

# EL AMANTE

CINE

Flores de fuego  
Conozco la canción  
Crimen verdadero  
Silvia Prieto

Nº 87

Cine de la televisión:  
Conservadores o reaccionarios

Indice 98



AÑO 8 | Nº 87 | JUNIO 99 | ARG \$ 7,50 | URU \$ 50



# La biblioteca de **EL AMANTE**

EN VENTA EN LA REDACCIÓN DE **EL AMANTE**

ENVIOS A DOMICILIO



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



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



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



**Scorsese**  
Colección Directores Nº 1  
80 páginas. \$ 10



**Wim Wenders**  
Colección Directores Nº 2  
80 páginas. \$ 10

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

## ¿Le faltan algunos amantes?



**SUSCRIBASE A EL AMANTE Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO**

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES

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](mailto: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

# EL AMANTE CINE

N.º 87

JUNIO

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  
Marcelo Mosenson  
Tino y Norma Postel

## Secretaría

María Alimova (la reina de los suscriptores)

## Los bombones del mes

Martha González, simplemente irresistibles

## Corresponsal extranjero salvado de la quiebra

Gustavo J. Beat Castagna, Say no More

## Cadete campeón en cualquier momento

Gustavo Requena Johnson, el Clint Eastwood boliviano

## La fiesta inolvidable

Norma Postel, conoce la receta

## Colabora con Norma

Benjamina, las tortillas del sábado

## Corrección y buenos modales

Diego Brodersen y Leonardo M. D'Espósito, cuidado con la granada

## Meritorio de corrección de gira

Jorge no sabemos donde está García

## Desde Europa nos protege

Gabriela Ventureira, ¡resiste!

## Jefe de archivo en la dulce espera

Santiago García, cuando se estrene *Episodio I*, lo echamos

## Traducción de algo, pero traducción igual

Lisandro de la Fuente, sin zapatos, un petiso

## Tipea

Silvia Prieto

## Composición tipográfica y diagramación

Carina Cerrutti

## Diseño de tapa

Luis Goldfarb

## Estrenos

- 2 Flores de fuego
- 4 Crimen verdadero
- 6 Conozco la canción
- 8 Silvia Prieto
- 10 La venganza
- 11 Alma mía
- 12 Voraz
- 13 Tres es multitud
- 14 El evangelio de las maravillas
- 15 Yepeto
- 16 Megalexandros
- 17 Lisboa
- Lolita
- Abre los ojos
- 18 ¿Bailamos?
- Fuerzas de la naturaleza
- Diario de Medellín
- 19 El árbol de la vida
- La emboscada
- Pequeña voz
- 20 El gran Simón
- El lado profundo del mar
- A primera vista
- Dos vidas en un instante
- Mi marciano favorito
- Pasión de una noche
- Simply irresistible
- 21 De uno a diez

## Cine de la televisión

- 22 Introducción
- 23 Ideología
- 24 Lenguaje
- 25 Actores
- 26 Cine americano
- 27 Los orígenes
  
- 28 Maradona
- 31 Índice
- 35 Uncipar
- 36 von Sternberg con Dietrich
- 40 Tomás Abraham
- 44 Cine y literatura
- 46 Blake Edwards
- 50 Mundo cine

## Guía del amante

- 52 Agenda
- 53 Discos
- 55 Video
- 60 Cine en TV
- 64 Bill Murray

EL AMANTE es una publicación de Ediciones Tatanka S. A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

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

E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

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

## Preimpresión e impresión digital

CentroGráfica SRL, Reconquista 741,  
Buenos Aires. Tel. 4315-3980

## Imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos  
Aires. Tel. 43867-4777

## Distribución en Capital

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

## Distribución en el interior

DISA SA. Tel. 4304-9377 / 4306-6347

# Flores de fuego

*Hana-Bi*

Japón, 1997, 103'

**Dirección:** Takeshi Kitano

**Producción:** Masayuki Mori, Yasushi Tsuge y Takio Yoshida

**Guión:** Takeshi Kitano

**Fotografía:** Hideo Yamamoto

**Música:** Joe Hisaishi

**Montaje:** Takeshi Kitano

**Intérpretes:** "Beat" Takeshi Kitano, Kayoko Kishimoto, Ren Osugi, Susumu Terajima, Tetsu Watanabe, Yasuei Yakushiji, Taro Isumi, Makoto Ashikawa.

