



EL AMANTE

CINE

EL PADRE

LA REINA DE LA NOCHE

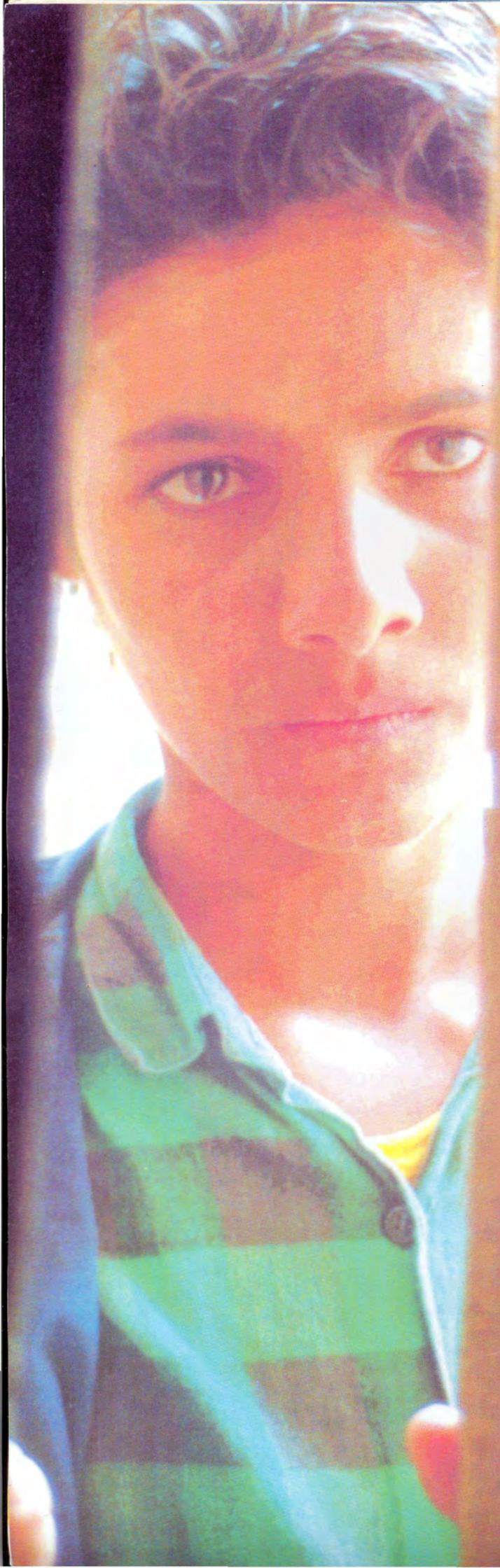
SHAKESPEARE APASIONADO

TIENES UN E-MAIL

BAZIN | BOGART | DUVALL

AÑO 8 | Nº 85 | ABR 99 | ARG \$ 7,50 | URU \$ 50





*El
Padre*

UN FILM DE MAJID MAJIDI

Estreno exclusivo 1° de abril
CINE ATLAS RECOLETA

EL AMANTE | CINE

N.º 85

ABRIL

1999

Directores

Eduardo Antin (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 Gamberini
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
Mariel Manrique
Verónica Strukelj
Tino y Norma Postel

Secretaría

María Alimova (Vicente la rusa)

Bombones surtidos y galletas danesas

Martha González, todos te queremos

Corresponsal extranjero en la nada

Gustavo J. ¿Racing? Castagna, ¡dame ese rollo!

Cadete apasionado

Gustavo Requena Johnson, Will

La reina de los cierres (dos tortillas y un banquete)

Norma Postel, Oscar al mejor catering

Correctora rumbo a Alemania

Gabriela Ventureira, la reina de las correctoras románticas

Meritorio de corrección

Jorge no sé el peso García

Jefe de archivo

Santiago Finoli García

Traducción del inglés isabelino

Lisandro de la Fuente, Shakespeare es un poroto

Composición tipográfica y diagramación

Carina Cerruti, ¡bienvenida!

Diseño de tapa

Luis Goldfarb

Estrenos

- 2 El padre
4 La reina de la noche
6 Tienes un e-mail
8 Perfil de Meg Ryan
9 Las afinidades electivas
10 Elizabeth
11 Shakespeare apasionado
12 Psicosis
14 Un plan simple
15 Nadie me quiere
16 Chile, la memoria obstinada
Osvaldo Soriano
17 Acción civil
América X
Caminos del Chaco
18 Cosas que importan
Revancha
Secretos del corazón
19 Patch Adams
Perturbados
Comisario Ferro
Closet Land
20 De 1 a 10

21 Tomás Abraham
24 Cine y literatura
26 Bogart
31 Perfil de Robert Duvall
32 Entrevista a Robert Duvall
34 UFA Film Posters
37 André Bazin
42 Festival del Mercosur
44 La muerte en el mainstream
46 Mundo cine

50 Correo

Guía del amante
53 Video alternativo
54 Discos
55 Video
60 Cine en TV

64 Robin Williams

65 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 6º 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>

El padre

Pedár

Irán, 1996, 96'

Dirección: Majid Majidi

Producción: Centro de Cine Documental y Experimental

Guión: Mahdi Shojai y y Majid Majidi

Fotografía: Mohsen Zolanvar

Música: Mohammad Reza Aligholi

Montaje: Hassan Hassandoost

Intérpretes: Mahammad Kasebi, Parivash Nazarieh, Hassan Sadeghi, Haossein Abedini.

un antídoto contra el Oscar

por Quintín

Hoy es domingo 21, el día del Oscar. No sé dónde está Majid Majidi, el director de *El padre*. Tal vez en Los Angeles porque su último film, *Niños del cielo*, está nominado para el premio a la mejor película en lengua extranjera. Pero sospecho que, de no ser así, Majidi no vería la ceremonia aunque la transmisión llegara a Irán. Me parece que, a diferencia de las otras candidatas, desde la digna producción brasileña hasta los engendros hispano-argentinos pasando por la dudosa extravagancia ítalo-miramax, la película de Majidi nunca estuvo pensada para llegar allí.

Ayer la RAI emitió un largo programa especial titulado *Benigni da Oscar* donde el cómico se dedicaba a empalagar hasta al lente de la cámara. Tampoco debe haber llegado a Irán. Allí hay miseria, guerra, terremotos, censura, pero de Benigni están salvados. Y el cine iraní es un cuerpo extraño en Hollywood, no tanto por culpa del sistema político de ese país sino por razones estéticas.

Como hoy es domingo, los diarios de Buenos Aires incluyen suplementos culturales, una ventana al sistema de valores y a la agenda que por mecanismos análogos a los del Oscar se impone a los lectores porteños como si la vida no estuviera en ninguna otra parte. En uno de esos cuadernillos leo una columna de José Pablo Feinmann en la que exalta la supuesta genialidad del director-delator Elia Kazan. Allí hay una frase muy curiosa: "En fin, para qué seguir con lo que todos sabemos: *con buenos sentimientos se hace mala literatura* [subrayado de Feinmann]. También malas películas". Es extraño: para defender a Kazan, Feinmann no solo dice la obviedad de que las personas son independientes de sus obras (discutible como toda obviedad y más en el caso de Kazan, donde la falsedad de la mayoría de sus films va de la mano con la de su conducta pública). Ni siquiera se conforma con afirmar la otra obviedad de que en el arte no alcanza con los buenos

sentimientos. Feinmann redacta su conclusión de tal manera que lleva a pensar que la literatura y el cine son territorio exclusivo de los malos sentimientos. Presumo que a Feinmann no le va a gustar *El padre*. Como tampoco le debe haber gustado a un crítico brasileño que me dijo una vez que estaba podrido de las películas iraníes, porque siempre había un chico y nunca un personaje malo. *El padre* incluye un chico y ningún personaje malo. Es una de esas despreciables películas de buenos sentimientos, como *Crónica de un niño solo*.

Cambiando de diario, leo una nota de Marcelo Figueras sobre Shakespeare en la que retoma la llamativa idea de Harold Bloom de que el dramaturgo inventó el concepto de humanidad tal como lo conocemos. Dice Figueras: "La indiferencia es la falta de contrastes, de posibilidades, el todo-da-igual constitutivo de nuestro tiempo". Y sin que nada permita preverlo, incursiona en el cine y se lamenta de que "Stanley Kubrick haya muerto cuando se glorifica a un impostor, el mediocre Terrence Malick de *La delgada línea roja*". Luego, tras pasar por Nietzsche, Figueras cita a Yeats que describe los tiempos que corren como aquellos en que: "los mejores carecen de toda convicción mientras que los mediocres están llenos de apasionada intensidad". Acá sospecho varias cosas. Primero, que a Figueras tampoco le va a gustar *El padre*. Segundo, que detrás de la admiración por Kubrick hay cierta simpatía por su persona, uno de los tipos más intratables que transitó por el mundo del cine. (A Feinmann, por supuesto, le encanta Kubrick.) Tercero, que la descalificación de *La delgada línea roja* tiene que ver más con una de sus virtudes, la declaración de ignorancia sobre qué diablos es la famosa "humanidad", que con sus defectos. (Kubrick, en cambio, sabía bien lo que era la humanidad, una porquería construida por unos monos que se pusieron agresivos.) Cuarto, que detrás de la ola sha-

kespeariana, tan conectada este año con el Oscar, tan norteamericana en su génesis (la idea de Bloom es provocadora pero no deja de ser peregrina), propicia una formidable maniobra de exclusión cultural. Esa perspectiva sirve para ignorar *El padre*, una película dictada por la convicción y de una apasionada intensidad (la definición misma de la mediocridad según Yeats-Figueras) y para saludar, en cambio, tibiézas como *Elizabeth* y *Shakespeare apasionado* (un delirio que al propio Bloom le parece "para bien"). Pero Bloom deja afuera también a Flaubert, un escritor que exploró el mundo que nació después de Shakespeare, poblado por una humanidad parecida a la que conocemos y que incluye hasta a los colaboradores de suplementos culturales.

El padre cuenta la historia de Merollah, un chico de 14 años que vio morir a su padre en un accidente de tránsito. Para ayudar a su familia se va a trabajar a la ciudad. Cuando vuelve descubre que la madre se casó con un policía. Merollah, celoso y herido en su orgullo de adulto provisorio, lo rechaza, aunque el padrastro es un gordo bonachón que se desvive porque el chico se instale en su casa. A partir de allí, Merollah explicita su rebeldía, reacondiciona su vieja casa como para llevarse a su familia y finalmente huye con la pistola del policía. El padrastro se dedica a perseguirlo y al final se produce la previsible reconciliación aunque por caminos imprevistos. Un argumento como este hace temer una película primitiva como el entorno rural en el que se desarrolla (aunque, como suele suceder en los films iraníes, el primitivismo se reduce a la antigüedad de los modelos de autos o de televisores). Pero, desde el punto de vista cinematográfico, primitiva es *Elizabeth*, no *El padre*. Basta una escena para demostrar que Majidi es un cineasta. Merollah, con la ayuda de un amigo, secuestra a sus hermanitas. Tiene previsto esconderlas en el



horno (un agujero en el patio) si llega el policía. Esto efectivamente ocurre y las nenas van a parar al agujero que queda tapado. La situación es tensa y uno piensa hasta en la posibilidad de que se asfíen. El policía entra en la casa y, con gesto amenazante, le pregunta al amigo de Merollah dónde están las nenas. Este contesta "en el horno", revelando jocosamente que es incapaz de mentirle a la autoridad. El policía va a rescatar a las chicas pero la cámara se queda con Merollah, desconcertado ante un amigo tan fiel como traidor. En off se escuchan las voces infantiles que ríen al salir del horno, e interpretan toda la escena como si fuera el final del juego de la escondida. Nunca se las ve salir. Se requiere un alto grado de sofisticación para planear esa escena, con su cambio de tono y su resolución fuera de campo. Para comparar con algo, no hay un solo plano en la obra de Kazan equiparable en sutileza. *El padre* es un film simple solo cuando se reduce al argumento.

"Shakespeare nos volvió teatrales", dice Figueras que dice Bloom, si el lector me permite molestarlo de nuevo con la cultura de suplemento. Puede ser. Pero también es cierto que gente como Murnau, von Stroheim o Lubitsch nos volvieron cinematográficos aunque los que reparten Oscars no se hayan enterado en 71 años. Y Majidi es un director de cine, que le debe más a esos nombres que a Shakespeare y su genio indiscutible. Alguien podría aducir que, después de todo, *El padre* ya está contenida en *Hamlet* cuyo argumento trata sobre un hijo que queda huérfano, conjetura que su padrastro asesinó al padre para casarse con la madre y planea vengarse. Pero Merollah no es el príncipe de Dinamarca, y aunque su mente sufra las penurias que Shakespeare y Freud describieron, no puede provocar una masacre: sigue siendo un chico de 14 años, díscolo y limitado que vive en una

aldea iraní contemporánea y que interpreta, en su ira, la maledicencia de sus vecinos (que Majidi deja también fuera de campo) y el mandato social de hacerse hombre. El policía, a su vez, siente que sin la aceptación de Merollah "no es ni siquiera un ser humano", en el único parlamento del film que usa sustantivos abstractos.

Y aquí, Majidi deja a Shakespeare con sus desenlaces complejos y truculentos y se interna en problemas desconocidos en la época isabelina. ¿Cómo hacen estos humildes habitantes del campo iraní para remontarse desde lo más oscuro de las pulsiones a un estadio que pueda ser calificado de civilizado, que descubra en los individuos en conflicto el camino del afecto? Un problema que no tiene solución (ni interés) posible para Feinmann, para Figueras, para Kubrick, para Bloom.

Creo que este es el punto más complicado, porque aquí sí las buenas intenciones suelen conducir por los caminos del infierno cinematográfico, que no son otros que los de la reconciliación con el orden social. Porque lo difícil con las buenas intenciones no es tenerlas (hasta a los que trabajan de cínicos se les puede escapar un buen sentimiento) sino mantenerlas en el terreno creativo. Una película reciente, *Quédate a mi lado*, liquida una situación similar recurriendo al cáncer y el sacrificio, recursos piadosos preferidos por Hollywood a la hora de limar asperezas entre padres e hijos para asegurarse de que la sociedad marche bien. (De paso, una curiosidad: *Quédate a mi lado*, y *El padre* terminan con una fotografía que resume el argumento.) Majidi construye dramáticamente *El padre* de modo que el esperable quiebre de la enemistad entre el hijo y el padrastro se resuelve en términos puramente visuales (que recuerdan a *Codicia* de Stroheim) y que ilustran una convicción menos trivial que la de los monos de Kubrick: que la idea de

civilización nace de la infrecuente y aleatoria posibilidad de ejercer la libertad como esencia de lo humano. En el final, Merollah se convertirá en adulto por un acto en el que renuncia a sus ambiciones y el padrastro en padre en el momento en que no puede ejercer su autoridad. La fuerza, la economía y la belleza del desenlace le deben tanto al talento de Majidi como al poder del lenguaje cinematográfico: el momento de máxima tensión del film transcurre cuando la cámara contempla una caravana de camellos (un descentramiento de la mirada imposible en el teatro y que Malick supo utilizar en *La delgada línea roja* y que no se encuentra en toda la filmografía de Kubrick, donde cada plano subraya el sentido). Las buenas intenciones del film de Majidi son inseparables de una certeza: que el cine es una puerta abierta para reformular las preguntas que se consideran contestadas para siempre.

Hace algunos años hubiera sido difícil creer que el estreno de un film iraní pudiera despertar expectativas cinéfilas. En realidad, nadie hubiera creído que se iba a estrenar un film iraní en el siglo siguiente. Pero *El sabor de la cereza* mediante, Irán está en el mapa cultural de los argentinos y el descubrimiento paulatino de esa cinematografía se presenta como un banquete a degustar pausada y regularmente en el futuro. Es interesante que la segunda película de ese origen que llega a la cartelera porteña no sea una obra de Kiarostami, cineasta genial cuyo talento es la excepción a cualquier regla, sino *El padre*, un film que nuestro desconocimiento cataloga a priori como parte de una producción normal o mediana. Una película que sirve también de espejo, de punto de comparación para el desconcierto con el que el cine argentino se enfrenta a su presente. Y de antidoto contra el domingo del Oscar y los suplementos culturales. ●●

La reina de la noche

México-EE.UU., 1994, 117'

Dirección: Arturo Ripstein

Producción: Alfredo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garciadiego

Fotografía: Bruno De Keizer

Música: Lucía Álvarez

Montaje: Rafael Castanedo

Diseño de producción: Hugo Green

Intérpretes: Patricia Reyes Spindola, Alonso Echanove, Alberto Estrella, Blanca Guerra, Ana Ofelia Murgía, Alex Cox, Arturo Alegre, Alejandra Montoya.

un cine obsesivo

por Marcela Gamberini

No es tarea sencilla empezar a hablar de una película del dúo Arturo Ripstein-Paz Alicia Garciadiego por varias razones. Algunas tienen que ver con la tarea de la crítica en particular; mucho se dijo acerca de ellos y de sus films en varios medios, incluso en esta revista. Las notas sobre *Profundo carmesí* (Nº 65), *La mujer del puerto* (Nº 75), *Principio y fin* (Nº 80), *El lugar sin límites* (Nº 75) y *El evangelio de las maravillas* (Nº 81) —exhibida en el último Festival de Mar del Plata— de alguna manera dan cuenta de mucho de lo que puede decirse acerca de estos films. Y otras razones tienen que ver con el particularísimo universo que pone en escena la dupla mexicana. Como dice Gustavo Castagna en el Nº 80 de *El Amante*, a propósito del estreno comercial de *Principio y fin*, "otro peligro tiene que ver con los films en sí mismos, ya que la obra de Ripstein presenta una gran homogeneidad, una puesta en escena propia, temas comunes y movimientos de cámara reconocibles". Sin embargo, con cada estreno se renueva ese universo porque la puesta en escena, los temas recurrentes y los movimientos de cámara demuestran que detrás de cada uno de los films hay un hombre, Arturo Ripstein, y una mujer, Paz Alicia Garciadiego, capaces de recrearse en cada obra, de ofrecer una visión cada vez más sórdida de la vida y del amor, y al mismo tiempo cada vez más bella y más coherente consigo misma.

Me gustaría aclarar que, si bien no soy abiertamente adepta a lo que se denomina "teoría de autor", considero que en este caso, por tener la dupla en su haber un corpus de films ciertamente parejos, homogéneos, tanto en lo formal como en lo temático, ese concepto es aplicable. Homogéneo quiere decir para quien esto escribe: films que ostentan una fuerte marca de estilo, que dan cuenta de rasgos personales, específicos. Vi *El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*, *El imperio de la fortuna*, *El Santo Oficio*, *La mujer del puerto*, *Principio y fin*, *La reina*

de la noche, *Profundo carmesí* y *El evangelio de las maravillas*, todas y cada una de ellas son excepcionales por lo que cuentan y por cómo lo cuentan, por su arriesgada apuesta estética, por sus siempre convincentes actuaciones, por la coherencia interna de cada película y por la coherencia externa que se establece entre ellas. Es cierto que algunas son mejores que otras, pero juicios de valor aparte, todas son similares en el sentido de que revelan el inconfundible sello Ripstein-Garciadiego. Sin ir más lejos todos corremos al cine cuando se estrena un Coppola, un Scorsese, un Almodóvar, un Spielberg, una Ephron, un Ripstein, y me pregunto qué buscamos en ese momento. Creo que la respuesta es que necesitamos que ninguno de ellos nos traicione, que sean capaces de mantener un estilo, que sigan regodeándose en sus propias obsesiones y a la vez que puedan recrearse a sí mismos, no anquilosarse, no fosilizarse en el éxito de una fórmula probada. Eso es justamente lo que demuestra *La reina de la noche*, una película construida a la manera de una ópera donde personajes impúdicos como una mujer, una madre, una amiga y un amor se entremezclan hasta llegar, como en las tragedias más clásicas, a la autodestrucción.

Una mujer es una mujer. *La reina de la noche* está basada en la biografía de Lucha Reyes, una malograda cantante de música ranchera de la bohemia mexicana de los años treinta. La vida de este particular personaje le da pie a la inefable Paz Alicia Garciadiego para estructurar una historia singular donde el eje está puesto en la relación de Lucha con su madre.

En algunos momentos del film todos los personajes femeninos, sobre todo Lucha Reyes y su madre, se reflejan en espejos estableciendo probables claves de lectura del relato. Así se constituyen los personajes, son reflejos de sus propios mitos en busca de su verdadera identidad. Y a la vez Lucha Reyes es una

imagen que moldea la madre con sus propios sueños, sus propias frustraciones, sus temores y su destino ineluctable.

Lucha Reyes es víctima de su debilidad, una mujer que quiere todo y no consigue nada. Una mujer que desea tener hijos y físicamente está impedida, una mujer que quiere retener a un hombre a su lado y no lo logra, que se deja morir, más que de celos, de impotencia; más que de amor, de pasiones insatisfechas, de traiciones. Como dice la madre: "Todos le han pagado con traición". Una mujer dual que destila ambigüedad por su condición de bisexual, de dudosa reputación, con una voz potente que le sirve no solo para cantar en burdeles sino para contar lo que siente, lo que le sucede, sus sentimientos más íntimos. Una mujer que se peina con trenzas largas y negras, síntomas de la represión sexual a la que, en cierto punto, ella misma se condena. Una mujer impúdica que se viste o se disfraza con lo que la madre le cose y que desnuda no solo el cuerpo sino también el alma con ingenuidad y pasión.

En *La reina de la noche*, al igual que en *Principio y fin*, es el discurso femenino el que excede los límites de la narración. Es la instalación de la voz de la mujer que canta y cuenta al mismo tiempo, pero al final, cuando esta voz femenina se repliega sobre sí misma porque se sabe excesiva, se reprime con la propia muerte. También la voz de la madre con sus apuestas al destino trágico de Lucha y con sus reclamos es la que permite que la hija se libere, deje de sufrir y como dice al final: "Se sosiegue".

Esa cosa llamada amor. El amor es, en el barroco universo ripsteiniano, posible solo en su condición de imposibilidad. Todas las relaciones que necesitan el amor para constituirse, sea amor de madre, de hija, de amiga o de esposo, son intrínsecamente imposibles. Nadie es generoso en el amor, nadie da todo lo que tiene, nadie confía en el otro, nadie es auténtico.



co. En definitiva, ninguna relación amorosa es posible porque todos son vínculos falsos, como los reflejos en los espejos. En esta imposibilidad se funda el relato de *La reina de la noche*. Para citar solo dos casos: la pareja entre Lucha y Pedro se torna imposible porque él es un mujeriego y ella es, entre otras cosas, absolutamente posesiva y celosa; la relación que se establece entre la íntima amiga de Lucha, La Jaira, y Klaus, un emigrado alemán, es imposible porque, además de prostituta, ella es ambigua sexualmente y él es un extranjero politizado que escapa de su país por la guerra. El amor, según Ripstein y Garcíadiego, es como la luz de una violenta pasión que siempre ciega, daña, lastima y termina matando. Pareciera que no se puede considerar al amor verdadero si no es a partir del dolor y de la muerte. Así, el eje amor-muerte, que en el melodrama aparece como antagónico, en esta película se propone como inevitable. En varios momentos del film hay inversiones del eje melodramático para que pueda vislumbrarse la tragedia final. Por ejemplo, se aleja de los valores de la moral burguesa que propicia el melodrama cuando Lucha compra con un gesto violento a una niña en una iglesia para adoptarla como su hija, cuando se casa en una iglesia (escena profundamente buñueliana) frente a un "rojo" que hace las veces de cura, cuando se acuesta con una mujer y con un hombre a la vez (escena que no figura en la copia exhibida en los cines). Además, también se invierte lo melodramático cuando se le quita a ese género la posibilidad de un final edificante, como, por ejemplo, cuando la madre le permite morir, suicidarse, dejarse llevar. Es en ese momento cuando la tragedia irrumpe como la posibilidad de liberación final a partir de la muerte.

Al respecto, Paz Alicia Garcíadiego dijo en una entrevista que lo que ella hace es demoler tanto la familia como la posibilidad del amor, situándose así en contra de la moral. Por eso sus melodramas son inmorales.

El suplicio de una madre. En *La reina de la noche*, cuando la moral burguesa, el derecho y la religión se desdibujan, se desestructuran, solo resta la maternidad. La maternidad como la responsable de la institución familiar, como la encargada de conducir la vida de su hija, y ese peso agobia. Dice Paz Alicia: "La maternidad es una especie de sino maldito por el cual una ama profundamente al objeto que más dolores le causa. Nada causa tanto dolor en la vida como un hijo. A partir de la relación conflictiva de una madre que al ver el dolor de su hija la prefiere muerta, construí toda la película". Siguiendo las palabras de la guionista, es doña Victoria —la madre— la que estructura el film; es justamente la fuerte y agobiante presencia de la madre que le da forma de tragedia a la vida de Lucha, sobre todo a partir de sus premoniciones. "Dejarla será matarla", le dice a Pedro. "Tú no naciste para ser feliz", le dice a Lucha. Esta madre establece con Lucha una relación de amor-odio muy potente. Bajo la tutela materna, Lucha nunca podrá ser feliz y al mismo tiempo ella misma jamás podrá ser una verdadera madre. Afortunadamente, lejos de las explicaciones psicoanalíticas, Ripstein crea, en un espacio cerrado, lúgubre, recargado y cada vez más pequeño, una madre que cose y remienda (literalmente) la vida de su hija. Así, el espacio de la familia en Ripstein, siempre con la madre a la cabeza, es el espacio de la ferocidad, del daño, de la muerte, y en definitiva de la autodestrucción.

Dos escenas son ilustrativas. La primera tiene que ver con una mujer que ofrece sus hijos a Lucha para que tengan lo que ella cree que es una vida más placida; una madre que se desprende de ellos alegando que con ese gesto los salva de la miseria y Lucha que comprando a la niña cree que compra también la maternidad. Y la otra escena, que resulta profundamente conmovedora, es cuando doña Victoria baña a su hija que ha sido abandonada por todos, como si fuera un bebé. Un baño que —en primera instancia— resulta ser el espacio físico (con

todo lo que ello connota de intimidad y privacidad) donde son posibles el amor y la comprensión materna. Limpiando el cuerpo de Lucha, la madre cree que puede limpiar el alma, reparar el dolor. Pero el baño también será el lugar de la traición entre Jaira y el marido de Lucha, y finalmente el sitio que Lucha, entre el agua que gotea interminablemente y las palanganas que desbordan, elegirá para terminar con su vida.

En definitiva, lo que interesa en *La reina de la noche* es mostrar no solo el desencuentro entre Lucha y su madre sino también la cruel aceptación del trágico destino de la hija, anunciado con premoniciones que sugieren que la madre es la única que tiene conciencia del inevitable final desde el principio de la película.

La angustia corroe el alma. Dijo Arturo Ripstein en una entrevista (*EA* N° 58): "El cine es una revancha, el arte necesita socavar al mundo existente, su obligación es destruir el mundo existente, la sociedad tal cual es, lo cual incluye la familia, el concepto de pareja, lo amoroso. Ambos estamos convencidos de que el amor y el odio son exactamente lo mismo, ni siquiera son una cara de una misma moneda, sino que conviven y cohabitan al mismo tiempo". En esta declaración del mexicano está toda su teoría acerca de lo que debe ser el cine como una de las formas del arte, esto es: debe conformar un relato social que destruya violentamente el orden establecido, que sea capaz de poner en escena conflictos privados que dejen entrever situaciones sociopolíticas contextuales, que sea inmoral pero ético y que finalmente sea cuestionador de los principios arbitrarios y tradicionales que rigen la vida cotidiana. Un cine angustiante y obsesivo que corroe no solo el alma sino la conciencia y que por eso supone un último gesto de rebelión frente al conformismo y a las múltiples concesiones a las cuales el séptimo arte nos tiene actualmente condenados. ●●

Tienes un e-mail

You've Got Mail

EE.UU., 1998, 110'

Dirección: Nora Ephron

Producción: Lauren Shuler Donner y Nora Ephron

Guión: Nora Ephron y Delia Ephron

Fotografía: John Lindley

Música: George Fenton

Montaje: Richard Marks

Diseño de producción: Dan Davis

Intérpretes: Tom Hanks, Meg Ryan, Parker Posey, Greg Kinnear, Jean Stapleton, Dave ChapPelle, Steve Zahn.

por el camino de Lubitsch

por Quintín

Tienes un e-mail es de esas películas que los críticos del mundo desdeñan antes de ver. Están condenadas de antemano al limbo de los productos sin prestigio. Es una remake de un film clásico, explota el éxito de la pareja protagónica, su directora tiene poco lustre y, para colmo, hablar bien de una película con Meg Ryan está muy mal visto. Está claro que los mismos motivos que hundan las reseñas a priori también levantan la taquilla. Pero las películas populares deben tener un Shakespeare (o al menos un par de muertos) escondidos para que los críticos se dignen a tomárselas en serio. Dicho lo cual, afirmo ahora que *Tienes un e-mail* supera largamente la media de Hollywood, está muy bien hecha, vale la pena tomársela en serio, Meg Ryan y Tom Hanks gozan de buena salud y los críticos son gente prejuiciosa.

Es la primera vez que veo una remake de un film clásico que obedece a una lectura inteligente del original. Es muy fácil disfrutar del cine de Lubitsch (basta tener ojos y oídos aunque puede que alcance con uno solo de los dos sentidos). Más difícil es entenderlo. El trabajo que las hermanas Ephron (directora y guionista) hicieron con *El bazar de las sorpresas* para convertirlo en *Tienes un e-mail* es admirable. En cierto sentido, no es siquiera una remake, porque solo actualiza la situación básica (una pareja que se enamora por correspondencia y se detesta en persona) y copia un par de escenas. Pero las Ephron advirtieron que el film de Lubitsch gira en torno de dos ejes principales: el dinero y la literatura, que además se contraponen. *El bazar de las sorpresas* transcurre en una tienda de Budapest y es un film coral, donde los empleados y el dueño viven condicionados por su avaricia

monetaria, representando sus papeles en la jerarquía del establecimiento, condicionados a su estrechez pequeñoburguesa y, al mismo tiempo, pendientes del amor que enciende en la pareja protagónica un superficial gusto por la literatura, entendida como signo exterior de superioridad moral. Kralik y Klara (James Stewart y Margaret Sullivan) intercambian cartas llenas de citas literarias aunque han leído mucho menos de lo que les gustaría: su esnobismo cultural encubre su soledad y su inseguridad. Klara sobrevive penosamente y Kralik está mucho más dotado para las ventas que para la poesía. Se engañan a sí mismos e intentan engañar al otro. Para Lubitsch, la inmovilidad de los roles sociales, la sujeción de los individuos a ellos y el convencionalismo sin sustento de la infatuación amorosa son datos, constantes de la realidad.

Es un gran mérito de las Ephron el respetar estas pautas: sobre todo después de hacer *Sintonía de amor*, una película que acompaña la visión melosa e infantil de los protagonistas: dos almas que se reconocen como gemelas a la distancia (Lubitsch se burla de ese cliché que Kralik y Klara creen haber descubierto). *Tienes un e-mail* es una película mucho menos sentimental que *Sintonía de amor*: no se hace cómplice del autoengaño de sus personajes. Y mantiene como ejes el dinero y la literatura. Los protagonistas son ahora Joe y Kathleen, libreros. Kathleen es la dueña de un pequeño negocio de libros infantiles (llamado *The Shop Around the Corner* en homenaje al título original de *El bazar de las sorpresas*) y Joe el heredero de una gran cadena de librerías-supermercado cuya aparición va fundiendo a los pequeños



competidores. Joe instala su nueva sucursal a la vuelta de Kathy y se convierte en su verdugo, al punto que Kathy debe cerrar la librería. Este sinceramiento de la vida económica es casi insólito en un film americano. El espectador espera en vano que un milagro le devuelva los clientes a Kathy, sobre todo cuando deja en claro que en su librería reciben una atención cordial y experta frente a la impersonal ignorancia de los vendedores de la gran tienda. El film incluye, además, otra rareza en materia de autenticidad. Kathy emprende una campaña de protesta para salvar su librería y esta da resultado: sale en televisión, tiene buena prensa. Pero no vende un solo libro más. De modo que la película se atreve tanto a desmentir la convención cinematográfica de que triunfar en los medios es hacerlo en la vida real como a desafiar la simpatía del espectador por la más débil, más informada y más honesta Kathy cuyo negocio Joe destruye en nombre del capitalismo corporativo. Hace muchos días que vi la película y no deja de asombrarme ese gesto de audacia. Porque las Ephron no hacen demagogia pero tampoco festejan la caída del pequeño comercio: lo toman como dato, como haría Lubitsch. Y, como en *El bazar de las sorpresas*, pero de una manera completamente distinta, la literatura se hace superflua frente al dinero. Sin embargo, la palabra continúa teniendo el magnetismo de la primera versión: tanto los e-mails como los diálogos entre los protagonistas son fluidos y elegantes. Joe y Kathy son personas ilustradas que usan el lenguaje con cariño y, a diferencia de Kralik y Klara, pertenecen a un círculo más selecto. *Tienes un e-mail* está construida con una notable

precisión en los detalles, la misma que usó Lubitsch en *El bazar de las sorpresas* (hasta averiguó qué artículos se vendían en las tiendas de marroquinería de Budapest y a qué precios). El film de Ephron agrega una visión deslumbrante del Upper West Side de Nueva York donde transcurren todas las escenas. La belleza y la variedad de ese barrio, la gracia natural de los protagonistas, la ausencia absoluta de histeria, la cuidadosa intimidad de los e-mails le dan a la película un tono de nobleza, de distinción al servicio de un tema inquietante: el fin de la artesanía, la concentración del capital, el triunfo de las formas más deshumanizadas del comercio. Nuevamente, es un acierto de las Ephron. Como dice Joe, las batallas que se libran en el terreno económico no son un asunto personal. Tienen sus reglas y de poco sirve ocultar que el capitalismo es cruel con sus víctimas, que son simplemente los que tienen desventajas en la competencia y la voluntad les sirve de poco. Pero ¿por qué Kathy se entrega finalmente a Joe cuando este le revela su identidad en la escena final? ¿No es una derrota de la heroína, una nueva capitulación frente a la dictadura de los hombres, peor aun, de los hombres ricos? Este es el punto crucial de la película y nuevamente Lubitsch tiene algo que decir. En *El bazar de las sorpresas*, Kralik termina convirtiéndose en el jefe de Klara. Es tan inevitable como que Joe provoque la quiebra de Kathy. La red de gestos y palabras que han construido entre ellos por medio de sus identidades personales y postales los atrae mutuamente y se aman con toda la sinceridad posible. Y si la diferencia de poder

entre ellos no importa es porque un factor más importante los iguala: la gran melancolía que comparten (tanto en el film de Lubitsch como en el de Ephron hay un personaje maduro que la muestra más abiertamente, el dueño de la tienda en el original y el padre de Joe en la nueva versión). Kralik, Klara, Joe, Kathy intuyen que la búsqueda del amor funciona como la contracara de la aceptación del orden social. Ambas son parte del mismo movimiento del espíritu. Que la pareja se encuentre después de la resignación de una de las partes frente a la victoria material de la otra no hace más que poner de manifiesto esa constante, permite verla con una lucidez necesaria y dolorosa. Es una visión muy radical del mundo, una de las más audaces que mostró el cine. Cuando una película termina con un beso tememos por el futuro. Lubitsch y Ephron nos hacen temer un eterno presente, donde somos prisioneros de un deseo realizado, no sabemos cómo desear otros e intuimos además que no lo sabemos. A diferencia de tantos films que nos distraen con sus sueños de pacotilla, *Tienes un e-mail* se atreve a sugerir que la limitada ilusión que es el amor marca el fin del camino y que nuestro tiempo no es lo suficientemente largo como para eludir la Historia. Se suele afirmar que Lubitsch fue el más civilizado de los directores. Acaso haya sido también el crítico más profundo de la civilización. La inteligencia y la sensibilidad de las hermanas Ephron, su trabajo concienzudo sobre el material de un clásico nos permiten encontrarnos nuevamente con esa visión cuya solidez (más que su acidez) suele pasar inadvertida. ●●

la reina de la comedia romántica

por Santiago García

Meg Ryan no es una mujer fatal ni una heroína del cine de aventuras; tampoco es una de esas actrices que componen personajes hasta llenarse de nominaciones al Oscar. No, ella es distinta. ¿Qué clase de actriz es Meg Ryan? ¿Por qué hay tanta gente que la sigue en todas sus comedias románticas? Meg no es una heroína de acción, no caza aliens, no puede descubrir a un asesino serial ni tirar patatas voladoras ni lanzarse a la aventura con su mejor amiga. Es la heroína de un género muy cercano a las emociones: es la reina de las comedias románticas. Algo que ella, por supuesto, ignora. ¿Cuál es el llamado a la aventura que recibe Meg en cada uno de esos films? El del corazón, el del amor. Se enfrenta a un arduo desafío, tanto o más difícil que los de las heroínas clásicas. Son obstáculos cotidianos los que ella debe vencer para alcanzar su objetivo, que casi siempre es encontrar el verdadero amor. A veces en un amigo, a veces en un enemigo, en su marido o en un completo desconocido. Meg solo quiere que la amen; no, mentira, quiere también estar enamorada. Su objetivo es uno de los más difíciles que conoce la humanidad. Su lucha es universal y eterna. Meg Ryan trabajó en varias películas importantes junto a grandes estrellas, pero su lugar en el mundo lo encontró con Sally, en la perfecta *Cuando Harry conoció a Sally* de Rob Reiner. Todo el cinismo de Billy Crystal en esa película se agotaba ante la insegura y romántica Sally. El film nos mostró a una actriz y un personaje de los que era inevitable enamorarse perdidamente. Su aparente fragilidad y su constante búsqueda del amor romántico convirtieron lo que durante mucho tiempo se les asignó a la fuerza a las mujeres en algo que también abarcaba a los varones. A partir de Meg Ryan y Nora Ephron, los hombres entraron en el mundo de las comedias románticas, y esto se evidencia sobre todo en *Sintonía de amor*, dirigida por Ephron. Luis Mandoki descubrió el costado amargo de esa búsqueda

romántica en *Cuando un hombre ama a una mujer*, un film que no recibió el respeto que se merecía pero que es la contracara del personaje de Ryan. Allí se revela que la pareja no es el mejor lugar para enfrentar una crisis personal. Su actuación, más valorada por ciertos críticos que prefieren el drama, fue de todas formas tan buena como la de sus comedias. Demostró además que ella no es ñoña aunque sí lo sean algunas de sus películas, como la simple y agradable *Fórmula para amar*. Su rostro es tan dulce como triste y en cada una de sus miradas parece estar extrañando algo. Meg inspira ternura pero nunca lástima. Su sonrisa es patrimonio de la humanidad: si ella ríe no podemos dejar de sentir que la felicidad abraza nuestro corazón. Si llora, por favor, no me digan que ustedes pueden contener las lágrimas. Meg es la reina de las comedias románticas, un género en el que demostró además que puede trabajar en diferentes registros. Desde la insegura Sally hasta la payasesca protagonista de *Quiero decirte que te amo* (*French Kiss*), siempre supo renovar su personaje. Se puede disfrutar o no de la película pero nunca se tiene la sensación de que ella se está repitiendo. También incursionó con éxito en la comedia romántica negra en *Adictos al amor*, dirigida por el inteligente Griffin Dunne. Allí Meg sorprende con un personaje muy distinto a los del resto de sus comedias. Es mi obligación de caballero no hacerme el tonto y mencionar su fantástica triple interpretación en la indefinible *Joe contra el Volcán* (a propósito de eso, la defiende), y agregar que la alcohólica que personifica en *Cuando un hombre ama a una mujer* no incurre en ningún lugar común ni trata de robarse la película sobreactuando (un ejemplo para muchas actrices "serias"). Al ver el rostro de Meg en cualquiera de sus películas, uno sabe que ella conseguirá lo que desea. Que, aunque crea que el amor es imposible, al final de la



historia lo hallará. Que sus dolores no son tan terribles como ella piensa y que la felicidad la está esperando a la vuelta de la esquina. Cuando la alcanza, nos sentimos felices y contentos, porque siempre supimos que ella se merecía lo mejor. Si la felicidad solo existe dentro de la pantalla, no hay duda de que es para Meg Ryan. No somos pocos los que nos identificamos con cada uno de sus gestos. Lloramos con su tristeza y reímos con sus alegrías; salimos del cine y volvemos a la vida que llevábamos antes de conocerla pero con cierta calidez en nuestro interior. Doblamos cada esquina con una esperanza totalmente renovada, como si fuera una película de Meg Ryan y la felicidad nos estuviera esperando también a nosotros. Y al encontrar el amor nos damos cuenta de que ella no mentía, de que es así como uno se siente. Como cuando alguien corre por las calles durante la noche de Año Nuevo para estar a nuestro lado justo a la medianoche, o decide bajarse del avión porque ha descubierto que nos ama. O cuando lo hacemos nosotros y alguien se alegra al vernos regresar, con la cara de Meg y su infinita sonrisa, tan parecida a la felicidad que no podía evitar llorar en cada una de sus películas cuando me sentía solo. Y ahora, feliz y enamorado, también me resulta imposible contener las lágrimas. ●●

Las afinidades electivas

L' affinitá elettive

Italia-Francia, 1996, 98'

Dirección: Paolo y Vittorio Taviani

Producción: Grazia Volpi

Guión: Paolo y Vittorio Taviani sobre la obra de J. W. Goethe

Fotografía: Giuseppe Lanci

Música: Carlo Crivelli

Montaje: Roberto Perpignani

Diseño de producción: Gianni Sbarra

Intérpretes: Isabelle Huppert, Fabrizio Bentivoglio, Jean-Hughes Anglade, Marie Gillain, Massimo Popolizio, Laura Marinoni.

pasión y distancia

por Eduardo A. Russo



En primer término, suena un poco extraño lo de los Taviani adaptando a Goethe. Difícil que el conocedor de su filmografía pueda evitar un halo de prevención, algo así como una hipoteca de la que habría que desembarazarse para entrar del mejor modo a este relato de pasiones cruzadas. Los autores de *Padre Padrone*, *La noche de San Lorenzo* o *Kaos* viéndoselas con Goethe, en una historia ambientada en la Europa napoleónica. No habría el refugio de la lejanía histórica y el enrarecimiento o el silencio místico de *El sol también sale de noche*, o el recurso a esa patria imaginaria llamada cine que permitió —más allá de sus aciertos o limitaciones— *Good Morning Babilonia*. Adaptar a Goethe, como a cualquier clásico, impone el desafío de una barrera a priori. Si bien *Las afinidades electivas* no ha tenido en el cine la incidencia que tuvieron el *Werther* o el monumental drama de *Fausto*, el peso se sostenía. Pero la película de los Taviani no solo se libera de esa carga, sino que la convierte en una experiencia memorable, aunque pueda convocar a más de un malentendido.

Goethe escribió *Las afinidades electivas* en 1809, en la época en que la ficción —aparte de la autobiografía más o menos disimulada— le permitía hacer ensayo de otro modo. Relata allí la crónica de un matrimonio tardío, afectado por la aparición de dos personajes que los conduce a un enamoramiento cruzado con consecuencias fatales (tanto por mortíferas cuanto inevitables). Corazones que sienten y cabezas que intentan pensar, en cuerpos atraídos unos a otros por impulsos naturales, como en una reacción química. Goethe, el poeta, dramaturgo y novelista, era también científico. Hay mucho de examen de la naturaleza en *Las afinidades electivas*, donde Carlota y Eduardo trocan su breve y feliz matrimonio por pasiones inesperadas e irresistibles. Eduardo atraído por la muy joven

Otilia. Carlota por Ottone, el arquitecto amigo de su marido. Y la naturaleza hace el resto, hasta trayendo un hijo del matrimonio en el momento más difícil. El amor entreverado hasta lo imposible se conjuga con el azar y la voluntad romántica de consumir el amor en la muerte.

No es esta la oportunidad para narrar la novela —o el film de los Taviani, que puede entre otras cosas ser esgrimido como caso ejemplar de adaptación— sino de anotar algunas conjeturas sobre esta conjunción que no defrauda, si no se le exige lo que no está dispuesta a ofrecer.

En una evaluación rubro por rubro: tanto el cuarteto actoral (Isabelle Huppert, Jean-Hughes Anglade, Fabrizio Bentivoglio y Marie Gillain) como la fotografía de Giuseppe Lanci, el diseño de producción de Gianni Sbarra o el vestuario de Lina Nerli Taviani dan una lección de integración narrativa, como si se ejecutara una partitura que por momentos roza la perfección. Pero algunas críticas han apuntado, a partir de esto, a otra cosa: como si esa partitura tuviera algo de mecánico, despojada del apasionamiento arrebatado que cabría esperar del relato, o de esa cualidad visceral que algunos de los mejores momentos de los Taviani dejan entrever. Puede que aquí esté el error: en comparar *Las afinidades electivas* con *Allonsanfán*. En pedirle a esta Isabelle Huppert que sea Violette Nozière, o yendo a la fuente literaria, a este relato de Goethe que sea el *Werther*. No se trata en este caso de esa historia que en su juventud escribió en cuatro semanas “casi inconscientemente, como sonámbulo”, sino de un ensayo narrativo que toma distancia para examinar al tiempo que expone las pasiones de sus criaturas. Y en eso los Taviani han encontrado un terreno común, aunque de manera indirecta.

