidad", McKellen decidía hacer público lo que todos sus conocidos sabían: que era gay. Dos años después lo nombraron Sir. Sir Ian McKellen es uno de los pocos caballeros de la corona inglesa abiertamente homosexual. Su valentía y su militancia le dan al actor-personaje un interés extra. Una posible historia con su jardinero, no.

Por otro lado, *Dioses y monstruos* termina con un epílogo realmente vergonzoso. Durante la película, el jardinero ingenuo se va relacionando con el anciano director hasta llegar a la incómoda situación de desnudarse delante de él pero rechazarlo sexualmente. El final muestra al muchacho varios años después. Como para aliviar a todo el mundo (hétero) se muestra que ha formado una familia con un hermoso hijo (varón). Al pequeño le enseña algo que tiene escondido y

que mamá no debe ver, no se sabe muy bien por qué: un dibujo de la criatura realizado por el propio Whale durante la filmación de *Frankenstein*. La madre le pide al ex jardinero que saque la basura (el *non plus ultra* de las escenas familiares). Cuando sale, el culposo heterosexual camina bajo la lluvia imitando el andar torpe de la criatura de Frankenstein, reforzando así una vez más un paralelo incomprensible. Esta vez, las paralelas sí que no se tocan.

Volviendo al elogio común, hay que decir algo. Ian McKellen está muy bien. Pero su actuación (a diferencia de la extraordinaria performance que tuvo en *Ricardo III*) se beneficia de dos cosas. Una es el contraste con el entorno. El resto de los actores (salvo Brendan Fraser) está totalmente desatado, con un nivel de sobreactuación que haría que Al Pacino pareciera sedado. Y por el

otro, el coqueteo de relacionar al personaje con la propia exposición pública de la homosexualidad tiene mucho de autorregodeo. Para McKellen el papel es casi un paseo que no implica ningún esfuerzo.

Bill Condon carecía de grandes antecedentes. Muchas películas para televisión y *Candyman II*, algo que no es para enorgullecerse, muestran que no estaba a la altura de las circunstancias. El material de *Dioses y monstruos*, con su añoranza de los años mozos, la extinción de la sexualidad y la posibilidad de meterse con la historia grande del cine de Hollywood, daba para muchísimo más que esta pacata y al mismo tiempo morbosa intromisión en la intimidad de un hombre, que no supera (en realidad es muy inferior) a los documentales del canal E! Entertainment. Una oportunidad desaprovechada. ••



## Estación Central

Central do Brasil

Brasil, 1998, 115'

Dirección: Walter Salles

Producción: Arthur Cohn y Martine de Clermont-Tonnerre

Guión: João Emanuel Carneiro y Marcos Bernstein sobre la idea original de Walter Salles

Fotografía: Walter Carvalho

Música: Antonio Pinto

Montaje: Isabelle Rathery

Diseño de producción: Cassio Amarante y Carla Caffé

Intérpretes: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pera, Soia Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Caio Junqueira.

# el viaje iniciático

por marcela gamberini



*Estación Central* es la segunda película del brasileño Walter Salles y cuenta la historia de Dora, una vieja maestra jubilada que, para sobrevivir, escribe cartas para centenares de analfabetos en la estación central del ferrocarril de Río de Janeiro. Entre tantos clientes, aparece una mujer con su hijo Josué, para pedirle a Dora que escriba una carta al padre del chico a quien este desea conocer. La madre tiene un accidente mortal a la salida de la estación. Así, Josué y Dora emprenden juntos un viaje a las profundidades del Brasil en busca del padre, de los orígenes, de las raíces, de la identidad. Este es en pocas líneas el argumento de *Estación Central*.

**Ideología y representación.** Quizá, para explicar el lugar que ocupa la película en el contexto latinoamericano, haga falta retrotraerse de manera sintética a una parte de la historia del cine en Brasil: el Cinema Novo de la década del sesenta. Aquel cine que Glauber Rocha —su máximo exponente— quería que expresara las contradicciones del mundo y que, a la vez, al mostrarlas las resolviera de alguna forma. Ciertamente un cine colérico que trabajaba con una "estética de la violencia" castigando a sus espectadores con la furia de las imágenes. Este movimiento fue el que mejor ha trabajado, en Latinoamérica, la relación entre representación e ideología.

*Estación Central* se construye, de alguna manera, en los bordes de los postulados del Cinema Novo y, a la vez, se aleja kilómetros de él. Lo bordea cuando trabaja ideológicamente con el contexto socioeconómico; por ejemplo, cuando pone en primer plano a los analfabetos, a los trabajadores pobres que se hacían en el tren, a la venta de chicos o de órganos como modo de subsistencia, a la necesidad de Dora de tener otra entrada de dinero, que hace suponer que su jubilación como docente es escasa. En definitiva, cuando habla de

los desposeídos tanto en lo material como en lo espiritual; cuando la ignorancia deviene en sumisión y la pobreza en miserabilidad. Pero a la vez se aleja del Cinema Novo fundamentalmente en su concepción del cine, en su modo de representación. Si muchas de las películas de Rocha trabajan sobre todo desde el hermetismo, desde lo caótico, desde las puestas en crisis de los materiales, *Estación Central* se ubica en el polo opuesto: cuenta la historia de Dora y Josué desde una estética realista, acercándose a lo melodramático o más bien a cierto lenguaje televisivo popular, facilista y ampliamente probado, que se revela en lo formal por el abuso del primer plano en las escenas más emotivas y, en lo narrativo, por la presencia del destino como la marca que no se puede eludir o por la preservación del núcleo familiar.

De este modo, si ideológicamente *Estación Central* retoma —aunque admito que de manera superficial— algunos de los postulados de la mejor tradición del cine brasileño, en lo que respecta a lo representacional y a lo estético elige un registro poco novedoso y nada arriesgado que resulta de la convocatoria de fórmulas conocidas.

**Los viajes.** Hay muchas películas que tienen como eje el tema del emprendimiento de un viaje, tema siempre vigente tanto en el cine como en la literatura. *Estación Central* es una road movie que cuenta la historia de una vieja y un chico que recorren juntos Brasil buscando al padre del niño. Viaje que no solo es utilizado con un sentido topológico, sino que también pone de manifiesto la búsqueda de los orígenes, de las raíces. En este sentido tiene rasgos de un viaje iniciático: los dos protagonistas comienzan una relación en la que descubrirán que se necesitan mutuamente, que pueden comportarse como madre e hijo, que pueden aprender del otro. Ambos se descubren a sí mismos en este viaje, descubren su necesidad de amor, sus pasados,

sus obsesiones, su propia identidad, y desnudan su interior a medida que crece la relación. El viaje exterior que realizan los protagonistas consiste en recorrer Brasil desde el centro hacia las afueras, con todo lo que esto implica: pareciera que el paisaje decide sus destinos (la vieja idea que dice que el espacio es el que marca a sus pobladores). No es lo mismo el hacinamiento y la maldad de los habitantes de la ciudad que la solidaridad y la tranquilidad de los del interior (otra vez un tópico de los medios conocido y probado). A la vez, el viaje interior es similar, desde el rechazo que sienten mutuamente cuando se conocen, pasando por el aprendizaje de la convivencia y de la aceptación del otro, hasta el probable establecimiento de una relación materno-filial.

Nada hay de innovador en *Estación Central*. Resulta ser en definitiva solo una película prolija. Bien filmada, con locaciones acordes, muy buenas actuaciones —tanto la de Fernanda Montenegro como la del pequeño Vinícius de Oliveira—, pero la historia que relata es tramposa, efectista. En varias de las escenas del film, el espectador se siente engañado por un guión recargado de emociones de fácil digestión. *Estación Central* recicla de algún modo el modelo de los films o de las series hechos para televisión: se hace eco de un mensaje moralizante, que logra ser tranquilizador por apostar a los efectos de las viejas y conocidas moralejas que postulan el poder de la voluntad, la fuerza del amor o la inevitabilidad del destino. Apelar a una resolución moralista, como la que se ve en el final de la película, es, de alguna manera, contradecir el verdadero valor político de un film que muestra explícitamente que en Brasil todavía existen ciudadanos analfabetos, pobres, miserables y marginados. Aunque los muestre como parte del paisaje, con una mirada ligera, poco convincente y algo conservadora. ••

## La camarera del Titanic

*La femme de chambre du Titanic*

España-Italia-Francia, 1997, 98'

**Dirección:** Bigas Luna

**Producción:** Yves Marmion y Daniel Toscan du Plantier

**Guión:** Bigas Luna, Cuca Canals y Jean-Louis Benoit sobre la novela de Didier Decoin

**Fotografía:** Patrick Blossier

**Música:** Alberto Iglesias

**Montaje:** Kenout Peltier

**Diseño de producción:** Walter Caprara y Bruno Cesari

**Intérpretes:** Aitana Sánchez Gijón, Olivier Martínez, Romane Bohringer,

Didier Bezace, Aldo Maccione, Jean-Marie Juan, Arno Chevrier.



# el héroe de la clase trabajadora

por silvia schwarzböck

Bigas Luna no tiene ninguna película tan prolija como *La camarera del Titanic*. Pero lo que esta vez ha ganado en mesura no lo obtuvo al precio de resignar ese gusto por lo primario y salvaje que caracteriza a su filmografía. En todo caso, el primitivismo formal y las audacias morales de siempre están mejor representadas que nunca por esos relatos de sexo maratónico que Horthy fabula para sus compañeros de fábrica, y que van a terminar escenificándose en un teatro ambulante como homenaje a los pioneros del cine, sobre todo a Méliès. Bigas Luna refleja como candor, ingenuidad y saludable falta de escrúpulos una serie de conductas levemente anómalas que en cualquier otra de sus películas hubieran sido mostradas como el germen de una perversión. Al igual que en *La teta y la luna* (pero ahora sí de manera lograda), la narración se rige por los criterios sui generis de una mirada infantil, virginal, desprovista de los códigos del voyeurismo adulto, que en este caso no es la de un niño, sino la de un obrero de principios de siglo

(Horthy), cuyo conocimiento carnal se reduce a una sola mujer: su esposa. Horthy se inventa una experiencia sexual nueva, inédita para los de su clase, con el escenario más exótico posible: el Titanic, un barco que ha visto de lejos y al que ni siquiera ha subido. La noticia del hundimiento del transatlántico hará que la fabulación erótica pase del *porno soft* al melodrama, y del relato oral en los bares a una puesta teatral consistente en un monólogo con sonido de radioteatro y rudimentarios efectos especiales de fondo. Sus fabulaciones son un espectáculo de feria, pero el público paga para escucharlo, no para verlo, como quien compra pornografía para estimular su imaginación.

En cuanto al argumento, *La camarera del Titanic* recuerda a *Rosaura a las diez* —aquella novela de Marco Denevi que fue llevada al cine por Mario Soffici—, aunque aquí no se multiplican los relatos acerca de lo sucedido, sino que se logra el mismo efecto de ausencia de hechos objetivos por la vía contraria: la elipsis de lo ocurrido en la única noche que Horthy y

Marie pasaron juntos hace que la fabulación del protagonista se convierta en la voz excluyente y anule por su poder fascinador todo viso de objetividad. La fantasía tiene la misma validez que la realidad hasta que ambas se confrontan. Cuando aparezca inesperadamente la auténtica Marie, Horthy va a asesinarla en la ficción y a pagarle su parte en la realidad. Pero la confrontación de las dos Maries revela a su vez que Horthy tampoco está a la altura del personaje que ha construido para sí mismo y para los demás, así como Olivier Martínez también parece a primera vista un error de casting. A medida que la fabulación crece, el desfase entre la inexpresividad del actor y la potencia erótica de su relato se convierte en la base del humor de la película. Así y todo, el mejor personaje es el de Zoe, la esposa de Horthy, que busca de la manera más delirante posible ocupar el lugar de Marie en la ficción, sin saber que la mujer fabulada también es ella. ••

# el hundimiento del Bigas Luna

por diego brodersen

Bigas Luna es un nombre sobrevalorado por algunos y desdeñado por otros. Creo que ninguna de estas dos posiciones le hacen justicia a este ya veterano cineasta catalán, que siempre se las ha arreglado para que sus películas se transformen en relativos éxitos de público sin desmedro artístico de su obra.

Montado en el destape español que sucedió a la muerte del Generalísimo, supo realizar las que, tal vez, sean las dos películas más interesantes de toda su carrera: *Bilbao* y *Caniche*. Opresivas, cerradas, enfermizas, con una alta dosis de erotismo que inexorablemente estará ligado a la perversión —a diferencia de sus últimos films, en donde este aspecto vira hacia un costado más melodramático y, por decirlo de alguna manera, cachondo y jamonero—, darán a conocer a España y al mundo un cine interesante y provocador. Por una decisión consciente la provocación ha sido siempre su fuerte, desde adaptaciones de reconocidas novelas eróticas, pasando por el cine gore más encarnizado y hasta culebrones latinos con un dejo almodovariano. Y es esa provocación la que eleva cada uno de sus trabajos por encima del es-

tándar; porque están jugados al extremo, porque son arriesgados y finalmente porque, independientemente del resultado final, no están hechos para generar complacencia en el espectador.

*La camarera del Titanic* no posee ninguna de esas características. Peor aun, no se advierte la presencia de Bigas Luna por ningún lado. Esto no sería un problema *per se*, de no ser porque se trata de una película tremendamente aburrida, sin ningún tipo de juego, sin ironía, sin ingenio, sin crudeza, sin erotismo, sin riesgo. *La camarera...* es un film absolutamente carente de adjetivos.

Lo triste es que la historia es muy buena. Un pauperizado obrero francés que gana como premio un viaje a Inglaterra para ver la partida del Titanic y que, por azar o no tanto, conoce a una camarera con la cual duerme (literalmente) una noche, y que al retornar a la fábrica se convierte, adornos del relato mediante, en amante fogosa y en el amor de su vida, era un más que interesante punto de partida. Porque se está hablando nada más y nada menos que de la construcción de la narración. Del relato oral y del cine

mismo. Del artificio, del arte del cuentista y de la necesidad de narrar y de que nos narren historias. Y, como bien dice el título de estreno en Italia, de la construcción de "la imagen del deseo". Pero una buena historia no hace necesariamente a una buena película, y este anteúltimo opus de Bigas Luna (le sigue *Bambole*, aún no estrenada en la Argentina) es la comprobación fehaciente de este axioma.

Entre las novedades introducidas por la creación de la Comunidad Europea, se encuentra el retorno de las coproducciones comerciales del viejo continente con reparto multinacional, con sus pocas virtudes y sus incontables vicios. Puedo imaginar a los diferentes productores demandando no poner demasiado de esto con miras al público de tal país, cuidar aquello por los espectadores de aquel otro, y no, definitivamente no incluir tal línea de diálogo por la calificación del film en este otro. Puedo imaginar, también, a Bigas Luna hartado de tanta reunión con hombres de traje pensando: "Pues bien, que se vayan a freír mollejas. Pongo el piloto automático y la saco como sea, que mis cojones están puestos en otra parte, joder". ••

## Quédate a mi lado

Stepmom

EE.UU., 1998, 125'

**Dirección:** Chris Columbus

**Producción:** Chris Columbus, Mark Radcliffe y Michael Barnathan

**Guión:** Gigi Levangie, Jessie Nelson, Steven Rogers,

Karen Leigh Hopkins y Ron Bass

**Fotografía:** Donald M. McAlpine

**Música:** John Williams

**Montaje:** Neil Travis

**Diseño de producción:** Stuart Wurtzel

**Intérpretes:** Susan Sarandon, Julia Roberts, Ed Harris, Jena Malone,

Liam Aiken, Lynn Whitfield, Darrell Larson, Mary Louise Wilson.



# el pavo de la boda

por leonardo m. d'espósito

*Quédate a mi lado* es técnicamente impecable. Los actores están perfectos (sobre todo Julia Roberts, que cada vez actúa mejor), la puesta en escena es de una continuidad sin fisuras y cada diálogo, cada imagen, están trabajados al máximo. Nada es gratuito: hasta la más pequeña de las hojas secas que caen en el jardín de Susan Sarandon tiene un sentido. Ante esta evidencia, afirmar que *Quédate a mi lado* es una película mala puede sonar como síntoma de esquizofrenia. A riesgo de ganarme la camisa de fuerza, eso es justamente lo que intentaré demostrar.

Hay una secuencia que resume —con una cuota de sutil humor negro— el sentido del film. Susan Sarandon (Jackie, una madre a quien tanto los espectadores como los demás personajes de la película sabemos enferma de cáncer) y Julia Roberts (Isabel, la nueva pareja del ex esposo de Jackie y madrastra a la que alude el título en inglés) asisten a un acto escolar. Es la celebración del Día de Acción de Gracias, esa fiesta profundamente americana. Algunos de los participantes están disfrazados de los distintos estados de la Unión, otros de Padres Fundadores, otros de indios, otros de pioneros y un par de Clinton y Hillary. En un momento, desde lo alto del escenario, desciende un nene disfrazado de pavo (no casualmente el hijo de Jackie). Los demás nenes giran hacia él y disparan armas de utilería. El pavo cae en el medio de la mesa. Isabel, en bambalinas, comenta "Pero... ¡lo matan!"; Jackie contesta "Sí, ¡pero muere tan bien!". La película pone en escena un sacrificio similar: el cáncer que corroe a Jackie permite al abogado casarse con Isabel, una mujer más joven y, por consiguiente, en mejor forma para la maternidad. De paso, deja bien claro que las mujeres solo hallan sentido para sus vidas en el oficio de ser madres y en el reposo sexual del guerrero.

Lo más perverso del film es que enuncia tales ideas mediante una narración adecuadamente clásica en un contexto moderno. La modernidad no aparece solamente en la profesión de Isabel (fotógrafa de modas) ni en la de Ed Harris (abogado; y, ya que estamos, esta película parece ser la reivindicación de los leguleyos: hacía mucho tiempo que un manyapapeles no era tan bueno, justo, simpático y cariñoso como aquí), sino en el uso de escenas como la citada del acto escolar o aquella en la que se nos informa que Susan Sarandon tiene cáncer. Ahora bien, lo más moderno de la película, lo que la transforma en un manual del Buen Norteamericano es su falta de patetismo. En efecto, la enfermedad está tratada sin golpes bajos y sin recurrir al histrionismo. En una escena, por ejemplo, la Sarandon sufre los efectos secundarios de la quimioterapia. En lugar de atosigarnos con primeros planos de rostros sufrientes, lágrimas o ralentis, Chris Columbus planta la cámara en un pasillo y encuadra en plano americano. Así, se nos informa acerca del sufrimiento sin hacernos sufrir. El problema es que el pudor es aparente. Si Columbus no carga las tintas no es por ahorrarle un mal momento al espectador o por respeto al personaje (de haber sido así, la secuencia no habría aparecido), sino para demostrar que lo importante de la película no es lo que sucede sino la enseñanza que de ella se desprende. Así, todo ocurre con la máxima naturalidad, como el paso de las estaciones que esconden la historia. La película comienza en primavera y termina en Navidad. La enfermedad de Jackie comienza a fines del verano y termina (o está a punto de terminar: ya nadie muere en el cine americano, o, si muere, se encuentra con los angelitos) en el invierno. Lo que demuestra que Isabel es la primavera, el renacer, los pajaritos que cantan y gritan en la cama. Esta naturalidad fuertemente simbólica se ve traicionada en dos oportunidades. Vemos que Ed Harris le pide matrimonio a Isabel, pero no vemos la boda; vemos a Julia Roberts

amenazada de despido, pero no sabemos si se queda sin trabajo. Ambos escamoteos se basan en la idea de que Estados Unidos es la Tierra de la Perfección, el lugar donde ningún divorciado se vuelve a casar hasta que su ex muera (algo profundamente religioso) y donde una profesional no pierde su trabajo por ser madre. En este segundo caso, la prestidigitación de los guionistas es más evidente: para ser fieles con el realismo del film, el jefe de Isabel la tiene que echar, pero eso contradice la idea de utopía realizada y, a la vez, el postulado de que no se puede ser madre y trabajar (de hecho, Jackie dejó de trabajar para criar a sus hijos). Dado que la cuestión queda irresuelta en las imágenes, nadie puede acusar a los productores de mentirle al público. Aunque lo evidente del truco permite inducir su sentido.

Alguien podría encontrar erróneo que el film acumule climax en la última media hora, pero tal estructura es coherente con la intención didáctica de la película. Hasta entonces, como en un teorema, hemos asistido a la formulación de postulados. En el final, los vemos en funcionamiento: la madre moribunda se despide de sus retoños sin histerias y tranquilizándolos, el padre acompaña a la madre de sus hijos en su última Navidad y, finalmente, la progenitora le pasa la posta a la madrastra. Para que esto sea aceptable, Jackie debe ser el pavo de la boda. Lo terrorífico de la película (y que aparece también en *Armageddon*, *Rescatando al soldado Ryan* y *La vida es bella*) es la idea de que la madurez debe dejar lugar a la juventud mediante el sacrificio personal, y que la adultez llega cuando las personas dejan de parecerse a los maniqués. La idea de la muerte como un aceptable control social, postulada con alegría y convicción, transforma este aparente melodrama clásico en una obra terrorífica que utiliza la emoción como vehículo doctrinario. Mañana todos podemos ser también el pavo de la boda. ••

**España, 1997. Dirección:** Manuel Gutiérrez Aragón. **Producción:** Gerardo Herrero. **Guión:** Senel Paz y Manuel Gutiérrez Aragón. **Fotografía:** Teo Escamilla. **Música:** José María Vitier. **Montaje:** José Salcedo. **Diseño de producción:** Juanma Pagazaurtundua. **Intérpretes:** Jorge Perugorria, Violeta Rodríguez, Kiti Manver, Broselianda Hernández, Isabel Santos, Daisy Granados, Charo Soriano y Pepón Nieto.

Para el que escribe sobre las películas, se presentan casos como "un film inteligente sobre el que cuesta agregar algo inteligente", "un film bueno, pero que encarna una ideología execrable", "un film correcto que no aporta nada", etcétera. Hay un caso que es temible: "un film que es malo y pobre al punto de que no sirve ni para enojarse con él". *Cosas que dejó en La Habana* se encuentra cerca de este modelo. Nena, Rosa y Ludmilla son tres hermanas que llegan a Madrid escapando de la miseria de La Habana. Aprovechando que no tiene permiso de trabajo, su tía conservadora las explotará en su peletería. Nena quiere ser actriz y se ha enamorado de Igor, otro indocumentado que se gana la vida dando placer y fantasía a las españolas que quieren mantenerlo como gigoló. Su última presa es una mujer que casualmente ha entrado en amistad con las tres cubanas. Por si fuera poco, Igor alberga también a una pareja de ilegales cubanos con una niña. La salida para las jóvenes son matrimonios de conveniencia con feos ricos españoles que no las quieren. Una pista para entender el tratamiento de la película: su productor es Gerardo Herrero, que tanto defensores como detractores (sobre todo los segundos) recordarán por *Territorio comanche*. Este hábil coproductor (pronto podrá verse su coproducción con Argentina *Frontera sur*) parece haber metido la cola en este largo lleno de simplismos y situaciones aberrantes, entre las que se lleva las palmas aquella en la que una de las tres indocumentadas "invierte" a un gay disponible para el casamiento interesado. En el mundo de Gutiérrez Aragón, los cubanos son lindos, jóvenes y fuertes —a menos que se hayan contaminado con el capitalismo europeo, como en el caso de la tía explotadora o el director de teatro ex revolucionario— y los españoles son gordos, gays, burgueses malentretidos sin chispa, que no entienden (nunca podrían) el sufrimiento cubano. Como apertura del Festival de Derechos Humanos y Medio Ambiente que se realizó el año pasado en Capital, pudo verse *En la puta calle*, en la que un "parado" español que quedaba en la ruina conocía a un cubano ilegal (que repite el mismo papel en *Cosas...*, aunque bastante más sobreactuado) y vivía una serie de aventuras por las que, moraleja, supera su gran xenofobia. Aunque tampoco es una gran película, *En la puta calle* se saltea al menos ese fatalismo de izquierda por el que los subyugados (los cubanos en este caso) son como los protagonistas de las fábulas de Disney, pero con pretensiones de realismo. Duele hablar así de una obra en la que tanta gente dejó su empeño para lograr un resultado inteligible. Desearía pensar al menos que se trata de un signo de época, un traspie de autor, una especulación financiera. Todo menos una tendencia.

Máximo Eseverri

**Bolivia-México, 1994. Dirección:** Juan Carlos Valdivia. **Producción:** Periodistas Asociados Televisión, Instituto Mexicano de Cinematografía y otras entidades. **Guión:** Juan Carlos Valdivia sobre la novela de José Wolfgang Montes Vanucci. **Fotografía:** Henner Hofmann. **Música:** José Stephens. **Montaje:** Sigfrido Barjaú. **Intérpretes:** Dino García, María Renée Prudencio, Julieta Egurrola, Guillermo Gil, Claudia Lobo, Milton Cortez.

Un año atrás se estrenó en la Argentina una película latinoamericana, de origen boliviano para más datos, que despertó el interés de la crítica y de cierto público, manteniéndose en cartel por algunas semanas: *Cuestión de fe*, una road-movie de pura cepa; un film inteligente y entretenido y el debut en la realización de Marcos Loayza, que en el momento del estreno se encontraba terminando en la Argentina su segundo largometraje, *Escrito en el agua*. Efecto rebote mediante (si es boliviana debe ser buena), se proyecta ahora este poco sincero pastiche de lugares comunes e imágenes hipermanieristas, suerte de clip publicitario de noventa minutos de duración que se tornan interminables. La acción transcurre en el año 1984 con la omnipresencia de los narcos, esto es diez años antes del momento del rodaje, no sea cosa que la gente piense que ahora sigue todo igual. Jonás está casado con una señora hipocondríaca de familia adinerada y se enamora de su cuñada Julia que a su vez es histérica y la oveja negra de la familia. Tienen sexo en el sótano de la casa en medio de sesiones fotográficas y gotas de agua que resbalan trabajosamente por la superficie de las cosas. (El sótano se parece demasiado a un loft posmoderno y el sexo a una publicidad de desodorante. Las gotas de agua son normales.) Surgirán algunos problemas, alguien morirá, a Jonás lo confundirán con un "maldito argentinero" en una gratuita escena de tortura y, afortunadamente, los títulos del final comenzarán a correr mientras se encienden las luces, no sin antes regalarnos algunas tomas ubicadas dentro del tradicional realismo mágico que tan bien sabemos exportar. Producto de productos, de esos que explícitamente se hacen para presentar en festivales, *Jonás y la ballena rosada* nos deja la sensación de que el cine, a veces, puede ser una experiencia desafortunada.

Diego Brodersen

*The Parent Trap*

**EE.UU., 1998. Dirección:** Nancy Meyers. **Producción:** Charles Shyer. **Guión:** David Swift, Nancy Meyers y Charles Shyer. **Fotografía:** Dean A. Cundey. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Stephen A. Rotter. **Diseño de producción:** Dean Tavoularis. **Intérpretes:** Lindsay Lohan, Dennis Quaid, Natasha Richardson, Elaine Hendrix, Lisa Ann Walter, Simon Kunz.

Los estudios Disney ofrecen muchas variantes de productos con diferentes estilos y marcas de fábrica. Acá estamos frente a la comedia familiar de enredos, que es distinta, obviamente, de los tanques de animación de cada año. Pero también difiere de las aventuras agrestes de época, como la maravillosa *El viaje de Natty Gann* o *Colmillo blanco*, y de las comedias con toques fantásticos como *Un viernes de locos* (con una nena llamada Jodie Foster).

*Juego de gemelas* tendrá entonces, a priori, algún desencuentro familiar, una trama pergeñada por niños, un par de enchastres y dos o tres caídas de los malos, que nunca serán muchos ni muy peligrosos. Pero *Juego de gemelas* comete varios errores. En primer lugar, dedica su tercio inicial a ese subgénero abominable que es la comedia de campamento de verano, deformación americana de la que solo vale la pena recordar *Las chicas fresa son fáciles* con Kristy McNicol y Matt Dillon, o la devastación del mito por parte de *Los locos Addams*, donde Christina Ricci destroza uno a uno todos los ritos americanos, incluyendo los films de Disney. Esa parte de la película carece de méritos, pero sirve de excusa para que las gemelas separadas al nacer se conozcan (por cierto, esa idea básica de la separación "apestada", como dice una de las hermanas). Luego de que ellas intercambian los roles (las gemelas están interpretadas por una sola actriz), la película se llena de adultos que elevan el nivel actuarial y el guión también crece y se vuelve más sofisticado, lejos ya de Disney y más cerca de la comedia clásica. Solo un interludio campestre vuelve a desatar el añiñamiento, pero de una manera más eficaz que al comienzo. Se suman además el ama de llaves del padre y el mayordomo inglés de la madre, que forman una insólita pareja y aportan una comicidad fundamental a la película.

Los creadores son Nancy Meyers y Charles Shyer, un matrimonio que intercambia los roles de producción y dirección (esta vez dirigió Meyers) y se une en el guión. Su amor por la comedia clásica se nota pero lamentablemente no logran darle plena fuerza a ninguno de sus films. Lo que sí consiguen es un despliegue industrial que apabulla: en cada descomunal movimiento de grúa o, mejor dicho, en cada movimiento de la descomunal grúa, se caen los dólares por los cuatro costados. Las locaciones son bellas y suntuosas, la pobreza no tiene lugar. Si lo tuviera, el mundo de hadas de las gemelas se rompería y el centro del relato se haría humo. Recomiendo llegar tarde al cine, ya que lo único bueno aparece a partir de la mitad de la película, aunque debo admitir que la secuencia de títulos también vale la pena.

Santiago García



## PERDITA DURANGO

**España-México, 1997. Dirección:** Alex de la Iglesia. **Producción:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Barry Guifford, Jorge Guerricaecheverría, David Trueba y Alex de la Iglesia, sobre la novela de Guifford. **Fotografía:** Flavio Martínez Labiano. **Música:** Simon Boswell. **Montaje:** Teresa Font. **Diseño de producción:** José Luis Arrizabalaga y Arturo García. **Intérpretes:** Javier Bardem, Rosie Pérez, Harley Cross, Aimée Graham, James Gandolfini, Santiago Segura.

El sexo y la violencia en el cine tienen algo en común: son los dos motivos principales que hacen que una película sea calificada con restricciones para el público. También pueden ser motivo de censura por parte de gobiernos, instituciones, productores, canales de televisión o la autocensura de los propios realizadores. Ni el sexo ni la violencia pueden llegar muy lejos. En el caso del cine norteamericano esto es muy claro. *Perdita Durango* se vende como una transgresora de los tabúes del cine de EE.UU.; pero antes de analizar esto debo aclarar que existen copias de la película de diferente duración. Quienes la vieron completa (135') afirman que sufrió tres cortes graves. Las escenas están, pero su duración es menor o faltan tomas. *Perdita Durango* contiene mucha violencia explícita, hasta mete miedo por momentos; una violencia que los ojos entrenados de un cinéfilo pueden resistir con más facilidad que un espectador desprevenido. En la versión completa un cadáver era trozado en primeros planos, y decenas de fetos aparecían tirados en la carretera. En lo que quedó hay algo de eso pero menos. Igualmente se ven varios atropellamientos mostrados con crudeza y un personaje es pisado por un camión con las ruedas de atrás y luego con las de adelante, primero en las piernas y después en la cabeza. Si la violencia es un tabú, *Perdita Durango* intenta quebrarlo, de manera inútil y gratuita, pero trata de hacerlo. Con el sexo pasa algo distinto. La escena cortada es la de una nena practicándole sexo oral a un viejo malo; se entiende pero falta el plano explícito. Cualquier cineasta serio sabe que ese plano es mejor no mostrarlo, pero si el director optó por incluirlo, allá él. ¿Intenta romper otro tabú? No, porque lo que se ve también es algo violento que produce daño aunque no sea físico. El tabú para el cine americano es el sexo placentero (también lo es para el cine argentino, pero en otro sentido) mostrado sin ninguna consecuencia negativa. Y cuando el sexo es placentero en *Perdita Durango*, Alex de la Iglesia no es tan explícito. No, él es explícito para matar, torturar, mutilar o para las violaciones de nenas. Su cine es, como el cine americano en general, enfermo. Cree además, y esto es su marca de autor, que a las mujeres les gusta que las secuestren. Todo es una gran broma y nada puede tomarse en serio, parece decir Alex de la Iglesia. Pero a no dejarse engañar, su opinión sobre el mundo no es un chiste. El es un cineasta joven que nada tiene que envidiarles a cineastas más viejos y reaccionarios.

Santiago García



## EL ÚLTIMO SOLDADO

Soldier

**EE.UU., 1998. Dirección:** Paul Anderson. **Producción:** Jerry Weintraub. **Guión:** David Webb Peoples. **Fotografía:** David Tattersall. **Música:** Joel McNeely. **Montaje:** Martin Hunter. **Diseño de producción:** Erica Phillips. **Intérpretes:** Kurt Russell, Jason Scott Lee, Connie Nielsen, Gary Busey, Michael Chiklis.

**Dirección.** Cuando Paul Anderson intentó hacer cosas "profundas" como *Shopping* o *La nave de la muerte*, logró un par de películas malas e irritantes. Más controlado y bajo una estructura de videogame, hizo bien *Mortal Kombat*. Anderson tiene cero vuelo y cada vez que injerta un toque que él debe considerar "personal" (como un ralenti) queda horrible. Pero el hombre tiene una gran ventaja sobre muchos realizadores que perpetran cine de acción o de aventuras: sabe cómo hacer que se entiendan las peleas, las persecuciones, los combates, los rescates y las explosiones.

**Guión.** David Webb Peoples, guionista de *Los imperdonables*, escribió para *El último soldado* una historia que es nada menos que un western futurista con aventuras. El relato comienza con el entrenamiento de unos soldados, desde que son bebés hasta que son fogueados combatientes. A estos soldados se los instruye en perfecto aislamiento del mundo (o de lo que queda de él) con sadismo y severidad: cuando son adolescentes, uno de ellos no puede correr al ritmo de los otros y es fusilado. Así se consiguen máquinas de guerra eficientes y sin sentimientos. Cuando uno piensa que estos son fríos robots, aparece una nueva generación de soldados, producto de la manipulación genética y de un entrenamiento más severo aun. Se trata de máqunicos ejemplares guerreros que ya de humano no tienen ni la capacidad de iniciativa. Frente a estos tipos, los otros soldados parecen tontos pero, según los altos mandos militares, ahora son obsoletos. Entre esos sujetos "descartables" está el sargento Todd (Kurt Russell), al que se lo hace pelear con uno de los flamantes combatientes (Jason Scott Lee). Resultado: el nuevo pierde un ojo y a Todd se lo da por muerto y se lo arroja como basura a un planeta de desperdicios. Hete aquí que Todd está vivo, despierta y encuentra pobladores en el desolado territorio. En la media hora de película transcurrida hasta aquí, la cantidad de palabras utilizadas es infima y el desarrollo visual es impactante. D. W. Peoples, que escribió con maestría la difícil inserción de Todd en la sociedad del planeta basurero, sabe que es necesario que los nuevos soldados se enfrenten con Todd y los pobladores. Mientras otro guionista más "realista" hubiera escrito catorce escenas para explicar por qué va a ocurrir el enfrentamiento, DWP lo resuelve con una línea dicha por el general: "Los nuevos soldados deben hacer un entrenamiento bélico en el planeta basura".

El choque final es bueno aunque el director Anderson quiera arruinarlo a puro ralenti y el músico celtófilo Joel McNeely (el de *Calda libre*) quiera empalagar cuando no debe.

**Ac(tu)ación.** Kurt Snake Russell tiene menos pelo y aun menos locuacidad que en las fugas carpenterías, pero igual presencia y capacidad actoral.

Javier Porta Fouz



## HAY UN TONTO EN MI CASA

Le dîner de cons

**Francia, 1998. Dirección:** Francis Veber. **Producción:** Alain Poiré. **Guión:** Francis Veber. **Fotografía:** Luciano Tovoli. **Música:** Vladimir Cosma. **Montaje:** Georges Klotz. **Diseño de producción:** Jacqueline Bouchard. **Intérpretes:** Jacques Villeret, Thierry Lhermitte, Francis Huster, Alexandra Vandernoot, Daniel Prévost, Catherine Frot, Edgar Givry.

No entiendo del todo por qué esta película de enorme éxito en Francia no repitió su campaña en la Argentina. Es cierto que el cine francés despierta una justificada resistencia entre nosotros (después de ver *Marquise*, para tomar como ejemplo otro estreno reciente, uno no tiene muchas ganas de repetir la experiencia). *Hay un tonto en mi casa* está muy lejos de ser una buena película. Es más, el término "buena película" pertenece a otra galaxia que la del film. Pero este tiene una virtud evidente contra sus obvios defectos, que saltan a la vista con honestidad ejemplar: comedia teatral o más bien teatro televisado, argumento convencional apoyado en la eterna cuestión francesa de los cuernos, comienzo paupérrimo, omnipresencia de Jacques Villeret (un gordito blando y pegajoso), para nombrar solo algunos. Pero la virtud es también evidente: es muy graciosa y aunque su comicidad pueda ser calificada de elemental, infantil si se quiere, sigue estando allí. En realidad, hay una segunda virtud más oculta. *Hay un tonto en mi casa* es una *screwball comedy*, basada mucho más en una mecánica de personajes huecos según el modelo clásico americano que en la crueldad del naturalismo francés. De ahí resulta que uno no se ría de los personajes (que no tienen dimensión humana) sino de lo disparatado de las situaciones, sin sentir incomodidad ni tampoco culpa porque el film no busca una complicidad a costa de nadie.

Lo curioso es que el punto de partida parece nefasto: el título original es *La cena de los boludos* y alude a la costumbre de un grupo de esnobs de invitar a comer a seres supuestamente inferiores para reírse de ellos. Por supuesto, serán los boludos los que rían últimos, pero a esa altura no importa demasiado: la película es lo suficientemente maligna como para eludir la tentación de dar una lección moral sobre el respeto a los palurdos de corazón tierno y, en cambio, lleva las posibilidades de una mente obtusa a un punto sin retorno. Y después de la enésima carcajada no importa demasiado por qué ni de quién nos estamos riendo y, de todos modos, lo olvidaremos en seguida. El cine puede ser muchas cosas. Hasta inofensivo, como en este caso.

Quintín



**1) Los presos de Bragado. Argentina, 1995. Guión, investigación y dirección:** Mariana Arruti. **Música:** Bernardo Baraj. **Cámaras:** Mariana Arruti, Marcos Montenegro y Raúl Varela.  
**2) 1977, casa tomada. Argentina, 1997. Dirección y guión:** María Pilotti. **Cámaras:** Mariana Arruti, Luis Cámara y Aldo Castelli. **Música:** Bernardo Baraj.

En 1931 tres obreros anarquistas son acusados falsamente del atentado contra un caudillo conservador de Bragado y pasan quince años en la cárcel, pero desatan una prolongada lucha por su libertad. En 1977 una pareja de ciegos desaparece de su casa en Rosario, secuestrada por las fuerzas de la dictadura. La madre de ella sigue pidiendo por los dos e ingresa en las Madres de Plaza de Mayo. Finalmente logra que la gendarmería devuelva la casa que había usurpado después de 17 años. Esas son las dos historias no contadas de este documental pudoroso, sencillo, lineal.

Me cuenta Cristian Ferrer que entre Pascual Vuotto, líder de los tres presos de Bragado, y uno de sus compañeros se desató un terrible problema en la prisión porque su hasta entonces amigo se puso de novio con una chica del Partido Comunista que lo visitaba y terminó convertido a la causa equivocada. Vuotto no le habló durante el resto del cautiverio. Esto no está en la historia que Mariana Arruti cuenta con cariño y sobriedad, al igual que María Pilotti la suya. No es esta una crítica a la película, que pretende ante todo robarle testimonios al silencio y lo logra ampliamente, sino un comentario sobre el estado de la memoria colectiva en la Argentina. La historia de los presos de Bragado es el caso Sacco y Vanzetti argentino, pero con final menos trágico. El misterio en el que se ha convertido el anarquismo y las disputas internas del caso como la que describe Ferrer lo convierten en un material espléndido para la ficción. En 1993 el Congreso Nacional aprobó una ley de desagravio a las víctimas de la injusticia conservadora. Pero Vuotto, el último sobreviviente, acababa de morir. No hay duda de que si alguien hubiera hecho una película sobre el tema durante los 80, no solo la reparación simbólica hubiera llegado en vida de Vuotto, sino que el público sabría mucho más sobre el tema, así como ocurrió con la represión de los obreros patagónicos a partir de *La Patagonia rebelde*, aunque el tema no está ni remotamente agotado. Parecería, por un lado, que el solitario e inestimable trabajo de Osvaldo Bayer es nuestro único puente con las luchas populares previas al peronismo y, por el otro, que hay en los cineastas locales muy poco interés por esos temas, seguramente porque el hábito de investigarlos no está instalado. Es evidente que corremos el riesgo de perder los lazos con un pasado que está al alcance de la mano. En este contexto el trabajo de Mariana Arruti, que alcanzó a filmar a Vuotto y a varios de sus contemporáneos, adquiere un valor inestimable.

Quintín



**Francia, 1998. Dirección:** Vera Belmont. **Producción:** Vera Belmont. **Guión:** Gérard Mordillat. **Música:** Jordi Savall. **Diseño de producción:** Gianni Quaranta. **Intérpretes:** Sophie Marceau, Lambert Wilson, Thierry Lhermitte, Bernard Girardeau, Patrick Timsit, Anémone, Marianne Basler, Georges Wilson, Remo Girone.