## el hombre suburbano

por Gustavo J. Castagna

A veces en el cine se producen ciertos milagros. Puede tratarse de una película que asombre a la crítica, del nuevo film de un realizador que confirma sus virtudes estéticas o de la obra polémica que divide a los espectadores y a los analistas. Sin embargo, con el cine de Takeshi Kitano no todo se reduce a una cuestión de gustos ni a estar de acuerdo con su visión del mundo o a elogiar sus particulares elecciones de puesta en escena. En primera instancia, las películas de "Beat" Takeshi podrán disfrutarse más o menos según el interés de quien esté dispuesto a encontrarse con un cine diferente del que se hace en cualquier otra parte. Es que las bellas y potentes imágenes de *Flores de fuego* exceden el rigor de una crítica para crear una inmediata comunicación sensorial con el espectador que en el cine que generalmente vemos parecía definitivamente perdida. Después vendrá el momento de reflexionar sobre el film en sí mismo, pero con Kitano tengo la certeza de que —más allá del análisis— desearía que el cine fuera siempre tan intenso, inteligente y emotivo como el que transmiten las imágenes de *Flores de fuego*.

**El personaje.** ¿Quién es Kitano? Más de una vez, y a propósito de distintos festivales internacionales, *El Amante* se refirió a la popularidad que "Beat" tiene en Japón debido a la conducción de sus propios programas de televisión que, según las informaciones, no serían otra cosa que espacios dirigidos al entretenimiento a través de concursos y sketches cómicos. Pero, además, entre sus múltiples facetas y actividades, Kitano también es pe-

riodista, músico de rock y pintor naíf, como se percibe en varias escenas de *Flores de fuego*. Hasta hoy realizó ocho películas y en la mayoría de ellas se encargó del guión y del montaje. Por si fuera poco, en varios de sus films también interpreta el personaje principal.

El incansable Kitano, un ídolo popular en Japón, comenzó a ser reconocido por su cine a raíz de un primer premio en el Festival de Venecia. En nuestro país, por otra parte, debido a las bienvenidas retrospectivas de la Sala Lugones, se pudo acceder a buena parte de su filmografía. Fue el momento de conocer *Violent Cop* (1989), *Boiling Point* (1990), *Escenas en el mar* (1991) y *Sonatine* (1993), cuatro películas que mostraron a un director con un universo intrasferible y personal. Sin embargo, y pese a que después de *Sonatine*, Kitano filmó *Minna Yatteruka* (1995) y *Kids Return* (1996), títulos que desconocemos hasta hoy, *Flores de fuego* señala la definitiva síntesis temática y estilística del realizador. Aquellos violentos personajes de sus dos primeros títulos, el asordinado mundo poético de los surfistas de *Escenas en el mar* y la sentimental regresión a la infancia que tienen los mafiosos de *Sonatine* culminan con las imágenes de *Hana-Bi*.

**Desarma y sangra.** El cine de Kitano se maneja entre dos tópicos diferentes entre sí: los cruentos estallidos de violencia que tienen los personajes y un humor ingenuo y caricaturesco que, especialmente, se expresa a través del rostro impasible de "Beat" Takeshi. Justamente, tomando como figura

central al cansino y melancólico policía Nishi, Kitano narra otra historia de enfrentamientos entre policías y yakuzas. Sin embargo, el director ya no necesita retornar únicamente a los estallidos de violencia explícita que mostraban *Violent Cop* y *Boiling Point*, dos películas por las que su cine fue comparado con el de Don Siegel y Clint Eastwood en su papel del detective Harry Callahan. En *Flores de fuego* el nada verborágico policía carga con un presente abrumador (el recuerdo de la muerte de su hija, la enfermedad terminal de su esposa, la parálisis que sufre su mejor amigo y colega) por lo que Nishi tiene otras responsabilidades mayores que exceden el cumplimiento de su trabajo. Sin embargo, *Hana-Bi* no es la típica película donde un policía violento y brutal revisa su pasado y empieza a arrepentirse al recordar la cantidad de cadáveres que dejó en el camino. En ese sentido, la mirada de Kitano sobre el mundo de los mafiosos descrea de los paternalismos religiosos que caracterizan a los gánsters pecadores y culposos de Scorsese o Coppola. En el imperturbable rostro de Nishi se materializa el dolor del presente pero también la seguridad de que todo aquello que hizo como policía se realizó de la mejor manera, aun recurriendo a sus particulares métodos para imponer la ley. En *Flores de fuego*, por primera vez en el cine de mafiosos y policías, estamos frente a un violento personaje al que Kitano muestra desde su costado más humano.

Ese humanismo que transmite el personaje, por lo tanto, se expresa a través de su responsabilidad



moral como policía, amigo y esposo. De allí proviene el total laconismo de Nishi cuando descarga todas las balas de su cargador al ver herido a su colega. O cuando escucha al médico que le informa sobre la gravedad de la enfermedad de su mujer. O cuando asalta el banco vestido con un uniforme de policía. La moral de Nishi, efectivamente, no necesita de rezos autoritarios ni de imposiciones divinas. En todo caso, el personaje representa a un samurai moderno que protege a los seres que más quiere, cumpliendo un único rol de la forma más sincera, altruista y cariñosa posible.