La del arte y naturaleza es una alquimia goetheana que los Taviani han capturado a su modo.

Los personajes de *Las afinidades electivas* despliegan sus pasiones y razones en un mundo que (además de trasladar el escenario original a la Toscana) juega con reglas —las del matrimonio, la descendencia o la amistad— que tambalean por lo incontrolable, llámese el amor o la muerte, o simplemente el peso de los cuerpos. En esta historia hay un espacio que si en Goethe es reflexivo, en los Taviani se transforma en contemplativo. Postula una distancia del espectador que se abre del éxtasis romántico para observar las emociones con el aire necesario, sin llegar al desapego, como lo propone el relato en voz over que liga sus secuencias: más un intento de comprensión que la identificación apasionada. Solo que lo que Goethe ponía en palabras los Taviani lo proponen en un retrato guiado por una mesura continua en sus imágenes, midiendo el terreno como el arquitecto Ottone de su historia, tratando de entender aunque eso sea un proyecto imposible.

El mapeo de la pasión amorosa que el maduro Goethe permite a los también ya veteranos Taviani no tiene nada de opacamiento o sumisión. Lo prueba, para más precisiones, esa criadita Agostina que sin saberlo asiste a Otilia en su suicidio romántico. Su llanto a los gritos en el trazado perfecto del parque de la villa toscana pone la firma al pie del cuadro, liga la naturaleza de Goethe con la tierra de los Taviani y señala que uno ha encontrado aquí otra insospechada afinidad electiva, extendida a pesar de las expectativas que a veces conducen a ver menos de lo que hay. Que aquí está muy lejos de ser poco. ●●

Elizabeth

Elizabeth

Gran Bretaña, 1998, 125'

Dirección: Shekhar Kapur

Producción: Alison Owen, Eric Fellner y Tim Bevan

Guión: Michael Hirst

Fotografía: Remi Adefarasin

Música: David Hirschfelder

Montaje: Jill Bilcock

Diseño de producción: John Myhre

Intérpretes: Cate Blanchett, Geoffrey Rush,

Christopher Eccleston, Joseph Fiennes,

Richard Attenborough, Fanny Ardant, Eric Cantona,

John Gielgud, Kathy Burke.



la obscenidad acelerada

por Quintín

A diferencia de los viejos mamotreto de época británicos, *Elizabeth* es un film movido en el que los acontecimientos públicos y privados se suceden con la velocidad de un teleteatro. Ese dudoso mérito no alcanza para compensar los desatinos de la película.

Que un film histórico prescindiera de todo rigor, de toda precisión sobre la situación política y económica de la época no es una novedad. Hollywood nos acostumbró a esto. Pero que Isabel I se consolide en el trono siguiendo la estrategia de Michael Corleone en *El padrino* es un poco excesivo. Que una película sobre la vida en la corte muestre a sus integrantes dedicados a la disipación sexual puede ser divertido. Pero que después los libertinos sean tan devotos de la Virgen que la reina deba imitarla para competir con su fe es un contrasentido (de paso, mediante una escena inspirada por las reflexiones de Ni-

xon ante la foto de Kennedy en el film de Oliver Stone). Peor es que la castidad junto con la práctica de la tortura y el asesinato sean los factores que el film juzga determinantes en el largo reinado de Isabel I. Aunque estos disparates no serían tan molestos si para modernizar aun más la película, el director no se sintiera obligado a poner la cámara en los lugares más disparatados, a hacer travellings inútiles y ostensibles, a cortar los planos de manera aleatoria.

Elizabeth es una película cambalache que representa una de las peores tendencias del cine actual: el producto fabricado a partir del magma audiovisual circundante con un horizonte cultural que se agota en los clichés de la pantalla y propone un consumo rápido de imágenes parecidas a las que el espectador tiene en la memoria. Pero hay algo más desagradable aun en juego: la convención de que los asuntos de la

política se reducen a un juego entre gánsters donde la voluntad de poder es el único parámetro. La excusa de que era habitual en la época no es suficiente para admitir que el cine glorifique la tortura, la presente como un hecho banal y hasta se regodee en ella.

Efectivamente, *Elizabeth* es menos pomposa que las viejas producciones del género. Pero su fuerte sigue siendo el mismo: el cuidado en vestuarios, paisajes y decorados, el gran espectáculo diseñado para que la plebe espíe la intimidad de los palacios. Un espectáculo que tiene como corolario pedagógico establecer que nada cambia a lo largo del tiempo y las circunstancias porque toda materia humana está hecha a la medida de las pulsiones más triviales y solo el lujo de ciertas vidas hace la diferencia. Hay algo profundamente obsceno en *Elizabeth*, que podría ser el suplemento histórico de la revista *Caras*. ●●

la madrina

por Gustavo Noriega

Por esas cosas que tiene *El Amante* de amor por la polémica me veo envuelto en una de ellas sin demasiado entusiasmo, a diferencia de la que mantengo en otras páginas, pelea que considero una causa. Pero nadie rebaje esta declaración a lágrima o reproche: *Elizabeth* me resultó una película placentera y creo que a los placeres no hay que traicionarlos. Buscaré las razones detrás de ese gusto por más que admita que *Elizabeth* no es una gran película ni una lección de historia inolvidable.

El film del indio (nacido en lo que hoy es Paquistán) Shekhar Kapur narra la historia de Elizabeth I, reina de Inglaterra entre 1558 y 1603. Hija de Enrique VIII y de Ana Bolena, rompió lazos con la Iglesia católica romana (ahora entiendo mi simpatía) haciendo vol-

ver a Inglaterra al protestantismo. La película se centra en los primeros años de su reinado, desde la inseguridad del comienzo hasta alcanzar el pleno dominio del poder.

Lo mejor que tiene la película es que asume un hecho histórico sumamente interesante como es el reinado de Elizabeth, o la Reina Virgen —como fue conocida por no haberse casado nunca—, sin ningún tipo de complejos y lo inserta dentro de una matriz cinematográfica. Quiero decir, cuenta una historia muy atractiva poniendo el formato narrativo por sobre la estricta verdad histórica. La película se parece más a *El padrino II* (con la excelente Cate Blanchett en el papel de Al Pacino y Geoffrey Rush en el de Robert Duvall) que a algún libro de historia o documen-

tal o que a alguna acartonada película de época. No hay aquí pretensiones de profundidad psicológica ni revisionismo. El endurecimiento de una persona que se va internando en la dura escuela del poder es un cliché, y después de la mencionada película de Coppola solo quedan notas al pie de página, puede ser, pero la travesía de la reina está contada con entusiasmo y transmite interés por el personaje.

Quiso la casualidad (o la moda acerca del interés en la época) que *Elizabeth* coincidiera con *Shakespeare apasionado*, con la que comparte actores. Admitiendo un empate para la actriz principal, vale la pena comparar cuánto mejor está Geoffrey Rush aquí que en la película por la cual está nominado. Hasta el mediocre Joseph Fiennes está mejor. ●●

Shakespeare apasionado

Shakespeare in Love

EE.UU., 1998, 123'

Dirección: John Madden

Producción: David Parfitt, Donna Gigliotti, Harvey Weinstein, Marc Norman y Edward Zwick

Guión: Marc Norman y Tom Stoppard

Fotografía: Richard Geatrex

Música: Stephen Warbeck

Montaje: David Gamble

Diseño de producción: Martin Childs

Intérpretes: Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Colin Firth, Judi Dench, Geoffrey Rush, Simon Callow, Tom Wilkinson, Imelda Staunton.



la agradable levedad del joven Will

por Gustavo J. Castagna

Desde hace unos meses está en venta una colección de libros de origen español sobre diversas personalidades de la política y la cultura universal. El objetivo de las ediciones es el de aumentar el número de lectores de la obra de personalidades tan disímiles como el Che, Cervantes, Kafka o Sartre, por citar solo cuatro nombres de la extensa serie. La literatura, en este caso, ofrece al público una guía de iniciación sobre figuras importantes. Pero el título de cada uno de los libros es de bastante mal gusto, ya que el nombre del personaje viene acompañado por la frase "para principiantes", como si al posible comprador se le echara en cara su ignorancia.

En los últimos años, el cine tiene la misión de popularizar la obra de William Shakespeare. Una tarea imposible de concebir en los tiempos de Laurence Olivier y Orson Welles (ambos con sus egos a cuestas) y que en la actualidad emprendieron, entre otros, Al Pacino (*Buscando a Ricardo III*) y Kenneth Branagh (*Sueños de una noche de invierno*) cuando no se mira al espejo para quererse más. Siguiendo esta línea, una película como *Shakespeare apasionado*, que cuenta los años que precedieron a la fama del escritor, jamás adopta una postura presuntuosa, ya que su propósito es entretener con su ingenio didáctico y sus escasas pretensiones. El film de Madden, en este sentido, señala el triunfo de la popularidad del cine por encima de la literatura y el teatro.

Ahora bien, ¿*Shakespeare apasionado* es una buena película? Más allá de las exageradas candidaturas al Oscar, el film presenta un guión astuto de

Tom Stoppard y Marc Norman que se ve desvirtuado por la puesta en escena de Madden. En *Shakespeare apasionado* ocurren demasiadas cosas y no se reflexiona sobre ningún acontecimiento. Más aun, el contexto político y social del siglo XVI está tratado de manera superficial ya que en ningún momento se hace referencia a la Inglaterra isabelina azotada por las plagas y la pobreza. Por su parte, el contrapunto entre la gestación de *Romeo y Julieta* y los hechos que transcurren en la película, también resulta obvio y subrayado. Además, la idea del creador en crisis que descubre un gran amor perteneciente a la realeza y que, por si fuera poco, está a punto de casarse por imposición con un personaje de su misma clase social, puede confundirse con el ridículo argumento de un film argentino con un cantante popular como protagonista.

¿*Shakespeare apasionado* no es una buena película? En todo caso, se trata de un film narrado a la manera clásica (como los de hace medio siglo) que no se preocupa en profundizar ninguna de las cuestiones antes apuntadas. Aunque resulte paradójico, las virtudes narrativas de *Shakespeare apasionado* tienen relación con el previsible didactismo que se espera de un film de época realizado por Hollywood. En la trama se descubre que durante aquellos años dos compañías teatrales se disputaban la aceptación del público, que la mujer no podía interpretar papeles en el teatro y que las aventuras de alcoba eran un tema cotidiano. También que los personajes solían trenzarse en duelos con espadas (como ocurría en los films de espada-chines del Hollywood clásico) y que la reina Isabel

tenía un irónico sentido del humor. En ese sentido, *Shakespeare apasionado* tiene un guión inteligente al que no le interesa indagar la realidad de los hechos ni averiguar si los jóvenes años del escritor fueron tal como los muestra la película.

Pero cuando el cine decide contar una historia de época eligiendo un criterio didáctico, también revela sus límites. Poco más que una comedia entretenida, la película de Madden es el típico ejemplo de un cine que tiene un destino efímero. Esto se debe a la exterior puesta en escena, manifestada sobre todo en el encadenamiento de escenas que pueden confundirse con un spot publicitario o con las "colas" de la película.

En definitiva, ¿qué es *Shakespeare apasionado*?

Una escena del film sirve para extraer las últimas conclusiones. La reina Isabel (Judi Dench, de taquitos) se presenta con todo su séquito y entabla una conversación con Viola de Lesseps (Gwyneth Paltrow, hermosa) sobre los parentescos entre el teatro y la época isabelina. La charla se desarrolla ante las atentas miradas del palurdo lord Wessex (Colin Firth, sobrio y simpático), el candidato a esposo de Viola, y del joven Will (Joseph Fiennes, un actor pésimo) disfrazado de nodriza. El remate de la escena resulta previsible pero gracioso: la reina le habla al oído a lord Wessex para darle la noticia de que su novia perdió la virginidad. Es que los propósitos de *Shakespeare apasionado* nunca se traicionan a sí mismos: una película leve, chismosa y popular, más que un film recordable para los fanáticos de rostros adustos que conocen al detalle la obra del escritor. ●●

Psicosis

Psycho

EE.UU., 1999, 102'

Dirección: Gus Van Sant

Producción: Brian Grazer

Guión: Joseph Stefano sobre la novela de Robert Bloch

Fotografía: Christopher Doyle

Música: Danny Elfmann sobre partitura original de Bernard Herrmann

Montaje: Amy E. Duddleston

Intérpretes: Vince Vaughn, Anne Heche, Julianne Moore, Viggo Mortensen, William H. Macy, Robert Forster, Chad Everett, Rance Howard.



copia al carbónico

por Diego Brodersen

Resultaría más que interesante realizar el siguiente experimento: proyectar *Psicosis* (de Gus Van Sant) a una persona que jamás en su vida haya visto *Psicosis* (de Alfred Hitchcock). Es más, lo ideal sería que el sujeto desconociera absolutamente vida y obra del "maestro del suspenso". Los resultados podrían proporcionar algunos datos para incluir en un posible análisis de la explosión actual del fenómeno de las remakes, del cual este film es su máximo exponente, su exacerbado epítome. Porque no se trata en este caso, y a diferencia de otros, de una revisión, relectura o nueva puesta en escena de un film hecho en el pasado. Tenemos en nuestras manos el primer intento de *calcar* una película. Desde la magnífica secuencia de títulos creada por Saul Bass, imitada aquí al milímetro (obviamente, con otros nombres en el reparto) pero teñida de color verde, nos enfrentamos a una disyuntiva: ¿nos encontramos ante un guiño cinéfilo o es esta la labor de un cretino? ¿Se trata, como leí en algún lado, de un experimento en metacinematografía, o sencillamente es uno de los más viles intentos comerciales en la centenaria historia del cine? La nueva puesta plano por plano, escena por escena, de un film realizado casi cuarenta años atrás plantea un problema estético y ético. Podríamos hacernos algunas preguntas. ¿Acaso hay alguna virtud, a excepción de lo exclusivamente técnico, en una copia de una obra de arte? ¿No es el genio creador lo que diferencia a la original de la copia? Teniendo la posibilidad de apreciar la original, ¿hay necesidad de ver la copia?

Pequeños detalles. Las diferencias básicas entre las dos *Psicosis* están dadas en el tratamien-

to de los personajes y tienen que ver con la necesidad de ubicar la historia en la sociedad actual. La nueva Marion Crane, sencilla chica de pueblo que roba unos cientos de miles de dólares y huye para encontrar la muerte a manos de un psicópata, es menos recatada y no sufre tanto de sentimientos de culpa como la original. Lo cual no estaría mal, de no ser porque la maravillosa secuencia de huida en el auto, donde ella duda y sufre como consecuencia del acto que acaba de cometer, se transforma aquí en un tiempo muerto. De todas maneras, Anne Heche se las arregla para llevar adelante al personaje dignamente. Pero si hay algo que se extraña en esta nueva versión es la crispada y contenida (al mismo tiempo) interpretación de Anthony Perkins como Norman Bates, el dueño del motel más famoso del cine. Vince Vaughn, su contraparte actual, interpreta a un clon barato del personaje original, debido, en gran medida, a sus escasas cualidades actorales, pero fundamentalmente por los cambios introducidos desde el guión. El nuevo Norman mira películas y revistas porno y se masturba cuando observa desnuda a Marion. Esta necesidad de explicitar detalles que podían entreverse en el original como subtextos no solo no logra dar un toque moderno a la película como se pretende, sino que molesta al espectador con detalles innecesarios. Hablando de detalles, y aunque parezca increíble, Van Sant logra arruinar las tres escenas clave que hicieron famosa a *Psicosis*: el asesinato de Marion en la ducha, la caída por las escaleras del detective Arbogast y el descubrimiento del cadáver de la madre. En las dos primeras, introduce en el mon-

taje tomas que nada tienen que ver con la situación que está desarrollándose (un cielo con veloces nubes de tormenta y una imagen erótica entrevista en un televisor, respectivamente). En la tercera, se las arregla para manejar tan mal el *tempo* cinematográfico que para cuando la lamparita comienza a columpiarse junto a los amenazantes acordes *herrmannianos*, lo único que nos interesa es que toda esta pesadilla termine de una buena vez. Hitchcock creaba tensión y suspenso utilizando mínimos elementos de puesta en escena y lo reforzaba posteriormente en el montaje. Van Sant intenta hacer lo mismo y falla en el intento. Talento, le dicen.

El arte de la falsificación. Alguien podría insistir en el porqué de la necesidad de comparar las dos *Psicosis*. En por qué no tomar a la remake como un film independiente del original y analizarla como tal. En mi opinión esto resulta imposible, no por conocer y haber disfrutado en más de una ocasión de *Psicosis* (La *Psicosis*) y no ser uno de esos espectadores vírgenes de los cuales hablaba al comienzo de esta nota. La comparación se torna indispensable porque estamos ante el eventual nacimiento de un nuevo género: la falsificación de películas ya existentes. Si esta tendencia se acentúa, será necesario establecer siempre parámetros de comparación entre ambas versiones. De otra manera, deberíamos olvidar gran parte de la historia del cine y hacer borrón y cuenta nueva. Injusto, ¿no es cierto? Ahora bien, y aunque suene un tanto ingenuo, ¿para qué ver la copia si se puede admirar la original? ●●

ha llegado un inspector

por Gustavo Noriega

Ví esta rareza como turista, no como crítico. Estaba solo en otro país, pagué una entrada carísima, la pedí en otro idioma, me equivoqué con las monedas, el pochoclo que me sirvieron era más abundante de lo que yo suponía y me dio vergüenza solicitar que me lo cambiaran. Toda esta introducción autobiográfica no es completamente gratuita; es para decir que a veces (muchas) la percepción de una película depende del entorno. El entorno de la crítica es algo que puede resultar placentero: uno intercambia datos con los amigos, se pelea café de por medio, conversa. Es divertido. También puede ser tremendamente represivo. No hay nada peor que ser el único al que le gusta una película: es fácil tener miedo de pasar por tonto o ingenuo. Si uno no posee la personalidad de Mel Gibson en *Corazón valiente*, esto tiene una consecuencia: las películas se disfrutan menos.

Alejado de mis colegas amigos, disfruté muchísimo de la *Psicosis* de Van Sant. Retrospectivamente me doy cuenta de que la sorpresa que me causó el film era ridícula: reconstruido plano a plano a partir del original, una buena parte de su efecto estaba garantizada. Si no es así, estamos dudando de la universalidad de los procedimientos cinematográficos de Hitchcock y de su genialidad. No digo que no se los pueda cuestionar, sino que no fue eso lo que hizo la crítica del mundo entero. Me parece que al menos un moderado placer puede derivarse de un experimento semejante: una película probada y aprobada pasada a través de un filtro sensorial extraño.

Lo que hizo la crítica de todo el mundo fue destruir el ensayo de Van Sant. Reaccionó con horror, como si un extraño hubiera intentado seducir a nuestra abuela. Me temo que lo mismo sucedió en la Argentina. Para ello se utilizaron dos argumentos incompatibles entre sí (lo cual no impidió que algunos los emplearan en el mismo artículo). Uno era que la película, al ser igual a la de Hitchcock, era innecesaria, inútil. El otro, que las películas eran dife-

rentes y la de Van Sant era sensiblemente inferior. Con respecto a la utilidad, quiero traer a cuento la famosa anécdota de Faraday, quien, luego de presentar la transmisión de la electricidad en una conferencia, se vio enfrentado a la pregunta de una persona del público: "¿Y para qué sirve la electricidad?". Lejos de pintar el futuro del mundo, Faraday se limitó a contestar: "¿Y para qué sirve un bebé?". "Utilidad" es una palabra que funciona bien en boca de economistas y contadores públicos. No creo que sea muy afortunada en el mundo de la crítica de cine.

La gran mayoría de los méritos de la película de Van Sant derivan de la versión original. Esto es evidente. Además de su extravagancia, la obra de Van Sant tiene una rara modestia. Quiero señalar algunas diferencias que hacen que el film sea distinto al de Hitchcock: algunas de ellas son virtudes; otras, defectos. Al extraño *déjà vu* que se experimenta hay que agregar otra sensación. Al respetar fielmente el aspecto formal, incluyendo diálogos y posiciones de cámara, y ambientar la película casi cuarenta años después de la original, se produce una recontextualización interesante. El film contiene además una serie de comentarios sociológicos y otros referidos a la evolución del género de terror en los últimos años. Y la ficción pura vuelve a funcionar, por qué no habría de hacerlo.

Otras diferencias son más evidentes. Vince Vaughn no es Anthony Perkins. Perkins es el único actor en la versión original cuyo trabajo es notorio; los demás son como muñecos utilizados por el director sin relevancia propia. Pero si aceptamos que la ausencia de Perkins introduce una diferencia importante, entonces tenemos que suponer que buena parte de la eficacia de las películas de Hitchcock provenía del trabajo de los actores. Hitchcock se hubiera estremecido de indignación ante esa idea. Utilizar a un actor de perfil bajo como Vaughn en el papel de Norman Bates es una idea acertada que tiende a minimi-

zar las disonancias y a profundizar en lo más estrictamente cinematográfico (imaginemos a Dustin Hoffman tratando de "mejorar" a Perkins).

Otra línea de la crítica que pone el acento en las diferencias señala como reprobables los pocos planos que Van Sant añadió a su versión y que son de su propia cosecha. Las muertes de Marion y del detective Arbogast incorporan algunas pequeñas tomas subjetivas: unas nubes, una mujer. No deben llegar a los dos segundos. Cuando Norman espía a Marion desnudándose, antes de la ducha, se masturba. Son cuatro segundos más. A los efectos de la trama y del resultado global esos instantes son irrelevantes. Son como manchitas que un copista agrega en la tela para señalar su presencia.

Batallar contra esos argumentos es como lidiar contra los inspectores. El crítico ya no puede entrar a ver una película con la inocencia de un niño, es verdad. Pero reemplazar esa virginidad con la intollerancia del inspector no parece la mejor de las políticas. Un amigo me aseguraba que la duración de la secuencia de la cena en el Bates Motel era más corta que en el original. A mí me pareció que no era así pero, de todos modos, no puedo entender la idea de entrar a un cine con un cronómetro.

A la crítica como inspección se le ha sumado, en el caso de *Psicosis*, una nueva desviación, la del crítico metafísico. El conocido Roger Ebert, luego de ejercitar la fiscalización remarcando pequeñas diferencias, admite que las películas son parecidas pero cambia el argumento: "El genio aparentemente reside entre las tomas o detrás de ellas, o en una química que no puede ser cronometrada o calculada". Así que la *Psicosis* de Van Sant sirve al menos para saber que la genial construcción de Hitchcock no estaba dada por la planificación de las escenas, ni por los tiempos, ni por las posiciones de cámara sino por algo mágico, intangible, imposible de analizar o medir. Una consecuencia razonable habría sido que Ebert renunciara inmediatamente a su inútil trabajo como crítico en el *Chicago Sun*. ●●

Un plan simple

A Simple Plan

EE.UU., 1998, 120'

Dirección: Sam Raimi

Producción: James Jack y Adam Shroeder

Guión: Scott B. Smith sobre su propia novela

Fotografía: Alar Kivilo

Música: Danny Elfmann

Montaje: Arthur Coburn

Diseño de producción: Patricia von Brandestein

Intérpretes: Bill Paxton, Billy Bob Thornton, Bridget Fonda, Brent Briscoe, Gary Nicole, Becky Ann Baker.



laberinto de emociones

por Leonardo M. D'Espósito

Salíamos del cine con Alejandro Lingenti y Diego Brodersen y uno de nosotros —no me acuerdo quién— dijo de *Un plan simple*: "Es como *Fargo*, pero bien hecho". En esa frase se condensaba todo lo que se sabe de la relación entre los Coen y Raimi (estrechos colaboradores y amigos), lo que nos molesta —a algunos más, a otros menos— del universo de los hermanos, y cierta perplejidad ante una película que se aparta de lo que uno esperaba teniendo en cuenta el nombre del director. En efecto, este film carece del estilo hiperquinético que se había vuelto marca de fábrica de Sam Raimi. Las situaciones violentas han perdido todo atisbo de diversión y ganado en gravedad, aumentando la emoción. En cuanto a los momentos de comedia, aparecen como toques del humor de los personajes que sirven para sortear con elegancia el patetismo al que pudieron verse arrasados. Si hasta da la impresión en un momento de que el Sam Raimi que figura como director es un homónimo del realizador de *Noche alucinante* y *Darkman*, tal la seriedad y la tristeza que se desprenden de *Un plan simple*.

Es difícil esquivar la tentación de decir que esta película representa la madurez del director. En cierto sentido es así, si consideramos el clima festivo y hasta adolescente que imperaba en sus films anteriores. Pero sería más adecuado hablar de una variación. Esta historia de tres tipos bastante humildes que se encuentran con cuatro millones de dólares es también una espiral creciente donde una pequeña acción ilegal lleva a otra más grave, hasta el absurdo. La diferencia es que este vértigo no se manifiesta, como en otros films de Raimi, mediante la acción física, sino a través del comportamiento de los personajes y del trabajo de los actores, especialmente de los tres pro-

tagonistas (Bill Paxton, Bridget Fonda y Billy Bob Thornton). Y para que esta estructura funcione y el espectador se deje llevar por el drama, es lógicamente necesario que los personajes superen el estadio de meros actantes y se transformen en seres complejos. Que, obviamente, tejen entre ellos relaciones igualmente complejas.

Uno de los hallazgos de *Un plan simple* es la visión de las relaciones familiares. Los lazos entre hermanos o esposos no aparecen como instituciones dignas de ser destruidas mediante el grotesco ni como el refugio seguro ante los males del mundo. Son tensos y varían de acuerdo con las circunstancias. El contrapunto entre el parto de Bridget Fonda y los asesinatos que se suceden a lo largo del film muestran hasta qué punto el amor familiar no impide a una persona cometer una maldad, así como la debilidad mental de uno de los personajes no le impide ser, a su manera, inteligente (y, a veces, más que el resto). Si en sus demás películas Raimi colocaba al espectador en un lugar de zozobra modificando constantemente el espacio físico donde se desarrollaban, en *Un plan simple* lo hace jugando con sus sentimientos respecto de los personajes.

Esta constatación sirve para justificar la idea de que *Un plan simple* no es una película demasiado anómala dentro de la filmografía de Sam Raimi. La comparación del principio con *Fargo* proviene de ciertas similitudes de trama y ambiente entre las dos películas. Pero los personajes de los Coen siguen siendo monigotes sin alma, juguetes librados a la aleatoria voluntad de los realizadores. Los de *Un plan simple*, como se ha dicho, actúan de acuerdo con una personalidad definida, tienen carne y voluntad. Sin embargo, hay algo que une este film de Sam Raimi con los

de los Coen Bros. En el fondo, estos últimos plantean un discurso moral y una visión del mundo: si la gente puede ser mala, va a ser mala; y la mayoría de las personas son tontas. Por primera vez, la película de Raimi tiene una moraleja: es mejor no meterse en asuntos turbios. Sin embargo, hay un momento que equilibra la balanza: Bridget Fonda le dice a Bill Paxton que, de no quedarse con la plata, les esperan treinta años de vida rutinaria y mediocre, gris y triste. En ese instante, el espectador se pone del lado del delincuente ocasional y piensa que haría lo mismo. Otra vez, la montaña rusa de las emociones. Quizá lo mejor de la película no sea su *tempo* pausado, ni su falta de estridencias gratuitas, ni la carnadura de sus personajes, ni la calidad de sus actuaciones. Quizá sea, simplemente, que en ningún momento el director se pone por encima de los personajes, en la falta total de cinismo —no de ironía, presente desde el primer hasta el último fotograma— y en la ausencia de un estilo ampuloso que nos obligue a pensar que estamos ante la Última Obra Maestra, algo que sucede demasiado a menudo con las películas de los Coen. Sam Raimi solo quiere filmar y emocionar. *Un plan simple* es, pues, un policial en la nieve. Como *Fargo*, pero bien hecho. ●●

Nadie me quiere

Keiner liebt mich

Alemania, 1994, 104'

Dirección: Doris Dörrie

Producción: Cobra Films Produktions en asociación con ZDF

Guión: Doris Dörrie

Fotografía: Helge Weindler

Música: Niki Reiser

Montaje: Inez Reguier

Diseño de producción: Claus Kottmann

Intérpretes: Maria Schrader, Pierre Sanoussi-Bliss, Michael von Au, Elisabeth Trissenaar, Ingo Naujoks, Joachim Król, Peggy Parnass.



pequeñas victorias

por Gustavo Noriega

"Siempre se empieza con una taza de café. Una sa- le, come, charla. Duerme con él. Y ahí todo empie- za. Una vuelve a fumar, a comprar ropa interior nueva. Se anota en un gimnasio, guarda cerveza en la heladera. Hasta cambia el gato por una tortuga, porque él es alérgico. Y en ese momento, a él le da miedo el compromiso." El desopilante soliloquio de Fanny Fink, una alemana soltera de casi 30 años, in- troduce la película y la pone en tema abiertamente. Dirigida por una mujer, interpretada en forma casi excluyente por una mujer (la extraordinaria Maria Schrader) y con el discurso de la mujer sola dos pa- sos delante de cualquier acción en la película, *Nadie me quiere* parece candidata ideal a la categoría "película de género" pero no porque sea un wes- tern sino porque parece remitir inequívocamente al universo femenino. Pensada y llevada a cabo por representantes de la mitad del mundo a la cual no pertenezco, la película podría haberme dejado afue- ra o, en el mejor de los casos, haberme provocado el mismo interés que un documental antropológico. Sin embargo, salí de ver *Nadie me quiere* en un es- tado de ánimo cercano a la euforia, cantando a voz en cuello *Non, je ne regrette rien* (leitmotiv de la pe- lícula) y con ganas de comerme la calle Corrientes a los mordiscones. Creo que esto es por dos razones: porque la categoría "película de mujeres" es irrele- vante y porque la película es maravillosa.

Los miedos de Fanny son dos: a estar sola y a la muerte. Si alguien me dice que esos son miedos tí- picamente femeninos que me vayan comprando un corpiño. Las formas que tiene Fanny de luchar con- tra esos dos temores se insertan en la New Age. Fanny recita cada noche, sin un gramo de convic- ción: "soy fuerte, soy hermosa, soy inteligente, amo

y soy amada". Se hace amiga de Orpheo, un gay ne- gro que trabaja de clarividente. A él acude en busca de ayuda en el campo sentimental. Y el miedo a la muerte lo combate con un extravagante curso en donde se habla explícitamente del decaimiento y descomposición del cuerpo, los participantes cons- truyen sus propios ataúdes y se celebran funerales anticipados.

Pero si en otra parte de esta revista se critica una cierta tendencia del cine de Hollywood a banalizar la muerte apoyándose en muchos casos en la ideo- logía New Age, aquí las cosas son distintas. Orpheo está enfermo de gravedad y va a morir. La extrava- gancia de su final es parte del tono de la película llevando la propuesta a un extremo. Si *Nadie me quiere* puede funcionar como una radiografía de los temores de Alemania después de la reunificación a través de personajes excéntricos, la realidad de la muerte no está menos retratada porque la directo- ra haya decidido escamotear el cadáver de un per- sonaje encantador. La muerte, la desaparición de Orpheo es un hecho irreversible y evidente del cual el dolor de Fanny es una evidencia incontestable. Una película que habla crudamente de la muerte puede ser euforizante: este es el caso. Y su mensa- je no puede ser más simple, al borde de la cursile- ría: hasta que deje de serlo, el amor es más fuerte. A Fanny el amor le llegará casi por casualidad pero de sus beneficios, de los beneficios del amor abs- tracto, de la amistad y del cariño de un semejante ya se había hecho beneficiaria gracias a la extrava- gante dulzura de Orpheo.

La euforia que provoca *Nadie me quiere* es la de las pequeñas victorias. Es un espacio ganado a la muerte, a la soledad, a la indiferencia de los vecinos

y a la falta de solidaridad. Una reunión incómoda re- montada gracias a la magia de la música. En la últi- ma escena, segura de haber encontrado el amor que la sacará de su soledad, Fanny tira el ataúd fa- bricado por ella misma en sus clases de "Muerte consciente" por la ventana. Es una metáfora simple hasta la linealidad. Pero más que una metáfora es un grito de libertad: "no lamento nada, porque mi vida, porque mis alegrías, comienzan contigo". Je m'en fou du passé, je ne regrette rien. ●●

Chile, la memoria obstinada

Chili, la mémoire obstinée

Francia, 1996, 56'

Dirección: Patricio Guzmán

Producción: Les Films d'ici, Office National du Film du Canada y otras entidades

Guión: Patricio Guzmán

Fotografía: Eric Pittard

Música: Robert M. Lepage

Montaje: Hélène Girard

más allá del olvido

por Jorge García

Eran los tiempos previos al golpe de septiembre y la prolongada dictadura de Augusto Pinochet. Un joven cineasta que dirigía el Taller de Cine Documental de Santiago, Patricio Guzmán, se propuso junto a un grupo de colaboradores testimoniar esos agitados días. Así nació *La batalla de Chile*, un documental único en la historia del cine, ya que la película fue construyéndose día a día, a medida que se precipitaban los sucesos políticos. La filmación fue una auténtica aventura cotidiana, ya que Guzmán y sus colaboradores, adoptando falsas identidades (se hacían pasar por camarógrafos y periodistas de países europeos), lograban infiltrarse en reuniones y conferencias de sectores que promovían el golpe de Estado. Sin abandonar su posición política, desde luego favorable al gobierno, el director expresaba a través de las imágenes y declaraciones de los distintos sectores, las diferentes posturas de la sociedad chilena. (Tal vez, como nunca antes ni después en Latinoamérica, en esos días se vivió en Chile una auténtica expresión de la lucha de clases.) *La batalla de Chile*, filmado de manera casi clandestina, no solo es uno de los mejores documentales políticos de la historia del cine, sino que en sus cuatro horas y media de duración es —sobre todo en las dos primeras de sus tres partes— un testimonio urgente, visceral y desgarrado, de notable calidad formal, acerca de la lucha de los sectores populares chilenos por defender a un gobierno que los representaba. Después del golpe, Patricio Guzmán estuvo detenido algún tiempo en el tristemente célebre Estadio Nacional (la dictadura no sabía en ese momento que él era cineasta), pero finalmente pudo salir de Chile con su película a cuestas, presentándola en numerosos festivales internacionales, en los que casi siempre se alzó con algún premio. Veintitrés años después, el director, que durante todo ese tiempo residió en España, decidió volver a su patria con los rollos de *La batalla de Chile* en las maletas, para exhibirla en algunos sindicatos y universidades, ya que la película, pese a su fama en el mundo, jamás fue proyectada en su país. El resultado de su experiencia es *Chile, la memoria obstinada*, un crudo y emocionante documental sobre la persistencia del recuerdo pese a los esfuerzos de los gobernantes de turno por borrar los rastros de la historia en las nuevas generaciones. El reencuentro con un amigo que sobrevivió a la defensa de la Casa de Gobierno frente al bombardeo de los insurrectos, los testimonios de varias de las personas que habían participado durante la filmación de *La batalla de Chile* y la presencia del anciano tío del realizador, único sobreviviente de su familia, se entrecruzan en la película. Desde luego que Patricio Guzmán, como gran cineasta que es —y reafirmando de paso que los buenos documentales también requieren de una adecuada puesta en escena—, elude el lugar común de los entrevistados hablando ante una cámara fija, y cada escena es enriquecida con la intercalación de imágenes que aparecen como contrapunto dialéctico de lo que manifiestan los interrogados. Es posible que las secuencias más impactantes sean las de las exhibiciones de *La batalla de Chile*, primero ante un grupo de universitarios (que reflejan la ignorancia de una generación sobre la historia de su país), y la mucho más catártica en la que varios estudiantes de arte entran en estado de shock ante las imágenes del film. Pero también son profundamente conmovedores la arenga de un viejo profesor incitando a no abandonar los sueños y las utopías o el llanto silencioso y pudoroso del padre de Jorge Muller, el iluminador de *La batalla de Chile*, secuestrado y desaparecido poco tiempo después del golpe militar. Película que no puedo dejar de ver como el formidable borrador de un trabajo de mayor envergadura, *Chile, la memoria obstinada*, en sus escasos 56 minutos, es un lúcido manifiesto, de gran intensidad emocional, acerca de la necesidad de luchar por un futuro mejor pero sin que los éxitos coyunturales nos hagan olvidar lo ocurrido en el pasado. ●●

Oswaldo Soriano

Argentina, 1998, 78'

Guión: Eduardo Montes-Bradley

Fotografía y cámara: Gastón Ocampo

Montaje: Eduardo Montes-Bradley

Música: Eduardo Montes-Bradley

vidas ilustres

por Quintín

Eduardo Montes Bradley es un personaje singular. Después de vivir y filmar en Estados Unidos se apareció por la Argentina con un largometraje llamado *El secuestro* que tuvo las peores críticas, incluida la de *El Amante*, que motivó a su vez una polémica ulterior entre el realizador y uno de nuestros redactores. Flavia y yo lo conocimos en Cannes del 97, donde trabajaba de vendedor para una compañía americana (o algo así). Resultó un tipo inclasificable, acelerado e insistente, que en esa época estaba casado con la actriz Sandra Ballesteros. Después Bradley se embarcó en una guerra personal contra Julio Mahárbiz, al que le inició una serie de juicios penales. No contento con ese enemigo, Bradley la emprendió luego contra los integrantes de los comités del Instituto de Cine (ver correo de lectores en este número). En el medio de sus batallas legales, tuvo tiempo de dirigir un documental sobre Oswaldo Soriano. Pues bien, se trata de una película interesante, bien filmada, bien montada y, sobre todo, alejada de los panegíricos incondicionales y las poetizaciones frívolas que suelen ser el tono de los retratos de escritores.

Lo novedoso del film de Bradley es que utiliza el abundante material de archivo y las numerosas entrevistas para descentrar la imagen que Soriano dejó en los medios. En efecto, el escritor es recordado por una especie de bonhomía asociada con su imagen de ex jugador de fútbol, periodista exiliado durante la dictadura y cronista de temas populares. Bradley no es rencoroso con Soriano: utiliza el testimonio de intelectuales extranjeros para mostrar que su fama en el exterior (especialmente en Italia) no era inventada. Tampoco oculta el elogio de los incondicionales. Pero del simple afán por preguntarle a todo el mundo va surgiendo una imagen mucho más ambigua de Soriano, centrada en su afán por ser reconocido en el mundo literario como un escritor y no como un autor de best-sellers que después se convirtieron en películas. El primero en demoler la imagen de integridad de Soriano es uno de sus defensores, Fernando Birri, que la emprende contra los films basados en sus novelas que dirigió Héctor Olivera. Con la excusa de elogiar esos libros, Birri los diferencia de las películas, a las que cataloga de convencionales y reaccionarias, aunque Soriano jamás estableció esa diferencia y, por el contrario, apareció siempre asociado voluntariamente con esos proyectos. Pero Martín Caparrós tira una verdadera bomba sobre el escritor al asegurar que el resentimiento de Soriano ante la hostilidad de ciertos círculos literarios lo llevó a prácticas poco respetables como hacerles perder el trabajo a los cronistas que escribían reseñas negativas de sus libros.

Estos elementos muestran que el film de Bradley es mucho más astuto, pero también mucho más libre y más audaz que la neutral suma de los testimonios que recopila. Más aun cuando cerca del final de la película las declaraciones de Juan Forn (que era amigo de Soriano) colocan al film al borde del abismo. Forn dice que lo que aprendió de Soriano es a ser implacable con sus enemigos. Es un momento terrible, que convierte a la película de Montes Bradley en un cuchillo hundido en la cultura argentina de estos años. ●●

ACCION CIVIL
A Civil Action

EE.UU., 1998. Dirección: Steven Zaillian.
Producción: Scott Rudin, Robert Redford y Rachel Pfeffer. **Guión:** Steve Zaillian sobre la novela de Jonathan Harr. **Fotografía:** Conrad L. Hall. **Música:** Danny Elfmann. **Montaje:** Wayne Wahrman. **Diseño de producción:** David Gropman. **Intérpretes:** John Travolta, Robert Duvall, Tony Shalhoub, William H. Macy, Zeljko Ivanek, John Lithgow, Kathleen Quinlan, James Gandolfini.

Las películas de juicio son muy interesantes, pero Hollywood ha considerado los procesos judiciales como un elemento de la trama y no como un subgénero. Es decir, cualquier film termina con un juicio o lo incluye en la mitad. Es como si una serie policial de televisión de pronto se transformara en un programa político y el guionista tuviera que probar que el personaje tiene razón frente a un jurado. Pero las películas de juicio puras siguen siendo interesantes, aunque John Grisham hizo todo lo posible para que dejaran de serlo. *Acción civil* parece a primera vista un Grisham pero en realidad es algo muy distinto. La base argumental es similar a la de muchas otras películas: abogado civil que sabe negociar sin llegar a los tribunales se encuentra con un caso que le hace modificar su actitud frente a la profesión. Pero este film resulta atractivo porque el egoísmo del abogado no varía. Cuando se vuelve honesto, lleva su estudio a la bancarrota sin consultar con los socios. Además, en *Acción civil* hay un segundo personaje muy curioso e inusual: un viejo abogado (Robert Duvall) simpático pero implacable, que hace su trabajo sin cometer errores y que está claramente de vuelta con respecto a Travolta. Este personaje, que fácilmente se podría transformar en el maestro de Travolta y cambiar de bando, no da lecciones al protagonista sino a los espectadores, y las lecciones no son de moral sino de derecho. En una escena muy original el juicio es montado de manera alterna da con las clases que él da en Harvard. El director Steve Zaillian (*Uaque a la inocencia* y el guión de *La lista de Schindler*) posee bastante criterio para construir escenas. El mejor ejemplo es cuando resuelve el flashback de la muerte de un niño que no llega al hospital, con la parte trasera de un auto parado en la mitad de un puente, las luces rojas prendidas, el motor en marcha y el caño de escape largando humo en medio del frío. Cuando en un momento posterior agrega un plano para que Travolta se impresione, aun allí el director mantiene el pudor pero ha perdido el efecto inicial. Por su intención de hacer equilibrio entre ser una película sobria, inteligente y pudorosa y un mainstream de abogados a la moda, *Acción civil* no llega más lejos. De todas formas, es mejor que todos los Grisham juntos y muestra un elenco de actores secundarios que le dan a la película una dimensión aun más atractiva. El final, que habría que discutir si es feliz o no, al menos no es triunfalista. Otro punto a su favor.

Santiago García

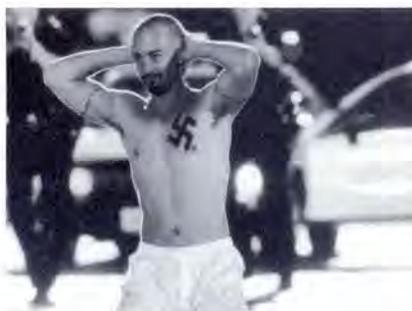


AMERICA X
American History X

EE.UU., 1998. Dirección: Tony Kaye. **Producción:** John Morrissey. **Guión:** David McKenna. **Fotografía:** Tony Kaye. **Música:** Anne Dudley. **Montaje:** Jerry Greenberg y Alan Heim. **Diseño de producción:** Jon Gary Steele. **Intérpretes:** Edward Norton, Edward Furlong, Fairuza Balk, Stacy Keach, Jennifer Lien, Elliott Gould, Beverly D'Angelo.

El repudio del nazismo no se debe exclusivamente a su ideología; es más bien el resultado de la prueba monstruosa e indudable del Holocausto. Muchas personas que se llenan la boca atacando el nazismo defienden ideas similares: el Holocausto es condenado pero no la ideología que lo originó. Tampoco se condena la ciega doctrina de una raza superior o de un país "limpio", ni en Estados Unidos ni en Argentina. *América X* cuenta la historia de un neonazi que asesina a unos jóvenes negros que intentan robarle el auto. En la cárcel cambia y al salir desea reformar a su hermano menor, que lo tiene como modelo. ¿Por qué cambia? Porque los nazis de la cárcel trafican droga con chicanos; porque cuando se opone a ellos lo violan en las duchas. Es tan claro como terrible: la película condena a los nazis no por su ideología sino por su falta de consecuencia. El director (más su pesado y sobreactuado actor, Edward Norton) no deja dudas al respecto. El protagonista y su hermano deberán adoptar una doctrina más coherente, deberán ser jóvenes norteamericanos, podrán tener algún amigo negro o incluso conocidos judíos, pero tendrán que continuar con la ideología blanca, protestante y anglosajona, formar hogares y sacar adelante un país devastado por las minorías. La estética del film es tan mala como el contenido: tiene tantos planos en cámara lenta que, sin ellos, estoy seguro de que el film duraría treinta minutos menos. La violación en la ducha es una mezcla de publicidad de champú (no soy irónico, de verdad que lo parece) con videoclipseudomasquista. Todo es definitivamente gratuito. El asesinato de los jóvenes negros llega a tal nivel de sadismo y regodeo que solo un nazi podría filmarlo así. Por último, si lo único malo de los nazis es no ser como dicen ser, no es extraño que el Holocausto no figure entre los argumentos de quienes desean reformar al protagonista. La falta de referencia al Holocausto es la prueba definitiva de la peligrosa ideología del film. *América X* nos invita solemnemente a construir una sociedad nueva y depurada, donde la tolerancia sea solo la excusa para que una mayoría blanca superior avance hacia un futuro de dominio.