En una escena de *Almafuerte* de Luis César Amadori, uno de los biopics del cine argentino clásico, el maestro interpretado por Narciso Ibáñez Menta da rienda suelta a su paternalismo didáctico frente a un grupo de pequeños alumnos. En la puerta del aula aparece improvisadamente un actor personificando a Sarmiento. Almafuerte, que está escribiendo en el pizarrón, al principio no se entera de la presencia del prócer pero, cuando se da vuelta, pronuncia la palabra esperada: "¡Sarmiento!". *Marquise* de Vera Belmont parece tener por momentos el estigma de gran parte de nuestro viejo cine, que repetía varias veces los nombres de los personajes (especialmente, los de carácter histórico) con la típica verborragia teatral y radial de aquellos tiempos.

En los decorados imponentes de *Marquise* sobresalen las emperifolladas figuras de Luis XIV, Molière y Racine, todas presentadas como lo hacía el cine argentino de antaño con Sarmiento, San Martín, Güemes y otros héroes de la patria.

Este inútil film de pelucas de la productora de *Farinelli* (el sùmmum de los títulos de peluquería) es más viejo y molesto que *Almafuerte*. Cuenta la historia de una bailarina de una compañía teatral que seduce a los poderosos y pasa de ser pobre a codearse con la realeza. Esta historia se vio en varias películas, pero lo que más molesta de *Marquise* es su estética de film de *qualité*, que ya era vieja en la época de Christian Jacque y Claude Autant-Lara, con su escenografía ostentosa y su vestuario elegido para la ocasión.

Sin embargo, *Marquise* podría haber sido una buena película si Belmont no se hubiera tomado la historia tan en serio. La realizadora cree que ironizar sobre una época determinada implica que los pícaros de Molière y Racine sonrían entre bambalinas mientras *Marquise* danza y es deseada por ellos y por el resto de los hombres. Eso se llama voyeurismo gratuito y no merece otro comentario.

Pero Belmont también se equivoca en su idea de la representación. Cerca del final, la bailarina actúa ante la corte para entregar su gran interpretación en las tablas. *Marquise* está enferma —como ya se había anunciado en la película— y en su papel teatral debe morir en el escenario. Hacía tiempo que no veía un desenlace tan obvio y subrayado, con el personaje agonizando en escena.

Los aburridos Wilson, Girardeau y Lhermitte encarnan a Molière, Racine y Luis XIV, respectivamente, pero las palmas por sobreactuación se las lleva el rey. La heroína, por su parte, no encuentra en la bella Sophie Marceau la intérprete adecuada, ya que la actriz repite sus insulsos recursos. *Marquise* tiene todo lo que no debe aceptarse en una película de época. Rossellini, en su momento, entendió esto e hizo lo contrario en *La toma del poder por Luis XIV*. Comparar a ambos directores sería, obviamente, una falta de respeto de mi parte.

Gustavo J. Castagna



La vérité si je mens

**Francia, 1997. Dirección:** Thomas Gilou. **Producción:** Farid Labouassa, Aïssa Djabri y Manuel Munz. **Guión:** Gérard Britton y Michel Munz. **Fotografía:** Jean-Jacques Bouhon. **Música:** Gérard Presgurvic. **Montaje:** Nathalie Hubert. **Diseño de producción:** Olivier Raoux. **Intérpretes:** Richard Anconina, Richard Bohringer, Amira Casar, Vincent Elbaz, Elie Kakou, José García, Anthony Delon.

Esta película podría declararse de interés barrial. En Buenos Aires ese título debería obtenerlo en el Once; en París lo recibiría en el barrio sefaradí de Sentier, donde transcurre la acción de la película. Un sitio en el que se concentran todos los negocios de telas y ropa. Allí Eddie (Richard Anconina), un pobre desgraciado, tiene un golpe de suerte: es confundido como judío y rescatado de una golpiza por uno de los grandes del negocio textil, Victor Benzakem (Richard Bohringer), quien lo contrata para trabajar con él. A partir de ese momento, comenzará una veloz carrera ascendente en la empresa; pero al mismo tiempo la mentira sobre su origen lo llevará de complicación en complicación hasta enamorarse de la hija del patrón (Amira Casar). Estas historias de ascenso en el negocio fueron tratadas por el cine norteamericano desde *Scarface* hasta *El padrino*, y nutrieron al cine de una enseñanza moralista que podría ser la siguiente: quien asciende rápidamente por el camino más fácil pagará con su fracaso al final. En la película eso no ocurre, lo cual es un mérito. Aunque el negocio de las telas se pone denso, el protagonista no es un delincuente. Su triunfo se basa en una mentira pero la película no recurre al castigo ejemplificador para que todo se solucione. Lo que quizá debió evitarse es la imagen de ganador con que se lo muestra cuando alcanza el éxito: su oficina demasiado *fashion* y ostentosa se contradice con la simpatía del personaje. Además, en el grupo de amigos y en la mirada del director hay cierto machismo que puede ser una característica de la comunidad pero molesta un poco. Por suerte, la independencia de algunos personajes femeninos termina por equilibrar la balanza.

Otra cosa interesante de esta pequeña comedia es que se opone a las películas comerciales francesas que van de la berretada y la xenofobia (*Los profesionales*, *Taxi*) a la falta absoluta de identidad de un cine cada vez menos personal (Luc Besson). El director ya se había ocupado de las comunidades africana y árabe en dos films anteriores, y aquí continúa esa tendencia. Retratar las minorías, meterse en universos particulares (raciales, religiosos o gremiales) y mostrarlos sin una pincelada de demagogia produce un placer casi antropológico, porque esa oposición a la globalización de las películas, los personajes y sus actitudes es un soplo de aire fresco. Es obvio, pero la insistencia en rescatar los valores y las costumbres de un grupo determinado no lo vuelve más lejano sino todo lo contrario. Al contar la historia de este goy que se metió en la comunidad judía, Thomas Gilou dice también que no está en contra de la integración, pero que esta no significa la desintegración de las tradiciones de cada grupo.

Santiago García





Joe, el gran gorila

## ALTO RIESGO

*Black Dog*

EE.UU., 1998, dirigida por Kevin Hooks, con Patrick Swayze, Randy Travis, Meat Loaf y Stephen Tobolowsky.

Hay camiones, música country, explosiones, mitología camionera y también teléfonos celulares, que son lo único que le otorga al film un toque actual. Por lo demás, ninguno de los diálogos apareció anteriormente en menos de cien películas y muchas de las escenas de acción con vehículos y explosiones están mal filmadas y no se entienden.

Por suerte, nada aquí es demasiado serio. 1) El cantante country Randy Travis hace de camionero que quiere ser cantante country. 2) Una línea de diálogo hace referencia a discos del gordo cantante pop Meat Loaf que, ridículo desde *The Rocky Horror Picture Show*, aquí es el malo que recita la Biblia. 3) Stephen Tobolowsky porta un arma de fuego. Sin dudas, *Alto riesgo* es mediocre, pero por lo menos no pretende ser otra cosa.

Javier Porta Fouz

...

## TODAVIA SE LO QUE HICIERON EL VERANO PASADO

*I Still Know What You Did Last Summer*

EE.UU., 1998, dirigida por Danny Cannon, con Jennifer Love Hewitt, Freddie Prince Jr., Brandy y Mekhi Phifer.

La Hewitt es tetona y cantante: la película muestra las dos cosas mediante imposibles ropajes y una secuencia con karaoke / Entre canciones puestas por ahí para vender el CD, aparece *Here I Go Again 87* de Whitesnake, a la que el film logra quitarle su carácter épico / Como esta secuela sitúa la acción un verano después de la primera, el título debió haber sido *Todavía sé lo que hicieron hace dos veranos* / Esta es menos mala que la otra, pero todavía es mala, efectista y tramposa; y sabemos que el director es Danny Cannon, que en pesados veranos pasados hizo otros bodrios como *Sin honor, sin respeto* y *El juez* / Otro film que pretende ser de terror y solo logra copiar mal los miedos de los ochenta.

Javier Porta Fouz

...

## POR AMOR A ROSANA

*Roseanna's Grave*

EE.UU.-Italia-Gran Bretaña, 1996, dirigida por Paul Weiland, con Jean Reno, Mercedes Ruehl, Polly Walker y Mark Frankel.

Por amor a Rosana es una mala película. De esas que aburren por lo repetitivas, por el poco interés de lo que cuentan, por la manera tan desapasionada de narrar una historia, por su no inscripción en un género específico. Un resumen del argumento: Rosana padece una enfermedad terminal. Su última voluntad es ser enterrada en el cementerio del pueblo al lado de su pequeña hija. El problema es que el cementerio está quedando chico. Su marido, el insulso Jean Reno, hará lo imposible por mantener al pueblo en estado de buena salud. Pero que la película sea mala no es nada, lamentablemente no es la única. Sin embargo, además de mala, *Por amor a Rosana* es incómoda y esto se debe a que, doblaje mediante, todos los actores, que son de distintas nacionalidades, hablan en italiano. Un verdadero bochorno.

Marcela Gamberini

...

## JOE, EL GRAN GORILA

*Joe*

EE.UU., 1998, dirigida por Ron Underwood, con Bill Paxton, Charlize Theron y Regina King.

Película de gorila con gigantismo realizada según las normas del peor Disney. El bicho es grandote en tamaño pero mediano en todo lo demás: no es tierno ni fascinante, tampoco simpático y menos que menos aterrador. Los movimientos del gorila están controlados para que no mate a nadie cuando se escape y rompa todo. Por su parte, el film está concebido para que se cuele la menor cantidad posible de ritmo, inteligencia o complejidad. James Horner, sin Cameron para controlarlo, acomete con otra horrible música.

A pesar de todo esto, hay en la película un momento de bella justicia: al mejor estilo de la Pantera Rosa contra el reloj despertador, Joe el gorila destruye un auto para que no suene más su estúpida alarma.

Javier Porta Fouz

...

## POR LA VIDA DE UN AMIGO

*Return to Paradise*

EE.UU., 1998, dirigida por Joseph Ruben, con Anne Heche, Vince Vaughn, Joaquin Phoenix y David Conrad.

Es una mala película; su desarrollo narrativo está lleno de torpezas y obviedades. Algunos de los actores están muy mal; el resto bastante mal. Por otro lado, la propuesta ideológica que se desprende de la historia es por lo menos peligrosa. Pero además es una fea película. Ausencia de belleza y nula imaginación visual. Ni siquiera hay acá alguna linda canción, como en la mayoría de las feas películas de estos tiempos. En fin, una película mala, fea, intrascendente e innecesaria.

Juan Villegas

...

## MIS PEQUEÑOS INQUILINOS

*The Borrowers*

EE.UU., 1998, dirigida por Peter Hewitt, con John Goodman, Jim Broadbent, Celia Imrie y Mark Williams.

Una esforzada dirección de arte reconstruye una rara ciudad británica de los años cincuenta plagada de intencionales anacronismos. Pero cuando comenzó el rodaje, ni el guión ni la dirección estuvieron a la altura de aquella. Película sin ningún interés destinada al público infantil. El doblaje mexicano con el que se estrenó es otro punto en contra. La historia: seres diminutos viven en las casas, pero no son insectos, son personas que parecen herederas de alguna idealizada y antigua comunidad celta.

Santiago García

...



los estrenos del mes según los críticos

# de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Leonardo D'Espósito FM Palermo	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Quintín El Amante	Horacio Bernades Página/12	Promedio
La delgada línea roja	6	9	8	9	8	8	10	8	6	8,00
Babe 2	7	6	8	8	8			8	8	7,57
Estación Central	7	9		7	8	7		7	7	7,43
La camarera del Titanic	6		5	8	6		7	6	8	6,57
Historias no contadas		6			6			6	7	6,25
Dioses y monstruos	8	6	3	7	6	5		6	5	5,75
Porque te quiero te miento	5		5	6		5	5	6		5,33
La vida es bella	6	3	4	3	6	6	5	7	6	5,11
Perdita Durango	8	4	4	5	5	4	6	5	5	5,11
Hay un tonto en mi casa	5			5	6	5	2	7	4	4,86
Joe, el gran gorila	6		5	6	4		3	5		4,83
El último soldado	5	6	6	5		4	1	6	5	4,75
Juego de gemelas	3		6					5		4,67
Quédate a mi lado	4		4	4	5			5	4	4,33
Mis pequeños inquilinos	4	4		5		4	5	4	4	4,29
Por amor a Rosana	6	3		5	4		2	5		4,17
Jonás y la ballena rosada		4					5	3	4	4,00
Alto riesgo			2		5			5		4,00
Cosas que dejé en La Habana	4	4	3	4	3			3	5	3,71
Marquise		3	2	4		3		4	4	3,33
Por la vida de un amigo	7					1	1	2		2,75
Todavía sé lo que hicieron el verano pasado	2		1	4	2		2	4		2,50

## 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 Cinemania en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

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



# HUELLAS EN EL MAR

por Gustavo J. Castagna

Del 18 al 24 de enero se realizó una nueva edición de *Europa, un cine de punta* en la localidad uruguaya. La muestra, integrada por 21 films, ofreció un interesante panorama sobre lo que veremos durante el transcurso del año.

Como comenté en la crónica del año pasado, *Europa, un cine de punta* no es un festival competitivo, ya que su objetivo es exhibir con antelación algunos films de origen europeo que se estrenarán en los cines. Por lo tanto, sería bastante perezoso de mi parte reiterar las características globales de la muestra (ver N° 72) y los propósitos claramente expresados en esa ocasión por los organizadores. En todo caso, la semana transcurrida en Punta del Este repitió los buenos momentos del año anterior: charlas con amigos y colegas, el reencuentro con algunos críticos uruguayos, las caminatas por Gorlero (definitivamente: no me gusta) y las fiestas y reuniones habituales de cualquier evento cinematográfico que se desarrolla en pleno verano. En cuanto al aspecto laboral (aunque debo reconocer que esto que acabo de escribir puede sonar irónico), además de ver la mayoría de los films, el encuentro en Punta del Este se limitó a las conferencias de prensa de actores, directores y funcionarios. Antes del viaje se había deslizado la posibilidad de que concurrieran Julio Medem y Fele Martínez para presentar *Los amantes del Círculo Polar* pero, lamentablemente, ninguno de los dos participó de la muestra. Otros españoles hubo en buen número (Angela Molina, Imanol Arias, Manuel Gutiérrez Aragón), también los franceses aportaron lo suyo (Patrice Chéreau, Pierre Richard), la familia Manfredi casi completa (salvo papá Nino) y la actriz Rona Hartner, protagonista de *El extranjero loco*. Sobre este punto se tiene la sensación de que a la muestra le siguen faltando figuras representativas que interesen a los críticos. En ese sentido, el nivel de los films (que, en general, fue superior al del 98) y los nombres de varios realizadores (Benigni, Moretti, Medem, Amenábar, Erick Zonca, el mismo Santiago Segura) no eran acordes con la relativa importancia de los invitados. Acaso la conferencia de prensa de José María Otero Timón, director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), fue la más interesante desde el punto de vista periodístico. Otero Timón —quien además estuvo en Punta del Este como guionista y productor de un film de los 60

que se comentará más adelante— volvió a destacar con cifras y datos (a diferencia del papel picaresco que tiran los responsables del INCAA) el excelente momento económico que atraviesa el cine español. El director del ICAA y la cinematografía española pueden hablar de industria y de mercado, con buenas, regulares y malas películas, de viejos directores y realizadores debutantes y de films de bajo presupuesto y coproducciones. El discurso de Otero Timón, claro está, poco tiene ver con la supuesta "reactivación" de nuestro cine. Los hechos, otra vez, hablan por sí solos.

Antes de comentar algunos films de la muestra (hubo un par de homenajes a Angela Molina y a Pierre Richard con la proyección de *Las cosas del querer* y *Viejo canalla*, y también se exhibió la copia restaurada de *Lo que el viento se llevó*), quiero recordar algo que, por lo menos, me provocó cierta insatisfacción. La muestra de este año se realizó en la remodelada sala Cantegril, es decir, en el corazón del mítico country de décadas pasadas. Por otra parte, las bienvenidas exhibiciones para la prensa se hicieron antes de las funciones para el público. Sin embargo, más allá del country y de los problemas de proyección, en mi opinión el Cantegril está ubicado demasiado lejos de la ciudad y de la playa (esto va para aquellos a quienes les gustan el sol y la arena). Pese a que el traslado al cine fue rápido y eficaz con las combis, por momentos sentía que la estadía en Punta del Este se limitaba a ver cine y mirar el country (mañana y tarde) y a pasear por Gorlero o volver al country (por las noches). Y que quede claro que con este comentario no pretendo criticar los propósitos de los organizadores en cuanto a recrear el espíritu que la muestra tuvo en los años 50 y 60. Ahora sí, vamos a las películas.

La semana empezó con *Torrente, el brazo tonto de la ley* de Santiago Segura, ya reseñada brevemente cuando fue exhibida en el Festival de Mar del Plata. Esta película desfachatada y grosera del debutante Segura me volvió a provocar la misma

sensación: dentro del marco del cine español industrial que no gusta a la mayoría de los críticos "serios", el policía Torrente y su banda están muy por encima de *Airbag* de Bajo Ulloa y de la recientemente estrenada *Perdita Durango* de Alex de la Iglesia. Probablemente, dentro de diez años nadie recuerde a *Torrente* como una obra maestra del cine, pero creo que pocos olvidarán algunos gags y situaciones de la película. Y este me parece el mejor elogio que se le puede hacer al film.

El cine español también trajo la segunda película de Alejandro Amenábar, que el año pasado estuvo en nuestro país para la presentación de *Tesis*. Efectivamente, su primera tesis cinematográfica resultó más interesante y menos pretenciosa que *Abre los ojos*. Como en su ópera prima, se nota el esfuerzo de Amenábar por apartarse de los formalismos y de los temas del cine español industrial. En la primera media hora del film, el realizador consigue crear algunas climas turbios entre los personajes (nuevamente aparecen Fele Martínez y Eduardo Noriega), con amigos que se traicionan y con una justificada perversión en algunas escenas. Sin embargo, *Abre los ojos* tiene el mismo problema que *Tesis*: las ambiciones desmedidas de su director. De ahí en más, Amenábar desconcierta al espectador con su mezcla de códigos genéricos (terror, ciencia ficción, parodia) y olvida aquella primera parte (digna de un David Lynch en versión clase B) para culminar en las pretensiones ingenuas de un discurso romántico de almanaque. Quien mejoró la puntería en relación con su film anterior (*Tierra*) fue Medem con *Los amantes del Círculo Polar*. Me animaría a decir que, además de haber sido una de las grandes películas del evento, al realizador de *La ardilla roja* y *Vacas* le será muy difícil superar esta hermosa historia de amor entre Otto y Ana, desarrollada a lo largo de casi veinte años. *Los amantes del Círculo Polar* también es una película ambiciosa en su ingeniería cinematográfica pero cada uno de los recursos utilizados por Medem está al servicio de la narración. La relación entre Otto y Ana (dos nombres capicúas, como el apellido del director) comienza a los ocho

años y termina en la invernal Finlandia de los Kaurismäki (uno de los hermanos es citado por su nombre). Pero el amor de Otto y Ana no es un amor más: supera las fronteras familiares y llega hasta el romanticismo más exaltado en un film que se caracteriza por las desbordadas (y, al mismo tiempo, controladas) ideas del director. Me cuesta llegar a esta definición y hasta puedo caer en un lugar común: *Los amantes del Círculo Polar* es una lección de cine que emociona durante toda su trama y el premio Goya que hace pocos días recibió la película por su montaje parece un chiste de gallegos. ¿Es que nadie se dio cuenta de que desde Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, *El sur*, *El sol del membrillo*) no surgía en España un realizador tan inteligente y personal como Julio Medem?

Si *Los amantes del Círculo Polar* marcó la síntesis de un estilo y de una manera de hacer cine, lo mismo ocurrió con otras dos películas presentadas en la muestra. *Aprile* de Nanni Moretti es *Caro diario* en versión candorosa. El charlatán actor, productor y director está menos enojado que en su diario íntimo. Razones no le faltan: en el abril de sus sueños fue papá y la izquierda triunfó en las elecciones después de muchos años. Con Moretti no hay términos medios: se lo ama o se lo aborrece. En *Aprile* está más simpático, habla sin parar como siempre; ironiza sobre Berlusconi, sobre su propio partido político, los films americanos y los directores que no le importan; se ríe de su amigo Daniele Lucchetti, y vocifera sobre la realidad ita-

liana. Moretti se manifiesta en otro diario personal, ahora con más de cuarenta años y con otros conflictos más personales y más auténticos de los que tenía en su film anterior. Comparto la opinión de Quintín en su crónica sobre Cannes 98, cuando decía que *Aprile* se había filmado a las apuradas para el festival y que no tenía la solidez (dentro de su particular estilo de cine-ensayo) que ofrecían las imágenes de *Caro diario*. Creo entender que Moretti cambió y que, al mismo tiempo, cerró una etapa como director cinematográfico. En las escenas donde recorta las tapas de las revistas mientras su hijo revuelve los recuerdos del padre, en el paseo en motoneta (distinto al de *Caro diario*, que terminaba con la visita a la tumba de Pasolini) y en su preocupación por los años que le quedan de vida (uno de los momentos más graciosos del film), se anuncia un cambio en el cine de Moretti. En Punta del Este, Angela Molina declaró que tiene el proyecto de filmar un musical dirigido por Nanni. El final de *Aprile* parece un prólogo al futuro de esta personalidad avasallante.

En el marco del festival se presentó una película "sorpresa". Fue un gran acierto que se tratara de *Hanabi* de Takeshi Kitano, una de las grandes películas que se estrenarán en el año. Desde ya recomiendo leer el correo de este número, donde un lector habla de Kitano como hombre de cine y como personaje popular en Japón. Ocurre que frente a *Hanabi* no se puede ser indiferente. El estilo de Kitano encuentra en el film su máxima expresión al reunir la violencia física de sus primeras películas

(*Boiling Point*, *Violent Cop*) y la poética agri dulce y melancólica de *Escenas en el mar* y *Sonatine*. *Hanabi* cuenta la historia de un yakuza casi retirado (interpretado por el propio Kitano, con veinte palabras, un molesto tic y un andar cansino) y la enfermedad terminal de su esposa. Como Medem en *Los amantes...*, el realizador y actor utiliza el lenguaje del cine con elegancia y conocimiento (flashbacks, flashforwards) pero en la película aparece, antes que nada, un tono de réquiem, como si Beat Takeshi hubiera llegado a la definitiva consolidación de su estilo. ¿Cómo seguirá la carrera cinematográfica de Kitano? ¿Habrá otros films sobre yakuzas? ¿O el guerrero estará descansando?

También se exhibió durante la estadia esteña un grupo de films de origen francés de diferente calidad. *La vida soñada de los ángeles* de Erick Zonca tiene su principal interés en los trabajos de las actrices (Elodie Bouchez y Natacha Régnier) en una historia sin demasiadas pretensiones sobre dos mujeres de diferentes características que se conocen casualmente en París. Zonca no tiene el vuelo poético de Robert Guédiguian en cuanto al tratamiento de personajes marginales dentro de la sociedad. Pero *La vida soñada de los ángeles* —aun con sus lugares comunes en la descripción de la relación entre las dos mujeres— es una película atrayente que cuenta una historia simple y sin dobles lecturas.

En el Cantegril corrió la noticia de que Patrice Chéreau quería bañarse en la pileta del country. Este

*Aprile*, de Nanni Moretti





*El extranjero loco*, de Tony Gatlif



*Hanabi*, de Kitano

director de cine y teatro, que estuvo dos días, fue una de las tantas personalidades galardonadas en el evento. En realidad, si el premio se debió a su última película, no lo merecía. Chéreau no consiguió darse un chapuzón pero le hubiera venido bien para recordar los buenos momentos de *La sangre de la orquídea* y *El hombre herido* y de esa particular visión de la historia en clave desmelenada que ofrecieron las imágenes de *La reina Margot*. *Los que me aman tomarán el tren* es una película atractiva en su primera parte, cuando los personajes se dirigen a un entierro y resulta muy difícil saber las razones que los llevan a esa cita. Pero si en *La reina Margot* Chéreau no se tomaba en serio la historia, la segunda parte del trayecto de estos pasajeros (travestis y homosexuales, personajes típicos del realizador) solo se reduce al psicoanálisis más ramplón (cada uno de los personajes tiene su propia catarsis) y las histerias públicas y privadas. Una fascinante historia es la que cuenta *El extranjero loco*, producción francorrumana de Tony Gatlif. Stéphan es un joven francés que, por orden de su padre, llega a Rumania para conocer a la gitana Nora Luca. De ahí en más, Stéphan descubre las costumbres y particularidades del clan. *Gadjo Dilo* —título original— es solo eso pero resulta más que suficiente. En ningún momento, Gatlif cae en el toque *for export* (con un tema similar, recuerdo *Yo encontré gitanos felices*, una insoportable película rusa) ni en las obsesiones festivaleras de Kusturica. Sus intenciones son simples y sinceras: contar una historia de manera semidocumental donde una mirada ajena (re)conoce los códigos de un grupo particular. En la película hay música gitana, belleza gitana (Rona Hartner) y vestimenta gitana. Pero no aparece —por suerte— una visión antropológica ni la típica mirada europea para esta clase de historias con el latiguillo impostado de que se trata de “un contraste de culturas”. *Gadjo Dilo* es una buena película y punto.

Las escasas pretensiones de *La vida soñada de los*

*ángeles* y *El extranjero loco* contrastaron con otros films europeos del festival. Tenía expectativas con la película noruega *El cartero enamorado* de Pal Sletaune pero estas se vieron defraudadas frente al cinismo gratuito del director y de un grupo de personajes desagradables. Me resulta incomprendible el premio de la crítica en Cannes a este film menor donde la negrura y el pesimismo de la historia tampoco encuentran su mejor expresión en una puesta en escena torpe y mecánica.

También con muchos premios internacionales encima, se presentó *El divino Ned* de Kirk Jones, discreta fábula sobre un grupo de viejitos de un pueblo irlandés que desean ganar la lotería. Algunas escenas graciosas (especialmente, la secuencia final) y la simpatía de un par de intérpretes resumen las virtudes de la película.

A los colegas y amigos uruguayos les gustó *El ladrón* de Pavel Chujrai, film ruso que narra la historia de una viuda, su pequeño hijo y un supuesto oficial del ejército estalinista. En mi opinión, *El ladrón* es pura alegoría sin ningún misterio, como en su momento lo fueron algunos films de la Perestroika y de la Glasnost soviética.

En cuanto a *Pequeño ángel*, película alemana de Helke Misselwitz, poco puede decirse y cualquier argumento no será a su favor. En las gacetillas y en el programa del festival se menciona “el caudaloso humanismo y la rara enjundia” del film. *Pequeño ángel* es el sueño incumplido de una mujer de ser madre, pero en definitiva, es una acumulación de golpes bajos y escenas dramáticas sin ningún sustento. Si Misselwitz pretendió contar una historia feminista, no entiendo el feminismo ni lo femenino. Ojalá la estrenen, así la discuto con Santiago García.

Un día de festival comenzó con la exhibición de *La vida es bella* (comentada en la sección de estrenos), siguió con *Los amantes del Círculo Polar* y terminó con *Los cien caballeros* (1964) del italiano Vittorio Cottafavi. Este realizador —junto con Ri-

cardo Fredda, Sergio Leone y otros— fue uno de los especialistas de los *peplums* (films con griegos y romanos musculosos, producidos en general con capitales italianos y españoles) de fines de los cincuenta y gran parte de los sesenta. Cottafavi y compañía recibieron elogios —bastante injustificados— de algunos críticos de *Cahiers* y, especialmente, de la revista española *Film Ideal*.

Justamente en el material de prensa se destacó el comentario de Luis Mamerto López Tapia sobre *Los cien caballeros*, donde *El ciudadano*, *Más corazón que odio* y *Vértigo* quedan, al lado de esta película, como nimiedades cinematográficas de torpes artesanos. Más allá de los delirios de López Tapia, el film de Cottafavi es un gran disparate histórico que cuenta los combates entre los españoles y los moros con actores europeos doblados al castellano neutro. *Los cien caballeros* es también una extraña mezcla de *Los irrompibles* y *La legión invencible*, con una aceptable utilización de los espacios abiertos y una batalla final filmada en blanco y negro para retratar a la muerte con el mayor verismo. La visión de este film del realizador de *Goliath* y *el dragón* y *Hércules* y *la reina cautiva* me produjo una rara sensación de vuelta al cine de la infancia.

El resto de los films presentados en el festival fueron *Hay un tonto en mi casa*, *Cosas que dejé en La Habana* (también comentadas en este número), *Mararía* de Antonio Betancor y *Gracias por todo* de Luca Manfredi, que no vi y de las que tampoco recibí comentarios favorables.

En *Europa*, un cine de punta, a diferencia del año pasado, también estuvieron la mayor parte de los distribuidores de las películas que se estrenarán durante el año. En ese sentido, este festival creció en cuanto a las relaciones públicas de los organizadores con los dueños de los films, a quienes se los vio ansiosos por conocer la reacción de los espectadores. *Grazie di tutto* y hasta el año que viene. ••

# AMOR EN LA TARDE

por Sergio Eisen

La edición en video de la película de Joseph L. Mankiewicz obligaba a una reseña apretada en la sección correspondiente. Sergio Eisen, romántico incurable, se enamoró de la historia y pidió más espacio para poder compartirla con los lectores. Esto volverá a suceder con algún otro clásico, y la necesidad de Sergio se convertirá en una sección.

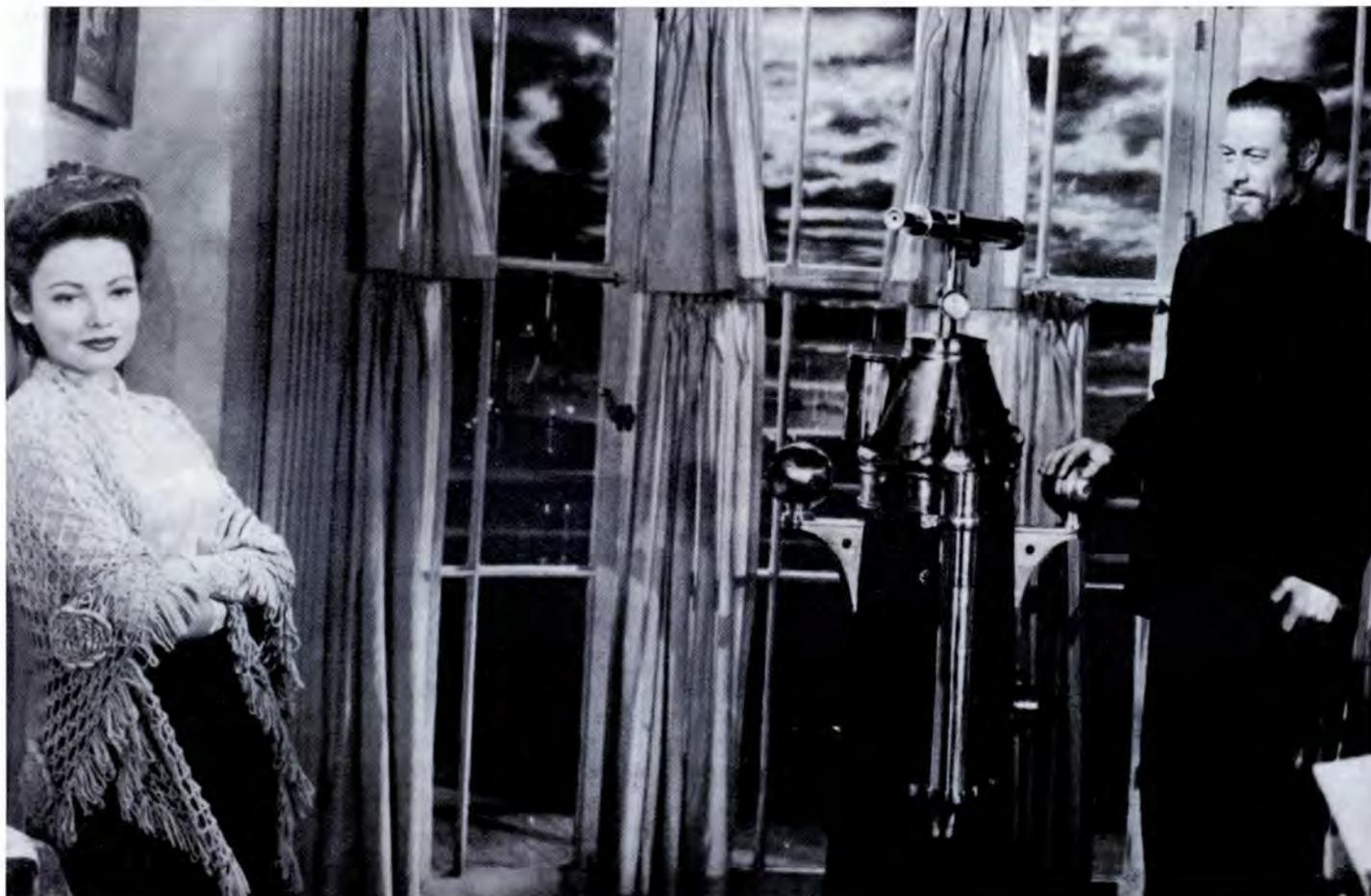
No puedo dejar de pensar en *El fantasma y la dama* desde que entré en ella unos seis meses atrás. Su melancólico romanticismo, sus encantadores diálogos y la misteriosa atmósfera que la envuelve aparecen preanunciados en los primeros acordes de la partitura de Bernard Herrmann sobre el viejo logo de la Fox en blanco y negro.

Una de las preocupaciones de su brillante director (más brillante aun como escritor), Joseph L. Mankiewicz, era el concepto del tiempo. En muchas de sus películas Mankiewicz utiliza los flashbacks como estructura narrativa y, según su visión personal, las personas no vivimos únicamente en el presente sino, simultáneamente, en la conciencia del pasado y en la incertidumbre del futuro. El tiempo es en lo que más creo —decía Mankiewicz— y en virtud de él estoy seguro de la existencia. Tal vez por estas razones cuando el sonido del péndulo del Big Ben llena las primeras imágenes de *El fantasma y la dama*, mientras la cámara se desliza con la ingravidez de una pluma sobre las calles del Londres de fin de siglo, uno presiente que Mankiewicz no solo anticipa el clima sobrenatural de la historia que va a contarnos, sino su extraña dimensión temporal, su pulso flotante. La hermosa Lucy Muir (Gene Tierney) acaba de quedar viuda y decide dejar la ciudad y su insostenible familia política para empezar una nueva vida cerca del mar, junto a su hija Anna (la pequeñísima Natalie Wood) y Martha, su criada. Lucy es una mujer valiente que no tiene miedo de romper con aquello que le asegura una vida cómoda con tal de dispo-

ner de su libertad. A pesar de ser feliz como madre, una profunda insatisfacción pesa sobre ella y siente que, aunque ha llegado a la mitad de su vida, aún no ha vivido. Sin hacer caso a las advertencias de que la casa está embrujada, Lucy decide alquilar la misteriosa y aislada Gull Cottage donde había vivido hasta su muerte un solitario marino. La casa le resulta fascinante, como si le pidiera a gritos que la rescate de su terrible vacío. Al igual que en *Sleuth*, *El jarro de miel* y *De repente, el verano*, los decorados de estas películas de Mankiewicz remiten al tema del tiempo y al pasado de sus personajes, que casi siempre se encuentran aislados en un lugar solitario. En *El fantasma y la dama*, la casa, colmada de objetos marinos, parece un barco anclado a una nube, y el reloj de la habitación de Lucy, donde aparece por primera vez el fantasma del capitán Gregg (Rex Harrison), se convierte en un elemento clave dentro de la historia. Cuando ella ve por primera vez el retrato del capitán confunde el rostro pintado con el de una persona real. La escena de la aparición del fantasma, que pretende asustarla mientras ella intenta encender unos fósforos en medio de una tormenta, está iluminada de la misma manera que el retrato: el vestido de luto y el oscuro uniforme del capitán se funden en la oscuridad del cuarto mientras sus rostros acerados resaltan como dos luces en la noche, sugiriendo que Lucy se interna a partir de entonces en el lienzo y en la dimensión atemporal del capitán Gregg. Mankiewicz saca lustre al talento de Rex Harrison, que es capaz de navegar por

las aguas agitadas del drama con la misma gracia y soltura que por las de la comedia romántica. La percepción subjetiva del paso del tiempo vuelve a jugar en toda la secuencia romántica en la que Lucy y el capitán escriben juntos un libro sobre la vida de los marinos para que ella gane dinero y compre así la casa. Una atmósfera somnolienta y plácida recorre la secuencia, que llega a transmitir esa idea de suspensión temporal anunciada por el sonido del Big Ben en las primeras imágenes. El reloj del cuarto aparece una y otra vez, y mientras Lucía disfruta trabajando con Daniel (como se nombran entre sí) siente que el tiempo no transcurre aunque las agujas indican lo contrario. Las campanadas del reloj traen a Lucy a la realidad y llora confundida en el balcón pensando en su futuro con Daniel, que no deja de ser el evanescente fantasma de un muerto. El opaco pasado de Lucy, la felicidad del presente y el temor acerca del futuro confluyen en una especie de *continuum* temporal en el que conviven y entran en conflicto las tres dimensiones del tiempo.

La extensión lineal de este bloque narrativo (que en realidad transcurre en menos de un año) se conjuga con los enormes saltos temporales que muestran cómo sigue la vida de Lucy creando la sensación de que el tiempo interno del personaje discurre a un ritmo distinto del que marca el reloj. Cuando viaja a la ciudad para presentar el manuscrito del libro, conoce a un escritor (George Sanders) que la seduce y le pide matrimonio. Confundida y halagada, Lucy se deja conquistar y



el capitán Gregg, contrariado y celoso, decide dejarla para que pueda hacer su vida entre los vivos, en una de las escenas de renuncia por amor más conmovedoras que yo recuerde. Mientras Lucy duerme en su cuarto Daniel le susurra al oído: *"Hiciste la única elección que podías hacer. Elegiste la vida. Así debe ser. Por eso me voy, mi querida. No puedo ayudarte más; solo puedo confundirte y destruir la oportunidad que tienes de ser feliz. Debes hacer tu propia vida entre los vivos y, si enfrentas vientos buenos o tempestad, encuentra tu propio camino hacia el puerto en el final. Lucía, escúchame, estuviste soñando, soñando con un capitán de marina, con las charlas que tuviste con él, y hasta con un libro que escribieron juntos. Lucía, tú escribiste el libro. Tú y nadie más. Un libro que imaginaste a través de este retrato en la pared y de cada rincón. Fue un sueño, Lucía, y en la mañana y en los días siguientes lo recordarás como un sueño. Y morirá como todos los sueños deben morir, al despertarse.*

*¡Cómo te hubieran encantado el Cabo del Norte y los fiordos en el sol de medianoche! ¡Navegar en Barbados donde el agua se torna verde! ¡A las Falklands donde el súbito ventarrón tiñe de blanco todo el mar! ¡Lo que perdimos, Lucía! ¡Lo que perdimos los dos!"*.

Daniel cierra el ventanal del mar que había abierto cuando contempló a Lucy dormida por primera vez y desaparece para siempre.

Lucy descubre con amargura que el escritor está casado y tiene hijos y decide volver a la costa para

pasar sola el resto de su vida, con el recuerdo del capitán.

Desde ese momento la historia da tres saltos en el tiempo:

- Lucy repite el ritual de recostarse a descansar con una manta a la hora del crepúsculo cuando se cumple el año de su llegada a Gull Cottage, esperando que el capitán abra la ventana como en su primera visita. El sonido del campanilleo que acompañaba cada aparición y desaparición del fantasma vuelve a escucharse pero para subrayar el vacío que ha dejado en Lucy.

- El segundo salto en el tiempo abarca unos quince años. El mar embravecido golpea con furia contra la costa y el parante de madera, que había tallado la pequeña Anna con la inscripción de su nombre, ha sufrido la erosión del tiempo pero sigue aún en pie clavado en el mar. Mientras las cosas sensibles devienen sin cesar como ese trozo de madera, los recuerdos y los sentimientos de Lucy siguen siendo lo que siempre fueron, lo constantemente presente. La idea visual tiene correspondencia con el diálogo que mantienen Lucy, ya madura, con su hija Anna, que vuelve a la casa para presentarle a su prometido y proponerle que deje la soledad de Gull Cottage para irse a vivir junto a ella.

Anna le revela que ella conoció mucho tiempo atrás al fantasma del capitán Gregg. Lucy niega este hecho diciendo que ambas compartieron y alimentaron la misma fantasía. Pero admite que en esa casa junto al mar y las gaviotas tiene recuer-

dos vívidos aunque todo haya sido un sueño. Lucy vive con la esperanza oculta de reencontrarse con el capitán Gregg.

- El mar nuevamente cubre de blanco las playas pero la furia ha cedido paso a la calma, sugiriendo que los últimos años de Lucy —tercer salto en el tiempo— corrieron serenos y apacibles. La imagen de la estaca gastada y casi caída indica que pasaron muchos años. Lucy, anciana, espera en el balcón que da al mar y se recuesta cansada, por última vez, junto al hogar, en el crepúsculo. El capitán Gregg viene a buscarla y el espíritu de la joven Lucy se desprende de su cuerpo anciano. Tomados del brazo descienden la escalera y se despiden de la casa hasta perderse en la niebla donde vivirán fuera del tiempo por siempre y para siempre, de la misma manera en que esta historia vivirá dentro de mí como el recuerdo de un hermoso sueño.

### El fantasma y la dama

*The Ghost and Mrs. Muir*

**EE.UU., 1947, 104'.** Dirección: Joseph L. Mankiewicz. Producción: 20th Century Fox. Guión: Philip Dunne, sobre la novela de R. A. Dick. Fotografía: Charles Lane. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Gene Tierney (la señora Muir), Rex Harrison (el fantasma del capitán Gregg), George Sanders (Miles Fairley), Edna Best (Martha). ••

# DOSSIER RENOIR

Hace veinte años, el 12 de febrero de 1979, moría Jean Renoir, una de las mayores figuras del cine. Le debíamos por lo menos un dossier y es este, limitado por la imposibilidad de ver algunas de sus películas en la Argentina en cualquier formato. Pero enriquecido por la contribución de André Parente, crítico e investigador brasileño que nos ha cedido gentilmente un admirable trabajo. Esperamos avivar el deseo de seguir viendo a Renoir, una experiencia incomparable.