En *Flores de fuego*, además, Kitano ofrece una lección sobre la puesta en escena, pero el realizador jamás adopta la postura del saber absoluto en relación con los elementos intrínsecos de su particular ingeniería cinematográfica. En medio de un cine que se regodea en sus virtudes formales y entre tanta prepotencia estética al servicio de la nada, Kitano elige una puesta austera y despojada de artificios, manipula el tiempo y el espacio a su antojo (especialmente en la primera parte de la película) y recurre a los movimientos de cámara solo cuando es necesario. El laconismo temático de *Flores de fuego*, por lo tanto, se transfiere a la manera en que se narra la historia.

Esto puede percibirse (y disfrutarse) en la extraordinaria escena del asalto al banco, donde Nishi perpetra el hecho frente a la mirada atónita de las cajeras y de un asombrado admirador ubicado detrás de él.

Sin embargo, será durante la última parte de la película donde Kitano reúna de la mejor forma aquellos tópicos que caracterizan a su cine. La media hora final de *Flores de fuego* resume la máxima expresión estilística y temática del director y hasta puede interpretarse como el balance y la culminación de una etapa de su obra. Nishi y su mujer emprenden un viaje sin destino fijo con el propósito de alcanzar un instante de felicidad. Vuelve a aparecer el mar como el lugar indicado para el reposo del samurai. También las imágenes pictóricas (nunca pictoricistas), que siempre aparecen en las películas del realizador y que expresan los estados de ánimo de los personajes, en este caso, por medio del uso de fuegos artificiales. Pero también se suma la violencia y el humor naíf del cine de Kitano. Un oficinista que anda de paseo le hace un tonto comentario a la esposa y ahí estará el policía para agredirlo de la forma más feroz. La pareja se saca unas fotos donde vemos cómo el introvertido Nishi todavía no puede manifestar el amor que le tiene a su mujer. Y vol-

verán los yakuzas, ahora sí, para ajustar cuentas con el policía. Será el momento de otro río de sangre, como se observa en la escena que transcurre en el interior de un auto. Pero, como ya dijimos, en *Flores de fuego* Kitano logra emocionar y transmitir los sentimientos de la manera más entrañable posible. Esos últimos momentos de felicidad de la pareja estimulan un nuevo retorno a la infancia, que en *Hana-Bi* tiene como referente a una nena jugando en la playa con un barrilete frente a la ingenua mirada de la pareja. En ese instante, Kitano decide el destino final de la pareja con un abrazo, un agradecimiento de ella y un último y definitivo esclarecimiento sobre el gran amor de ambos.

*El verano de Kikujiro* es el nuevo film de Takeshi Kitano que, en el momento de terminar esta nota, tenía grandes posibilidades de recibir premios en el Festival de Cannes. Según la información, en esta película, Kitano abordaría una historia diferente del resto de su filmografía. Por mi parte, espero ansioso el final del festival y la opinión sobre el film de Quintín y Flavia, los enviados especiales de la revista a Cannes, que tendrá una amplia cobertura el número que viene. Mientras tanto, le sigo rindiendo pleitesía al samurai más simpático, feroz y querible que diera el cine. ●●

## Crimen verdadero

True Crime

EE.UU., 1998.

**Dirección:** Clint Eastwood.

**Producción:** Richard D. Zanuck y Lili Fini Zanuck.

**Guión:** Larry Gross, Paul Brickman y Stephen Schiff.

**Fotografía:** Jack N. Green.

**Música:** Lennie Niehaus.

**Montaje:** Joel Cox.

**Diseño de producción:** Henry Bumstead.

**Intérpretes:** Clint Eastwood, James Woods, Isaiah Washington, Denis Leary, Lisa Gay Hamilton, Bernard Hill, Diane Venora, Michael Jeter.