Santiago García



CAMINOS DEL CHACO
Nam nqááicu na Chaco

Argentina, 1997. Dirección, guión, producción y cámara: Alejandro Fernández Mouján. **Montaje:** José del Peón. **Música:** Luis Borda en colaboración con el grupo Uppa.

Caminos del Chaco no es un documental; son dos. Al principio, uno piensa que van a terminar por relacionarse pero la verdad es que, además de haber sido filmados en el mismo lugar (litoral medio del Bermejo, en el límite entre Chaco y Formosa), es poco lo que tienen que ver.

El primero (o, mejor dicho, el que empieza primero) muestra una expedición de Ramón *Moncho* Otazo al río Teuco. Otazo es una especie de gigante bueno con aspecto de Papá Noel que, después de abandonar una promisoría carrera de boxeador, se fue a vivir a un pueblito del monte chaqueño y se convirtió en una mezcla de maestro, explorador, director de museo, periodista, poeta y, sobre todo, defensor de la fauna y la flora de la región. Mientras viaja a lo largo del río, Otazo desgana una serie de reflexiones acerca de los cazadores (a quienes odia), los ganaderos (de quienes desconfía), los grupos ecologistas (en los que no cree) y la gente "común" (que no lo entiende). Individualista y rebelde, sus únicas concesiones son las charlas que ofrece a los alumnos de las escuelas rurales y, en un segundo plano, los libros que escribirá cuando no le queden fuerzas para caminar. La forma de mirar los paisajes y, sobre todo, los animales que encuentra a lo largo de su peregrinaje alcanza para justificar la película. Sin embargo, hay algo (los discursos de Otazo, creo) que pone una distancia tal entre uno y el lugar que terminé con la sensación de que estaba viendo otro documental del Amazonas (o, para el caso, del Zambesi) y no un lugar que está a poco más de mil kilómetros de Buenos Aires.

El otro documental tiene un enfoque más político. Esta vez el protagonista es Laurencio Rivero, un indio toba que, siguiendo el mandato de sus mayores, se convirtió en un defensor de las tradiciones y de los derechos de su pueblo. Por suerte, Rivero y sus compañeros no hablan de un conflicto exclusivamente simbólico. Los indios de Bermejito son, además de indios, pobres. Y su defensa del monte parte de una estrategia de supervivencia. Si el primer documental se apoya en la belleza de las imágenes, a este lo sostiene la honestidad de los testimonios. Se nota que los protagonistas hablan de algo que conocen y, sobre todo, que les importa. Y, por si fuera poco, lo hacen con humor. Un humor que, aunque quizá tenga el dejo amargo de los subproductos de la resignación, ayuda a comprender y a compartir sus reclamos.

Lo más triste de *Caminos del Chaco* es el final. Quizá convenga creer que, por alguna exigencia de exhibición, Fernández Mouján se vio forzado a agregar algunos minutos más a último momento. Lo cierto es que, si nos hubiera ahorrado el último texto y, sobre todo, ese montaje de imágenes más o menos fijas separadas por cortes innecesariamente largos, nos habría hecho un favor. El monte y la gente ya habían dicho todo lo que había para decir.

Alejandro Winograd



COSAS QUE IMPORTAN

One True Thing

EE.UU., 1998. Dirección: Carl Franklin.

Producción: Harry Ufland y Jesse Beaton. Guión:

Karen Croner sobre la novela de Anna Quindlen.

Fotografía: Declan Quinn. Música: Cliff Eidelman.

Montaje: Carole Kravetz. Diseño de producción:

Paul Peters. Intérpretes: Meryl Streep, Renee Zell-

weger, William Hurt, Tom Everett Scott, Nicky Katt,

Lauren Graham.

Cosas que importan pertenece al género "para llorar", melodrama sin amor o donde el amor cede el lugar de catalizador de la narración a un impedimento físico o a una enfermedad. Sería ingenuo, entonces, reprocharle los golpes bajos (que los tiene, y en abundancia) ya que los mismos son el código específico del género. O cierta tendencia a las simplificaciones, al maniqueísmo y a la exaltación de valores tan progresistas que parecen tomados de Lita de Lazzari, si se tiene en cuenta que dicha señora es su espectador ideal.

La película funciona, y en síntesis esto quiere decir que uno llora. El problema es que uno llora los primeros setenta minutos... y después vienen cincuenta minutos más. Y en estos cincuenta minutos finales uno se aburre. La culpa hay que buscarla en la sobresaturación de "emociones" a lo largo de la primera parte, en un manejo del tiempo que pierde dinamismo aportando tan solo morosidad y en la progresiva ausencia de Meryl Streep al ganar importancia la narradora de la historia, Ellen Gulden (Renee Zellweger).

Poniendo carita, frunciendo el ceño con exagerada tristeza, Renee Zellweger actúa en una tesitura digna del peor capítulo de *ER Emergencias* (y además tiene cara de galleta). Mientras tanto, Meryl Streep, que el año pasado fue la hermana descarrada de la enferma en *Reencuentro*, lo hace bien. Y en su caso hacerlo simplemente bien, y no dar el máximo, es una decisión correcta. Consciente, estimo, de las deficiencias de su compañera, optó por un tono bajo y discreto, excepto en una única escena en la que no se pudo contener —el enfrentamiento madre-hija por las relaciones extramaritales del padre— e hizo el show para la estatuilla. De ese tono bajo sumado a la modestia propia del personaje surgen los muy raros, pocos, extrañísimos, inusuales e infrecuentes momentos emocionantes del film. William Hurt a veces suma y a veces resta.

El guión es flojo, y sus pocos aciertos —el modo elíptico en que se da la noticia de la enfermedad, la disociación entre relato y recuerdo de Ellen Gulden— figuran entre las recetas convencionales de cualquier librito para escritores principiantes. La fotografía es tan empalagosa que más de un diálogo madre-hija parece una publicidad de café instantáneo. En fin, Carl Franklin, de cuyo film anterior, *El demonio vestido de azul* (que por cierto tenía los mismos problemas en el manejo del tiempo), se ha lagó la reconstrucción del *film noir*, incursiona en otro género y le va mal. Es para llorar.

Hugo Salas

REVANCHA

Payback

EE.UU., 1998. Dirección: Brian Helgeland.

Producción: Bruce Davey. Guión: Brian Helgeland y

Terry Hayes, sobre la novela de Richard Stark.

Fotografía: Ericson Core. Música: Chris Boardman.

Montaje: Keven Stitt. Diseño de producción:

Richard Hoover. Intérpretes: Mel Gibson, Gregg

Henry, María Bello, Bill Duke, Kris Kristofferson,

Deborah Kara Unger, William Devane, James Coburn,

Lucy Alexis Liu.

Ya desde los títulos *Revancha*, remake de *A quemarropa* (John Boorman, 1967), evidencia su aspiración de remitir a cierto cine de la década del setenta. El resto de la película tampoco disimula la búsqueda de un tono y un estilo cinematográfico afín a muchas películas de acción de aquella década. La violencia seca y cortante, las repetidas persecuciones de autos, la presencia de un héroe rudo y hasta la textura de la imagen traen al recuerdo películas como *Harry el sucio*, *Driver* o *Ruta suicida*. *Revancha*, como estas, expone un manejo clásico del tiempo y por sobre todo manifiesta un rotundo desdén por la corrección política. Las escenas de violencia se suceden sin buscar nunca justificación, permitiendo un ritmo narrativo sostenido y alguna que otra secuencia entretenida. Además, su incorrección le permite desarrollar con libertad toda una subtrama alrededor del sadomasoquismo, bastante más interesante que la historia principal. Hay un momento en el que Mel Gibson, a punto de tener sexo, decide sin embargo dejar a la chica argumentando que primero tiene que resolver otros asuntos. Aunque se da a entender que tiene que ocuparse de llevar a cabo su venganza y recuperar el dinero perdido, subyace la sospecha de que la deja porque no puede satisfacerse sexualmente y prefiere la excitación de la violencia ejercida por o contra él.

Sin embargo, en oposición a estas virtudes, *Revancha* contiene otras características que le quitan eficacia. Aunque no recurre en ningún momento a la parodia, la película adquiere en varios momentos un tono medio jodón, como si no se tomara a sí misma totalmente en serio. Esta falta de gravedad la arrastra irremediadamente hacia la intrascendencia. Lo limitado de su ambición, aunque le permite evitar el tono pretencioso que sí tenía *A quemarropa*, le quita interés y hace que tampoco nosotros la podamos tomar muy en serio. Por otro lado, las arbitrariedades del guión resuelven algunas situaciones con trampas y torpeza. La secuencia de desenlace, en la que Mel Gibson salva a la chica a la vez que hace estallar el departamento adonde llegan por error sus adversarios, es ejemplo de esto que digo.

Juan Villegas

SECRETOS DEL CORAZON

Francia-Portugal-España, 1996. Dirección: Montxo

Armendáriz. Producción: Imanol Uribe y Andrés

Santana. Guión: Montxo Armendáriz. Fotografía:

Javier Aguirresarobe. Música: Bingüen Mendizábal.

Montaje: Rori Sáinz de Rozas. Diseño de

producción: Andrés Santana. Intérpretes: Silvia

Munt, Vicky Peña, Charo López, Carmelo Gómez,

Andoni Erburu.

Después de la desastrosa *Historias del Kronen*, el vasco Armendáriz levantó cabeza con *Secretos del corazón*. La historia es simple y ya se vio en docenas de películas: los años de la infancia en un contexto determinado (en este caso, España a principios de la década del sesenta), la relación del pequeño con una familia desmembrada, la educación religiosa, el descubrimiento del sexo y la muerte. Javi es el personaje central (el púber Andoni Erburu, en una gran interpretación) que vive alternadamente en la casa de sus tías solteras y en la de su madre viuda a punto de casarse con un amigo de su ex esposo. Además, el pequeño padece los tabúes de la educación religiosa, y se pregunta por la ausencia física del padre. Armendáriz muestra la infancia como una etapa cruel y dolorosa pero jamás se regodea en el sufrimiento de los personajes (como ocurría, por ejemplo, en *El faro* de Eduardo Mignogna). La historia está contada desde el punto de vista de Javi, quien trata de comprender cada uno de los acontecimientos que se producen en su atomizada familia. Sin embargo, el chico se plantea otros interrogantes: a diferencia de muchas películas con temas similares, la infancia del pequeño encierra más misterios que certezas. Una casa abandonada, el llanto y la tristeza de una de las tías, la presencia del amigo de su papá (el estupendo Carmelo Gómez), su otra tía que toma vino para calmar las penas, las piernas de una nena que se levanta la pollera, el primer contacto con la muerte. *Secretos del corazón* es un film con un argumento convencional, pero su tratamiento no lo es; con una gran sensibilidad y calidez hacia la infancia, protege al espectador de los golpes bajos y las escenas gratuitas.

A comienzos de los setenta Victor Erice realizó *El espíritu de la colmena*, acaso la mejor película sobre la niñez. La crítica española comparó *Secretos del corazón* con aquel film protagonizado por la entonces niña Ana Torrent. Más allá de algunas semejanzas temáticas, el rigor estético y los propósitos de la película de Erice son diferentes de los de la historia del pequeño Javi. En *El espíritu de la colmena*, que transcurría recién terminada la Guerra Civil, los miedos infantiles se manifestaban a través de la metáfora, ya que las dos nenas protagonistas imaginaban y temían la aparición de Frankenstein, al que habían visto en una exhibición en el cine del pueblo. El rompecabezas de Javi es distinto, pleno de tristezas y alegrías, como se observa en la emotiva escena que transcurre en la mesa familiar, donde los integrantes cantan un bolero para disimular los malos tragos de la vida. Efectivamente, con *Secretos del corazón*, como dije al principio, el vasco cabeza dura levantó la testa.

Gustavo J. Castagna





Closet Land

CLOSET LAND

Gran Bretaña, 1991, dirigida por Radha Bharadwaj, con Alan Rickman y Madeleine Stowe.

Es bastante sorprendente el estreno de la versión en video de esta película realizada hace ocho años. Digo esto porque la única razón que podría justificar la aparición de un film con tamaño retraso sería el hecho de que perteneciera a la categoría de films poco conocidos con valores ocultos. Nada de eso ocurre aquí, y este relato protagonizado por solo dos actores en un decorado único sin ubicación geográfica ni temporal precisa (él un torturador profesional, ella una escritora de cuentos infantiles victimizada por el hombre) —a pesar de las ínfulas de su realizadora, que manifestó sentirse influenciada nada menos que por el teatro del absurdo, Kafka y Lewis Carroll— no trasciende el nivel de la alegoría mecánica y el psicologismo de trazo grueso. Un film reiterativo hasta la saturación y carente de cualquier atisbo de intensidad emocional.

Jorge García

• • •

COMISARIO FERRO

Argentina, 1998, dirigida por Juan Rad, con Carlos Iglesias, Patricia Echegoyen, Enrique Liporace y Juan Martín *Látigo* Coggi.

La foto fija de *Comisario Ferro* que acompaña esta pequeña reseña tiene varios problemas y una virtud. Los problemas son que está fuera de foco y bastante desencuadrada. La virtud es que representa muy bien la "estética" de la película. *Comisario Ferro* es una de las peores películas de todos los tiempos: es casi increíble que una cosa así haya sido filmada. Sus problemas no son solo estéticos: su ideología es tan aberrante que Mauro Viale la rechazaría por fascista y sensacionalista. Muchas veces el cine argentino ha transmitido la idea de que todas las mujeres son putas: acá la idea no está en una segunda lectura sino abiertamente en cada una de las escenas del film. Glorificación de la tristemente célebre policía bonaerense, *Comisario Ferro* provoca además indignación por otro tema. En un momento en que el futuro del cine argentino pende de un hilo y las figuras

jóvenes que asoman como recambio (Trapero, Caetano, Martel) no reciben el tratamiento que merecen, esta aventura irresponsable recibió un crédito del INCAA por 600 mil pesos. Como ciudadano pido la renuncia del comité de créditos del Instituto y como prueba de mi denuncia pongo la película misma: ofrezco pagarle la entrada al señor Presidente, responsable de la permanencia de Mahárbiz en el INCAA, para que vea este bodrio incalificable.

Gustavo Noriega

• • •

PATCH ADAMS

EE.UU., 1998, dirigida por Tom Shadyac, con Robin Williams, Monica Potter, Daniel London y Philip Seymour Hoffman.

Siempre me resultó molesta la falsa simpatía que los empleados de McDonald's se ven obligados a brindar a los clientes. Te saludan, simulan estar contentos con tu visita y te proponen amistosamente acompañar tu pedido con un pastel de manzana, cuando uno solamente quería comerse una hamburguesa. *Patch Adams* propone con inusual demagogia una medicina que funcione como McDonald's, negando la evidencia de que la gente acude a los médicos para calmar sus dolores y alargar sus vidas, y no para que los atienda un payaso patético supuestamente amable que les hará realidad sueños ridículos como si el hospital fuera una sucursal de *Sorpresa y media*.

Juan Villegas

• • •

PERTURBADOS

EE.UU., 1998, dirigida por David Nutter, con James Marsden, Katie Holmes, Nick Stahl y Steve Railsback.

Dura 78 minutos. 5': luego de unos inquietantes créditos iniciales viene una escena en la que asoma una conspiración y no se sabe bien a dónde apunta. 15': una familia cuyo hijo mayor se suicidó llega al pueblo. Un marginal le enseña al joven protagonista, hermano del muerto, los códigos de la escuela. 25':

entra en escena la chica, una especie de Natalia Oreiro dark. 37': aparece un loco que, se supone, caza ratas. 48': el loco no es loco, crece la conspiración y el miedo aumenta. Se trata de gente buena y limpia (malos) contra marginales (buenos). 55': el amigo del protagonista cambia de bando. 63': se descubre toda la conspiración, la película empieza a derrumbarse, se cae de a cachitos, todo es torpe, forzado y berreta. 79': luz del sol y cierta decepción. Mientras camino me pregunto por qué no pudieron sostener la película hasta el final, pero al menos me alegro de que haya durado tan poco.

Santiago García

Comisario Ferro



Perturbados



los estrenos del mes según los críticos

de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Santiago García El Amante	Gustavo Noriega El Amante	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Maira Soto Humor	Quintín El Amante	Horacio Bernades Página/12	Luciano Montegagudo Página/12	Julian Cooper Herald	Promedio
La reina de la noche	6		8	9	7	9	10	9	10	9		8,56
El padre	8	9	7	7	8		9	8	8	8		8,00
Chile, la memoria obstinada		9			7	8	8	8	7		7	7,71
Un plan simple	7	9	7	5	8	7	9		8	9	7	7,60
Las afinidades electivas	6	9	7		7	8		7	7	8	7	7,33
Nadie me quiere	5	4	10	9	7	8	8	8	7	7	7	7,27
Tienes un e-mail	5	4	9	7	7	6	8	8	6		7	6,70
Secretos del corazón	6	5			7	7	6	7		6		6,29
Shakespeare apasionado	5	6	5		6	6	6	6	7	6	9	6,20
Elizabeth	6	5	4	7	8	4	4	5	8		9	6,00
Caminos del Chaco		5						5	6		7	5,75
Revancha		5			6	5		7		4		5,75
Psicosis	3	3	8	8	4	4	1	5	6		6	4,80
Cosas que importan	4	5			5	3	2				8	4,50
Perturbados			5				3	5				4,25
American X	5	1	2		4	3	1	3	4		5	3,11
Closet Land							2	3				2,50
Comisario Ferro		1	1	1		1		1				1,00

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

Cine clásico y de autor

Más de 4.000 títulos

Alquiler y venta

Operas

Documentales

Biblioteca de cine para consulta

Servicio de consulta Cinemania en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

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

movicom
La evolución permanente.

CANUTO CAÑETE EN LA ESMA



por Tomás Abraham

Cultura. Había varios motivos para entusiasmarme, me dijeron solícitos amigos. Por ejemplo con la televisión. Se referían a nuevas propuestas. Una de ellas es la de *Televisión abierta* que de lunes a viernes se puede ver a medianoche. Vi el programa dos veces. Está bien. Hay gente con buen humor en nuestra ciudad. La idea es grata. Luego me enteré de *Orwell For Fai*, cuya anterior versión alguna vez vi en el cable. Tenía gracia, pero no la suficiente para detener la inercia del zapping. Aún no conozco la versión de América TV que ha merecido los mejores comentarios. Ha sido comparada con Buster Keaton, Orson Welles, Pina Bausch, Francis Bacon, Harvey Kettle, Walt Whitman, Lewis Carroll, Carola del Bianco y otras poetisas. Así que sería bueno que lo viera nuevamente.

Me han recomendado no perderme el programa *Angel a la medianoche* del señor Baby Etchecopar por el canal 27. Dura una hora y media, vi cuarenta minutos, me hizo reír cuando decía que en Carrefour todo lo que se compra está podrido y que los fines de semana está copado por joggings con lentejuelas gritando Jonathan y Jessica. Todo el resto es aburrido y hasta tonto. Es un personaje latoso como lo son tantos veteranos de whiskerías que tienen calle, tarjeta, y anécdotas sobre culos de minas. Me han pedido que viera *La vida es bella*. No la vi. El asunto de los campos de concentración me es intolerable, tanto los campos documentados en las películas en blanco y negro de época, como en las supuestas alegorías poéticas en las que un padre introduce a su hijo en un mundo de sueños para rescatarlo de la atrocidad y devolverlo a la esperanza. He conocido a padres de verdad que han perdido a sus pequeños hijos en los campos, en los que los han asesinado, he conocido a señoras hoy mayores

que han estado en campos en su infancia, solas, separados de sus padres, a veces asesinados, otras torturados y vejados, niños arrastrando sus huesos y piel, sin este padre poeta. Me he tomado la libertad de no gastar mi dinero en esta poesía sin dudas emotiva y agraciada por la presencia de este lamentable mimo al que no se le ocurre otra cosa que ver lirios en los cementerios ajenos y mariposas en las llagas de mis hermanos.

No tengo la felicidad que disfrutó Scorsese cuando en Cannes recibió el beso en sus zapatos del mimo en la gloria, ambos abrazándose porque el cine italiano había recibido su postergada recompensa. La ola de regionalismos ha reblandecido los sesos de cerebros supuestamente consistentes. Pero vi *Tienes un e-mail*, y le pongo 5 puntos, *La camarera del Titanic* que merece 6 puntos, y *Viaje al principio del mundo*, creo que se llama así, a la que también le pongo 6.

Ahora quisiera ponerle un cuatro a algo, pero no se me ocurre a qué, le podría poner un cuatro a Vélez, le pongo un cuatro al kilo de peras que compré ayer y un cuatro a ya no sé qué. Ahora voy a poner un cero, le pongo un cero a algo que me hizo un amigo. Lo que ocurre con los ceros de los amigos es que no se convierten por eso en ex amigos, categoría apócrifa, siguen siendo amigos durante largo tiempo, el manto del olvido es lento en tenderse. Y ahora pondré un diez, ha recibido un diez el violinista santiagueño Sixto Palavecino, cuyos sones en gatos y chacareras me han deparado encomiables bailongos bien rociados en intensas noches de calor. Es divertido bailar un gato estando solo y la música a considerable volumen. Además de barato.

Quiero poner un ocho, qué nota difícil, porque de un ocho es acreedor algo que nos gustó bastante pero no muchísimo, como por ejemplo

el último libro de Richard Sennet, *The Corrosion of Character (The Personal Consequences of Work in the New Capitalism)*, y el a veces impresionante libro de William Styron *Sophia*. Cierro el boletín. El rector del Nacional Buenos Aires, el doctor Sanguinetti, conversando con Magdalena Ruiz Guiñazú, se mostraba contrario al cambio de sistema de notas que una vez más algún pedagogo bien compungido quiere instalar, y dice el doctor que le tocó leer un informe de una profesora sobre un alumno al que le puso aprobado y medio, una nota en algo inferior a otra que se denomina aprobado en exceso.

Noticias internacionales. Una amiga que vive en Londres me dijo que en aquella ciudad la oferta de sexo (qué bien que hablo, parezco un edil) está prohibida. No así en los lugares cerrados que disponen de un espacio publicitario considerable. Así es que nuestra ciudad, una vez restablecidos o suprimidos los edictos —perdí el tren de las modificaciones— tiene características semejantes a las más liberales del mundo (con la sola salvedad de que en nuestra localidad dicen que los policías violan a los travestis), y todo gracias al menemismo y a la espantada aliancista. Además, la información que circula según la cual se ha de abrir un galpón en la Costanera Sur para encerrar a prostitutas, travestis e, imagino, a gente en actitud sospechosa, en un galpón porque no hay espacio en las comisarías y por el tole tole que pueden armar detenidos en estado de furia, encerrar en un galpón, vuelvo a repetirlo, es una de esas normalidades que a los vecinos de la Capital —para hablar como los radicales— nos está encomendado tener la costumbre de ver.

Gente que me es muy cercana y que ha viajado recientemente al primer mundo me contó que en Londres el tema travestis es inexistente. La

prohibición del comercio sexual callejero es colindante con una profusísima información sobre la más variada oferta de todos los malabarismos sexuales que se estampa en la vía pública, especialmente en las cabinas telefónicas. Pero aquí en nuestra querida ciudad, si un honorable ciudadano practica sus placeres a puertas cerradas, le meten una videocámara y lo sacan por televisión abierta —el caso del no muy honorable juez de visita en el Imperio Romano—, solo queda la tradición inmodificable de que todo siga igual de prohibido por la ley y permitido por el dinero.

Otro ser que ha viajado por el mundo me contó que en las calles de San Francisco abundan los discapacitados. Las veredas están recorridas tanto por peatones en bipedismo activo como por otros en rodados que salen a hacer compras, toman transportes públicos, entran a los supermercados y cruzan la calle. Por el contrario, en nuestra ciudad hay ausencia casi total de lisiados, paráliticos, que se las arreglan solos en sus sillas de ruedas. La deducción inmediata que haría un argentino hasta la muerte es que nuestro país tiene la suerte de tener una población sana en músculos y osamenta. Pero no, no salen a la calle porque a la primera de cambio se los traga un bache, se quedan estacados entre dos baldosas quebradas, pueden correr el riesgo de vibrar hasta lo íntimo con baldosas estriadas o adoquines nostálgicos, ni hablar de algún raterío que lo haga víctima de su carterita o billetera, y con los colectivos, por lo general, hasta los que manejan ambos pies corren riesgos.

Así es que nuestra ciudad esconde a sus habitantes llamados discapacitados, discapacitados por los sanos. Por ahora pueden permanecer en sus casas y no se les han adjudicado galpones.

Para compensar defectos y desgracias que jamás se compensan, también me informaron de este singular fenómeno globalizado del que alguna vez nos dio cuenta en sus películas Spike Lee. El multirracismo. Una amiga negra de Nigeria que vive en Londres, negra sin luna, nigeriana pura, con el pelo corto teñido a la mayonesa, enjoyada hasta la manija, no se cansa de despotricar contra los... yugoslavos porque limpian los parabrisas sin consulta previa.

¡Cuánto viajan ciertas personas! Otro ser que me es próximo me contó que en su estadía en Hamburgo pudo apreciar la vida de rumanos y polacos, entre otros habitantes de la Europa Central posdeshielo o diluvio liberal, que viven en containers refaccionados. La profusa actividad del puerto de la ciudad ha creado con sus envases una nueva ciudad. Ni hablar de los comentarios de los naturales de la región sobre la calidad del contenido de esos envases. Lo curioso de estos ejemplos es que no solo los habitantes de primera clase hacen uso de su desprecio, sino que los de segunda también respecto a los de tercera y así en descenso.

Las minorías asediadas reconvierten la humillación en dignidad haciéndose a su vez separatistas y peleando por un lugar jerarquizado en la tabla de la discriminación.

En nuestro país la ofensiva racial contra bolivianos y peruanos diagramada por funcionarios menemistas, quiere estar a la altura de los grandes países.

Agricultura. Flaubert dejó una novela inconclusa que se llama *Bouvard et Pécuchet*. La estuve leyendo. Ante el panorama que presenta el mundo y nuestro país y la necesidad de ver horizonte, decidí hacer algo parecido a lo hecho por estos dos singulares personajes del siglo pasado que se retiraron al campo para elucubrar sus sueños más enciclopédicos y descabellados. No fue mi caso, poco pude ofrecer a la cultura. Los que creen que en el campo no pasa nada se equivocan, paso a relatarles algunos sucesos campesinos.

Está por un lado esta cuestión de la raza normanda. El día en que en un camino polvoriento del interior del sur uruguayo, un sendero entre campos y cuchillas, aquel día en que lo vi, mi vida dio un vuelco. Paré el coche y bajé la ventanilla porque no era real lo que veía. Era mitológico. Adentro de un alambrado que rodea un terreno de unas tres hectáreas, pastaba en soledad una enorme mole manchada, de fondos blancos y manchas marrones, de un marrón brillante, con mezcla de amarillo y rojo, una cosa sagrada que me miró fijo en esta mutua hipnosis que me devolvía a la arcaica Grecia, la Grecia de los Minotauros, de los Centauros.

Nunca vi algo así, y eso que a pesar de ser un ente urbano tengo la experiencia de todo habitante de las pampas argentinas. Jamás vi un toro de tal magnitud. Cara aplastada, dos manchas que rodean sus ojos como antifaces, y esas bolas, ¡qué bolas! Debí seguir mi camino pero aquella imagen no me dejó descansar. Había tenido una visión, una alucinación que era un signo a interpretar. Consulté a los vecinos, me dijeron: es un normando, pesa arriba de mil kilos. Me había encontrado con un minotauro disfrazado de hacienda uruguayo y debía volver. Que fue lo que hice un mes después, treinta días de desasosiego porque el toro me estaba esperando como un templo espera a su vestal. Yo era la virgen del minotauro, la Ariadna extraviada. Y lo busqué, giré por la ruta 21 en dirección a la ciudad de Carmelo por el kilómetro 205, y recorrí caminos y campos, me detuve ante espejismos de toros grandes pero solo grandes, y nada. Fue en un último intento antes de claudicar que me pareció verlo a medida que el coche se acercaba, era una gran sombra, luego un gran volumen carnal, y luego era EL, pegado al alambrado. Salté del auto con la cámara de fotos colgando, y con gran algarabía me tiré a la zanja, seca, y frente al dios me incliné en señal de absoluta reverencia, exclamando las sabidas

palabras: yo soy tu siervo, y preparé la máquina. La mole se dio vuelta, me mostró su infinito culo, y de su bolsa rosada se dejaban caer los bolones cansados hasta casi rozar la pradera. Le pedí solo una foto, que se diera vuelta por un momento, un clic, y no solo no giró ni un milímetro, sino que se fue alejando lentamente hasta el otro rincón del campo. Le rogué, le pedí, clamé, me sentí culpable por haber fanfarroneado tanto, ese salto del coche a los gritos era una chiquilinada, con los dioses no se juega; pero luego me enojé, minotauro boludo le grité. Ya vas a ver el festín que nos vamos a hacer, haré un asado para veinte con solo criadillas y ensalada mixta, llenaré toda la Avenida de Mayo con los destrozos de tus carnes, especialmente los mentados colgantes, todos bien ubicaditos en las cazuelas para festín de escarbadiantes y paseantes. Y lo que sobre de tus huevos se lo arrojaré a los perros. Sin duda es esta una fascinante historia, la de mi encuentro con el toro normando, aunque no tan emotiva como la del día en que salvé la vida del gallo blanco, aquel que según los lugareños era apático porque se pasaba de pinta pero no pisaba a las gallinas, a las diecisiete gallinas del gallinero. Yo dejaba pasar los comentarios no muy interesados en hacer caso de tantas habladurías. Pero un día percibo la presencia de un cuerpo extraño, la de un nuevo convidado de piedra, un gallo batarazo, pintón él también, vestido con ese traje de tweed típico de los ejemplares de su raza. ¡Dos gallos en un gallinero!, de inmediato me entró la sospecha y pregunté al primero que se me cruzó sobre la presencia del invitado, y me confirmó en mi sospecha: esa noche comeríamos puchero. Pedí clemencia, me miraron raro, en el campo la gente no entiende esos arrebatos religiosos en nombre de un gallo; al ver las caras de sorpresa pedí un poco de tiempo. Les ofrecí comprarles un pollo si tantas ganas de puchero tenían, y que me dejaran un tiempo estudiar el caso. Abogado de gallos me declaró a mí mismo.

Y tuve razón, un atardecer de tormenta el gallo pisó a una, luego a otra, era tan o más pisador que cualquiera. Campesinos tendenciosos e intrigantes habían lanzado el rumor sobre la impotencia del gallo para justificar su apetito ateo. Devorarlo por impotente, y a un gallo cuya belleza es luminosa. No solo el hermoso gallo blanco de plumaje tupido y saltitos que en nada envidiarían a Jorge Newbery —que en realidad es su verdadero nombre— y una cresta tan roja como el más puro de los ketchups, está vivo y radiante, sino que siento que me quiere, me agradece el estar con vida. La muchachada —es decir las gallinas— felices, y los dos gallos conviven en agradable consenso. Una alianza que le dicen.

Para qué les voy a hablar de La Nata, la yegua de más de catorce años que entró al campo como nueva inquilina, con su panza considera-

ble, estaba gorda de tanto haraganear, hacía años que los hijos del patrón no la montaban, hacía tiempo que no llevaba el arado, ya nadie recordaba el día en el que le habían puesto el charretín para lanzarla al camino y hacerla yegua de sulky. Comía. Una vez que se mudó al establecimiento conocido por el nombre de La Bambusa, siguió comiendo ante mi inquietud de verla explotar. Alguien me dijo que se la veía triste porque extrañaba a su compañero del establecimiento La Tomasa, y le pregunté a un vecino sobre sus futuras posibilidades eróticas, ignorante sobre la duración de la vida amorosa de los equinos. ¡Grandes posibilidades de ayuntamiento gozoso!, me dijeron, siempre que fuera con un padrillo de no más de un año y medio que garantizaba la buena calidad del semen. Qué yunta, qué paraíso para La Ñata, yegua panzona y fashion ahora que se usa veterana con púber hasta en las mismas telenovelas. Todavía no fueron presentados, pero no quiero perderme el acontecimiento, es para filmarlo y pasarlo por el canal 52. Solo quiero mencionar esta cuestión de los gansos, animal que en el campo se lo usa para espantar extraños, son mejores que los perros dicen. Días después de mi encuentro místico con el minotauro, me encontré en los bordes de la estancia Anchorena —residencia veraniega del presidente del Uruguay— con unos treinta gansos metidos en una especie de corral. Nunca me había detenido a mirar gansos en el sentido literal de la especie. Los vi hacer un rato, y no sé por qué motivo, les llamé la atención con voz firme, y una vez que los vi alineados, comencé a darles una clase sobre la obra de Foucault. Yo, detrás del alambrado, ellos dentro y en fila, yo hablando de la microfísica del poder, y ellos desfilando en cuña, a lo sumo en dos o tres hileras, dando sus alaridos en falsete, mientras el discurso del poder proseguía. Decidí comprar gansos, no era un mal entrenamiento para un profesor universitario. Fui a un remate en la localidad de San Pedro, y después de presenciar el remate de lechones a veinte pesos el ejemplar, quise ver si estaba en oferta algún lote de gansos. Y vaya mi sorpresa cuando veo a una pareja de gansos atados con una tarjeta que los daba por vendidos. Qué lástima me dije mientras me acercaba, y los gansos al verme abrieron el gatzate para proferir su característico sonido cuando —¡oh! horror— un quejido seco y ronco salió de sus bocas. Les habían cortado las cuerdas vocales, tortura china en nombre del silencio, pobres mis gansos, me quedé sin alumnos.

¿Por qué las ovejas hacen pis cada vez que un humano se les acerca? ¿Por qué no hay convivencia posible entre dos perras aunque las rodeen mil hectáreas? ¿Por qué a las cabras las llaman el único animal que crea desiertos? ¿Por qué los teros chillan haciendo creer que se está cerca de sus nidos entre otros de sus



curiosos despistes? No puedo contestar a tantas preguntas y a tantas inquietudes que ni en el Discovery Channel se develan.

Ay, no existe mayor placer como el de pasar una tarde de verano en el campo haciendo una siestita luego de un asadito bajo la fresca sombra de un weeping willow. Sí, es cierto, es reconfortante, pero no pude descansar y distender los músculos, así que volví a la ciudad con un problema en la cuarta y quinta vértebra de mi cervical y fui al cine.

Canuto Cañete en la ESMA. Este es el título que le propondría a Nito Artaza, tan hábil en reconvertir los títulos de éxitos cinematográficos para su teatro de revistas. Así como lo hizo con *Danza con bobos* o con *Tetanic*, le ofrezco gratis para *La vida es bella* este nuevo título. Porque finalmente una vez regresado a la ciudad, vi el film, lo vi cien minutos perdiéndome los últimos diez para conservar el último resto de dignidad de espectador. Me había propuesto no dar ningún dinero a las empresas auspiciantes de este engendro, y cedí en mis principios cuando decidí dar mi palabra, y en este caso agregarla a las leídas por mí en *El Amante*. *Canuto Cañete en la ESMA* es una película argentina con el conscripto del siete acompañado por su chiquilín, haciéndole chistes y morisquetas para distraerlo de señores vestidos de marineros a la Buster Keaton y mujeres y hombres con idéntico vestuario al ideado por Benigni y Eichmann para los judíos del campo de concentración, disfrazados de reos a rayas; Carlitos Balá agarrando un micrófono de una oficina de la Escuela para cantarle por los parlantes *El choclo* a su querida, bien fuerte para que no se escuchen unos curiosos alari-

dos que provienen de las celdas, y que Canuto explica a su nene que son goles que los hospedados gritan porque están escuchando por radio Boca-River; el nene que dice haber oído la palabra torturas, que les iban a meter picanas eléctricas en los genitales, de bolsas que asfixian, haber escuchado comentarios sobre bebés que roban, de gente que suben a un ómnibus y los meten en aviones para tirarlos al vacío, mientras el cómico sorprendido abre los ojos, esboza una forzada y amplia sonrisa, lo toma en brazos con ternura para decirle si alguna vez vio que a la gente la enchufaran como si fueran aparatos domésticos o que las sumergieran a la fuerza como si fueran delfines en cautiverio, bebés robados como si fueran billeteras, gente volando porque sí, todas estas muestras de poesía paternal después de haber presenciado una escena de una carrera en el hipódromo en el que Canuto apuesta a un caballo llamado El Desaparecido, mientras nuestros capacitados espectadores se regodean de risa y los críticos de todos los medios le dan cinco dedos y diez puntos, qué lindo, qué bonito, la vida es bella, la vida es linda, el amor es lo más fuerte. Conclusión: estamos en el fin del milenio. No sé cuántos días faltan, pero cada vez menos. La humanidad antes que festejar debe reflexionar, perdonar. Hay una onda de amor en el planeta. El mundo ya se prepara para el abrazo global. Los mercados centrales nos envían su mensaje que nosotros mercados emergentes hemos recibido con alegría. Parece haber una ley de punto final para la humanidad. Auschwitz, La Perla, los tormentos y los suplicios del siglo XX reciben una nueva luz, luz de amor y de esperanza, de reconciliación y de paz. Nosotros de eso sabemos bastante. ●●

La noche del cazador

SOMBRAS SOBRE VIDRIO ESMERILADO

por Sergio Wolf

¿Perdonarás ese pecado por el cual he inducido a otros a pecar, y hecho de mi pecado su puerta?
Donne

Seguramente, Davis Grubb jamás pensó que su inflamado, extraordinario libelo con forma de novela, *La noche del cazador*, le granjearía la gloria eterna. En los años 50, ya publicado su libro, la crítica literaria lo bendijo como el escritor que sería el puente entre el pesimismo de Faulkner y el optimismo de Sinclair Lewis. Pero el derrotero posterior de Grubb pareció hundir su obra en el mismo pantano de maldición en que cayó —si bien transitoriamente, por quince o veinte años— el film homónimo con que debutaba y se retiraba, al mismo tiempo, el obeso actor y ahora director Charles Laughton.

Alternando narradores, registros y espacios de la acción, Grubb narra la historia de dos niños, John y Pearl, buscando construir su destino con la suma de dinero que su padre, Ben, escondió en la muñeca de su hija. Su madre, Willa, ya sin su marido ejecutado, desesperada, acepta al inquietante predicador Harry Powell, quien supo del dinero oculto en la prisión que compartió con el muerto. La trama se ciñe, en su parte central, a la persecución de Powell a los chicos por las costas del río Ohio, en Virginia Occidental, durante los efectos de la depresión económica de los años 30.

Grubb no continúa la galería de deformaciones grotescas de un Sherwood Anderson. Ni es un alumno aplicado de un Walt Whitman, por cultivar una idea trascendental menos introspectiva que verborrágica. Más bien extrae del Medio Oeste su carácter secular y tradicional, empleando uno de los símbolos arquetípicos de la narrativa norteamericana: el río. Así, mientras Mark Twain transformaba el viaje fluvial en sinónimo de la ebullición interior de Huck y Jim en *Las aventuras de Huck Finn*, el esforzado Grubb reemplaza el Mississippi original por el insondable, siniestro río Ohio.

Es notorio que en la novela *La noche del cazador*

se cruzan dos proyectos que convergen con precisión en uno. Por un lado, la defensa de las Sagradas Escrituras a través de su desvío o interpretación errónea; por otro, un formato propio del cuento de hadas, expuesto con total conciencia de sus tópicos y símbolos característicos. Con las alforjas bíblicas al hombro, Grubb se escribe a sí mismo como una suerte de “verdadero” Harry Powell, como un predicador que exaltadamente cumple con la posición moral correcta. No escatima referencias: ni el paseo en barco a la iglesia de campaña, ni las manos izquierda y derecha como alusión a Caín y el corazón con las palabras tatuadas *odio* y *amor* en los nudillos, ni la zona crucial del río llamada Curva del Diablo, ni las múltiples veces en que se oye “el llamado de Dios”, ni la obsesión de Willa con la noción de pecado, ni los sueños con la sangre del cordero, ni la mirada de los niños como ángeles caídos, ni el epílogo con el milagro de los panes al llegar a casa de la encantadora viejita Rachel.

Pero al mismo tiempo, Grubb construye un cuento de hadas. Su novela comienza con el garabato infantil blanco sobre un muro, en el que se alude a la horca, prefiguración del relato que se prolonga en la canción infantil “¡Col, col, colgado! ¡Mira la obra del verdugo! ¡Col, col, colgado! ¡Mira al ladrón ahorcado!”. La voluntad de Grubb encuentra su manifestación en la idea de secreto, que va perfilándose como el fuera de campo que debe completarse para traspasar la apariencia coléricamente católica que inunda el texto del autor. Desde el secreto, todo se orienta hacia la edificación de lo siniestro.

Es indudable que Grubb maneja los materiales del cuento de hadas y cumple con el género, trajinando los tópicos tradicionales: la idea del mundo paralelo y fantástico al que los niños ingresan a espaldas de sus padres, o figuras clave como el

bosque oscuro, el citado río inquietante, el camino que zigzaguea, el animismo de la naturaleza, la idea de que los adultos corporizan formas inhumanas o irreales, el escondite revelador. Ese universo fantástico —con un personaje *i(no)rreal* como Powell, propio del *fantasy*, según lo define Rosemary Jackson— acumula escenas que intentan hacer hablar a la naturaleza, o detalles sobre el pasaje de oscuridad a luz, definiendo una puesta en situación que tendrá excepcional transposición cuando la novela sea película. Pero si bien Grubb cultiva el género del cuento de hadas, y particularmente el modelo de “los dos hermanos” —según la taxonomía fijada en su magnífico ensayo por Bruno Bettelheim—, al mismo tiempo lo desmiente y tritura al agobiarlo con referencias religiosas que adquieren un tono frenético, como si el propio autor perdiera por momentos la serenidad del ambiente que se complace en describir para erigirse, más que en una inversión, en una réplica literaria de su temible Powell.

El cazador visible. Con perspicacia y sentido común, Cabrera Infante sostiene que *La noche del cazador* —junto a *La burla del diablo*, de Huston; *El tercer tiro*, de Hitchcock, y *Resplandece el sol*, de Ford— se había filtrado por las grietas del Hollywood monolítico. Y podría irse más lejos y agregar que demuestra los límites del sistema de estudios, y los transpone.

Con el crítico James Agee como único guionista acreditado, United Artists decidió concederle la dirección al debutante Charles Laughton que tuvo al ex Welles y excelso Stanley Cortez como director de fotografía, aunque sería más apropiado definirlo a la francesa, como a cargo de la *image*. Contó a su vez con un Robert Mitchum en pleno auge como ícono *noir* para el papel del predicador filisteo, a lo que sumó y perfeccionó el papel



de Rachel Cooper para rescatar del olvido a la musa griffithiana Lillian Gish.

La transposición de Laughton y Agee respeta en lo básico la cronología que escribió Grubb, quitando la división en capítulos, extremando hacia la ironía al personaje de Powell, escogiendo entre las parrafadas encendidas de Powell y hasta eliminando un espléndido monólogo interior de John, cuando queda amnésico y atribulado al revivir el drama de origen. Guionista y director mantienen, en cambio, la oscilación entre una crispación religiosa ahora multiplicada por coros que rezan con distintas voces y el cuento de hadas con todo el abanico tradicional de elementos, añadiendo la voz de una narradora —la propia Rachel— que antecede a la acción contando la fábula a un semicírculo de niños atentos.

Más que en las fidelidades o adulterios a la novela original, en lo que conviene detenerse es en los modos y el sentido de la puesta en escena de Laughton y Cortez. Una modalidad de encuadrar y comprimir la información en el menor tiempo y con la menor variación de montaje posibles. Porque, si bien es cierto que en el texto la acción enlaza escenas que ocurren en distintos lugares, es difícil imaginar un hilo conductor que lo resuelva con extensas tomas aéreas como ocurre en el film. O porque, si bien es cierto que Grubb describe a veces profusamente el peso de una luz irreal en pasajes como el del sótano o la sombra sobre la entrada de la casa de los niños, es difícil creer que toda la película alterne los planos escorzados, en picados o contrapicados, o con sombras en la mitad del cuadro y luz teatral en la otra mitad. Si el lugar común de la historiografía del cine ha trajinado la idea de que el *film noir* provino del expresionismo alemán, *La noche del cazador* no solamente lo ratifica sino que es una demostración

de que ambos géneros pueden, y hasta deberían, ser pensados como uno solo.

Es una comparación forzada la que puede establecerse entre el relato de Grubb y el expresionismo alemán, pero es menos improbable la relación entre el film y *M, el vampiro*, de Fritz Lang, en especial porque Laughton encuadra más de una vez al predicador sobre una vidriera análogamente a como lo hacía Lang con Lorre en el bazar. En rigor, podría redoblar la apuesta y pensar en *La noche del cazador* como un film que opera como bisagra dentro de la historia del cine. Es decir, como evaluación de los recursos que hasta allí el cine había dado: el más artificial cine de estudios con sus calles y río de utilería junto a los planos aéreos propios del noticiario, las reverencias a Griffith a través de una Gish que sintomáticamente nos cuenta una historia (¿la del cine?), al expresionismo en el uso de la luz y al cine de Welles en sus encuadres y su velocidad en las elipsis, al cine como género que puede incluir otros géneros, filtrando tópicos del cine negro con otros del fantástico o del western. Y finalmente la presencia de Robert Flaherty y su *Louisiana Story*. En ambas películas, había niños, ríos, padres y una geografía común, pero si Flaherty tensó los límites con su ficción reconstruida como documental, el film de Laughton pareciera ironizarlo o invertirlo, a través de su construcción y a través de su moral. Flaherty es a Laughton lo que Rousseau es a Heidegger.