# EL EFECTO RENOIR

por Quintín

A *Biographical Dictionary of Film* de David Thompson es una obra despareja: es inevitable que, de las mil entradas, varias estén escritas con cierto desgano. No ocurre eso con la que el autor dedica a Jean Renoir: es inspirada, precisa, brillante. Sobre el final dice lo siguiente:

"El cine de Renoir es contagioso y un diccionario debe registrar su influencia suprema, siempre disponible para el que esté dispuesto a ver. Renoir nos pide que veamos la variedad y el desorden de la vida sin atarnos a una interpretación. Es el más grande de los directores: justifica el cine".

Afirmaciones como estas exceden el juicio crítico y su propósito es menos establecer una jerarquía que dar cuenta de una iluminación. Somos muchos los que viendo una película de Renoir fuimos asaltados por la certeza de que el director había llevado el cine a una cima que permitía descubrir sus verdaderas posibilidades. La conclusión de que fue el más grande entre sus colegas es solo una manera de expresarlo. Hay algo de inefable en momentos como ese, cuando una evidencia se impone más allá de la justificación que pueda hacerse a posteriori. La obra de Renoir puede ser analizada como cualquier otra y muchos lo han hecho y lo seguirán haciendo. Pero hay algo que excede los procesos de pesar, de medir o de explicar que constituyen el territorio de la cinefilia, la crítica y la investigación. Es el hecho de la revelación misma, que divide en principio a los que vieron de los que no vieron como si se tratara de una conversión religiosa. Claro que no es eso, sobre todo porque no existe una doctrina Renoir que invite a ser seguida: no hay nada más absurdo que

hacer un dogma del menos dogmático de los artistas. Se trata en todo caso de un culto democrático y sin consecuencias: ser fordiano o godardiano implica una serie de coincidencias menores, de corolarios, aun de rechazos. Los renoirianos, en cambio, son pacíficos, casi invisibles. Tengo una idea sobre las causas de ese comportamiento. La obra de Renoir es tan dinámica que aborrece el estilo: no hay una marca que lo fije. Apenas sus gustos se trasladan de un film a otro (los ríos, las comidas, la ausencia de brusquedades, la libertad de los actores...). Es un clásico, pero en su caso la palabra denota más bien serenidad y firmeza, cierta actitud patriarcal que se intuye detrás de la cámara y confirman los testimonios. Pero como clásico, su cine resulta de lo más experimental y busca constantemente nuevas técnicas, nuevos enfoques, nuevos temas. El suyo es un cine de la verdad, pero la verdad se manifiesta de muchas maneras. Su grandeza es haberla buscado en cada plano y eso es lo que termina imponiéndose a los que, como dice Thompson, "están dispuestos a ver". La cámara de Renoir no solo es fiel a las determinaciones del mundo sino que lo descubre, permite verlo de otra manera. Pero esa manera permanece abierta: no es la voz del director la que determina cómo hay que entenderlo. Es como si Renoir le obsequiara al espectador un instrumento nuevo que prolonga lo que sus ojos pueden captar, lo que su inteligencia puede alcanzar. Y los instrumentos no vienen con la interpretación incluida. Renoir redefine el arte del cine pero su aporte no es el de un procedimiento a seguir: en eso se parece más a un nove-

lista o a un pintor del siglo XIX que a un vanguardista musical del XX. Pero, al mismo tiempo, es el más moderno de los directores: no solo por la amplitud de sus recursos, sino porque su espíritu es contemporáneo y no está dispuesto a anclarse más que a su deseo de exploración. Renoir le hizo un favor supremo al cine: dejó su obra infinitamente accesible al alcance de todos los que lo sucederán pero no cerró ningún camino. Es muy difícil hacer un western después de John Ford, ser realista después de Rossellini, vanguardista después de Godard. Después de Renoir nada queda desechado y el cine sigue siendo un arte del futuro.

Sin embargo, las iluminaciones no alcanzaron para que su obra sea tan familiar como el cine merece. Hace unos años, sin demasiadas pruebas, escribí que los directores argentinos desconocían a Renoir. Días más tarde, dos cineastas en actividad me increparon durante una recepción en la que el alcohol había corrido generosamente. Recuerdo que uno de ellos, con voz aguardentosa, me dijo algo así. "Nosotros mamamos el cine francés en los cineclubes. Claro que vimos a Renoir. Conocemos de memoria *A nous la liberté*". Alberto Fischerman llegó para rescatarme e impedir que fuera yo el que tuviera que decir que se habían confundido a Renoir con René Clair dentro de una masa informe denominada "cine francés". Pero mi sospecha empezaba a probarse. El efecto Renoir no llegó demasiado por aquí. Este dossier, con sus obvias limitaciones y el temor de no estar a la altura de la tarea, pretende contribuir en algo a remediar esa ausencia. ••

# EL PEQUEÑO TEATRO Y LA GRAN ILUSION

por André Parente

*Je joue*  
*Tu joues*  
*Nous jouons*  
*Au cinéma*  
*Tu crois qu'il y a*  
*Une règle du jeu*  
*Parce que tu es un enfant*  
*Qui ne sait pas encore*  
*Que c'est un jeu et qu'il est*  
*Reservé aux grandes personnes*  
*Dont tu fais déjà partie*  
*Parce que tu as oublié*  
*Que c'est un jeu d'enfants*  
*En quoi consiste-t-il*  
*Il y a plusieurs définitions*  
*En voilà deux ou trois*  
*Se regarder*  
*Dans le miroir des autres*  
*Oublier et savoir*  
*Vite et lentement*  
*Le monde*  
*Et soi-même*  
*Penser et parler*  
*Drôle de jeu*  
*C'est la vie*

Juego  
Juegas  
Jugamos  
Al cine  
Crees que hay  
Una regla del juego  
Porque eres un niño  
Que no sabe aún  
Que es un juego y que está  
Reservado a los grandes  
De quienes ya formas parte  
Por haber olvidado  
Que es un juego de niños  
En qué consiste  
Hay muchas definiciones  
Aquí van dos o tres  
Mirarse  
En el espejo de los otros  
Olvidarse y tener conciencia  
Rápida y lentamente  
Del mundo  
Y de uno mismo  
Pensar y hablar  
Extraño juego  
Es la vida

Godard, 1967

Jean Renoir, segundo hijo del pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir, nació en París el 15 de septiembre de 1894. Para él, el arte no es un emprendimiento sino un modo de vida, una afirmación de la vida, búsqueda constante del arte de vivir, de la alegría de vivir. Si el arte refleja un modo de vida es porque la existencia precede a la esencia: "existamos primero", dice Renoir, "y después veremos". Todo en Renoir aspira a la libertad de existencia y a la verdadera nobleza del hombre: "la aristocracia del corazón" (André Bazin)

Gran parte de sus películas fueron realizadas en escenarios naturales, con sonido directo, y demuestran una gran atención por la singularidad de las cosas y de los seres, una visión sensual de la naturaleza. Cuando Boudu se salva de las aguas y aborda la orilla del río, una panorámica lenta de 360 grados recorre el paisaje, describiendo el espacio y la libertad reencontrada por Boudu, pero mostrando también, de forma poética, la belleza singular de las orillas del Marne. "En el final del movimiento", dice Bazin, "la cámara registra de cerca las hierbas de la orilla, y se puede distinguir el polvo blanco que el viento y el calor levantarón

del camino. [...] Si se me privara hasta el fin de mis días del placer de ver a Boudu, no olvidaría esas hierbas, su polvo, y la relación que establecen con la libertad de un *clochard*" (André Bazin, *Jean Renoir*). Renoir tiene una predilección por el agua y por las hierbas, los títulos de las películas lo confirman: *La hija del agua*, *Boudu, salvado de las aguas*, *Une partie de campagne*, *Aguas pantanosas* (*Swamp Water*), *Una mujer en la playa* (*The Woman on the Beach*), *El río*, *Le déjeuner sur l'herbe*.

Cuando Bazin comenzó a defender la sustitución del plano por la escena, provocada por el empleo de la profundidad de campo, en Renoir, Welles, Wyler y los neorealistas, muchos entendieron que él hacía un simple llamado a un cine realista. Es cierto que, para Bazin, la profundidad de campo tiene como efecto una aparente acumulación de realidad, pero esta implica también, y de modo más profundo, una nueva forma de realidad, donde lo real no está más representado o reproducido por medio de modelos preestablecidos, sino apuntado. En lugar de un montaje orgánico relacionado con la acción del hombre sobre la realidad, de una instancia constructora de omnivigencia (el carácter

analítico de los planos) y de omnisciencia (el carácter sintético del montaje), Bazin defendía la presentación de un real ambiguo, indiferente, para ser descifrado, y sobre todo una mirada concreta que se colocara delante de la realidad como si esta fuera autónoma, insignificante: un mero punto de fuga. Con la profundidad de campo el cine perdió la presunción de una mirada que relaciona todo con la acción del hombre sobre la realidad. De hecho, la profundidad de campo en Renoir demuestra un cambio de la imagen cinematográfica comparable con el que ocurrió en el arte del paisaje.

En un texto bellísimo sobre la representación del paisaje en la pintura, Rainer María Rilke demuestra que existió una lenta transformación del mundo en paisaje, correlativa a la evolución del hombre. Según Rilke, para la antigüedad el paisaje era una escena vacía que no existía, que no tenía ningún sentido mientras el hombre no apareciera, animándola con la acción serena o trágica de su cuerpo. El paisaje era orgánico, esto es, era visto por la mirada prevenida del hombre que relaciona todo con él mismo, con sus necesidades y sus intereses: era desconocido el paisaje que no fuera relacionado



con la acción del hombre sobre él; "desconocida la montaña en que ningún dios con rostro de hombre viviera; desconocido el promontorio donde no se elevase ninguna estatua visible a la distancia" (Rainer Maria Rilke, *El paisaje*). Recordemos que en el cine los planos son clasificados y reconocidos en función de las partes del cuerpo humano que encuadran. Más allá de eso, representan la acción del hombre en el mundo: lo que él ve (plano general o imagen-percepción), lo que él hace (plano medio o americano o imagen-acción) y lo que él siente (primer plano o imagen-aflicción). Si para la antigüedad la visión del hombre era orgánica es porque todo lo que él veía tenía significado en función de su cuerpo: lo único que retenía su mirada. "El hombre", dice Rilke, "así existiese hace milenios, aún era demasiado joven para sí mismo, estaba por demás encantado consigo para dirigir su mirada hacia otro lugar lejos de sí mismo". Pero he aquí que el paisaje se vuelve arte al mismo tiempo que se vuelve un pretexto para la expresión de un sentimiento humano: alegría, tristeza, piedad, una profundidad casi indecible. Poco a poco, y de forma imperceptible, el *pathos* se disipa y se retira del paisaje y el paisaje va ganando autonomía, auto-

mía de una naturaleza en devenir, de un arte autónomo en devenir. Cuando el hombre comienza a sentir el paisaje como algo distante, diferente de él, como una realidad de la que no forma parte y que está allí, radicalmente afuera, una realidad que no tiene sentidos para percibirnos, realidad indiferente, solo entonces el hombre puede comprenderla. "Y cuando posteriormente el hombre entró en ese ambiente como pastor, campesino, o simple figura en el fondo del cuadro, había perdido toda presunción y se hacía evidente que no quería ser nada más allá de una cosa [...], que está colocado entre las cosas como una más, infinitamente solo, y que toda la comunidad se apartó de las cosas y de los hombres y se retiró hacia la profundidad común donde se nutren las raíces de todo cuanto crece". Este texto de Rilke podría ser una descripción de las escenas en que Legrand (*La perra*, 1931), Boudu y el barón (*Los bajos fondos*, 1936) se encuentran, en el final de la película, solitarios, en la naturaleza, en medio de la profunda calma de las cosas.

Lo que Bazin nos dice de forma original y profunda es que la sustitución del plano por la escena es

una postura frente a la realidad que la vuelve independiente de la significación que ella reviste para cada uno de nosotros: realidad indiferente, naturaleza indiferente, escena insignificante, *lo siempre afuera*. En Renoir encontramos las mismas funciones descritas por Rilke en relación con el arte del paisaje. O bien este es un pretexto para la expresión de un sentimiento humano —los pantanos de Sologne reflejan la silueta pesimista de los invitados (*La regla del juego*); los molinos del río bajo la tempestad reflejan el remordimiento de la mujer que recién había hecho el amor (*Une partie de campagne*)— o bien deja de ser un escenario de los sentimientos humanos y reviste la forma de un punto de fuga, el horizonte y la reserva visual de los acontecimientos, como en *El río*, donde el Ganges, sereno y majestuoso, es una especie de imagen del tiempo, de forma pura del tiempo, horizonte cósmico donde Harriet se encuentra como una cosa entre las cosas.

*La regla del juego* cuenta la historia de una caza y de un baile de disfraces organizado en las propiedades de Robert de La Chesnaye y su mujer, Christine. Un equívoco amoroso va a precipitar, durante

la fiesta de disfraces realizada en el castillo, la caída de las máscaras y la muerte de Jurieux, el aviador, asesinado por engaño por el guardabosque Schumacher, que pensaba que se trataba del amante (Marceau) de su mujer (Lisette). Gran clásico de los cineclubes, *La regla del juego* es considerada la mejor obra de Renoir, aunque su película más conocida sea *La gran ilusión*. *La regla del juego* reúne todos los descubrimientos, en el campo de los procesos artísticos, del cine de Renoir: la ausencia casi total del primer plano y del campo/contracampo, elementos básicos del desglose clásico; el empleo de la profundidad de campo, del plano secuencia en movimiento, del sonido directo y de los escenarios naturales; la renuncia a una intriga lineal, a la dramatización y a la dirección convencional de los actores, sumada al gusto por la improvisación. Todo esto hace de *La regla del juego* una gran precursora del cine moderno, comparable a *El ciudadano*.

El título de la película expresa nítidamente la dialéctica que se establece entre el método de filmación y los procesos filmicos de contenido y forma. ¿De qué regla se trata sino de aquella que rige la vida de esa sociedad que solo consigue prolongar su existencia por medio de una regla absurda, la mentira, en los sentimientos, en los actos, en los propósitos, en los papeles? ¿De qué juego se trata sino del juego absurdo que consiste en morir de

amor? La regla y el juego son los dos principios, los dos movimientos que determinan esta sociedad: el principio de realidad (la regla) y el principio de placer (el juego). Desde el punto de vista de la organización formal, la película sigue esta misma dialéctica: por un lado, el drama, por otro, la parodia, la farsa; por un lado, la intriga, por otro, la independencia de los temas que, como dice Bazin, se reflejan y se interpelan para finalmente disponerse en capas concéntricas como la madreperla en torno de la minúscula impureza que constituye el núcleo de la perla; por un lado, la verosimilitud de la historia y de los papeles que los personajes encarnan, como si esa historia preexistiera a la película y los papeles a los personajes, y por otro, una teatralización, una fabulación y una voluntad de experimentación tales que alcanzan a los personajes y a los actores, hasta hacerlos rebasar los papeles y los propósitos dramáticos, poniendo en escena la verdad de la historia y de sus papeles. El método de filmación de Renoir es un juego de improvisación y experimentación tan intenso —ni el guión, ni el desglose de la escena son considerados reglas a seguir— que la película acaba quebrando las convenciones que, en el cine clásico, subordinan la creación de imágenes a reglas de continuidad y la interpretación de los actores a los propósitos dramáticos, para convencer al espectador de la realidad material de los acontecimientos y de la verdad psicológica de la acción.

Frente a las películas de Renoir, el espectador es invitado a participar del juego y de la multiplicidad de máscaras.

*La regla del juego* es un carrusel de temas correspondientes que se interpelan en espiral y forman la inteligibilidad de la intriga: las cajas de música, la piel del oso donde se debate Octave, la agonía del conejo, el juego de la escondida en los alrededores del castillo, las oposiciones entre los señores y los empleados, entre el castillo y sus exteriores, entre el baile de disfraces y la caza, etc. Cada tema constituye una oposición virtual con su imagen invertida en el espejo del carrusel, del laberinto, de la perla. Gilles Deleuze describe cuán singular es el uso de la profundidad de campo en Renoir, en la medida en que tiene como función crear una "imagen-cristal" que absorbe lo real en un circuito actual/virtual, al mismo tiempo en que produce un punto de fuga en profundidad: "*La regla del juego* hace coexistir la imagen actual de los hombres y la imagen virtual de los animales, la imagen actual de los vivos y la imagen virtual de los autómatas, la imagen actual de los personajes y la imagen virtual de sus roles durante la fiesta, la imagen actual de los amos y su imagen virtual en los criados, la imagen actual de los criados y su imagen virtual en los amos. Todo es imágenes en espejo, escalonadas en profundidad. Pero la profundidad de campo preserva siempre en el circuito un fondo por el cual



Une partie de campagne

algo puede huir: la fisura. Es curioso que a la pregunta '¿quién no juega la regla del juego?' se le hayan dado diversas respuestas y que Truffaut diga, por ejemplo, que el que no la juega es el aviador. Sin embargo, el aviador permanece encerrado en el cristal, prisionero de su rol, y se escabulle cuando la mujer le propone huir con ella. Como observaba Bamberger, el único personaje ajeno a la regla, a quien le está vedado el castillo y a quien sin embargo este le pertenece, el único que no está fuera ni dentro sino siempre en el fondo, es el guardabosque, el único que no tiene doble o reflejo. Irrumpiendo a pesar de la prohibición, persiguiendo al cazador furtivo, asesinando por error al aviador, él es quien fractura el circuito, quien hace estallar el cristal astillado dejando escapar su contenido, a tiros de fusil" (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*).

En Renoir lo real y el espectáculo permutan sus papeles: lo real se hace teatro y el teatro se vuelve una presencia real. La cotidianidad se identifica con el espectáculo y se somete a una teatralización: las actitudes y las posturas de la dueña de casa obsesionada por una encerradora eléctrica (*La encerradora eléctrica*, episodio de *El pequeño teatro de Jean Renoir*) constituyen un ballet que somete su cuerpo a un juego de máscaras. Los mismos personajes son al mismo tiempo actores y espectadores de la cotidianidad teatralizada. En *La última Nochebuena* (episodio de *El pequeño teatro de Jean Renoir*), una pareja de viejos mendigos es

al mismo tiempo espectadora del *réveillon* [fiestas de Nochebuena y Año Nuevo] de los ricos, vistos como en un escenario, a través de un vidrio, y actores de una cena que ellos organizan debajo de un puente con las sobras de la fiesta. En casi todas las películas de Renoir, el juego y el espectáculo son objetos de la ficción: la *pentacle* (*El pequeño teatro de Jean Renoir*), el juego de naipes (*Los bajos fondos*), los juguetes mecánicos (*La pequeña vendedora de fósforos*), la escondida (*La regla del juego, El río*), el baile de disfraces (*La regla del juego, La gran ilusión, La bestia humana*), la caza (*La regla del juego, Le bled*), el music-hall (*French Cancan*), la *commedia dell'arte* (*La carroza de oro*) y, principalmente, el teatro (*La carroza de oro, El pequeño teatro de Jean Renoir*). Renoir siempre declaró su pasión por el teatro y por los actores.

Recordemos que comenzó a hacer cine porque quería convertir a su mujer, Catherine Hessling, modelo de su padre y actriz principal de sus cuatro primeras películas, en una gran actriz de cine. Con frecuencia, reformulaba enteramente un guión, un diálogo, una escena, o inclusive un personaje, pensando en el actor: "Intento seguir el aprendizaje de Shakespeare y Molière, que escribían para los actores". *Toni*, película sobre la vida de los obreros inmigrantes que trabajaban en el sur de Francia, es considerada una precursora del neorrealismo, entre otras cosas, por haber sido filmada con personas de la región. Lo esencial es que en Renoir el teatro no es solo

un objeto de la película, la película misma se designa como teatro, como espectáculo: en *La carroza de oro* y *El pequeño teatro de Jean Renoir*, el espectador de la película se vuelve espectador del teatro, o sea, lo que él ve es la propia pieza siendo representada. En esas películas todo es representación, representación de representación como en un juego de cajas chinas. El teatro se revela y triunfa: la verdad del teatro como representación se sustituye por una verdad del espectáculo como acontecimiento: el teatro es vaciado de su artificialidad para hacer salir de él la vida. El cine de Renoir implica, de esta forma, una destitución del mundo como modelo del film, de los modelos de la representación y de la reproducción mecánica de la realidad. Para él, ni el guión ni los propósitos dramáticos ni el contenido son preexistentes a la película: "Es necesario no olvidar una cosa que yo respeto todo el tiempo", dice Renoir, "y es que se descubre el contenido de la película en la medida en que la filmamos". En el film *La dirección de actores de Jean Renoir*, de Gisèle Braunberger, Renoir hace una buena demostración de su método de dirección de actores, sirviéndose de Gisèle como actriz: "Ahora vamos a leer (la escena) impidiendo absolutamente cualquier expresión... Yo le dije el porqué, ¿no? Si en la primera lectura de un texto un actor busca dar una expresión, tiene todas las posibilidades de que esa expresión sea un cliché... sea una rutina... sea algo que él vio en la pantalla o



La gran ilusión



Michel Simon y Jean Renoir

Renoir dirigiendo *Elena y los hombres*



que ya hizo, que sea algo ya utilizado. Si llegás con una Emily (personaje de la escena) preexistente, no encontraremos a la verdadera Emily...". Enseñada, refiriéndose a la escena ensayada: "Cuando pensás en el niño mordido, tenés imágenes que fluyen inmediatamente a tu cerebro, e imaginás la trágica mordida en un niño. No debés hacerlo". Sobre la reacción de Emily viendo al niño mordido: "Puede ser que Emily ría cuando siente mucho dolor... Puede ser que sea insultante... Puede ser que escupa, o tal vez que se quede quieta o no haga nada. Todavía no sabemos. Entonces, no cerremos el futuro decidiendo sobre lo que hará Emily. No lo sabemos". Este pasaje es ejemplar en lo concerniente a la noción de que en Renoir las ideas preconcebidas sobre lo que es el personaje dan lugar a una experimentación que fuerza al actor a deshacerse de sí mismo y alcanzar una especie de desnudez necesaria para la aparición del verdadero personaje. Es como si, cansado de representar, el actor parase para tomar aliento y de pronto se volviera no él mismo sino otro, el personaje.

Bazin decía que el arte de Renoir es el arte del desfasaje: el actor, por medio de una experimentación, de una teatralización y de una fabulación improvisada, es forzado a ir más allá de sí mismo, rebasando su papel y sus propósitos dramáticos tanto como su persona, como cuando en la pintura un color rebasa el diseño. De ahí la importancia del teatro y la causa de que en Renoir los actores frecuentemente interpreten papeles de personajes que representan y experimentan varios papeles. Deleuze muestra que "en Renoir el teatro es inseparable, tanto para los personajes como para los actores, de ese emprendimiento que consiste en experimentar y seleccionar papeles, hasta que se encuentra el papel que rebasa el teatro y entra en la vida. Para Renoir, si el teatro está primero es porque la vida debe salir de él" (*La imagen-tiempo*). Renoir crea una imagen-cristal donde cada faz representa un aspecto del tiempo como forma pura, como devenir que reúne el presente, el pasado y el futuro. El pasado es el conjunto de papeles fijos, congelados, muertos, condenados al recuerdo, prisioneros del pasado: son los diversos papeles ensayados por Boudou en la casa del librero; los papeles ensayados por los comensales en el castillo del marqués (*La regla del juego*) que intentó en vano todos los aspectos del papel de marqués; los papeles ensayados por los amantes de Christine (*La regla del juego*) y Camilla (*La carroza de oro*), papeles heroicos y románticos, inútiles... El presente es el acto de ensayar papeles. El futuro es lo que sale vivo de la escena y del teatro. En el final de *La carroza de oro*, el rey, el oficial y el tesorero, amantes de Camilla, han encontrado sus verdaderos papeles, mientras Camilla permanece presa en el teatro, en el cristal del tiempo, hasta que consigue descubrir o inventar su verdadero papel. En el final de *La gran ilusión* los dos fugitivos de la fortaleza consiguen la libertad por medio del sacrificio del noble, Boieldieu, que no supo renunciar a su

nobleza; en el final de *La perra*, *Los bajos fondos* y *Boudou, salvado de las aguas*, Legrand, el barón y Boudou consiguen alcanzar la verdadera nobleza, la libertad a través de un devenir *clochard*; en *El río*, Harriet será salvada porque supo renunciar al papel de su primer amor. Desde este punto de vista, y en relación con el tema que atraviesa toda la obra de Renoir (la oposición entre señores, nobles y ricos, de un lado, y vasallos, pobres y empleados, del otro), es interesante notar que aquellos que se salvan supieron renunciar a sus papeles sometidos a las convenciones sociales. Es al salir del gran teatro de las convenciones que el tiempo se da como futuro. De ahí la importancia de la pregunta muchas veces formulada por Renoir y sus críticos: "¿Dónde acaba el teatro, dónde comienza la vida?" (diálogo de *La carroza de oro*).

*La gran ilusión* es la única película de Renoir que obtuvo un éxito inmediato, y se volvió mundialmente conocida como una de las mayores películas de todos los tiempos. Durante la Primera Guerra Mundial, el capitán Boieldieu y el teniente Maréchal son capturados por los alemanes y detenidos en un castillo para prisioneros, comandado por el capitán von Rauffenstein. Boieldieu y Rauffenstein se hacen amigos porque pertenecen a la nobleza. Tras varias tentativas de fuga, Maréchal y Rosenthal consiguen huir gracias al sacrificio de Boieldieu. *La gran ilusión* es un carrusel de temas convergentes alrededor del tema de la ilusión: ilusión de un mundo sin división de razas ni clases, ilusión de la libertad a través de evasiones, ilusión del final de la guerra, ilusión de que esa guerra es la última y, en fin, ilusión de que todas esas ilusiones ayudan a vivir. Esa es la gran ilusión que Renoir no cesa de expresar en toda su obra, la ilusión de la vida, en la vida. La ilusión que cada uno hace del papel que tiene en la vida no como si ese fuera el mejor papel (ilusión neurótica), sino como si esa ilusión fuera la única capaz de hacernos creer más en el mundo en que vivimos. Es que los hombres parecen no creer más en el mundo en el que viven. Todo lo que nos sucede, el amor, la amistad, y aun la muerte, parece no decirnos nada, como si sucediera en una película, como si el mundo en que vivimos se hubiese vuelto una película, una película que vivimos como si fuera el sueño de alguien que duerme. La ilusión de Renoir es la voluntad de vivir una vida que nos pertenezca. La ilusión no tiene como objeto otro mundo, futuro, mejor. En verdad se trata de una ilusión sin objeto: lo que importa es la ilusión en sí, pura ilusión como única forma de transformar la película miserable en que vivimos en un mundo positivo. Si Renoir tiene una gran conciencia de la identidad de la libertad del futuro, es que la ilusión es la voluntad de vida en el presente como si este fuera un futuro. En el mundo en que vivimos gana quien cree en las reglas, en el modelo de las convenciones y en sus verdades prestablecidas, pierde quien tiene la ilusión de que no hay verdad sino voluntad, juego. En el pequeño teatro de la gran ilusión, quien pierde gana. ••

#### Filmografía de Jean Renoir (1894-1979)

1924	La fille de l'eau (La hija del agua)
1926	Nana
1926	Charleston
1927	Marquitta
1928	La petite marchande d'allumettes (La pequeña vendedora de fósforos)
1928	Tire au flanc (Ecurrir el bulto)
1929	Le bled
1931	On purge bébé
1931	La chienne (La perra)
1932	La nuit du carrefour
1932	Boudou sauvé des eaux (Boudou, salvado de las aguas)
1933	Chotard et compagnie
1934	Madame Bovary
1934	Toni
1935	Le crime de monsieur Lange (El crimen de monsieur Lange)
1936	Les bas-fonds (Los bajos fondos)
1936	La vie est à nous
1936	Une partie de campagne
1937	La grande illusion (La gran ilusión)
1937	La Marseillaise (La Marsellesa)
1938	La bête humaine (La bestia humana)
1939	La règle du jeu (La regla del juego)
1941	La Tosca
1941	Swamp Water (Aguas pantanosas)
1943	This Land Is Mine (Esta tierra es mía)
1944	Salut à la France (Saludo a Francia)
1945	The Southerner (El sureño)
1946	Diary of a Chambermaid (Diario de una camarera)
1947	The Woman on the Beach (Una mujer en la playa)
1950	The River (El río)
1952	Le carrosse d'or (La carroza de oro)
1955	French Cancan
1956	Eléna et les hommes (Elena y los hombres)
1959	Le testament du docteur Cordelier (El testamento del doctor Cordelier)
1959	Le déjeuner sur l'herbe
1962	Le caporal épinglé (Fuga Allegro Vivace)
1969	Le petit théâtre de Jean Renoir (El pequeño teatro de Jean Renoir) ••

TOMADO DE *ENSAIOS SOBRE O CINEMA DO SIMULACRO (CINEMA EXISTENCIAL, CINEMA ESTRUTURAL E CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO)*. EDITORA PAZULIN.

Traducción del portugués: **Lisandro de la Fuente y Hugo Salas**

# INFORMACION BIOGRAFICA



**Profesión:** director y autor  
**Nombre real:** Jean Renoir  
**Altura:** 1,83 cm  
**Color de pelo:** blanco  
**Ojos:** azules  
**Lugar de nacimiento:** París  
**Fecha de nacimiento:** 15 de septiembre de 1894  
**Nombre del padre:** Auguste Renoir  
**Profesión:** pintor  
**Nombre de la madre:** Aline Charigot  
**Lugar de residencia, en esa época:** casi toda mi vida en París y en la propiedad de mi padre en Cagnes-sur-mer, en la Provenza  
**Recuerdo de infancia preferido:** ir el domingo al teatro y al guiñol  
**Estudios:** bachillerato y letras  
**Deportes y otras aptitudes:** aviación, carreras de automóviles, equitación  
**Ambición de juventud:** ser oficial de caballería  
**Materias preferidas:** latín y francés  
**Situación militar:** teniente de caballería, luego participé en la aviación durante la Primera Guerra Mundial  
**Viajes:** Francia, Inglaterra, África del Norte, el desierto, Bélgica, Italia, Suiza, Portugal, Alemania, Rusia, India, Grecia e Irlanda  
**Lugar de residencia actual:** Beverly Hills  
**Casado con:** Dido Renoir, el 6 de febrero de 1944  
**Hijos:** Alain Renoir, profesor de literatura de la Universidad de California, en Berkeley  
**Olor preferido:** el del asfalto parisino  
**Superstición preferida:** ninguna  
**Flor preferida:** la rosa  
**Autor clásico preferido:** Rabelais  
**Dramaturgo preferido:** Courteline  
**Obra musical preferida:** *Don Juan*, de Mozart  
**Autor contemporáneo preferido:** Saint-Exupéry  
**Dramaturgo contemporáneo preferido:** Giraudoux  
**Pintor contemporáneo preferido:** Braque  
**Personaje histórico preferido:** San Francisco de Asís  
**Ilustrador preferido:** Daumier  
**Primer film dirigido:** *La fille de l'eau* (1924)  
**Sociedad productora:** la mía, fundada por mí en el estudio Gaumont en París, Cagnes-sur-mer (Al-

pes Marítimos), de 1919 a 1924  
**Otras actividades aparte del cine:** escribir  
**Qué personalidad viva admira más:** Igor Stravinsky  
**Deporte preferido:** ninguno  
**Animales preferidos:** Dachsund  
**Vive en:** Beverly Hills y París  
**Tipo de residencia:** en Beverly Hills, casa en la ladera de una colina; en París, un viejo departamento en Montmartre que perteneció al hijo de Alejandro Dumas  
**Cómo empezó con el cine:** durante la enfermedad de mi padre, mi hermano y yo proyectábamos comedias de Chaplin para distraerlo y así me convertí en director  
**Recreación:** disfrutar de la vida  
**Obra preferida:** *Julio César*, de Shakespeare  
**Film preferido:** *Codicia*, dirigida por Erich von Stroheim  
**Film preferido entre los que usted realizó:** *El río*  
**Color preferido:** el blanco.  
**Menú preferido:** bife asado y ensalada verde  
**Su tipo de hombre o de mujer preferido:** no tengo ningún tipo determinado, solo me interesan las personalidades  
**Qué es lo que más detesta:** los esnobs.  
**Cree en la intuición:** sí  
**Vacaciones preferidas:** en el campo con los lugareños  
**La mayor decepción:** me esfuerzo por olvidarlas

*Contestado personalmente por Jean y Dido Renoir con fines publicitarios el 27 de marzo de 1958*

**Extraído de:** *Jean Renoir. Correspondance 1913-1978*, Plon, París, 1998.

# FILMOGRAFIA COMENTADA

## NANA

1926, con Catherine Hessling, Jean Angelo y Werner Krauss.

Lo que sorprende en *Nana* es cómo Renoir manifiesta su fuerte vocación narrativa sin recurrir a ninguna de las estéticas predominantes en los últimos años del cine mudo.

Los encuadres de *Nana* son precisos, armoniosos y adecuados a lo que se narra, pero nunca son composiciones cerradas en sí mismas como ocurre, por ejemplo, en el expresionismo alemán. Al contrario, son encuadres abiertos que provocan la sensación constante de un fuera de campo que está presente como una posibilidad infinita.

El montaje, por su lado, no funciona aquí ni para desarrollar acciones paralelas que convergerán al final en un mismo espacio (Griffith) ni para proponer oposiciones dialécticas entre distintas imágenes (Eisenstein). Los diferentes planos de *Nana*, a través del corte directo, van uniendo las porciones de espacio y determinan la continuidad de las acciones, conformando de esta forma un montaje que privilegia lo narrativo por sobre lo dramático.

El predominio de planos medios funciona en ese mismo sentido, ya que es ese tamaño de plano el más oportuno para representar acciones. Al negar el artificio del primer plano, Renoir impide toda posible subjetividad. El personaje de Nana está siempre en el centro del relato, pero hay en toda la película una apuesta por la objetividad.

También la ausencia casi total de planos generales revela la voluntad de narrar del director, demostrando su intención de no detenerse en descripciones que perjudiquen la fluidez del relato, la que a su vez se potencia por la cantidad de movimiento presente dentro del cuadro y por la libertad con que se mueven los actores. Esta ausencia de rigidez de los actores es como un signo de generosidad de Renoir, quien parece querer regalarles a sus personajes aunque sea un poco de libertad.

Si *Nana* presenta todas estas características, en oposición al resto del cine mudo, es tal vez porque es una película que está pidiendo que el cine incorpore ya el sonido. No por nada la cantidad de intertítulos resulta excesiva y uno desea en todo momento escuchar la voz de los actores. Como disiento con la idea de que el cine mudo había alcanzado un estado de perfección y que la llegada del sonoro vino a frenar el progreso estético del cine, arriesgo mi opinión de que esta incapacidad para adecuarse a las limitaciones que provoca la ausencia de sonido no es una falencia de la película. Al contrario, *Nana* es moderna para su época precisamente porque está narrada como si el cine sonoro ya existiera.

Juan Villegas

## CHARLESTON

(*Sur un air de charleston*), 1926, con Catherine Hessling y Johnny Huggins.

LA PEQUEÑA VENDEDORA DE FOSFOROS

(*La petite marchande d'allumettes*), 1928, con

Catherine Hessling, Manuel Raabi y Jean Storm. ESCURRIR EL BULTO

(*Tire au flanc*), 1928, con Michel Simon, Georges Pomiès y Félix Oudart.

Si bien es indiscutible que las películas fundamentales de Jean Renoir fueron realizadas durante la etapa sonora del cine, no puede desconocerse que en varios de sus films mudos ya podían detectarse de manera embrionaria algunas de las constantes temáticas y estilísticas de su obra.

*Charleston* es un pequeño divertimento basado en la popularidad de esa hoy olvidada danza en el París de los años veinte, protagonizado por Catherine Hessling (una bonita joven que el padre del realizador —el gran pintor impresionista Auguste Renoir— utilizaba como modelo para sus cuadros y que fue esposa del director en esos años e intérprete principal de varias de sus películas mudas) y Johnny Huggins, un bailarín negro de claqué muy conocido en ese entonces. Renoir resalta la artificiosidad de la representación maquillando a su protagonista, de acuerdo a las costumbres de la época, como si fuera un blanco disfrazado de negro mientras las sensuales evoluciones de la Hessling, revoloteando sus piernas sin parar, marcan el tono dominante del film. Hay que decir que la película, al menos en la copia que yo vi, está perjudicada por una sonorización absolutamente inadecuada compuesta por música clásica barroca (!).

Renoir casi nunca fue un director predisposto a dejarse influenciar por las distintas corrientes artísticas contemporáneas a su obra, pero en *La pequeña vendedora de fósforos* —su único intento de hacer una obra de características "experimentales"— se pueden apreciar las huellas de la vanguardia francesa y el expresionismo alemán. Su adaptación del relato de Hans Christian Andersen estaba planeado originalmente como un largometraje, pero distintos litigios de orden judicial provocaron que el film quedara reducido a un medimetraje de treinta minutos. La obra, en la que Renoir utiliza por primera vez la película pancromática —lo que le permitió lograr notables resultados en la iluminación—, es un pequeño poema trágico de tono onírico y de una gran potencia visual y originales efectos especiales que se ubica como una gema, única e irreplicable, dentro de su filmografía.

*Ecurrir el bulto* aparece a primera vista como uno de los típicos vodeviles sobre temas militares que se filmaban en esa época en Francia, pero una mirada más atenta descubre rápidamente algunos de los rasgos formales y temáticos que Renoir desarrollará en películas posteriores. Lo primero que llama la atención en el film es la constante movilidad (en algunas ocasiones injustificada) de la cámara, que le otorga a la película una dimensión casi de ballet. Aparece también aquí uno de los temas recurrentes en la filmografía del director: el de las relaciones que se entablan entre las distintas clases sociales, así como las primeras referencias a la idea de la representación dentro del relato. Además, y este no es un dato menor, en el film encontramos el primer trabajo relevante de Michel Simon, un actor que será el protagonista de algunas de las películas más importantes de la primera etapa so-

nora de Renoir. Por encima de sus falencias y su escasa sustancia argumental, este film puede verse como una suerte de borrador de esa obra maestra indiscutible que es *La regla del juego*.

Jorge García

## LA PERRA

(*La chienne*), 1931, con Michel Simon, Janie Maréze y Georges Flebant.

Luego de un trabajo de encargo hoy olvidado (*On purge bébé*), Renoir realizó *La perra*, su primera gran película sonora y una de las obras más importantes de su filmografía. Legrand (Michel Simon) trabaja como cajero en un comercio y está casado con una mujer que no lo quiere y vive pendiente del recuerdo de su primer marido. Para combatir la grisura e infelicidad de su vida cotidiana, Legrand pinta en los ratos libres, algo que provoca la indignación de su esposa. Una noche encuentra a una joven a quien su acompañante, completamente borracho, está golpeando. Se irá con la muchacha y la instalará en un pequeño departamento adonde llevará sus pinturas. Ella, que por las noches se sigue viendo con el hombre que la castigaba, no solo le sacará dinero, sino que también venderá sus cuadros haciéndose pasar por la autora. Cuando Legrand descubre la infidelidad, es despreciado por la chica, lo que lo conducirá a matarla. Por el crimen será acusado y condenado el novio de la joven y Legrand terminará convirtiéndose en un mendigo. Esta crónica de una degradación, filmada casi contemporáneamente con *El ángel azul*, una película con la que —más allá de las indudables diferencias que existen entre von Sternberg y Renoir— tiene varios puntos de contacto, es un sombrío melodrama, que así como *Toni* lo hiciera respecto del neorealismo, anticipa algunas de las variables que luego desarrollará el cine negro. (No por casualidad, *Mala mujer*, la remake que Fritz Lang filmó de esta obra en 1945, es uno de los clásicos de ese género). Es destacable el tono intensamente realista con que Renoir narra esta historia de oscuro fatalismo, una sensación que permanece en el espectador por encima de las risotadas finales del protagonista. Pero más admirable aun es la utilización que se hace en el film de la música y la banda sonora —en una época del cine en la que todavía existían bastantes vacilaciones en ese terreno—, del fuera de campo —formidable en la secuencia del asesinato— y de la profundidad de campo, uno de los elementos fundamentales de la estética del director. En ese terreno hay que destacar la extraordinaria secuencia en la que Legrand descubre la infidelidad de la chica, situación presentada a través de múltiples encuadres dentro del mismo plano. Alguna jugosa anécdota colateral, como la reaparición del primer marido de la mujer de Legrand, que aligera el tono opresivo del relato, es otro punto a favor del sorprendente equilibrio del film. Y no se puede obviar tampoco la estupenda interpretación de Michel Simon, quien transmite con enorme sutileza los distintos estados de ánimo del personaje. (Lejos del estilo recargado y efectista de Emil Jannings, que interpretó un personaje con rasgos afines en la men-



Rodaje de *Nana*

cionada *El ángel azul*.) Obra que ya denota en Renoir una notable madurez narrativa, *La perra* es, repito, una de sus películas fundamentales, por lo que es una verdadera lástima que aún no esté editada en video.