# Santa Claus cabalga solo

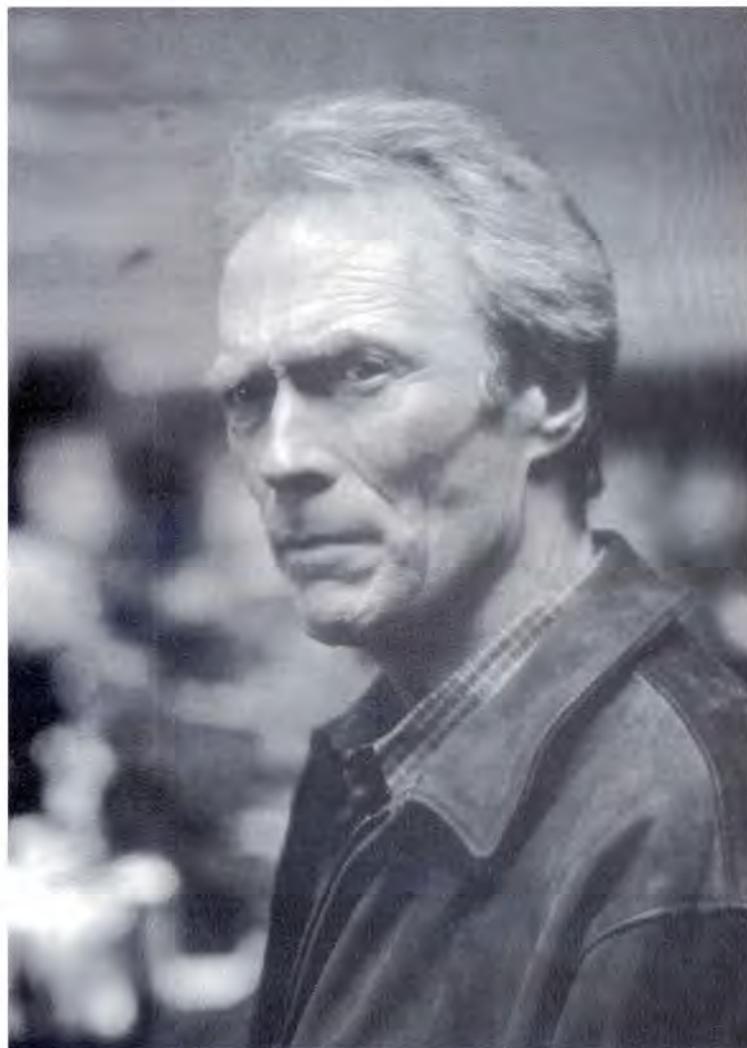
por Santiago García

El punto de partida de *Crimen verdadero* es una historia por demás convencional. Un periodista, accidentalmente, recibe la orden de cubrir para su periódico la ejecución de un negro acusado del homicidio de una chica embarazada. El periodista Steve Everett (Clint Eastwood) es un alcohólico y un mujeriego; un perdedor en el que nadie cree ni confía. Sospecha que el condenado a muerte es inocente pero tiene solo un día para probarlo. Es fácil imaginarse cien películas horribles sobre el mismo tema y otras mil realizadas para televisión. Y no hablo solo de películas que hayan tratado el tema de la pena de muerte de manera seria. Los films que han tratado "el tema" (el entrecomillado tendrá su explicación más adelante) de manera seria suelen estar en contra de la pena de muerte. Se dividen en dos grupos: los que para decir que la pena de muerte está mal utilizan el método del culpable equivocado y los que argumentan que aun siendo culpables los condenados tienen derecho a vivir. Las primeras son convencionales y peligrosas, simplifican todo al extremo de dejar entrever que de no ser por el margen de error de la justicia la pena de muerte podría funcionar. Las segundas suelen ser más cuidadas y nobles. Además de ser un poco más complejas, son películas que humanizan al asesino y crean buena conciencia en el espectador.

Tienen un "interés humano" extra. Pero también son simples, porque se supone que nadie en su sano juicio respaldaría la pena de muerte y entonces colocan a todos los espectadores del mismo bando. ¿En que categoría encaja la película de Clint Eastwood? En ninguna. El director va mucho más allá, no se queda en lo esquemático. La pena de muerte como centro de una película podría considerarse como todo un subgénero del policial. Y como tal, tiene sus códigos y Clint Eastwood se sirve de ellos para desarrollar una película que en realidad no tiene tanto que ver con la pena de muerte: solo funciona aquí como una excusa. No es el "tema" de la película, ni tampoco su centro. Eastwood habla más sobre él mismo que sobre la pena de muerte o la justicia. El punto de vista del director sobre su propia figura se viene repitiendo a través de sus últimos films. Como periodista (*Medianoche en el jardín del bien y del mal*), fotógrafo (*Los puentes de Madison*), testigo de un crimen (*Poder absoluto*), los protagonistas de sus largometrajes suelen tener una visión parcial de la verdad oficial que no se completará hasta último momento. Pero eso va también más allá de los protagonistas. En *Los imperdonables* vemos la desmitificación de la violencia del Lejano Oeste mientras presenciábamos como un periodista va construyendo lo que será

la leyenda del western. En *Los puentes de Madison* es a través de los diarios de la mujer leídos por sus hijos que conocemos la verdad de una historia que permaneció oculta durante años. Los ejemplos se repiten en los distintos films del director.