Para medir los alcances de *La noche del cazador* como film que evalúa lo que hay hasta allí en materia cinematográfica, y que abre nuevos caminos, no hay más que atender su potencial de influencia. La generación de cineastas americanos cinéfilos de los 70 ofreció múltiples pruebas. Peter Bogdanovich volvió a unir la historia de un predicador falaz con los inicios del cine

primitivo pero en clave de comedia, en *Luna de papel*. A su vez, el tono, la puesta en escena y ciertos pasajes puntuales como los que abren *Terciopelo azul* o como los que marcan el cambio de género de *Corazón salvaje*, hacen de David Lynch uno de sus continuadores autoconscientes. Paul Schrader le hace decir al protagonista de *Taxi Driver* algunos monólogos apenas retocados, que son los de Harry Powell. El propio Martin Scorsese pareció decidirse a hacer la remake de *Cabo de miedo* solo por el deseo cinéfilo de tatuarle los nudillos a De Niro e incluir a Mitchum en el reparto. Y Wes Craven puso en el corazón de *Pesadilla en lo profundo de la noche* la canción infantil sobre Freddy que preanuncia o invoca a la desgracia, como la que cantan Pearl y otros niños en la novela y el film *La noche del cazador*.

Es difícil medir el efecto de film-faro que tuvo esta ópera prima y final de Charles Laughton, y es también difícil imaginar qué hubiera ocurrido con ese modelo de producción que fue el cine de estudios si este camino se hubiera extendido. Pero a juzgar por el devenir que tuvo el cine de estudios, podría afirmarse que fue su culminación y estertor.

Fuentes

Bettelheim, Bruno: *Psicoanálisis*

de los cuentos de hadas, Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1978.

Cabrera Infante, Guillermo: *Un oficio del siglo XX*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Grubb, Davis: *La noche del cazador*, Kraft, Buenos Aires, 1959.

Jackson, Rosemary: *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

McConnell, Frank D.: *El cine y la imaginación romántica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977. ●●

BOGART: PENSAMIENTO Y ACCION

por Juan Villegas

El 23 de enero último se cumplieron cien años del nacimiento de Humphrey Bogart, una de las imágenes con que se identifica el cine. Si solo hubiera puesto el cuerpo a aquel cínico y sentimental dueño de un café en la estratégica ciudad africana de Casablanca su legado sería inmenso. Pero Bogey, el duro, el tierno, fue mucho más. La dimensión de un actor que le daba inteligencia a cada uno de sus personajes es explorada en la siguiente nota y en una recopilación de textos.



Introducción con citas y con Wayne. En un luminoso y emocionado artículo, Gustavo Noriega se lamentaba hace unos años (EA N° 17) de la equivocada insistencia en negar las enormes cualidades de John Wayne como actor. En ese mismo texto citaba a Peter Bogdanovich, para quien "John Wayne está en su salsa precisamente cuando hace lo que se ha dado en llamar John Wayne". Esta capacidad para "encarnar un mito" (palabras de Noriega) una y otra vez en cada una de sus películas era la principal virtud de su arte, pero este talento casi nunca le fue reconocido. Wayne debía saber que llevando su carrera por ese lado se ganaba el desprecio de muchos, para quienes "actuar es acento fingido y narices falsas" (palabras de Bogdanovich). Sin embargo, fue consecuente hasta el final de su carrera, manteniendo en pie una tradición actoral que iba muriendo con él.

Breve historia de un malentendido. Pero no estoy escribiendo sobre Wayne sino sobre otro gran actor de cine. Las citas simplemente me ayudaron a pensar en la evolución de la carrera de Humphrey Bogart, de quien sí se trata este artículo. El, como Wayne, también fue una figura emblemática del cine americano clásico y es parte importante de la mitología de Hollywood. Pero el caso de Bogart es completamente distinto; la opinión general sobre sus condiciones como actor fue siempre positiva. Curiosamente, ese prestigio proviene de un malentendido: aquellas películas en las que sus interpretaciones resultaron más pobres y desarticuladas fueron las que provocaron el mayor

entusiasmo de los críticos y los elogios más fervorosos. Explicar este malentendido es uno de los objetivos de esta nota.

Así como la figura de Wayne está asociada al western, el rostro de Bogart es emblema del policial negro. Aunque algunas de sus mejores intervenciones no pertenecen estrictamente a este género, se puede afirmar que siempre que Bogart está bien se trata de un *film noir*. Con esto quiero decir que su personaje, en sus mejores películas, imponía una presencia tan fuerte y con características tan afines al género que convertía a cualquier película en un policial negro. Sin embargo, Bogart tardó muchos años en construir esa figura que alcanzaría con los años una estatura mítica. El personaje Bogart (el hombre que hace del aplomo una virtud inquebrantable, el héroe melancólico, el duro sentimental) apareció recién cuando el actor ya había cumplido los cuarenta años. Este momento crucial de su carrera se puede situar entre 1941 y 1942 y más precisamente en películas como *Alta Sierra* y *Casablanca*. Luego, durante casi toda esa década, se afianzaría en la construcción de la figura de héroe existencialista que lo haría famoso. Su error fue querer destruir ese personaje, no conformarse solamente con *encarnar un mito*. En los últimos años de su vida interpretó papeles que nada tenían que ver con esa figura que tanto le había costado crear. Cansado tal vez de escuchar frases como "Bogart siempre hace de Bogart", decidió cambiar el rumbo de su carrera y elegir películas que supuestamente requerían un mayor compromiso actoral (*El tesoro de la Sierra Madre* y *La reina africana*, por ejemplo).

Fue con estas actuaciones con las que Bogart adquirió prestigio académico y un Oscar al mejor actor. Lo que no supo ver es que eran sus características físicas las que lo obligaban a hacer siempre de Bogart. Su voz, sus ojos y hasta su altura ayudaban para que se luciera en personajes urbanos, solitarios, inteligentes y éticos. Cuando quiso hacer cosas distintas resultó tosco, poco creíble y se excedió en sobreactuaciones.

Bogart es Marlowe. El Bogart que yo quiero, el de la década del 40, es como Philip Marlowe. Aun cuando no encarnara a este detective creado por Raymond Chandler, Bogart era siempre Marlowe. Ambos se enfrentaban al mundo con la misma actitud ética; los guiaba la templanza y la inteligencia y tenían esa rara virtud de hacer lo correcto en el momento correcto. Por ejemplo, cuando Harry Morgan (Bogart en *Tener y no tener*) decide hacerse cargo de la situación y brindar la ayuda que le piden o en cada uno de sus encuentros con Lauren Bacall, uno no puede no pensar en Marlowe y en Chandler, aunque la novela en la que se basa la película la haya escrito Hemingway y en el guión haya participado Faulkner. Quiero decir que la presencia de un actor con características definidas, sus rasgos físicos, los tiempos que maneja para ejecutar las acciones y hasta la forma en que habla, camina o prende un cigarrillo pueden imponer a un personaje y a toda una película una manera de ver el mundo, una ideología, una ética. Más allá del guión o incluso de la puesta en escena, cuando Bogart se sentaba frente a su escritorio y jugueteando con el lóbulo de la oreja,

sabía tomarse su tiempo para pensar en lo que había sucedido hasta decidir qué camino debía seguir, solamente con esas pocas acciones nos daba su punto de vista sobre la soledad, mostraba su impotencia frente al dolor del mundo y ofrecía un testimonio sobre el valor de la inteligencia.

Diez películas. Para repasar la evolución de su trayectoria en el cine, elegí diez películas. No es una lista de las diez mejores ni de las diez más conocidas. El criterio de selección tiene más que ver con la intención de ejemplificar ciertos aspectos que definieron las distintas etapas de su carrera de acuerdo con lo que he venido diciendo.

El bosque petrificado (1936). Parece que fue esta actuación la que le otorgó popularidad y le permitió mejorar su contrato con la Warner. Sin embargo, así como la película falla al no poder disimular su origen teatral, Bogart desarrolla aquí una interpretación donde abundan los tics, la sobreactuación y las obviedades. Se puede decir que aún era un actor de teatro que buscaba su lugar en el cine. Duke Mantee, el gángster asesino y tosco que interpreta en esta película, está todavía muy lejos de un Rick Blaine o de un Philip Marlowe y muy cerca de una de esas sobreactuaciones insoportables de Tim Roth.

Héroes olvidados (1939). Esta es la primera gran película en la que ofrece su cuerpo y su voz. Su actuación está lejos de ser mala; ya dejó a un lado los tics y sus movimientos son más armoniosos y precisos. Sin embargo, uno no puede dejar de sentirse un poco incómodo frente a este Bogart traicionero y cruel. Además, su personaje queda algo desdibujado e intrascendente frente a la figura enorme de James Cagney.

Alta Sierra (1941). En esta película comienza a nacer el personaje Bogart. Como en *El bosque petrificado*, interpreta a un criminal importante y temido. Pero así como *Alta Sierra* es infinitamente superior a aquella, Bogart está aquí mucho más concentrado y su personaje adquiere una complejidad poco común. Este gángster algo cruel pero de buen corazón y profundo sentido ético sufre por su condición y desea ser mejor, aunque es inteligente y puede adivinar que no podrá torcer el destino. Esa angustia moral prefigura ya sus grandes interpretaciones de la década que entonces empezaba.

El halcón maltés (1941). No estoy de acuerdo con la idea de que el cinismo es uno de los atributos de Bogart. Creo en todo caso que lo que él hace es simular ser cínico para que no se tomen muy en serio su generosidad. De esta forma, el supuesto cinismo queda anulado como tal y se convierte en un gesto ético. Sin embargo, en *El halcón maltés* el cinismo sí es real y no simulado. Sam Spade disfruta al ejercer la violencia; es sobrador, algo engreído y delator. Aunque la apariencia indique que con esta película Bogart da un paso adelante en la construcción de su personaje arquetípico, creo que los signos que permitirían esta afirmación son solamente ex-



teriores. Quiero decir, este Sam Spade fuma, bebe, se viste y usa el sombrero como Bogart, pero sus motivaciones personales y su actitud ética no se corresponden con él.

Casablanca (1942). Rick Blaine ya es Bogart y, casi, Marlowe. Cada instante de su presencia en la película adquiere una dimensión que excede lo cinematográfico; la figura de este héroe melancólico es una de las imágenes emblemáticas del siglo. Pero hay que tener cuidado; el carácter mítico de este personaje puede, paradójicamente, impedir que veamos que se trata de una gran actuación. Bogart compone aquí un personaje más complejo de lo que aparenta. Herido por la vida, esconde su buen corazón detrás de una máscara de cinismo. Sin embargo, su generosidad y valentía están presentes siempre. Aunque pareciera que recién se hacen evidentes en el desenlace de la trama, se adivinan desde el principio en sus ojos tristes y en su voz inconfundible.

Tener y no tener (1944). Acá ya está en su plenitud como actor, dominando cada situación con inteligencia y hasta con humor. La mejor descripción del personaje la hace el hombre al que Bogart salva la vida, quien al confesarle que envidia su templanza y coraje le dice: "Cuando usted se enfrenta a una situación peligrosa, solo piensa en cómo resolverla". Tan simple como eso, pero nunca tan bien representada esa actitud ante el peligro como a través de este simpático Harry Morgan.

Al borde del abismo (1946). Otra cumbre bogartiana. A partir de esta película y para siempre el personaje de Philip Marlowe tendría el rostro pensativo y melancólico de Bogart, quien logra aquí que el mínimo gesto de levantar el tubo y hacer un llamado telefónico se convierta en un hecho estético. Lo mismo sucede con cada una de las acciones que va desarrollando a lo largo de toda la película. Más allá de la trama, cada momento de Bogart en la pantalla es disfrutable por su sola presencia.

El tesoro de la Sierra Madre (1948). Hay un momento en que Dobbs, el personaje que interpreta Bogart, dice que deberían dejar todo y volver a la civilización. Es evidente que no está a gusto en esta aventura y se siente incómodo. A Bogart parece pasarle lo mismo, porque ni su rostro ni su físico encajan con este tipo prepotente, paranoico, ambicioso y desagradecido. En otro momento de la película, cuando le preguntan qué hará cuando regrese a la ciudad, Dobbs contesta: "Lo primero que haré será ir al baño turco y sacarme todo este polvo del cuerpo. Después iré al sastre a comprarme un traje nuevo". Es decir, desea volver a ser Marlowe.

La reina africana (1951). Esta actuación, por la que Bogart obtuvo su único Oscar, es seguramente la menos sutil de todas sus interpretaciones. Este borracho sucio y desaliñado recupera los tics de la primera etapa de su carrera. Bogart se olvida de Bogart y del cine y vuelve a la sobreactuación, al teatro.

La caída de un ídolo (1956). Ya desde el comienzo es evidente que ha vuelto el mejor Bogart. Elegante, tomándose su tiempo, sin apurarse nunca pero sabiendo siempre lo que se debe hacer y cuándo hay que hacerlo. Lamentablemente la necesidad de dar un mensaje explícito contra la corrupción en el boxeo y el abuso y el desprecio hacia los boxeadores por parte de los promotores y representantes ensucia la película. Con el rostro indignado de Bogart y con la generosidad y la grandeza de su actitud final estaba todo dicho. Un gran cierre para la carrera de un gran actor, quien recupera aquí su habitual aplomo. Pero solo le quedaba un año de vida y no haría más películas. En *La caída de un ídolo* Bogart parece decir, como en el final de un relato de Chandler: "Me sentí cansado, viejo e inútil".

Conclusiones. Yo soy uno de esos que ante el menor contratiempo se ponen nerviosos y sienten que todo se desbarra. Esta inquietud, a su vez, me

impide mantener la lucidez y actuar con eficacia para resolver los problemas. Será por eso que admiro a alguien como Bogart, quien, aunque la situación se presente difícil y parezca que no hay salida posible, sabe esperar el momento oportuno y encontrar la solución adecuada. Aunque lo estén apuntando con un arma, aunque tenga todas en contra, él puede tomarse su tiempo para servirse un trago y decidir qué hacer mientras bebe lentamente. Cuando la decisión esté tomada, actuará con rapidez y eficacia. Sé que nunca podré ser así, que el aplomo no es una virtud que me resulte fácil adquirir. Pero viendo las películas de Bogart aprendí que el pensamiento y la acción unidos pueden llegar a ser invencibles, que a veces cuando uno está apurado también sirve esperar y hacer las cosas con calma y que la generosidad y cualquier otra virtud tienen más valor cuando se manifiestan sin esperar recompensa o agradecimiento, sin esperar ni siquiera que alguien se entere de nuestra buena acción. ●●



TEXTOS SOBRE BOGART Y UNA CARTA DE AMOR

Carta de amor a Lauren Bacall

Slim querida, llegaste a mis brazos y a mi corazón, y el único amor verdadero que tengo es el tuyo, y ahora temo que no lo entiendas y te pongas impaciente y te pierda; pero aun si esto ocurriera, yo no dejaría de amarte, porque tú eres mi último amor y te amaré el resto de mi vida y estaré atento y listo para ayudarte si alguna vez lo necesitas.

Las cosas agradables que hago cada día serían muchísimo más gratas y divertidas si estuvieras conmigo. Me sorprende a mí mismo diciendo cien veces por día: "Si Slim pudiera ver esto" o "Quisiera que Slim pudiera oírlo...". Quiero vivir una vida nueva contigo. Quiero que todos los amigos que he perdido te conozcan y te amen como yo lo hago, y empezar contigo a vivir de nuevo, porque los últimos años han sido terriblemente duros y estuvieron muy cerca de volverme horriblemente loco. Estarás aquí muy pronto, nena, y cuando llegues, todo lo que me importa en el mundo lo traerás contigo.

Humphrey Bogart

Sobre cómo se conocieron LB y HB

Howard Hawks nos presentó. No hubo ni truenos ni relámpagos, solo un simple "mucho gusto". Bogart era menos alto de lo que yo había imaginado, un metro setenta y nueve, y vestía sus habituales pantalones sin forma, camisa de algodón y una bufanda al cuello. No me habló de nada importante; no nos quedamos mucho rato, pero él parecía un hombre agradable.

Lauren Bacall

POR MI MISMA, LAUREN BACALL, 1985

Muerte de Humphrey Bogart

¿Quién no lleva duelo por Humphrey Bogart, muerto a los cincuenta y seis años de un cáncer de esófago y medio millón de whiskies? La desaparición de James Dean impresionó principalmente a las personas menores de veinte años que pertenecen al sexo femenino; la de Bogey afecta a sus padres o al menos a sus hermanos mayores y es, sobre todo, un duelo para hombres. Seductor sin cualidades de seducción, Bogart gustaba a las mujeres de sus películas; para el espectador me parece que fue más el héroe con el que uno se identifica que el héroe que se ama. Las mujeres pueden sentirlo, pero yo sé de hombres que lo llorarían, si no fuera por la incongruencia de este sentimiento sobre la tumba de un duro. Ni flores, ni coronas.

Llego un poco tarde para hacer mi oración fúnebre. Ya se escribió mucho sobre Bogart, su persona y su mito. Pero nadie mejor quizá que Robert Lachenay [seudónimo de Truffaut], del que no puedo dejar de citar estas líneas premonitorias, escritas hace más de un año (*Cahiers du cinéma* N° 52, noviembre de 1955): "Cada principio de frase pone al descubierto una dentadura vagabunda. La crispación de su mandíbula evoca irresistiblemente el rictus de un cadáver alegre, la expresión última de un hombre triste que desaparece sonriendo. Es, sin duda, la sonrisa de la muerte".

Resulta ahora algo muy claro, en efecto, que nadie como Bogart encarnó —me atrevo a decir— la inmanencia de la muerte y también su inminencia. No tanto de la muerte que se produce y que se padece, como la del cadáver a plazo fijo que habita en cada uno de nosotros. Y si su muerte nos afecta tan de

cerca, tan íntimamente, es porque la razón de ser de su vida era en cierta manera la de sobrevivir. Así en él, el triunfo de la muerte es doble, ya que su victoria es menos sobre la vida que sobre la resistencia a la muerte. Se me comprenderá quizá mejor si opongo su personaje al de Gabin (a quien se lo podría también comparar por muchos otros motivos). Ambos son héroes de la tragedia cinematográfica moderna, pero con Gabin (hablo, naturalmente, del de *Le jour se lève* o de *Pépé le Moko*), la muerte está al término de la cuenta, al final de la aventura, acudiendo implacable a la cita. El destino de Gabin es justamente el de ser engañado por la vida. Pero Bogart es el hombre de después del destino. Cuando él entra en el film comienza ya la descolorida aurora del día siguiente, y lo vemos ridículamente victorioso del macabro combate con el ángel, con el rostro marcado por las cosas que ha visto y el andar cansino por el peso de todas las cosas que sabe. Habiendo triunfado diez veces sobre la muerte, todavía podrá sobrevivir, sin duda, una vez más para nosotros.

Una de las cosas más admirables de Bogart es el uso que sabe hacer de su decrepitud. Este duro no se destacó nunca en la pantalla por su fuerza física ni por su flexibilidad acrobática. Nunca llegó a ser Gary Cooper ni un Douglas Fairbanks. Sus triunfos como gángster o detective los debe principalmente a su capacidad de encajar y después a su perspicacia. La eficacia de sus puñetazos pone de manifiesto, no su fuerza, sino su sentido de la réplica oportuna. Es cierto que los coloca bien, pero sobre todo en el buen momento. Golpea un poco, pero siempre a contrapelo. Y tiene además el revólver que se convierte en sus manos en un arma casi intelectual, en el argumento que desconcierta. Pero lo que quiero decir es que los visibles estigmas que marcan cada vez más el personaje desde hace una decena de años no hacen más que acentuar una debilidad congénita. Pareciéndose cada vez más a su muerte, Bogart estaba perfilando su propio retrato. Jamás admiraremos suficientemente el genio de este actor que supo hacernos amar y admirar en él la imagen de nuestra descomposición. Cada vez un poco más magullado por todos los golpes recibidos en las películas anteriores, ha llegado a ser, en colores, el ser extraordinario, de

estómago eructante, amarillento, que escupe sus propios dientes, víctima apropiada para las sanguijuelas de agua estancada y que, sin embargo, llevará *La reina africana* a buen puerto. Y recuerden ese rostro descompuesto que testimonia en el proceso de los oficiales del Caine. Era evidente que la muerte no podía esperar mucho tiempo en el exterior del ser que desde tanto tiempo atrás la había interiorizado de semejante manera...

En todo caso, resulta evidente que Bogart es diferente de los héroes de la preguerra, cuyo prototipo podría ser Gary Cooper: hermoso, fuerte, generoso, expresando mucho más el optimismo y la eficacia de una civilización que su inquietud. Incluso los gángsters son de un tipo conquistador y activista, héroes del Oeste descarriados, forma negativa de la audacia industrial. Quizá solo George Raft deja entrever en ese tiempo esta introversión, fuente de ambigüedad, que el héroe de *Al borde del abismo* llevará hasta lo sublime. En *Cayo Largo*, Bogart triunfando sobre Robinson acaba con el último gángster de la preguerra; probablemente gracias a esta victoria, algo de la literatura americana penetra en Hollywood. Y no por una engañosa modificación de los guiones, sino por el estilo humano del personaje. Bogart es quizás en el cine la primera ilustración de la "edad de la novela americana".

Es cierto que hay que saber distinguir la interioridad de la interpretación de Bogart de la escuela que Kazan ha desarrollado y que Marlon Brando, junto con James Dean, han puesto de moda. Solo tienen en común su reacción contra la interpretación de tipo psicológico; pero el estilo Kazan —ya sea taciturno como en Brando o exuberante como en Dean— está fundado sobre un postulado de espontaneidad antiintelectual. El comportamiento de los actores resulta imprevisible porque no traduce la lógica profunda de los sentimientos sino que exterioriza impulsos espontáneos cuya relación con la vida interior podría leerse directamente. El secreto de Bogart es diferente. Es de Conrad con toda seguridad ese silencio prudente, la flema que conoce el peligro de las revelaciones intempestivas, pero sobre todo la insondable vanidad de esas sinceridades epidérmicas. Desconfianza y cansancio, sabiduría y escepticismo: Bogey es un estoico.

En su éxito, admiro particularmente el que en realidad nunca haya dependido del carácter de los personajes encarnados. Hubiera hecho falta que todos fueran simpáticos. Admitamos incluso que la ambigüedad moral de Sam Spade en *El halcón maltés* o de Philip Marlowe en *Al borde del abismo* contribuya a acrecentar nuestra estima por él, pero ¿cómo defender al triste crápula de *El tesoro de la Sierra Madre* o al siniestro comandante del Caine? Frente a los papeles de enderezador de entuertos o de flemático caballero de una noble causa, tantos otros cometidos menos recomendables o francamente odiosos. La permanencia del personaje se sitúa, por lo tanto, más allá de sus papeles, lo que no es el caso de un Gabin, por ejemplo, ni tampoco podría serlo el de un James Dean. Tampoco parece posible que Gary Cooper pudiera pretender interpretar a un crápula. La particular ambigüedad de los papeles que dieron a Bogart los primeros éxitos en el film criminal negro se encuentra también en toda su filmografía. Y las contradicciones morales se encuentran tanto en el interior de los papeles como en la paradójica permanencia del personaje entre dos empleos aparentemente incompatibles.

¿Pero no es esta precisamente la prueba de que nuestra simpatía iba más allá incluso de las biografías imaginarias y de las virtudes morales o de su ausencia, a cierta sabiduría más profunda, a una cierta manera de aceptar la condición humana que pueden ser comunes tanto al cobarde como al valiente, tanto al fracasado como al héroe? El hombre bogartiano no se define por su respeto o desprecio accidental de las virtudes burguesas, por su valor o su cobardía, sino fundamentalmente por esa madurez existencial que transforma poco a poco la vida en una ironía tenaz a expensas de la muerte.

André Bazin

CAHIERS DU CINÉMA, N° 68, FEBRERO DE 1957

Humphrey Bogart murió el lunes por la mañana

A medida que pasaban los años se iba haciendo cada vez más consciente de la dignidad de su profesión. Actor, no "vedette" ni estrella: Actor. Nunca se tomó demasiado en serio a sí mismo, pero todo lo contrario ocurría con su trabajo. Juzgaba la imagen de Bogart-estrella con una especie de divertido cinismo; pero tenía en muy alta estima a Bogart-actor...

En todos los estanques de las fuentes de Versalles hay un lucio que obliga a las carpas a hacer ejercicio, ya que si no lo hicieran engordarían de tal modo que morirían. Bogey sentía un raro placer cumpliendo la misma función que el lucio en las fuentes de Hollywood. Todas las pretenciosidades quedaban reducidas a polvo bajo sus golpes. Sin embargo, sus víctimas rara vez lo odiaban, y, en todo caso, de llegar a hacerlo, no por mucho tiempo. Los dardos de Bogart estaban dirigidos nada más que a la envoltura exterior de la suficiencia y jamás penetraban en las regiones del espíritu donde se producen las verdaderas heridas.

Las hermosas residencias de Beverly Hills eran un campo de acción para la vitalidad de Bogey, pero su propia casa era un santuario. Al abrigo de sus muros, cualquier persona —y cualquiera que fuese su situación— podía respirar tranquila. La hospitalidad de Bogey iba mucho más allá de la bebida y la comida.

Cuidaba tanto la moral de sus invitados como su físico, saciándoles de bienestar hasta hacerles sentir la borrachera en el corazón y en las piernas.

John Huston

NUESTRO CINE N° 97, MAYO DE 1970 (FRAGMENTO DE LA ORACIÓN FÚNEBRE PRONUNCIADA POR JOHN HUSTON ANTE LA TUMBA DE BOGART EL DÍA DE SU ENTIERRO, EL 17 DE ENERO DE 1957)

Humphrey Bogart

Era inútil que Leslie Howard, especie de François Villon vagando en dos desiertos —el de Nuevo México y el del mundo mecanizado—, gastara ironías contra él. El gángster se acomodaba en su sitial, como Atila en el trono de su templo, y contemplaba con infinito hastío esa síntesis de la sociedad moderna, arremolinada a sus pies, en la taberna de *El bosque petrificado*. Ese poeta frustrado, de voz histérica y zumbona, quería que cada uno de ellos contara, en el minuto previo a la muerte, su autobiografía. Al gángster —que era Humphrey Bogart— le repugnó esa nueva forma de coraje. Quizá pensó que pretendía burlarse de todos; a lo mejor, de él mismo. Podía hacer un movimiento simple: levantar el brazo, apuntar y apretar el gatillo. De todos modos, era algo curioso. Un juego más: desnudar conciencias. Lo permitió (Jehová de un juicio final a la inversa). Y cuando le tocó el turno a él, comprendió que la elocuencia del revólver era inútil y dejó caer estas palabras: "La mitad de mi vida la pasé en la cárcel. La otra mitad la pasaré muerto".

El gángster de *El bosque petrificado* murió: debía morir de mil muertes. Era la condena. El crimen se paga. Pero a Humphrey Bogart le quedó esa máscara de gángster que no se le ha podido borrar jamás. La usó en *Punto muerto*, buscando, en el West End, junto con esa pandilla de chicos que ensayaban ser pistoleros, un trozo de su pasado. A Humphrey Bogart no le gustó seguir usando esa cara. Se la cambió por otra. Hizo *Tener y no tener*, *La reina africana*, entre otros films que lo acercaban al héroe abnegado y, con la máscara supermaquillada, el hombre bueno de *Sabrina*. Es su más perfecta falsificación. Apenas la sombra del pistolero angustiado que dejaba caer el brazo, donde pendía un revólver, hastiado de la eterna cara de miedo de los pequeños burgueses.

Calki

EXTRAÍDO DE *LOS MONSTRUOS SAGRADOS DE HOLLYWOOD*, CORREGIDOR, BUENOS AIRES, 1976.

Semblanza de Humphrey Bogart

Afeitado por la mañana pero ya con barba, las cejas fruncidas, los párpados semicerrados, una mano separada del cuerpo, presto a disculpar o a rebatir. Humphrey Bogart de película en película recorre a grandes zancadas, a lo largo y a lo ancho, el tribunal de la vida, y sus pasos están subrayados con los acordes de Max Steiner. Se para, arquea un poco las piernas, mete los pulgares en el cinturón de su pantalón y empieza a hablar. Al comienzo de cada frase enseña su dentadura vagabunda. Su forma de hablar masticando las palabras favorece la vocal A y la consonante K. ¡A qué cumbres de sonoridad se eleva la palabra "racket" pronunciada por él! La crispación de su mandíbula evoca inevitablemente el rictus de un cadáver sonriente, la expresión de un hombre que muere con la sonrisa en los labios...

Bogart lo hacía mejor que nadie. Podía interpretar durante más tiempo que ninguno sin necesidad de abrir la boca. Sabía amenazar como nadie y preparaba sus puñetazos maravillosamente. Sudaba tanto cuando sudaba que echaba a perder todas sus camisas...

Humphrey era un héroe moderno. Las películas "de época", históricas o de piratas, no le iban. Era un hombre de arranque, de revólver al que no le queda más que una bala, el hombre del sombrero de fieltro que lo moldea con sus dedos según quiera expresar cólera o alegría, el hombre del micro: "Aló, aló, aviso a todos los coches patrulla".

El aspecto de Bogart era moderno, pero su moral era clásica. [...] Sabía que las causas valen menos que la belleza de los gestos que las sirven y que toda acción que no se aparta de su consecuencia lógica es pura.

François Truffaut

LOS FILMS DE MI VIDA, EDICIONES MENSAJERO, 1976

La voz de Humphrey

Ese fue el testimonio de un pintor que nació con el cine hablado. Ahora habla un arquitecto español cuya obsesión era la imagen de Humphrey Bogart. Vestía como Bogart, fumaba cigarrillo tras cigarrillo como Bogart, trataba a las mujeres como Bogart: duro y al cuerpo. Lo único que le faltaba era la voz de Bogart: el actor no hablaba español. Cuando supo de una retrospectiva americana de Bogart (era la primera vez que exhibían todas sus películas juntas), compró un billete de avión, voló a Manhattan y del aeropuerto fue al cine New Yorker, donde ocurría la vida, pasión y muerte de HB. Nuestro arquitecto (es una manera de decir) se sentó en la luneta, miró a la pantalla y vio arriba a Humphrey Bogart en sombras y en sonido. Al momento quedó extático por el rechazo. ¿Era esa voz gangosa, nasal y con un ceceo atroz la voz de *Humphrey Bogart*? ¡No podía ser! Pensó que se trataba de un fallo mecánico. Seguramente esta copia estaría defectuosa: algo pasaba con el sonido. Salió del cine corriendo, corrido. Decidió volver al día siguiente. Cuando lo visitó de nuevo el espectro de Bogart hablando con acento de Brooklyn (Bogart, entre paréntesis, habló siempre con acento) le temblaban las piernas y creía que era el edificio que se venía abajo. Esa misma tarde tomó el avión de regreso a Madrid y no volvió a tratar de parecerse a Bogart, al que había llegado en su intimidad a llamar Bogey.

Al conocer años más tarde al arquitecto cansado de Bogart por otros mares de locura me contó su aventura americana. Le dije que esa voz que consideraba atroz era no solo tan genuina como el actor sino que era la característica mayor de Humphrey Bogart después de sus ojos. Sus imitadores podían llevar solo un sombrero de fieltro y una trinchera usada y hablar con ese ceceo silbante y esa nasalidad odiosa o amorosa —y ya conseguían, si no ser, por lo menos parecerse a Bogart. Le informé que en Inglaterra transmitían por radio un anuncio que, sin identificar a Bogart, anunciaba con eficacia la voz a un restaurante más o menos marroquí. Bogart era su voz o no era. En España, evidentemente Bogart no era Bogart. Era un ersatz, similar, diamante de diamanté. ●●

Guillermo Cabrera Infante

CINE O SARDINA, ALFAGUARA, 1997

SELECCIÓN DE TEXTOS: FLAVIA DE LA FUENTE

NI UN PASO EN FALSO

por Gustavo J. Castagna

A Robert Duvall es muy difícil clasificarlo en alguna categoría actoral. Podría decirse, por ejemplo, que es un intérprete secundario que acompaña a los grandes repartos, como lo hacían algunos actores del Hollywood de décadas pasadas (Walter Brennan, Sidney Greenstreet, Arthur Kennedy y tantos más). Sin embargo, esa afirmación no tiene demasiado sustento porque los inicios de Duvall —en el cine y en el teatro— fueron en la década del sesenta, cuando Hollywood vivía la agonía del período clásico y surgían los primeros films de realizadores cinéfilos o provenientes de la televisión. Además, el cine norteamericano de los sesenta confirmaba que era posible un estilo diferente de interpretación mediante las nuevas técnicas del Actors Studio. Por lo tanto, resulta complicado definir a Duvall como actor: no hereda el estereotipo de los intérpretes secundarios del Hollywood clásico ni tampoco manifiesta las virtudes y los excesos de la escuela creada por Strasberg.

El secreto de Robert Duvall como actor es su estilo invisible, que no necesita de la exageración ni tampoco de la austeridad interpretativa. Me lo imagino componiendo sus roles con una autoridad responsable pero sin llegar a la autonomía actoral ni al egocentrismo que, por momentos, manifiestan Al Pacino o De Niro, quienes en muchos casos exceden gratuitamente a las propias películas. Este "segundo lugar" que Duvall ocupa en varios films, sin embargo, tiene una particularidad que hace más atractivos sus trabajos: siempre da gusto verlo en las imágenes, en papeles importantes o menores, en films que ya pertenecen a la historia del cine o en algunas películas horribles donde interviene con el único objetivo de continuar con sus proyectos personales.

Duvall ya tiene casi ochenta trabajos en cine y televisión. Además, desde los comienzos, no oculta su relación con el teatro, terreno en el que se recuerdan sus trabajos en *Panorama desde el puente* de Arthur Miller y en *American Buffalo*, sobre el texto de David Mamet. El cine lo premió con un Oscar por *El precio de la felicidad* (*Tender Mercies*) y tuvo otras cinco nominaciones como actor principal o secundario. La televisión, por su

parte, le entregó un par de premios por encarnar a *Stalin* durante tres horas y a un viejo vaquero en la miniserie *La paloma solitaria*. Sin embargo, más allá de la enumeración de datos biográficos y de su fanatismo por el tango, lo que se destaca en la filmografía de Duvall es la heterogeneidad de los realizadores que lo dirigieron, con nombres prestigiosos (Coppola, Lumet, Skolimowski), otros desconocidos hasta ese momento (George Lucas) y varios poco importantes. Y volvemos al comienzo: Duvall siempre asegura una actuación digna sin importar demasiado quién lo dirija; más aun, él mismo confesó en la entrevista (página 32) que gran parte del éxito de una película está en la elección de los actores. La conclusión que puede sacarse al respecto es contundente. Para encarnar sus personajes, Duvall no se vale de ningún oficio actoral ni de una técnica de escuela, y eso lo hace más rico y perfecto para el análisis, ya que en el cine de los últimos treinta años no es frecuente encontrar un caso como el suyo: un actor al que siempre se desea ver.

Su debut se produjo con *Matar a un ruiseñor* (1962) de Robert Mulligan, donde personificó a Arthur Boo, el tonto de la película. Los cinco films que interpretó a las órdenes de Coppola se encuentran, sin lugar a dudas, entre lo más recordado de su vasta trayectoria. Primero fue en la olvidada *Dos almas en pugna* (1970) y años después en el rol secundario de *La conversación* (1974); pero será por sus trabajos como el aplicado Tom Hagen —el abogado irlandés e hijo adoptivo de la familia Corleone— y como el enloquecido teniente coronel Kilgore de *Apocalypse Now* (1979) —en una inolvidable caracterización que no dura más de veinte minutos— que Duvall empezará a ocupar un merecido lugar en la memoria del espectador y del cinéfilo. Siempre dudé de la responsabilidad de Beresford en la dirección de *El precio de la felicidad* (1983), donde Duvall encarnó al cantante country sureño Mac Sledge. *Tender Mercies* es una película de tono melancólico con un guión perfecto de Horton Foote (una personalidad al margen de Hollywood a quien el actor admira) y una serie de canciones escritas por el propio Duvall. No es que dude de la capacidad de Beresford (aunque

me parece un director mediocre), pero dos días antes de la entrevista, el canal de cable E! Entertainment emitió un programa de una hora sobre Robert Duvall como actor y realizador, donde se sugiere la intervención del actor en la dirección del film.

Duvall tiene tres películas como realizador y en ese programa se vieron algunas sugerentes escenas de su ópera prima: *We're Not the Jet Set* (1974), un documental en blanco y negro sobre una familia de vaqueros. Las breves imágenes permitieron descubrir el mismo tono parsimonioso que años más tarde se verían en *El precio de la felicidad*. *We're Not the Jet Set* jamás se vio en Argentina, pero sí *Angelo, mi amor* (1983), otro emprendimiento independiente de Duvall, en este caso sobre una familia de gitanos. Es que el actor y director es el típico personaje que mantiene una ambigua actitud con el Hollywood industrial, al que nunca le importaron sus proyectos personales.

Justamente *Proa al infierno* (1985), del polaco Jerzy Skolimowski, otro film del que nadie se acuerda en Hollywood, ofrece una de las mejores interpretaciones de Duvall, compartiendo los roles principales (y entablando un duelo actoral) con el sobrevalorado Klaus Maria Brandauer. En este film de bajo presupuesto, que transcurre en su totalidad dentro de un barco, Duvall encarna al cínico Dr. Caspary con una marcada austeridad interpretativa que desde la primera escena contrasta con la artillería gestual del actor austríaco. Pero fue en la reciente *El apóstol* (1997), un proyecto que desde su origen estaba destinado al fracaso, donde se confirmó que, además de ser un intérprete que siempre sale indemne de cualquier película, Duvall tiene bastante que ofrecer como director. La historia del pastor Sonny Dewell, celoso y cruel ante la infidelidad de su esposa y convencido de su mandato divino, sirve como ejemplo para desentrañar a esta atípica personalidad que sobrevive en Hollywood desde hace casi cuarenta años. En definitiva, solo se trata de eso: Robert Duvall es un tipo inteligente que disfruta de cada una de las decisiones que toma.●●

El Sur también existe



¿Qué diferencias hay entre el abogado de *Acción civil* y Tom Hagen, el abogado de la familia Corleone en *El padrino*?

Este abogado es mucho más de clase media. Un excelente profesional, alguien que ejerce la profesión y la conoce bien. El otro era más un coordinador, un confidente. Ambos se enfrentan como en un duelo, pero el abogado de *Acción civil* lo hace a un nivel abstracto, a diferencia de lo que ocurre con la mafia, donde perder significa perder la vida. En cambio, acá se trata de la aplicación de la ley. El abogado de *El padrino* era mucho más expeditivo, tenía que hacer las cosas en el momento. En la mafia se recurre a la violencia si es necesario. El abogado de *Acción civil* es como un profesor, un maestro.

Usted trabajó en películas de todo tipo, algunos clásicos de los setenta con grandes cineastas o pequeñas películas de directores menos importantes. Pero da la impresión de que encara todos los proyectos con el mismo profesionalismo.

Uno trata de enfrentarse a los proyectos de la misma manera. Sea una gran película o una pequeña, uno intenta siempre hacer el mejor trabajo posible. Uno va a trabajar y a veces se le paga más dinero, otras veces menos. E incluso hay que hacerlo bien aunque a uno no le paguen nada. Cuando trabajaba

por 36 dólares a la semana en el off Broadway también hacía lo mejor posible.

Teniendo en cuenta que dirigió tres películas, ¿nunca se le ocurrió aconsejar a los realizadores durante el rodaje?

Aconsejaba mucho antes de volverme director de cine [risas]. Tratando de proteger mi terreno.

¿A Coppola también?

Con Coppola está todo bien. El te da un espacio. Un buen director te da terreno, te da aire para ver qué hacés. Es grandioso trabajar con Coppola. Es un director distinto de los demás; es un gran contador de historias. Es muy agradable colaborar con él porque le interesa mucho lo que tú haces, y nunca te dice "haz esto, haz aquello". En realidad, no sé si Coppola es un director que le resuelve los problemas a un actor, a diferencia de Scorsese, por ejemplo, que prueba todo el tiempo. Con Coppola se trata más bien de contar una historia; él crea la atmósfera y espera que el actor saque lo mejor de sí en las escenas. Es un gran director pero no es de los que necesariamente te ayudan en el proceso de crear el personaje. Además el casting es tan importante... Se suele decir que el 70% de la dirección consiste en elegir el elenco. Por eso *El padrino* está tan bien; el elenco de la película es excelente.

Por otro lado, ahí tienes al director británico Ken Loach, del que hace poco vi *Tierra y libertad*, donde las actuaciones eran extraordinarias. Sus conductas son tan puras; es ficción pero es como la vida. No todas las películas de Loach son así, pero eso es lo que él busca. Coppola no trabaja de esa manera. Yo prefiero los films que cuentan una buena historia, aunque sean un poco menos políticos. Una simple historia. Para mí, algunos films de Loach están demasiado cargados de mensaje político. El procedimiento que utiliza para cons-

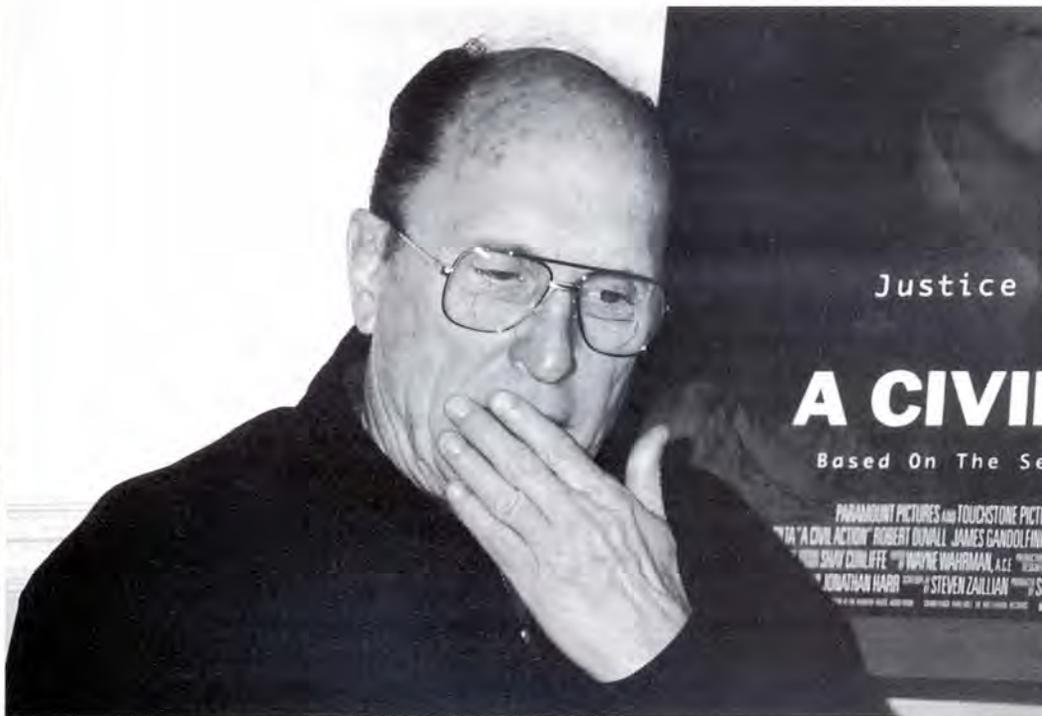
truir las escenas es extraordinario, porque capta las conductas de las personas. Algunos directores iraníes que he visto recientemente logran lo mismo: captan el comportamiento de la gente. Yo como director aprendo mucho de esos cineastas para poder adaptarlo a mi estilo. Espero lograrlo para mí como actor, para otros actores, profesionales o no, de la misma manera en que lo hacen esos directores. Cuando uno ve una película de Coppola, a veces ve fallas en un detalle de actuación que quizás esos directores podrían haber solucionado. Pero frente a la grandeza de un film de Coppola ese detalle tal vez se pierda.

Y entre Coppola y Loach tenemos a Lasse Hallström, el director de *El año del arco iris* (*My Life Like a Dog*). Es una historia humana y simple, pero consigue el mismo efecto de naturalidad que Loach. Además cuenta una historia, como un film de Coppola. Para mí se trata de uno de los mejores films que he visto. Es maravilloso.

Usted trabajó con Hallström.

Sí, estuvo bien, pero los productores del film no entienden el Sur. Por ejemplo, el personaje del doctor en la película era interpretado por un actor de Nueva York. No tenía el acento del Sur, no captaba el sentimiento del Sur. La gente de Hollywood no entiende el Sur de los Estados Unidos. La gente del





Sus dos largometrajes anteriores no se estrenaron en la Argentina. Uno es *Angelo, mi amor* y el otro un documental...

[Interrumpe en castellano] No tengo los negativos, los tengo que buscar.