Jorge García

**BOUDU SALVADO DE LAS AGUAS**  
(*Boudu sauvé des eaux*), 1932, con Michel Simon, Charles Granval y Marcelle Hainia.

Si el anarquismo tuviera que elegir su película, no estaría nada mal que fuera esta, la historia de la irrupción de un mendigo en la casa de un burgués parisino. Si el héroe de la película es Boudu (Michel Simon, con su macromegálica cara al servicio de los vagabundos del mundo), la víctima es el buen librero que lo salva. Pero todos resultan más o menos beneficiados. El orden burgués queda hecho añicos pero la amabilidad de Renoir es tanta que los únicos daños materiales a lamentar son algunos manteles y prendas de vestir que Boudu no pudo evitar ensuciar.

Boudu es un mendigo que decide tirarse al río porque no encuentra a su querido perro. El señor Lestingois es un burgués de buena conciencia. Lo salva y lo lleva a su casa. Lestingois es la viva imagen de la burguesía (ahora sería un referente de la clase media). Cree que su mirada irónica lo distancia de su clase social pero justamente esa ironía es marca de clase. Boudu y la sirvienta (y los aristócratas de otras películas de Renoir) simplemente son, solo Lestingois se mira desde afuera. Lestingois desprecia a su esposa pacata y devota, tiene relaciones con la sirvienta y regala libros a los clientes que no tienen plata. Se gana el paraíso de la buena conciencia al llevar a Boudu a su casa pero el mendigo escupe en su libro de Balzac, vuelca vino en sus manteles, se limpia los zapatos con sus sábanas y enamora tanto a la sirvienta como a su insospechadamente pasional esposa. Boudu es una peste, una fuerza de la naturaleza, el deseo sexual sin represión hecho persona. Si mancha el mantel con vino y la mujer del librero echa sal para que absorba la mancha, Boudu toma la botella y riega el mismo lugar con cantidades de vino. "Es para que absorba la sal", explica inocentemente.

Si la película empieza siendo *Boudu salvado de las aguas*, termina en un círculo perfecto como "Boudu salvado por las aguas". A punto de casarse con la sirvienta y convertirse en otro señor burgués, el magnífico *clochard* vuelca el bote donde viaja con su novia y sus protectores por alcanzar una flor. Y el contacto con el agua lo vuelve a su ambiente natural. El final de *Boudu* es uno de los más bucólicos jamás filmados. Cada escena de Boudu retornando a su nomadismo mientras nada haciendo la plancha, es un cuadro de incomparable belleza. Y finalmente, cuando se despoja de su bombín de burgués y le roba las ropas raidas a un espantapájaros, se echa a andar por la ribera como si nada hubiera pasado. A su lado, la imagen de Charlot en el camino pasa por la de un yuppie apurado en Wall Street.

Gustavo Noriega

**TONI**  
1934, con Charles Blavette, Jenny Héliá y Celia Montalvan.

Está por cristalizar aquel juicio por el cual "el neorrealismo italiano es un invento francés", acuñado a raíz de *Toni*, que sería la película que —ocho años antes de *Ossessione*— adelantó aquella tendencia. Antonio Canova (Charles Blavette), a quien todos llaman Toni, es un obrero inmigrante italiano igual que muchos que llegaron a Francia huyendo del régimen y de la miseria. Allí forma pareja con Marie (Jenny Héliá), pero su verdadero amor es Josefa (Celia Montalvan). Esta es seducida por el capataz de Toni, Albert (Max Dalban), y los casamientos entre Toni y Marie por un lado y Josefa y Albert terminan consumándose el mismo día. Los efectos que estos episodios tendrán sobre Toni desencadenarán el resto. Solo se puede adelantar que el final no es tan optimista como el de la comedia de cruce de parejas *The Strawberry Blonde* de Raoul Walsh.

El film revela hasta dónde afectó a Renoir la militancia que había comenzado junto a su esposa en el Partido Comunista Francés a partir de 1930. Es decir, poco. Renoir no parece haberse propuesto elaborar un alegato indirecto sobre la explotación, sino más bien un simple drama que (aunque las lecturas posteriores pondrán el acento en su contenido social) se concentra más en sentimientos que en estructuras económicas. Su realismo —y aquí está quizás el eco del *cinéma vérité* o la influencia sobre el neorrealismo italiano que se le detecta— es doble: es un realismo argumental, un realismo de la ficción, como si se tratara de una ficción sostenida por pedazos de realidad, y un tratamiento de los temas (el amor, el trabajo, los estratos sociales) que dispara sobre el corazón de los espectadores de esa época. El otro realismo es el de la representación: como lo señaló Deleuze, Renoir tenía un ojo puesto en la acción teatral de su época (no para repetirla, sino para "reelaborarla" cinematográficamente), que en *Toni* se nota más en la organización del tiempo narrativo que en su lenguaje audiovisual, que es impecable.

Repasando la trayectoria de las personas que trabajaron en el film, una cosa salta a la vista con fuerza: todos ellos (a excepción del mismo Renoir, que llevaba una década filmando) se enfrentaban por primera vez con la realización de un largometraje, o tenían una reducida experiencia anterior. *Toni* es una película nueva, es decir, exhala novedad por todos sus poros. La decisión de Renoir de basarse en un informe policial, rodar en escenarios naturales o utilizar como parte del retrato miembros de la población local (italianos inmigrantes, como su protagonista) se relaciona hoy con la primera aparición de los rasgos de lo que luego en Francia e Italia se llamaría neorrealismo. Pero parecía haber en el director, ante todo, una voluntad y una libertad creativa enorme, que es lo que da a *Toni* el carácter de obra única. También están el tratamiento de las imágenes (la inolvidable escena final en las vías del tren), la dirección de actores, la estructura de la trama y, es cierto, el realismo social de la generación de entreguerras. Un realismo ingenuo que casi diez años

más tarde y en un país vecino irá ganando en amargura (una evolución similar creo encontrar en la filmografía de otro grande: Bresson), y que acaso no llegará a igualar a *Toni* en belleza. Entre los nombres de la ficha técnica, uno resalta con fuerza: es el del joven Luchino Visconti, que por esa época fue discípulo de Renoir y que durante su carrera, con films como *La tierra tiembla*, igualaría al maestro.

Máximo Eseverri

**EL CRIMEN DE MONSIEUR LANGE**  
(*Le crime de monsieur Lange*), 1935, René Lefèvre, Jules Berry y Florelle.

En esta película ligera de forma y densa de ideas, los personajes construyen un mundo ideal. El héroe, este opaco señor Lange que logra hacer fortuna escribiendo novelas de cowboys y solucionar los problemas de sus vecinos, está obligado a huir y abandonar la utopía. De alguna manera, este film prefigura *Un tiro en la noche* de Ford, donde el cowboy de Wayne también logra que la historia —y la Historia— sigan adelante gracias a un disparo, para después disolverse en el olvido como el señor Lange desaparece en la bruma. Sin embargo, la coincidencia más interesante entre las dos películas es la visión del Mal no como una entidad metafísica o religiosa, sino como un producto social. Como Liberty Valance, el señor Batala —también víctima necesaria— es una persona grosera y desagradable, capaz de cualquier vileza para satisfacer sus apetitos. El rostro que le concede el actor Jules Berry lo asemeja (quizá demasiado) a la imagen que la mayoría de la gente tiene del diablo. Por eso, aunque el tono general del film es el de una comedia de costumbres, el personaje nunca nos cae simpático. Pero sus deseos son humanos, triviales y nada trascendentes. Es apenas un hombre soberanamente egoísta y su egoísmo corrompe a quienes son esencialmente solidarios. El señor Lange, Valentine y el resto de los vecinos no creen que alguien sea tan sinvergüenza; por eso, tarde o temprano, caen bajo sus garras. Sin embargo, una vez desaparecido Batala, la solidaridad (una solidaridad que atraviesa clases sociales y géneros) termina rescatando a todos los personajes. La reaparición de Batala con aspecto de cura no provoca un cambio en Lange, sino solo su pasaje al acto. En ese momento, Renoir hace algo muy difícil: debe justificar la decisión de Lange de matar. En un plano secuencia ejemplar de dos minutos, la cámara pasa de tomar objetivamente a Lange a convertirse en sus ojos. Renoir y Lange se identifican así como Lange y Valentine (quien realmente cuenta la historia en un largo flashback). Comprendemos en ese movimiento el amor de Valentine por Lange, y el relato de las desventuras de la pareja nos permite cederles la libertad de escapar de su delito, como lo hace el auditorio de la joven. Pero no cabe duda de que, por más humor y ternura que Renoir despliegue, Lange ha cometido un crimen. Aunque el amor lo acompañe, el mundo ideal no puede contar con él, como no podía contar con Batala, que agonizante delega el pedido de un cura para confesarse en un borracho a quien nadie cree. Así como el



La gran ilusión

La bestia humana



Diablo pierde el Paraíso, el asesino queda fuera de la sociedad. En el mundo de Renoir la única justicia es poética.

Leonardo M. D'Espósito

#### UNE PARTIE DE CAMPAGNE

**1936, con Sylvia Bataille, Jane Marken y Gabriello.** Dice Fernando Trueba en su *Diccionario de cine* "Une partie de campagne" posee la desalentadora sencillez de las más grandes obras de arte. Una madre y una hija cuyos sentidos se despiertan al contacto con la naturaleza, una fugaz aventura galante que deja una estela de infelicidad en sus dos protagonistas y un encuentro pasados los años que deja el regusto triste de la vida". Esta aparentemente ligera línea argumental se ve magnificada por el tratamiento pictórico con el que trabaja Renoir las imágenes. Hay en *Une partie de campagne* cierta intención plástica heredada del impresionismo a través de la figura de su padre, el pintor Auguste Renoir. En este film es la naturaleza quien habla. El hombre es más libre, más sincero, más honesto consigo mismo en un ambiente natural. Al aire libre se produce el estallido de los sentidos y de los sentimientos que se contraponen con los hábitos sociales que se generan en los ámbitos urbanos. De esta manera, Renoir establece una dicotomía que se hará presente en varias de sus obras: la naturaleza, los espacios abiertos, la vida al aire libre, el campo, el río se asocian con la libertad —de acción y de pensamiento—, con la sinceridad, con la verdad, con la abolición de las diferencias sociales; en definitiva, con la felicidad; y por otro lado, la urbanidad, los espacios cerrados, la oscuridad se conectan con las apariencias, con la esclavitud, con la mentira, con los engaños, con las diferencias de clases sociales, con las convenciones morales.

La naturaleza según Renoir nos iguala, nos homologa, nos pone en un mismo plano, nos hace libres y verdaderos. Y los sentimientos tanto como el pensamiento son como el agua que fluye, como los ríos tan presentes en su obra: nunca son iguales pero sin embargo se parecen entre sí y es imprescindible dejarlos correr con libertad.

Es necesario destacar el tratamiento que dio Renoir a los personajes de *Une partie de campagne*. Tanto la madre como la hija gozan de un estado total de libertad; pareciera que son independientes de la mano del realizador. Lo mismo sucede con los dos galanes de provincia. El film destila cierto humanismo que tiene que ver con la fuerte apuesta que hace Renoir a los hombres, a su libertad y a su capacidad de elección en un momento dado.

La película fue concebida como un mediodía pero debido al mal tiempo, nubes y chaparrones, nunca fue terminada. Se montó durante la ocupación de los alemanes, quienes destruyeron la copia de trabajo. Sin embargo, fue Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, quien consiguió salvar el negativo y lo guardó en su casa a riesgo de su propia vida. Se estrenó diez años después de su rodaje.

*Une partie de campagne* es una obra de arte inigualable, sutil y sencilla en su planteo, pero es además un flujo de imágenes relacionadas en base a la composición del cuadro, siempre perfecto. Un momento para guardar en la memoria: la ingenua libertad con que Sylvia Bataille se hamaca frente a la mirada extasiada de los hombres. La misma libertad y ligereza con la que Renoir filmó la película.

Marcela Gamberini

#### LOS BAJOS FONDOS

**(Les bas-fonds), 1936, con Louis Juvet, Jean Gabin y Suzy Prim.**

Renoir cargaba tres bultos pesados a la hora de rodar *Los bajos fondos*: Louis Juvet, Jean Gabin y Máximo Gorki. Pero Renoir es un mago del cine: con un elegante pase de cámara vuelve ligero lo denso. Así, gracias a una mirada atenta en el nivel de los personajes, el aliento trágico de la obra rusa se disuelve en drama, y la tradicional tristeza rusa en una atractiva melancolía. Es evidente que Renoir tiene un gran amor por los personajes, reflejo de un evidente amor por la humanidad. Pero su visión de solidaridad entre los seres más

miserables no es ilusa. También existen mezquindades y defectos que, en última instancia, demuestran que los hombres solo son iguales en cuanto a sus derechos. Tarde o temprano, una palabra desdeñosa del barón provocará una muerte. Porque, miserable y todo, no dejará nunca de ser el barón. Cada persona es un individuo único y, a la vez, un sujeto responsable de su propio destino. Lo paradójico es que, para alcanzarlo, necesita de la solidaridad de los demás.

Sería falso decir que estos valores humanitarios Renoir solo los encuentra entre los pobres. La amistad entre Pepel y el barón demuestra lo contrario, así como la pregunta de este personaje a su criado "¿Robaste lo suficiente para no pasar necesidades?" cuando las deudas lo despojan de su status. Todas las relaciones sociales están basadas en el dinero. Los desposeídos viven en una libertad que no es total, porque sus alternativas son limitadas. Lo mismo sucede en *El crimen de monsieur Lange* y en *La gran ilusión*: comunidades unidas por una misma condición que los identifica, a punto de concretar una utopía que, finalmente, se nos revela incierta. Los protagonistas están en un camino y dejan detrás de ellos un mundo posible en busca de un mundo propio. En las tres películas el microcosmos donde ocurren reproduce toda la gama de relaciones posibles en una sociedad. Esta constante hace de Renoir un cineasta complejo: no da respuestas fáciles ni seduce con finales felices. *Los bajos fondos*, tan alejada del naturalismo como de la impostación, con sus personajes sencillos y entrañables, y su cámara precisa en busca del gesto que cuenta, dice que es hermoso dormir en el pasto, pero que todos tenemos derecho a una cama.

Leonardo M. D'Espósito

#### LA MARSELLA

**(La Marseillaise), 1937, con Pierre Renoir, Lise DeLamare y Louis Juvet.**

Según se anuncia al principio, *La Marseillaise* es una "Crónica de algunos hechos que han contribuido a la caída de la monarquía". El relato se inicia el 14 de julio de 1789, día de la toma de la Bastilla, y sigue hasta 1792. La película, cuya producción fue pagada por suscripción popular, muestra esos tres años de radicalización revolucionaria mediante las aventuras de un grupo de marseleses. Uno de ellos, Honoré Arnaud, es un burgués ilustrado y otro, Jean Bomier, un *sans culotte* (un integrante del bajo pueblo o, según los subtítulos de la copia que exhibió el canal de cable inolvidable, un "descamisado"). Con la fraternidad entre esos personajes, Renoir muestra la unión de esos años entre la burguesía y el pueblo. No dejan de estar presentes las quejas de Bomier sobre los requisitos económicos para poder pelear por la República, y la reivindicación del papel de la mujer.

Todo esto podría hacer temer una película llena de parrafadas esclarecidas y de discursos de mortal seriedad pero, como decía Godard, los grandes cineastas tienen un don innato para la comedia. Y así Renoir nunca hace que sus personajes declamen las explicaciones sobre la Nación, la Libertad y la noción de ciudadano, sino que las inserta de manera fluida en diálogos y situaciones que nunca pierden el buen humor. El film, podría decirse que cada secuencia, es una combinación magistral de explicación y emoción, de alegría y dolor, de comida y peleas. Y esto, que puede sonar cursi, no es otra cosa que la manera más justa de definir ese plano con el que Renoir pinta la tristeza de la madre de Bomier y, con un paneo hacia la ventana, la alegría de este corriendo para alistarse; o ese travelling que exhibe a los marseleses preparándose ansiosos para marchar hacia París y a sus familiares que los despiden con dolor y orgullo mientras se escucha cantar, *a cappella*, *La Marseillaise*; o ese gran (en todo sentido) plano general en el que Arnaud le explica a un noble, a quien le acaban de tomar por asalto el fuerte a su cuidado, algunas ideas de la Revolución, mientras de fondo se ven el mar bajo el sol y la habilidad de un director para filmar espacios abiertos más allá del paisajismo.

*La Marseillaise*, realizada por un francés que bebía vino tinto, comía queso de Brie y que en ese momento todavía vivía en su país, es tanto una película sobre el nacimiento de una nación (la Francia moderna) como

la historia del nacimiento de una canción (*La Marseillaise*). Cuando un himno tiene tanta fuerza y convicción y da su nombre a un film, este puede asumir esas características: Renoir no solo logró esto, sino que también le agregó buen humor y la capacidad para hacer un cine histórico y político en el que las ideas conviven con la aventura y las emociones.

Javier Porta Fouz

#### LA GRAN ILUSION

**(La grande illusion), 1937, con Jean Gabin, Pierre Fresnay y Erich von Stroheim.**

Renoir muestra la Primera Guerra Mundial desde el punto de vista de los oficiales, con una mirada que pretende ser más afín a la jerarquía militar de los personajes que a la procedencia de sus respectivos nacionalismos (a pesar de que los enemigos alemanes están más benévolutamente retratados que los aliados ingleses). El film no demoniza en ningún momento el sentido de la guerra ni busca la falsa coherencia interna de las alegorías pacifistas, que creen que con la cantidad de bajas se demuestra por el absurdo la verdad del humanismo. La gran ilusión de que la primera gran guerra sea la última no se sustenta en la confianza en una futura fraternidad universal y abstracta, sino en la apuesta a que los países en conflicto rescaten lo mejor de sus tradiciones culturales para encaminarse hacia el progreso social. Renoir decide la elipsis de todas las acciones bélicas para concentrarse en los conflictos particulares que se derivan de sus consecuencias; y como para reafirmar la idea de que la película carece de centro, los presenta no como simples digresiones, sino como situaciones con una compleja autonomía lógica. Este descentramiento permite dividir la narración en tres tercios, claramente diferenciados por el cambio de escenario y de personajes centrales. En el primer tercio domina la anarquía y el espíritu aventurero de los oficiales franceses, obsesionados por fugarse del campo de prisioneros. En el segundo, ese clima de efervescencia anárquica se alterna con la melancolía que rodea al mundo anacrónico al que Von Rauffenstein (Erich von Stroheim interpretando al más triste de los carceleros) se aferra en vano. Allí, en ese nuevo escenario, aparecerá el sacrificio de Boieldieu y, con él, la belleza de una muerte a la altura de los ideales aristocráticos con los que Von Rauffenstein cree hundirse. Boieldieu —tan refinado como Von Rauffenstein, con su misma moral caballeresca, pero convencido de que el fin de los privilegios de su clase es tan inexorable como el progreso de las otras— se deja atrapar para que puedan huir Maréchal y Rosenthal, dos oficiales que prefieren el vino de las tabernas al champán de los clubes que él frecuenta. El tercer tercio del film lo ocupan las peripecias de los dos fugitivos. Aparece entonces por primera vez la naturaleza como la instancia idealizada por Renoir para oponerla a todos los encierros posibles: el del campo de prisioneros, pero también el del propio ejército y el de la familia burguesa.

Silvia Schwarzböck

#### LA BESTIA HUMANA

**(La bête humaine), 1938, con Jean Gabin, Simone Simon y Fernand Ledoux.**

Adaptación de una novela de Emile Zola, *La bestia humana* sirvió a Renoir para afirmar, como él mismo declaró en su momento, "su deseo de realismo poético". "El acero de la locomotora se convertía, en mi imaginación, en la alfombra voladora de los cuentos orientales", sostenía el realizador. Y es indudable que Renoir no menta. La pesada atmósfera que rodea la historia de amor y muerte del film es poesía, oscura y densa poesía.

La dimensión trágica del film es sostenida por una puesta absolutamente funcional, un óptimo uso del sonido y unas actuaciones sobresalientes. El propio Renoir aseguró que Jean Gabin logró en este film la que "fue probablemente la mejor actuación de su carrera". El contrapunto entre su personaje (Jacques Lantier) y el de la espléndida Simone Simon (Séverine) no podría haber funcionado mejor. La relación entre Lantier, un maquinista víctima de una pulsión asesina incontenible, y Séverine, una jovencita que desea es-

capar como sea de su resquebrajado matrimonio con un hombre mucho mayor que ella, es el eje sobre el que gira una película cuyo crescendo dramático es ejemplar. Los personajes que construyó Renoir son ambiguos, emocionales, capaces de amar y traicionar. Es decir, humanos. El negro final que les depara el destino sintetiza el pesimismo con el que el director veía al mundo en la época de desarrollo del nazismo.

Alejandro Lingenti

#### LA REGLA DEL JUEGO

*(La règle du jeu)*, 1939, con Dalio, Nora Gregor y Mila Parély.

Realizada en 1939, en esta obra maestra Jean Renoir diseña varios juegos. 1) Es un juego macabro que anticipa de manera elíptica y a la vez literal la guerra inminente. Reflejo de las tensiones existentes en Europa en el período de preguerra, prefigura un mundo social en vías de extinción donde se pone de manifiesto que las diferencias, sean de cualquier tipo, ya no son un principio válido para organizar el mundo. 2) Además, es un juego entre huéspedes y dueños, entre hombres y mujeres, entre el matrimonio y el adulterio, que tiene que ver con la apariencia y la verdad, lo especular y lo real. Lo que este juego viene a decir es la profunda crisis moral que deviene de la forma "liger" en que se vive. Un mundo en crisis donde nada es lo que parece ser: el héroe no es tal, la vida social se desarrolla como en una representación teatral (de ahí la puesta en escena, con tomas largas y varios personajes en distintos planos), los sentimientos son aparentes y cambiantes. 3) También es un juego que establece sus propias reglas entre lo que sucede en el interior de la mansión y lo que sucede en el exterior. En el interior —tanto en la parte superior donde residen los burgueses como en el piso inferior donde habitan los criados— se engañan, se persiguen, se mienten, se trastruecan los roles sociales mientras se suben y se bajan las escaleras de la mansión. Y en el exterior se encuentran con el amor verdadero pero también con la muerte, quizás el único acto real de todo el film. También allí, en el exterior, transcurre la escena de caza, que es una de las secuencias más impactantes de toda la historia del cine, no solo por lo que deja ver sino por lo que supone: cierta cacería humana que prefigura la inutilidad de la guerra. 4) Juego que se establece entre dos polos: la propiedad económica y la propiedad sentimental. Son muchos los intercambios amorosos, el amor es una mercancía que puede en algún momento circular como la propiedad, de mano en mano. Los privilegios económicos de la aristocracia están en crisis; como ya es difícil hacer circular el dinero, se hacen circular los cuerpos y con ellos algunos sentimientos como el amor o el deseo, sean verdaderos o no. 5) Juego entre los criados y los amos. Son los criados, en su calidad de dominados, quienes aceptan como propia la ideología de los amos que los dominan. Se establece de esta manera una relación especular entre amos y criados; son reales y a la vez virtuales. Pareciera que lo que Renoir quiere decir es que la lucha de clases no existe, que en definitiva los roles son aparentes, superficiales y por eso son intercambiables, siempre y cuando las reglas sean las mismas. Hacia el final, el único personaje que actúa con sinceridad, el aviador, el héroe por un día, es quien finalmente muere por un equívoco. Se lo expulsa del sistema, es el único que logra romper con los espejos, con las falsas apariencias. Como decía Truffaut, el aviador es el único personaje que no juega a las reglas del juego.

En *La regla del juego*, Renoir despliega una mirada crítica, que nunca deja de ser irónica y algo desesperanzada, sobre la crisis de la sociedad contextualizada en el período de preguerra. Pero a la vez es un film moderno que, visto en los 90, nos refleja. Por algo fue un estruendoso fracaso cuando se estrenó y con el correr de los años se constituyó en un film imprescindible e inigualable.

Marcela Gamberini

#### ESTA TIERRA ES MIA

*(This Land Is Mine)*, 1943, con Charles Laughton, Kent Smith y George Sanders.

"Con *Esta tierra es mía* quise mostrarles a los nortea-

mericanos una visión menos convencional de la ocupación de Francia. Tal vez fui torpe, tal vez no supe comprender la forma de pensar en Francia después de la Liberación. En cualquier caso, comencé a verme inundado de cartas de franceses insultándome; la prensa parisina me castigó duramente. Por primera vez sentí sincera aflicción por el hecho de no ser comprendido."

Así hablaba Jean Renoir en 1946, luego del retrasado estreno en Francia de su segundo largometraje producido enteramente en los Estados Unidos, que traslada la situación de los parisinos durante la Segunda Guerra Mundial (tanto la de aquellos que colaboraban con el régimen de ocupación nazi como la de quienes resistían el sitio a fuerza de panfletos y bombas caseras) a un imaginario país europeo. Allí, un tímido maestro (interpretado por el siempre histriónico Charles Laughton), enamorado secretamente de su bella compañera (Maureen O'Hara) y completamente manipulado por su absorbente madre, se convertirá en héroe a fuerza de defender sus ideales.

Cruza de melodrama y film de propaganda, con algunos toques de intriga y escena de corte incluida, no logra superar el estándar de este tipo de producciones realizadas enteramente en estudios durante los años del conflicto bélico, debido en parte a un previsible y superficial guión coescrito por Renoir y el productor Dudley Nichols y al sensiblero patriotismo que destilan casi todas las escenas.

Muy lejos del vuelo de *La regla del juego* y *La gran ilusión*, films que tocan tangencialmente los mismos tópicos y que son, de alguna manera, evocados en ciertos pasajes de la película, *Esta tierra es mía* es el resultado directo de las condiciones imperantes en el sistema de estudios hollywoodense. La necesidad de simplificar los personajes y las situaciones para, de esa manera, hacerlos más accesibles al público, le resta profundidad a la historia y hace reír al espectador en más de una ocasión. Hacia el final, en una escena que grafica el tono declamatorio de todo el film, el maestro comienza a recitar a sus alumnos los artículos de la Declaración de los Derechos del Hombre. Es interrumpido por soldados alemanes y conducido por ellos a prisión. Su compañera, entre sollozos, toma la posta y continúa leyéndolos como si fuera un sacerdote hablando a sus feligreses desde el púlpito. The End.

Diego Brodersen

#### EL SUREÑO

*(The Southerner)*, 1945, con Zachary Scott, Betty Field y Beulah Bondi.

Luego del estrepitoso fracaso en Francia de *La regla del juego* (un film absolutamente adelantado a su época y para mí una de las películas *top five* de todos los tiempos), Renoir se fue a Italia a dirigir *La Tosca*, una obra en cuyo guión había participado un todavía desconocido Luchino Visconti, pero la entrada de ese país en la guerra le hizo abandonar el rodaje a poco de comenzada la filmación. De regreso a Francia, una convocatoria de grupos nazis para trabajar en su proyecto cultural y una carta del gran documentalista Robert Flaherty invitándolo a ir a los Estados Unidos apresuraron su partida hacia América. La etapa norteamericana de Renoir, compuesta de cinco films (*Aguas pantanosas*, *Esta tierra es mía*, *El sureño*, *Diario de una camarera*, de la que luego Buñuel haría una remake, y *Una mujer en la playa*), es el período más controvertido y uno de los menos conocidos de su obra. De hecho, por estos lares la única de esas cinco películas a la que se tiene acceso es *Esta tierra es mía*, tal vez junto con *Diario...* las menos "americanas" del grupo. *El sureño* es, dicho por el propio Renoir, la película que menos presiones sufrió de los estudios de las que filmó en los Estados Unidos. Basada en una novela de George Sessions Perry, con la participación no acreditada de William Faulkner en los diálogos, el film narra la odisea de un plantador de algodón en el Sur estadounidense que, a la muerte del patriarca de la familia, decide ir con su mujer, dos pequeños hijos y una abuela anciana a cultivar unas tierras abandonadas desde hace muchos años. Allí deberán enfrentar las inclemencias del tiempo (una lluvia torrencial destruirá el trabajo de varios meses), la enfermedad de uno de los niños y las permanentes rencillas con un vecino del lugar. A pesar

de las desventuras sufridas, decidirán enfrentar la situación y continuar cultivando hasta conseguir una cosecha. Renoir narra esta lucha del hombre frente a la naturaleza, preservando la unidad familiar por sobre todas las cosas, con un tono que lo acerca al registro documental de Robert Flaherty y con una sencillez en la descripción de las relaciones cotidianas, no demasiado alejada del cine de John Ford. Pero es en la voluntad indoblegable de esos personajes y en su exaltación permanente de la necesidad de la solidaridad donde se ve la marca intransferible del director. Película cíclica (la acción comienza en un otoño y termina en la misma estación del año siguiente), anticipa en su estructura narrativa algunos rasgos que alcanzarán su plena concreción algunos años después en *El río*.

Jorge García

#### UNA MUJER EN LA PLAYA

*(The Woman on the Beach)*, 1947, con Joan Bennett, Charles Bickford y Robert Ryan.

La última película de Renoir en Hollywood posee dos caras: la de lo que es y la de aquello que podría haber sido. En esta producción RKO Renoir se acercó más que nunca al universo de la clase B, que admiraba explícitamente. Iba a producirla el mismísimo Val Lewton, pero murió antes de ocuparse del proyecto. Seguidamente falleció el productor designado como su reemplazante, Jack Gross. El clima negro, opresivo, ominoso que se percibe de punta a punta en *Una mujer en la playa* no sale de la nada. Estamos ante una verdadera película maldita de JR. En *The Woman on the Beach* hay un guardacostas paranoico, una dama deseable y deseosa (su primer título era *Desirable Woman*) casada con un pintor ciego y más que presumiblemente impotente. El triángulo asfixia de un modo inusitado en Renoir, como si en este thriller, que con sus pasiones turbias amenaza con un cadáver inminente en cada personaje, hubiera dado una visita inesperada al universo de Fritz Lang. Precisamente esta película cierra un circuito de insólitas reciprocidades entre Renoir y Lang. Si el último había filmado *Mala mujer (Scarlet Street)* como ajustada remake de *La perra*, aquí el tránsito se invierte en la medida en que esta mujer de la playa —encarnada por Joan Bennett— remite en forma directa a aquella de los cuadros languianos. Robert Ryan, como el oficial torturado por tormentas peores que aquellas que animan este film nocturno, recuerda hasta qué punto fue una de las presencias más potentes del cine negro. Y Charles Bickford como el ciego de ojos que no ven pero corazón que siente completa un dibujo extraño, tan irresistible como ajeno a las constantes de Renoir. Una naturaleza en guerra constante contra toda confortabilidad —más digna del romanticismo negro de los acantilados que de la playa del título— acecha desde fuera de campo, ya que *Una mujer en la playa* insiste en los interiores a puerta cerrada, donde la cercanía corporal promueve en los personajes un erotismo feroz y una agresividad que apenas pueden controlar. Aparte del comienzo fatídico, el film tuvo una producción trabada por las dudas de Renoir en adaptar un tema que sentía distante y hacer progresar una trama cada vez más tortuosa en su disímulo del motor sensual de los personajes. *Una mujer en la playa* debió soportar un par de remontajes antes de su estreno, y quedó de 71 minutos, con una estructura extraña, entrecortada y con más de un momento que desafia a la comprensión del espectador. Aunque estaba previsto que hiciera otra película más en la RKO, después de esta se le rescindió el contrato. Su siguiente film, *El río*, parece algo así como el antidoto contra las fascinantes tinieblas evocadas por *The Woman on the Beach*, una película que solo puede entretenerse.

Eduardo A. Russo

#### EL RÍO

*(The River)*, 1950, con Nora Swinburne, Arthur Shields y Suprova Mukerjee.

*El río* —acaso la última obra maestra de Renoir— es un film sobre la contemplación. No es casual que Renoir y Rossellini (y años más tarde Antonioni) se interesaran en los misterios de la India por su geografía y misticismo, pero también para contar historias de per-



sonajes que viven sus primeros afectos. En la película —plena de detalles, desde la banda sonora hasta la utilización del color— no ocurren hechos trascendentes. El comienzo es meramente descriptivo y está narrado mediante la voz en off, pero las imágenes de la India —algo ingenuas— ya dejan lugar al misterio: la historia de las dos familias inglesas, con sus cargos públicos y su respeto por los uniformes, solo puede transcurrir en Bengala. Renoir no se interesa por una lectura política de la historia ni por la crítica al colonialismo. Su elección es unívoca: conjugar ambientes y personajes donde el aspecto más importante son los pequeños sucesos que ocurren en el jardín de una de las familias. En ese sentido, la llegada del capitán John será el eje en torno al cual circularán las vidas de Harriet, Nan y Valérie. En la India de Renoir el despertar sexual de las tres adolescentes no entra en conflicto con la religión.

Sin embargo, las imágenes de *El río* no apelan a la religión en su aspecto claustrofóbico y asfixiante. Subyace en el film una vuelta a la naturaleza y a la contemplación de los orígenes de tradiciones y leyendas hindúes para que comprendamos el descubrimiento de la sexualidad de las adolescentes. Harriet, la más sufrida de las tres, se sacrificará por un amor no correspondido y comenzará a entender qué le ocurre cuando le cuentan la leyenda de Krishna.

Más que transmitir emoción, *El río* es una película de sensaciones, como observó Bazin. El dijo: "The River ha venido a sorprendernos y, gracias a una perfección demasiado evidente esta vez para poder ser desconocida, nos ha obligado a volver la cabeza hacia el punto al que ha llegado su autor. The River es La regla del juego de la segunda etapa de Renoir". Me permito agregar algo más a lo dicho por el gran André: *El río* es La regla del juego en versión reposada.

Gustavo J. Castagna

#### LA CARROZA DE ORO

(*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*), 1952, con Anna Magnani y Duncan Lamont.

Renoir realiza en Cinecittà (Roma) esta versión libre de la obra de Mérimée *Le carrosse du St. Sacrement* (1825), que originalmente iba a ser dirigida por Luchino Visconti. La película debía ser una excusa para destacar la figura de la estrella italiana Anna Magnani y darla a conocer al público norteamericano, pero el director francés había pensado previamente en la adaptación como un proyecto propio. La deserción de Visconti le sirvió para transformar un encargo en la oportunidad de realizar el film que tenía planeado. Renoir transpone el esqueleto del argumento de Mérimée, manteniendo el triángulo amoroso (la actriz, el torero y el virrey, al que le agrega el personaje del militar español), la acción ubicada en la Lima del siglo XVIII, y la misma resolución del conflicto central. Lo que vuelve al film incommensurable con el texto teatral es su tematización de los límites de la representación. Camilla, la protagonista, es la principal atracción de una compañía de *commedia dell'arte*, que es invitada a actuar en Lima. Allí realizan una representación para los peones del lugar, que no comprenden la obra porque está hablada en italiano. Renoir utiliza el episodio para mostrar de manera crítica la estratificación social vigente. El anacronismo y la transposición a un contexto algo bizarro (un virreinato hecho a la medida de Hollywood) no impiden que se transparenten los entrecruzamientos de clases que había reflejado en films anteriores. Las clases conviven de una manera natural (sobre todo en el contexto elegido), pero las diferencias están a la vista para la mirada extemporánea del director. La carroza de oro aparece como el símbolo máximo de la ostentación y del poder (no tanto del dinero): es el regalo del virrey para comprar la exclusividad del amor de Camilla, pero al mismo tiempo representa el medio de transporte propio de las señoras nobles. La protagonista (hija de un comerciante) nunca podría obtener este privilegio por la grandeza de su arte, sino por un contrato de matrimonio con un miembro de la nobleza. Que el virrey se lo regale por amor solo delata una arbitrariedad de la que solo son capaces los poderosos. Que Camilla la rechace es la expresión del credo del ilusionista, porque lo hace convencida de que la única felicidad que existe es la

que está encerrada en las ficciones que ella representa, no en la vida real que promete el amor verdadero.

Silvia Schwarzböck

#### FRENCH CANCAN

1954, con Françoise Arnoul, Jean Gabin y María Félix.

Puedo pensar en algunos cineastas capaces de filmar el infierno (Fassbinder, Kubrick, Tarkovski, Godard, Ripstein) pero solo en uno que pudo filmar el paraíso: Renoir en *French Cancan*. Le bastaron un par de falsas calles de Montmartre a fines de siglo, los interiores igualmente artificiales del Moulin Rouge, una taberna, un hotel, una lavandería y un puñado de personajes de todas las clases sociales (desde un príncipe oriental hasta una mendiga) ordenados alrededor de Jean Gabin, príncipe a su vez del varieté, una pequeña dosis de intrigas amorosas y financieras y un uso intensivo del color rojo (un color poco convencional para el paraíso). El mundo de *French Cancan* tiene algo del de *Dama por un día* de Capra, aunque Capra nunca pudo evitar que su veta optimista resulte forzada. Tiene algo también de *El hombre quieto* o *The Sun Shines Bright*, dos de las ficciones más felices de John Ford, pero la alegría en Ford es inseparable de la nostalgia, e incluso de la desolación. Renoir no es un nostálgico, menos aun un vendedor de sueños. Es, entre todos los cineastas, el único que supo apreciar sinceramente la vida. Esta frase, con la que el espectador puesto a describir su cine tropieza fatalmente, es de un convencionalismo sospechoso. La paradoja es que el arte de Renoir no es convencional en lo más mínimo. Por el contrario, es de una sofisticación incomparable. Y acaso ese sea el verdadero paraíso de Renoir: una extensión de los recursos del cine comparable a la del impresionismo en la pintura que *French Cancan* homenajea, una nueva exploración de las posibilidades de la luz y de la mirada, un orden distinto que permite ver por fin detrás de la monotonía del mundo. De esa ruptura en la visión, más profunda que la de todas las vanguardias, deriva precisamente el paraíso de Renoir. Gracias a ella construye un universo que quiebra la separación arbitraria entre narración y descripción y en la frontera del arte produce un efecto de plenitud nunca alcanzado por el cine: una sinfonía de complejísima sencillez.

Quintín

#### ELENA Y LOS HOMBRES

(*Eléna et les hommes*), 1956, con Ingrid Bergman, Jean Marais y Mel Ferrer.

Junto a *French Cancan*, *Elena y los hombres* integra el díptico donde el realizador cuenta historias de época. La última etapa del cine de Renoir —después de *El río*— une las características poéticas y anárquicas de los films de los treinta con una mirada nostálgica y melancólica sobre el pasado. Un pasado que no volverá nunca y que se resume en la alegría (siempre mezclada con el sarcasmo típico del director) de la princesa Elena, rodeada de los hombres que la aman (y desean), uno más tonto que el otro. En una primera visión, *Elena y los hombres* puede transmitir cierta superficialidad en el tratamiento de la historia y en la concepción de algunos personajes secundarios. Sin embargo, en cada uno de los diálogos se entromete la feroz crítica de Renoir contra el militarismo francés, la idiotéz de los gobernantes y sus súbditos y la fantochada de uniformes, cargos y medallas que se observan en el film.

*Elena y los hombres* es una comedia elegante y refinada, con puertas que se abren y se cierran para ocultar los amores de la princesa (estupenda Ingrid Bergman) con Rollan (Jean Marais, un tronco actor) y Henri de Chevincourt (Mel Ferrer, más tronco que el anterior). Pero en medio de pasillos, alfombras y cortinados, Renoir no puede disimular su tristeza por una época mucho más feliz y gratificante.

En su momento, Godard escribió sobre *Elena y los hombres*: "Treinta años de improvisación en los rodajes han hecho de Renoir el primer técnico del mundo. El da en un plano lo que los demás dan en diez. Y es por eso que Renoir es un maestro. Jamás ha existido

un film más libre que *Elena*". Esta frase de Godard —que elige el término "técnico", como lo utilizaban los jóvenes cahieristas en relación con el cine de Hitchcock— se comprueba en varias escenas del film. El militar Rollan es el personaje admirado por la ciudad y pronto tomará el poder. En torno de él se desencadena una serie de situaciones farsescas (con claras reminiscencias del vodevil) donde políticos y soldados gritan su nombre en señal de respeto y pleitesía. Así, durante gran parte de la película varios personajes vociferan "¡Rollan!" en cualquier momento y lugar. Godard tenía razón cuando señalaba la economía de planos de los films de Renoir: un sabio conocedor de la técnica cinematográfica al servicio de las historias. Una curiosidad de *Elena y los hombres*: en el rol de la gitana aparece Juliette Gréco, recordada musa existencialista pre Nouvelle Vague.

Gustavo J. Castagna

#### EL TESTAMENTO DEL DOCTOR CORDELIER

(*Le testament du docteur Cordelier*), 1959, con Jean-Louis Barrault, Teddy Bills y Michel Vitold.

Versión de la historia del doctor Jekyll y Mr. Hyde, es una película compañera de *Le déjeuneur sur l'herbe*, rodada el mismo año. Si aquella es colorida y amable, esta es oscura (se filmó en blanco y negro) y lúgubre (aunque sin exagerar), pero ambas tratan sobre los desatinos de la ciencia. El doctor es un monstruo de represión e hipocresía que crea la criatura maligna pero vital en su propio cuerpo como único medio de canalizar simultáneamente sus investigaciones y sus apetitos. Pero el personaje central del film no es el científico sino el abogado Joly, que desde su afabilidad y sus buenas intenciones encarna el horror de la burguesía frente a la verdadera naturaleza de uno de sus héroes. Joly se niega a sospechar de Cordelier, oculta sus crímenes, se desvive por mantener las apariencias y su rostro bonachón contribuye a darle al film un tono engañoso.

La película empieza con Renoir en persona presentando la historia que se va a desarrollar en un canal de televisión: parece una parodia de Hitchcock, pero también una señal de que lo que viene no debe tomarse demasiado en serio. Sin embargo, es un film radical, de una enorme ferocidad en la crítica social, que no deja en pie ni al psicoanálisis, representado en la figura del rival de Cordelier que, a su modo, participa de las intenciones del abogado: negar que los delirios de la razón sustentados en la desigualdad y el poder engendran monstruos. *Cordelier* tiene una frialdad laniguana pasada por el filtro de la suavidad de Renoir en el tono pero está cargada de una ira sorda, acaso la más dura de su filmografía.