Al final de *Un mundo perfecto*, el propio Clint Eastwood, que sabe una verdad sobre el personaje de Kevin Costner que los demás ignoran y que es el origen de su tragedia, declara decepcionado: "Yo no sé nada". Acá repite algo parecido: "Yo solo tengo esta nariz que me dice cuando algo huele mal, sin mi olfato no valgo nada, es lo único que tengo". Ese es el cineasta que habla de sí mismo. El "tema", como dice su jefe en el diario (James Woods) es algo que inventamos, es la excusa para tener algo que contar. La condena a muerte es la excusa de Clint Eastwood para hablar sobre su papel dentro de la sociedad y su opinión sobre el mundo. Todo el tiempo le piden que escriba una nota de "interés humano", una falsa nota que no interesa ni es humana. El periodista va mucho más allá y, justamente por eso, por ir más lejos, es que termina consiguiendo algo realmente bueno y salva a una persona. No sabemos si lo que quiere salvar es al condenado a muerte o a sí mismo. Pero su cruzada es noble porque responde a necesidades profundas que



van mucho más allá de su trabajo, aun cuando sean egoístas. En una industria como la del cine, aquí equiparada con un diario, Clint Eastwood es un solitario que consigue, a pesar de la falta de criterio y sinceridad generalizadas, hacer su tarea con honestidad, instinto y mucha valentía. No se reserva un personaje noble. Es un mal marido y un pésimo padre, se obsesiona con su trabajo y descuida todo por ello. La escena en la que lleva al zoológico a su hija es una de las más siniestras descripciones de la paternidad que se hayan filmado. No respeta las reglas en nada pero, al mismo tiempo, posee valores más profundos que su entorno. Se queja claramente del discurso de la corrección política, que detrás de una cáscara de progresismo encierra una nueva forma de totalitarismo. Y en eso reivindica los valores individuales que convierten a cada persona en algo importante más allá del discurso. Cuando la esposa del condenado a muerte le grita: "¿Dónde estuvo usted todo este tiempo?" le contesta: "Fue un accidente, esta no era mi nota". Accidentalmente o no, Clint Eastwood se topa con estos temas y los convierte en su cine. Partiendo de novelas seguramente mediocres (como lo hicieron John Ford y Alfred Hitchcock) transforma los temas de aquellas en suyos y una y otra vez las convierte en su pro-

pia mirada. Pero este complicado mecanismo por el cual Eastwood hace de tan dispares puntos de partida unidades de un mismo cine no es algo que en la pantalla se vea de manera pretenciosa o compleja. Su cine, que siempre posee varios niveles, es atractivo y produce una sensación de relajación como ningún otro en el cine norteamericano. Sumergirse en un film de Eastwood es apasionante. La narración más clásica combinada con las más osadas y originales concepciones de dramatismo que se puedan ver hoy en la industria. Eastwood puede atreverse a poner el clímax en la primera escena, como lo hizo en *Poder absoluto*, o sacar del medio al protagonista en el momento de mayor tensión, como hace aquí cuando empieza la ejecución. Eastwood no estructura sus guiones como lo hacen los manuales. Tampoco teme resolver puntos cruciales de la trama, como el encuentro del verdadero asesino, de manera inverosímil. Es más, me atrevería a decir que busca lo inverosímil para protegerse de aquellos que ven el cine como la mera suma de escenas creíbles. El dramatismo y la importancia de la historia están en otro lado para Clint Eastwood. En *Crimen verdadero*, además, no hay villanos. Steve Everett lucha contra él mismo, y una lucha interior no es el estándar

dramático de Hollywood para los policiales. El único personaje mal visto es un desagradable cura que no cumple bien con su trabajo. En contraposición —y a contrapelo de la mayoría de los films actuales— todos los demás que trabajan en la cárcel son auténticos profesionales que se toman en serio lo que hacen. Tomando como punto de partida la más gastada de las historias, Eastwood hace una gran película. De lo más solemne y pesado, Eastwood construye un relato fluido, sin moralejas de ninguna clase, sin mensajes aleccionadores. Steve Everett no aprende nada en el transcurso de la historia, algo poco común en este tipo de películas. Ser el más serio, original y atrevido cineasta del cine norteamericano actual no le impide a Clint Eastwood ser también el más clásico y uno de los más entretenidos. Las maravillosas escenas entre él y James Woods, donde realizan un duelo memorable, demuestran que el buen cine norteamericano todavía es posible, que los grandes actores están ahí y que las grandes historias dependen de quién las esté contando. "Santa Claus no existe", le dicen al periodista en la película. "Santa Claus cabalga solo", dirá Clint Eastwood al final. Sí, Santa Claus existe, y todos los años nos trae de regalo una de sus películas. ●●

## Conozco la canción

*On connaît la chanson*

Francia, 1997, 120'

**Dirección:** Alain Resnais

**Producción:** Bruno Pesery, Michel Sydoux y Ruth Waldburger

**Guión:** Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

**Fotografía:** Renato Berta

**Música:** temas populares

**Montaje:** Hervé De Luze

**Diseño artístico:** Michael Klochendler

**Intérpretes:** Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri, André Dussolier, Agnès Jaoui, Lambert Wilson, Jane Birkin, Jean-Paul Rousill.