Vimos algunas imágenes de ese documental en E! Entertainment.

Trata sobre una familia muy interesante de vaqueros. El hermano menor trabajó de doble para Robert Redford en *El señor de los caballos*. El otro hermano es experto en montar sin manos y estuvo en la misma película.

Familia de vaqueros la primera, familia de gitanos la segunda y un predicador en la tercera. ¿Tienen algo en común?

[Risas] Quizá tengan cosas en común, pero yo no las sé. Luego de filmar el documental sobre los vaqueros no quería hacer nada más porque perdí mucho dinero. Luego vi a un chico gitano en la calle y pensé: tengo que hacer algo con este personaje, tengo que ponerlo en un film. La gente de cine me preguntaba: ¿quién hará el papel de Angelo en la película? ¿Cómo quién va a hacer de Angelo?! ¡Angelo, por supuesto! De otra manera no hay película. Me cautivó la idea de encontrarme con otras formas de vivir que son muy interesantes. Por ejemplo, mañana viajo a Jujuy; quiero hacer una película en Jujuy algún día, en castellano, por supuesto. Escuché historias fascinantes de personas que quizá nunca fueron retratadas en el cine. Para empezar, hay que salir de Nueva York, como dice Horton Foote. En Nueva York la gente no ve lo que pasa más allá de sus narices, descubrí que la gente de Nueva York es muy provinciana a veces. Cuando mostré mi documental en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una mujer me preguntó: "¿Por qué los vaqueros están limpios? ¿Por qué no están sucios?". Porque ese personaje era un tipo muy limpio al que le encantaba estar siempre limpio y con la ropa planchada. Para los neoyorquinos el cowboy tiene que vivir sucio. Una vez un taxista me contó que en el ejército todos pensaban que los de Nueva York obtendrían las mejores calificaciones en las pruebas. Pero no era así, los del interior sacaban mejores notas.●●

Sur es muy interesante, la música, los actores... es una cultura formada por dos razas. A veces incluso es más interesante que la de otras partes de Estados Unidos. Cuando los directores europeos van a trabajar a Estados Unidos, siempre decepcionan. Es muy difícil que puedan emitir un juicio sobre Estados Unidos con la misma fuerza con que lo hacen en sus países. Por eso Ken Loach no va a Estados Unidos, y tampoco Nikita Mijalkov. Cuando un director trabaja fuera del país, debe prepararse mucho antes de filmar, no puede venir dos días antes del inicio del rodaje. Necesita ver cómo funcionan las cosas allí, cómo es la manera de ser de las personas. Yo quería que Ken Loach dirigiera *El precio de la felicidad* (*Tender Mercies*) pero él no quiso venir. La dirigió Bruce Beresford, que es australiano, y no estuvo mal. Pero mejor que un realizador australiano hubiera sido un director de Dallas. Cualquier director de Texas habría captado más cosas que uno que viene de tan lejos y no sabe qué pasa en Dallas.

Dos de sus mejores actuaciones son las de *El precio de la felicidad*, de Bruce Beresford, y *Proa al infierno*, de Jerzy Skolimowski...

[Interrumpe en castellano] Skolimowski, loco, me gusta, loco [risas].

¿Qué recuerdo tiene de esos films?

Es muy interesante que les haya gustado *Proa al infierno*, porque mucha gente en los Estados Unidos no la entendió. Decían: ¿qué es esto? El personaje es un primo lejano del abogado de *Acción civil*. Fue muy bueno ese personaje porque en el guión no había casi nada escrito sobre cómo era. Tuve que crearlo yo, pero el director es un tipo muy creativo, fue muy bueno trabajar con él. Y *El precio de la felicidad* también me gustó mucho. Sobre todo porque Horton Foote, el dramaturgo texano, es un gran escritor e hizo el guión original. No lo escribí para mí, pero en algún lugar puede que sí, porque yo fui

compositor y cantante de country. Trabajé con él varias veces, podría haber realizado una minicarrera trabajando solamente con Horton Foote. Le mostré los guiones de *El apóstol* y *Angelo, mi amor*, porque su aporte es muy importante para mí. Y hace poco le llevé el guión de mi proyecto sobre el tango. No me considero un escritor, lo hago únicamente para mis películas. Por eso se los envío a Horton Foote, con quien tengo una buena relación desde hace mucho tiempo. El tiene 84 años y sigue trabajando. Espero que podamos hacer más proyectos juntos. El está terminando un guión maravilloso sobre una familia negra en el Sur. Me ofreció dirigirlo pero yo necesito mucho más tiempo para la investigación. Mientras tanto sigue trabajando, siempre trabajando, hasta el final. Con él realicé dos trabajos que casi nadie vio y que están entre mis films favoritos: *Tomorrow*, basada en un relato de Faulkner, y otro film llamado *Convicts*. Esas películas me gustan porque tratan sobre el Sur, sobre mis parientes. La cultura del Sur es muy rica; muy poca gente la conoce y muchos ni siquiera saben que existe. Horton Foote se la pasaba leyendo durante el rodaje. Durante las tomas miraba todo y, cuando decían "corte", volvía a leer. Yo le preguntaba: "¿Puedo improvisar esta escena?". "Sí, no hay problema, Bobby, no hay problema", y volvía a la lectura. En *Convicts* éramos como una gran familia. El vive metido en su propio mundo, pero cuando empieza a contar historias es como Hemingway: no para de contar maravillosas historias sobre el Sur y su gente. Además de ser un gran escritor, es una gran narrador de historias. Muchos de sus relatos tratan sobre problemas raciales o sobre la historia de Texas.

¿Qué nos puede decir de *El apóstol*?

Es muy especial para mí, acaso el film más especial que realicé, el más completo, el que me dio más satisfacciones. Me llevó años realizarlo. Pienso que hay una parte de Estados Unidos que no está representada en Hollywood, o que solo ha sido caricaturizada.

Entrevista: Gustavo J. Castagna y Santiago García
Fotos: Verónica Strukelj



Verónica, Santiago, Robert y Gustavo

UN CUENTO ALEMAN

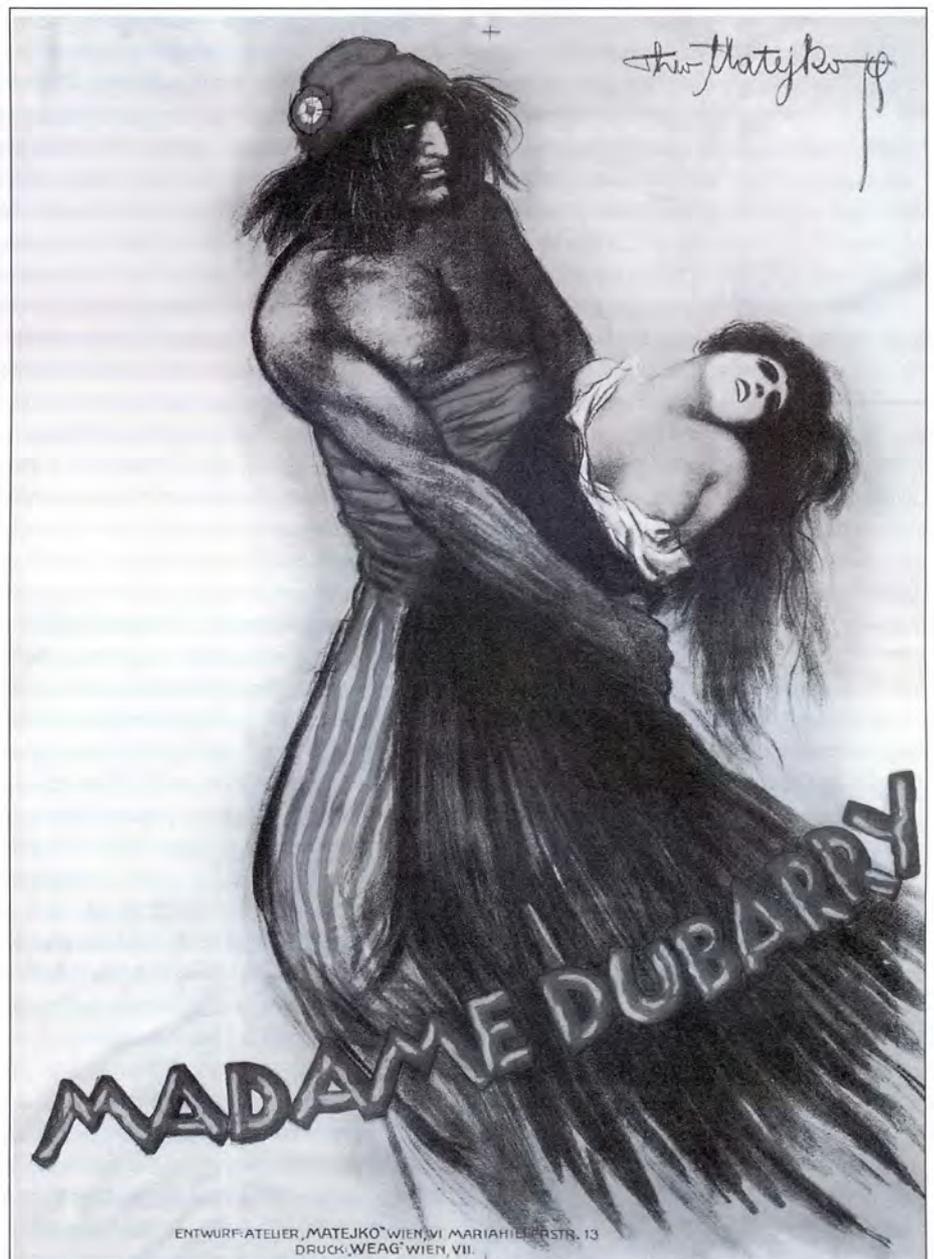
por Mariel Manrique

Miremos cómo el mundo se va al demonio.
María-automata, *Metrópolis* (1925/26), de Fritz Lang

Las imágenes, como las palabras, son sede del deseo; un territorio en el que se despliega una estrategia de seducción. El póster cinematográfico define en una única imagen inmóvil la identidad visual de una película y, al fijarse emotivamente en el espectador, alimenta silenciosamente el imaginario colectivo. La circulación física y mental de las imágenes que intentan condensar un film va desde los afiches concebidos para los experimentos milagrosos de los hermanos Lumière hacia fines del siglo XIX hasta la sucesión encadenada de pósters en los grandes espacios urbanos de fines de este siglo.

Reivindicando el cartelismo cinematográfico como una zona autónoma y fascinante dentro de ese país llamado cine, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) colgó en sus paredes desde el 17 de septiembre de 1998 hasta el 5 de enero de este año, con la colaboración de la Deutsche Kinemathek de Berlín y la Biblioteca Nacional de Viena, la muestra UFA Film Posters (1918-1943), trazando el arco visual turbulento que signa, entre dos guerras mundiales, la existencia de los gigantescos estudios de producción alemanes Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA). La muestra continúa en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Beverly Hills, Los Angeles, desde el 5 de febrero hasta el 25 de abril.

Nacida para aliviar el golpeado ánimo alemán de posguerra, colonizada por el Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels, bombardeada por las tropas aliadas, controlada por el ejército soviético y literalmente rematada tras la caída del nazismo por orden de norteamericanos y británicos, que prohibieron su nombre mediante la *Lex UFI* dictada el 7 de septiembre de 1949, UFA fue una usina de sueños que viró al espanto. Su historia refleja la de una sociedad que, habiendo sobrevivido una primera guerra, se deslizó inconscientemente hacia la segunda envuelta en el glamour del *art déco*.





Charles Lindbergh cruzaba por primera vez el Océano Atlántico, las estrellas de cine paseaban en sus automóviles descapotables, las mujeres lloraban la muerte de Rodolfo Valentino y los trenes rasgaban oblicuamente el paisaje prometiendo progreso. La noche cosmopolita de París, Berlín y Nueva York se iluminaba por primera vez con luz eléctrica y Serguei Diaghilev montaba sus *Ballets russes* de la mano de Picasso, Cocteau y Satie; las revistas ilustradas circulaban al ritmo del jazz y cubistas y futuristas pulverizaban los principios académicos convencidos de que otro arte, y otro mundo, eran posibles. En Alemania, los grupos Die Brücke (El Puente) y Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), animados entre otros por Oskar Kokoschka y Vassily Kandinsky, volvían la mirada hacia los abismos interiores fundando el expresionismo. La alucinada y deforme estilización gótica de sus figuras impregnaría el universo onírico y violentamente maquillado de *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) y *El Golem* (1920), viajes premonitorios a la demencia. En Weimar, el arquitecto Walter Gropius fundaba la escuela de artes y oficios Bauhaus y lanzaba su manifiesto creativo. En sus talleres apasionados y rigurosos se experimentaría hasta el límite con el color y el diseño formal abstracto. Corrían los dorados años veinte. Los que podían compraban sus billetes de viaje en transatlántico. Víctimas de inocencia infantil o frivolidad hipócrita, quién sabe, bailaron en la cubierta de uno de esos paraísos flotantes, sin advertir el gigantesco bloque de hielo a la deriva que los hundiría. Bajo el glamour se gestaba el veneno de los fascismos.

El 18 de diciembre de 1917, luego de una conferencia del Ministerio de Guerra alemán, se había creado UFA como una amalgama de Nordisk Film Company, Messter Group y el Union Group de

Paul Davidson, con participación accionaria del Deutsche Bank y una constelación de talentos que incluía al director Ernst Lubitsch y al actor Emil Jannings. Hacia el fin de la Primera Guerra, las películas de propaganda bélica darían paso a los films fantásticos y expresionistas. En 1921, el Deutsche Bank se había retirado como accionista de UFA, posibilitando la fusión de esta última con Decla-Bioscop. Esta fusión permitiría a UFA la toma de posesión de los espectaculares estudios de Neubabelsberg y el ingreso a su circuito de directores como Fritz Lang y F. W. Murnau. Ya en 1923, 4.000 almas generaban los milagros de la factoría UFA, bajo la coordinación del director ejecutivo Eric Pommer y ante la aclamación unánime de público y crítica. El proyectista y pintor Theo Matejko creaba los afiches de *Mme. Dubarry/Passion* (Ernst Lubitsch, 1919) y *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse, el jugador*, Fritz Lang, 1924); Rudi Feld, mago del *advertising*, convertía la fachada del UFA-Palast am Zoo de Berlín en una refulgente catedral urbana, con mares de luces intermitentes y objetos móviles que paralizaban el tránsito.

Las críticas cinematográficas alemanas de enero de 1927 describen fascinadas la première de *Metropolis*, rodada por Fritz Lang sobre guión de su esposa (luego ferviente militante nazi) Thea von Harbou. Los afiches de *Metropolis* concebidos por Boris Bilinsky, Werner Graul y Heinz Schulz-Neudamm integran hoy la muestra del MOMA y traducen en sus imágenes *déco*, deudoras de la estética racional constructivista, la potencia visual de un film que, con su arquitectura monumental hecha a base de maquetas y espejos (nacidas del laboratorio pionero en efectos visuales de Eugen Schufftan) y su extraordinaria experimentación con la luz (el negro virado al blanco y viceversa), constituye un presagio del horror nazi. En una do-

ble lectura, *Metropolis* denuncia, haciendo uso del lenguaje higiénico-sanitario tan caro al nazismo, el mismo virus que la contamina: ese magma espeso en el que convergen la manipulación de masas y el fervor ciego y religioso hacia el líder de discurso demagógico y lenguaje corporal espástico e involuntariamente patético. Un virus corrosivo que fluye tan indeteniblemente como el agua que inunda la ciudad subterránea de los trabajadores de *Metropolis*. Difícil no advertir en otros afiches de la muestra del MOMA cómo los fundamentos ideológicos del nazismo vibran ya en pósters que preceden (y predicen) el ascenso del Tercer Reich, como el del film *Wege zu Kraft und Schönheit* (*Caminos hacia la fuerza y la belleza*, Wilhelm Prager, 1925), en el que tres cuerpos desnudos y esculturales se erigen sobre un pedestal como emblemas de la pretendida superioridad física (y espiritual) de una raza, tan próximos a los bellos, jóvenes y adoctrinados cuerpos de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, filmados con fascinación morbosa por Leni Riefenstahl.

Pese a la imperdonable ingenuidad de un final en que capitalistas y proletarios se reconcilian, *Metropolis* registra en su parábola futurista las pulsiones del momento en que fue creada y anticipa las que se desatarían. Los pósters de *Metropolis* (como los de *Die Nibelungen* —*Los nibelungos*—, F. Lang, 1924; *Faust* —*Fausto*—, F. W. Murnau, 1926; *Spione* —*Espías*—, F. Lang, 1928; o *Frau im Mond* —*Mujer en la Luna*—, F. Lang, 1929), con sus múltiples resonancias abiertas en el ojo del espectador, son, cualquiera sea la definición de modernidad que se elija, profundamente más "modernos" que aquellos que UFA ordenaría producir años más tarde en su período de comedias rosa y su era drástica y lineal de propaganda nazi.

En 1925, una crisis financiera profunda empuja a UFA a un programa de austeridad: se despiden más de mil empleados y el canto de la sirena hollywoodense seduce al ahora ex director ejecutivo Eric Pommer, a Jannings, a Murnau. En marzo de 1927, UFA es adquirida por Scherl Group, propiedad del empresario ultranacionalista Alfred Hugenberg. En el *Arbeiter-Zeitung* de Viena, el crítico Fritz Rosenfeld no se cansará de repetir que la UFA "aria y antisemita" de Hugenberg es una sucesión de operetas, las niñas mimadas del nuevo cine sonoro. "Triunfan el kitsch azucarado y la tontería... pero quizás estos tiempos difíciles tengan algo que ver. A las siete y a las nueve de la noche, empleadores y empleados corren hacia las salas cinematográficas para olvidar sus problemas durante dos horas" (Hans Flemming en el *Berliner Tageblatt*, septiembre de 1930). Willy Fritsch y Lilian Harvey ingresan en calidad de íconos al star-system de UFA, como la encantadora parejita de las comedias (entre ellas, *Die Drei von der Tankstelle* —Los tres de la gasolinera—, Wilhelm Thiele, 1930; y *Der Kongress tanzt* —Las danzas del Congreso—, Erik Charrell, 1931). Los tickets se agotan y la audiencia delira de placer. La anestesia es bienvenida. Los pósters de esta etapa de UFA reproducen con simpáticos trazos y romanticismo almirado escenas de cada film: inofensivas caricaturas o postales rococó de telenovela. En 1931, UFA organiza cuidadosamente sus programas cinematográficos de Navidad en un contexto de violencia política, decretos presidenciales de urgencia y depresión generalizada: más dosis de comedia. El cine como refugio personal; el cine como venda en los ojos.

En 1933 se establece el Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels y el Filmkreditbank Ltd., cuerpo estatal destinado al control de todo proyecto fílmico. El personal judío de UFA es despedido. Emigran a Estados Unidos, entre otros, Eric Pommer, Fritz Lang, Peter Lorre y un director llamado Detlef Sierck, devenido Douglas Sirk en la tierra prometida. Sangría de talentos. UFA será de ahora en más un instrumento de producción de entretenimiento ligero y divulgación de la doctrina nazi; operetas y comedias musicales de Marika Röck y Johannes Heesters, melodramas de Zarah Leander y films militaristas de Karl Ritter y Veit Harlan. La estética del póster clásico de esta época es la estética del realismo heroico de la propaganda bélica: figurativismo extremo y cuerpos escultóricos que custodian los valores morales, oscura reivindicación de pasado romántico alemán vía glorificación de la familia aria, repertorio clasicista y recursos primitivos y directos que no dejan zonas libradas a la interpretación. La anulación de la duda y el debate es precisamente la consigna cultural del régimen. UFA y los grupos cinematográficos Tobis, Terra y Bavaria son absorbidos por la compañía estatal Cautio Trust Ltd., convirtiéndose más tarde, conjuntamente con Wien Film, en UFA-Film Ltd. (UFI). El arte expresionista pasa inmediatamente a

la categoría de polución artística y "arte degenerado"; el arquitecto Mies van der Rohe disuelve la escuela Bauhaus y emigra, como los viejos profesores Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy, a Estados Unidos. En 1937, Pablo Picasso hace estallar la realidad en planos convulsos, para mostrar en *Guernica* (más certeramente que en cualquier imagen figurativa y lineal) el horror de una verdad insoportable.

En marzo de 1939, luego de la invasión de Checoslovaquia, UFA anexa los estudios Barrandov en Praga. Rudi Feld es expulsado de UFA y terminará en Hollywood; las fachadas de las salas alemanas y austríacas se cubren de banderas nazis al compás de marchas militares que saludan el ingreso de Goebbels a las premiéres. Para la celebración de su 25° aniversario, UFA estrena el 23 de julio de 1943 el film de fantasía *Münchenhausen*. Su afiche cierra el catálogo de la muestra del MOMA: es una sucursal idílica del reino de los sueños. Un año después del estreno, uno de sus protagonistas, Otto Wallburg, moriría en una cámara de gas.

En 1945, raids aliados bombardean la sede de UFA en Dönhoffplatz y en los legendarios estudios de Neubabelsberg se rueda un último film que quedará inconcluso (*Die Schenke zur ewigen Liebe* —La taberna del amor eterno—, de Alfred Weidenmann). Lo que sigue es la crónica de un final anunciado: toma de control de UFA por el Ejército Rojo, remate de sus bienes y prohibición de su nombre. Restaría decir que en, abril de 1956, el gobierno alemán organiza y vende a un consorcio liderado por el Deutsche Bank las compañías UFA-Theater Ltd. y Universum-Film Ltd., hijas de la antigua UFA. El caos financiero las agobia en 1964 y obliga a su venta al todopoderoso Bertelsmann Group, creador de un holding que controla cadenas de TV, complejos cinematográficos y frecuencias radiales. En 1997, el Bertelsmann Group agrupa las compañías subsidiarias de lo que fuera UFA bajo un nuevo holding: CLT-UFA, hoy uno de los grupos televisivos privados más importantes de Europa. La nueva UFA House en Potsdam-Babelsberg queda exactamente enfrente del lugar donde se levantara la vieja Ciudad UFA. Ironías del destino en la aldea global.

Dicen que en UFA prevaleció desde el comienzo una estructura corporativa rígida y que quizá la ética prusiana del trabajo, la pasión artesanal por el oficio y el culto del perfeccionismo técnico que fueron su sello personal hayan sido el velo que nubló la vista de una legión de sonidistas, guionistas y camarógrafos, que la vieron nacer como una máquina de sueños y languidecer trabajando al servicio del nazismo. Un material delicado e imperdonable, probablemente irresuelto, hasta hoy, por Alemania y Europa, hace la historia de UFA. Un puñado de pósters, trasladados desde Berlín y Viena a Nueva York y Los Angeles, están ahí para contarla. ●●



La extensa y fecunda producción de André Bazin complicaba el trabajo de selección para esta pequeña antología. ¿Debíamos apuntar a su bloque teórico o a sus ideas singulares? Finalmente, solución salomónica, elegimos fragmentos que constituyen una introducción a las ideas centrales de su teoría y citas marginales que permiten a los lectores acceder a la sutileza, el humor y la penetración crítica de sus escritos. Una nota introductoria intenta esclarecer su importancia.



CINE, REALIDAD Y DISCURSO

por Hugo Salas

En épocas tormentosas surgen a veces hombres —o mujeres— que se imponen como objetivo de su vida ayudar a sus contemporáneos a recuperar el sentido de la realidad. Bazin fue uno de esos hombres.

Jean Renoir

André Bazin, fundador de los ya míticos *Cahiers du cinéma* y quizá principal promotor de lo que se conocería después como la Nouvelle Vague, es un caso extraño y admirable en la historia de la crítica cinematográfica. Ya otros, antes que él, se habían destacado por una escritura y un poder de observación particulares (Canudo y Deluc, principalmente), pero del conjunto de la obra crítica de estos no se desprende, como sí de la baziniana, un cuerpo teórico tan consolidado y coherente.

Aplicando al cine la proposición sartreana "la existencia precede a la esencia", dedicará su corta vida —murió a los cuarenta años— a interpolar la esencia del cine siempre a partir de su existencia, es decir, a través de la crítica y el estudio del cine hecho hasta el momento y del que se hace a medida que él construye su legado. Es notable que, sin haberlas expuesto jamás de modo sistemático en un único texto, sus ideas constituyan la tesis cinematográfica realista más sólida, superando incluso los problemas que padece la teoría realista de Sigfried Kracauer, expuesta diez años después en un único libro extremadamente académico y extenso como es el caso de *Teoría del cine*. Tomar contacto con la ontología del cine de André Bazin requiere, por lo tanto, una labor de síntesis y de descubrimiento, una búsqueda de esos principios que recorren cada uno de sus artículos publicados en diversos medios y compilados en distintas antologías.

Sin embargo, y contra todo pronóstico, no es en ningún caso una tarea agotadora. Su escritura ligera, por momentos lírica, es el segundo mayor atractivo que encuentra el lector en todo momento. No hay en Bazin exhibición de erudición alguna ni pretensiones académicas, hay sí ideas complejas, puntos de debate y, por sobre todas las cosas,

un inocultable amor por el cine.

Volver a sus escritos no debe ser en ningún caso una labor de arqueología cinematográfica. Hoy por hoy, los postulados bazinianos recobran profundamente su significación. Es cierto que su teoría se basa en la creencia idealista en la esencia de las cosas, y no menos cierto que esto lo lleva a construir un andamiaje teórico sostenido sobre un prejuicio: la realidad como única verdad del cine. Este prejuicio, si se quiere, atenta contra su punto de partida "la existencia precede a la esencia" en tanto que le hace dejar de lado un número importante de films. Sin embargo, su trabajo constituye la investigación más exhaustiva que se haya hecho sobre las relaciones que establece el cine con la realidad, un punto sobre el que, creo, es imprescindible volver, hoy con más urgencia que en su época.

Durante las últimas décadas, una idea se ha expandido hasta ocupar por completo la escena intelectual. Así como para Descartes la única certeza posible era la de la propia existencia y la existencia de los propios pensamientos, obligándose a extraer de sus pensamientos el mundo merced a la ayuda divina, actualmente solo parece plausible hablar de la existencia del discurso. La nueva epistemología, especialmente en el campo de las ciencias sociales, llega a un camino sin retorno: no se puede hablar de otra cosa que del discurso, no se puede estudiar otro objeto que el discurso. Para explicarlo rápidamente: no se puede hablar de la montaña sino de todo aquello que se dice acerca de la montaña, no se puede hablar de un grupo social sino de todo aquello que ese grupo dice de sí y lo que otros grupos dicen de él. En síntesis, solo existen las palabras (o los distintos códigos significantes).

Esta idea no tardó en impactar en las artes. Si existe de algún modo el posmodernismo cinematográfico, podemos evidenciarlo en la transformación del cine en discurso, sobre todo en discurso retórico acerca de sí mismo. Progresivamente, el cine abandona a los seres y las cosas. Alienado en tanto que aislado de toda realidad, deja de traer al hombre tanto el mundo real como los mundos imaginarios, se vuelve alienante. En esta pérdida de contacto, en esta separación, hay que buscar, creo, las causas de la frialdad, la desaprensión y, por qué no aceptarlo, la decadencia del cine contemporáneo.

Bazin ofrece una alternativa. Sin dejar de advertir que el cine no es la realidad misma sino una representación de esta, "un medio en que la realidad deja su huella", "un molde de la realidad en luz", "una asíntota de la realidad", nos presenta un sólido punto de partida para reencontrar a los seres y a las cosas dentro de este "vacío de la mascarilla de un muerto". La teoría baziniana, revitalizada y reinterpretada en nuestros días, puede permitirle al cine ser uno de los medios que devuelva la realidad a los hombres y rompa el círculo alienante del discurso. Sin tener ya la ingenuidad de los primeros tiempos, de acuerdo, pero recordando que las palabras de Wittgenstein "de lo que no se puede hablar, mejor es callarse" no invalidan todo aquello que no puede ser dicho, sino que, justamente, remarcan el papel decisivo de lo indecible.

El cine puede arriesgarse a lo indecible, puede intentar asir todo cuanto se escapa por entre las grietas del lenguaje. De hecho, pertenece también a Wittgenstein la cita "odio esas películas en las que el camarógrafo se entromete en la acción para mostrar lo habilidoso que es" ••

BAZIN POR BAZIN

OBJETIVIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

"La originalidad de la fotografía en relación con la pintura reside por lo tanto en su *objetividad esencial*. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe el nombre de 'objetivo'. Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que otro objeto. Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. [...] Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. Nos afecta como un fenómeno de la naturaleza, como una flor o un copo de nieve donde la belleza es inseparable de sus orígenes vegetales o terrenales. Esta génesis automática ha conmovido radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera fuesen las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, efectivamente re-presentado, es decir devuelto al presente en el tiempo y en el espacio" (QEC, "Ontología de la imagen fotográfica").



BOGART: ver página 29.

BRESSON: "Como Dreyer, Bresson tiende a recrearse en las cualidades más carnales del rostro que, en la medida en que este no actúa, es la huella privilegiada del ser, el trazo más legible del alma; nada en el rostro escapa a la dignidad del signo. No es a una psicología, sino a una fisonomía existencial a lo que nos invita.

[...] por primera vez, sin duda, el cine nos ofrece no solamente un film en el que los únicos verdaderos acontecimientos, los únicos movimientos sensibles son los de la vida interior, sino, más aun, una nueva dramaturgia, específicamente religiosa, mejor, teológica: una fenomenología de la salvación y de la gracia" (QEC, "El diario de un cura rural y la estilística de Robert Bresson").

BUÑUEL: "Es absurdo reprochar a Buñuel una afición perversa a la crueldad. Es verdad que parece elegir las situaciones por su paroxismo de horror. ¿Hay algo más atroz que un niño maltratando a un ciego? ¡Un ciego vengándose de un niño! [...] Pero la crueldad no es de Buñuel, él se limita a revelarla al mundo. Elige lo más atroz porque el verdadero problema no es saber que existe también la felicidad sino hasta dónde puede ir la condición humana en la desdicha; es sondear la crueldad de la canción. [...] El surrealismo de Buñuel es solo preocupación por alcanzar el fondo de la realidad y nada importa que perdamos el aliento como el buzo lastrado con plomo que se marea porque no encuentra arena bajo sus pies. El onirismo de *Un perro andaluz* es una inmersión en el alma humana como *Las Hurdes* y *Los olvidados* son una exploración del hombre en sociedad" (CC, "Los olvidados").

"¡Si Buñuel hiciese sólo películas según sus impulsos, la pantalla ardería en la primera proyección!" (CC, "La muerte en este jardín")

CHAPLIN: "Se sabe que, desde sus primeros éxitos, Charlot suscitó numerosos imitadores. [...] Su cele-

bridad no cesa de crecer a partir de los años 32-33 [...]

Se ponía entonces en acción un agitador político austríaco llamado Adolf Hitler. Lo asombroso es que nadie advirtió la impostura o al menos nadie la tomó en serio. Charlot, no obstante, no se equivocó. Debíó sentir de inmediato en el labio superior una extraña sensación [...] Es posible que [Hitler] cometiera esta imprudencia tan solo bajo los efectos de influencias sociológicas inconscientes y sin ninguna intención personal. Pero cuando uno se llama Hitler es preciso que preste atención a los propios cabellos y al bigote.

[...] El ex pintor de brocha gorda cometió así una de sus faltas más graves. Imitando a Charlot, inició una estafa a la existencia que el otro no olvidó. Años más tarde, la pagó cara. Por haberle robado su bigote, Hitler se entregó a Charlot atado de pies y manos. [...]

Primer asalto: Hitler le quita el bigote a Charlot. Segundo round: Charlot recupera su bigote, pero este bigote no es ya tan solo un bigote a la Charlot, ha devenido, entre tanto, un bigote a la Hitler. Volviéndolo a tomar Charlot guarda una hipoteca sobre la existen-

cia misma de Hitler. [...]

Lo hace Hinkel. ¿Pues qué es Hinkel sino Hitler reducido a su esencia y privado de su existencia? Hinkel no existe. Es un fantoche, un pelele en el cual reconocemos a Hitler por su bigote, su cuerpo, el color de sus cabellos, sus discursos, su sentimentalismo, su crueldad, sus cóleras, su locura, pero como un conjunto privado de sentido, privado de toda justificación existencial. [...] Hinkel no nos inspira ni odio, ni piedad, ni cólera, ni miedo, Hinkel es la nada de Hitler. Disponiendo de su existencia, Charlot la ha utilizado para aniquilarlo. [...]

Hinkel, siendo extremo, podría existir sin Hitler puesto que ha nacido de Charlot, pero Hitler no puede hacer que Hinkel deje de existir sobre todas las pantallas del mundo. Es él quien deviene el ser accidental, contingente, alienado de una existencia de la que el otro se nutre sin a pesar de ello debérsela y que aniquila absorbiéndola. [...]

No es el talento de mimo, no es tampoco el genio de Chaplin lo que lo autoriza a rodar *El gran dicta-*

DOS TENDENCIAS EN LA HISTORIA DEL CINE

"Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniéndola menos como realidad objetiva que como hipótesis de trabajo, distinguiría en el cine, desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad.

Por 'imagen' entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa representada su representación en la pantalla. Este aporte es complejo, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje. [...]

Por un lado el cine soviético llevó hasta sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana hizo sufrir a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles. [...] Si lo esencial del arte cinematográfico estriba en aquello que la plástica y el montaje pueden añadir a una realidad dada, el arte mudo es un arte completo. El sonido sólo podría desempeñar un rol subordinado y complementario: en contrapunto con la imagen visual. [...]

[Von Stroheim, Murnau, Flaherty] bastan quizá para indicar la existencia, en pleno corazón del cine mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario al que se identifica con el cine por excelencia; de un lenguaje donde la unidad semántica y sintáctica no es de ninguna manera el plano; en el cual la imagen cuenta en principio no por aquello que añade a la realidad sino por aquello que esta revela. Para esta tendencia el cine mudo no era otra cosa que una enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos" (QEC, "La evolución del lenguaje cinematográfico").

dor. No es otra cosa que ese bigote. Charlot esperó todo el tiempo que hizo falta, pero ha recobrado su bien" (CHC).

CINE IMPURO: "El éxito del teatro filmado sirve al teatro, como la adaptación de la novela sirve a la literatura. [...] En realidad, no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público. ¿Quién podrá lamentarse?" (QEC, "A favor de un cine impuro").

COMEDIA: "La comedia era el género más serio de Hollywood, en el sentido de que reflejaba en clave cómica las creencias morales y sociales más profundas de la vida americana. [...] se ve claramente cómo el optimismo fundamental de Capra está ligado al capitalismo americano, cómo el mito de la Cenicienta y del Príncipe Azul encuentra en la mecánografía y en el hijo del patrón sus réplicas modernas" (CC, "Los viajes de Sullivan").

CRÍTICA: "El verdadero mérito de una crítica independiente no estriba, según lo que habitualmente se cree, en rechazar una serie de ventajosos compromisos: hace ya mucho tiempo que no se encuentran sobres debajo de las servilletas, y ni siquiera el más elogioso de los artículos podría comprarse a costa de la virtud de una *starlet*. No; en realidad, la crítica tiene que hacer muy pocos esfuerzos para ser honesta. La tentación está más allá; consiste en juzgar las obras por el mérito de sus intenciones, la nobleza de sus ambiciones o la estupidez de sus detractores, cuando en último análisis lo que debe hacerse es compararla con los principios estéticos a los que hace referencia" (QEC, "La cibernética de André Cayatte").

"No hay [en el arte] errores absolutos. La verdad en la crítica no se define por ninguna exactitud mensurable y objetiva sino más bien por la excitación intelectual que provoca en el lector por su calidad y amplitud. La función del crítico no es servir en bandeja de plata una verdad que no existe sino prolongar lo más posible, en la inteligencia y en la sensibilidad de aquellos que lo leen, el shock de la obra de arte" ("Réflexions sur la critique", citado por Dudley Andrew en *André Bazin*).

DREYER: "La dirección de *Ordet* es en primer lugar una metafísica del blanco, es decir, naturalmente, de los grises hasta el negro puro. Pero el blanco es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida. *Ordet* es en cierta manera la última película en blanco y negro, la que cierra todas las puertas" (CC, "*Ordet*").

EPOPEYA: "Hay leyendas casi instantáneas a las que la mitad de una generación basta para darles la madurez de la epopeya. Como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendra-

MONTAJE PROHIBIDO

"Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. [...]"
Cuando Orson Welles trata ciertas escenas de *Soberbia* en plano único y cuando fragmenta por el contrario el montaje de *Mr. Arkadin*, se trata solamente de un cambio de estilo que no modifica esencialmente el asunto. Diría incluso que *La soga* de Hitchcock podría indistintamente estar fragmentada de forma clásica, cualquiera sea la importancia artística que se puede atribuir legítimamente al procedimiento empleado. En cambio, sería inconcebible que la famosa escena en la que Nanook caza una foca no nos mostrase, en el mismo plano, al cazador, el agujero y la foca. Después ya no importa que el resto de la secuencia esté planificado al antojo del director. Solo hace falta que la unidad espacial del suceso sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria" (QEC, "Montaje prohibido").
"Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanook cazando la foca, es la relación entre Nanook y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones?" (QEC, "La evolución del lenguaje cinematográfico").
"Así se ve que hay casos en los que, lejos de constituir la esencia del cine, el montaje es su negación. La misma escena, según que se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine" (QEC, "Montaje prohibido").

do los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la Tierra. Pero quizás el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética. Sin él, la conquista del Oeste no habría dejado, con las *western stories*, más que una literatura menor; de la misma manera en que tampoco fue gracias a su pintura o a sus novelas como el arte soviético impuso al mundo la imagen de su grandeza. Y es que el cine es ya el arte específico de la epopeya" (QEC, "El western o el cine americano por excelencia").

EROTISMO: "El erotismo americano, y consecuentemente el cinematográfico, parecen haber pasado, en el transcurso de los últimos años, de la pierna al seno [...] Una anatomía adecuada, un cuerpo joven y vigoroso y un pecho firme y provocador no bastarían, sin embargo, para definir a la *pin up girl*. Le hace falta además esconder ese pecho que no debemos ver. Ya que una hábil censura en el vestuario es quizá más esencial todavía que las más seguras afirmaciones anatómicas [...]"

En la ciencia del *strip tease* se ha llegado a un gran refinamiento. A Rita Hayworth le basta hoy quitarse un guante para provocar en una sala americana silbidos de admiración" (QEC, "Entomología de la *pin up girl*").

FELLINI: "El héroe felliniano no es un 'carácter', es una manera de ser, una forma de vivir, y así el director puede definirlo por completo mediante su comportamiento: su manera de andar, de vestirse, el corte de pelo, su bigote, sus gafas negras. Este cine antipsicológico llega más lejos y a mayor profundidad que la psicología: va hasta sus almas. [...]"

Fellini ridiculizó definitivamente una cierta tradición analítica y dramática del cine, sustituyéndola por una pura fenomenología del ser, donde los gestos más

banales del hombre pueden ser el signo de su destino y de su salvación" (QEC, "La profunda originalidad de *Vitelloni*").

GABIN: ¿Pero hay alguien que pueda imaginarse a [Jean] Gabin como futuro padre de familia? ¿Pueden imaginarse que al final de *El muelle de las brumas* consiga arrancar *in extremis* a Michèle Morgan de las garras de Michel Simon y Pierre Brasseur para embarcarse hacia el porvenir y hacia América; o que, haciendo caso del sentido común se entregue a la policía en *Amanece* con la perspectiva probable de una absolución? ¿Verdad o no? Decididamente, no; y hasta el público que se traga tantos otros monstruos tendría muy justamente la sensación de que los guionistas se han burlado de él si para terminar le ofrecen la felicidad de Jean Gabin" (QEC, "Jean Gabin y su destino").

GRIFFITH Y STROHEIM: "El gran descubrimiento de Griffith es en efecto el haber enseñado que el cine no era solo capaz de mostrar o de reproducir sino también de decir y de contar. Por el análisis de la realidad, aislando tal fragmento del contexto y disponiendo los planos de cierta manera en el tiempo, la cámara ya no se limitaba a registrar el drama; lo creaba por su propia cuenta, allí donde ninguna fotografía hubiese sido capaz de captarlo. [...]"

Este lenguaje tenía que existir para que el destruirlo fuese un progreso. Stroheim devolverá al cine a su primera función, volverá a enseñarle a mostrar. Asesina la retórica y la narrativa para hacer triunfar la evidencia; sobre las cenizas de la elipsis y del símbolo, creará un cine de la hipérbola y de la realidad. [...] Si hubiese que caracterizar con una palabra, por supuesto aproximada, el aporte de Stroheim, yo hablaría de una revolución de lo concreto" (CC, "Eric von Stroheim. La forma, el uniforme y la crueldad").

HITCHCOCK: "Hitchcock no aportó nada esencial, desde 1941, a la dirección cinematográfica. Citar su nombre al lado de Orson Welles o de Wyler como uno de los

PROFUNDIDAD DE CAMPO

"El plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje, sino que lo integra en su plástica. La narración de Welles o Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio. [...]"

Por esto la profundidad de campo no es una moda del operador como el uso de filtros, o de un determinado estilo en la iluminación, sino una adquisición fundamental de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico" (QEC, "La evolución del lenguaje cinematográfico").

"Betty Davis está sentada en segundo término de cara al público y su cabeza se halla en el centro de la pantalla; una iluminación brutal acusa la mancha blanca de este rostro muy maquillado. En primer término, destacado, Herbert Marshall también sentado, en plano 'tres cuartos'. Las réplicas cortantes entre la mujer y el marido se suceden sin un cambio de plano; después viene la crisis cardíaca del marido que suplica a su mujer que vaya a buscarle las gotas a la habitación. A partir de este instante, todo el interés dramático reside, como lo ha destacado muy justamente Denis Marion, en la inmovilidad. Marshall se ve obligado a levantarse e ir él mismo a buscar el medicamento. El esfuerzo lo matará cuando esté todavía en los primeros peldaños de la escalera.

En el teatro esta escena se habría construido aparentemente de la misma manera. [...] Pero, a pesar de las apariencias, la puesta en escena de Wyler se sirve al máximo de los medios que le ofrecen la cámara y el encuadre. La situación de Bette Davis en el centro de la pantalla le confiere una posición privilegiada en la geometría dramática del espacio; toda la escena gravita alrededor de ella. [...]"

Nada podía multiplicar tanto la potencia dramática de esta escena como la inmovilidad absoluta de la cámara. Cualquier movimiento que un realizador menos avezado hubiera introducido en calidad de elemento cinematográfico habría servido tan solo para rebajar el voltaje dramático. Aquí la cámara no está en el lugar de ningún espectador. Es ella, gracias al encuadre de la pantalla y a las coordenadas ideales de su geometría dramática, la que organiza la acción" (QEC, "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena").

principales miembros de la vanguardia hollywoodense procede de una ilusión, de una equivocación o de un abuso de confianza" (CC, "Panorámica sobre Hitchcock").

"Este gordo de aspecto palurdo es quizás el hombre más hábil del cine mundial" (CC, "Extraños en un tren").

"El librito sublime de Rohmer y Chabrol [...] es seguramente mejor que las películas de Hitchcock" (CC, "Reseña de Hitchcock, de Eric Rohmer y Claude Chabrol").

HOLLYWOOD: "Logrado o fallido, un film europeo ambicioso es siempre ambicioso, y el comercial, comercial. Pero el sistema de Hollywood, con tanta frecuencia opresor y negativo, es también capaz de generar estos milagros (*The Shepman*, de George Marshall). No por error o fallas en el sistema, sino al contrario, por algo mucho más difícil: una conjunción tan perfecta entre los engranajes de la mecánica, que el robot de pronto se anima y llega a ser más inteligente que quienes lo manejan; más inteligente incluso que su mismo inventor" (QEC, "Lío en el valle").

LA PANTALLA DE CINE: "Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga" (QEC, "Pintura y cine").

MIZOGUCHI Y KUROSAWA: "Sin duda, quien prefiriese a Kurosawa sería un ciego irremediable, pero quien solo

AMORES Y ODIOS DE BAZIN

Una sección de los *Cahiers*, el consejo de los diez (*le conseil de dix*), reseñaba los estrenos adjudicándoles un puntaje según una escala de valores establecida. Aquí, a modo de bonus-track, las que merecieron para André Bazin el máximo puntaje (obras maestras), el inmediatamente posterior (no dejar de ver) y algunas de las que fustigó con el calificativo de bodrios durante sus tres años de participación en la tabla de calificación (nov. 1955 - nov. 1958).

OBRAS MAESTRAS

La gran ilusión (J. Renoir)

Las noches de Cabiria (F. Fellini)

Mi tío (J. Tati)

Pasaron las grullas (M. Kalatozov)

Puerta de Lilas (R. Clair)

Sed de mal (O. Welles)

Solo se vive una vez (F. Lang)

¡Que viva México! (S. M.