Quintín

#### LE DEJEUNER SUR L'HERBE

1959, con Paul Meurisse, Catherine Rouvel y Jacqueline Morane.

*Le déjeuneur sur l'herbe* precede en ocho años a *Playtime*, de Jacques Tati, pero ambas parecen inspiradas por la misma pesadilla: la deshumanización y uniformidad asociadas a la tecnología. No es una idea nueva (*Tiempos modernos* es de 1936). Pero Renoir tiene una visión de notable agudeza, porque localiza al enemigo nada menos que en la Comunidad Europea, entendida como la internacional del dinero que impone un modelo de sociedad universal para beneficio exclusivo de los poderosos. El tiempo le daría la razón ampliamente, pero en 1959 Europa no había succumbido aún a la uniformidad. El color local era lo suficientemente sólido como para que la película pudiera fundamentar su buen humor en una recorrida por la naturaleza y las pulsiones humanas. Pero el film se burla del científico sin dejar de reconocer que el futuro les pertenece a los suyos: su breve estadía en la campaña, su romance con la campesina son apenas las piezas que necesita para equilibrarse y seguir adelante: el monopolio de la palabra le pertenece y su superioridad no es puesta nunca en tela de juicio. En una escena famosa, el profesor Etienne le da la mano al cura del pueblo: el momento tiene el valor simbólico de un pasaje del testimonio en una carrera de postas. El cura se lamenta porque las fábricas reemplazan a las iglesias en el ho-



La regla del juego



Rodaje de La carroza de oro

rizante, porque su religión ha sido sustituida por otra, que es la que ahora se lleva el dinero. Su amor por la naturaleza es genuino, pero Renoir está muy lejos de ser un nostálgico del bucolismo. Los planos de la naturaleza, por ejemplo el del insecto que se repite a lo largo del film, no son exactamente contemplativos: más bien producen la sensación de que el reino natural, lejos de ser un simple motivo para la cámara, le devuelve la mirada al fotógrafo y crea así un misterio al que el cine rara vez se acercó de ese modo (hay un par de planos de Manoel de Oliveira que recrean esa atmósfera). En esa búsqueda, a la que se agregan los excelentes efectos especiales de las escenas de viento (cuarenta años antes de *Twister*), Renoir parece insinuar que el arte no es menos legítimo que la ciencia como territorio de experimentación y producción de conocimiento. La simpática fábula del científico y la aldeana no deja de subrayar que Renoir fue siempre un contemporáneo de su tiempo, que su sensibilidad no estuvo nunca orientada hacia el pasado.

Quintín

#### FUGA ALLEGRO VIVACE

(*Le caporal épinglé*), 1962, con Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur y Claude Rich.

Jean Renoir vuelve a los campos de prisioneros. Esta vez, la acción transcurre durante la Segunda Guerra Mundial, luego de que Francia firmó el armisticio con los alemanes. Las comparaciones con *La gran ilusión* son inevitables, aunque hay que aclarar que el tono es aquí más ligero y todos los intentos de fuga, excepto uno que termina trágicamente, resultan absurdos y simpáticos. *La gran ilusión* es de 1937 y *Fuga Allegro Vivace* de 1962. La Segunda Guerra no fue como la Primera, y la decadencia que comenzaba a percibirse en la clase social de los oficiales se hizo realidad. Pero de una manera que quizá Renoir no esperaba. Si bien no presenta a los nazis como demonios de una sola cara, ya no puede mirarlos como al personaje de Von Stroheim en *La gran ilusión*. Los oficiales alemanes ya no son caballeros. Pero a los que sí muestra con simpatía es a los militares que no son de carrera ni provienen de una familia importante. A pesar del humor, la película destila una amargura que no se abandona jamás. Documentales de guerra van mostrando los distintos momentos del conflicto mientras los prisioneros siguen creando un mundo paralelo en los campos. El deseo de escapar significa distintas cosas para cada uno. El cabo protagonista de la película (Jean-Pierre Cassel) no revela sus intenciones hasta el final. El mejor plan es no tener un plan, dice uno de los personajes, pero se demuestra que esa no es una buena táctica frente al enemigo. Luego de varios intentos de fuga, llegan a París, no sin antes pasar por la campiña. Si bien para Jean Renoir el campo conduce en general a la libertad, en *Fuga Allegro Vivace* es solo el paso previo para llegar a una ciudad en brumas en un desolado amanecer, una ciudad que duerme en apariencia pero que aguarda el despertar. El cabo lo dice muy claro: la vida tiene

su precio. Después de escapar del campo de prisioneros, se une a la resistencia.

Santiago García

#### JEAN RENOIR, EL PATRÓN

(*Jean Renoir, le patron*), 1966, dirigida por Jacques Rivette, con Jean Renoir y Michel Simon.

Seguramente, aquel 25 de mayo de 1966 a orillas del Sena, Jacques Rivette dijo por primera vez: "Estamos rodando". Frente a la cámara, dos setentones hablan de cine y de la vida. Por un lado, Michel Simon con sus viejos tiradores, el pelo revuelto y un cigarrillo entre los dedos. Junto a él, el abuelo Renoir, pelado y siempre sonriente con su rostro parecido al de Yoda, es decir, al de un gran maestro. Delante de ambos, el propio Rivette, Janine Bazin, André S. Labarthe y el fotógrafo Henri-Cartier Bresson (nada menos).

*Jean Renoir, el patrón* pertenece a la serie de documentales *Cineastas de nuestro tiempo* que, con bastante frecuencia, emite el canal 4 de Cablevisión. La mayoría de los trabajos, más que recomendables, proponen diferentes abordajes a la carrera de un realizador y tienen una puesta en escena acorde con la obra del director elegido. *Jean Renoir, el patrón* es distinto del resto: más que un repaso de la carrera de Renoir se trata de una charla entre dos viejos simpáticos que cuentan anécdotas y recuerdan los buenos tiempos. Y el placer es total, como lo muestra la sonrisa de Rivette ante cada frase de Simon y Renoir.

¿Puede concebirse un documental con dos personalidades del cine que comen, toman licor y café y charlan sin parar? Sí, porque Simon y Renoir tienen mucho para decir sobre el arte, la vida, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Sacha Guitry, los comienzos del cine, y muchos temas más. Pero, además, la filmación del documental tiene sus particulares características: Rivette y compañía prácticamente dejaron el material en "crudo", sin necesidad de un montaje posterior. En un momento, ante la mirada melancólica de Simon, Renoir recoge los platos y elabora una teoría sobre el trabajo entre el actor y el director. Repentinamente, la imagen se funde a negro pero se sigue escuchando el sonido. Se oye la voz de Rivette que explica el problema técnico y les pide que repitan la escena. Renoir vuelve a juntar los platos pero ya no es lo mismo: los dos viejos zorros se ríen a carcajadas.

El documental intercala imágenes de las cinco colaboraciones de Renoir y Simon: *Tire au flanc*, *La perra*, *On pourge bébé*, *Boudu, salvado de las aguas* y *La Tosca*, donde el director solo filmó algunas escenas. Cuesta encontrar en la historia del cine una amistad tan hermosa entre un realizador y un actor. Jean Renoir, el patrón, y Michel Simon, su inolvidable empleado, junto a la cámara complaciente del joven Rivette, dejaron una hora y media de imágenes para la eternidad.

Gustavo J. Castagna

#### EL PEQUEÑO TEATRO DE JEAN RENOIR

(*Le petit théâtre de Jean Renoir*), 1969, con Fernand Sardou, Nino Formicola y Marguerite Cassan.

Algunos dicen que lo de *petit* se debe a que fue pensado para la pantalla televisiva. Como Rossellini, Renoir fue de los que no temió al entonces nuevo medio, sino que hasta detectó en él potencialidades que solo pudo explotar en forma incipiente. *El pequeño teatro de Jean Renoir* es una película compuesta por cuatro episodios, que ofrece en formato televisivo (no solo espacial, sino también en sus tiempos) un catálogo de estilos y períodos renoirianos, de un modo que demostraba hasta qué punto este veterano de 75 años mantenía una libertad y una juventud que desafiaba toda convención. La despedida de Renoir es precisamente eso: un manifiesto de resistencia contra la *doxa*, el imperio del lugar común y de las mentes bienpensantes que, entonces instalado en la cultura oficial, había vetado el mismo proyecto para el cine con acusaciones de "idiotez" y "obscuridad". Se trata, en su diversidad, de relatos sobre diversas variantes de la rebelión contra la presión de lo cotidiano y su tendencia a la medianía general.

Aparte de consistir en un compendio heterodoxo desde lo cinematográfico —parece algo así como un repaso general de su cine— el formato de *El pequeño teatro* admite desde la mirada televisiva una condición de programa omnibus, que se permite el salto continuo entre géneros y estilos. Una vez más, el teatro florece en Renoir para permitirse la autoconciencia de lo ficcional en la pantalla, el comentario incorporado a la narración.

En el primer episodio, *La última Nochebuena*, da curso a una especie de remake de *La pequeña vendedora de fósforos*, explora el artificio de la filmación en estudio y las maniobras de encuadre y punto de vista que ya maduraron en su período mudo. En el segundo, *La encerradora eléctrica*, un ama de casa se enamora de su electrodoméstico, en una farsa musical donde el absurdo y el humor negro aún sorprenden por su modernidad. En el tercer segmento, pone simplemente en pantalla a Jeanne Moreau cantando *Quand l'amour meurt*, durante un largo, único plano sólo alterado por el zoom. Y al final, con *El rey de Yvetot* se da el lujo de conseguir una doble maravilla: la del relato de un clásico triángulo amoroso en un ambiente campesino en Provençe, en un tono de comedia amable y vital, que es a la vez una suerte de comentario sobre la juventud, la vejez, el paso de los años y la serenidad que da una jovial sabiduría. En un registro comparable a esa joya que es *Une partie de campagne*, pero con un autor con cuatro décadas más a cuestas, este cierre de la filmografía de Renoir convoca a una de esas raras comuniones en las que un cineasta puede demostrar que su amor al cine y su amor a la vida no solo van por el mismo camino, sino que se sostienen mutuamente. Y de paso, los avivan gozosamente en el agradecido espectador.

Eduardo A. Russo



## RENOIR POR RENNOIR

Amo al cine desde el año 1902. Tenía entonces ocho años y era interno de una elegante prisión que pasaba por escuela. Un domingo por la mañana un individuo que, a juzgar por su apariencia, era fotógrafo, apareció en el salón arrastrando un montón de extraños equipos. Era un camarógrafo. [...] Entonces comenzó el espectáculo: nos mostró algunas tomas que había realizado en los alrededores de París. Recuerdo que me resultaron algo extrañas al principio, no por la calidad de la imagen sino porque no estaba acostumbrado a ver proyectadas imágenes en movimiento. Pero los niños, como los salvajes, se acostumbran rápidamente a los films, y luego de algunos minutos comprendí exactamente lo que estaba ocurriendo. Mis compañeros también, y comenzamos a gritar los nombres de las zonas de la ciudad que reconocíamos en la pantalla.

A continuación vimos un film cómico, *Les aventures d'Auto-Maboul*. [...] Auto-Maboul trataba de encender su auto en el frente del garaje. Sus esfuerzos no tenían ningún resultado: lo único que lograba eran grandes nubes de humo y explosiones. De pronto, el auto se ponía en reversa por sí mismo. Frenaba justo frente a un aterrorizado peatón, para acelerar luego a toda velocidad pero permitiendo a Auto-Maboul montarse en él. La última imagen antes de fundir a negro eran del auto y su conductor sumergiéndose dentro de una pileta llena de agua.

Darí casi cualquier cosa por ver ese programa completo otra vez. Eso era cine verdadero. Mucho más cine que la adaptación de una novela de Georges Ohnet o una pieza de teatro de Victorien Sardou.

El periodo posterior a la guerra fue algo así como la edad de oro para los aficionados del cine. Era el gran momento del cine americano. Las películas se estrenaban en salas pequeñas, muy abundantes entonces, en las que nos ofrecían dos o tres en cada sesión y el programa cambiaba dos veces por semana. Durante largos periodos fui dos o tres veces por día al cine, de modo que en el momento de acostarme había visto siete u ocho films, lo que sumaba alrededor de doscientos al cabo de un mes.

La idea de trabajar en el cine ni se me ocurría. Me parecía imposible hacer algo que valiera la pena dentro de Francia. ¿Acaso las películas norteamericanas y los actores que me transportaban lejos de la realidad no eran despreciados y absolutamente ignorados por la mayoría de nuestros críticos? Las grandes salas de cine no proyectaban films norteamericanos y preferían mostrar tonterías pretenciosas interpretadas por apergaminados actores franceses o las absolutamente ridículas películas italianas. [...] Un día en el Coliseo vi *Le brasier ardent*, dirigida y protagonizada por Mosjoukine y

producida por el arriesgado Alexander Kamenka de la productora Albatros Films. [...] Estaba extático: finalmente podía ver un buen film francés. Claro que estaba hecho por rusos, pero en Montreuil, en una atmósfera francesa y en un clima francés. Decidí abandonar mi trabajo, la cerámica, e intentar hacer películas.

Mis primeros trabajos no ofrecían, en mi opinión, ningún interés. No tienen más valor que la interpretación de Catherine Hessling, que era una actriz fantástica, demasiado para ser comprendida por los tímidos comerciantes franceses. Esa es la razón de su desaparición. El único beneficio que obtuve de esos primeros e ingenuos trabajos fue un buen conocimiento de la técnica de la cámara, de la iluminación, del decorado, y sobre todo de los trucajes.

Iba menos al cine porque no tenía tanto tiempo pero fue una suerte enorme que en 1924 me encontrara en una sala donde proyectaban un film de Eric von Stroheim, *Foolish Wives*, que me dejó estupefacto. Debo haberlo visto por lo menos diez veces. A partir de él, dejé de creer en la tan socorrida incompreensión del público, y entreví la posibilidad de llegar a él proyectándole temas auténticos dentro de la tradición del realismo francés. Empecé a darme cuenta de que el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina delante de un espejo, de un vendedor ambulante delante de su carro, tenían con frecuencia un valor plástico incomparable. Llevé a cabo una especie de estudio del gesto francés a través de los cuadros de mi padre y de los pintores de su generación. Después, con mis nuevos conocimientos, rodé mi primer film del que vale la pena hablar, *Nana*, según la novela de Emile Zola.

Por fin, llegamos al acontecimiento que más significó para la vida de todas las personas que tratan de vivir de nuestra industria: la proyección de *El cantor de jazz*. El éxito de este film trastornó las costumbres cinematográficas. Los franceses, primero con desconfianza y después con entusiasmo, se dedicaron a hacer cine sonoro. Yo también hubiera querido hacerlo, pero estaba encasillado para siempre como un autor de films dramáticos mudos, como una especie de enemigo del teatro, y no tenía nada que hacer en este oficio nuevo cuyas primeras manifestaciones consistían en filmar, palabra por palabra, obras teatrales de éxito. Esperé cerca de dos años una ocasión. Mi primer film sonoro fue una especie de examen. Conseguí rodar *On purge bébé*, basada en la obra de Feydeau. Este film no se hizo famoso pero lo rodé en cuatro días. Después de semejante golpe de maestría no podían rechazar lo que reclamaba desde hacía un año: la posibilidad de rodar *La perra*, según la novela de La Fouchardière. Debo admitir que con *La perra* fui una persona ruda e insoportable. Hice la película como quise, como yo la entendía, sin el menor respeto por los deseos del productor. Nunca le mostré una sola página del guión de rodaje ni una línea de diálogo. Cuando estuvo terminada es-

talló el escándalo. El productor, que esperaba un vodevil, encontraba en sus manos un drama serio, una historia pesimista que se desarrolla alrededor de un crimen. Me echaron del estudio y fui excluido de la sala de montaje. Cada vez que intentaba entrar, llamaban a la policía. Después de intentar reeditar el film sin resultados, el productor decidió que lo mejor era dejarme terminarlo a mí, con mis propias ideas.

No sé si mis films son buenos o malos. En mi humilde opinión, eso no tiene importancia. Lo que sí sé es que comienzo a comprender cómo se debe trabajar. Sé que soy francés y que debo trabajar en una vena absolutamente nacional. También sé que al hacer esto, y solamente haciendo esto, podré llegar a gente de otras naciones.

Sé con seguridad que el cine norteamericano colapsará porque ya no es más norteamericano. [...] Creo que el cine no es tanto una industria, tal y como nos quieren hacer creer, y que los hombres gordos con su dinero y sus gráficos caerán de bruces ante esto. Hacer cine es formar parte de un grupo de gente, y si esta gente se protege entre sí tal vez logremos que el cine francés sea el mejor del mundo. Siento que todavía tengo todo por hacer en una profesión que, de ser gratuita, podría sumar muchísimo en nuestra comprensión de los hombres y las cosas que los rodean. ••

**Fragmentos de "Mémoires", publicado en *Le Point*, XVIII, diciembre de 1938**  
Reproducidos en *Jean Renoir* de André Bazin

## SOBRE RENNOIR

No es exagerado decir que Renoir lo ha inventado todo, lo ha hecho todo antes y mejor. Renoir es el primer "moderno" y, por ello, el más imperecedero de los clásicos. Sus películas nunca se refieren al cine que fue, sino al que queda por hacer, todas abren caminos. Con *La chienne* y *Toni*, Renoir inventó el neorealismo con más de diez años de anticipación. Estas películas marcarán lo mejor del futuro del cine italiano, especialmente de Rossellini. *Boudu salvado de las aguas* inventa la Nouvelle Vague treinta años antes.

El actor ocupa un lugar privilegiado en el universo de Renoir, porque su cine es un cine de personajes. Y los personajes de Renoir existen por sí mismos dentro de las películas, toman decisiones propias, viven fuera, al margen del autor. La gran lección de Renoir es la gran libertad que daba a sus personajes, por lo que algunos, al referirse a él, han hablado de "punto de vista múltiple". La comprensión de sus personajes, el "todo el mundo tiene sus razones" es el tema central de su obra. El humanismo de Renoir no es otra cosa que ese intento de comprender cualquier acción, cualquier comportamiento humano. Renoir creía que las únicas fronteras que separan a los hombres son las fronteras horizontales, las diferencias de clase, y que las fronteras verticales, las que separan a la gente en virtud de otras con-

venciones, se trate de la nacionalidad, la religión o la raza, no eran más que un elemento de distracción, un engaño, una ilusión óptica para que los hombres no vean las verdaderas barreras que los separan a unos de otros. Este tema estaba presente ya en *La gran ilusión*. En esto, como en tantas cosas, fue un profeta. Pensaba que en el mundo actual "nuestra religión es la banca y nuestro latín la publicidad".

Sostenía que al "interior" —que es lo que importa— solo puede llegarse a través del exterior. Por eso su cine, tan antropomórfico, era sin embargo un cine antipsicológico. Mantenía que el mayor enemigo del cine es "el cliché". Quizá por ello siempre añadía un cuarto personaje a los tradicionales triángulos.

Renoir siempre gustó de trabajar rodeado de familiares, amigos y cómplices. Fue el eterno amateur, condición que reivindicó durante toda su vida. Hay una anécdota que ilustra bien su personalidad. En 1932 decidió llevar al cine la novela de su amigo Georges Simenon *La nuit du carrefour*. En sus memorias Renoir recuerda: "Desde el punto de vista del misterio, los resultados superaron nuestras previsiones pues, debido a que se perdieron dos bobinas, el film se volvió incomprendible hasta para su autor". Simenon ha dado dos versiones. En una, Jean Renoir, debido a su separación de Catherine Hessling, estaba bebiendo más de la cuenta y olvidó rodar algunas secuencias. En la segunda, dichas secuencias no se rodaron por falta de dinero.

Según otra versión, el crítico Jean Mitry, que interpreta un papel en la película, perdió las bobinas que debía entregar en el laboratorio. Según Pierre Braunberger, productor y amigo de Renoir, cuando comentó a este que echaba de menos en la película las cosas que había en el guión, Renoir objetó que había rodado el guión completo y, para demostrarlo, tomó su guión de rodaje, para descubrir con estupor que le faltaban trece páginas y que nadie había reparado en ello. Sea o no cierta esta anécdota, Braunberger la utiliza para definir a su amigo: "Para Renoir solo importan las escenas. La intriga no le interesa".

**Fernando Trueba**



*La bestia humana*

Es inútil querer comparar a Jean Renoir con su padre, a pesar de los piadosos homenajes que le rindió en alguna ocasión. La pintura de Auguste carece de drama. Se mantiene, feliz, en los límites de una manera, aunque es cierto que evoluciona. Pero es una evolución de la mano, no de la visión. Renoir hijo está más emparentado espiritualmente con Cézanne que con su padre. Cézanne es mucho más una mirada que una mano. La mano que pudo parecer torpe, pero demasiada habilidad obstaculiza la mirada. Los últimos films de Renoir son tan desconcertantes como *Les grandes baigneuses*. En su tiempo, los críticos sospechaban que Cézanne padecía aberraciones oculares. Ahora sabemos que su mirada era válida desde el único punto de vista que cuenta: el de la pintura, el del arte.

Lo mismo sucede con Jean Renoir. A la distancia, la actuación en sus films nos parece más ajustada que en los de sus contemporáneos (incluido Pagnol). Los otros están demasiado vestidos por algo así como un naturalismo de encargo. A la inversa, encarga lo falso para hacer que brote lo verdadero. Utiliza, en sus últimos films, a actores que conocen todos los trucos del cabaret y el boulevard. Los empuja a sobreactuar pero en condiciones que no son las de sus rutinas habituales, y logra incomodarlos. Pierden así su seguridad de gente del espectáculo, pero recuperan matices humanos que barren con todo el artificio del principio.

El precio de lo que se gana es incomparable con lo poco que se pierde. Finalmente, nos damos cuenta de que, como en la apuesta de Pascal, ganamos siempre, y que la pretendida "precisión" del actor

teatral o cinematográfico es la cosa menos interesante y, por lo tanto, más falsa del mundo.

**Eric Rohmer**

La Francia innominada de *Esta tierra es mía* está lejos de la Finlandia o la China de Brecht, espacios dóciles a la demostración ideológica. Dudley Nichols y Renoir parten de las circunstancias elementales de una situación colectiva para, eliminando toda contingencia, llegar a una representación mucho más didáctica y estimulante que la de *Los verdugos también mueren*, donde la noción brechtiana de realismo era mordazmente minada por las tinieblas de Lang.

De lo que resulta que este film, cuyo rodaje en estudio es evidente y del que Renoir debió disculparse cuando se estrenó en Francia después de la guerra, es mucho más fuerte dramáticamente, más verdadero en la forma en que muestra las relaciones sociales de sus personajes y más emocionante gracias a la inteligencia y la sensibilidad de sus intérpretes que, digamos, *La batalla del riel* [de René Clément]...

El montaje preciso pero nunca seco de Renoir, el espesor de unos personajes surgidos del realismo socialista y resueltos con dos trazos vivos y elocuentes, son tan admirables por la economía como por la intensidad de los resultados [...]. Tan refractaria al "fin de las ideologías" como a la nostalgia de izquierda, *Esta tierra es mía* aparece, en este fin de siglo, como un film indispensable.

**Edgardo Cozarinsky**

Esto no es el resultado de una encuesta de opinión sino un sentimiento personal: Jean Renoir es el mayor cineasta del mundo. Muchos otros realizadores comparten igualmente este sentimiento personal. ¿Y acaso Jean Renoir no es el cineasta de los sentimientos personales?

La división habitual de las películas entre dramas y comedias no tiene ningún sentido si pensamos en las de Renoir, que son todas comedias dramáticas. [...]

[En sus films] todo ocurre como si Renoir hubiera dedicado la mayor parte de su tiempo a huir de la obra maestra por lo que esta ofrece de definitivo y de fijo, para privilegiar un trabajo semi improvisado, voluntariamente inacabado, "abierto" de modo tal que el espectador pueda completarlo, comentarlo a voluntad y entrar o salir de él a gusto.

[...] Un orador conocerá grandes éxitos o grandes fracasos, según cómo se encuentre en cada ocasión. Renoir nunca filmó discursos, sino conversaciones. A menudo se ha confesado extremadamente influenciado, se trate de la influencia de otros cineastas (Chaplin, Stroheim), de sus productores, de sus amigos, de los autores que adaptó o de sus intérpretes. Y de ese intercambio surgieron treinta y cinco films naturales y vivos, modestos y sinceros, simples como un saludo.

**François Truffaut ••**

**Traducción del francés: Leonardo M. D'Espósito y Diego Brodersen**



# 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

## Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086  
San Telmo  
Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo.

## fotoperiodismo

LA NUEVA CARRERA DE TEA

LAS ESCUELAS DE PERIODISMO TEA Y DEPORTEA  
HAN CREADO LA CARRERA DE FOTOPERIODISMO,  
LA PRIMERA DE SU TIPO EN EL PAIS.

- Todas las manifestaciones del fotoperiodismo actual: deporte, política, información general, retrato, moda, producciones especiales, turismo y ensayo, entre otros campos de expresión periodísticos.
- Sistema de enseñanza al estilo TEA, basado en la práctica intensa.
- Plan de estudio de tres años: contempla desde los procesos más rudimentarios hasta el último adelanto de la fotografía digital.
- Completa formación como editor fotográfico.
- Servicios para el alumnado: Internet, base de datos, sala de exposiciones, laboratorio, isla de edición digital, agencias noticiosas, aulas equipadas con SIV, biblioteca y videoteca especializadas.
- Profesores del más alto nivel; profesionales en actividad y de una gran trayectoria nacional e internacional.

Fecha de inicio 5 de Abril. Vacantes limitadas

Informes e inscripción:  
de lunes a viernes de 10 a 18 hs.  
en Perú 1472 Capital Federal  
Telfax: 4361-3149

**foto** (tea)  
**periodismo**  
UN LENGUAJE PARA CAPTURAR EL FUTURO

**Toma cero**

Un programa de cine  
Martes 20 horas  
FM Palermo / 94.7

**PARA NO  
PERDERSE  
NADA**

**movicom**  
La evolución permanente.

A propósito de tres films con Lon Chaney

# EL CUERPO, LA MASCARA Y LOS FANTASMAS

por Eduardo A. Russo

La reciente edición en video de *El que recibe las bofetadas*, *El hombre sin brazos* y *La bruja* nos da la excusa ideal para ingresar en uno de los rincones más extraños del cine, habitado por criaturas difícilmente catalogables, cuya herencia en el cine actual —durante largo tiempo casi secreta— crece en cada revisión. La leyenda Chaney ha sido compleja y tortuosa, aunque empequeñece ante una realidad todavía más extraordinaria.



**Los extraños días de Lon Chaney, Sr.** Nacido en 1883 como Leonidas Chaney (algunas fuentes lo bautizan Alonzo, como el protagonista de *El hombre sin brazos*) en Colorado Springs, su vida temprana fue signada por la condición de sordomudos de ambos padres. El hijo debió apelar a todo recurso visible para mantener un tipo de comunicación que pronto intentó trascender trabajando en el teatro local, en la confección de decorados y maquillaje. A los 17 dejó el hogar y comenzó una carrera de actor que lo llevó al flamante Hollywood de 1912.

Primero como extra y luego como actor en westerns —a menudo en el rol de villano o traidor— Lon Chaney fue pronto conocido por sus caracterizaciones, efectivas mediante procedimientos donde destacaban la contorsión, la acrobacia o proezas de *make-up*.

Con *The Miracle Man* (G. Loane Tucker, 1919) llegó al estrellato, interpretando un falso lisiado. A partir de allí, Chaney desarrolló un intenso trabajo generalmente para la Universal. Ya como "El hombre de las mil caras" se impuso como maestro de la caracterización, forzando en su cuerpo los límites de lo posible. En la notable *The Penalty* (Wallace Worsley, 1920) —su film más personal de ese período, producido por Goldwyn— fue un gángster sin piernas, en busca de venganza contra el médico que por error lo mutiló en su infancia. Pero dos superproducciones de ese período son sus films más recordados: *El jorobado de Notre Dame* (W. Worsley, 1924) y *El fantasma de la Opera* (Rupert Julian, 1925). En ambas destacaba tanto la aún hoy impresionante caracterización como el sentido de lo fantástico que abarcaba a su figura y los laberínticos decorados. Lamentablemente, la dirección de ambas adolece de cierto acartonamiento que las hace anacrónicas, dañadas para peor por el estado de

las copias (en video circulan ediciones lastimosas, al borde de lo invisible, y no es un problema local: tampoco las hay en fílmico).

Fue en la MGM donde Lon Chaney desplegó su universo bizarro en forma más personal. Bajo la dirección de Víctor Seastrom (el gran sueco Sjöstrom, en su concesión a la fonética americana) o Tod Browning, pudo diseñar ficciones de una audacia casi inverosímil, que hacen parecer tímidos a presuntos transgresores actuales. En 1930, a poco de comenzado el sonoro —y con una sola película hablada en su filmografía, la remake de *The Unholy Three* (Jack Conway, 1930)— Chaney moría y comenzaba el mito. Dejó en la pantalla a su hijo Craighton, que desde 1936 y en respuesta al legado paterno, se haría conocido como Lon Chaney Jr.

Acercarse al planeta Chaney multiplica la perplejidad. En realidad, su obra quedó reducida —aprovechando el símil astronómico— a un extraño cinturón de asteroides, donde los hallazgos inesperados se han sucedido en las últimas décadas.

**Fragmentos de un retrato incompleto.** Si estudiar el cine mudo ya es un desafío, intentar una visión de conjunto de la obra de Chaney es un proyecto imposible. Apareció en más de 150 películas, aunque unas pocas nos han llegado enteras hasta hoy. Como si las alteraciones y mutilaciones que asolaban a sus personajes se hubieran trasladado a sus films, el problema se profundiza por el deterioro y aniquilación de las copias de nitrato (especialmente de su ciclo Universal, estudio que fue el campeón del olvido y hasta autodestrucción de su período mudo). Una filmografía en pedazos: los especialistas en Chaney anotan unas 31 películas completas (contando una mayoría de cortos). A otras siete les faltan rollos enteros, y de

cuatro quedan algunas secuencias. Más de un centenar están completamente perdidas. Basado fundamentalmente en su jorobado y su fantasma, Chaney fue largo tiempo admirado aunque con la distancia que impone cierto aire de museo en esos dos monumentos imperfectos.

Desde los 60, no obstante, el descubrimiento de varios films suyos hace que no se descarte la recuperación de otros, aunque apremia cada día más el deterioro inevitable del soporte (los restauradores suelen formular el dramático eslogan: "el nitrato no espera"). Si bien muchos de los hallazgos lo muestran en papeles más bien rutinarios, Chaney presenta hoy otras aristas: aunque su fuerte era el melodrama, no le fue ajeno el humor —en algún momento creyó que su futuro estaría en la dirección de comedias— y más allá de los *tours de force* del maquillaje surge un actor de llamativa presencia a rostro descubierto, dispuesto a la contención gestual y hasta a la sutileza.

A la vez de sus pruebas físicas, Chaney demostraba —cada vez que se lo permitía la producción— una notable solidaridad entre su figura y los decorados que habitaba o atravesaba. A

monstruosidad del cuerpo, igual cualidad en los espacios. La Catedral y la Corte de los Milagros parisinas; la Opera y las catacumbas (con canales y góndola incluidas) donde se cobija el fantasma, muestran un mundo de una estilización pesadillesca que bajo el control de cineastas como Seastrom o Browning adquiriría contornos todavía más inquietantes.

**Masoquismo y redención.** El método Chaney era a la vez sencillo y arriesgado; se trataba de someterse a las más torturantes pruebas físicas para extraer de allí la tensión necesaria para provocar emociones en el espectador. Hay algo raro en las apariciones de Lon Chaney: como en el musical,

uno aprecia a la vez la acción del personaje y la performance del comediante. En *The Penalty* nos estremecemos por las maldades del gángster Blizzard y al mismo tiempo nos preguntamos por esas piernas contraídas para representar una doble amputación por debajo de la rodilla (el proceso era tan doloroso que el actor sólo podría tolerar incorporarse por pocos minutos), y la pregunta se traslada a los brazos en *The Unknown*: el espanto se une al asombro. Para compensar esas contracciones y ocultamientos, su Quasimodo requirió casi 40 kilos de sobrepeso, que acrobacia mediante convirtieron a sus rodajes en habituales sesiones de tortura de las que Chaney a menudo se quejaba con poco disimulado regodeo. Alguna vez comentó a la cronista Louella Parsons su doctrina actuarial: "Siempre quiero crear simpatía y, al final, ganar la redención... no habría ningún propósito en interpretar un horrendo personaje, si al final no se percibiera que el hombre tiene un alma que debe ser salvada de la degradación última". En el melodrama circense *El que recibe las bofetadas* (*He Who Gets Slapped*, Victor Seastrom, 1924), basado en una obra de Leonid Andreiev, Chaney compone un científico que descubre una nueva teoría sobre la evolución del hombre sin percatarse de que su mujer lo engaña con el millonario que patrocina sus estudios. Doblemente humillado, en público por sus colegas —luego de que el millonario se adjudique sus teorías— y en privado por su esposa, toma a las cachetadas como el emblema último de su vida. Se convierte en He (él), "el que recibe las bofetadas", la principal atracción de un circo, cuyo número de cada noche consiste en soportar casi un centenar de sopapos por parte de un verdadero pelotón de payasos. El número termina con la extracción de su corazón. En *He...* —algo habitual en los films de Chaney— hay una joven pareja cuyo amor sano

contrasta con los sentimientos abismales del protagonista. La compleja mezcla entre sentimientos "de verdad" y "de mentira" abre el film a una ambigüedad torturada que lo convierte en un ejemplo extremo del melodrama escandinavo, así como en un inesperado borrador de *Noche de circo*, de Bergman. El delirio chaneiano lleva —otra constante de sus obras— a la meticulosa planificación de una venganza sangrienta, aquí con la colaboración de un león. El tono exasperado y cruel de *El que recibe las bofetadas* es una de las más logradas muestras de pasión morbosa en la historia del cine, con su goce de la humillación y el sufrimiento que seguramente habría hecho las delicias de Leopold von Sacher-Masoch. La redención posible queda, en este caso —tal vez por la dosis Sjoström—, opacada por una distante ironía y una amargura terminal, por la que el mundo gira a fuerza de bofetadas en cadena, propinadas por pequeños y tenebrosos payasitos ávidos de corazones arrancados.

**El dúo desviante: Chaney-Browning.** Difícil imaginar en Hollywood un tándem más malsano que el de Lon Chaney y Tod Browning, y más influyente en un legado que conduce en forma directa —aunque por distintos recursos y sentidos— a Luis Buñuel, David Cronenberg, David Lynch, Alejandro Jodorowski o Tim Burton (como para dar una idea de lo variado de la influencia). La imaginación de ambos daría lugar a las más espeluznantes ficciones, con recursos que dieron un sentido distinto a lo grotesco cinematográfico. Lo difícilmente imaginable es cómo estas películas pudieron ser producciones clase A de la Metro. Una simple sinopsis de *El hombre sin brazos* (*The Unknown*, Tod Browning, 1924) llama al desconcierto: aquí Chaney es Alonzo, un hombre sin brazos, cuyo número circense consiste en

arrojar cuchillos con sus pies en torno a la agraciada silueta de Estrellita (Joan Crawford, en la copia ahora disponible rebautizada como Nanon). Alonzo, siempre ayudado por el fiel enano Cojo, ama a Estrellita-Nanon, quien luego de una traumática situación infantil no tolera ser abrazada por ningún hombre: Alonzo es de ese modo para ella el compañero ideal. Lo que este oculta —y solo Cojo comparte el secreto— son nada menos que ambos brazos debajo de un terrible corset. Y no solo eso, sino que en cada uno posee dos pulgares. El caso es que se trata de un buscado estrangulador que por obvio exceso de huellas digitales sería fácil presa de la ley. Pero el amor puede más y Alonzo, temiendo que el acercamiento físico lo delate —para colmo, uno de sus estrangulados ha sido el padre de la muchacha—, decide amputar esos brazos que ya ni acostumbra usar.

Mientras tanto, Estrellita supera su antiguo trauma en los brazos del forzado del circo. Cuando Alonzo retorna ("Estás más flaco, ¿estuviste enfermo?", le pregunta ella, y él responde feliz: "No, pero he perdido un poco de carne") la reciente pareja le da la noticia del romance. Alonzo —de acuerdo a los códigos típicos de Chaney— prepara entonces su apoteosis, que incluye un guiñolesco dispositivo de mutilación (nota al margen: la monstruosidad de las criaturas de Lon Chaney parece llevar tanto al resentimiento patológico como al intento de sembrar la desfiguración o mutilación en sus adversarios). El final feliz logra por último imponerse, pero la pesadilla sigue pesando. El circo y la feria de atracciones macabras fueron cercanos tanto a Chaney como a Browning (en su juventud, este último supo animar un número titulado "El hipnótico cadáver viviente"). En una feria de última categoría comienza *La bruja* (*The Unholy*





*Three*, Tod Browning, 1925), una inclasificable mezcla de comedia negra con melodrama policial, donde el actor se desdobra nuevamente en dos personajes: Echo, el ventrílocuo, y la vieja Granny O'Grady. Los "tres impíos" del título original se refieren a la banda de criminales compuesta por Echo, el liliputiense Twiddledee (Harry Earles, también presente en la remake e inolvidable en *Freaks*) y el forzado Hércules. Su *modus operandi* incluye la venta de loros falsamente parlantes (mérito del ventrílocuo) y la entrada de la falsa anciana O'Grady a la casa de las víctimas con el pretexto de examinar al loro repentinamente mudo, con un falso bebé (el enano Twiddledee, que pasa sin conflictos del cigarro al biberón). Como para que no quede duda del registro de humor feroz que atraviesa *La bruja*, basta recordar la escena inicial, donde el enano parte el hocico de un puntapié a un niño demasiado jocosos en la feria. Plena de hallazgos visuales y de una

atmósfera cuyo enrarecimiento anuncia *Freaks*, *La bruja* incluye en su clímax una venganza ejecutada por un simio que, apareciendo casi de la nada, crece casi plano a plano para despedazar a los villanos, entre los que Echo no se encuentra por un oportuno arrepentimiento. El culto al artificio llega en *The Unholy Three* a un curioso paroxismo, teniendo en cuenta que sus escenarios urbanos y contemporáneos remiten al realismo de aquellos melodramas que Browning aprendió de su maestro Griffith. Juntas, *El hombre sin brazos* y *La bruja* aventajan, en sus lecciones de rareza excepcional, muchas desafortunadas "osadías" contemporáneas.

La trayectoria de Chaney terminó a su estilo, con una última burla grotesca. Browning iba a dirigir su primer gran producción sonora, luego de la buena repercusión de la versión parlante de *The Unholy Three*. La Universal promocionó bajo su

protagonismo la próxima filmación de *Drácula*. Con esa cualidad siniestra que a veces comporta el azar, un cáncer de laringe lo derrumbó en poco tiempo; murió en agosto de 1930. Fin trágicamente propicio a la leyenda para el actor que llevó hasta el límite del grito a cuerpos torturados, escondiendo a fuerza de monstruosidad un alma que en última instancia no podía dejar de revelarse como noble.

Al final de *The Penalty*, muerto Blizzard, sus allegados reflexionan al lado de un busto de Satán para el que había servido de modelo. El último rótulo del film sería adecuado epitafio para el actor: "Es todo lo que nos ha dejado: la máscara diabólica de un gran alma". De todos modos, requeriría una corrección: se trata más de una serie de máscaras innumerables, que hasta hoy hemos descubierto solo parcialmente. ••

# LA CANCION YA NO ES MAS LA MISMA

por Javier Porta Fouz

El autor de la nota, cinéfilo empedernido, trabajó muchos años en una fábrica de compact discs. Lo que queda de su intelecto descubrió que las canciones de los 90 no sirven para el cine. ¡Todos a bailar!

**De canciones y algunas películas: hacia los ochenta.** El pop y el rock cantados en inglés han sido siempre un aporte importante para las películas que, en una mirada retrospectiva, trabajan sobre las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, poniendo el énfasis en los recuerdos nostálgicos, las miradas irónicas, los planteos historicistas, las apelaciones a la emoción, la alegría por haber vivido un tiempo maravilloso o en el dolor por haberlo perdido. Encontrar las canciones para este tipo de películas es una tarea de selección: el material es mucho y en un gran porcentaje tiene la potencialidad, no muy fácil de explicar, de cuajar con fuerza, *punch* y convicción con las imágenes; depende de los responsables del film utilizarlas en beneficio de este, y muchas veces también a favor de la canción.

En *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), el joven Marty McFly viajaba desde los ochenta hacia el pasado y lograba asegurar su propia existencia al ayudar a unir a quienes serían su madre y su padre. De esta manera, además, podía vivir el momento de esplendor de su música favorita, el rock de los cincuenta; a la posibilidad de contar su vida pudo sumarle momentos extraordinarios para su biografía de melómano: la recuperación (vital) de sus fuentes musicales.

En 1973 George Lucas estrenó su segunda película, *American Graffiti*, que incluía cuarenta y un canciones que ayudaban a ambientar la acción a principios de la década del sesenta y a mostrar una noche de acciones y decisiones de jóvenes de un pueblo de California. Las canciones —entre otras *Since I Don't Have You* de The Skyliners, *Johnny B. Goode* de Chuck Berry y *All Summer Long* de The Beach Boys— se insertaban en el relato mediante la radio siempre encendida y eran presentadas por un locutor, el mismo recurso que utilizaría de manera parcial Quentin Tarantino veinte años más tarde en *Perros de calle*. *American Graffiti* situaba la acción en 1962 y mostraba la última noche antes de que un grupo de amigos se separara, se perdiera, de la misma forma que se perdería cierta inocencia anterior al asesinato de Kennedy, a Vietnam y al Watergate. Esta doble pérdida estaba mostrada por alguien que en 1962 había sido un joven de dieciocho años, como los protagonistas de su película, y que había vivido al-

gunas de las situaciones que contaba; incluso el fanatismo por los autos no era ajeno a Lucas. Las canciones que incluyó un director que todavía no tenía treinta años eran las que él había escuchado antes de cumplir los veinte. Y esa música, esa autobiografía de oyente, producía nostalgia.