# (no) siempre la misma historia

por Leonardo M. D'Espósito

Alain Resnais tiene la originalidad como rasgo de estilo. *Providence*, *Mi tío de América* o *Smoking-No Smoking* (por citar sólo tres —o cuatro— de sus películas), recorren un camino difícil y no siempre exitoso: el que combina la experimentación con el acercamiento a los personajes y, por ende, al público. Algo que no puede decirse en general de los films de Resnais es que conmuevan. Salvo —obviamente— *Noche y niebla* (donde el tema, las imágenes documentales de los campos de exterminio nazis y el texto de Jean Cayrol evitan toda distancia, toda indiferencia) o, quizá, *Hiroshima, mon amour*, donde se combina el texto de la Duras con otro tema "importante". Pero desafío a encontrar un espectador que se haya conmovido con *Hace un año en Marienbad*, o que prefiera a Ellen Burstyn en *Providence* antes que en *El exorcista*. Es dudoso que la emoción no entrase en los cálculos de Resnais. El problema era su debilidad para provocarla.

**Pequeño aparte confesional.** Hablando de Vincente Minelli en ese remedio para todas las críticas que es *Arcadia todas las noches*, Guillermo Cabrera Infante mencionaba (a principios de los '60) que Alain Resnais, "el colmo de los cineastas intelectuales, acaricia, con vehemencia que está a un paso del estupro, un virginal proyecto de hacer, 'algún día', una comedia musical". Debo decir que, a pesar de lo terrible de esta época desesperanzada, me alegra haber sido testigo de la llegada del hombre a la Luna, de la caída del Muro de Berlín, de la existencia de Steven Spielberg y del momento en el que Alain Resnais hizo realidad su sueño musical.

**Todos los días la misma historia.** *Conozco la canción*, traducción más literaria mediante, podría haberse llamado *Otra vez la misma historia* o bien *Siempre la misma cantinela*. Y algo de eso hay: dos hermanas, Camille y Odile (Agnès Jaoui y Sabine Azéma) y cuatro hombres (Pierre Arditi, Jean-Pierre Bacri, André Dussolier y Lambert Wilson) cruzan sus destinos en París, en una típica historia de amores encontrados cuya arquitectura se parece a las comedias de Rohmer (que son muy buenas) o a los cientos de historias de burgueses aburridos que tienen tristeza (un mal del cine francés que hace decir al espectador menos enterado, pero con razón, "las películas francesas son muy lentas"). Pero el tono es otro, casi como si Resnais parodiase amablemente al tío Eric. Estos personajes encantadores y un poquito frívolos, cercanos a cualquier habitante de una gran ciudad, viven peripetias triviales. Más aún: con risas, sonrisas y una libertad que hoy parece patrimonio único de los veteranos del cine (pienso en el *Kanzo Sensei* de Imamura, en el *Cuento de otoño* de Rohmer) Resnais desnuda el costado trivial de todo lo que la cultura francesa erige como "importante": la historia (la ridícula tesis del personaje de Camille y su trabajo como guía de turismo), el profesionalismo (la tontera de Odile al descontratar un empleado), la infidelidad (la atribulada historia de Pierre Arditi), el *art de vivre* (la obsesión de Odile por un departamento *chic* en un barrio *chic*), la competencia (el agente inmobiliario y levantisco interpretado por Lambert Wilson), la hipocondría (el extraño mal imaginario que aqueja a Jaoui y Bacri) y hasta la

gastronomía (ver la escena en el restaurante entre Arditi y Azema, o el comentario de Bacri a Dussolier en la fiesta del final). Todo aparece como algo encantador y, a la vez, ridículo: la vida de los personajes, atada a estas pequeñas obsesiones, se transforma en una comedia de equivocaciones donde todos piensan de los demás algo erróneo.

**Músicas, maestro.** *Conozco la canción* toma prestado, como homenaje explícito, un procedimiento inventado por el inglés Dennis Potter: los personajes, en algún momento, se ponen a cantar. Pero sólo hacen la mímica: lo que se escucha es la voz de algún intérprete popular francés. Así, la banda de sonido se llena con la presencia de Edith Piaf, Josephine Baker, Charles Aznavour, Johnny Halliday, Dalida y Delon, y hasta la pop modernosa France Gall. La única que canta con su voz es Jane Birkin, pero ella tiene hoy cincuenta, y lo que se oye es un disco...de cuando tenía veinte.