Eisenstein, M. Seton)



NO DEJAR DE VER

Aleluya (K. Vidor)

Amarga victoria (N. Ray)

Aparajito (S. Ray)

Assassins et voleurs (S. Guitry)

Baby Doll (E. Kazan)

Barrage contre le Pacifique (R. Clément)

Bonjour tristesse (O. Preminger)

Calle Mayor (J. A. Bardem)

Cómicos (J. A. Bardem)

Courte tête (N. Carbonnaux)

El cuentero (F. Fellini)

El hombre de Laramie (A. Mann)

El hombre que sabía demasiado (A. Hitchcock)

El misterio Picasso (H. G. Clouzot)

El mundo del silencio (L. Malle y J. Cousteau)

El puente sobre el río Kwai (D. Lean)

El temerario (A. Penn)

Elena y los hombres (J. Renoir)

En cas de malheur (C. Autant-Lara)

Ensayo de un crimen (L. Buñuel)

Intimidación de una estrella (R. Aldrich)

Kanal (A. Wajda)

L'amore (R. Rossellini)

La bomba del rock and roll (F. Tashlin)

La calle de la vergüenza (K. Mizoguchi)

La cigarra (S. Sansonov)

La comezón del séptimo año (B. Wilder)

La guerra y la paz (K. Vidor)

La muerte en este jardín (L. Buñuel)

La quimera del oro (C. Chaplin)

La reina Kelly (E. von Stroheim)

La travesía de París (C. Autant-Lara)

Las grandes maniobras (R. Clair)

Les maîtres fous (J. Rouch)

Les mauvaises rencontres (A. Astruc)

Lola Montes (M. Ophüls)

Mr. Arkadin (O. Welles)

Noche de circo (I. Bergman)

Nunca fui santa (J. Logan)

Ordet (C. T. Dreyer)

Picnic (J. Logan)

Puente entre dos vidas (L. Visconti)

Rebelde sin causa (N. Ray)

Sait-on jamais (R. Vadim)

Senso (L. Visconti)

Sonrisas de una noche de verano (I. Bergman)

The Goddess (J. Cromwell)

Toni (J. Renoir)

Torero (C. Velo)

Un condenado a muerte se escapa (R. Bresson)

Un petit carousel de fête (Z. Fabri)

Un rey en Nueva York (C. Chaplin)

Una vida (A. Astruc)

¡Viva Villa! (J. Conway)

BODRIOS

Acorazados del aire (A. Mann)

Alta sociedad (C. Walters)

Crimen y castigo (G. Lampin)

El amante de Lady Chatterley (M. Allegret)

El hombre de Kentucky (B. Lancaster)

Si París contara (S. Guitry)

El orgullo y la pasión (S. Kramer)

Kings Go Forth (D. Daves)

L'homme à l'imperméable (J. Duvioler)

La gran tentación (W. Wyler)

La montaña sagrada (E. Dmytryk)

Man in the Shadow (J. Arnold)

María Antonieta (J. Delannoy)

Más allá de la duda (F. Lang)

Nuestra señora de París (J. Delannoy)

Sed de vivir (V. Minnelli)

ama a Mizoguchi es un tuerto. Hay en el arte entero una vena contemplativa y una vena expresionista" (fragmento de una carta a François Truffaut, reproducido por este en su prólogo a CC).

M. HULOT: "Lo característico de M. Hulot parece ser el no atreverse casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser; consigue elevar la timidez a la altura de un principio ontológico. Pero, naturalmente, esa ingravidez del toque de M. Hulot sobre el mundo será precisamente la causa de todas las catástrofes, porque nunca se aplica según las reglas de la conveniencia y de la eficacia social. M. Hulot tiene el genio de la inoportunidad. Lo que no quiere decir que sea patoso y desmañado. M. Hulot, por el contrario, es todo gracia, es el ángel Hurluberlu, y el desorden que introduce es el de la ternura y la libertad (QEC, "M. Hulot y el tiempo").

POLÍTICA DE LOS AUTORES: "Creo que la política de los autores cuida y defiende una verdad esencial de la cual el cine tiene más necesidad que otras artes, porque el acto de verdadera creación artística es más incierto y está más amenazado. Pero su práctica implica otro peligro: la negación de la obra en beneficio de la exaltación del autor. Hemos tratado de mostrar por qué autores mediocres podían, accidentalmente, dirigir películas admirables y cómo, en cambio, el genio mismo está amenazado por una esterilidad no menos accidental. La política de los autores ignora lo primero y niega lo segundo. Aunque es útil y fecunda, pienso que, independientemente de su valor polémico, debería completarse con otros acercamientos al hecho cinematográfico que restituyan al film su valor de obra. No se trata de negar el rol del autor sino de agregar una preposición sin la cual el sustantivo 'autor' no es más que un concepto vacío. 'Autor', sin duda, pero ¿de qué? ("La politique des auteurs", *Cahiers du cinéma* N° 70).

RENOIR: "Esta técnica [*back-projecting*] es inconcebible en Renoir, porque implica una disociación de los personajes y de su medio, implica admitir que la interpretación y el diálogo es un hecho más importante que el reflejo real del agua sobre el rostro, del viento en los cabellos, del movimiento de una rama a lo lejos. Las escenas de barcas de Renoir están rodadas totalmente en exteriores, aunque haya sido necesario sacrificar la planificación. Su calidad se aprecia fácilmente. Mil ejemplos podrían ilustrar esta maravillosa sensibilidad para la realidad física, táctil, del objeto y de su ambiente; los films de Renoir están hechos con la piel de las cosas. Por eso su puesta en escena es a menudo como una caricia, y siempre como una mirada" (UR).

ROSSELLINI: "La profunda originalidad de Rossellini consiste en haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda conce-

sión al antropomorfismo [...] El 'realismo' de Rossellini no tiene nada en común con todo lo que el cine (excepto del de Renoir) nos ha dado hasta ahora como realismo. No se trata ya de un realismo de argumento, sino de estilo. Es quizás el único director en el mundo que sabe interesarnos por una acción dejándola objetivamente en el mismo plano de puesta en escena que su contexto. Nuestra emoción está limpia de todo sentimentalismo, porque se ha visto obligada a reflejarse en nuestra inteligencia" (QEC, "Alemania, año cero").

STALIN: "La única diferencia entre Stalin y Tarzán estriba en que los films consagrados a este último no pretenden tener rigor documental. [...] Pero lo más admirable es que Stalin llegó a documentarse sobre la realidad soviética a través de la mitología estalinista. Es también Krushev quien nos lo confirma. Sin haber pisado una aldea desde 1928, 'era a través de los films como conocía el campo y la agricultura y esos films habían embellecido mucho la realidad. Numerosas películas pintaban con tales colores la vida en las granjas colectivas que se veían mesas abrumadas bajo el peso de los pavos y las ocas. Evidentemente Stalin creía que era así'. [...] El círculo está cerrado. La mitificación cinematográfica retorna al mismo punto que le había servido de principio. Casi no sería exagerado decir que Stalin llegaba a convencerse de su propio genio ante el

espectáculo de los films estalinistas" (QEC, "El mito de Stalin en el cine soviético").

TATI: "No parece sin embargo —y esa es quizá la mayor garantía de su grandeza— que la comicidad de Tati sea pesimista, como tampoco la de Chaplin. Su personaje afirma, contra la imbecilidad del mundo, una informalidad incorregible; él es la demostración de que lo imprevisible siempre puede sobrevenir y perturbar el orden de los imbeciles, transformando un neumático en una corona funeraria y un entierro en una placentera excursión" (QEC, "M. Hulot y el tiempo").

Obras de Bazin consultadas: (QEC) *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, Madrid, 1966; (CC) *El cine de la crueldad*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977; (CHC) *Charlie Chaplin* (en colaboración con Eric Rohmer), Ramsay, París, 1972; (OW) *Orson Welles*, Ramsay, París, 1972; (UR) *Jean Renoir*, Artich, Madrid, 1973.

Otras fuentes: Los *Cahiers* amarillos y *André Bazin*, de Dudley Andrew, Oxford University Press, Oxford, 1978.

Selección de textos: Hugo Salas, Eduardo A. Russo y Flavia de la Fuente

Traducción del francés: H. S. ●●

AMBIGÜEDAD DE LO REAL

"El *découpage* en profundidad de campo de Welles tiende a la desaparición de la noción de plano en una unidad de *découpage* que podríamos llamar el plano-secuencia. Naturalmente, esta revolución de las costumbres del *découpage* no tiene interés por sí misma, sino por lo que significa y permite. Digamos, para simplificar, que este lenguaje sintético es más realista que el *découpage* analítico tradicional. Más realista y a la vez más intelectual, dado que obliga de algún modo al espectador a participar del sentido del film desgajando las relaciones implícitas que el *découpage* ya no establece sobre la pantalla como las piezas de un motor desmontado. Obligado a hacer uso de su libertad y de su inteligencia, el espectador percibe directamente en la estructura misma de sus apariencias la ambivalencia ontológica de la realidad. [...] Contra lo que podríamos creer de primera mano, el '*découpage*' en profundidad está más cargado de sentido que el *découpage* analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el suplemento de abstracción que integra al relato le viene precisamente de un supuesto de realismo. Realismo de algún modo ontológico, que restituye al objeto y al decorado su densidad de ser, su peso de presencia, realismo dramático que se niega a separar al actor del decorado, al primer plano de los fondos, realismo psicológico que reposiciona al espectador en las verdaderas condiciones de la percepción, la que nunca está totalmente determinada a priori" (OW).

"Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza, atribuye un único sentido al acontecimiento dramático. Cabría sin duda otro camino analítico, pero eso ya sería otro film. En suma, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechov lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza estas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas. Al contrario, la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad (los films de Wyler casi no son ambiguos), al menos como una posibilidad. Es por esto que no es exagerado decir que *Citizen Kane* no se concibe sino en profundidad de campo. La incertidumbre en que se permanece respecto de la clave espiritual o de la interpretación está en principio inscrita en el diseño mismo de la imagen. [...] La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño en *Alemania, año cero* es justamente la inversa de la de Kulechov frente al primer plano de Mosjukin. Se trata de conservar su misterio" (QEC, "La evolución del lenguaje cinematográfico").

MERCOSUR: UN CINE CON ALGUNAS PUNTAS

por Javier Porta Fouz

Del 21 al 28 del pasado febrero se realizó en Punta del Este el Primer Festival de Cine del Mercosur, al que también se denominó con el (feo) nombre de Mercocine. La muestra no fue competitiva (ni estrictamente de preestrenos) y su carácter podría definirse como un encuentro en el que directores, actores, críticos y periodistas de los países participantes pudieron compartir almuerzos, cenas, playas, piletas, chapuzones y fiestas y, también, conocer un poco más de la producción cinematográfica de sus vecinos continentales.

En confabulación con una semana sin luz, el tramo final de mi tesina de licenciatura (algo así como una tesis pero con nombre horrible) provocó que mi arribo a Punta del Este recién se produjera el miércoles 24 a la noche. Debido a esto, no pude ver ninguna de las dos películas de Chile (*El hombre que imaginaba* y *Gringuito*) y el único film de Bolivia (*El día que murió el silencio*) que se presentaron; estos dos países participaron en calidad de "invitados". Entonces, solo me queda escribir sobre las producciones argentinas, brasileñas y uruguayas. De los seis films argentinos, el único que no había visto (*El viento se llevó lo qué*) lo dieron en los primeros días del festival, en los que no estuve.

Una tarde, mientras conversaba en la playa con Salvador Roselli (director del episodio *Está todo mal* de *Mala época*), apareció Fernando Spiner (director de *La sonámbula*) con el firme propósito de practicar algún deporte playero. Hablamos un rato del cine, de la crítica y también de los textos sobre *La sonámbula* que habían aparecido en *El Amante*. Rato después, Spiner, que venía codiciando unas camas elásticas que había en la playa, decidió partir raudo en su propósito y comenzó a rebotar hasta que lo echaron ya que las camas estaban tensadas para que saltaran niños. Spiner no se dio por vencido y se pasó a la cama elástica contigua, de la que también le pidieron que se bajara. Termi-

nó jugando al voley con una nena hasta que nos pasó a buscar la combi.

Ese mismo día, a la noche, vi por segunda vez *La sonámbula*, que ya me había gustado en su fugaz paso por los cines de Buenos Aires. Por su elusividad, por rehusar las explicaciones, por ser de verdad igualitaria en su trato a la mujer (el cabezazo de Eusebio Poncela a la policía interpretada por Silvina Bosco es claro en este sentido), por ser muy poderosa visualmente e impactante desde su banda de sonido, el film de Spiner se convierte en algo extraño para el cine argentino. Algunas actuaciones por demás exacerbadas (Quinteros, Contreiras) y la molestia que provocan algunos personajes menos que secundarios interpretados por famosos (Belén Blanco, Pastora Vega) se ven compensadas con creces por la conciencia de la pareja protagonista (Eusebio Poncela y Sofía Viruboff) de estar actuando para el cine y no para otro medio. Esta es la cuarta oportunidad en la que se habla, desde posiciones diversas, de *La sonámbula* en *El Amante* y, como último comentario (para no dejar pasar una oportunidad de discutir), quisiera destacar que, si bien es cierto que en algunos (pocos) momentos el film resulta esquemático y grandilocuente, estas fallas menores son claramente visibles gracias a que la mayor parte de la película es de una sutileza tal que hace pensar que la existencia de vida inteligente en el planeta del cine argentino puede, con el tiempo, llegar a ser más que una excepción.

Una de las películas con repercusión más favorable entre el público y parte del periodismo fue la brasileña *Amores*, ganadora del premio especial del jurado y de los premios de la crítica y del público en el último festival de Gramado. A mí me provocó una indignación que se prolongó durante casi una hora después de los aplausos del final. El film muestra los problemas de un escritor intelectual con su hija, de una mujer con su marido, de una

contadora de chistes (hermana de la mujer) con su nuevo novio; y también las dificultades en sus relaciones, que se cruzan bastante. La contadora de chistes se enamora apasionadamente de un pintor bisexual, y resulta que este es HIV positivo. Ella decide abandonarlo. El, al final, conseguirá como pareja a otro hombre HIV positivo. En su propósito de abarcar demasiados conflictos —entre otros las crisis de pareja, las relaciones padre-hija y las vocaciones frustradas, todos de manera explícita y sin espesor ni complejidad—, *Amores* parece decir, al pasar, que el sida está más cerca de ser una afinidad entre varones homosexuales que una enfermedad. Hay en esta película una serie de "liberalidades" que se declaman superficialmente junto con alusiones meramente epidérmicas a cierto universo woodyalleniano: reiteradas menciones a Dostoievski, un escritor que se debate entre la "creación" y la "industria cultural", y consideraciones psicoanalíticas injertadas a la fuerza. Frente al lenguaje cinematográfico, el director Domingos Oliveira eligió no tanto trabajarlo sino evadir esa necesidad apelando, otra vez, a Woody Allen. Si en cuanto al contenido *Amores* no va más allá de una simplista y vacua referencia a Allen, en lo formal esa relación es aun más pobre. El film presenta como planteo de puesta en escena la cámara en mano en interiores, tal como ocurría en *Maridos y esposas*, junto con algunos planos exhibicionistas que solo ilustran puras conversaciones y declaraciones de los personajes a cámara. Son *Amores* que se ofrecen como modernos y cinematográficos y se revelan como un conjunto de planteos envejecidos que pretenden sin sustento ingresar al campo audiovisual. Espero sinceramente que esta película se estrene en Buenos Aires porque podría ser un gran catalizador de discusiones sobre el cine, aunque por otro lado no estoy muy convencido de que haya mucha gente interesada en discutir sobre películas o sobre cualquier otra cosa.



Vinicius de Oliveira

Luego de que mi enojo con *Amores* se diluyera un poco, entré a ver por segunda vez *Mala época*, que ya iba por la mitad, y vi el tercero y el cuarto episodio. Estos dos relatos revelan una mirada cargada de ironía y se presentan como precisos y rigurosos en aspectos que suelen ser maltratados en mucho cine latinoamericano que solemos ver: los diálogos, el humor y el ritmo narrativo. *Mala época* es otro film a partir del cual se pueden abrigar esperanzas por el cine argentino (de *El impostor*, del simpático Alejandro Maci —que estuvo en Punta del Este con Walter Quiroz, protagonista de la película—, puedo afirmar lo mismo). Por otra parte, *Mala época* (junto con *Estación Central*) fue el film que más gustó a la mayoría de los muy agradables críticos y periodistas uruguayos que conocí en el festival.

Si *Amores* trataba la narración visual como un peso que había que sacarse de encima, lo mismo se puede decir de la uruguaya *El Chevrolé*, que destierra de sus horizontes cualquier tipo de planteo de puesta en escena cinematográfica y la reemplaza por el lenguaje publicitario. *El Chevrolé* es una película prepotente, que marca en Uruguay la irrupción exitosa del clip como estética totalmente autorreferente y con pretensiones de ser innovadora. El film de Leonardo Ricagni parece realizado desde la asunción de que nunca existió algo llamado historia del cine y desde la negación de todo posible poder narrativo de las imágenes, por lo que estas se convierten en ilustraciones refulgentes de una voz en off que intenta explicar los desatinos en el plano visual y los múltiples y molestos ruidos de la banda sonora. Hay que decir en favor no tanto de la película sino de Leo Masliah que este está muy divertido en los escasos segundos en los que aparece.

En la vereda opuesta, esquivando a *El Chevrolé*, está la otra película uruguaya exhibida: *Otarío* de Diego Arsuaga, que Quintín ya comentó muy favo-

ramente en la crónica del Festival de Mar del Plata 97. Arsuaga, quien al igual que Ricagni trabajó como realizador de publicidad, sabe diferenciar lenguajes e inscribe su película en el cine y en un género (el policial).

De vuelta a Brasil y al amor, nos encontramos con *Amor & Cía.* de Helvécio Ratton, ganadora como mejor película iberoamericana en el último Festival de Mar del Plata. Se trata de una comedia sin mayores problemas narrativos pero anodina y sin punch, ambientada en el siglo pasado, con un humor envejecido y una resolución anticuada a puro conservadurismo naïf. La película me gustó muy poco pero debo reconocer que por lo menos *Amor & Cía.* no intenta vender como novedoso su poco interesante anacronismo temático y formal. Me habían llegado buenas referencias de la comedia *For All* de Luiz Carlos Lacerda y decidí verla, pero se había atrasado una proyección no programada de *El viajante* de Paulo César Saraceni. Entré al cine de todas maneras y vi un rato de la película de Saraceni, de la que había escuchado muy malos comentarios. Lo poco que vi me dejó la impresión de que el film era una sucesión de crueldades innecesarias bajo un ritmo más que moroso y una puesta poco trabajada. Una escena: Leandra Leal (la linda adolescente de *La ostra y el viento*) le pide a un hombre que la mate, este le pega dos hachazos en el cuello y la chica cae sin estar ensangrentada. El plano siguiente muestra desde lejos unos globos rojos que salen volando del cuerpo de la chica. Me fui de la película y no vi *For All*.

Estaba programada la coproducción paraguayo-brasileña *El toque del oboe* pero finalmente no se dio y lo mismo ocurrió con *India, la hija del sol* —que se iba a proyectar para el homenaje que se le hizo al productor brasileño Luiz Carlos Barreto—, a la que se reemplazó con *O Quatrilho*, de próximo estreno en Buenos Aires. Otras películas

argentinas presentadas fueron *La nube* y *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*.

Y, ya que en el festival se exhibió también *Estación Central*, voy a aprovechar este artículo para disentir con algunos integrantes de la revista. El film de Walter Salles ya me había gustado mucho cuando lo vi en Mar del Plata, pero en una segunda visión me pareció aun mejor. Pienso que *Estación Central* es un ejemplo de solidez narrativa en el que se combinan la voluntad de contar una historia, la capacidad visual para hacerlo, personajes muy bien construidos y el equilibrio, el humor y la honestidad que permiten que el film emocione a partir de una historia que podríamos denominar como “justa” en relación con el universo propuesto por el relato. Antes que manipulación y emociones fáciles, veo en la película un rigor inusual en el tratamiento de un material que podría haber caído en una sucesión de golpes bajos y que aquí son eludidos sistemáticamente por la cámara cinematográfica de Salles. Si hubo una película en este festival que puede tomarse como ejemplo a seguir para el Mercosur es *Estación Central*, ya que une calidad con ambiciones de cine masivo y también universalidad con un relato en el que Brasil se presenta de manera tan clara como conflictiva.

Los más requeridos del festival, al que asistieron la mayoría de los directores y algunos actores de las películas presentadas, fueron sin duda los grandes protagonistas de *Estación Central*: Fernanda Montenegro y el niño Vinicius de Oliveira. Montenegro estuvo en los primeros días del festival y el excelente actor de cine Vinicius se quedó casi toda la semana, con su pierna enyesada y muleta a cuestas (por culpa de un partido de fútbol), y se convirtió, con su buen humor y su desenvoltura, en la gran estrella de esos días en Punta del Este. ●●

LA MUERTE NO LE SIENTA BIEN

por Diego Brodersen y Leonardo M. D'Espósito

La representación de la muerte en el cine norteamericano de los últimos años ha sufrido una degradación. En una sociedad incapaz de aceptar la pérdida, convertir a la muerte en un bien de cambio es una forma de hacerla tolerable. Las últimas películas rodadas en Hollywood reflejan ese cambio.

Esta nota está escrita por un creyente y un no creyente. Los dos pensamos que la muerte representa un problema límite, una frontera, un balcón a la desesperación. Para quien cree, morir implica la angustia de saber qué le espera después, si ha sido digno de la Otra Vida y si no se habrá equivocado creyendo que hay Otra Vida. Para el que no, por el contrario, significa la angustia ante la Nada, el horror al Vacío y el temor a haberse equivocado creyendo que no hay Otra Vida. La muerte ajena nos hace tomar conciencia de que, tarde o temprano, la Parca se acordará de nosotros. Y cada vez que vemos morir a alguien en una película, la emoción o el dolor causado artificialmente por un par de kilómetros de celuloide arrastra nuestra preocupación ante el fin de la vida. No se trata de los tres millones de acólitos del malo de turno que caen en cada película de acción, maniqués maniqueos, sino de esos personajes a los que las líneas del guionista y la cámara del director acercan al vecino o al pariente del espectador, en un acto muchas veces sádico y casi siempre aleccionador. Si el cine clásico se tomaba la muerte de un personaje con el pudor y la seriedad que requería tan grave momento, el cine mainstream actual se toma el fallecimiento decididamente para la chacota. Todo comenzó con *Ghost*, esa película donde Patrick Swayze no se iba al Más Allá hasta no rescatar a una entonces flacucha Demi Moore de las garras de un malvado ex amigo. Estaba claro: nadie sufre al morir, hay cielo e infierno, y de tanto en tanto las almas pueden darse una vuelta. Recuerdese que don Swayze era un yuppie y que todo giraba alrededor de un problema de guita. Los muertos buenos que se van al cielo estaban ahí para salvar Wall Street.

A partir de entonces, esta tendencia a presentar el Otro Mundo de una manera unívoca (igual al nuestro pero gratis en el caso del Cielo, o un montón de llamas ardientes en el caso del Infierno) ha hecho

explosión. Dos películas diferentes toman el tema. Vincent Ward en *Más allá de los sueños* muestra un universo paralelo donde cada uno puede hacer lo que se le antoje, incluso reencarnar. Así que, para qué preocuparse si al fin de cuentas es mejor morir. El Más Allá —que nunca está cerca— aparece entonces como el único lugar donde se puede ser libre. En cambio, *Muertos de miedo* de Peter Jackson se ríe del cielo burgués que prolonga las taras de este mundo, donde los buenos tienen champán, minas y diversión.

Esto señala el vuelco ideológico del cine norteamericano de los últimos años. Si morir no representa mayores consecuencias, entonces ¿qué problema hay en ser obedientes y caminar sonriendo al matadero? Detrás de esta tranquilización muy New Age se esconde la idea de una sociedad donde lo viejo debe desaparecer físicamente para dejar paso a lo nuevo.

Pongámonos un poco académicos. Como definición axiomática de esta tipología narrativa podríamos afirmar: la muerte no puede ni debe ser casual o gratuita. Antes bien, debe adquirir el sentido de un bien utilitario; extraña transmutación metafísica mediante, cual *asphyx* moderno que escapa del cuerpo del que se va para penetrar automáticamente en el del que se queda, se transmitirán en los umbrales de la muerte un ideal patrioterero en *Rescatando al soldado Ryan* (los ojos de Tom Hanks mutando en los del ya envejecido soldado Ryan), las más retrógradas tradiciones matriarcales en *Quédate a mi lado* (la primera y, probablemente, única fotografía en conjunto de los personajes femeninos) y cierta infantil mirada sobre el mundo y las cosas en *La vida es bella* (el tan que americano como continuación del juego). En esta insistente negación de la pérdida que toda muerte conlleva, los personajes se ven obligados a afrontarla con estoicismo, como un martirologio indispensable para la continuidad de ciertos valores

y visiones, como una obligación adquirida que además requiere dejar de lado intereses y gustos personales. Ya sea que el final llegue como consecuencia de una enfermedad terminal, ya sea por fenómenos que podríamos generalizar como catástrofes, naturales o humanas.

Bajo el signo de cáncer. ¿Por qué la gente se muere de cáncer? Un médico puede contestar con presteza, pero siempre nos aclarará que las causas de la enfermedad son desconocidas. Hay unos cuantos factores que pueden contribuir a la aparición de un tumor, pero las causas reales son una incógnita.

¿Por qué la gente —especialmente las mujeres— se muere de cáncer en las películas? Para esto sí hay causas claras. Ya no muere de sida porque tal mal connota actividad sexual no reproductiva, el placer por el placer mismo. Este estatuto de la enfermedad —y el hecho de que se la siga ligando, de alguna manera, a la homosexualidad— es lo que la vuelve tabú en Hollywood. Así, quien la contraiga lo hará porque ha gozado del sexo. El cáncer, en cambio, es aleatorio. Le puede pasar a cualquiera y no hace falta ni una vuelta de tuerca del guión ni una proeza de puesta en escena para justificar su aparición. Claro que un personaje que contrae esta larga y penosa enfermedad no tiene —a diferencia de los seres humanos en gran cantidad de casos— ninguna posibilidad de cura. Porque, como se sabe, los tratamientos no son infalibles. El cáncer es el más efectivo *Daimon ex machina* cuando alguien tiene que morir y dejar una lección de vida con su sufrimiento. O su lugar a otra persona. Por otra parte, el único lugar que el mainstream le ha reservado a la mujer es el de la maternidad. Ahí está Michelle Pfeiffer en *En lo profundo del corazón*, dejando su lugar de madre a una Jessica Lange estéril, o Susan Sarandon haciendo lo mismo con Julia Roberts en *Quédate a*



Rescatando al soldado Ryan

mi lado. Para no mencionar a Meryl Streep reuniendo a su marido y a su hija en *Cosas que importan*. Si el hombre no se muere de cáncer es porque, como el viejo arquetipo indica, es un ser de acción, sale a buscar la manutención de la familia fuera de casa y, allá afuera (de casa, es decir, de los Estados Unidos, que son el mundo y, a veces, también fuera del mundo), está el peligro.

Desastres y otras yerbas. En el cine bélico el personaje del héroe ha sido mostrado, en la gran mayoría de las oportunidades, como modelo propagandístico que contribuye a aceitar la maquinaria estatal, y rara vez ha sido analizado seriamente como un fenómeno de patología social. Será interesante seguir la entrega de los premios Oscar, donde este año compiten dos films que tratan la misma guerra, a los mismos soldados y a la misma Muerte de manera muy disímil. En *La delgada línea roja* no hay mayor diferencia entre morir bajo el fuego enemigo en un acto heroico o hacerlo por activar mal una granada y volar en pedazos. La muerte está a la vuelta de la esquina y puede aparecer bajo cualquier máscara; no existe ideal o valor abstracto que la justifique. En *Rescatando al soldado Ryan*, en cambio, aflora la siniestra idea de que la muerte de seis hombres equilibra la balanza al salvar, mediante ese mismo sacrificio, a una sola persona que, cincuenta años más tarde y rodeado de hijos y nietos de su misma estirpe, sostendrá los baluartes de civilidad y democracia que juró defender y por los cuales murieron sus compañeros. La muerte,

entonces, deja de ser un fin para convertirse en un medio.

Esta misma idea se repite de manera más extraña en algunos multipremiados y taquilleros films de los últimos años. Si en *Titanic* mueren miles de personas ahogadas en las congeladas e infinitas aguas del océano, el recuerdo de la historia de amor de una agradable anciana sobreviviente del desastre hará que el precio del pasaje haya valido la pena. El cordero sacrificial, en este caso, es un joven de clase baja que le enseña a esta señorita adinerada el sentido de la solidaridad. Pero, para ello, es necesario que él muera. Algo parecido, pero más burdo, sucede en *Armageddon*. Varias ciudades son destruidas y Bruce Willis da su vida para que Liv Tyler se case con Ben Affleck (si ese es el futuro de la prosapia humana, pobres de nosotros). Si en los campos de concentración de *La vida es bella* la gente es tratada como ganado, humillada, explotada y finalmente asfixiada en cámaras de gas, es mejor no verlo: el sacrificio del personaje payasesco interpretado por Benigni hará que su hijo vea (quizá por el resto de su vida) el Holocausto como un perverso juego de rol donde el ganador recibe como premio un tanque. Tanto en el film de Cameron, en el de Benigni o en el batifondo de Michael Bay mueren miles de personas, pero solo una de esas muertes será la importante: aquella que servirá como medio utilitario de transmisión.

Un caso clínico. Como resumen de una tendencia que es en sí toda una ideología, aparece *Patch Adams*. Robin Williams, el hombre que vivió la

muerte de ténpera en *Más allá de los sueños*, aparece aquí como un médico que ayuda a la gente a aceptar la Parca con una sonrisa, astracnadas mediante. Para lograr este efecto, el director mantiene vivos por tres diegéticos años a una docena de pibes que reciben quimioterapia. Y, para acabar de una vez por todas con el sexo como diversión, le da una novia al protagonista, que será asesinada sin ton ni son por un locuelo el día después de su debut sexual (de ella). El duelo del protagonista durará un par de minutos, hasta que le pida una señal a Dios. Y la señal aparece, cómo no, en forma de mariposa, evidente transmutación de la amada baleada.

Esta apelación divina (que, de una forma u otra, aparece en todos los films mencionados) parece apuntar a la idea de que los Estados Unidos son el nuevo pueblo elegido. ¿Será Clinton el Mesías?

Ultimo suspiro. Decía Edgar Allan Poe que lo único que había quedado del señor Valdemar era una "líquida putrescencia". A juzgar por los paraísos e infiernos ultra kitsch de Zannetti en *Más allá de los sueños*, las familiares colchas de Susan Sarandon en *Quédate a mi lado*, las seis tumbas redentoras de *Rescatando al soldado Ryan*, el tanque hollywoodense de *La vida es bella*, la extirpación digital de un seno en *En lo profundo del corazón* y otras cosas más que estarán por venir, este muy británico señor bien podría ahora estar coreografiando una polca colonial junto a los arcángeles. ●●

Stanley Kubrick (1928-1999)

A lo largo de la historia del cine han surgido muchas controversias entre la crítica y la cinefilia alrededor de algunos directores, pero muy pocas veces las posiciones han sido tan extremadamente opuestas como las que se suscitaron en torno a la obra de Stanley Kubrick. Un crítico tan respetado como Michel Ciment lo considera el último gran visionario del cine y al referirse a *2001: odisea del espacio* habla de una obra "nietzscheana", mientras que para Andrew Sarris no merece otros calificativos que el de publicista y fotógrafo de modas. Las opiniones podrían ampliarse a favor y en contra, no habiendo lugar aparentemente para posiciones intermedias ante su filmografía.

La pregunta que hay que hacerse es si la obra cinematográfica de Stanley Kubrick justifica tan apasionadas controversias. Mi modesta opinión es que no. Sus primeros films, *Fear and Desire* y *Killer's Kiss*, son dos obras que casi nadie vio y que, salvo el hecho de haber sido escritas, producidas, dirigidas, montadas e iluminadas por su autor, no parecen tener méritos suficientes para ser incorporadas a la historia grande del cine. Sus dos siguientes films, *Casta de malditos* y *La patrulla infernal*, lo colocaron para algunos sectores de la crítica como la promesa más firme del cine norteamericano, pero tras los problemas surgidos durante la filmación de *Espartaco* con su estrella Kirk Douglas, Kubrick decidió irse a Inglaterra en busca de una mayor libertad e independencia en el control sobre sus películas. (Aquí hay que hacer una pequeña digresión, ya que uno de los méritos que sus defensores le atribuyeron siempre a Kubrick fue el de tener el "corte final" de sus films, algo que en sí mismo no significa nada ya que poseer el control absoluto sobre un bodrio no va a mejorarlo, sino que, en todo caso, solo lo convertirá en un bodrio más perfecto.) A partir de su estancia en Inglaterra, Kubrick transformó la filmación de cada una de sus películas en un secreto de Estado. Un misterio absoluto rodeaba sus rodajes; el director se negaba sistemáticamente a dar entrevistas y a ello se sumaban los problemas que algunos de sus films, como *La naranja mecánica*, tenían con la censura, lo que fue creando —algo que aprovechó



muy bien Kubrick— una suerte de aura mítica sobre el director y su obra. Por otra parte, su exagerada búsqueda de perfeccionismo técnico desentendiéndose del aspecto humano de sus protagonistas provocó, por ejemplo, que en *2001*, ese film pedante y grandilocuente, el personaje más querible fuera una computadora y que *Barry Lyndon* se transformara en una sucesión de cuadros de época sin vida ni emoción alguna. Sus últimos films, *El resplandor* y *Nacido para matar*, fueron casi caricaturas de los géneros que pretendieron representar, pero tal vez su eterno proyecto irrealizado, *Napoleón*, podría haber dado la clave para entender su megalomanía. Dicen que en los últimos años Stanley Kubrick vivió encerrado en su departamento londinense, solo comunicado a través de Internet, y que únicamente salía cuando tenía que filmar. Pronto veremos su película póstuma, que según los primeros comentarios aparecidos es "un thriller perturbador de elevado erotismo", una fraseología aplicada a un sinnúmero de films contemporáneos. Sospecho que su visión nada agregará a la obra de un director que, si algún recuerdo provocará en la memoria de quien esto escribe, será solo por algunos pasajes de *Casta de malditos* y la seca y corrosiva virulencia de *La patrulla infernal*.

Jorge García

Las siete diferencias

LA DELGADA LINEA ROJA VS. RESCATANDO AL SOLDADO RYAN

- Nick Nolte, Sean Penn, John Cusack, Elias Koteas, Woody Harrelson *et al.* se lucen sin competir.
- Los soldados japoneses son seres humanos.
- Los soldados americanos pueden ser crueles y mezquinos.
- Las primeras imágenes muestran un mundo de nativos felices ajenos a la guerra.
- Ningún amor familiar es seguro.
- *Esta guerra es un asunto de propiedades.* (Sean Penn)
- Terrence Malick es un gran director, filmó tres películas en treinta años y vive apartado de los oropeles de Hollywood.

- La cara de gordito bueno de Tom Hanks inunda cada plano.
- Los soldados alemanes son feos, sucios y malos.
- Los soldados americanos pueden ser crueles y mezquinos, pero en el fondo son buenos muchachos.
- La primera imagen es la bandera norteamericana.
- No hay nada más lindo que la familia unida.
- *Dime que he vivido una buena vida.* (Un jovato que fue Matt Damon)
- Steven Spielberg es un gran director, filmó 19 películas en treinta años y está desesperadamente enamorado del Oscar.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO-DIEGO BRODERSEN (ALIAS PATTON Y MONTGOMERY)

¿Qué has hecho Anne Heche?

Anne Heche es una actriz norteamericana como muchas. Hoy pocos se acuerdan de su papel en *La jurado*, donde interpretaba a la amiga de Demi Moore y moría asesinada por Alec Baldwin luego de hacer el amor con él. También trabajó en *Brasco*, junto con Johnny Depp y Al Pacino. Ahí también hacía de heterosexual. En *El lado salvaje* primero era heterosexual y luego no. Y también era heterosexual en la mayoría de sus películas, o al menos no afirmaba lo contrario, o quizá lo decía pero su personaje era una mentirosa... ¿Qué? ¿Cómo? ¿Desde cuándo hay que aclarar que un personaje es heterosexual? Desde Anne Heche, probablemente. Ella hizo su carrera como muchas otras personas, pero lo que la distinguió del resto de Hollywood es la declaración pública de su homosexualidad. El lesbianismo se ha convertido para muchos en el centro de su carrera, dejando de lado su valoración como actriz. La importancia de Heche como lesbiana es mucho menor que la de su pareja Ellen De Generes, que en uno de los últimos números de la revista *Curve* (*The Best-Selling Lesbian Magazine*) fue elegida una de las lesbianas más influyentes de la actualidad. Imaginen un artículo que diga al pasar: "Sigourney Weaver, famosa por su heterosexualidad". No ignoro que la homosexualidad es hoy más tolerada que antes pero su aceptación dista bastante de ser completa. La abierta homosexualidad puede afectar la taquilla de una estrella y provocar los comentarios malintencionados de cierta prensa. Como ocurrió hace poco con la tenista francesa Amelie Mauresmo y con otros personajes públicos: ya no se trata solamente de dejar de esconder a la pareja sino de callar los rumores que se amontonan a sus espaldas.

Cuando Anne Heche filmó *Seis días, siete noches* los comentarios fuera de lugar no se hicieron esperar. *Página 12* puso el siguiente título: "El flirt de Indiana Jones con la novia de Ellen". El copete de la crítica decía: "*Seis días, siete noches* cuenta una historia de amor entre Harrison Ford y Anne Heche, la pareja, en la vida real, de Ellen De Generes". El epígrafe de la foto del film agregaba: "La química de los temperamentos dispares funciona en el film. En EE.UU., ella está en el centro de un escándalo por su noviazgo".

Luego, en la crítica firmada por Guillermo Rivaschino, se lee lo siguiente: "Ella es Anne Heche, famosa por actriz pero más famosa por lesbiana: es la novia de Ellen De Generes y han sido muchas las expectativas que la opinión pública estadounidense tejió en torno a su primer gran romance ficticio con un varón".

Esto ocurrió el 10 de septiembre del 98 y el afán escandalizador quedó en el pasado. Para Pablo Scholz, no. En su crítica de *Psicosis*, publicada en *Clarín* el día 18 de marzo, supera todos los límites de lo imaginable. No por breve, deja de ser indignante. Dice: "Que Norman se masturbe enérgicamente cuando Marion (He-

che es una confesa lesbiana) se desnuda ¿es un guiño, una broma, o qué?".

Hay tantas cosas que están mal en esa frase que me cuesta empezar a criticarla ordenadamente. Scholz no puede evitar advertir a los lectores que esa actriz es lesbiana. Confunde la realidad con la ficción, como si fuera una persona que ha perdido el juicio. ¿A quién le importa que la actriz sea lesbiana? ¡Es actriz e interpreta un personaje! Es como si alguien creyera que es una broma o un chiste que un actor heterosexual interprete a cualquier personaje gay o que un actor interprete cualquier cosa que no es. ¿Cómo puede saber Norman Bates que Marion Crane es en realidad una "confesa lesbiana" (el lesbianismo, parece decir Scholz, se confiesa como si fuera un crimen). Pero volvamos a la frase. Si el personaje de Anne Heche, Marion Crane, fuera militante lesbiana, ¿qué le impediría a Norman Bates masturbarse con ella? Allí es donde el discurso de Scholz empieza a cobrar su verdadero sentido. Para él masturbarse con lesbianas conduce al infierno sin escalas. Pero, además, desafía a Van Sant, lo prepotente con su habitual humor reaccionario y fanfarrón. Lo acusa de hacerse el gracioso por meter a una "confesa lesbiana" en un papel que debería interpretar una actriz heterosexual. Sospecho que para Scholz, si la actriz fuera heterosexual permitiría una masturbación sana. A fin de profundizar en este punto cito otra frase malvada de la nota: "Para demostrar que esta es una película de Van Sant —*Mi mundo privado*— también nos mostró el trasero de Sam en la secuencia inicial". Esto termina de explicarlo todo. Scholz es un inspector de la sexualidad en la pantalla. Cree que la aparición de un desnudo en una película indica necesariamente la inclinación sexual del realizador y que eso es importante. Ningún hombre heterosexual filmaría el culo de otro hombre y, como ya vimos, tampoco se masturbaría con una "confesa lesbiana". Un gay jamás soportaría la posibilidad de filmar un desnudo femenino, y tampoco lo haría una mujer, a menos, claro, que sea una ya saben qué. Lo que Scholz dice en definitiva es que la historia del cine está al servicio del placer de los hombres heterosexuales (me temo que otros han creído lo mismo y no solo respecto del cine). Pero, para ser sinceros, Scholz habla todo el tiempo de su propia idea de la sexualidad. Cuando va al cine, solo quiere ver desnudos de mujeres que sean heterosexuales dentro y fuera de la pantalla. Esto me hace sospechar que quizá no sepa qué es el cine e ignora también en qué consiste la profesión del actor, además de tener graves problemas para diferenciar la realidad cotidiana de la ficción. La sexualidad de Anne Heche no fue mencionada en *Página 12*, *La Nación*, *Ambito Financiero*, ni en *El Cronista*. Al menos consuela saber que Scholz no representa a la actual crítica de cine.

Santiago García



Desde hace algún tiempo circulan versiones sobre un intento de privatizar el Instituto de Cine (INCAA). Estas empiezan a ser realidad a partir del proyecto de ley que transcribimos a continuación. A juzgar por sus errores e imperfecciones (que respetamos textualmente) se trata apenas de un borrador. Pero la idea de que el cine argentino quede en manos de intereses privados puede concretarse en un futuro cercano. Basta que el Congreso le encargue al lobo la administración del gallinero... Continuará.

Ley de creación de la Federación de Entidades del Cine Argentino

ART, 1° Reconócese, por la presente, a la Federación de Entidades del Cine Argentino, como Asociación Civil y cultural de carácter privado, la cual funcionará como ente autónomo e independiente. Esta Federación estará integrada por un representante por cada una de las nueve entidades del Cine actualmente existentes más un representante de la Dirección Nacional del Cine, organismo que funcionará dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación.

ART, 2° Funciones

Regulatorias: tendrá a su cargo el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República. También asumirá la representación del país en todas aquellas actividades relativas al Cine que se realicen en el exterior; ser el organismo de aplicación y verificación de la legislación existente y la encargada de la fijación y percepción de los recursos.

La organización del Festival de Cine; y tendrá a su cargo la Escuela de Cine y la Cinemateca.

A tales efectos deberá:

- a) Formular y ejecutar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la cinematografía argentina, pudiendo a tal efecto, auspiciar concursos, establecer premios, adjudicar becas de estudio e investigación y emplear todo otro medio necesario para el logro de ese fin.
- b) Fomentar la difusión de la cinematografía argentina. Para ello podrá celebrar convenios con organismos privados, nacionales e internacionales de la industria audiovisual, realizar muestras gratuitas, festivales, muestras y participar en los que se realicen.
- c) Representar al país en la discusión y concertación de convenios de intercambio cinematográfico y de coproducción con otros países.
- d) Administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico.
- 3) Fomentar la comercialización de películas nacionales en el exterior.
- f) Otras.

ART, 3° El mantenimiento de la Escuela de Cine y de la Cinemateca serán obligaciones irrenunciables a cargo de la Federación. Asimismo, no podrá disponer del material filmico de la Cinemateca, en forma gratuita u onerosa, atento que el mismo forma parte del acervo cultural de la Nación.

ART, 4° La Federación queda autorizada para:

- a) Exigir a los sujetos mencionados en el ar-

tículos mencionados en el ART, 4° la presentación de declaraciones juradas así como controlar la exactitud de sus constancias.

b) Requerir la confección y entrega de planillas o cualquier otro elemento de verificación.

c) Controlar los ingresos, boleterías, taquillas.

d) Requerir la intervención de autoridades, judiciales, policiales y administrativas para el logro de sus fines.

e) Establecer recargos, intereses y otros adicionales por los incumplimientos en los pagos que se establecen en el ART, 4° de la presente.

f) Estar en juicio como actora, querellante o con cualquier otra calidad procesal, ante cualquier fuero o jurisdicción, nacional o extranjera.

g) Realizar los demás actos necesarios para el cumplimiento de los fines de la Ley.

ART, 5°. Recursos: La Federación tendrá facultades para percibir los recursos necesarios para la actividad, cuyo destino principal será el Fondo de Fomento Cinematográfico, y cuya administración será de su exclusiva competencia. Dicho fondo se compondrá del siguiente modo:

a) Con un impuesto equivalente al 10% aplicable sobre el precio de la localidad o boleto entregado gratuita u onerosamente para presenciar espectáculos cinematográficos en todo el país cualquiera sea el ámbito donde se realicen.

b) Un impuesto equivalente al 10% aplicable sobre el precio de venta o locación de todo tipo de videogramas grabados, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género.

c) Con el 15% del total de las sumas a abonar, en concepto de gravamen, por los sujetos previstos en los inc. a) y d) del Art. 75 de la Ley 22.285 de Radiodifusión (televisión abierta y servicios complementarios - Cables y DTH)

Nótese que en la actual Ley de Cine, se habla de un 25%, aquí se disminuye al 15%, que se abonará por boleto separada a la Federación. Los diez puntos porcentuales restantes irán al Fisco para ser destinados a la Dirección Nacional a crearse para su posterior distribución entre los organismos de cultura de cada provincia que se adhieran al régimen de esta Ley.