Desde Australia llegó hace unos años *El casamiento de Muriel* (1994), con varias canciones de ABBA. La determinación del director del film, P. J. Hogan, de llegar hasta Suecia en aras de conseguir que el desmembrado cuarteto sueco lo autorizara a utilizar las canciones probó ser más que acertada. Hogan finalmente consiguió, sin tener que viajar, la aprobación de los músicos e incluyó las canciones deseadas. *El casamiento de Muriel* fue un éxito mundial inseparable de *Dancing Queen* y de las otras canciones. El film además motivó el resurgimiento del recuerdo de ABBA y el aumento de las ventas de sus CD. Algunos de los golpes bajos de la película se amortiguaban, creo, con las setentistas canciones de ABBA.

En 1997 el veinteañero Paul Thomas Anderson hizo una película sobre el apogeo (los setenta) y la decadencia (los ochenta) del cine porno. El film se llamó *Boogie Nights* y ofrecía también un estudio sobre la música de esos años, desde las canciones disco de fines de los setenta hasta el pop que asomaba en los ochenta. Anderson se revela como un sutil conocedor de las características de las canciones que presenta: no por nada le hace resaltar al personaje interpretado por Alfred Molina esos prototípicos golpes de batería in crescendo de la canción de Rick Springfield. Y no por nada la canción que graba Dirk Diggler (Mark Wahlberg, el protagonista) cuando decide ser cantante se reconoce como berreta de manera instantánea: se trata de una imitación del estilo de John Parr. Parr fue un cantautor de los ochenta, cuyas canciones más felices poseían un sonido fácilmente reconocible: un *mix* entre una voz gastada y a la vez gritona con música de fanfarria —al mejor estilo *La última cuenta regresiva* de Europe— con saxos en perpetuo avance. Algunos ejemplos de sus canciones: *El fuego de San Telmo*, *No me dejes cicatriz* y *Dos razones (Himno americano)*, esta última incluida en *Días rebeldes*, una de esas inefables películas ochentistas de jóvenes atletas que deben pelear contra una catarata de problemas de todo tipo para poder cumplir con su sueño (americano).

Una de las películas pioneras en recuperar los ochenta, y en iniciar de alguna manera un revival hoy en auge, fue *Los amigos de Peter* (Kenneth Branagh, 1992), en la que un grupo de amigos ingleses se reunía luego de varios años sin verse. La acción transcurría en los noventa pero el film era un viaje hacia los lazos de amistad forjados en la década anterior, de manera análoga a *Reencuentro* (Lawrence Kasdan, 1983), que transcurría a principios de los ochenta y recordaba los sesenta. La película de Branagh abría con un hit de 1985 como *Todos quieren dominar el mundo* de Tears for Fears e incluía también uno de los tantos himnos de Springsteen: *Hungry Heart*.

En *Simplemente amigas* (Mike Leigh, 1997), Annie y Hanna recordaban sus días universitarios en los ochenta y, de paso, sonaban las canciones de los primeros años de The Cure.

El año pasado se estrenó *La mejor de mis bodas*, cuyo gran éxito en Estados Unidos se tradujo en un rotundo fracaso en Argentina. Este film, una comedia sobre un cantante y una moza de casamientos, está ambientado en 1985, y su banda sonora incluye muchas canciones de los primeros ochenta, como *Do You Really Want to Hurt Me* de Culture Club y *Love Stinks* de The J. Geils Band. Es destacable que también aquí esté presente *Hungry Heart*, una canción registrada por Springsteen en 1979 que se editó en su disco doble *The River* en 1980. Una canción con una letra bastante liviana pero con una de esas frases típicas de canciones llamadas a perdurar: "Todos tienen un corazón hambriento". *Hungry Heart* se plantea como la apertura de una década, los ochenta, que quizá se esté empezando a recuperar porque hoy los corazones no solo no tienen nada que comer sino que tampoco sienten hambre.

*La mejor de mis bodas* asombró a muchos dado que se trataba de una película "de época" sobre la década pasada, incluso se escucharon algunas voces que, ironizando sobre la cercanía del período retratado, dijeron que en cualquier momento se venía la moda retro de los noventa. *American Graffiti*, la película, era solo once años posterior a la historia que contaba; en *La mejor de mis bodas* la distancia era mayor: trece años. Más allá de la discusión sobre qué es lo que mueve a referirse a tiempos pasados bastante cercanos, creo que en ambos casos la elección temporal se justificaba

plenamente, más allá de las canciones. Pero, dado que aquí nos estamos ocupando de canciones, asumamos a estas como el único motivo que tuvieron los creadores de *La mejor de mis bodas* para insertar la acción en la mitad de los ochenta: afirmo, otra vez, que aun así la elección estuvo justificada.

**El fin del periodo clásico.** Los futuros desdichados que se dispongan a examinar los noventa van a encontrar muy pero muy difícil conseguir un grupo de buenas canciones clásicas del periodo (y justifico la utilización repetida de la palabra "canción" y sus derivados porque decir "tema" me parece horrible). Si para conseguir canciones de los cincuenta a los ochenta solo hay que seleccionar, el mismo trabajo aplicado a los noventa puede convertirse en una búsqueda agotadora, y los resultados pueden decepcionar. *La razón es que la canción popular clásica en formato de rock o en formato de pop ha muerto.* Por supuesto que a veces aparecen canciones de corte clásico, de la misma manera en que cada tanto aparece una película de narración clásica, pero no por eso se puede decir que el cine clásico esté vivo.

La tesis que propongo aquí es que las canciones de pop y rock clásicas vieron el fin de su periodo de esplendor entre 1988 y 1990. Ahora bien, ¿qué es, hablando de rock y pop —y sin meternos en sus numerosos subgéneros—, una canción popular clásica? Mi propuesta es que estamos en presencia de una canción popular clásica cuando se observan varias de las siguientes características: a) su formato es estrofa(s) / estribillo / estrofa(s) / estribillo / solo de guitarra (u otro instrumento) / repetición del estribillo hasta el final; b) uno de los últimos estribillos se canta solo con batería; c) es fácilmente diferenciable de las otras canciones del álbum del intérprete, aunque este tenga un estilo estable y definido; d) su melodía es fácil de recordar, es tarareable; e) la canción suele tener mucha importancia y en algunas ocasiones puede llegar a opacar al intérprete; f) uno puede volver a escucharla años después sin un goce puramente kitsch o camp ("El camp lo ve todo entre comillas", según Susan Sontag en una de sus aproximaciones al concepto).

La canción de rock y pop que predomina en los noventa no es ni popular ni clásica y suele poseer algunas de estas cualidades: a) su estribillo puede ser difícil de encontrar; b) es posible que se confunda con las otras canciones del mismo álbum del intérprete ya que muchos discos suelen tener una fuerte unidad temática o de sonido; c) también es posible, a veces, confundirla con otras canciones de otro álbum del mismo intérprete o incluso de otro, ya que cada vez es más fuerte la importancia del productor artístico de discos; d) su melodía suele ser compleja y, por lo tanto, difícil de tararear y de recordar; e) a veces se basa en canciones de otros artistas, pero no se trata de covers sino que las canciones originales funcionan como inspiraciones y la nueva canción es una re-

lectura; f) aunque no haga relectura de otras canciones, la canción de los noventa no es inocente, carga siempre con la historia del género o del subgénero al que pertenece; g) el intérprete/autor tiene preponderancia sobre la canción; h) en ocasiones el productor predomina sobre el intérprete/autor.

Es bastante claro que hoy no hay un conjunto considerable de intérpretes y compositores que puedan producir una cantidad de buenas canciones clásicas de pop y rock cantadas en inglés. En la última década del reino de este tipo de canciones, los ochenta, nombres importantes como The Police, Madonna, Bruce Springsteen, Eurythmics, Men at Work o The Cure, entre muchos otros, producían decenas de canciones populares y clásicas como las que se apuntó más arriba. En el pop y el rock de hoy, la norma (aunque no absoluta) es la proliferación de sonidos identificatorios de los intérpretes y el acento no está puesto en el formato de la canción clásica. Muchos de los nombres que podríamos ubicar como forjadores del sonido de los noventa así lo demuestran: Nirvana, Björk, la Madonna actual, Oasis o Portishead. Oasis tiene un sonido propio que está presente en todas sus canciones, aunque estas remitan a diferentes periodos de The Beatles en los que estos no se parecían entre sí.

Un claro síntoma de que hoy importa mucho más el intérprete que la canción es que ya no hay compilados exitosos de versiones que no sean originales, cosa que sí ocurría en los primeros ochenta con los varios volúmenes de FM USA.

**De vuelta a las películas y al pasado.** Parece difícil para las canciones de estos últimos años poder encajar en las películas. No son demasiados los films de los noventa que hayan tomado canciones de esta década —y representativas de ella— como banda sonora, y de las que lo han hecho pocas son las que han tenido buenos resultados, tanto de efectividad para la película como para las ventas del CD. Dos raros casos de bandas sonoras con rock y pop noventista que anduvieron bien fueron los de *Romeo y Julieta* y *Trainspotting*.

En los noventa hay pocas canciones populares clásicas, y las canciones con los sonidos propios de esta década no se insertan fácilmente en las películas. No son pocos los síntomas.

En *Tiro al blanco*, estrenada el año pasado y cuyo relato transcurría en los noventa, Minnie Driver seleccionaba música de los ochenta, con predominio de The Clash, grupo que tuvo sus mayores éxitos a fines de los setenta y a principios de la década pasada. En la obra maestra de Bogdanovich *Texasville*, de 1990, la acción transcurre en 1984. En un momento de la película, Duane (Jeff Bridges) y su hijo (William McNamara) van en una camioneta y la radio pasa música country. El joven cambia de estación para escuchar música de esos días y aparece *Material Girl* de Madonna. Bogdanovich utiliza esta canción para mostrar la diferencia en-

tre las canciones country y el pop plástico de *Material Girl*, que queda totalmente fuera de lugar entre los sonidos del film. Pero luego la radio seguirá con otras canciones de los ochenta y aparecerán *Dancing in the Dark* y *No Surrender* de Bruce Springsteen. Bogdanovich, desde el inicio de los noventa, mostraba que en 1984 había abundancia de canciones con sonidos para nada uniformes, y sobre todo que podía elegir entre lo que a él le gustaba y lo que no, entre lo que era eficaz para su película como contrapunto (*Material Girl*) y lo que era eficaz porque se insertaba en la sonoridad del film y con sus propios gustos (las canciones de Springsteen).

Como prueba del poco *feeling* con el cine que tienen las canciones de los noventa, muchas bandas de sonido de esta década se presentan como compilados de canciones que en su mayoría no estuvieron ni un segundo en el film. Se le agrega al disco la leyenda "songs from and inspired by the motion picture" ("canciones de e inspiradas por la película") y esto abre las puertas del CD a canciones que nunca hubieran encajado en la película. El compilado de *Máxima velocidad* (Jan De Bont, 1994) es un claro ejemplo: de doce canciones, solo dos o tres estaban incluidas en el film y el resto no. Esta banda sonora, como si confirmara que no hay canciones clásicas en los noventa ni para rellenar un disco, incluye a nombres como Ric Ocasek (quien fuera líder de The Cars), Rod Stewart, Kiss y Pat Benatar. Hay varios ejemplos más de estas bandas de sonido con canciones "inspiradas por la película" y muchas de ellas sí tienen total o mayormente canciones de los noventa, como el caso de *El chacal*.

Dos de las bandas de sonido compuestas por canciones de mayor éxito en 1998 fueron las de *Godzilla* y *Armageddon*. En el caso de *Godzilla*, el corte principal del disco fue un *cover* realizado por The Wallflowers (el grupo del hijo de Bob Dylan) sobre *Héroes*, una canción de David Bowie y Brian Eno de 1976. La canción más difundida de *Armageddon* fue de Aerosmith, un grupo cuyo sonido está muy pero muy lejos de los noventa.

En *Pequeños guerreros* (Joe Dante, 1998), en la preparación de los soldados, se hacía una utilización excelente de *Otro muerde el polvo* de Queen y también se incluía eficazmente una canción de los noventa pero sin el sonido característico de esta época, lo que en este caso equivalía a una pobre imitación del pop clásico: se trataba de la canción *Wannabe* de las Spice Girls, cuya inserción se debía a que los soldados iniciaban el uso de "tácticas psicológicas".

En *La novia de Chucky* (Ronny Yu, 1998), el malvado muñeco se aterrorizaba ante las canciones del mal pop de los noventa y volvía al viejo *heavy metal* de Judas Priest. Su novia, más glamorosa, modificaba su look mientras sonaba el éxito de Blondie *Call Me*, de 1980.

El himno disco *I Will Survive* apareció de manera destacada, bajo intérpretes diferentes, en cuatro películas de los últimos años: ¿Es o no es?

(EE.UU., 1997), la australiana *Las aventuras de Priscilla* (1994), *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado* (EE.UU., 1998) y la alemana *Las voces del silencio* (1997). La fuerza de la canción va más allá de quien la interpreta, y hasta resiste que la perpetre Jennifer Love Hewitt.

Si bien el recorrido histórico que hace *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) está motivado por hechos sociales y políticos de importancia, no es descabellado pensar que una de las razones para ubicar la historia entre los cincuenta y los ochenta —haya sido una decisión de Zemeckis, del guionista Eric Roth o del autor del libro Winston Groom— fue poder disponer del conjunto de canciones que ayudan a contar la historia. La canción más "vieja" del álbum doble de *Forrest Gump* es *Hound Dog* de 1956 y la más "nueva" es *Against the Wind* de 1980.

Parece bastante claro que las canciones que no son de los noventa dan resultado y ya hay atisbos de regularidades autorales o genéricas.

P. J. Hogan había puesto canciones de ABBA en *El casamiento de Muriel* y también había incluido la melodía del mayor éxito del grupo, *Dancing Queen*, elaborada como música incidental y leitmotiv de la película. En su siguiente film, *La boda de mi mejor amigo*, Hogan confirmó cuál es la música que le interesa: allí recuperó *I Say a Little Prayer*, canción que a lo largo de los años ha tenido varias versiones y que en la película es cantada por los protagonistas, con lo que logró uno de esos raros momentos de felicidad absoluta. Además, Hogan incluyó en este film *I Just Don't Know What to Do with Myself* interpretada por Nicky Holland (aunque en la película la cantaba Cameron Díaz), canción que ya estaba incluida en el CD de *El casamiento de Muriel* pero cantada por Dusty Springfield. Con todo esto, Hogan confirma que muchas canciones clásicas siguen funcionando, y que también son efectivas como melodía de música incidental y aun cantadas por diversos intérpretes, incluso actores.

Dos recientes malas películas de terror como *Le-yenda urbana* y *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado* poseen un rasgo en común: en *Le-yenda urbana*, una chica pone un cassette (decide qué escuchar) en el estéreo del auto y suena *Eclipse total de corazón*, típico lento de los ochenta cantado por Bonnie Tyler. Minutos después, la chica muere. En *Todavía sé lo que hicieron el verano pasado*, dos chicos van en un vehículo escuchando y cantando *Here I Go Again 87* de Whitesnake (un cover hecho en 1987 de la misma canción que el propio grupo editó en 1982). Poco después, uno de ellos muere.

Todos sabemos, y en *Scream* se lo aclaraba, que en las películas de terror con adolescentes de los ochenta el sexo era el prelude para ser asesinado. Después del placer, la muerte. En los noventa, en las películas de terror de jóvenes masacrados ya no hay sexo, y el placer parece pasar por escuchar esas canciones de los ochenta. ••



# PERSISTENCIA DE LA MEMORIA

por Sergio Wolf

Con esta nota comienza una sección en la cual el autor analizará la adaptación al cine de diversas novelas.

*Lo difícil es comenzar con lo normal, lo neutro o lo vulgar.*  
Marguerite Young, *Conversaciones con escritores norteamericanos*

Puede parecer un gesto irónico que las palabras de Marguerite Young a Charles Ruas abran un artículo sobre Anne Tyler y su novela *Turista accidental*, devenida en el film homónimo de Lawrence Kasdan, a su vez bautizado en Argentina con gusto improbable como *Un tropiezo llamado amor*. Puede parecer un gesto irónico porque el texto emblemático de Young es *Miss Macintosh*, usado por Tyler como sinónimo de literatura ilegible, y para dormir o huir de conversadores molestos de aviones por Macon, protagonista de la novela y la película. Pero lo normal, lo neutro o lo vulgar parecen, en cambio, inicios tan propicios para Young como para Tyler.

Esa superficie de normalidad o vulgaridad es solo una apariencia, un territorio por el que gusta y simula deslizarse la literatura de Tyler, una oriunda de Minnesota criada entre cuáqueros en Carolina del Norte y que publicó su primera novela en 1964: *Si llega a amanecer*. Los relatos de Tyler nunca ceden a la infección sentimental de la nostalgia, construyendo, así, una Baltimore perfectamente opuesta a la de los films de Barry Levinson, *Diner* (1982) o *Avalon* (1990). Circuito preciso que contiene una expansión de familias disfuncionales, la obra de Tyler prodiga personajes en conflicto o inconexión con el exterior, cuyo encierro suele aparecer tragedias, fracasos o tránsitos iniciáticos arduos.

Eludiendo estridencias, eligiendo un semitono que navega entre lo confesional y las historias de vida sin mayores esplendores, Tyler despliega fatalidades como las de *Reunión en el Restaurante Nostalgia* —nombre evocador de Carson McCullers aunque su desarrollo lo desmienta—, o extrema su convicción exponiendo disfuncionalidades ejemplares como en *El tránsito de Morgan* o *Ejercicios respiratorios*. O puede fundir ambas elecciones en un solo relato, como en *Turista accidental*, donde los personajes aún actuaban en vez de decir que debían hacerlo, como ocurrirá con *Ejercicios*, pensando que son dos novelas que se complementan por sus protagonistas masculinos de introversión enfermiza y sus familias en estado terminal.

*Turista* es una novela que se propone un recorrido sin mayores, ni aparentes, complejidades. Un perfecto exponente del americano medio, fóbico y etnocentrista, Macon Leary escribe guías para el turista circunstancial que no desea sentirse lejos de casa en sus viajes de negocios. Probablemente, la personalidad inmutable e indolente de Macon frente a la vida y en especial frente a la muerte accidental de su hijo Ethan dos años atrás, haya terminado de erosionar su matrimonio con Sarah, que le reprocha su indolencia. Disuelta la pareja y con un perro poco domesticable a cuestas, Macon va a vivir con hermanos tan poco afectos como él a abrirse o comunicarse. Se cruza con Muriel, una entrenadora de perros y quizá de hombres desgajados, tan extravertida y activa como capaz de poner en evidencia los límites de su inmutabilidad. Pese a que inicialmente predomina un narrador externo, omnisciente, pretendidamente invisible, el relato va alternando, desde esa exposición minuciosa de ambientes y climas desplegados con disfraz neutral, a un único personaje cuyos sueños y recuerdos se agolpan: Macon. Como si el desarrollo indicara con lentitud que todo —incluso el narrador supuestamente omnisciente— se ha contaminado de ese exceso de percepción desafiada de Macon, como si se adosara a su mirada escrutadora. Una vez que los otros personajes —Sarah, Muriel— se alejan de él, Tyler los pierde, quedándose con su campeón del ocultamiento, el orden, la limpieza y la indolencia.

Macon se niega a ver, conocer y, en suma, a cambiar, lo cual se hace explícito cuando su editor le enseña que “el cambio es lo que nos mantiene solventes”, y fundamentalmente por los raccontos, que multiplican esa catatonía de la sensibilidad. Alguien que viaja sin salir —y se sabe: el viaje es uno de los grandes géneros de la narración—, que lleva siempre lo indispensable para no requerir a otros, que visita los mínimos lugares posibles, que confía en el “método” aunque la vida lo empuje a dudar. Con ese material, Tyler avanza de la inmovilidad a la transformación, que asoma como opción cuando Macon cambia el horario de sus duchas. “Le pa-

recía que ese era un signo de adaptabilidad”, dice Tyler.

Girando pendularmente entre contexto y personaje, Tyler arma un relato donde casas, situaciones, lugares, animales domésticos, mujeres, familias, elecciones gastronómicas, personalidades, objetos y viajes se suceden como espejos que entregan inevitablemente dos imágenes, siempre simétricas, refractarias. Quizá sea la perfección de la trama lo que incidió para que *Turista* sea film, el que Tyler lograra lo que Pascal Bonitzer definió acertadamente como buenos guiones de cine: la múltiple encarnación de un conflicto.

**La exacta distancia de sí mismo.** Hay una notable descripción de Macon cuando Tyler dice que es “la exacta distancia de sí mismo”, que a su vez no parece una definición impropia de la transposición que hicieron el director Lawrence Kasdan y Frank Galatti de la novela. Taxativamente, la ensayista Luisela Alvaray afirma que hay solo dos caminos para abordar un texto literario en cine: “o bien sacrificar los pasos y la cronología de la historia para extraer y hacer vivir sus ideas y sensaciones conservando una intensidad similar al texto original, o ser absolutamente fiel al relato y sus significantes, y [...] hacer una suerte de representación ilustrativa, una obra que conserve la fidelidad con el hilo narrativo, la época, las circunstancias y los personajes del original”. Es evidente que hay tantos modos de trabajar un texto para cine como novelas o films. Y aunque el trabajo de *Un tropiezo llamado amor* (1988) parezca arrimarse a la segunda opción, es una obviedad que la absoluta fidelidad solo es un supuesto del analista, o un fantasma que persigue vanamente quien transpone el material de un formato a otro.

Aunque Anne Tyler dijo no poder crear el guión final porque en su novela no había historia que contar, en una entrevista con Brian Cronenworth sobre el film, Kasdan mostró ser un lector atento: “*Turista accidental* está estructurada con mucho cuidado. Todo es simétrico, y ese es el camino que siempre he tomado. Hay una historia paralela de la

grandes novelistas

# Turista accidental

Anne Tyler



emecé



hermana de Macon y su jefe que funciona en perfecto contrapunto con la historia central. Mientras se gira alrededor de lo efímero y los sentimientos de la gente ante los pequeños cambios en sus vidas, cosas que parecen casuales son cruciales". La lectura que elige Kasdan recoge lo sembrado por Tyler. Si bien queda dicho que la novela oscila entre un narrador externo y la descripción de las percepciones íntimas de Macon, el film no desperdicia la clave y mantiene ese vaivén de punto de vista, acentuando quizá la exposición física y mental del protagonista. Así, lo destaca por primeros planos que no tienen a otros personajes, o incluye sueños o imaginaciones de las que no gozan Sarah, ni Rose, ni Julian, ni Muriel, pese a que Tyler marcaba en la novela que Macon adoptaba el punto de vista de ella. No es un mero detalle técnico o académico el problema del "foco" en esta transposición, por cuanto allí se aloja el centro dramático y, si cabe, espiritual del relato. Más aun: el modo en que Tyler resuelve cómo entrar y salir directamente, sin indicaciones, del plano mental de su personaje, tal vez terminó de decidir a los autores a trasladar la novela al cine.

Era imaginable que casi desaparezca en el film lo referido a guiños sobre la literatura, que Tyler tejía durante su novela aludiendo a la faceta de Macon como escritor anónimo —un "logotipo" más que un "autor"—, como una suerte de enmascarado productor de best-sellers que perfecciona la fórmula del texto desprovisto de todo sentimiento, autoindulgente en su confortabilidad. Es verdad que Kasdan abre su película con las recomendaciones al turista circunstancial, extrapolando al inicio un párrafo iluminatorio que aparece ya bien avanzada la novela: "Al viajar, como en la vida, mientras menos cosas, mejor". Pero al suprimir mayoritariamente los textos de las guías, se esfuermó con eso el progresivo "ablandamiento" de la escritura y la mirada de Macon, que oficiaban como pistas de su transformación interna. Así las co-

sas, *Un tropiezo...* refuerza el antiguo axioma que afirma que en la película se debe narrar más de prisa, porque el tiempo lo define el director y no el espectador, al revés del lector en la novela.

Es precisamente en la construcción perceptiva de Macon donde la transposición de Kasdan excede la eficacia, obteniendo un mundo visto por su personaje. Así como odia el cine porque todo está demasiado cerca, Macon detesta el contacto, lo que lo hace repeler toda interacción con el afuera. Esa compleja ubicación del personaje en el mundo es lo que Kasdan edificó, respetando silencios y maneras de escamotear información personal. De allí en más, todas sus decisiones son acertadas, ya se trate de abreviar viajes o situaciones de esos disléxicos geográficos que son los Leary, maníacos de la clasificación, parientes bastos de Péric o Foucault. O bien de lo que respeta, como las caídas físicas, o el empleo sutil de Muriel como ángel de la Providencia, o el teléfono sonando sin ser contestado, o el dilema de Rose con los sobres, o los gruñidos de Macon en el perro Edward, o las clases de plomería al hijo de Muriel. O bien añadir la nuclear conversación evaluativa de Macon y Sarah en el desenlace.

Las elecciones de Kasdan se ajustan en buen grado a las precisiones que regaba Tyler en el texto, sumándole una textura o espesor al unir *Un tropiezo...* con dos films previos, *Cuerpos ardientes* (*Body Heat*, 1981) y *Reencuentro* (*The Big Chill*, 1983). Con *Cuerpos ardientes* traza una suerte de continuación del dúo, con iguales actores, William Hurt y Kathleen Turner, cuya pareja en análogo estado de extinción pasa del *film noir* al drama; con *Reencuentro*, dibuja un puente recuperando el accidente fatal que culmina en cambios, acechando el pasado de los personajes de ambas películas. Es justo convenir que en *Un tropiezo...*, sin embargo, Kasdan funda expectativas en el porvenir de sus piezas, toma distancia de films anteriores y hace de este un inicio que cierra *Quiero decirte que te*

*amo* (*French Kiss*, 1995). Si *Un tropiezo...* narra una inversión "de género", si Macon es lo femenino y Muriel lo masculino, *Quiero...* reordena lo que aparecía subvertido.

Si la novela *Turista accidental* resultó un film del mainstream, con sus elipsis calculadas, sus textos empleados para hilvanar secuencias y comprimir el tiempo, y sus detenimientos para mostrar el difícil cambio de su protagonista, *Ejercicios respiratorios* pudo ser material inmejorable para un film independiente, con su viaje en auto en un día y una familia deshecha, aunque quizá ya la hizo con el título de *Daytripper* (localmente, *Deseos y sospechas*) el astuto Greg Mottola. Aunque esa decisión entre recomenzar o sustituir de los personajes de Tyler, tensionados entre las estrategias y azares, siempre puede dar una nueva sorpresa.

#### Fuentes:

Alvaray, Luisela: *Las versiones filmicas. Los discursos que se miran*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, 1994.

Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal: *The End. Práctica del guión cinematográfico*, Bs. As., Paidós, 1991.

Cronenworth, Brian: "He Knew What He Wanted", *American Film*, enero-febrero de 1989.

Ruas, Charles: *Conversaciones con escritores norteamericanos*, Bs. As., Sudamericana, 1985.

Tyler, Anne: *Reunión en el Restaurante Nostalgia*, Alianza, Madrid, 1982.

Tyler, Anne: *El tránsito de Morgan*, Lumen, Barcelona, 1985.

Tyler, Anne: *Turista accidental*, Emecé, Bs. As., 1986.

Tyler, Anne: *Ejercicios respiratorios*, Lumen, Barcelona, 1990.

Tyler, Anne: *Si llega a amanecer*, Alianza, Madrid, 1990 (traducción de la novela de 1964). ••

## El ciclo de FIPRESCI: el sueño del pibe

Como los apóstoles, somos doce. Como ellos, se nos ve un poco desarrapados y polvorientos. No hicimos tanta historia ni somos tan buenos pero este verano nos dedicamos a algo distinto: cambiamos el golpeteo en los teclados y las charlas de café por un nuevo traje, el de programadores. El sueño del pibe.

Los miembros de la rama argentina de FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) organizamos una muestra de películas inéditas en la Sala Lugones del Teatro San Martín. Quisiera hablar del esfuerzo, del sacrificio para conseguir películas, interesar a los distribuidores, alertar al resto de la prensa. Noches sin dormir pensando en los afiches, sacando originales, llevándolos a imprenta. Quisiera hacer la crónica de un esfuerzo supremo coronado por el éxito pero lo cierto es que me fui de vacaciones una vez elegidas las nueve películas del ciclo y llegué dos días antes de su comienzo, cuando la suerte ya estaba echada. Así que esta será la crónica de un éxito escrita por una persona que solo conoció sus mieles. Para mí esto fue una rosa sin espinas.

La rama argentina de FIPRESCI se conformó irregularmente hace más o menos un año. Si tuviera que elegir un momento simbólico de nuestra conformación diría que fue a la salida de *Pizza, birra, faso*, en su primera exhibición, un día a las ocho y media de la mañana en el Festival de Mar del Plata de 1997. Los críticos que nos abrazábamos festejando una película argentina como si fuera un partido de fútbol, terminamos constituyendo la FIPRESCI. Sentíamos tener algo en común, algo que se aproximaba a la comunidad ideológica y se emparentaba con la amistad sin ser definitivamente ninguna de las dos cosas. Luego, a instancias de Quintín, nos fuimos reuniendo morosamente en Buenos Aires. Pero la pesada masa crítica empezó a moverse despacio a lo largo del año (tenemos la energía de una gallina santiagueña a la hora de la siesta). Se nos ocurrió otorgar la "Recomendación FIPRESCI" a *El sabor de la cereza*. Decidimos que el éxito de la película de Kiarostami fue obra y gracia de los consejos de gente que nadie conocía (los mitos fundadores son así) y fuimos ganando en confianza. En el último festival de Mar del Plata un par de nosotros (yo no) tuvo la siguiente idea: ¿y si en lugar de quejarnos por las pocas posibilidades de exhibición que tienen algunos films, hacemos un ciclo y las proyectamos? A la vuelta del festival, la idea se puso en marcha.

El primer éxito del ciclo fue la selección de películas. En general, nuestra propuesta fue muy bien recibida en las distribuidoras. El grupo encargado de hablar con ellas (Horacio Bernades de *Página 12*, Diego Lerer de *Clarín* y Diego Battlé de *La Nación*) se encontró con una buena predisposición general, lo que nos llevaba a lo más divertido del asunto: resolver cuáles de las películas posibles debían integrar el ciclo. En definitiva, una manía lúdica del gremio, hacer listados de películas, tenía una consecuencia concreta. Es como jugar toda la vida a El Estanciero y que de repente te regalen una bodega en Mendoza.

La selección fue un lujo. Según mi opinión hay tres obras maestras: *Hanabi* del japonés Kitano (para mí, lo mejor de la semana), *Madre e hijo* del ruso Sojurov y *Conozco la canción* de Alain Resnais. El resto era bueno o muy bueno (*Pí, Aprile, La delgada línea roja, Invierno mala vida, Hotel Room y Estación Central*). En la variedad estaba el gusto: desde el cine industrial e independiente americano hasta el más sofisticado exponente ruso pasando por Europa, Japón, Brasil y Argentina. No es mi intención hacer aquí una crítica de las películas sino contar la experiencia. Y comprobar la calidad de los films que habíamos elegido fue algo muy reconfortante.

Pero lo más gratificante, lo que nos llevó a las puertas de la euforia (del lado de adentro), fue la respuesta de la gente. De las 35 funciones se llenaron, creo, 24.

Alrededor de 7.000 personas en una sola sala en una semana es más de lo que se pueden jactar muchos estrenos comerciales. En muchos casos las entradas se agotaron horas antes de la función, con lo cual muchísima gente quedó afuera. De hecho, aparentemente por error de uno de los boleteros, una de las funciones de *Hanabi* tuvo gente en los pasillos ya que se habían vendido más entradas que lo que permite la capacidad de la Sala Lugones.

Como me suele suceder desde que escribo en la revista, el contacto con la gente resulta ser el momento en que uno siente que lo que hace no es totalmente inútil ni una tontería. Está el orgullo banal de pararse delante de una sala llena y presentar una película sintiéndose importante: eso es inofensivo y normal. Pero cuando una persona agradece que la FIPRESCI haya seleccionado una determinada película la sensación es gratis. Al término de la película de Kitano, cuando me levanté para salir, mi amigo Castagna me tomó del brazo y me dijo: "El señor nos quiere decir algo". El que nos quería agradecer por haber conseguido *Hanabi* era un hombre muy elegante, sentado en una silla de ruedas. La película acababa de mostrar en forma increíblemente poética cómo un policía que quedaba parálítico en silla de ruedas era abandonado por su mujer y su hija y se suicidaba. Le agradecemos al señor su agradecimiento de la forma más torpe y afectuosa posible y nos fuimos disimulando la emoción y con la idea de que acercar el buen cine a la gente es una de las actividades más hermosas que puede existir.

Solo me queda agradecer a la gente que no siendo de FIPRESCI ayudó de alguna manera: Carlos Landini de la Cinemateca, Eduardo Stupia y Marcelo Panozzo (quien diseñó con muy buen gusto y cariño los pósters y las tarjetas de la muestra). Y a mis compañeros de FIPRESCI: los ya nombrados más Sergio Wolf, Luciano Monteagudo, Fernando Peña, Moira Soto, Jorge Carnevale y mis queridos Flavia, Quintín y Gustavo Castagna. ¡A ver cuándo hacemos otro!

Gustavo Noriega



## ¿Recuerdas a Brad Pitt?

Hace un millón de años Brad Pitt estuvo en la Argentina, un millón después de Madonna. Los resultados no fueron alentadores, sobre todo en el caso de *Siete años en el Tibet*, aunque hay que decir que al menos el vicepresidente de la Nación no boicoteó su estreno. *Cuatro días en La Plata* es un pequeño libro escrito por el periodista (y extra en la filmación) Rafael Labourdette. Se trata de una buena idea aunque la película no se la merezca. Algunas anécdotas son interesantes, en especial las relacionadas con la ciudad de La Plata. Lo mejor es el tema de los taxistas que fueron indemnizados por no poder trabajar en la estación, pero luego terminaron haciendo más viajes que lo habitual hacia ese lugar, donde se juntaban muchas más personas que de costumbre. Otro momento imperdible es cuando el autor cuenta la historia de las filmaciones en La Plata y recuerda *La playa del amor* de Arístarain, con una "despampanante Mónica Gonzaga abriendo surcos en los ojos de cientos de curiosos". Más que un recuerdo cinéfilo parece una narración del Antiguo Testamento.

La seguridad de Labourdette en muchos puntos se ve debilitada por brutos errores en otros. Por ejemplo, al sumergirse en una reflexión sobre lo discutible que es la nacionalidad de un film, menciona el caso de *Un lugar en el mundo* y dice que la que compitió por Argentina ese año fue *Gatica, el mono*, que luego fue eliminada de la competencia por el propio director (en realidad, la película elegida por Argentina fue *El lado oscuro del corazón*). Error menor, si no lo usara para reforzar el triste destino del film de Arístarain. Además no escatima elogios a Annaud ni a Terry Gilliam en *Doce monos*. Tampoco duda en llenarse la boca para defender a Pitt y contar datos irrelevantes sobre su vida privada en Buenos Aires. Como periodista logra hallazgos al describir el rodaje y aportar datos sobre la filmación de la película, algunos de ellos accidentales, como cuando cita al primer asistente de dirección argentino, quien dice alegremente: "Aunque las jornadas de trabajo duren entre doce y catorce horas diarias, no podés enojarte con él, porque cuando filma es feliz como un niño". Está claro que los niños no saben nada de leyes laborales ni de jornadas máximas de trabajo.

Pero datos como ese son los que se vuelven relevantes a la hora de contar cómo es un rodaje. *Cuatro días en La Plata* no justifica por eso su existencia, aunque sus ventas están aseguradas porque, en un alarde de demagogia y reivindicación de clase, se enumeran todos los extras que trabajaron en el film. Lo demás le servirá a algún historiador que decida contar vida, obra y milagros de Jean-Jacques Annaud, cosa que por ahora creemos que no sucederá.

Santiago García

## Y dale con *El exorcista* (parte II)

11 de diciembre de 1998, casi 11 de la mañana. Entré en la sala 12 del Hoyts General Cinema del Abasto para ver *El exorcista*. Empezó la proyección, la mitad del logo de la Warner estaba en la pantalla y la otra mitad por debajo de ella, más o menos a la altura de las primeras filas de asientos. Luego se centró un poco, pero la película comenzó sin sonido y con la inscripción "El exorcista" por debajo de la tela blanca. Un par de minutos después apareció el sonido, pero un 20% de la imagen estaba por encima de la pantalla y el otro 20% por debajo. Las cortinas se cerraban e intentaban cercar la imagen de manera horizontal para que el asunto no fuera tan horrible, pero la luz se seguía escapando verticalmente. A las 11.05 cuatro de los espectadores —dos tercios de la asistencia total— salimos a denunciar los problemas para que reiniciaran la película con sonido y con la imagen en la pantalla.

Logramos que un empleado de seguridad se acercara hasta la sala 12, que está al final del pasillo, y observara lo defectuoso de la proyección. Se comunicó con alguien mediante un *handy* para informarlo acerca de los problemas y de nuestro pedido. Escuchamos que la falla en el sonido había tenido que ver con un compact y que el formato de la película era así. Sabíamos que el film se había visto bien el sábado anterior, por lo que continuamos exigiendo la proyección íntegra en buenas condiciones. Apareció un encargado y analizó la situación, habló con alguien por el *handy* y le contó lo que pasaba. Después de algunos rodeos nos dijo que la película no podía volver a empezar, posición a la que se sumaba el joven proyectorista, que estaba allí dando algunas precisiones de tipo técnico que no aceptábamos. Incrementamos nuestras quejas y cerca de las 11.30 apareció Mariel Corbalán, gerenta operativa, quien nos dijo que podíamos quedarnos a la siguiente función pero que no se podía volver atrás la película: que razones técnicas, que ya era muy tarde, que todo se atrasaría aún más, etcétera.

Pasadas las 11.35 el proyectorista encontró el formato correcto y la imagen quedó completa en la pantalla, con lo que se reveló la mentira anterior. Nosotros seguíamos fuera de la sala con nuestra petición. La discusión continuó, pero la empresa no accedió a nuestro reclamo. Bajamos para que en la boletería nos devolvieran el dinero de la entrada, trámite que no fue tan rápido como debió haber sido. Allí seguimos quejándonos ante otro empleado y lo máximo que se nos ofreció en compensación fue ver la película gratis en otra función de ese día o ver otra (una sola) de las películas del ciclo. No acepté.

En casi una hora de discusión escuchamos otras explicaciones insatisfactorias y otros comentarios que me dejaron en claro que:

- 1) El supuesto acento puesto en la satisfacción del cliente por parte de estas empresas no es tal. Dejé el teléfono de *El Amante* bajo un título que decía "clientes disconformes" y aún no he recibido respuesta alguna.
- 2) Extraño las dos salas del Maxi, el Ambassador y otros cines céntricos que fueron cerrando en parte por la apertura de estas y otras salas de shoppings.
- 3) La Warner debió haber pensado desde un principio en cines con experiencia para pasar los clásicos. Fui tres veces al ciclo en el Abasto: vi *Casablanca* con buena parte de la imagen fuera de la pantalla, *La pandilla salvaje* en un horario distinto del que estaba anunciado en los diarios y no pude ver *El exorcista*. A partir del 17 de diciembre, los clásicos estuvieron una semana en el Santa Fe 1 y en el Atlas Belgrano 2. Vi *El Exorcista* en el Santa Fe sin inconvenientes.
- 4) Lo que podría haber sido un problema de solución rápida, en Hoyts se convirtió en insoluble. Nuestro reclamo solo era ver bien la película en el horario que habíamos elegido, casi como exigir que un helado de limón sea frío y no sea de dulce de leche.

Javier Porta Fouz

# DISPAREN SOBRE EL AMANTE



## Señores directores:

Tenemos el agrado de dirigirnos a ustedes en relación con los cambios en el diseño de la revista. Cambios que trasuntan una generosa intención hacia el lector de facilitar la lectura de las fichas técnicas de las películas que se estrenan en el país.

Los datos que esas fichas aportan nos son muy útiles para identificar los guiones musicales que nos envían desde distintos lugares del mundo. Ello nos permite disponer de lo necesario para que los autores de la música incluida en las películas perciban los derechos que les corresponden.

Agradeciéndoles desde ya la nueva estructura de la revista, los saludamos muy atentamente.

**Dr. Elías Lucio Córdoba**

Jefe de Departamento Intérpretes y Documentación de SADAIC

## Queridos amantes:

Nuevamente les escribo desde Los Angeles y mi intención es hacerlo desde una visión un poco más positiva que las anteriores. Otras veces dije que acá el CINE no existe. Lo que sí existe es el archiconocido STAR SYSTEM. Si querés codearte con tus actores favoritos, ¡vení a LA! En las premiéres, si con suerte conseguís entradas, podés desfilas por la alfombra roja de la mano de algún actor mientras los destellos de los flashes repiquetean en tu cara. Que quede claro que no hablo de Adrián Suar o de Carlin. Personalmente tuve el honor (?) de compartir el baño de un bar con Cameron Díaz. Lo malo es que unos días antes cometí el grueso error de meterme en una sala para ver la patética *Loco por Mary*, de donde salí odiando no solo a Cameron sino a todos los responsables de la película (perrito incluido) y hasta a los que me rodeaban en el cine. La mina se salvó gracias a Leonardo. Sí, Di Caprio. Cuando salía del baño cruzamos miradas y... sí, chicas, lo lamento pero el pibe de pibe tiene poco. Ahora lo recuerdo en cámara lenta. Caminando con un cigarrillo apagado en sus labios (el estado de California prohíbe el vicio) y un andar muy *cool* pero nada masculino.