Este procedimiento, por sí solo, no constituye toda la comicidad: si así fuera, saturaría al espectador. Resnais lo dosifica y lo utiliza como un elemento más de la puesta en escena, de modo tal que los verdaderos sentimientos y pensamientos de sus criaturas se manifiestan con estos retazos de memoria. Demuestra así una idea interesante: que la verdad de una sociedad se encuentra en el arte popular. No se trata aquí de la gran *chanson française*, precisamente, sino de melodías pegadizas que la radio o la televisión, a fuerza de repetición, ha grabado en el recuerdo de sus oyentes. ¿A quién no le pasa que en cualquier momento, por



cualquier estímulo, le nace el recuerdo de una canción en la cabeza? A los cinéfilos, además, nos sucede que ciertas escenas de films amados u odiados, pero no olvidados, vuelven a nuestro presente como ejemplo o ilustración de nuestros estados de ánimo. Ese universo de representaciones compartidas es la matriz de memoria de una sociedad, su imaginario.

En esta asociación de un momento a una canción, el cine tiene mucho —todo— que ver. Es el séptimo arte el que nos ha educado en la tarea de aunar una imagen con una melodía. Lo que hace Resnais en *Conozco la canción* es poner en escena ese procedimiento. Y el espectador se sumerge en el juego, porque no solo es pasivo voyeur de historias ajenas, sino cómplice de los estados de ánimo de los protagonistas. Conoce la razón.

**Un género finísimo.** El musical es, de todos los géneros cinematográficos, el más artificial. Se requiere un alto grado de adhesión por parte del espectador para que acepte que, en cualquier momento, los personajes se pongan a cantar y bailar. Esa adhesión se logra por medio de la simpatía: nos cae bien Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia*, nos cae bien Fred Astaire en *Brindis de amor*, y nos cae bien André Dussolier (uno de los actores del año) en *Conozco la canción*. Y, para lograr este efecto, el realizador debe colocarse tan cerca del público como de los personajes. Resnais lo logra desde la primera secuencia, cuando, ante la sorpresa de la platea, un general

nazi comienza a cantar con la voz de Josephine Baker. Este quiebre, apenas posterior a los títulos, abre la puerta al juego y nos obliga a esperar más. No necesariamente más canciones, sino más humor. Resnais no defrauda, aunque habría que pensar que el mérito pertenece en gran medida a los guionistas Jaoui y Bacri, protagonistas del film. Si la escritura tiene la precisión de un film escrito por Comdem y Green, la cámara se aparta del preciosismo con que cerraba *Providence* para buscar el lugar justo y complementar el humor de las situaciones con el humor de la mirada. No hay ridiculez, sino precisión. Todo el film es, en este sentido (y basta ver el gigantesco party final) un homenaje a Vincente Minelli, realizado como pocos norteamericanos han sabido hacerlo. La historia está contada (aunque sin voz en off) como en *Designios de mujer*, la música interviene como en *Gigí* (no por nada la más "francesa" de las películas galas de Minelli, más aún que *Un americano en París* y, como la de Resnais, carente de bailes) y los personajes tienen la sutil locura de los protagonistas de *Cautivos del mal*, sumergidos también en un mundo entre lo real y lo imaginario.

Hay otro referente en la película, uno inevitable cuando se piensa en un film musical francés: Jacques Demy. No falta alguna imagen que haga referencia a *Los paraguas de Cherburgo* o, más adecuadamente, a *Les demoiselles de Rochefort*. El mismo procedimiento de hablar cantando entronca con estas visiones musicales de Demy. Pero lo que Resnais toma del director de

*Lola* es el retrato de personajes comunes, seres que —a diferencia de los protagonistas de los mejores Minelli— no pertenecen al mundo del arte. También el ritmo y el tipo de historias (amores encontrados y perdidos, parejas que se deshacen y dan lugar a otras parejas) provienen de Demy.

Y, sin embargo, a pesar de tantas referencias, Resnais logra una obra original y única. Estos nombres son los que autorizan a *Conozco la canción* para colocarse dentro de una tradición de género. Como nunca antes, el director da cuenta de una cinefilia vivida y admirada, y no del enciclopedismo cinematográfico que bombardea desde cierto cine joven internacional. En su grandeza y su delicia, *Conozco la canción* es el film de un realizador por fin humilde, generoso con sus personajes tanto como con el público.

**Coda apasionada.** Película finalmente experimental (en el sentido de una búsqueda de nuevas formas de representación) y popular (porque apunta a la memoria, los sentimientos y las emociones más universales), efectivamente humorística y deliciosamente ridícula, *Conozco la canción* es de esas obras que obligan a volver al cine e inspiran deseos de llevarse bien con el mundo, tener amigos, cantar, bailar y reír. Aunque a la salida de la sala la realidad no sea como en el film, el efecto perdura el tiempo suficiente como para irse a la cama con la sonrisa en los labios. *Conozco la canción* se instala cómodamente en la memoria. *Conozco la canción* es una obra maestra.●●

## Silvia Prieto

Argentina, 1998, 92'

Dirección: Martín Rejtman

Producción: Martín Rejtman

Guión: Martín Rejtman

Fotografía: Paula Grandio

Música: Gabriel Fernández Capello

Montaje: Gustavo Codella

Sonido: Néstor Frenkel, Javier Ntaca y Víctor Tendler

Intérpretes: Rosario Bléfari, Valeria Bertucelli, Gabriel Fernández Capello, Marcelo Zanelli, Susana Pampín, Luis Mancini, Mirtha Busnelli.