ART, 6° En resguardo del patrimonio artístico cinematográfico y de la efectiva vigencia del Régimen de Subsidios y Créditos para Fo-

mento, el Estado ejercerá la fiscalización permanente sobre la Federación, por medio de la Sindicatura General de la Nación.

ART, 7° La presente Ley se aplicará en todo el territorio nacional sin perjuicio de las facultades que en sus respectivas jurisdicciones corresponda a los Gobiernos Provinciales, a las cuales se las invita a adherirse al presente. Una vez que se adhiera al régimen aquí previsto de jurisdicciones provinciales, se constituirá la Asamblea Federal con las atribuciones previstas en los incisos a), b) y h) de la Ley de Cine actualmente en vigencia, sin perjuicio de otras que podrán establecerse.

ART, 8° La Federación podrá, sin exceder los topes fijados en el ART, 4°, modificar los mismos, de conformidad a la ejecución de los presupuestos de gestión aprobados.

ART, 9° El Estatuto Social de la Federación deberá ser presentado en el plazo de 30 días e inscripto con las formalidades de la ley.

ART, 10° La presente entrará en vigencia a partir del 1° de enero de 1999, fecha a partir de la cual el INCAA deberá ceder las cesiones aquí previstas en un plazo de sesenta (60) días, funcionando en lo sucesivo como una entidad en liquidación.

ART, 11° Por intermedio de la presente el INCAA cede en forma gratuita e irrevocable a la Federación, los inmuebles de la escuela de cine y de la Cinemateca a la Federación.

ART, 12° El Estado Nacional dispondrá de los bienes muebles e inmuebles de propiedad del INCAA, con excepción de, procediendo en consecuencia a su remate y destinando las sumas obtenidas a.

ART, 13° Créase la Dirección Nacional de Cine, organismo dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, la que tendrá las siguientes facultades:

Ser el organismo responsable de la coordinación de la política cinematográfica, la que efectuará junto a los responsables designados por las distintas jurisdicciones provinciales. Asimismo, coparticipar a estas últimas de los montos a percibir, consistente en un 10% del total de las sumas a abonar, en concepto de gravamen, por los sujetos previstos en los inc. a) y d) del Art. 75 de la Ley 22285 de Radiodifusión (televisión abierta y servicios complementarios - Cables y DTH) Otras.

ART, 14° De forma.

James Whale, perdido y encontrado

Hubo una vez un niño llamado Jimmy Whale, nacido en 1889, que vivió en Dudley, Inglaterra, una infancia de miseria dickensiana y cuya pertenencia a la clase obrera no cuajaba con sus aspiraciones de artista. Muy joven y renuente a un destino proletario, fue desde 1910 caricaturista del periódico *The Bystander*, antes de sufrir las trincheras de la Gran Guerra y los rigores de un campo de prisioneros. Ya sobreviviente, Whale fue actor y diseñador de decorados para el Birmingham Repertory Theater hasta 1925, donde debutó en la escena londinense como intérprete y llegó a dirigir en 1929 su primer suceso teatral: *Journey's End*.

James Whale pasó del teatro al cine filmando ese mismo drama pacifista de R. C. Sheriff, ambientado en la Primera Guerra Mundial, como su primera realización para Hollywood. Carl Laemmle lo contrató para la Universal como director de films clase A entre 1930 y 1937. En ese período se ubican sus obras más renombradas: *Frankenstein* (1930); *The Old Dark House* (1932); *El hombre invisible* (1933) y *La novia de Frankenstein* (1935). Su reputación como director de *horror films* opacó sus logros en el musical (*Show Boat*, 1936) y quienes han visto sus estilizados dramas *Waterloo Bridge* (1931) o *One More River* (1934) no dejan de lamentarse de su poca difusión.

Con su refinamiento compensatorio de aquella infancia desprovista de todo excepto de confianza en sí mismo, Whale encarnó en Hollywood un personaje aristocrático y temperamental, cuyos rasgos como director estrella incluían muy poca paciencia para con los productores. Su secuela de *Sin novedad en el frente*, *The Road Back* (1937), renovó los fantasmas de la guerra, fue un proyecto incómodo y terminó como film maldito. Luego de esta, Whale no filmaría otra película importante, aunque siguiera dirigiendo hasta 1941, cuando se retiró para dedicarse a la pintura. Tras un infarto, el deterioro físico y psíquico lo atormentó hasta el suicidio. Lo encontraron en el fondo de su pileta el 29 de mayo de 1957. Introspectivo, estetizante e indisimuladamente gay entre sus atributos ostensibles, Whale se borró de la vida social hollywoodense por propia determinación. Borramiento que además le fue facilitado post mortem; su pareja por largo tiempo, el productor David Lewis, escondió la nota donde anunciaba su suicidio hasta que los chismes de Kenneth Anger en su *Hollywood Babilonia* lo llevaron a revelarla.

La vitalidad perdida, el cuerpo y la mente en la pendiente del deterioro rápido e irreversible, los recuerdos de la infancia miserable y la guerra, las sensaciones agrídulces de Hollywood y su mundo, todo agolpándose en un cerebro afectado progresivamente tras el infarto. Si suena siniestro, es porque lo era. Y Whale conocía bastante del asunto, combinándolo con un talento para el sarcasmo que lo habría convertido en el director ideal para llevar al cine los relatos de E. T. A. Hoffmann.

El productor Clive Barker y el director Bill Condon

encararon algo que no es un *biopic* sobre Whale, ya que pasaron su vida por el filtro de la novela *Father of Frankenstein*, de Christopher Bram, donde se ficcionalizaron sus últimas jornadas con la incorporación de un jardinero imaginario, que corporiza las fantasías y pesadillas del artista, y es depositario de su deseo terminal. Pero además, *Dioses y monstruos* elige una tesis tan fácil como falaz: la de convertir a *La novia de Frankenstein* —su *opera magna*— como metáfora y clave de acceso a su drama personal.

En la obra de James Whale hay mucho más que el monstruo para asomarse a la complejidad que aquí es rehuida. En *The Old Dark House*, el placer de la mascarada que también anima a *The Bride...* da toda una lección que no debería olvidar cualquier acercamiento al director, también por momentos cercano al teatral (aunque no se lo vea) Claude Rains de *El hombre invisible*. Entre las facilidades a las que cede la película de Condon-Barker está el sobredimensionamiento de la dimensión gay de Whale. En el mismo registro de convencionalismos que el inexplicablemente celebrado documental *The Celluloid Closet*, se apuesta al subrayado de la condición homosexual, apelando a una tan característica como inefable sensibilidad, que en su filmografía brilla por su ausencia, a no ser por las performances de Ernst Thesiger (el memorable Dr. Pretorius) y ciertos toques en la imaginería visual de la novia frankensteiniana. En ese sentido, *Dioses y monstruos* (que parece obedecer por momento a una sobredosis del jarabe Thesiger) abona lo que a esta altura comienza a tener la consistencia de resistentes clichés actuales sobre la sexualidad hetero y homo.

Ni dioses ni monstruos hay en la película de Condon. Tan solo lo que —más cerca de la tele que del cine— cierta medianía imaginaria establece como humano, especialmente en lo que toca a las relaciones interpersonales. No hay mucho más que cuestiones al estilo *talk shows*, que en este caso podrían ser del tipo "¿puede existir la amistad entre un gay veterano y un joven heterosexual?". Con una pata puesta en el mortífero subgénero de telefilm *enfermedad-de-la-semana*, y otra en las *historias de gente diferente-que aprende-a-tolerarse-y entenderse-mutuamente*, *Dioses y monstruos* aplana al enigmático James Whale hasta convertirlo en un vulnerable y patético personaje, en incierta correspondencia con su estereotipado jardinero postulado como criatura frankensteiniana (vaya uno a saber por qué). Aunque este Whale también tiene algo del monstruo, dado que en algún sueño prolijamente calcado de *Bride of Frankenstein*, el ofuscado joven se propone como cirujano para reemplazar el disminuido cerebro del artista enfermo. En fin, de la obiedad a la confusión: el conocido tránsito del discurso televisivo, evitando por definición todo espesor en el sentido, toda pregunta que permanezca pendiente en el enigma Whale.

Eduardo A. Russo



DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Hola

Quería preguntarles dónde puedo conseguir números atrasados. En varias contratapas se ofrecen libros con la dirección de la redacción, pero quiero confirmar si ahí también se pueden conseguir las revistas.

Y también quiero dejar un mensaje al señor SG, que me imagino que es Santiago García. La verdad que no quiero decir nada sobre las críticas que hace, a pesar de que muchas veces no coincide conmigo. (Aunque la verdad que ve todo negro el pobre muchacho... ¿Qué le andará pasando?) La razón por la que les escribo es que me irrita bastante que en el número de enero, en el balance anual, agrade constantemente a Céline Dion. En la crítica de *Titanic*, se podría justificar, a todos nos hartó la canción, pero en la de *Home Alone 3* me parece totalmente desubicado. Señor García: cuando quiera leer su crítica de música pop, voy a comprar *El Amante Música*, por SG. Pero creo que nunca va a llegar a eso. Céline es grande desde mucho antes de *Titanic* y de que usted la escuchara. Ella acaba de ganar un par de Grammys, y en lo que respecta a usted... a lo mejor le toca hacer la crítica de *Un ratoncito duro de cazar 2*, que tanto le gustó.

Un saludo a todos, felicitaciones por la revista, a pesar de todo, y sepan disculpar si mi mensaje tiene un matiz soberbio, pero estuve leyendo mucho *El Amante*.

Jazmín Nasta

Queridos amantes:

Espero que esta dirección de mail sea chequeada con frecuencia, porque la página está bastante desactualizada. Estoy suscripto a la revista desde que existe el sistema de suscripciones y la leo desde un año antes. Me parece excelente. Los cambios estéticos son fantásticos, pero los cambios que tuvo la revista no me agradan tanto. A partir de la reformación de *El Amante* podemos ver que han vuelto al tan odioso sistema de puntajes, que hacen notas que antes no habrían hecho (los mejores finales, los mejores comienzos, etc.) en lugar de los prolijos dossiers que solían otorgarnos.

No sé, me da la sensación de que la revista es menos seria y que tiene más el estilo de Santiago García que antes, cuando él era el "pibe distinto" del grupo. Espero que esto lo tomen como una crítica constructiva porque eso es. Seguiré leyendo la revista como siempre, disfrutando de las excelentes notas de siempre. (A propósito, las notas de festivales no son malas, pero son muchas y muy parecidas.)

Tengo una petición para hacerles que quizás ustedes puedan satisfacer. El año que viene iré a Buenos Aires a estudiar cine, y me gustaría saber las diferencias entre las distintas escuelas. Como en el número ese que tenía *En la boca del miedo* en la tapa, podrían hacer otra nota sobre las universidades y escuelas cinematográficas, y sus pros y contras. Si esto no es posible, les pido que, si alguien de la redacción tiene una idea general de cuáles son las mejores y por qué, me conteste algunas mínimas líneas a mi e-mail.

Muchas gracias y sigan así.

Francisco Pedemonte
francic@usa.net

Señores directores:

Osvaldo Soriano sin interés. El film *Soriano* recibió por parte del Comité de Clasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales la categoría de "Sin ningún tipo de interés". Esto significa que ni por su contenido ni por su calidad artística merece los beneficios que el Instituto otorga a producciones como *Las colegialas se confiesan*. El dictamen es notable y pone en evidencia el mecanismo responsable de que todo aquello que signifique un valioso aporte cultural no reciba ningún tipo de reconocimiento por parte de la "industria".

De este mecanismo (perverso si los hay) son responsables los integrantes de los distintos comités que tienen intereses comerciales en producciones para las cuales, en definitiva están reservados los fondos del INCAA. Estos comités no cumplen con la tarea de promover la realización de obras trascendentes —que no deberían estar libradas a las implacables reglas del mercado— sino que actúan como un organismo fiscalizador de los intereses de empresas privadas que, a costa del esfuerzo colectivo, se enriquecen año tras año en base al dumping de films mediáticos, intrascendentes y carentes de los valores que en sus funciones están llamados a preservar.

No basta con que *Soriano* cumpla con los requisitos que establece la ley para ser subsidiado; que haya participado en importantes festivales internacionales de cine, que cuente con elogiosos comentarios de la crítica especializada y que el público responda a cada presentación con entusiasmo y gratitud: para tener el apoyo del Comité de Clasificación del INCAA hay que "pertenece" y ese es un "privilegio" con el que los productores de *Soriano* no cuentan.

El actual funcionamiento del INCAA proscribiera a quienes intentan cultivar una actividad independiente fuera de las roscas que, desde los comités de crédito, se otorgan beneficios a sí mismos, de quienes desde los comités de clasificación promueven sus propias producciones y de quienes desde el Comité Asesor aprueban o vetan las reglamentaciones que puedan afectar los intereses de su patrimonio personal, el de sus empresas o asociados.

La calificación del film *Soriano* pone de manifiesto el accionar mafioso de quienes carecen, a todas luces, de cualquier tipo de escrúpulos. Agradecemos, desde ya, las innumerables muestras de solidaridad ante lo que consideramos un acto de genocidio cultural perpetrado no solo contra el cine que debe ser, sino contra la figura de uno de los más destacados narradores del siglo en nuestro país y contra los productores del film de marras que han dedicado sus esfuerzos y patrimonio personal a la construcción de un testimonio que está llamado a perdurar.

Eduardo Montes Bradley
ildante@overnet.com.ar

Amantes del cine:

Me dirijo a ustedes para hacerles saber mi opinión de su revista, no espero que les interese, no creo que les interese. Tengo 16 años, y en dos espero comenzar mis estudios de cine. Soy arduo seguidor de la serie *The X-Files*, que ha sido vorazmente atacada (en su versión cinematográfica) en el número 83 de la revista.

Me encontré leyendo, en el balance 98, una crítica que me desagrada bastante. Al final de la misma, se aseguraba que los encargados de *Los expedientes X* no sabían nada de cine.

Es posible. Pero seguramente quien escribió la crítica se encontraba bastante desinformado sobre las causas de llevar *The X-Files* a la pantalla grande. Puede decirse que era más un evento para los fans que una película en sí. Por la manera en que se expresaron sobre el cine, también es obvio que jamás vieron la serie. Allí, los casos casi nunca se resuelven, invalidando la fórmula del final feliz. Créanlo o no, les da resultado.

No espero que les termine gustando *Los expedientes X*, solo espero que, cuando se estrene la próxima película en el 2001, estén más informados.

No creo, además, que sean amantes del cine, creo más bien que lo odian. ¿Por qué otra razón rescatarían galardones tales como "la peor banda de sonido en una película"? Por cierto, me encuentro en total desacuerdo con que esa sea la banda de *Titanic*.

¿Cómo quieren que el cine argentino evolucione a partir de *Mujeres en pelotas* y retratos tardíos de la dictadura militar? Si un primer intento, como es el caso de *La sonámbula*, lo bajan de un hondazo con una crítica como "malparida". Hay que abrir un poco las mentes, de otra forma nunca sabrán lo que es Rosebud.

El cine hay que amarlo, ningún cine es malo. Puede no gustarme, también tengo gusto propio (aunque Ed Wood sea realizador de culto, no lo aguanto), pero no puede ser que a un redactor de una revista "amante del cine" le haya gustado tan poco de la temporada pasada. ¿Qué es lo que están esperando?

No creo que las críticas tengan que ser tan extremistas. De esa forma, a quienes no tienen acceso a cines (como yo) no le queda más remedio que creer en el gusto del crítico de turno. Creo que en casos como este el crítico debería ser más imparcial. El hecho de que no les gusten a ustedes o no sigan las normas escritas de cómo hacer cine, no quiere decir que sean malas. Quizá sus normas estén atrasadas o su gusto avinagrado.

Con mucho respeto me despido de ustedes, y por favor respeten el cine que no les gusta más que al que aman con todo su corazón.

Cristian Jesús Ponce
Carmen de Patagones

He comprado todos los números, pero no encontré el índice. El último que tengo es el de los números 59-70. Ese índice es una de las mejores cosas de la revista.

Extraño las notas de Alejandro Ricagno.

Me gustan:

- Los dossiers
- El laburo de Jorge García por encontrar encanto en el desencanto del cable
- Las notas de Noriega y Castagna
- La ausencia de Tomás Abraham
- El silencio de Flavia / no tiene nada que decir

Que los pyme Flavia y Quintín den trabajo a otros. No me gusta:
• Que, si viajan a los festivales, no vuelvan hablando de cine.
• Que se parezcan a Doris Day y Jean Reno.
• Que sus notas sean una enumeración de comidas, sueño, miedo a volar y otros trastornos. Si es para contarle a un amigo por teléfono, todo bien. Si lo escribiste en tu revista y ese es tu antecedente para el próximo festival, ¿qué te puedo decir?

Estela Clavería
encuestadora, antropóloga

Gente de *El Amante*:

¿Cómo están? Espero que bien. Porque de no ser así bajaría la calidad de la revista, la cual es más que buena, y no tendríamos quién nos guíe por los ensortijados caminos de la cartelera porteña. Digo porteña porque la ciudad capitalina es la que más ofertas propone, lo cual de por sí ya es desalentador. En fin, cambiando de tema, les agradezco mucho por lo que he aprendido con ustedes desde el primer número que compré en octubre del 97. En realidad no sé mucho sobre la parte técnica (bah, no sé nada) pero ahora voy al cine con otra conciencia, es decir, me pregunto si lo que veo es una porquería o no y por qué. Lo cual es un gran paso para alguien que a sus catorce años eligió como film favorito *La sociedad de los poetas muertos*.

Luego de mi último año de teatro traté de desarrollar un pensamiento crítico frente a lo que tenía delante de mis ojos; es que trato de no comprar todo lo que me venden. Y si lo hago, al menos soy consciente del bodrio que me llevo. Les cuento que el año pasado viví medio año en Italia trabajando y básicamente aprendiendo mi lengua materna, y realmente se nota muchísimo la diferencia en cuanto a la oferta cultural que ofrecen los verdaderos países del primer mundo (y no del virtual que cree gobernar nuestro satisfecho presidente, tal vez efecto de los lentes 3D que usó en la inauguración del shopping Abasto).

A pesar de que estaba en una pequeña ciudad como es Bérgamo, en la cual se lleva a cabo un interesantísimo festival llamado Bérgamo Film Meeting Mostra Internazionale del Cinema D'Essai, tuve la oportunidad de ver diversas cosas en cuanto a teatro, música y cine. Algo impensado para las ciudades del interior de Argentina.

Este 99 comienzo la carrera de periodismo en el ICI, así que espero poder ser una periodista que llegue a la gente con propuestas nuevas, distintas, que los aliente a buscar, aprender y exigir más que un lindo envase, un buen contenido. ¿Demasiado pretencioso?

Mi carta a ustedes es para agradecerles por enseñarnos a no conformarnos con la frecuente estupidez que aparece hasta en la sopa. Bueno, ya me aburrí, les mando besos y deseos de que tengan un buen año. Saluda atte.

Marínove



La Videoteca

en **Liberarte**

Corrientes 1555
(1042) Capital Federal
Tel. 4373-4558

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. 4300-5139
Estac. sin cargo.

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: (001) 4777-0719

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: 4343-6852 / 4342-7551 - Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

Películas Reversibles
SUPER 8 mm

ARCO IRIS
SUPER 8



B & N Plus-X 40 asa * T
Tri-X 160 asa * T

Color Kodachrome 40 asa * T
Ektachrome 125 asa * T

También Revelamos

Viamonte 675 5º.C (1053)Bs.As. TEL 4393-3833

movicom
La evolución permanente.

Conceptos clave en

Estética del Cine

estilos - géneros - movimientos
teorías contemporáneas

un curso de Eduardo A. Russo

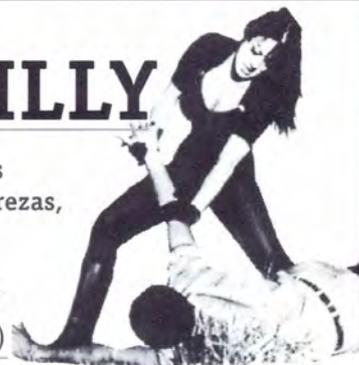
informes al 4823 9270

Videoteca

PICCADILLY

• Alquiler de películas
inconseguiques y rarezas,
en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7
(SARMIENTO al 4600)





**NADIE SE PARECE TANTO A SÍ MISMO
COMO CUANDO INTENTA SER DISTINTO**
Argentina, 1998, 45'

Dirección: Marcelo Mosenson

Hace tres años, emergía desde el mundo académico un documental raro, técnicamente paupérrimo, que se debatía entre lo antropológico y lo periodístico, llamado *Bajo un mismo techo*. En él, Marcelo Mosenson demolía varios mitos de la servidumbre moderna de las empleadas domésticas que habitan los pisos de la avenida Libertador. Como suele pasar con los trabajos independientes hechos sin red, el documental fue bien recibido por algunos sectores progresistas de las universidades y las publicaciones, y luego hubo silencio.

Nadie se parece tanto a sí mismo como cuando intenta ser distinto (1998) es el siguiente trabajo de Mosenson. A la par de su trabajo en el mundo de la publicidad, el director programó un encuentro semanal a lo largo de un año con un grupo de teatro de Capital para registrar sus primeros pasos. Desde sus concepciones más elaboradas, el futuro documental fue perdiendo sus marcas de edición (voces en off, opiniones filmadas de nombres de autoridades) hasta quedar resumido a su mínima expresión: en actos sucesivos, que van de la comedia a la tragedia, del error a la gloria, un grupo de

adolescentes sueltan en un espacio cerrado y poco iluminado un enorme caudal de broncas, llantos, frustraciones, miedos y otros sentimientos sin que medie más control que el de una propuesta abierta.

Cuesta mirarlo. La primera barrera a superar es la de los géneros. Los que ocuparon las butacas del auditorio del Centro Cultural Rojas a fines de diciembre de 1998 fueron convocados en su mayoría, pero el haber sido advertidos sobre los contenidos (al comienzo de la proyección un texto intenta explicar a qué se enfrentará uno) no evitó que se dieran de narices contra el segundo escollo: en una escena en la que una chica debe seducir a un chico al son de uno de los temas de la banda de sonido de la película *Pulp Fiction* y luego es él el que debe seducir a ella, la mitad del público femenino acabó cubriéndose la cara en la primera parte, mientras el masculino lo hizo en la segunda. Había una honda vergüenza ajena respecto de lo que estaba pasando en la pantalla. Y es que las torpezas (o mejor dicho, las incongruencias entre los dos intérpretes y los modelos de seducción que se consumen) ponían de manifiesto las distancias insalvables entre la narración audiovisual publicitaria y el realismo crudo de esos cuerpos que no habían pasado por gimnasio y esas imágenes que no ha-

bían pasado por filtros y masterizadas. Esos cuerpos eran iguales a aquellos que contemplaban, compartiendo la misma incomunicación, desde la butaca.

Mosenson buscó captar cómo es eso de que cada uno elabora un personaje cuando está frente a los demás, y cómo ese personaje cambia en cada situación, a lo largo de toda la vida. Hoy él mismo duda si un primer año de un taller de teatro fue suficiente para mostrar el fenómeno. Pero más cosas parecen haberse descubierto en el camino. A medida que se desarrolla el documental, la acción avanza de los ejercicios recurrentes, las introducciones y los deshielos hacia esos otros ejercicios en los que la exclamación es superada por el llanto, este por el grito y luego por la euforia, hasta llegar a niveles que conmueven al que pudo seguir la escalada y hartan al que no. Finalmente, los textos se vuelven ininteligibles, solo queda el grito pelado. Los temas se repiten: el conflicto con los padres, la vergüenza y la inseguridad, el sexo, el futuro incierto... y otra vez los padres, el sexo y la falta de perspectivas. Y la diversión, el juego. Un juego que suspende la realidad y se vuelve rito. *Nadie se parece tanto a sí mismo como cuando intenta ser distinto* es un viaje al interior de esa frase tan chocante para el lego, aquello de "a mí el teatro me cambió la vi-

da". Sobre el final, uno de los talleristas habla de "ponerse mal con cosas que no son verdad" y de "meterme adentro mío sin llegar a las cosas que me dolieron".

El trabajo de Mosenson puede verse como un documental fallido o como un acercamiento sincero y exhaustivo a algo desconocido, o conocido demasiado superficialmente. En ese punto, es coherente con su anterior trabajo *Bajo un mismo techo*: ambos nos permiten asomarnos para ver qué poco sabemos de las cosas que creemos saber. Viviendo en un ambiente hiperurbano, reprimidos por no menos de quince años de escolaridad y de TV, cine, radio y prensa escrita, por tradiciones y costumbres cada vez más alejadas de lo vital, todos esos jóvenes llenos de hormonas hacen estallar lo más íntimo en una marejada de sentimientos tan grande que hasta a ellos mismos sorprende. Como en los estadios de fútbol y de rock, pero en un acto no masivo sino íntimo, todos ellos recuperan en ese espacio mínimo de pocas luces zonas de sí mismos que nuestra cultura ha atrofiado. O más bien limitado, hasta reducirlas a un espacio mínimo e inofensivo: el del arte y la expresión.

Máximo Eseverri

DISCOS

por Sergio Francisco Pineau

AL FILO DEL MINIMALISMO

Al filo de la muerte (The Game): banda sonora original instrumental compuesta por Howard Shore perteneciente al film homónimo. 1997, London (Universal-Polygram)

En este caso el músico canadiense logra una de sus partituras más dramáticas y, quizá, la más interesante. Si bien Shore está más influido por el jazz y es un exímio ejecutante del saxo, esta música creada originalmente para el film dirigido por David Fincher (con quien ya había trabajado en *Seven*) mantiene —aunque no en su máxima pureza— cierta idea minimalista en su concepción. Cabe recordar que la corriente musical minimalista basa su principio compositivo en la reiteración musical, de un motivo o

de figuras breves, a menudo del tipo diatónico (do-re, por ejemplo) y tuvo su apogeo en la década del 70 en los Estados Unidos a partir de John Cage y en la actualidad sus pilares son también Steve Reich y Philip Glass (este último, autor de la banda sonora de *Kundun*, de Martin Scorsese, que no llegará a los cines y pasará directamente al video).

Si bien aquí Shore, dilecto estudiante de la afamada Boston Berklee School of Music, no reitera motivos musicales breves que nunca desaparecen del todo al oído del oyente para luego encimarlos con otros nuevos que repiten el mismo camino que los anteriores (como hace Glass en *Kundun*), su trabajo es sumamente lineal, profundo, prolijo, denso y con un piano que oficia tanto de pilar como de

leitmotiv de los distintos tracks del disco, repitiendo diversas y breves escalas. Al utilizar el término *minimalista* las reiteraciones de Shore (integrante del binomio musical con David Cronenberg, en el inicio de ambos) son, en la mayoría de los casos, conceptuales, pero confieren a su trabajo el mismo espíritu hipnótico que las obras más puras de Cage o Reich. Prácticamente, cada track está enganchado con el anterior, en un concepto verdaderamente unificador de la obra, por lo que resulta difícil elegir temas en particular, como ocurre con los movimientos de las sinfonías o de las suites orquestales. De todos modos esta banda sonora tiene un estilo profundamente sinfónico y cumple tanto con su trabajo musical como con el filmico. Dentro de la película, enfa-

tiza las imágenes y fuera de ella, con total soltura, podría ser un trabajo filarmónico posromántico o moderno. Dramática, depresiva, oscura, introspectiva, expectante, son algunos de los calificativos que mejor se llevan con esta estupenda obra de Shore, nacido en 1948 en Toronto y que, si bien está lejos de Hollywood (y sus casi siempre nefastas influencias), eligió Nueva York para radicarse y como fuente de inspiración. Un verdadero acierto de la gente de Polygram al colocar este nuevo trabajo de Shore bajo el *product-label* de London (compañía cautiva especializada en ópera y música académica) y que, para mayor sorpresa aun, fue totalmente producido en la Argentina, con un diseño sencillo, pero con personalidad. ●●



QUE LAS REMAKES ESTEN CONTIGO

La guerra de las galaxias, El imperio contraataca y El regreso del Jedi: banda sonora original instrumental compuesta y dirigida por John Williams perteneciente a los films homónimos con el agregado de material inédito. 1997, Arista Records (BMG)

Alguien dijo alguna vez que *La guerra de las galaxias* marcó un punto de inflexión en la historia del cine.

A mediados de 1976, George Lucas estaba en busca de un compositor para el primer capítulo de su trilogía espacial. Necesitaba a alguien con el oficio y el talento suficientes para trabajar con una gran orquesta de manera eficaz y creativa, ya que no le interesaba el sonido que predominaba en las producciones de la época, es decir, una paleta tímbrica compuesta por sonidos electrónicos.

En una conversación casual con Steven Spielberg, este le mencionó el nombre de Williams, con quien había trabajado en dos oportunidades de manera muy satisfactoria (*Sugarland Express*, 1974, y *Tiburón*, 1975), y ya para esa fecha un compositor ganador de dos Oscars. A su juicio, Williams era el hombre indicado. Las primeras reuniones entre director y

compositor sirvieron para establecer y definir criterios con respecto al estilo de la música. Si bien Lucas sabía muy bien qué era lo que no quería, sus ideas sobre cómo debía lucir “musicalmente” la película eran bastante contradictorias: el material usado como *temp-tracks* (o música temporaria) abarcaba obras tales como *Los planetas*, de Holst (adscripta al modernismo inglés de comienzos de siglo), y las sinfonías de Dvorak y Tchaicovsky, de inspiración más romántica.

Por otro lado, deseaba incluir algunas de estas obras en la edición final del film, un recurso ya utilizado por Stanley Kubrick en 2001: *odisea del espacio*.

Williams consideraba que la partitura para *Star Wars* requería dos ejes fundamentales: unidad temática y de lenguaje compositivo, y supo convencer a Lucas para que desechase la idea de incluir material de los compositores académicos.

Poco a poco, la identidad sonora del film fue tomando forma y permitió el desarrollo de otros conceptos, como el de que algunos personajes tuvieran asociada una idea musical que los caracterizase.

Con esta trilogía, John Williams consiguió una de las pocas obras más sólidas y co-

herentes que alguna vez haya dado la música de cine.

Uno de los factores que sin duda contribuyó a esto es el manejo del material temático, derivado de la aparición de nuevos personajes en la serie. La incorporación de los temas creados para estos personajes, sumada a la decisión de cuál de los ya utilizados debían incluirse o descartarse en la próxima película, consiguió que cada uno de los films tuviera una personalidad propia y al mismo tiempo no desentonara con los otros dos.

Esta unidad permitió también una evolución orientada en dos direcciones muy precisas, una de ellas el manejo de la orquestación.

El segundo punto a tener en cuenta es la tendencia a trabajar muchos de los fragmentos musicales como piezas de carácter independiente, pasibles de separarse del contexto para su posterior compilación en una banda sonora que se sostenga como obra integral. A esto se agrega también una buena cantidad de temas que integran la banda de sonido de los dos últimos films y que en realidad son versiones adaptadas para su interpretación en una sala de conciertos.

Esta edición, remasterizada de la del año

1993, incluye la banda sonora completa de *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*, no editadas previamente en este formato, más un cuarto disco con material alternativo y tampoco editado con anterioridad, como *Destruction of Alderaan*, la versión descartada de *El regreso del Jedi*, o el segundo de los temas que podía escucharse en la escena de la cantina en *Star Wars*. Aunque mucho de este material inédito no resulta demasiado atractivo. Este trabajo quedó distante de la reedición en seis CD (dos por cada película) de la música de la saga: *Star Wars Especial Edition*, coincidiendo con el nuevo lanzamiento de las versiones modificadas de los tres films. Esta edición, también a cargo de Arista, incluye tanto material y tan mal ordenado que se vuelve insostenible, un mero objeto de colección carente de toda pretensión artística, muy del final de los 90.

Nota: Los apuntes sobre este comentario fueron hechos en colaboración con el músico Fernando Pereyra, verdadero especialista en la obra de John Williams. ●●

Ante cualquier duda o consulta pueden hacerlo al e-mail de la revista o bien a: spfineau@yahoo.com



SIN PASAR POR EL
C I N E

Buffalo 66

EE.UU., 1998, dirigida por Vincent Gallo, con Vincent Gallo, Cristina Ricci, Anjelica Huston, Ben Gazzara. (LK-Tel)

Muy pocas veces las obsesiones privadas son material para una buena película. *Buffalo 66* es el obvio resultado de las obsesiones privadas de Vincent Gallo, ex modelo-patito feo de Calvin Klein y actor vinculado con el cine independiente norteamericano, un espacio cada vez más difícil de definir pero evidentemente apetecible para el muchacho. Pues bien, *Buffalo 66* no es, al fin y al cabo, una mala película, a pesar de su marcado narcisismo y cierta autoindulgencia que la pone al borde del naufragio en un par de ocasiones. Hay algo atractivo en la experiencia catártica de Gallo, una ópera prima que parece hecha básicamente para ajustar cuentas con su pasado. Las escenas en el hogar de

Billy Brown —el *loser* que encarna Gallo en la película— fueron filmadas en la casa donde él creció en realidad; y lo que se escucha cuando el padre de Billy (Ben Gazzara) canta para Layla (Cristina Ricci), en uno de los momentos más bizarros del film, es la voz de su auténtico padre. Paso a paso, Gallo va reconstruyendo su álbum de recuerdos: la indiferencia materna, la violencia de un padre fracasado y neurótico, la separación obligada de su único amigo y el amor no correspondido en su infancia, aquella que parece ser la fuente de todos sus traumas. De ahí en más, lo que le queda es inventarse un mundo nuevo. Y Billy Brown lo hace. Como puede, pero lo hace: recién salido de la cárcel (por un crimen que no cometió), secuestra a una aprendiz de bailarina de tap y la transforma en Wendy Balsam (aquel

amor frustrado en su niñez), quien terminará siendo el objeto de su deseo, que parecía muerto. Vuelve a su casa, comprueba que todo está tan mal como siempre (su madre sigue pensando que su equipo favorito de fútbol americano es más importante que él, su padre lo desprecia...) y rompe definitivamente ese lazo. Por último, decide saldar cuentas con el que, supone, es el responsable de su encarcelamiento, un jugador de fútbol que falló en un momento clave y le hizo perder una apuesta tan importante como para dejarlo en la bancarota. Es ahí, en el preciso momento en el que Billy debe decidir entre la muerte y el amor como instrumentos de redención, cuando su vida (y la película) pega un golpe de timón. La comedia negra que roza la farsa, el interés por visitar los componentes de la América profunda (los moteles, el superbowl, los clubes

de strip tease), la complicidad que Gallo pretende establecer mediante los cameos (Rosanna Arquette, Mickey Rourke, Kevin Corrigan) y su voracidad por incorporar cada uno de los recursos visuales a su alcance (los cuadros sobreimpresos en pantalla, a la Greenaway, para remitirse al pasado, por ejemplo) ceden el paso a algo nuevo. Billy Brown se acurruca en la cama junto a Layla como si fuera un chico, nace de nuevo. Y *Buffalo 66* se transforma en una película romántica.

Alejandro Lingenti



SIN LIMITES

Without Limits, EE.UU., 1998, dirigida por Robert Towne, con Billy Crudup, Donald Sutherland, Monica Potter. (AVH)

Es extremadamente difícil hallar buenas películas que describan los esfuerzos de algún deportista por conquistar la victoria: resultan, generalmente, bordados melosos con finales moralizadores. No es el caso de *Sin límites*, tercer opus del talentoso guionista (entre otras, escribió *Barrio Chino*, *El último deber* y la más reciente *Misión: Imposible*) Robert Towne, que retoma un tema que ya había tratado en su debut como director allá por 1982, *Personal Best*.

Aquí, el entrenamiento diario y el agotador camino de la superación no son experiencias que transforman al deportista en un mejor ser humano, sino

simples anécdotas de la vida cotidiana. Sin aburrir ni pretender lo que no es ni puede ser, esta historia "basada en la vida real" del corredor de 5.000 metros Steve Prefontaine, famoso por su particular estilo de competencia y su extrema tozudez, desarrolla una serie de viñetas centradas en su lucha por llegar cada vez "más rápido, más alto, más fuerte", en el constante enfrentamiento con un entrenador (Donald Sutherland, siempre correcto) y futuro creador del conocido calzado deportivo cuyo nombre refiere a la diosa griega de la victoria y en su incapacidad de amar a otro ser humano por exceso de vanidad. Con actuaciones impecables de todo el reparto y la producción de Tom Cruise, *Sin límites* da un ejemplo a tanto telefilm insufrible con similar desarrollo temático.

Diego Brodersen



SUEÑOS PELIGROSOS

The Crude Oasis, EE.UU., 1997, dirigida por Alex Graves, con Jennifer Taylor, Aaron Shields y Robert Peterson. (Gatavideo)

Ver esta película es asistir a un ejercicio de estilo sin saber de qué estilo se trata. Variante tranquila del cine independiente norteamericano (es decir: nada de montajes frenéticos o escenas de histeria cámara en mano), *Sueños peligrosos* cuenta un triángulo amoroso desde el punto de vista de la mujer engañada. La textura de las imágenes otorga al film un aire de espontaneidad que el cálculo de la narración —y ciertas escenas, publicitarias en el peor sentido de la palabra— desmienten.

Algo hay de interesante, sin embargo, en esta pequeña película de apenas una hora y cuarto. Alex Graves construye alrededor de los personajes un clima ominoso que acerca el film al género fantástico, aunque termina apostando por un hiperrealismo mínimo tejido en espacios abiertos. A pesar de su duración, esta fábula de la mujer común que se encuentra consigo misma y parte en busca de su destino no deja de parecer un corto artificialmente alargado. Habrá que ver qué pasa con Graves —admirador de Spike Lee, Gregg Araki, Robert Rodríguez (??) y Richard Linklater (!!)— cuando filme una historia digna de un largometraje.

Leonardo M. D'Espósito



HORROR PROFUNDO

The Ugly, Nueva Zelanda, 1997, dirigida por Scott Reynolds, con Paolo Rondo, Rebecca Hobbs, Jennifer Ward-Lealand. (Gatavideo)

El comienzo de esta nueva entrada gore del subgénero "asesino serial anda suelto" recuerda demasiado a la historia de Hannibal Lecter. Afortunadamente, es solo una primera impresión. Comienzan a sucederse flashbacks y flashbacks dentro de flashbacks, mientras la sangre brota a borbotones en cada uno de los recuerdos que la doctora Karen hace aflorar en Simon, un psicópata demente con niñez atormentada. La historia, de una sencillez casi rayana

en lo idiota, queda relegada a un segundo plano por el inteligente uso de la cámara y el montaje (aunque sufra de cierta tendencia "videoclíper", es justo decirlo). Diferentes momentos de la vida de este alter ego sangriento del patito feo se entrelazan y superponen, componiendo de a poco los fragmentos que le permitirán a la investigadora encontrar la verdad. Ganadora de premios en varios festivales de cine fantástico, y a pesar de todos sus excesos de estilo, *Horror profundo* confirma que el cine de terror neocelandés tiene muchas cosas que ofrecer. Muchas más que los infundados clones de clones post *Scream* que se sufren regularmente.

Diego Brodersen



EL GRAN GOLPE

The Big Hit, EE.UU., 1998, dirigida por Che-Kirk Wong, con Mark Wahlberg, Christina Applegate, Lou Diamond Phillips. (LK-Tel)

Melvin (Mark Wahlberg) es un asesino a sueldo implacable y preciso. Su único defecto es ser más bueno que el agua: sus amigos abusan de él, su amante negra lo esquilda y su novia judía le trae a los padres a casa. No por nada vive tomando antiácidos para la úlcera. Esta especie de parodia de los films de acción de Hong Kong es, en realidad, una *screwball comedy* contemporánea, amable y con algunos toques de sátira social nada desdeñables. El tono cómico

permite a Kirk Wong, sin traicionar una puesta en escena eficaz y rigurosa, deslizar algunas imágenes que el cine norteamericano no se atreve a mostrar, como la relación del protagonista con sus novias o con la chica de la que finalmente se enamora, japonesa ella. O reivindicar lúdica y lúcida la masturbación, reírse del afán de integración de los orientales en los Estados Unidos y de la propia industria de Hollywood. Que aquí, justicia colonial mediante, la condenó al video. No importa: *El gran golpe* es de esas películas breves y felices que la gran industria ya no sabe cómo hacer.

Leonardo M. D'Espósito



LOS HIJOS DE LA REVOLUCION

Childrens of the Revolution, Australia, 1997, dirigida por Peter Duncan, con Judy Davis, F. Murray Abraham, Sam Elliott y Geoffrey Rush. (Gativideo)

Eramos pocos y parió un hijo de Stalin. Ese es el resumen de la alocada primera hora de *Los hijos de la revolución*, que transcurre en los años treinta en Australia y cuenta la historia de una fanática de la revolución rusa (Judy Davis, una especie de Rosa Luxemburgo en clave histórica) que, por su belleza y su compromiso con la causa, es invitada a pasar una noche en el Palacio de Invierno. *Los hijos de la revolución* es una comedia disparatada que incluye referencias al musical y hasta un homenaje a Los Tres Chifla-

dos, encarnados por el séquito de Stalin que hace todo lo que el dictador desea. En la primera parte, el debutante Duncan propone una historia original que llega al colmo del disparpajo con la muerte de Stalin en la alcoba luego de pasar la noche con su incondicional admiradora. Lamentablemente, a partir de ese momento se modifica el punto de vista del film para centrarse en el vástago de Stalin. *Los hijos de la revolución* se vuelve seria y trascendente, y poco queda de la alegría del comienzo. Hasta Judy Davis, en una labor excepcional, tiene que callarse la boca, una misión difícil de cumplir tomando en cuenta su desmelenado estilo interpretativo.

Gustavo J. Castagna

REPASO

La novia de Chucky (*Bride of Chucky*), dirigida por Ronny Yu. (AVH)

Disparatada cuarta entrega del muñeco diabólico. Una vuelta de tuerca que se olvida de la segunda y la tercera película. Un chiste tras otro en un divertido y muy cinéfilo film de terror. Buenas escenas, menos pacatería que en todo el cine de los noventa y un final tan previsible como deseado. Comentario a favor en EA Nº 83.

Crepúsculo (*Twilight*), dirigida por Robert Benton. (AVH)

Policial crepuscular con un espectacular elenco. Un tono tranquilo acompaña esta película dirigida por Robert Benton, quien está volviendo a ser un cineasta interesante. Comentario a favor en EA Nº 79.

El sabor de la cereza (*Ta'm e guilass*), dirigida por Abbas Kiarostami. (AVH)

La mejor película en mucho tiempo. La llegada del cine iraní y de un grande del cine actual: Abbas Kiarostami. El éxito de público y de crítica cambió la cartelera de Buenos Aires. Una revolución cuyas consecuencias podrán disfrutarse en los cines y en los paladares cinéfilos durante mucho tiempo. Atención a los otros films del realizador que se estrenarán este año. Comentario en EA Nº 69 y en EA Nº 77, más algunas opiniones de Kiarostami; análisis del fenómeno en EA Nº 79, todos los redactores la nombran, hay muchas fotos del film, alcanzó el primer puesto en todas las encuestas y fue tapa (finalmente) en el Balance 98, EA Nº 83.

Principio y fin, dirigida por Arturo Ripstein. (AVH)

Arturo Ripstein tuvo en los últimos años un prestigio y una repercusión en nuestro país que le permitieron estrenar retrospectivamente las últimas películas de su filmografía. Este melodrama es sin duda uno de sus mejores trabajos. Con una puesta en escena memorable, Ripstein describe el camino hacia la tragedia de una familia que busca salvar a un hijo para salir adelante. La secuencia final figurará con justicia en cualquier historia del cine. Comentario a favor en EA Nº 80.

La máscara del zorro (*The Mask of Zorro*), dirigida por Martin Campbell. (Gativideo)

Pocos personajes de aventuras podrían haber sobrevivido a los cambios del mainstream sin perder espectadores como *El Zorro*. Pero igual lo cambiaron todo, le pusieron bombas, sadismo, y mucho, mucho fuego. A pesar de eso, el personaje se asoma a través de Anthony Hopkins pero, en una accidental metáfora sobre el estado del cine de aventuras, lo matan cuando ya no era necesario, como al Zorro clásico. Comentario en EA Nº 82.

La camarera del Titanic, dirigida por Bigas Luna. (Gativideo)

Con ese título de teatro de revista porteño Bigas Luna construye una de sus más ambiciosas películas. El director está más serio y menos cachondero, para nostalgia de sus admiradores y probablemente de sus detractores, que se divertían más antes. La historia que da pie a la película y justifica su visión es muy buena. Solamente un actor podría estar peor que Olivier Martínez, Joseph Fiennes, pero estaba muy ocupado trabajando en todas las películas del Oscar. Polémica, cuándo no, don Bigas, en EA Nº 84.

Air Bag, dirigida por Juanma Bajo Ulloa. (AVH)

Hay treinta chistes buenos en *Air Bag* y otros trescientos malos. Hay inteligencia puesta al servicio de la tontería. Hay personajes buenos y diálogos excelentes entre una catarata de palabras vacías. Es imposible defender esta película pero se sospecha algo escondido en toda esta locura. Bueno, este es el concepto: así como te digo una cosa te digo otra. Comentario en EA Nº 80.