También uno puede cruzarse con algunos personajes del mundillo cinéfilo argentino como Luis Puenzo y Eugenio Zanetti. Y quedarse toda la noche tratando de adivinar qué estarían planeando acá esos dos juntos lejos de las garras de Mahárbiz.

Finalmente existe la posibilidad de ir a clases (muchas veces gratis) y escuchar a productores de cine, guionistas, directores que trabajan y viven del cine. Esto puede resultar extraño, conocer a alguien en este mundo que puede pagar un alquiler, un auto, su comida, etc., trabajando en cine. El "american dream" existe. Bienvenidos a LA.

**Josefina Trotta**

## Queridos amantes:

¡Feliz año 1998 y feliz cumpleaños! Muchas gracias por todo lo que hemos podido compartir. Este mes mi emoción se la lleva Quintín por su comentario de *Viaje al principio del mundo*. Nuevamente gracias. Los amo. Son mi compañía permanente.

**Martha González**

## Estimado Noriega:

A raíz de su nota sobre *La mirada de Ulises*, y el consenso unánime de la crítica, es que tuve la necesidad de escribirle. Debo disentir con usted respecto de la obra de Angelopoulos. El film es pretencioso y chapucero, de una sensibilidad prefabricada que canibaliza todos los vicios del cine de Bergman y que aspira, descaradamente, a emular a Tarkovski. Un plano secuencia de diez minutos no solo es una elección estética: es un comportamiento ético. Godard lo resumió en su famoso y maravilloso axioma: el travelling es una cuestión moral.

Filmar bonito pero sin alma redundante en una antiestética; por ejemplo, la escena del gigantesco Lenin descuartizado (berretada suprema) que, como bien se pregunta usted, ¿hacia dónde va? Y acá está el problema: no va ni viene; solo existe por antojo del realizador. Cito su nota: "la película destila belleza de una forma pocas veces vista". ¿Se puede destilar belleza partiendo como sustrato de una simple alegoría, preexistente al film y sin relación con él, y puesta artificialmente aspirando (vanamente) a la significación? Pecado cinematográfico mortal, denunciado décadas atrás por Jean Mitry. Confundir alegoría y metáfora es pasar gato por liebre.

¿No es acaso un bochorno ese brindis por Welles, Chaplin y otros prestigiosos? ¿Es esto —y me excuso por la vulgaridad del término— un homenaje al cine? No. Es solo el guiño culto para el canapé festivalero.

El raconto-baile no solo es indigno por teatral, impostado, declamado, es decir, anticinematográfico, sino también por pedantería.

Angelopoulos solo quiere decirnos: como puedo hacer virtuosos travellings, también puedo resolver el paso de varios años en un solo plano inmóvil.

No hay elección estética (o ética). Simplemente megalomanía.

Y la entrada y salida de los personajes bailando es abiertamente hilarante, algo que desentona en un momento tan patético.

Ni que decir del desfile de unos *freaks* (¿locos de un asilo?) después del estallido en Sarajevo. ¿Será otra cita cinéfila, esta vez a los muertos vivos de George Romero?

Angelopoulos desprecia tanto el relato que, si jugáramos a cortar escenas, veríamos que eliminando cualquiera de ellas no solo no se resentiría la historia en lo más mínimo; es más, diría lo contrario, podría aligerarse de tanta pretensión (disfrazada de gran mensaje, por cierto), ceguera estética y egocentrismo. *La mirada de Ulises*, lamento disentir con usted, es un dislate cinematográfico, el decálogo de la sobreactuación y el amaneramiento, donde los personajes aparecen y desaparecen sin lógica narrativa, se enamoran en un instante sin crescendo dramático (tiranía o impericia del director) y con alegorías tan pueriles que, en comparación, hacen que Eisenstein se parezca a Subiela.

Vuelvo a su nota. La contemplación de un árbol pelado e inmóvil durante un cuarto de hora si puede producir una obra maestra; remitase si no a esa cumbre (de sensibilidad, metáfora, cine) que es *El sacrificio*. Pero no cualquiera es Tarkovski.

Lo saluda atentamente.

**Claudio Huck**

PD: Al calificar una película, no habría que olvidar que el 10 es la obra maestra (digamos *Vértigo*, *Más corazón que odio*, *Sed de mal*) y el 9 la casi perfección (podrían ser *Gertrud*, *Pickpocket*, *La última película*). ¿Cuántos films habrá que merezcan estas calificaciones? ¿Un 9 para *La mirada de Ulises*? Debo tener atrofiado el gusto.

**Estimado amantes:**

Adquirir el número 81 de la revista no solo fue la alegría mensual de leerla, sino que también me alegró por dos motivos más.

El primero fue que sacaron la mejor tapa de la no tan breve historia de *El Amante*. Al fin la pegaron con el diseño de la tapa desde la incorporación del color. Es más, a tal punto llegó mi alegría que dejé de extrañar el amarillo y el negro.

El segundo motivo de alegría fue que llegó la hora de votar. Esta es la segunda oportunidad en el año de participar de la revista. Ya participé en el concurso "Quiero escribir en *El Amante*" y ahora mando mis diez mejores películas y mi peor película del año. Nobleza obliga, debo aclarar que mi elección se ajusta a las posibilidades de ver cine que tengo en Río Cuarto, ciudad en la que asisto a la universidad para cursar la carrera de comunicación social y digo "ajusta" porque en este país "tan federal" solo una parte de los estrenos de Capital Federal llega al interior. Y también se ajusta a lo que me permite el bolsillo.

Este año el cine me dio alegrías y decepciones. La gran decepción fue *Pizza, birra, faso*, a pesar de las alabanzas que recibió de la crítica, el final asquerosamente previsible me hizo perder las esperanzas del nuevo cine nacional que me había generado Agresti con *Buenos Aires viceversa*. Sin embargo, quiero que se siga haciendo cine argentino y estoy absolutamente de acuerdo con quienes piden la cabeza del déspota Julio Mahárbiz.

Espero la segunda vuelta del concurso de crítica, y aguante *El Amante*.

**Adolfo Struck**

Su revista no es una maravilla pero tiene sus momentos buenos. Pero son pocos, bastante pocos. Aun así algunos de esos momentos valen la pena. No sería mala idea incluir más números de su revista en la página web o por lo menos los dossiers, algunos valen la pena.

*Estimado lector: Su e-mail no es una maravilla pero tiene sus buenos momentos. Pero son pocos, bastante pocos. ¿Podría ser más específico?*

**Quintín**

OK. ¿Qué tanto más específico necesitan que sea? Como dije en mi primer e-mail, no sería mala idea que incluyan más números de su revista en el website, si es mucho pedir eso, por lo menos podrían incluir los dossiers. ¿Qué tanto más específico quieren que sea? No dije: "Che, podrían echarle un poco más de laburo al website", dije: podrían incluir más números de la revista, o si eso es mucho pedir, por lo menos podrían incluir los dossiers. ¿Aún no soy lo suficientemente específico? Hasta ahí puedo llegar, si pudiera especificar qué números me interesa leer, ya los habría leído, no los estaría buscando en el website.

Bueno, hasta acá llego. Demasiado laburo para un e-mail. Chau.

**Estimados amantes del cine:**

Los felicito por la revista. Es muy buena aunque estoy en desacuerdo con el 80% de lo que dicen. Tal vez eso la hace aun más divertida.

Ahora va una pequeña crítica que se refiere a lo escrito por Jorge ("sobrealorado/soplo de aire fresco") García en su sección de cine en TV del número 81. Allí comenta la película *El final de un canalla*, con Kirk Douglas y Henry Fonda, y empalma con un argumento que no corresponde a la película (donde KD hacía un pistolero muy malo que escondía unas alforjas con guita en un agujero con serpientes y HF era un comisario que lo perseguía por la mitad del Oeste norteamericano para recuperar lo robado y meterlo preso). Jorge vio alguna otra película sobre una prisión y se le ligaron las dos.

Por lo demás, esa sección es muy buena y los comentarios son muy interesantes, aunque los dos calificativos que puse junto con el nombre de JG se repitan millones de veces. Me hace acordar al libro de Curubeto sobre cine bizarro donde dice cada cinco renglones "esta es la mejor escena jamás filmada de tal o cual cosa".

Un abrazo desde las pampas bonaerenses.

**Fernando Momo**  
Open Door

*Estimado Fernando:*

*Gracias por tus conceptos sobre la sección de cine en TV. Respecto del atípico western de Mankiewicz, es cierto lo que señalás en cuanto a que Kirk Douglas es un ladrón que al comienzo de la película esconde el producto de un robo en el susodicho agujero, pero también recordarás que casi inmediatamente después es metido preso y buena parte del resto del film se desarrolla dentro de la prisión donde Douglas se convierte en el líder de los reclusos, hasta el momento de su fuga. El alcalde de esa prisión es Henry Fonda, quien en el último tramo del film y luego de que Douglas se haya rajado se dedicará a perseguirlo. Gracias de nuevo y un abrazo.*

**J. G.**

## ¡¡Hola gente del amante!!

Les escribo para comentarles que fui a ver al gran Beat Takeshi, permítanme arrodillarme para alabarlo, ya que para mí es todo un genio. Fui con mucho placer a ver *Hanabi* —fuegos artificiales, para los que no saben japonés—, y no me llevé ninguna desilusión, es más, cada vez más quiero a este paisano mío.

Por si no sabían, este Beat Takeshi, Kitano Takeshi su verdadero nombre, inició su carrera como humorista, de los más famosos y reconocidos en Japón. Mis primeros contactos con esta personalidad fue en un programa tipo *Supermatch* —de entretenimientos—, donde él hacía de rey de un castillo, y de un grupo de miles de personas quedaban solo unas pocas para llevarse el premio mayor superando diversas pruebas. Ahora, lo divertido de esto era que esos juegos tan divertidos y originales, que supongo el mismo Beat creó, son los famosos juegos que hasta hace unos años atrás Tinelli impuso aquí en la Argentina (¿recuerdan ese que tenían que cruzar el puente mientras les tiraban pelotazos, o el que tenían que saltar obstáculos mientras giraba una plataforma?).

Bueno, este Beat no solo hace películas grandiosas como *Hanabi* o *Ano natsu ichiban shizukana umi* —la de los sordomudos, ¡¡es-pec-ta-cu-lar cine de verdad!! Yo vi una película que se llama *Minna yatteruka?* (¿todos lo están haciendo? —en clara referencia al sexo, ¿no?—) que fue hecha post *Sonatine*, antes de *Hanabi*. Nadie va a creer que esta película la hizo Beat, es realmente increíble lo chiflada que es esta película, cabe aclarar que no es para nada buena, al menos para mí. Pero este Beat hace lo que quiere sin importarle nada de lo que digan las personas; lo que hace, lo hace porque él quiere. ¿Alguien haría una película que empieza con un tipo que se levanta una mañana y dice que se quiere comprar un auto porque quiere tener *car-sex* y va a la concesionaria a pedir un auto especialmente para tener relaciones sexuales y en la concesionaria se lo dejan probar —por supuesto con sexo— con la empleada del lugar? Eso no es todo; después de varias locuras más, llegamos a una etapa en que este personaje se transforma en ¡¡hombre mosca!! y la ciudad, para atraparlo, decide hacer un llamado a la población para que ¡¡¡¡¡juntan excremento personal!!! ¡¡¿¿¿Y lo llevan a un estadio de béisbol para usarlo de carnada!?!?! Increíble, ¿no? Y yo escuché a personas fuera del Teatro San Martín que comparaban a Beat con celebridades del cine... ¿Ustedes creen que cualquiera de esas celebridades hubiera hecho una película como *Minna yatteruka?*... Beat sí lo hace... Escribe libros, se autocritica en unos de sus cuentos como una personalidad de mal carácter y agrandado. El cuento se llama *Esa persona* y se refiere a él mismo como un comediante que no quiere a su público, y le es indiferente... pero todos lo consideran el más grande, ¿será así de verdad?

Todas las ilustraciones de *Hanabi* son de él... una maravilla. Tuvo un accidente de moto y volvió a nacer, en Japón lo conocen más por sus programas de TV que por sus películas. No sé si habrá muchas personas que saben quién es Kitano Takeshi, y que ganó el León de Oro en Venecia; pero todos saben quién es Beat Takeshi, un comediante y actor que hasta puede escribir libros sobre perversión, dándote un curso de cómo masturbarte con tomates, o frascos con moscas —esto es verdad—, increíble.

*Hanabi* es fabulosa, es una conjunción entre *Sonatine* y *Ano natsu...*, toma la violencia de una y la tranquilidad de otra. Nishi es violento, y da miedo su faceta violenta, pero demuestra ternura cuando se lo ve solo —en la escena en que corre el triciclo del lugar— o con su señora durante el viaje, faceta de Beat actor. El mar es uno de sus ambientes preferidos. Cuando oía el sonido del mar, veía al chico sordomudo surfando. Su señora dice solamente dos palabras en toda la película —y lo traducen mal—

dice “gracias” y “perdón” —no “muchas gracias por todo” como tradujeron en la pantalla— y es el momento en que muestran que son una pareja de verdad. El humor absurdo siempre está presente, pero en el momento justo, al igual que en *Ano natsu...*, la escena de la foto es muy divertida, al igual que la escena de la piedra que tira contra la ventana en *Ano natsu*.

El último disparo es una señal de que los finales felices no sirven de nada. Todas sus películas y sus personajes tienen un final trágico. En *Kids Return*, dos jóvenes que se conocen desde la secundaria siguen sus rumbos y al final los dos terminan sin sus ilusiones; pero ambos al menos vuelven a juntarse y pareciera que desean seguir viviendo, o al menos seguir con sus vidas. Hasta en *Minna yatteruka?*, el hombre mosca termina estampado con un matamoscas gigante. Sus personajes encuentran una nueva forma de vivir su vida, de disfrutarla, pero a la vez deben conformarse por poco tiempo con ese placer, lo que dura la película. Es como que Beat les da una posibilidad a sus personajes para que vivan el último momento de sus vidas lo mejor posible.

Las imágenes de sus películas son grandiosas, el bicho de luz en la hoja es fabuloso. Los dibujos también lo son, el cuadro hecho con letras en que se entremezclan la luz y la nieve, con la palabra “suicidio” al costado, es un logro. Muy buena la novia con la cara en forma de flor, representa muy bien a la novia japonesa, con la cabeza baja.

Takeshi, sos realmente un grande, y agradezco a Dios que te haya salvado de ese accidente motociclístico. Hubiera sido una pena perder a alguien como vos en el séptimo arte.

PD: ¿Faltaría que también cante, no? Bueno, canta, y para una película hizo el tema de la película con su banda. La película no es de él pero actúa. Increíble.

PD2: Me encantaría que muchas más personas se acerquen al cine de Kitano Takeshi, que bien se lo merece.

Mako de Ramos Mejía (antiguo suscriptor)

**EL PRINCIPE DE LA ANIMACION**

**The Prince of Egypt: banda sonora original (canciones e instrumental) compuesta por Hans Zimmer (Stephen Schwartz en las letras) perteneciente al film homónimo. 1998, Dreamworks Records (Universal-Polygram).**

En *Reflexiones sobre la música*, Paul Henry Lang (uno de los más importantes críticos musicales de este siglo) aseguró que "al teatro no vamos a aprender historia, y la precisión histórica, como reconoce el autor, no era lo que le preocupaba". Lang, fundador de la Sociedad Americana de Musicología, se refirió así a Peter Schaffer y su *Amadeus*, y extrapolando dicha conclusión bien podría aplicarse a la flamante producción de Spielberg, Geffen (importante ejecutivo discográfico asegurado en 25 millones de dólares merced a los deportes de riesgo que practica y a lo que significaría su pérdida para Wall Street) y Katzembreg.

De este modo el realizador de *ET* y *La lista de Schindler* nuevamente se reivindica frente a su comunidad, contando la historia de uno de los más importantes patriarcas judíos.

Si bien la Biblia está llena de contradicciones y no fue Dios sino un hombre (varios) su escriba, Spielberg hace lo mismo que Schaffer: se desentiende de la historia desde el punto de vista investigativo y busca —mediante atajos— dejar extraños mensajes, a tal punto que uno no sabe si se trata de una película anti-Dios o pro-humanos, es decir, sobre el hombre y sus debilidades y la desgracia a la que puede ser llevado un pueblo por la obstinación de un gobernante.

¿Qué papel juega en este escenario la música de la película?

Como en pocos casos en los últimos tiempos: *todo*. ¿Por qué?

Muchas escenas del film no tendrían la fuerza dramática necesaria si no fuera por la música compuesta por Zimmer y las letras escritas (para las canciones corales) por Stephen Schwartz.

Sorprende, aunque no de un modo ostensible, que Spielberg no haya pensado en John Williams para esta banda sonora, pero analizándolo fríamente, el compositor neoyorquino no podría haber logrado el clima *Broadway* necesario para impactar al oyente, ya sea en su casa o en la sala de cine.

Zimmer, nacido hace 43 años en Frankfurt y conector a ultranza de las particularidades de los medios electrónicos para componer música, que bien utilizados (en sus manos, por ejemplo) consiguen climas bellísimos y mal empleados no tienen nada que envidiarles a los más repetitivos temas de dance y house, se jugó en este trabajo una verdadera patriada.

Zimmer logró imprimir una fuerza narrativa musical verdaderamente original a un film que seguramente no iba a pasar inadverti-

do ni para creyentes ni agnósticos y que debía mostrar —casi como una especie de disculpa permanente que se exige Spielberg a sí mismo para con su comunidad— el sufrimiento de uno de los pueblos más perseguidos a lo largo de la caótica y cíclica historia de la humanidad.

En trabajos como *Flecha rota*, *Marea roja* y *La roca* es apreciable que Zimmer se copia a sí mismo, seguro de triunfar con su fórmula; los temas de apertura y cierre y de los momentos cruciales de dichos films parecen calçados, aunque nadie puede quitarles el rótulo de verdaderos temas de acción. Sucede lo mismo con *El pacificador*.

Aquí, este compositor elogiado por sus pares, pero que entre el público (el melómano y el normal) parece ostentar la misma cantidad de detractores que seguidores (por otra parte los seguidores de la música de cine no son tantos), se las ingenia para que los recursos musicales que lo hacen original (estridencias y contrapuntos verdaderamente anímicos, ejércitos de cuerdas cabalgando sobre el leitmotiv dentro de un tema no trascendental y coros exultantes al mejor estilo de la escuela rusa de composición y la romántica) se destaquen por encima de aquellos que los muestran hurgándose a sí mismo.

Zimmer utiliza tanto equipos electrónicos como orquestas reales, sin perder pasión, ya que logra en su trabajo tal grado de concentración que seguramente será la envidia de numerosos colegas.

A pesar de aquello, se trata de una banda sonora bien al estilo *Broadway* (superior, por lejos, a la flemática *Evita* de Lloyd-Webber y Rice, en su versión para cine), es decir, comercial, sin bastardear al género. Al retirarse de la sala, muchas personas se iban silbando o tarareando el tema *Libéranos*, sin lugar a dudas uno de los mejores del film y enmarcado en una escena crucial, lo que da pauta del efecto anímico que había logrado el film.

Un desierto adjudicable a la discográfica y a la necesidad de vender discos entre los compradores más populares (aquellos que compran los discos por sus éxitos) son las canciones pop que se incluyen en este trabajo y que ni siquiera guardan estrecha relación con el film.

Si Mariah Carey, Whitney Houston, K-CI & JÓJO y Boyz II Men no hubieron formado parte de este trabajo, quienes verdaderamente aprecian la música más allá de su envase o apariencia no lo hubieran notado.

Pero a veces las imposiciones de las compañías son más fuertes y en este mundo globalizado es muy difícil que un compositor de música de cine (sea Williams, Zimmer o Goldenthal) pueda rechazar la inclusión de trabajos que nada tienen que ver con la historia.

Temas como *Deliver Us*, *Goodbye Brother*, *Cry*, *Death of First Born*, *The Plague* y *Red Sea*, entre otros, compensan algunos de-

fectos de este trabajo, sin inclinar la balanza, dejándola en equilibrio, y con la solución de programar el CD y elegir solamente aquellos tracks que nos sumergen en el clima y en la historia que nos quieren contar, y que solo a uno le resta creer, nada, todo o en parte.

**SOLO TANGO**

**Tango: banda sonora instrumental con temas de varios autores y otros originales, compuestos y seleccionados por Lalo Schifrin, pertenecientes al film homónimo. 1998, Deutsche Grammophon (Polygram-Universal).**

*Sin embargo, yo siempre te recuerdo/ con el cariño santo/ que tuve para ti, y estás en todas partes, pedazo de mi vida.../ Sos la ilusión perdida/ que nunca olvidaré.*

Esta es una de las dos letras que recabaron Oscar del Priore e Irene Amuchástegui en *Cien tangos fundamentales*, y que pertenece a *La cumparsita*.

¿De aquel sentimiento se trata el tango? ¿Es solo la *mamma* que se nos fue, la percantante que me amuró, el arrabal entreverado entre el brillo plateado de los metales, el amigo que nos fundió y el amor que ya no es más? Afortunadamente es eso y mucho más.

Este trabajo de Schifrin (íntimo amigo de Piazzolla y muy influenciado por él) también es un compilado de versiones prolijísimas de grandes tangos argentinos. Un verdadero lujo para los oídos más exigentes, además de un placer enorme.

Si bien el autor de *Anno Domini*, *Don Quixote*, *Bullitt* y *The Four Musketeers* no realizza aquí un trabajo descollante, en las composiciones propias es tan prolijo como en las de otros autores.

Con sus temas *Tango al atardecer*, *Tango bárbaro*, *Los inmigrantes*, y *Tango para percusión* (quizás el mejor de los de su autoría), redondea el concepto universalmente creíble de nuestra música más representativa tierras afuera.

Si a esto le sumamos *A fuego lento*, *Calambre* (Piazzolla), *Recuerdo*, *Zorro gris* y *La yumba*, en estupendas versiones, tenemos un trabajo completo y prolijo en torno a la música ciudadana, pero (siempre hay uno) al filo de deslucirse con la incorporación de *La represión* (del propio Schifrin) y *Flores del alma* (en la voz de Viviana Vigil y Héctor Platti, que en este dúo demuestran que podrían dedicarse a otra cosa, la murga por ejemplo).

Dos tracks que nadie notaría si alguien hubiera olvidado ponerlos, pero afortunadamente alguien inventó la programación del CD, verdadero zapping musical que nos salva, como en este caso, de horroses francamente desechables. ♦♦

Ante cualquier duda o consulta pueden hacerlo al e-mail de la revista o bien a: [sfpineau@yahoo.com](mailto:sfpineau@yahoo.com)

**La película del mes: *Adicta al crimen***  
*Office Killer*, EE.UU., 1997, dirigida por  
 Cindy Sherman, con Carol Kane, Molly  
 Ringwald y Jeanne Tripplehorn. (Gativideo)

## UNA MUJER SIN IMPORTANCIA

Durante mucho tiempo, la figura del psicópata estuvo más vinculada a la racionalidad del género policial que a la del terror. En Estados Unidos, a principios de los años 70, con el auge del subgénero gore (caracterizado por el horror explícito basado en la mutilación del cuerpo de la víctima), se multiplicaron las películas que mostraban las conductas psicopáticas como un síntoma social (*La masacre de Texas*, de Tobe Hooper, o *La última casa de la izquierda*, de Wes Craven, son dos buenos ejemplos). En este sentido, la filmografía de John Waters ha sido excepcional —entre otras tantas razones— por haber encontrado el tratamiento más original posible para una figura que estaba al borde de su agotamiento narrativo (ver dossier Terror y dossier John Waters). A diferencia de sus colegas, que enfocaban al psicópata para mostrar a través suyo una sociedad que dejaban a propósito fuera de campo, Waters lo encuadró desde la mirada ávida de novedades y emociones fuertes que depositaban sobre ellos los buenos ciudadanos y puso en escena por primera vez el espectáculo mediático del cual formaban parte.

*Adicta al crimen* —el debut de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) como directora— es al subgénero de psicópatas lo que las primeras películas de Waters fueron al gore (no casualmente es amiga de Waters y actúa en su última película: *Pecker*). La originalidad de Sherman —como la de Waters— está en su capacidad para mirar desde afuera de las convenciones estéticas vigentes a personajes que se han convertido en el colmo del estereotipo. Pero la contraparte de esa mirada es su convicción previa de que la sociedad que convive con sus propios engendros también ha perdido las huellas de una subjetividad auténtica y por eso prospera como el reino de los estereotipos. La forma en que Sherman desglosa esos estereotipos —reparando hasta en los detalles más mínimos de sus rasgos de estilo— revela en parte su propia poética como artista (los antecedentes en su obra como fotógrafa), pero al mismo tiempo, su desconfianza sobre lo que se expresa a través de ellos la lleva a construir personajes que se sobreponen a su propia hipercodificación. Buscar y encontrar antecedentes de los estereotipos de *Adicta al crimen* en la obra fotográfica de Sherman es inevitable, aunque resulte una operación crítica tan rigurosa como obvia. Sus primeras fotografías (1977-80), presentadas como *Untitled Film Still (Fotogramas sin título)*, se definían ya —por la vía negativa— en re-

lación con el cine. En blanco y negro, carentes de título, pero numeradas, estas imágenes intentaban dar cuenta de la imposibilidad de construir una ficción a partir de la fotografía. Dentro de ese espacio dual que establece la relación especular entre un estado de cosas y su reproducción mecánica no hay lugar para un tercer término (el personaje) que dé lugar a la ficción. La ausencia de título señala la falta de esa narración que los números de las fotografías invocan en vano. La idea de la serie (que numera imágenes desconectadas entre sí) sugiere un principio de continuidad que en el espacio no-ficcional de la fotografía no se cumple. La idea del blanco y negro se conecta con el sentido de lo representado dentro de la serie: el *american way of life* durante los 40 y los 50, que quedó registrado en la memoria de los Estados Unidos como un estándar idealizado del pasado nacional y que Sherman lo reconstruye como si se tratara de fragmentos de películas perdidas, pero que en realidad nunca existieron (de ahí el nombre de "fotogramas").

Hacia los años 80, el interés de Sherman se centra cada vez en su propio cuerpo, convirtiéndose ella misma en el objeto de sus fotografías. Al mismo tiempo que adopta los más variados estereotipos femeninos que le proveen el cine, la publicidad y los medios de comunicación en general, hasta agotarlos en sus posibilidades, se acentúa la artificiosidad de su obra y el subrayado sobre los aspectos siniestros y mórbidos que quedan camuflados tras la normalidad de la vida cotidiana y pasan desapercibidos por su mismo carácter estereotipado. No se trata de exagerar en la totalidad, sino de exagerar en un detalle, para crear la sensación incómoda de una realidad desencajada, de una armonía interrumpida, de una ocasional falta de sentido. La obra fotográfica en color reunida como *Untitled (Sin título, 1980-87)* enfatiza los rasgos de una poética que expresa la idea de lo inclasificable (lo que no tiene nombre) a través de la manía por no poner títulos. La imposibilidad de nombrar refleja una impotencia frente a las cosas que se parece al terror de quien detecta un detalle siniestro o abyecto en medio de un contexto aparentemente normal.

Es cierto que todo lo dicho hasta aquí sobre la obra fotográfica de Sherman podría aplicarse a su película. *Adicta al crimen* concentra todos estos rasgos, pero tiene el plus —inédito en sus fotografías— de la construcción de personajes por encima de los estereotipos, una operación que ya reclamaban los *Fotogramas sin título*, pero que ellos mismos se autocalificaban de imposibilitados de hacer.

*Adicta al crimen* logra convertir la psicopatía de Dorine Douglas (Carol Kane) en una idiosincrasia puramente ficcional, en una rareza contraída en contacto con el mun-

do real, pero que se ha independizado y que está a punto de dejar secuelas letales. El personaje podría definirse con las palabras que usaba O'Hara (Orson Welles) en *La dama de Shanghai* para describir a Banister, el abogado tullido que intenta inspirarle lástima por su cojera y su debilidad por el alcohol, mientras le propone un negocio poco claro: "es tan inocente como una culebra dormida". La compasión a la que mueve Dorine es tan equívoca como la condición desalmada del resto de los personajes. Sherman se atrevió a indagar el estatuto de verdad de un prejuicio que solo podría no existir en un mundo ideal donde naturaleza y sociedad fueran igualmente equitativas. La piedad con Dorine (tal como la ejerce el culposo y ambiguo personaje de Norah Reed, la encargada de hacer la racionalización de personal en la revista donde ella es correctora) es producto de asumir que tiene todas las razones para ser rechazada: es fea, gorda, usa unos anteojos horribles, viste mal, su padre murió y su madre está postrada, carece de gracia, simpatía, bondad, sentido del humor, o de cualquier otro sustituto de la belleza que no sea la eficiencia en el trabajo. (A lo largo del film no dudaremos en ningún momento de su inteligencia, pero ya se sabe que en el cine de psicópatas este atributo es un estándar, aunque siempre se lo presente como un rasgo estigmatizable y a la vez fascinante.) El rechazo hacia Dorine (tal como lo ejerce Kim Peele, una redactora de la revista) es producto de la misma impresión que en Norah despierta piedad: es fea, gorda..., etc., por lo tanto, por algún lado se tiene que canalizar su resentimiento por tanta injusticia cósmica. El personaje de Kim, a su vez, presenta la misma ambigüedad que el de Dorine, pero del modo inverso: en lugar de sentir piedad, desconfiamos de ella por su aspecto elegante, moderno, desenfadado, independiente, arrogante, impulsivo, desafiante de la autoridad, y relacionamos todos estos rasgos con un inescrupuloso afán de progreso en el trabajo. A lo largo del film nos daremos cuenta de que este estereotipo aplicado a Kim tiene su cuota de verdad, pero sin obviar que ella está más enojada contra la arbitrariedad de su jefe por hacerla trabajar después de hora junto a Dorine (a quien no soporta) que contra Dorine misma (de hecho, después de gritarle, Kim vuelve con un paquete de galletitas para convidarla; mientras tanto, Dorine se ha ido a preparar la trampa para que la despidan a Kim). A su vez, el personaje de Norah es tan ambiguo como los de las otras dos: por un lado, es la única que trata bien a Dorine (aunque lo hace porque siente pena por ella), pero, por otro, es la que decide la reducción de horas de trabajo y que los empleados envían las notas desde su casa por correo electrónico (para poder sobrefacturar el

precio de las computadoras). La breve simpatía que puede inspirar Norah en el espectador siempre está mediada por su carácter culposo, más que por sus buenas intenciones.

La ambigüedad de los personajes y el desmascaramiento de los estereotipos se transfieren al relato mismo. En el comienzo de la película, la voz en off de Dorine se refiere a la reducción de personal en la revista *Consumidor constante*, su lugar de trabajo: "Para aquellos que no pueden adaptarse al cambio, va esta advertencia: serán finiquitados". Literalmente, parece una crítica a los despidos masivos que surgen de la racionalización de la empresa. Al final del film, el cierre de la voz en off coincide con el principio, y las palabras de Dorine cobran un nuevo significado: el resultado exitoso de la masacre la ha convertido a ella de víctima en verdugo: con el vestuario de Norah (y su cadáver oculto en el bolso), se lanza a la carretera en busca de un empleo de gerente administrativa (el cargo desde el cual Norah había decidido la racionalización de personal). Al cerrarse el círculo, Dorine ha demostrado ser el resultado matemático de su propia historia: pagó con la misma moneda el daño que le fue hecho. En todo caso, el aspecto conmovedor de su masacre radica en el esfuerzo por darle un sentido de reconciliación con su pasado: ella no quiere deshacerse de los cadáveres y los sienta alrededor del televisor para componer con ellos la imagen más estereotipada posible de la familia americana. En medio de ese cuadro, Dorine aparece como un ser emocionalmente demasiado carenciado como para juzgarlo con el rigor de la ciencia, pero a su vez la composición de ese cuadro es el resultado de unas aspiraciones de ascenso social y de reconocimiento profesional a cualquier precio que están en perfecta consonancia con la lógica exitista de la sociedad que la excluye. La fascinación que provocan las represalias de Dorine es la misma que podemos sentir por aquellos personajes con los que solemos identificarnos solo por la parte que más nos conviene, olvidándonos de que podríamos ser sus víctimas. Cuando Dorine se salga con la suya, será para demostrar que ella también es capaz de ocupar el lugar de los que hacen sufrir a todas las Dorines de este mundo. Ella es el reverso de los personajes de Tim Burton, que hacen de su rareza la fuente de una belleza interior incomprendida por la vulgaridad del gusto medio. Sherman deja claro que su protagonista es la típica víctima que se identifica con el principio que la hace sufrir y desde allí se odia a sí misma. Por eso no es raro que esté dispuesta a todo para ser como los demás. ••

Silvia Schwarzböck

## TREES LOUNGE. EL BAR DE LOS MUCHACHOS

*Trees Lounge*, EE.UU., 1996, dirigida por Steve Buscemi, con Carol Kane, Mark Boone Jr., Steve Buscemi, Bronson Dudley. (SBP)

Cada día de la semana Tommy Basilio se sienta en la barra del bar Trees Lounge y observa el mismo paisaje: un Wild Turkey que se acabará pronto, un barman dispuesto a revivirlo y un pequeño grupo de parroquianos tan hieráticos como aficionados a empujar el codo. En principio, el espectador del debut como director de largometrajes de Steve Buscemi —quien es, además, guionista de la película y encarna en ella a Ba-

silio— no verá mucho más que eso. Con gran inteligencia, Buscemi transmite la monotonía que embarga la vida de los personajes que habitan el bar de Long Island. Basilio es un comediante frustrado y un mecánico desocupado. Ha perdido a su pareja, que ahora vive con el que era su jefe y mejor amigo. Nada para él podría ser peor.

Pero en el fondo del camino de un *loser* siempre hay una luz. Esa luz es Debbie (Chloe Sevigny, magnífica, como en *Kids*), una jovencita con la que Tommy vive un affaire de una noche. La resolución de la secuencia del film en la que se desarrolla esa relación es fantástica. Buscemi arma un juego de seducción magistral entre los dos personajes y elide aquello que cualquier director de Hollywood no hubiera

podido ocultar: la consumación de la relación entre la chica y el adulto, que además es isu tío! De todos modos, la luz no va a durar encendida mucho tiempo, y Tommy llegará al fin de la historia tan confundido como al principio.

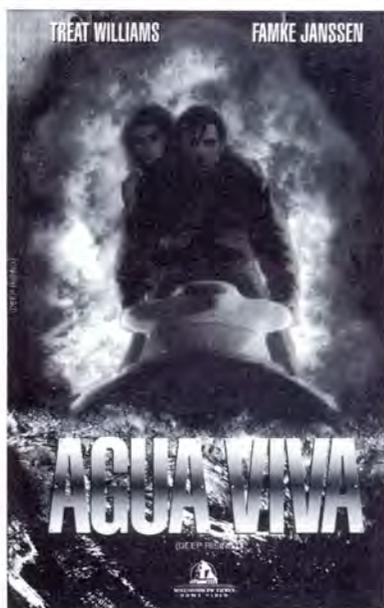
Sinceramente, cuesta mucho recordar una película norteamericana de los últimos tiempos que refleje tan bien la fragilidad de las relaciones entre la gente.

La naturalidad con la que todo el elenco, una galería de antiheroes de clase trabajadora absolutamente querible, compone a sus personajes debe tener que ver con el ambiente distendido que Buscemi parece crear para sus actores. Samuel L. Jackson, quien voló especialmente de Los Angeles a Nueva York para hacer su pequeño papel en el film, declaró más tarde que po-

cas veces se había sentido tan cómodo en un rodaje. En este sentido, Buscemi se inspiró claramente en John Cassavetes, su héroe cinematográfico.

La filmación de *Trees Lounge* duró apenas 24 días, el presupuesto fue ínfimo y el resultado óptimo. La película no fue un éxito comercial y fue nominada en dos categorías para los premios Independent Spirit, reservados a lo mejor de la producción independiente norteamericana, según los propios directores y técnicos de esos films. Perdió en el rubro ópera prima frente a *Resplandor en la noche* y en guión frente a *Big Night*. Obviamente, lo justo era que se hubiera llevado los dos premios. Pero no hubiera sido un buen final para un *loser*.

Alejandro Lingenti



## AGUA VIVA

*Deep Rising*, EE.UU., 1998, dirigida por Stephen Sommers, con Treat Williams y Fanke Janssen. (Gativideo)

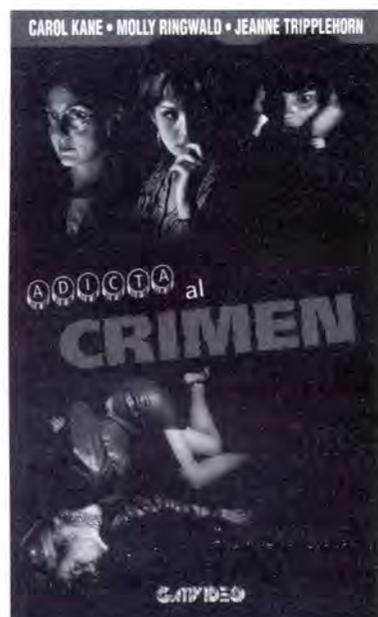
*Agua viva* fue uno de los estrenos más sorprendentes del año pasado. La distribuidora hizo un lanzamiento mínimo y el público no se acercó a verla. Bastan los primeros planos del film para darse cuenta de que se trata de una buena película. ¿Qué es *Agua viva*? Es un film de aventuras a la antigua que no solo se nutre del Hollywood clásico (de quien era más deudora la obra anterior del director, *El libro de la selva*) sino también de los escritores del género del siglo XIX. Robert Louis Stevenson, Julio Verne, sir Arthur Conan Doyle son grandes que se pueden nombrar sin que sea descabellada la asociación. Stephen Sommers había llevado a la pantalla a dos grandes autores del siglo XIX: Mark Twain y Rudyard Kipling. Aunque acá el guión es original (¿lo es?) la influencia de

la literatura se hace presente con claridad. Un mercenario (Treat Williams, muy parecido a Han Solo) alquila su lancha a un sospechoso equipo que desea llegar a un punto exacto en el medio del mar de la China. Paralelamente, una ladrona simpática y atrevida (Fanke Janssen) viaja en un crucero de millonarios tratando de hacer su trabajo. Pero algo terrible pasa en el crucero y, cuando el mercenario llega con sus pasajeros, lo encuentra desierto. Allí empieza la aventura, pero antes el director ya nos ha puesto en clima. Por una parte, los planos de la lancha surcando el mar, filmados y montados con una destreza que logra contagiar el espíritu aventurero a los espectadores. Por otra, un descomunal plano para presentar al crucero (más parecido a Titanic que al del amor) que no es un mero virtuosismo sino la mejor manera de explicar la riqueza y el poder de los que allí viajan. Además la idea de que en el planeta haya monstruos marinos desconocidos y espacios y luga-

res ingobernables pertenece más al siglo XIX que al XX. El cine puro de aventuras fue retrocediendo en la medida en que se dejó atrás esa forma de pensamiento. Otro mérito de *Agua viva* son los dos protagonistas: Treat Williams es un duro (en más de un sentido) ideal para ese papel y es saludable que no hayan puesto una estrella en su lugar. Es el clásico mercenario que esconde a un héroe. Fanke Janssen es una actriz a la que no le falta nada. Ex villana de James Bond y actual actriz de Woody Allen y Robert Altman, este es el papel que la consagró. Ella es irresistiblemente encantadora. Tiene mucho talento para la comedia, combinado con un toque de distinción, y por momentos puede ser re a convertirse en heroína de armas tomar. Los villanos (que en realidad los hay de varias clases) son otro gran hallazgo; cada uno tiene su personalidad y son identificables, lo que ayuda a que sus muertes tengan importancia para el espectador. Los giros de la trama, las sorpresas, el hu-

mo, el grupo improvisado que se forma frente a un peligro mayor, el monstruo que tarda en mostrarse son elementos que enriquecen al film. *Agua viva* no se parece a casi nada de lo que se hace en el cine actual. Su fracaso de público pudo no haber sido un accidente. Sin embargo, posee todo para ser una película comercial. Que no lo haya sido se explica por su sensibilidad fuera de época y por su ausencia de demagogia. Con los títulos del final ni siquiera hay una canción, solo la música de Jerry Goldsmith sonando mientras los latidos de nuestro corazón recuperan su velocidad normal. La alegría que me produce *Agua viva* es doble ya que no solo me divertí y pasé un buen rato con una buena película. También descubrí que hay gente que no ha olvidado de qué se tratan el cine y la literatura de aventuras. Para mantenerlos vivos hoy se necesita mucho talento.

Santiago García



Muchas veces, cuando uno llega al videoclub, se pregunta qué novedades hay o qué película buena puede elegir. Nos acostumbramos a dejar de lado lo que ya vimos o a postergar una y otra vez alguna película hasta encontrar el momento adecuado para verla. Pero es un buen ejercicio ver nuevamente grandes films, confirmar o redescubrir clásicos de todos los tiempos o películas tapadas de grandes directores. Para disfrutar de un gran banquete fui al video a buscar películas de Billy Wilder y me armé mi propio ciclo. Cada uno de esos films es, en sí mismo, un regalo que todo amante del cine se merece.