Vientos de esperanza (*Hope Floats*), dirigida por Forest Whitaker. (AVH)

Comedia romántica color pastel con una ideología más bien oscura. Versión ridícula y conservadora del género. La única esperanza que nos queda es que los vientos que soplan en la carrera de Sandra Bullock se vayan pronto y vuelva a ser la actriz que alguna vez admiramos. Comentario sin esperanza en EA Nº 80.

La mejor de mis bodas (*The Wedding Singer*), dirigida por Frank Coraci. (AVH)

Como no tenían canciones simpáticas y clásicas de la década del noventa, tuvieron que ambientar la película en los ochenta. Igual no es ninguna maravilla. Javier Porta Fouz escribió la crítica pero más tarde desarrolló una teoría sobre el tema de las canciones de los noventa y su inaplicabilidad en el cine. La teoría está en el número 84 y es tan irrelevante como encantadora, igualito que las canciones de los ochenta. Se la recomendamos. Comentario sobre la película en EA Nº 82.

Glauber Rocha: permanencia del mito

CLÁSICOS



DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL

Deus e o diabo na terra do sol, Brasil, 1964, dirigida por Glauber Rocha, con Gerardo Del Rey, Yona Magalhães y Maurício Do Valle. (Yesterday)

ANTONIO DAS MORTES

O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro, Brasil, 1969, dirigida por Glauber Rocha, con Maurício Do Valle, Odete Lara, Hugo Carvana y Othon Bastos. (Yesterday)

Realizador, actor, escritor, periodista y crítico, Glauber Rocha (1939-1981) sigue siendo la figura más importante y representativa del cine latinoamericano. El infatigable Glauber tuvo una corta vida pero le bastaron una decena de largos y varios cortos y medimétrajes para dejar una obra que por momentos trasciende lo específicamente cinematográfico.

Hace tiempo que los films de Rocha no están al alcance del público ya que el último ciclo casi completo de su obra se realizó diez años atrás en la Sala Lugones. De ahí en más, otra vez el silencio, solo interrumpido por esporádicas ediciones en video.

Es muy complicado definir el cine de Rocha en pocas palabras porque el propio director y sus films resultan bastante caóticos. Glauber integró el Cinema Novo de los 60 (Nelson Pereira Dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues), un movimiento estético e ideológico que rompió con el cine *for export* para pequeñoburgueses, como le gustaba decir al director. Pero si su ópera prima (*Barravento*) puede calificarse como una ficción documental con las cons-

tantes del Cinema Novo, a partir de *Dios y el diablo en la tierra del sol* el realizador abandona toda óptica naturalista para profundizar en los mitos de la cultura brasileña.

En varias oportunidades Rocha fue cuestionado por su hermetismo intelectual, que le impedía acercarse a las clases populares. También, por adoptar en su cine las innovaciones formales de la Nouvelle Vague y por la utilización de un lenguaje cinematográfico que por momentos incurría en desprolijidades gratuitas. Pero Rocha siempre respondió a sus detractores con la furia que lo caracterizaba (más de una vez se agarró a trompadas con sus críticos) y con los violentos textos político-estéticos que pusieron de manifiesto no solo sus ideas sobre el cine sino también sobre el destino de Latinoamérica. Dos de sus escritos más reconocidos — *La estética del hambre* (1965) y *La estética del sueño* (1971) — tienen la misma contundencia política, más allá de sus diferentes objetivos, que el manifiesto del Grupo Cine Liberación de Solanas, Getino y Vallejo.

Glauber Rocha fue un intelectual de izquierda que se acercó a los mitos populares de Brasil con una mirada distinta a la de sus colegas, ya que en sus películas no existe el miserabilismo gratuito ni el sentimentalismo llorón. En sus films, especialmente en aquellos más accesibles para cualquier espectador, se manifiesta un orden dentro del caos, de acuerdo a las influencias cinéfilas y poéticas del director. Glauber llegó a concebir un cine auténticamente latinoamericano tomando como ejes temáticos y formales los códigos de la Nouvelle Vague,

el western clásico y el spaghetti y el primitivismo estético del cine de Pasolini. No toda su filmografía es rescatable, según el lejano recuerdo que tengo de *Cáncer* (1972), *Claro* (1975) y la ambigua ideología que transmite su último opus, *La edad de la tierra* (1980), una película terminal y casi imposible de soportar, como lo había sido *Saló* de Pasolini. Todo lo contrario ocurre con *Historia de Brasil* (1974), paradigma del género documental donde relata la historia de su país desde 1500 hasta 1973.

La edición en video de *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Antonio Das Mortes* permite encontrar al Rocha popular que a través de sus personajes derrumba instituciones — la Iglesia, el Estado, los militares — y reflexiona sobre la identidad de un país tan complejo como Brasil. Las dos películas pueden verse una después de la otra ya que en la saga del conflictivo justiciero Antonio Das Mortes se reiteran algunas de las obsesiones del director: ciertos personajes (los cangaceiros, los falsos profetas, los políticos), el uso de la música folklórica como una voz en off que relata las historias, las referencias a la religión y a los mitos por la vía metafórica, la puesta en escena ostentosa y grandilocuente. En la actualidad podrá gustar o no el cine de Rocha y algunas de sus ideas pueden incluso resultar pedantes y anacrónicas. Sin embargo, las películas de Glauber continúan transmitiendo una inusitada autenticidad y un compromiso ideológico que las diferencia del falso cine latinoamericano que hoy vende su mercancía para ganar premios en festivales.

Gustavo J. Castagna



LA REINA DE LA RULETA

Barbary Coast, EE.UU., 1935, dirigida por Howard Hawks, con Miriam Hopkins, Edward G. Robinson, Joel McCrea. (Epoca)

Me gusta el cine de Howard Hawks desde antes de cumplir los diez años. Sus películas, que no dejé de ver durante toda mi vida, son accesibles para todo público. La libertad con la que Hawks trabajó y su innegable talento le permitieron pasearse por los géneros y darle a cada uno su estilo personal. *La reina de la ruleta* pertenece a la primera época del realizador y contiene elementos que se repetirán a lo largo de su filmografía. La mujer valiente y decidida es tan común en Hawks que, en el lenguaje cinéfilo, a

las mujeres fuertes en los géneros dominados por hombres se las suele llamar "hawksianas". Con el avance de la mujer en el cine esos personajes aparecen con más frecuencia, pero es válido el aporte de Hawks en ese sentido. La narración, como siempre en el director, es fluida y muy entretenida; Walter Brennan hace de viejo atorrantón (otro dicho cinéfilo: Brennan nació viejo), un papel que el actor representará durante toda su carrera y que también aparecerá en los films de Hawks interpretados por él o por otros. *La reina de la ruleta* es una buena película de Hawks, lo que equivale a decir que, sin ser uno de sus mejores films, posee méritos para ser disfrutado de punta a punta.

Santiago García



LA COSTILLA DEL HOMBRE

Adam's Rib, EE.UU., 1949, dirigida por George Cukor, con Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Judy Holliday, Tom Ewell, Jean Hagen, David Wayne. (Epoca)

El cine como fiesta interminable; *La costilla del hombre* (nuevo título videográfico para esta largamente conocida *La costilla de Adán*) nació para el tándem Tracy & Hepburn, con un guión escrito para ellos por sus amigos y también pareja Garson Kanin y Ruth Gordon, y para ser dirigido por el compinche George Cukor. El ambiente festivo domina a lo largo de sus cien minutos, en los que a un matrimonio de abogados le toca estar en los lugares opuestos de un juicio por intento de asesinato. Tracy es Adam, el fiscal, y Hepburn es Amanda, la defensora de una rubia (Judy Holliday) de decidida y violenta reacción contra un marido poco fiable (Tom Ewell).

La costilla del hombre avanza como esas fiestas en las que la diversión es insoluble de la causticidad en cada conversación, y donde la guerra apenas se disimula bajo los juegos del lenguaje. Bajo la guía de la sabia malicia de Cukor, las batallas se suceden en las calles de Nueva York, en los tribunales y en los dormitorios. La película puede verse también como un documental sobre el matrimonio Tracy-Hepburn, y apenas más disimulado, como un informe de ese otro Kanin-Gordon que puso los

argumentos en la disputa. Por si eso no bastase, el cuarteto que soporta en segundo plano la trifulca del dúo protagonista se permite brillar de un modo que atestigüa la generosidad de las estrellas que aquí entraron en juego. Es difícil pensar cómo Holliday, Ewell, Hagen y Wayne podían estar mejor que en las continuas fricciones bélico-erótico-sentimentales de *Adam's Rib*.

Más allá de que los arranques feministas de Amanda parezcan casi a medida para que Adam los vapulee con su aire protector y paternalista —aunque todavía Tracy estaba lejos de su última época, de la que Andrew Sarris comentó que "tendía a aparecer más en sermones que en películas"—, lo realmente memorable de *La costilla del hombre* es cómo sacude el meloso ideal de la media naranja, y remontándose a la bíblica referencia remite a ese desajuste inherente al matrimonio que no puede ser sino de dos, y dos distintos. Atender, por otra parte, cómo suena *Adam's Rib*, con las parrafadas aguardentosas de Tracy y los arrestos de esa formidable corneta de Nueva Inglaterra que la Hepburn hacía funcionar en cada enfado. Para agregarle melodía y sofisticación, el galante David Wayne interpreta, en una arremetida seductora, *Farewell Amanda* de Cole Porter, poniendo el interludio romántico en la prodigiosa mordacidad general.

Eduardo A. Russo

LOS CLÁSICOS DEL MES

A partir de este mes haré en este recuadro una breve reseña de los títulos más salientes aparecidos en video dentro de la elusiva categoría de cine "clásico".

- *Tu nombre es tentación* es la última colaboración entre Marlene Dietrich y el director Josef von Sternberg y la única que faltaba editar en video, con la diva interpretando a una devoradora de hombres que responde al emblemático nombre de Concha Pérez. Sobre la misma novela, Luis Buñuel realizó su postrera obra maestra, *Ese oscuro objeto de deseo*. (Sobre la saga Dietrich-Sternberg saldrá próximamente una nota en *El Amante*.) (Epoca)
- El amargo trasfondo que traslucen varias de las comedias de Billy Wilder se puede detectar en *La mundana*, una de sus películas menos vistas, con la Dietrich aquí como una nazi enamorada de un sol-

dado americano en medio de las ruinas de un Berlín destruido por la guerra. (Ver comentario en el repaso sobre Billy Wilder en *El Amante* Nº 84.) (Epoca)

- Quienes gusten de los dramas carcelarios pueden ver *Entre rejas*, un film representativo de la etapa americana de Jules Dassin, con un memorable Hume Cronyn interpretando a un carcelero sádico y fanático de la música de Wagner. (Epoca)
- Dentro de un tono más ligero se pueden disfrutar dos películas menores pero simpáticas de Henry Koster: *Los tres diablillos*, con el gorjeante debut de Deanna Durbin, y *Un enviado del cielo*, comedia fantástica en la que Cary Grant interpreta nada menos que a un ángel (lo que te perdiste Wim Wenders!). (Epoca)
- Uno de los variados enfrentamientos cinematográficos entre Edward G. Robinson (el gángster de corazón blando) y Humph-

rey Bogart (el pistolero cruel y despiadado) se recrea en *Votos o balas* de William Keighley, un típico exponente de la producción americana media de los años treinta. (Epoca)

- El humor absurdo e inquietante que aparece en varias de las películas de Roman Polanski se manifiesta precozmente en *Dos hombres y un armario*, donde vemos reunidos todos sus cortos juveniles, de los cuales el fundamental es el que da nombre al video. (Yesterday)
- Recuerdo el pequeño escándalo que se suscitó en ocasión del estreno de la versión mutilada de *Soy curiosa (amarillo)*, del sueco Vilgot Sjöman. Hoy es posible que las audacias sexuales del film sean solo aptas para voyeuristas recalitrantes. (Yesterday)
- Los que crean que James Ivory solo dirigió películas ambientadas en suntuosos

palacetes de profuso mobiliario, pueden alquilar *Shakespeare Wallah*, un film realizado en 1965 que desarrolla una de sus obsesiones culposas predilectas: las relaciones de los ingleses con la India y su cultura. (Yesterday)

- Para los buscadores de rarezas se editó *La corona negra*, una producción que Luis Saslavsky dirigió en España sobre un argumento original de Jean Cocteau (!), con Vittorio Gassman y María Félix en el reparto. (Yesterday)
- Por último dos Bergman de distintas épocas y diferente tratamiento formal: *Puerto*, una obra juvenil en la que, creése o no, el protagonista es un obrero, y *El rito*, un film de madurez que es un claustrofóbico y denso relato sobre las relaciones del artista con la sociedad. (Yesterday)

Jorge García

ESPIA POR MANDATO (*The Counterfeit Traitor*), 1962, dirigida por George Seaton, con William Holden y Lilli Palmer.

Space 1/4, 13 hs.

Será bueno rever hoy esta película que cuando se estrenó en Buenos Aires tuvo un clamoroso éxito de público. Basado en una historia real, el film es un tenso y efectivo relato en el que William Holden personifica a un agente de espionaje americano que se hace pasar por nazi atravesando por un sinfín de peripecias en diversos países, enamoramiento de una alemana incluido.

GRITO DE BATALLA (*Battle Cry*),

1955, dirigida por Raoul Walsh, con Van Heflin y Aldo Ray.

Space 11/4, 16.30 hs.; 12/4, 9.30 hs.

En los años cincuenta Raoul Walsh dirigió un par de superproducciones bélicas adaptando novelas "importantes" del género: *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer y este film, inspirado en un relato de Leon Uris. Ninguna de las dos películas agrega demasiado a la bien ganada gloria del director, pero aun así, la potencia de las escenas de acción justifican su visión.

SINTONIA DE AMOR (*Sleepless in Seattle*), 1993, dirigida por Nora Ephron, con Tom Hanks y Meg Ryan.

Space, 15/4, 22 y 1.30 hs.

La predisposición del tríptico Ephron-Hanks-Ryan de tomar por asalto títulos clásicos de la cinematografía norteamericana no se inició con la reciente *Tienes un e-mail*. Con mi habitual imparcialidad los invito a ver esta película, pero también sugiero

que echen un vistazo a los dos títulos que Leo McCarey dirigió en 1939 y 1957 (*Un asunto de amor* y *Algo para recordar*) en los que está inspirado este film, y establezcan las correspondientes comparaciones.

EL FIN DE SAN PETERSBURGO (*Kon-yets Sankt-Petersburga*), 1927, dirigida por Vsevolod Pudovkin, con Vera Baranovskaia e Iván Chuveliov.

TV Quality, 25/4, 17 hs.; 27/4, 23 hs.

Si bien la carrera del ruso Vsevolod Pudovkin se prolongó hasta mediados de los años cincuenta, su fama se debe a dos o tres películas realizadas durante el período mudo. *El fin de San Petersburgo*, más allá de su explícito mensaje ideológico, todavía deslumbra por la impactante fuerza visual de muchos de sus planos. Para no dejar pasar.

FELICES JUNTOS (*Happy Together*), 1997, dirigida por Wong Kar-wai, con Leslie Cheung y Tony Leung.

Space, 15/4, 23.45 hs.; 16/4, 2.15 hs.

Wong Kar-wai se ha convertido ya para algunos sectores de la crítica y la cinefilia en una figura de culto. Sus films anteriores conocidos, *La caída de los ángeles* y *Chungking Express*, me parecen definitivamente descartables, y este tampoco me gustó, pero dado que lo vi en una trasnoche del Festival de Mar del Plata en un deplorable estado físico y varios amigos insisten en las presuntas bondades de esta historia sobre la relación homosexual de dos hongkongueses que viven en Buenos Aires, no me queda más remedio —con la amplitud de criterio que es un rasgo distintivo de mi conducta— que sugerir su visión y volver a verlo.

CANCIONES DE MI CORAZON (*Grace of My Heart*), 1996, dirigida por Allison Anders, con Illeana Douglas y John Turturro.

Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones

La primera película de Allison Anders, *Nafta, comida y alojamiento*, había sido una grata sorpresa (su segunda obra, *Mi vida loca*, nunca llegó a estas tierras por ninguna vía), por lo que tenía expectativas sobre este film editado en video. Sin embargo, este relato ambientado en los años sesenta, sobre la ambición de una joven de convertirse en una estrella de la música pop (dicen que vagamente inspirada en la vida de Carole King), es una película superficial y desvaída que desaprovecha minuciosamente las posibilidades de la historia.

HAZ LO CORRECTO (*Do the Right Thing*), 1989, dirigida por Spike Lee, con Danny Aiello y Ossie Davis.

Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones

Nunca compartí los desmedidos elogios dispensados a la obra de Spike Lee y la casi ininterrumpida sucesión de mediocridades que componen su filmografía parecen darme la razón. De todos modos, este relato que transcurre durante un día en un suburbio de Brooklyn, es una película vital y desequilibrada, con una atractiva galería de personajes y una formidable banda de sonido. Aun con sus excesos, el título más atractivo del realizador.

VIAJE AL FONDO DEL MAR (*Voyage to the Bottom of the Sea*), 1961, dirigida por Irwin Allen, con Walter Pid-

geon y Joan Fontaine.

Cinecanal, 28/4, 23.45 hs.

He aquí un pequeño clásico del cine de aventuras, que sirvió de inspiración a la serie televisiva del mismo nombre (y que es bastante mejor que ella). La acción transcurre en un submarino atómico que trata de salvar al planeta de los riesgos que provoca una franja de radiación nuclear. El resultado es un film trepidante y entretenido, de esos que se ven sin atisbos de aburrimiento desde el primero hasta el último segundo.

LOS HOMBRES (*The Men*), 1950, dirigida por Fred Zinnemann, con Marlon Brando y Teresa Wright.

Film & Arts, 25/4, 23 hs.; 26/4, 7 y 16 hs.

Fred Zinnemann es el típico exponente del director de calidad dentro del cine norteamericano. Este film, sobre los problemas de integración en la sociedad de un hombre que regresa de la guerra parapléjico, ya muestra los rasgos esenciales de su obra (temas "importantes" tratados con irremediable superficialidad). El mayor interés radica aquí —sobre todo para los amantes del estilo interpretativo del divo— en el debut cinematográfico de Marlon Brando.

CANCION DE SEPTIEMBRE (*September Songs: The Music of Kurt Weill*), 1995, dirigida por Larry Weinstein, con Lou Reed, Betty Carter, Teresa Stratas y otros.

Film & Arts, 27/4, 19 hs.; 28/4 y 3/4, 11 hs.

La música de Kurt Weill es una inspirada síntesis de melodías populares y temas de construcción más relaciona-



UN CINE PARA TODOS LOS GUSTOS

Dentro del cine norteamericano clásico, a la mayoría de los grandes directores —aun cuando hayan incursionado en distintos géneros— se los destaca por su adscripción prioritaria a determinado tipo de películas (Ford, el western; Hitchcock, los films de suspenso; Minnelli, el musical y la comedia; Sirk, el melodrama, y un largo etcétera). La excepción puntual, por haber rodado grandes títulos en todos los géneros, es Howard Hawks. Como ya en esta misma sección (*El Amante* Nº 26) me referí a las características esenciales del cine de Hawks, me limitaré aquí a hacer una bre-

ve reseña de los siete films del director que exhibirá Cineplaneta (CV) en su ciclo de los mediodías y que ratifican ampliamente lo antedicho. (Podrán verse una película de gánsters, un melodrama de ambiente bélico, un film negro, una comedia, una película de aventuras, otra sobre problemas juveniles y un western, y ninguna baja del nivel de muy buena, con algunas obras maestras incluidas, abarcando treinta y cinco años de su filmografía.)

Scarface, 1932, es el clásico paradigmático del cine de gánsters. Un film de asombrosa modernidad a pesar de sus casi setenta años, que además sugiere, con gran audacia para la época, con una relación incestuosa entre Tony Camonte y su hermana. **16/4, 12 hs.; 17/4, 1.15 hs.**

Tener y no tener, 1944, es una adaptación de la novela de Hemingway (la peor de su obra según el autor), que muchos críticos comparan ventajosamente con *Casablanca* y significó el impactante debut de Lauren Bacall. Además es un auténtico documental sobre la relación que comenzaba a gestarse entre la actriz y Bogart. **17/4, 12 hs.; 18/4, 1.45 hs.**

Al borde del abismo, 1946, sobre la novela de Raymond Chandler y otra vez con Bogey y la Bacall, es famosa por los encuentros étlicos entre Hawks, el actor y William Faulkner (guionista del film), en los que discutían sobre la presunta ininteligibilidad de la trama. Lo que es indudable es que la película es uno de los grandes títulos del cine negro. **18/4, 12 hs.; 19/4, 1.25 hs.**

Vitaminas para el amor, 1952, una formidable comedia en la que Cary Grant y Ginger Rogers toman unas píldoras que los rejuvenecen, alcanza en su segunda mitad niveles superlativos de delirio, sin dejar de lado la solapada amargura que caracteriza las películas del director dentro de este género. **19/4, 12 hs.; 20/4, 1.20 hs.**

Hay films que son la quintesencia de la obra de un realizador (*Más corazón que odio*, *Intriga internacional*), y en el caso de Hawks, creo que **Hatari** (1962) cumple con todos los requisitos. Una película extraordinaria que combina la aventura, el humor, el romance y esa intransferible mirada hawksiana que permite al es-

pectador compartir las peripecias de los personajes. **20/4, 12 hs.; 21/4, 1.15 hs.**

Línea roja 7000, 1965, una visión sobre la juventud de los años sesenta ambientada en el mundo del automovilismo, es para mí una de las escasas películas discutibles del director, pero como hace mucho tiempo que no la veo prefiero no emitir un juicio definitivo. **21/4, 12 hs.; 22/4, 1.40 hs.**

Por último, **El Dorado**, 1967, remake de la extraordinaria *Río Bravo*, comienza con un tono decididamente sombrío, pero luego se centra, oscilando permanentemente entre el drama y la comedia, en la relación entre Wayne y Mitchum. Si bien no supera a su predecesora, estamos ante un gran western. **22/4, 12 hs.; 23/4, 1.40 hs.**

Las películas de Howard Hawks están, en mi opinión, entre las más disfrutables de la historia del cine, por lo que sugiero no desaprovechar la ocasión de ver esta muestra tan variada como representativa de su obra.

Jorge García

da con lo clásico. Aquí podemos escuchar (y ver) interpretaciones de varios de sus temas más conocidos en versiones poco convencionales y en medio de adecuadas escenografías. Una excelente oportunidad para apreciar las bellas canciones de Kurt Weill.

JUEGO PELIGROSO (*Through Naked Eyes*), 1983, dirigida por John Llewellyn Moxley, con David Soul y Pam Dawber. **TNT, 15/4, 14.15 hs.**

Algunos TV movies del especialista J. L. Moxley se han transformado con el tiempo en pequeños clásicos. Es el caso de este tenso thriller ambientado en un gran edificio de departamentos, donde un hombre que se dedica en sus ratos libres a observar los movimientos de una vecina, termina percibiendo que también es mirado por ella. Cuando una serie de crímenes se comete en el predio, ambos se dan cuenta de que a su vez son controlados por un tercero. Interesante film sobre los riesgos del voyeurismo.

EN SU CLAUSTRO (*Inside Out*), 1986, dirigida por Robert Taicher, con Elliott Gould y Howard Hesseman. **TNT, 23/4, 0.40 hs.**

En este curioso film del ignoto Robert Taicher, un hombre, ante la angustia que le provoca cualquier contacto con la "realidad" neoyorquina, vive encerrado en su departamento, sólo conectado a través del teléfono. Una premisa argumental interesante que hubiera requerido una puesta en escena de mayor vuelo, pero a pesar de ello una obra extraña y atrayente que vale la pena ver.

EL DIABLO COJO (*Le diable boiteux*), 1948, dirigida por Sacha Guitry, con Sacha Guitry y Emile Drain. **TV 5 Internacional, 11/4, 21.30 hs.; 16/4, 3 hs.; 17/4, 0.30 hs.**

Por encima de sus dotes interpretativas, Sacha Guitry es reconocido por cada vez más sectores de la crítica como el principal referente de la comedia clásica francesa. *El diablo cojo*

es una de sus películas dedicadas a la historia de Francia y en ella Guitry personifica a Talleyrand, el maquiavélico diplomático que vivió en los años de la Revolución. Cierta pesadez y estatismo de la puesta se ven parcialmente compensados por los cáusticos e ingeniosos diálogos.

UN LUGAR EN EL MUNDO, 1992, dirigida por Adolfo Aristarain, con Federico Luppi y José Sacristán. **Volver, 3/4, 20 hs.; 4/4, 11 hs.**

La indiscutible capacidad narrativa de Adolfo Aristarain aparece en este relato ambientado en San Luis, con claras resonancias del western, en el que se manifiesta sin ambages la posición anárquica e individualista del realizador. Hay que decir también que los actores principales nunca han estado mejor que en esta película.

EL HOMBRE QUE SUPO PERDER (*The Glass Key*), 1942, dirigida por Stuart Heisler, con Alan Ladd y Veronica Lake.

Bravo (MC), 24/4, 14 hs.

Esta adaptación de una de las mejores novelas de Dashiell Hammett es en mi opinión bastante superior a la sobrevalorada *El halcón maltés* y la ambigua naturaleza de sus personajes es transmitida a la perfección por el impasible Alan Ladd y la glamorosa Veronica Lake. Con la misma pareja protagónica y dirección del prolífico George Marshall, se exhibirá a continuación en el mismo canal *La dalia azul*, uno de los escasos guiones escritos para el cine por Raymond Chandler.

LAS RELACIONES PELIGROSAS (*Les liaisons dangereuses*), 1959, dirigida por Roger Vadim, con Jeanne Moreau y Gérard Philippe. **TV 5 Internacional, 18/4, 21.30 hs.; 23/4, 3 hs.; 24/4, 0.30 hs.**

Es un tanto riesgoso utilizar este concepto en un director tan exterior y superficial como Roger Vadim, pero puede decirse que esta es su mejor

película. Adaptación contemporánea de la clásica novela de Laclos, el film es una cínica mirada sobre la alta burguesía europea de fines de los cincuenta. La banda de sonido jazzística con monstruos como Thelonious Monk y Art Blakey (que aparecen en la pantalla) es extraordinaria.

SEIS DESTINOS (*Tales of Manhattan*), 1942, dirigida por Julien Duvivier, con Charles Boyer y Rita Hayworth. **Bravo (MC)**, 26/4, 23 hs.; 27/4, 16.30 hs.

A pesar de la prolija destrucción de la obra de Julien Duvivier que en su momento llevaron a cabo los jóvenes críticos cahieristas, el tiempo ha demostrado que varias de sus películas resisten el paso de los años. Una de ellas es este entretenido film en episodios, sobre los efectos que produce la posesión de un frac en sus distintos propietarios. Los resultados son inevitablemente desparejos, pero el formidable reparto ayuda.

PIMPOLLOS ROTOS (*Broken Blossoms*), 1919, dirigida por David W. Griffith, con Lillian Gish y Richard Barthelmess.

Bravo (MC), 17/4, 17 hs. Es una exageración decir que Griffith inventó el cine, pero es indudable que nadie logró como él sistematizar en sus películas todo lo que se había descubierto hasta ese momento. Este melodrama acerca de la relación que se entabla entre un florista chino y una joven brutalizada por su padre (filmado hace ochenta años!) es uno de los films más contenidos e íntimos del director y cuenta con una inolvidable interpretación de Lillian Gish.

AL COMPAS DEL AMOR (*Shall We Dance?*), 1937, dirigida por Mark Sandrich, con Fred Astaire y Ginger Rogers.

Cineplaneta (CV), 13/4, 12 hs.; 14/4, 1.15 hs. El prematuramente desaparecido Mark Sandrich es recordado por haber dirigi-

do cinco de las películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers. Como siempre en los films de la pareja, el guión es un pretexto para sus incomparables números musicales, en este caso realizados por la música de Gershwin. Imperdible para los amantes del género.

MIENTRAS DUERME NUEVA YORK (*While the City Sleeps*), 1956, dirigida por Fritz Lang, con Dana Andrews e Ida Lupino.

Cineplaneta (CV), 30/4, 12 hs. La penúltima película de Fritz Lang en los Estados Unidos es un atractivo relato sobre la investigación que efectúa un grupo de periodistas para descubrir a un asesino psicótico. La habitual ambigüedad en la conducta de los personajes languianos se manifiesta aquí en las consonancias que aparecen entre el presuntamente incorruptible periodista que interpreta Dana Andrews y el asesino. Un film no demasiado valorado del director pero muy interesante.●●



STANLEY DONEN: A LA ESPERA DEL REGRESO

¿Habrá alguna posibilidad de que Stanley Donen vuelva a filmar luego de su repentino mutis en 1984 cuando solo tenía sesenta años? Esta es la pregunta que se hacen muchos admiradores, entre los que me cuento, de la obra del director. Nacido en 1924, Donen se sintió atraído desde muy niño por la coreografía y la danza y ya a los dieciséis años participó como corista en una producción de Broadway dirigida por Gene Kelly. En los años siguientes dio cuenta de su precoz talento coreografiando varios films musicales hasta que en 1949 se produjo su impactan-

te debut como (co)director con Gene Kelly en *Un día en Nueva York*. Es mucho lo que se ha escrito sobre este film, pero vale la pena señalar una vez más que es la película, junto con *Cantando en la lluvia*, que sentó las bases del musical moderno. En estos dos films, por primera vez de manera sistemática, las coreografías se desarrollan en las calles y los bailes y las canciones se utilizan como elementos que hacen progresar la narración y no como meros ejercicios para lucimiento de las estrellas de turno. También se ha discutido hasta el hartazgo sobre el grado de responsabilidad que correspondería a cada uno de los directores en estas dos películas. Es indudable que una mirada atenta a la filmografía individual de cada uno permite establecer con precisión que los principales méritos de Kelly hay que buscarlos en la elaboración de las coreografías, pero todo lo que tiene que ver con la puesta en escena y el desarrollo narrativo son atributos indiscutibles del talento de Donen. A lo largo de la década del cincuenta su filmografía se dividió entre películas musicales y comedias de tono sofisticado en las que aparecía de manera recurrente una mirada cargada de tristeza

y melancolía. (En ese sentido *Siempre hay un día feliz*, un film que narra el reencuentro de tres amigos después de diez años de separación, puede considerarse el primer musical pesimista de la historia del cine.) En *Charada*, 1963 —una película que volví a ver con gran placer hace poco tiempo—, Donen incursionó con fortuna en el terreno de la comedia de suspenso, realizando un film de claros ecos hitchcockianos pero a la vez profundamente personal en el que se desarrolla hasta las últimas consecuencias el que tal vez sea el tema principal de sus mejores películas: la necesidad de la búsqueda de la verdad ante cualquier situación. En 1967, Stanley Donen realiza la que hasta la fecha es su película más original y comprometida: *Dos en el camino*, un film de compleja estructura narrativa en el que se analiza la crisis de un matrimonio mediante un relato que, tras su apariencia de comedia sofisticada y moderna, es —según la insuperable caracterización de José Luis Garcí— “amargo como un pomelo temprano”. Luego de varios proyectos que por distintas razones fueron fracasos o semifracasos (con la excepción, quizá, de *Movie-Movie*, un nostálgico homenaje a los co-

mienzos del cine sonoro), Stanley Donen realizó hace quince años la película que hasta hoy es su canto del cisne cinematográfico: *Echale la culpa a Río*, una ácida comedia que en varios pasajes dejaba entrever que el talento del director se mantenía intacto. El año pasado, cuando recibió un Oscar honorario por su trayectoria, se vio a Donen en excelente forma, reclamando por un productor que financiara alguno de sus proyectos. Ojalá así sea, ya que tengo la certeza de que, si ello ocurre, Stanley Donen estará aún en condiciones de sorprendernos gratamente.

Yo seré una estrella (*Give a Girl a Break*), 1953, dirigida por Stanley Donen, con Debbie Reynolds y Gower Champion. **TNT**, 13/4, 8.30 hs.

Siempre hay un día feliz (*It's Always Fair Weather*), 1955, dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly, con Gene Kelly y Cyd Charisse. **TNT**, 29/4, 6 hs.

Charada (*Charade*), 1963, dirigida por Stanley Donen, con Cary Grant y Audrey Hepburn. **Space**, 27/4, 16.30 hs.; 28/4, 9.30 hs.

Jorge García

MENU DE CINE EN TV

Películas para ver en abril

Recomendaciones especiales comentadas en la **página 60**

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
				1 <i>La fiesta inolvidable</i> (B. Edwards) I-SAT, 14 hs. <i>El socio del silencio</i> (D. Duke) TNT, 24 hs.	2 <i>Mogambo</i> (J. Ford) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Pelle, el conquistador</i> (B. August) Film & Arts, 22 hs.	3 <i>Garras de ambición</i> (R. Walsh) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Cuando éramos reyes</i> (L. Gast) Space, 22 hs.
4 <i>Los inadaptados</i> (J. Huston) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Traficantes</i> (P. Schrader) Film & Arts, 1 h.	5 <i>La colina</i> (S. Lumet) I-SAT, 9 hs. <i>Ningún hombre me pertenece</i> (W. Ruggles) Cineplaneta (CV), 12 hs.	6 <i>Lo que sucedió aquella noche</i> (F. Capra) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Punto muerto</i> (W. Wyler) TV Quality, 23 hs.	7 <i>El blanco móvil</i> (J. Smight) TNT, 10 hs. <i>Mamita querida</i> (F. Perry) Space, 18.30 hs.	8 <i>Oliverio Twist</i> (D. Lean) Film & Arts, 23 hs. <i>De aquí a la eternidad</i> (F. Zinnemann) Bravo (MC), 23 hs.	9 <i>Buffet froid</i> (B. Blier) Film & Arts, 23 hs. <i>Carrie</i> (B. De Palma) Space, 23.45 hs.	10 <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 9 hs. <i>El tesoro del ahorcado</i> (J. Sturges) TNT, 10 hs.
11 <i>De paseo a la muerte</i> (J. Coen) Cinecanal, 10.35 hs. <i>Casco de oro</i> (J. Becquer) TV Quality, 17 hs.	12 <i>Naves misteriosas</i> (D. Trumbull) Cinecanal, 10 hs. <i>El padre de la novia</i> (V. Minnelli) Bravo (MC), 23 hs.	13 <i>Danza con lobos</i> (K. Costner) Hallmark, 11 hs. <i>Chucky, el muñeco infernal</i> (T. Holland) Cinecanal 2, 14.30 hs.	14 <i>Herencia de la carne</i> (V. Minnelli) TNT, 7.10 hs. <i>Kagemusha</i> (A. Kurosawa) Cinecanal, 10.35 hs.	15 <i>Baby Doll</i> (E. Kazan) Film & Arts, 23 hs. <i>El ocaso de una vida</i> (B. Wilder) Bravo (MC), 23 hs.	16 <i>Cuatro bodas y un funeral</i> (M. Newell) Space, 13 hs. <i>Un extraño en Wetherby</i> (D. Hare) Film & Arts, 23 hs.	17 <i>Hechizo del tiempo</i> (H. Ramis) Space, 14.45 hs. <i>Los intocables</i> (B. De Palma) Cinecanal, 22 hs.
18 <i>Una Eva y dos Adanes</i> (B. Wilder) Space, 16.30 hs. <i>Agenda secreta</i> (K. Loach) Film & Arts, 21 hs.	19 <i>Los pájaros</i> (A. Hitchcock) Space, 16.30 hs. <i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) Film & Arts, 23 hs.	20 <i>Drácula</i> (F. Coppola) I-SAT, 22.30 hs. <i>El drama de Shanghai</i> (G. W. Pabst) TV Quality, 23 hs.	21 <i>La patrulla infernal</i> (S. Kubrick) Space, 6.30 hs. <i>El inspector Max</i> (C. Sautet) Film & Arts, 23 hs.	22 <i>Antes de la lluvia</i> (M. Manchevsky) Space, 22 hs. <i>Un rostro en la muchedumbre</i> (E. Kazan) Film & Arts, 23 hs.	23 <i>Asustemos a Jessica hasta morir</i> (J. Hancock) Cinecanal, 11.05 hs. <i>Los Krays</i> (P. Medak) Film & Arts, 23 hs.	24 <i>Una cosa llamada amor</i> (P. Bogdanovich) Cineplaneta (CV), 14.45 hs. <i>La balada de Gregorio Cortez</i> (R. Young) I-SAT, 15.45 hs.
25 <i>Pasión de los fuertes</i> (J. Ford) Bravo (MC), 16 hs. <i>Una mujer descasada</i> (P. Mazursky) Cinecanal, 1.20 hs.	26 <i>La última carcajada</i> (F. W. Murnau) Bravo (MC), 13 hs. <i>En la boca del miedo</i> (J. Carpenter) Cineplaneta (CV), 23.45 hs.	27 <i>Fuegos en la llanura</i> (K. Ichikawa) Film & Arts, 1 y 9 hs. <i>Yo te amo</i> (C. Berri) Space, 23.45 hs.	28 <i>Narciso negro</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 7 y 16.30 hs. <i>El club de la buena estrella</i> (W. Wang) I-SAT, 20.30 hs.	29 <i>Ugetsu</i> (K. Mizoguchi) Film & Arts, 1.15, 9.15 y 16.30 hs. <i>Frenesí</i> (A. Hitchcock) Cinecanal, 12.40 hs.	30 <i>América, América</i> (E. Kazan) Film & Arts, 7 hs. <i>Mi nombre es violencia</i> (D. Siegel) Space, 13 hs.	



Hoy: Robin Williams

¿En qué momento fue que Robin Williams dejó de ser un divertido payaso para convertirse en un empalagoso predicador? Repasaría su carrera pero ya me da miedo el comienzo, dudo en volver a ver aquellos episodios de *Mork & Mindy* donde se hizo conocido y que tanto me gustaban. Hago zapping y al ver su imagen juvenil con la remera colorida cambio de canal apresuradamente para no comprobar que las semillas del oprobio ya estaban ahí, evidentes para cualquier persona inteligente.

No sé cuándo fue el cambio pero sí cuál fue. En una época Robin Williams hacía reír. Como muchos payasos, era narcisista, hiperquinético, desahogado. Pero hacía propaganda de la risa de la única forma posible: haciendo reír. Desde hace un tiempo (me tiento decir que *La sociedad de los*

poetas muertos es su punto de inflexión pero ya no estoy tan seguro) la prédica por la alegría y la risa han reemplazado a la carcajada misma. Como no podría ser de otra manera, el alegato explícito no puede sino ir acompañado de la solemnidad y la ampulosidad de las campañas institucionales. El temario es restringido: la Vida. "Aprovechen el día porque todos moriremos pero si morimos no importa porque el amor es más fuerte y nos reencontraremos en el paraíso pero mientras tanto que el médico que nos atiende se ponga una nariz de payaso porque la risa es remedio infalible."

Todo esto no sería más que la crónica de una decadencia por equivocarse en la localización de sus habilidades si Robin Williams no fuera un actor cada vez más importante. De hecho su ¿carisma? no

hace más que imponerse en cualquier película: no importa que el director sea el más anónimo de los empleados de la productora o Steven Spielberg o Peter Weir, su presencia se impone y cubre la película de melaza. Experimento mental: reemplazar a Jim Carrey por Williams en *The Truman Show*. Dos consecuencias posibles: la película sería insoportable y Robin Williams estaría nominado para el Oscar. Robin Williams es el verdadero autor hollywoodense del momento.

La única conclusión posible es que el mundo se está convirtiendo en un lugar inhabitable. Quisiera morir pero ahora parece que ni ahí me va a dejar tranquilo. ●●

Gustavo Noriega

BRITISH ARTS CENTRE (BAC). Suipacha 1333. Tel.: 4393-6941. Entrada: \$ 2

Alfred Hitchcock: el período inglés
30-3: *El ring* (1927) (17 hs.); *Chantaje* (1929) (19 y 21 hs.). **6-4:** *El hombre de Man* (1929) (a las 17); *El hombre que sabía demasiado* (1934) (a las 19 y 21). **13-4:** *Asesinato* (1930) (a las 17); *Agente secreto* (1936) (a las 19 y 21). **20-4:** *El juego en la piel* (1931) (a las 17) y *Sabotaje* (a las 1936) (19 y 21). **27-4:** *Ricos y extranjeros* (1932) (a las 17) y *La dama desaparece* (1938) (a las 19 y 21). **4-5:** *La posada maldita* (1939) (a las 17) y *Joven e inocente* (1937) (a las 19 y 21).

The Black Adder, una serie protagonizada por con Rowan *Mr. Bean* Atkinson (o la historia de Inglaterra en solfa). De martes a viernes a las 18. Sábados a las 18.30. Duración de cada capítulo: 30'. Versiones originales en inglés sin subtítulos.

Del 30-3 al 3-4: *The Archbishop y The Queen of Spain's Beard*
 Del 6-4 al 10-4: *Witchsmeller Pursuivant y The Black Seal*.

EL CINE DE FIN DE SIGLO

Como parte de sus actividades de difusión fuera de su propia pantalla, Space organiza un ciclo denominado *El cine de fin de siglo*. Los films se exhiben los jueves a las 20 en el microcine del Centro Cultural Recoleta (Junín 1930). La entrada es libre y gratuita.

1-4: *Fresh* de Boaz Yakim
8-4: *Cigarros* de Wayne Wang
15-4: *Henry, retrato de un asesino* de John McNaughton
22-4: *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia
29-4: *Felices juntos* de Wong Kar-wai

CINE COSMOS. La película del mediodía. A las 12.30. Entrada: \$ 2.
12: *Pasaron las grullas* de Mijail

Kalatozov. **13:** *Espartaco* ballet de Vadim Derbeniov y Yuri Grigorovich. **14:** *La edad de las ilusiones* de Istvan Szabó. **15:** *El primer grito* de Jaromil Jires. **16:** *El cuchillo bajo el agua* de Roman Polanski. **17:** *El destino de un hombre* de Serguei Bondarchuck. **18:** *La Segunda Guerra Mundial* de Roman Karmen. **19:** *Mi amigo Iván Lapshin* de Alexei Guerman. **20:** *Condenados a vivir* de Jiri Krejeik. **21:** *El tema* de Gleb Panfilov. **22:** *Los frutos prohibidos del paraíso* de Vera Chytilová. **23:** *El horóscopo de Joaquín* de Oldrich Lipsky. **24:** *La gran batalla de Stalingrado* de María Slavinskaia. **25:** *Cielo despejado* de Grigori Chujrai. **26:** *Apasionata* de Jiri Weiss. **27:** *Danza macabra* de Tamas Banovich. **28:** *Dura prueba de sospecha* de Alexei Guerman. **29:** *Una noche muy moral* de Karoly Makk. **30:** *Solo ella* de Konrad Wolf.

CURSO
 Hasta el 8 de abril continúa abierta

la inscripción para el curso *Cómo ver cine*, un programa de 16 clases de teoría y práctica del análisis del film, que dictará Sergio Wolf en el área de Extensión Cultural de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Informes: 4514-3157/4514-3188.

FUNDACION CINETECA VIDA. Foro Gandhi (Corrientes 1551). Tel.: 4374-7501. Los viernes y domingos de abril a las 20.30 hs. Abono por 5 funciones: \$ 10.

Ciclo: Alexander Kluge y Jean-Luc Godard

2-4: *El poder de los sentimientos* de A. Kluge. **4-4:** *Alphaville* de J.-L. Godard. **9-4:** *En peligro y máximo apuro el compromiso lleva a la muerte* de A. Kluge. **11-4:** *Los carabineros* de J.-L. Godard. **16-4:** *Adiós al ayer* de A. Kluge. **18-4:** *La chinoise* de J.-L. Godard. **23-4:** *El ataque del presente al resto de los tiempos* de A. Kluge. **25-4:** *El soldadito* de J.-L. Godard. **30-4:** *Trabajo ocasional de una esclava* de A. Kluge.

La biblioteca de EL AMANTE

EN VENTA EN LA REDACCIÓN DE EL AMANTE



ENVÍOS A DOMICILIO

La aldea local

Tomás Abraham
 321 páginas. \$ 22

Diccionario de cine

Eduardo A. Russo
 313 páginas. \$ 25

Wim Wenders

Colección
 Directores Nº 2
 80 páginas. \$ 10

Perseverancia

Serge Daney
 176 páginas. \$ 12

Scorsese

Colección
 Directores Nº 1
 80 páginas. \$ 10

¿Le faltan algunos amantes?

Consígalos en la redacción o solicítelos por teléfono o e-mail.



SUSCRIBASE A EL AMANTE Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

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:** 4322-7518/4326-5090. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar.

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

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)

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

Martin Scorsese Wim Wenders

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCIÓN

TELÉFONO



**SECRETARIA DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION**



La **Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación** convoca al **Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges, 1999**, de poesía y cuento en lengua castellana, como homenaje al gran escritor argentino, maestro en ambos géneros, en el año del centenario de su nacimiento. Destinado a premiar, en cada género, un libro inédito de autor édito de cualquier nacionalidad y lugar de residencia.

Premio: \$ 50.000.- para cada género, y la publicación de ambos libros por la Editorial EMECE.

Cierre: 14 de mayo de 1999

Informes: Dirección de Promoción Cultural,
Rodríguez Peña 1928, 5° Piso (1021)
Buenos Aires, Argentina. Tel. 4816-5114.

**LEER
ES UN
PLACER,
GENIAL.**