En el número 25 de *El Amante* se publicó un dossier completo sobre Billy Wilder, y en el número 27 *Una Eva y dos Adanes* fue elegida la mejor comedia por los redactores y los lectores. Flavia de la Fuente analizó a su vez el final de la película en el número 74. Podemos decir sin sorprender a nadie que quien no la haya visto debe hacerlo, no solo porque es un film fundamental sino porque además provoca un placer infinito. Es una comedia libre que no

excluye ninguna preferencia sexual; los actores (Jack Lemmon, Tony Curtis y Marilyn Monroe) están en su mejor forma, y la película posee además un erotismo juguetón que impacta por su audacia para la época (y más aun para esta, en la que la violencia es menos tabú que el sexo). No hay ningún mal en el sexo en *Una Eva y dos Adanes* (1958), pero sí lo hay en la violencia, representada por los gángsters. Cada día estoy más convencido de que nos estamos alejando de esa visión del mundo. Para cambiar brutalmente de género, se puede hablar de otro hito: *Pacto de sangre* (1944). Fred MacMurray (nadie lo aprovechó como Wilder) y Barbara Stanwyck, una devoradora no ya de hombres sino de todo lo que se le cruce en el camino. El cine negro allá arriba, en la cúspide. Una utilización de la voz en off que no tiene una línea olvidable. Una vez más saltamos de género. Ahora pasamos a la Segunda Guerra Mundial: *Cinco tumbas a El Cairo* (1943), con Franchot Tone, Anne Baxter y Eric von Stroheim haciendo de Rommel en una actuación de antología, con muchos puntos en común con su papel en *La gran ilusión*. El humor con el que Wilder se atreve a mostrar al personaje es un acierto notable, porque eso no le quita después ni una pizca de maldad. Sin tanta complejidad en la narración como otros films del director, la película es un apasionante relato de espionaje que transcurre durante la Segunda Guerra.

En la posguerra Wilder filmó *La mundana* (1948), que acaba de editarse en video: la historia de una mujer del ejército de Estados Unidos (Jean Arthur) que forma parte de un comité de investigación sobre las actividades de las tropas americanas en Berlín. Aunque se trata de una comedia romántica con un triángulo amoroso (la otra mujer es Marlene Dietrich), el tono del film es de una profunda amargura. Ver Berlín devastada como fondo es duro pero además los comentarios sobre el capitalismo y el ejército no son nada concesivos. Claro que en sus diálogos Wilder lograba transmitir su ideología con tanta rapidez que la censura apenas podía captarla. El protagonista es el tontolón John Lund, a quien vi haciendo de chanta en los primeros dos films de Dean Martin y Jerry Lewis: *Mi amiga Irma* y *Mi amiga Irma va al Oeste*. Marlene Dietrich volvió a trabajar con Wilder en *Testigo de cargo* (1957), cuya primera parte está sostenida por Charles Laughton, un abogado malhumorado que solo desea matar a su enfermera (Elsa Lanchester, la novia de otro monstruo). Durante el juicio la película pierde algo de interés, pero al final levanta puntos gracias a Marlene. En el mismo año, y como si fuera muy sencillo, Wilder realizó *Amor en la tarde*, con Gary Cooper y Audrey Hepburn, otra comedia romántica muy avanzada para la época. Audrey es una joven que está fascinada por las proezas sexuales de un viejo playboy (Cooper) y él

está enamorado de ella y celoso de las docenas de falsos romances que ella inventa. Una película por encima de *Sabrina* (1953) y tan moderna como *Una Eva y dos Adanes*. Para el final, otras dos películas con el dúo Jack Lemmon - Shirley MacLaine: *Irma, la dulce* (1963) y *Piso de soltero* (1960). *Piso de soltero* es una amarga comedia sobre las miserias de los empleados de una empresa que luchan por un ascenso. En realidad quien lucha es el protagonista, que les presta su departamento a los empleados de mayor rango para que vayan con sus amantes. La película tiene un final amargo, pero luego sigue un poco más y desemboca en una *happy end*. Sin embargo, la sonrisa que este último provoca no logra ocultar la impresión del primero. *Irma, la dulce* es más alegre y alocada. Pero no mucho. MacLaine es una prostituta de París; Lemmon, un policía que por ser honesto dura un solo día en su trabajo. Enamorado de Irma y celoso de los clientes, se hace pasar por uno de ellos y termina compitiendo contra sí mismo. Un tono artificial y absurdo recorre toda la película. Me quedaron fuera del repaso *Días sin huella* y *La comezón del séptimo año*, pero no me gustan mucho. Sí me gustan *Infierno 17*, *Compadres* y, por supuesto, *El ocaso de una vida*, que no necesito repasar para saber que es una obra maestra. Ya me dieron ganas de volver a verla.

**Santiago García**



**REPASO**

**diers), dirigida por Joe Dante. (AVH)**

Al mismo tiempo que Steven Spielberg realizó *Rescatando al soldado Ryan* contradijo todas las ideas del cine bélico que allí se exponían al producir *Pequeños guerreros* de Joe Dante. Una película que, como ocurría con *Gremlins*, se vendió como infantil pero es eso y mucho más. Anarquista como pocas, no deja muñequito ni personaje con cabeza. Se la recomendamos, se va a sorprender.  
Comentario a favor en EA Nº 80.

**Tesis, dirigida por Alejandro Amenábar. (AVH)**

La película de tesis favorita de cualquier estudiante de cine, dirían los prejuicios. Bueno, la película de tesis favorita de cualquier estudiante de cine. Esperamos que los estudiantes de cine nos contradigan y que Amenábar, que no es tan malo, sea menos autocomplaciente y mejore en el futuro. Así se transformará en el director favorito de cualquier crítico de cine. Lo que quizá no le conviene ya que los críticos no pagan entrada.  
Comentario en EA Nº 79.

**Pequeños guerreros (Small Sol-**

**Un crimen perfecto (A Perfect Crime), dirigida por Andrew Davis. (AVH)**

Remake de *La llamada fatal* de Alfred Hitchcock. Alfred no disimulaba el origen teatral de la historia. Acá se multiplican los escenarios para evitar la teatralidad. Lo logran, pero es menos simpática, menos atrevida, menos divertida y muchísimo menos interesante. Además Gwyneth Paltrow es mucho menos bella que Grace Kelly, la más bella de todas.  
Comentario en EA Nº 79.

**Cómplices, dirigida por Néstor Montalbano. (AVH)**

Una película argentina con buenos personajes y bastante ambigüedad.

Jorge Marrale está bárbaro. Pero la historia de estos amigos que se vuelven a encontrar en el pueblo que los vio crecer se pierde en personajes de reparto mal interpretados y forzadas resoluciones. Pero los méritos están y no son desdeñables.  
Comentario en EA Nº 80.

**Austin Powers: casi un agente secreto (Austin Powers: International Man of Mystery), dirigida Jay Roach. (AVH)**

Una película original dentro de la parodia; es más, una nueva clase de parodia. Un agente secreto que despierta para seguir combatiendo luego de treinta años de heladera. El gran Mike Myers hace de bueno y de malo, como bueno es muy bueno, como malo es aun mejor. Robert Wagner, Carrie Fisher y Michael York, ¡quién puede pedirle más a una parodia de esta clase! Único defecto: ¿a quién demonios le importa la parodia como género? Muy graciosa, a pesar de eso.  
Comentario a favor (pero tímido) en EA Nº 83.

**Ciudad en tinieblas (Dark City), dirigida por Alex Proyas. (AVH)**

El falso dark ha vuelto. Le perdona-

mos lo falso pero, hermano, aprende a filmar. Con la plata que juntó hasta ahora sería bueno que para el próximo film de Proyas le compraran un guión completo, no uno que se termine en veinte minutos y deje dos horas de arbitrariedades y molestas contradicciones.  
Comentario dark en EA Nº 80.

**Ojos de serpiente (Snake Eyes), dirigida por Brian De Palma. (Gativideo)**

De Palma auténtico. Cine de verdad. Otro ensayo sobre la mirada de los espectadores. Tan densa en ese sentido como atrapante en el retrato de ese perdedor (Nicolas Cage) que se convertirá en héroe. Divertida, interesante y plagada de niveles para el análisis o el mero entretenimiento.  
Comentario formalista y comentario contenidista en EA Nº 80.

**Golpe fulminante (Knock Off), dirigida por Tsui Hark. (LK-Tel)**

Los defensores de Tsui Hark le encuentran a su cine todo tipo de variantes y riquezas sin fin. Sus teorías son buenas pero no logramos ver cómo encajan en las películas. Igual algo demente tienen, no solo Hark, también sus defensores.  
Comentario a favor en EA Nº 81.

**LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS**

			FF	GN	GJC	SG	JG	AL	Q
Algo en que creer	J. Hough	Gativideo		1					
Amo la vida	M. Winterbottom	AVH				6	5	3	
Austin Powers: casi un agente secreto	J. Roach	AVH			6	6		5	8
Baila conmigo	R. Haines	LK-Tel		4		4			
Carácter	M. van Diem	Gativideo		5	4		3	1	5
Ciudad en tinieblas	A. Proyas	AVH		2	2	2	2		2
Cómplices	N. Montalbano	AVH			5	6			5
En guardia	P. De Brocca	LK-Tel	3			3		4	3
Especies 2	P. Medak	AVH				2		1	
Golpe fulminante	T. Hark	LK-Tel				3			8
La novia vestía de negro	F. Truffaut	Yesterday	10	9	9	10	7	9	10
La prima Bette	D. McAnuff	Gativideo				3			
Loco por Mary	P. y B. Farrelly	Gativideo			4	2		4	5
Los hijos de la revolución	P. Duncan	Gativideo	6		7		4		6
Ojos de serpiente	B. De Palma	Gativideo	9	8	8	8	6	6	9
Pequeños guerreros	J. Dante	AVH		8	6	8			7
Tesis	A. Amenábar	AVH	4		6	5		4	6
Un crimen perfecto	A. Davis	AVH			3	3		3	
Una noche en Casablanca	A. Mayo	Epoca	8	8	9	8	6		8
Votos o balas	W. Keighley	Epoca			7		6		

**LA CAPTURA DEL PELHAM 1... 2... 3**

*(The Taking of Pelham One Two Three)*, 1974, dirigida por Joseph Sargent, con Walter Matthau y Robert Shaw.

**TNT, 24/3, 0.15 hs.**

Joseph Sargent es conocido sobre todo por algunos *TV movies* de muy buen nivel, pero también hay en su filmografía varias películas atendibles. Este thriller, que relata el secuestro de un subte en Nueva York por un grupo de delincuentes que solicita se le pague un millón de dólares en una hora, es un excitante ejercicio de suspenso narrado con gran ritmo y vigor y con una crispada utilización del montaje y la banda sonora. Comparar con *Máxima velocidad* y sacar las correspondientes conclusiones.

**39 ESCALONES** *(The 39 Steps)*, 1935, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Donat y Madeleine Carroll.

**Film & Arts, 6/3, 20.30 hs.**

Es archisabido que este film es uno de los mejores del período inglés de Hitchcock, pero esta emisión cuenta con la ventaja adicional de que a continuación se exhibirán en el mismo canal *La dama desaparece* y *Sabotaje*, otras dos muy buenas películas de ese período. Un triple programa imperdible, como en los viejos cines de barrio.

**THEREMIN: UNA ODISEA ELECTRONICA** *(Theremin: an Electronic Odyssey)*, 1993, dirigida por Steven M. Martin.

**Film & Arts, 10/3, 22 hs.; 11/3, 6 hs.**

He aquí otro de los insólitos documentales con que suele sorprender-

nos el canal Film & Arts. En este caso se trata de la historia de León Theremin (el inventor en los años veinte del instrumento del mismo nombre que fue el primer aporte a la música electrónica) y de las vicisitudes que sufrió en la ex URSS, donde fue perseguido durante mucho tiempo. Una película curiosa y fascinante, imperdible para los amantes del género.

**DIME QUE ME AMAS, JUNIE MOON**

*(Tell Me That You Love Me, Junie Moon)*, 1970, dirigida por Otto Preminger, con Liza Minnelli y Ken Howard.

**Cinecanal, 23/3, 23.40 hs.; 29/3, 5 hs.**

Para algunos cinéfilos, la última etapa de la carrera de Otto Preminger sería el digno colofón de una brillante filmografía, pero para otros, entre los que me cuento, muestra a un director reblandecido del que solo se pueden rescatar algunas chispas de los antiguos fulgores. Esta película, una suerte de versión edificante y edulcorada de *Freaks*, es una buena oportunidad para comprobar cuál de las dos posiciones está más cerca de la realidad.

**KAGEMUSHA, LA SOMBRA DEL GUERRERO** *(Kagemusha)*, 1980, dirigida por Akira Kurosawa, con Tatsuya Nakadai y Tsutomu Yamazaki.

**Cinecanal, 4/3, 23.35 hs.; 14/3, 4.45 hs.; 23/3, 1.25 hs.; 31/3, 9.45 hs.**

El cine de Akira Kurosawa ha provocado desde elogios desmedidos, sobre todo a las obras de su primera etapa, hasta cuestionamientos radicales, principalmente a sus últimas películas. Este relato de tono épico

ambientado en el Japón del siglo XVI, sobre un ladrón condenado a muerte al que se le perdona la vida con la condición de que se haga pasar por un gobernador muerto inesperadamente, tiene algunas secuencias que están entre las mejores de su obra y algunos momentos en los que el tedio y la pesadez invaden la pantalla.

**CHUCKY, EL MUÑECO MALDITO**

*(Child's Play)*, 1988, dirigida por Tom Holland, con Catherine Hicks y Chris Sarandon.

**Cinecanal 2, 11/3, 20.55 hs.; 22/3, 2 hs.**

El reciente estreno de *La novia de Chucky* parece reflotar el interés por una saga de la que este film es el primer y mejor exponente. La historia del muñeco asesino cuenta con un bien elaborado guión y está narrada por Tom Holland sin recurrir al tono paródico que lastra varias de sus películas. Un buen aderezo de terror, crueldad y humor negro, que sin duda va a satisfacer a los adictos al género.

**APRENDIENDO A MENTIR EN AMERICA**

*(Telling Lies in America)*, 1997, dirigida por Guy Ferland, con Kevin Bacon y Brad Renfro.

**Movie City, 14/3, 6.15 y 16.20 hs.; 17/3, 11.30 y 23.30 hs.; 29/3, 7.50 y 19.50 hs.**

Los antecedentes del director Guy Ferland *(The Babysitter)* y, peor aun, los del guionista Joe Eszterhas poco hacían esperar de esta película. Sin embargo, esta historia ambientada a comienzos de los años sesenta, con aparentes rasgos autobiográficos, sobre la relación que se entabla entre

un adolescente hijo de un emigrado húngaro y un poco escrupuloso disc-jockey (excelente Kevin Bacon), tiene no solo una excelente recreación de la atmósfera de esa época, sino también un inesperado tono teñido de melancolía. Una pequeña sorpresa.

**EL ASESINO DE UN POETA** *(Swann)*,

1996, dirigida por Anna Benson Gyles, con Miranda Richardson y Brenda Fricker.

**Movie City, varias emisiones.**

El insólito título con que se exhibe este film, editado directamente en vídeo, puede dar lugar a equívocos. Lo cierto es que el relato sobre el acercamiento que se produce en un pueblo rural canadiense entre una escritora que quiere hacer un libro sobre la poetisa del lugar, asesinada por su marido, y la mujer encargada de la custodia de su obra, tiene —más allá de algunas languideces narrativas— momentos de auténtico interés. Las muy buenas interpretaciones ayudan.

**EL CALLEJON DE LOS MILAGROS,**

1994, dirigida por Jorge Fons, con Ernesto Gómez Cruz y María Rojo.

**Movie City, varias emisiones.**

Parece que la obra del egipcio Naguib Mahfouz *(Principio y fin)* se ha convertido en un filón importante para los directores mexicanos. Aquí estamos ante un relato que entrecruza varias historias melodramáticas y que, gracias a la solidez de su estructura narrativa, excede ampliamente las convenciones del culebrón semanal. Si no se comete la imprudencia de compararla con la obra maestra de Ripstein nos encontrare-

## H. G. CLOUZOT: UN PESIMISMO INTRANSIGENTE

Un dato biográfico de Henri-Georges Clouzot recuerda que a los siete años escribió una obra teatral cuyo argumento giraba alrededor de un hombre que para desembarazarse de su esposa le ponía clavos en la sopa; seguramente a nadie que conozca su filmografía le sorprenderá demasiado este precoz rasgo de malignidad. Nacido en Niors, Francia, en 1907 y muerto en 1977, Clouzot tuvo como primera vocación la de ser marino, pero su descomunal miopía se lo impidió. Luego de alguna otra vocación frustrada como la diplomacia, a partir de 1931 empezó a trabajar como guionista y dialoguista de realizadores franceses poco relevantes. Después de un período de cuatro años en el que estuvo internado para curarse de una pertinaz tuberculosis, retomó su antigua tarea sin participar en ninguna película recordable. Su debut como director se produjo en 1942 con *El asesino vive en el 21*, un pequeño thriller de suspenso con varios toques de humor negro —un aspecto poco apreciado en su obra— y una precisa caracterización de los personajes. (De este film hay una remake, *La muerte camina en la lluvia*, hecha en nuestro país por Carlos H. Christensen.) Pero será en su segunda película, *El cuer-*

*vo* (1943), donde se manifestarán los rasgos esenciales de su obra. En este relato, la aparición de perversas cartas anónimas en un pequeño poblado francés es el pretexto argumental para una cínica, desencantada y nihilista mirada sobre la condición humana. Al mismo tiempo, este film sofocante y opresivo es posiblemente el más agudo retrato que haya producido el cine francés —sin hacer ninguna mención explícita del tema— del clima que se vivía bajo la ocupación nazi. Paradójicamente, el hecho de que la película fuera financiada por una productora alemana le trajo varios problemas al director al final de la guerra, ya que se lo acusó de favorecer la propaganda antifrancesa. Su siguiente film, *Crimen en París* (1947), será una valiosa incursión en el cine negro, en la que vuelve a aparecer una sórdida descripción de ambientes y personajes, aunque atemperada en este caso por un final algo más esperanzado. Tras los fracasos de *Mannon* y *Miquette y su madre*, los títulos menos logrados de su obra, Clouzot realizará sus dos películas más conocidas y exitosas: *El salario del miedo* (1953) y *Las diabólicas* (1955). *El salario...* (que afortunadamente se puede ver completa en su edición en video ya que, cuando se estrenó en nuestro país, la película fue prolijamente mutilada) es un auténtico *chiller* sobre un grupo de marginales sin

trabajo que aceptan transportar camiones cargados de nitroglicerina a cambio de una jugosa suma de dinero. La primera parte de la película, que transcurre en un imaginario poblado latinoamericano, es un retrato descarnado y de inusual crudeza en su descripción de la vida cotidiana en el lugar. A partir del momento en que los camiones con su peligrosa carga comienzan a atravesar bosques y pantanos, la tensión y el suspenso se hacen casi intolerables, con un grupo de personajes luchando por su supervivencia y con la codicia como único motor de sus acciones. En *Las diabólicas*, adaptación de un relato de Boileau-Narcejac, la conspiración de dos mujeres para asesinar al hombre que las tiraniza da lugar a otro sádico y perverso ejercicio de suspenso que no desdeña los recursos del gran guión y es, una vez más, una mirada helada y escéptica sobre el ser humano y la sociedad que lo contiene. *El misterio Picasso* es un extraño interregno en la carrera de Clouzot. Trasladando a la pantalla con cámara subjetiva el trabajo cotidiano del gran pintor español, sin que a este se lo vea salvo al principio y al final del film, y con una excepcional banda de sonido, la película es una lúcida reflexión sobre las dificultades de la creación artística y la obra más atípica del realizador. Algo de lo que siempre se acusó a Clouzot fue de su actitud despótica

con los actores, pero en *La verdad* (1960), un melodrama despereado y algo estirado, consiguió el mejor trabajo de Brigitte Bardot en toda su carrera (junto con el de *El desprecio* de J.-L. Godard). Tras el proyecto inconcluso de *El infierno* (un film que treinta años después realizará Claude Chabrol, un director con quien Clouzot tiene varios puntos de contacto, sobre todo en la mirada entomológica y despiadada sobre los personajes, aun cuando la visión de Chabrol es bastante más matizada), Clouzot cerrará su carrera en 1968 con *La prisionera*. Este film, que vi hace muchos años, es su único trabajo en color y está perjudicado por una continua búsqueda de “modernidad”, algo que lo convierte en una obra pretenciosa y fallida.

He dejado para el final *Los espías* (1957), un film que no vio casi nadie y cuya exhibición ha sido el pretexto para esta nota. Película “maldita” en la carrera del director, podrá verse en marzo en TV 5 Internacional, siendo su proyección un auténtico acontecimiento. La obra de Henri-Georges Clouzot, con su cínica y descreída visión del hombre y la sociedad, no es apta para paladares delicados. A pesar de ello, creo que vale la pena asomarse al universo cinematográfico de un director con una filmografía coherente e indudablemente personal. ♦♦

Jorge García

mos ante una muy buena (y muy entretenida) película.

**GEORGIA**, 1995, dirigida por Ulu Grosbard, con Jennifer Jason-Leigh y Mare Winningham.

### Movie City, varias emisiones.

Las películas de Ulu Grosbard nunca alcanzan un gran nivel, pero tampoco están exentas de interés. Es lo que ocurre con este film, solo editado en video, sobre el enfrentamiento entre una joven cantante de rock en busca de reconocimiento y su hermana mayor, una exitosa intérprete de música country. Un film despereado, con algunas secuencias de gran intensidad y excelentes actuaciones, sobre todo de la subvalorada Mare Winningham.

**LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** (*Loneley Are the Brave*), 1962, dirigida por David Miller, con Kirk Douglas y

Walter Matthau.

### Space, 1/3, 13 hs.

He aquí un film del generalmente irrelevante artesano David Miller que es una verdadera sorpresa. Es posible que el (por momentos demasiado) potente guión de Dalton Trumbo ayude, pero lo cierto es que este western contemporáneo filmado en blanco y negro sobre un vaquero fugitivo anclado en el tiempo, que es perseguido por un sheriff con todos los medios técnicos disponibles, consigue, cuando abandona la tentación por los simbolismos facilistas, algunos momentos de un tono elegíaco y profundamente emotivo.

**ANTES DE LA LLUVIA** (*Prez dozdot*), 1994, dirigida por Milcho Manchevsky, con Katrin Cartlidge y Rade Serbedzija.

### Space, 4/3, 22 y 1.30 hs.

Esta película fue en general rotunda-

mente elogiada por la crítica, pero en *El Amante* provocó algunos fervorosos rechazos. Por mi parte, y habiéndola visto una sola vez, me mantendré por esta ocasión en una prudente tercera posición, ya que creo que, por encima de la pretenciosidad de su estructura narrativa, ofrece varios pasajes de auténtica intensidad en su mirada sobre las causas ancestrales que influyen en la sangrienta lucha fratricida en Yugoslavia.

**EL HOMBRE INOLVIDABLE** (*The Jolson Story*), 1946, dirigida por Alfred Green, con Larry Parks y Evelyn Keyes.

### Space, 24/3, 18.30 hs.; 25/3, 13 hs.

He aquí uno de los sólidos *biopics* que el Hollywood de las años de oro nos solía regalar. La tumultuosa vida de Al Jolson (una excelente caracterización de Larry Parks) está contada

con gran dinamismo y vivacidad y también, en los números musicales, pueden escucharse los más grandes éxitos del cantante. El día siguiente se verá *Canta el corazón*, segunda parte de la saga, algo inferior a la primera pero igualmente entretenida. Absolutamente imperdible para los fans de Jolson.

**AVENTURERO DEL PACIFICO** (*Donovan's Reef*), 1963, dirigida por John Ford, con John Wayne y Lee Marvin.

### Space, 24/3, 16.30 hs.; 25/3, 9.30 hs.

En un nivel aparente, este es un típico divertimento fordiano, donde dos veteranos marinos se pasan el día en una paradisíaca isla, emborrachándose, peleándose y discutiendo por una mujer. Sin embargo, la última colaboración de John Wayne con el maestro, a pesar de su tono de comedia, no logra ocultar los nubarrones que se vislumbran en sus

entrelíneas. La última reflexión de Ford sobre la inutilidad de la búsqueda del paraíso perdido y un film de asombrosa libertad formal.

**EXOTICA**, 1994, dirigida por Atom Egoyan, con Bruce Greenwood y Mia Kirshner.

**CV-SAT**, 10/3, 24 hs.

Atom Egoyan se ha granjeado varias enemistades a partir de su cerebralismo y de las escasas oportunidades que ofrece a la emoción para expresarse a través de sus personajes. Sin embargo, este film, como la más reciente *El dulce porvenir*, brinda suficientes elementos de interés en su estructura narrativa y sus enigmáticos protagonistas como para no ser descartado de plano. En mi opinión un director para seguir teniendo en cuenta.

**UN DIA MUY PARTICULAR** (*Una giornata particolare*), 1977, dirigida por Ettore Scola, con Sofía Loren y Marcello Mastroianni.

**Cineplaneta (CV)**, 8/3, 22 hs.; 9/3, 3.05 hs.

Si no se hubiera magnificado desmedidamente la obra de Ettore Scola, se podrían apreciar mejor las innegables virtudes de algunas de sus películas. El encuentro casual entre una solitaria ama de casa y un conflictivo homosexual el día que Hitler visitó Italia, con sus dos estrellas muy cómodas en sus respectivos papeles,

tiene varios momentos en los que se imponen la calidez y la ternura.

**LADYBIRD, LADYBIRD**, 1993, dirigida por Ken Loach, con Crissy Rock y Wladimir Vega.

**Cineplaneta (CV)**, 21/3, 22 hs.; 22/3, 3 hs.

A pesar de que muchos consideran esta película inferior a otras obras, yo creo que tiene las mismas virtudes y defectos de todo su cine desde que empezó a filmar hace ya treinta años. Esto es, por una parte, una gran verosimilitud en la descripción de ambientes y conductas y una muy buena dirección de actores, y por otra un sentido del humor no precisamente sutil y un didactismo machacón que repite tres veces lo que debería ser sugerido por un plano.

**EL PLANETA SALVAJE** (*La planète sauvage*), 1973, dirigida por René Laloux.

**Cineplaneta (CV)**, 23/3, 22 hs.; 24/3, 2.25 hs.

No me pregunten cuándo ni dónde, pero tengo la impresión de haber visto alguna vez este trabajo de animación encuadrado en el género de ciencia ficción con dibujos de Roland Topor, sobre un grupo de humanos sometidos a una raza mecánica en un lejano planeta. Si mi impresión, como es posible, es falsa, será cuestión de verlo ahora, ya que las refe-

rencias críticas hablan de una obra interesante.

**JUEGO DE PIJAMAS** (*The Pajama Game*), 1957, dirigida por Stanley Donen y George Abbott, con Doris Day y John Raitt.

**Cineplaneta (CV)**, 11/3, 12 hs.; 12/3, 1.25 hs.

Una deuda que tengo conmigo mismo (y con los estimados lectores) es hacer alguna vez un recuadro dedicado a Stanley Donen, un director al que casi siempre se ha colocado inmerecidamente a la sombra de Vincente Minnelli. Aquí nos encontramos ante un film que hace lustros que no se ve, que es una fiel adaptación de la versión teatral, pero las opulentas coreografías de Bob Fosse y la vitalidad de Doris Day en el protagónico hacen que su visión sea aconsejable.

**KABLOONAK**, 1994, dirigida por Claude Massot, con Charles Dance y Admie Inukpuk.

**Cineplaneta (CV)**, 13/3, 22 hs.; 14/3, 3.55 hs.; 30/3, 22 hs.

Esta película absolutamente inédita en nuestro país, ambientada en 1919, narra la odisea del gran documentalista Robert Flaherty para rodar su famoso film *Nanook, el esquimal*. Una obra que, según las referencias, trata de reconstruir la historia de un hombre obsesionado por su trabajo con resultados fascinantes. Será cosa de no perdersela. ••

## CINECLUB

Algunos meses atrás en esta misma sección manifesté la satisfacción que significaba para los cinéfilos el regreso a la pantalla de TV Quality de *Cine Club*, el programa que conduce el infatigable Salvador Sammaritano, un ciclo variado y ecléctico en el que pueden apreciarse películas representativas de diversas épocas y tendencias del cine. Una confirmación de lo antedicho es la programación que se exhibirá durante el mes de marzo en el tradicional horario de los domingos a las 17, con repetición los martes a las 23.

Así el domingo 7 podrán verse dos excepcionales medimétrajes, nunca estrenados comercialmente en nuestro país, absolutamente opuestos en

su concepción estética pero igualmente valiosos: *Simón del desierto* de Luis Buñuel y *Un día de campo* de Jean Renoir. La película del maestro aragonés es un relato de tono casi surrealista sobre Simón el Estilita, el asceta que, para estar más cerca de Dios y evitar las tentaciones terrenales, vivió durante más de tres décadas sobre una columna. Uno de los films más irreverentes y anárquicos de Buñuel, que termina con el protagonista sumergido en el marmágnum neoyorquino (!). *Un día de campo* es una muy libre adaptación de un relato de Maupassant, en la que la capacidad del director para la exploración de las relaciones humanas se manifiesta en todo su esplendor a través de un relato casi impresionista. Una auténtica gema. El domingo 14 irá *Los muelles de Nueva York* de Josef von Sternberg, una de

las películas más importantes del cine mudo, un desolado melodrama en el que ya se puede apreciar en plenitud el barroquismo y refinamiento de la puesta en escena del director. El domingo 21 se verá *Puerta de Lilas*, uno de los últimos trabajos de René Clair y una suerte de canto del cisne del realismo poético francés, que cuenta como principal atractivo con la presencia del gran cantautor Georges Brassens en un rol importante. Finalmente el domingo 28 veremos *La habanera* (1937), de Dietlef Sierck (Douglas Sirk), una comedia con canciones destinada esencialmente al lucimiento de la fulgurante Zarah Leander, pero que un director tan exigente y autocrítico con su obra como Sirk reivindica en algunos aspectos. Como se puede ver, una variada y atrayente propuesta que conviene no pasar por alto.

**Simón del desierto**, 1965, dirigida por Luis Buñuel, con Claudio Brook y Silvia Pinal. TV Quality, 7/3, 17 hs.; 9/3, 23 hs.

**Un día de campo** (*Une partie de campagne*), 1936, dirigida por Jean Renoir, con Sylvia Bataille y Jacques Borel. TV Quality, 7/3, 17 hs.; 9/3, 23 hs.

**Los muelles de Nueva York** (*The Docks of New York*), 1928, dirigida por Josef von Sternberg, con George Bancroft y Betty Compson. TV Quality, 14/3, 17 hs.; 16/3, 23 hs.

**Puerta de Lilas** (*Porte des Lilas*), 1957, dirigida por René Clair, con Pierre Brasseur y Henri Vidal. TV Quality, 21/3, 17 hs.; 23/3, 23 hs.

**La habanera**, 1937, dirigida por Dietlef Sierck, con Zarah Leander y Ferdinand Marian. TV Quality, 28/3, 17 hs.; 30/3, 23 hs. ••

Jorge García

# MENU DE CINE EN TV

Películas para ver en marzo

Recomendaciones especiales comentadas en la **página 60**

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
	<b>1</b> <i>Medea</i> (L. von Trier) <b>Film &amp; Arts, 6 hs.</b> <i>Bajo fuego</i> (R. Spottiswoode) <b>Space, 18.30 hs..</b>	<b>2</b> <i>Sin ley y sin alma</i> (R. Siodmak) <b>Bravo (MC), 22 hs.</b> <i>JFK</i> (O. Stone) <b>Film &amp; Arts, 22 hs.</b>	<b>3</b> <i>Mi familia</i> (G. Nava) <b>Space, 22 hs.</b> <i>Labios de churrasco</i> (R. Perrone) <b>I-SAT, 22.30 hs.</b>	<b>4</b> <i>Cabalgata infernal</i> (W. Hill) <b>Cinecanal 2, 11.40 hs.</b> <i>Los asesinos de la luna de miel</i> (L. Kastle) <b>Film &amp; Arts, 24 hs.</b>	<b>5</b> <i>Historia de Tokio</i> (Y. Ozu) <b>Bravo (MC), 8 y 13 hs.</b> <i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) <b>Film &amp; Arts, 24 hs.</b>	<b>6</b> <i>El estado de la Unión</i> (F. Capra) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Pat Garrett y Billy the Kid</i> (S. Peckinpah) <b>TNT, 14 hs.</b>
<b>7</b> <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) <b>Film &amp; Arts, 19.30 hs.</b> <i>Los santos inocentes</i> (M. Camus) <b>Space, 22 hs.</b>	<b>8</b> <i>Fabricantes de sombras</i> (R. Joffé) <b>I-SAT, 20.30 hs.</b> <i>Momentos desolados</i> (M. Leigh) <b>Film &amp; Arts, 22 hs.</b>	<b>9</b> <i>La ceremonia</i> (C. Chabrol) <b>Space, 23.45 hs.</b> <i>Repulsión</i> (R. Polanski) <b>Film &amp; Arts, 24 hs.</b>	<b>10</b> <i>Amo a París</i> (S. Donen) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>La calavera del marqués</i> (F. Francis) <b>Cinecanal, 24 hs.</b>	<b>11</b> <i>Días de ira</i> (C. T. Dreyer) <b>Bravo (MC), 8 y 13 hs.</b> <i>El cielo fue testigo</i> (J. Huston) <b>Fox, 9 hs.</b>	<b>12</b> <i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) <b>Space, 13 hs.</b> <i>El castillo de la pureza</i> (A. Ripstein) <b>Bravo (MC), 23 hs.</b>	<b>13</b> <i>A salvo</i> (T. Haynes) <b>Cinecanal 2, 17.10 hs.</b> <i>Crumb</i> (T. Zwigoff) <b>Film &amp; Arts, 23.30 hs.</b>
<b>14</b> <i>Al redoblar de tambores</i> (J. Ford) <b>Bravo (MC), 7.30 hs.</b> <i>El último inocente</i> (R. Spottiswoode) <b>Space, 23.45 hs.</b>	<b>15</b> <i>Tres camaradas</i> (F. Borzage) <b>Bravo (MC), 4 hs.</b> <i>Tres mujeres</i> (R. Altman) <b>Cinecanal, 10.30 hs.</b>	<b>16</b> <i>Después de hora</i> (M. Scorsese) <b>I-SAT, 22.30 hs.</b> <i>Una noche interminable</i> (V. Sherman) <b>Bravo (MC), 22 hs.</b>	<b>17</b> <i>La novia de Frankenstein</i> (J. Whale) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) <b>Bravo (MC), 1 hs.</b>	<b>18</b> <i>Dos amores en conflicto</i> (J. Schlesinger) <b>Cinecanal, 12.55 hs.</b> <i>Contra viento y marea</i> (L. von Trier) <b>Space, 23.45 hs.</b>	<b>19</b> <i>Cousin Bobby</i> (J. Demme) <b>Film &amp; Arts, 22 hs.</b> <i>Los fantasmas del sombrero</i> (C. Chabrol) <b>TV 5 Internacional, 0.30 hs.</b>	<b>20</b> <i>King Kong</i> (E. Schoedsack y M. Cooper) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Kansas City</i> (R. Altman) <b>Movie City, 23.20 hs.</b>
<b>21</b> <i>Erase una vez en el Oeste</i> (S. Leone) <b>Space, 20.15 hs.</b> <i>Las montañas de la luna</i> (B. Rafelson) <b>TNT, 22.05 hs.</b>	<b>22</b> <i>Mala mujer</i> (F. Lang) <b>Bravo (MC), 8 y 13 hs.</b> <i>Dinero del cielo</i> (H. Ross) <b>TNT, 14 hs.</b>	<b>23</b> <i>El corazón lleva una máscara</i> (S. Rosenberg) <b>Cinecanal, 10.35 hs.</b> <i>La momia</i> (K. Freund) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b>	<b>24</b> <i>Vértigo</i> (A. Hitchcock) <b>Bravo (MC), 17 hs.</b> <i>La historia oficial</i> (L. Puenzo) <b>I-SAT, 22.30 hs.</b>	<b>25</b> <i>Frankenstein</i> (J. Whale) <b>Bravo (MC), 8 hs.</b> <i>Burbujas de terror</i> (C. Chabrol) <b>Cinecanal, 10.50 hs.</b>	<b>26</b> <i>La pareja desapareja</i> (H. Ross) <b>TNT, 14 hs.</b> <i>El tambor</i> (V. Schlöndorff) <b>Bravo (MC), 23 hs.</b>	<b>27</b> <i>Utopía</i> (L. Joannon) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Larga es la noche</i> (C. Reed) <b>Bravo (MC), 16.30 y 1.30 hs.</b>
<b>28</b> <i>Un arma en venta</i> (F. Tuttle) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>El día de la bestia</i> (A. de la Iglesia) <b>Space, 22 hs.</b>	<b>29</b> <i>Misión de dos valientes</i> (J. Ford) <b>Bravo (MC), 13 hs.</b> <i>Uno, dos, tres</i> (B. Wilder) <b>Space, 13 hs.</b>	<b>30</b> <i>En busca de Ricardo III</i> (A. Pacino) <b>Cinecanal, 18.15 hs.</b> <i>Mañana</i> (J. Anthony) <b>Film &amp; Arts, 22 hs.</b>	<b>31</b> <i>Ricardo III</i> (R. Loncraine) <b>Movie City, 8.10 y 20.10 hs.</b> <i>Cliente muerto no paga</i> (C. Reiner) <b>Space, 23.45 hs.</b>			

# AGENDA

**CINE COSMOS.** La película del mediodía. Todos los días de marzo a las 12.30. Entrada \$ 2.

1: *Un ángel cayó al jardín* de Víctor Nord. 2: *El árbol de los deseos* de Tenghiz Abuladze. 3: *Aplausos, aplausos* de Víctor Buturlin. 4: *El amor bajo las gotas de la lluvia* de Karel Kachina. 5: *Adelaida* de Frantisek Vlácil. 6: *La bella durmiente del bosque* de Apolinari Dudko. 7: *Canción de cuna* de Mujail Kalik. 8: *La conspiración de los boyardos* de Serguei M. Eisenstein. 9: *El cuarenta y uno* de Gregori Chujrai. 10: *Cuerno de cabra* de Metodi Andonov. 11: *Concurso* de V. Te-deev. 12: *Un día para mi amor* de Jura Herz. 13: *La dama del perrito* de Josif Heifitz. 14: *Cinco osos locos y un payaso* de Oldrich Lipsky. 15: *Estrellas del ballet ruso* de Guerbert Rapoport. 16: *Iván, el terrible* de Serguei M. Eisenstein. 17: *Iluminación íntima* de Iván Passer. 18: *El juego de la manzana*

de Vera Chytilová. 19: *El lago de los cisnes* de Apolinari Dudko. 20: *La huelga* de Serguei M. Eisenstein. 21: *Había una vez un lince* de Agasi Baballan. 22: *Montañas azules* de Eldar Shenguelaia. 23: *Moscú devuelve el golpe* de Leonid Varmolov. 24: *Octubre* de Serguei M. Eisenstein. 25: *Paz al que llega* de Alexander Alov y Vladimir Naumov. 26: *Primera golondrina* de Nana Michelidze. 27: *Perdonáme* de Ernest Yasan. 28: *Piratas del siglo XX* de Boris Durov. 29: *Romeo y Julieta ballet* de Leo Arnstam y L. Lavroski. 30: *Los rojos y los blancos* de Miklos Jancsó. 31: *Ultimo mes de otoño* de Vadim Derbenev.

**SALA LUGONES**  
Kieslowski: el Decálogo

Martes 2-3: *Una película de amor*  
Miércoles 3-3: *No matarás*  
Encuentro con el cine boliviano

Seis films pertenecientes a la producción actual de Bolivia presentados por uno de sus realizadores: Paolo Agazzi. Del 4 al 9 de marzo.

## Visiones urbanas

La ciudad como espacio privilegiado de la ficción cinematográfica, a través de veinte films de Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Eric Rohmer, Krzysztof Kieslowski, Hugo Santiago y Jean-Luc Godard. Del 10 al 31 de marzo.

## CINE CLUB ECO

Funciones con debate. Los domingos a las 19.30. Bono contribución: \$ 2,50. En Antezana 340, Villa Crespo.  
Homenaje a Claude Chabrol  
7-3: *Estas buenas mujeres* (1960)  
14-3: *El carnicero* (1969)  
21-3: *Pollo al vinagre* (1985)  
28-3: *La mujer infiel* (1968)

## ORT

El Instituto de Tecnología ORT N° 2 informa que está abierta la inscripción para las carreras de Analista de Comunicación Publicitaria (3 años), Analista en Comercialización (3 años) y Productor Integral de Medios Audiovisuales (3 años). Informes: Av. Libertador 6796, Capital, de lunes a jueves de 10 a 21 hs. Tel.: 787-4411, int. 256/295.

## Conceptos clave en Estética del Cine

estilos - géneros - movimientos  
teorías contemporáneas

un curso de Eduardo A. Russo

informes al 4823 9270

**movicom**  
La evolución permanente.

Fundación Cineteca Vida  
Anuncia  
LA BIBLIOTECA DE CINE  
PRONTO

## Imagen en producción y servicios

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

Imagen Producciones

Al precio justo

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

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

• Alquiler y venta  
de películas memorables  
llevadas al video



• Venta de prestigiosas  
revistas especializadas  
y libros de cine.

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

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

las películas que no conseguís

cine arte  
de autor  
fantástico

PICCADILLY  
VIDEOTECA

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

## LA BIBLIOTECA DE EL AMANTE

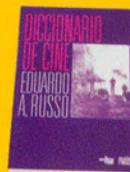
**La aldea local**  
Tomás Abraham  
321 páginas. \$ 22



**Perseverancia**  
Serge Daney  
176 páginas. \$ 12



**Diccionario de cine**  
Eduardo A. Russo  
313 páginas. \$ 25



**Scorsese**  
Colección Directores N° 1  
80 páginas. \$ 10



**Wim Wenders**  
Colección Directores N° 2  
80 páginas. \$ 10



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

ENVIOS A DOMICILIO