# almas muertas

por Blas Martínez

*Silvia Prieto* empieza con una voz en off diciendo algo así como "fui a comprarme un canario naranja, pero que no cantase". Esa frase inicial anuncia el desastre: no solo cuáles van a ser los pilares de la trama, sino de qué y cómo estarán contruidos los personajes. Martín Rejtman, en su segunda película, trabaja con seres extravagantes, con los que cuesta identificarse. Para anclarlos en la realidad los dota de pobres ambiciones y dificultades laborales. La trama de *Silvia Prieto* es la historia de una mujer que descubre la existencia de otra mujer con su mismo nombre y se obsesiona con ese dato. Esta línea argumental da pie, además, al diálogo central de la película, reiterado y explotado al máximo: "¿Silvia Prieto?" "Sí, ¿quién es?" "Silvia Prieto". Alrededor de esta pobre columna vertebral se encuentran el robo de un saco Armani, pollos deshuesados en forma sistemática, el mencionado canario y una muñeca que pasa de mano en mano y que funciona como nexo entre las diferentes historias. Detrás de ese universo presuntamente exótico y personal, el director entrega una historia sostenida por un guión elemental y distante. Silvia Prieto es una mujer de clase media que está divorciada de Marcelo. Marcelo empieza a salir con Brite, compañera de trabajo de Silvia Prieto y ex mujer del escritor Gabriel Rossí, quien, además de empezar a salir con Silvia Prieto, fue compañero de secundaria de Marcelo y de Garbuglia, quien conoció a Marta en un programa al estilo de "Yo me quiero casar... ¿Y usted?". A estas historias se suma la de la otra Silvia Prieto quien, al enterarse de la existencia de su homónima, decide crear una especie de club de Silvias Prieto. Las situaciones triviales, las conversaciones intrascendentes y los personajes estereotipados pretenden ser un reflejo fiel de la sociedad contemporánea. La cantidad de veces que Silvia repite el número de cafés y tés que sirvió durante el día funciona como un parco indicador de la alienación y la mecanización del mundo actual. Aún así, los personajes están lejos de inmutarse ante cualquier circunstancia. Continúan impávidos en su autismo, espectadores pasi-

vos de la sucesión de acontecimientos que los une forzosamente. Sin embargo, ninguno de ellos justifica la decisión de narrar esta historia.

En *Silvia Prieto* no solo la historia es vacua: los personajes funcionan como robots despojados de todo sentimiento posible y de toda humanidad. Los actores están allí para repetir los diálogos. Y lo hacen mal. La elección del director, que optó por imprimirle a los personajes un minimalismo interior, se percibe a través de las pésimas actuaciones de los protagonistas. Es más: el conjunto de los personajes conforma una unidad homogénea. Todos responden a la misma matriz, no se diferencian entre sí, como si una gran pereza hubiera atacado al guionista a la hora de elaborarlos. Martín Rejtman construye un único personaje y lo hace trabajar con diferentes rostros, agregándole a cada uno una manía identificatoria.

Por lo que se desprende de las actuaciones, el director quiso centrar su atención en la trama y en los diálogos. Como si los actores fueran tan solo un instrumento mecánico de comunicación de las palabras. Supongamos, entonces, que en *Silvia Prieto* Rejtman se desentiende del nivel actoral en pos de una mayor atención para la pretendida inteligencia de sus diálogos y situaciones. Pero si en las actuaciones se nota una pereza total del director, es en la trama en donde se evidencia su falta de compromiso. Los personajes de *Silvia Prieto*, los ejes de la historia, carecen de cuerpo, de subjetividad, de identidad. Esto no es reprochable, siempre y cuando se puedan reconocer ciertos rasgos que avalen esa ausencia. Pero este no es el caso. Todos son un ente y como tales sus vidas se vuelven igual de vacías. No es el hecho de que no pase nada en ellas: es el hecho de que no tienen una evolución interna. Esta falta de compromiso puede tener una causa. Es posible que el exceso de bajada de línea en el cine argentino de las últimas décadas haya generado fobia entre los nuevos cineastas, desembocando en un aislamiento total de sus criaturas. En una escena, Silvia participa de una sentada de las repartidoras de sobrecitos de detergentes para

protestar por la muerte de una compañera de trabajo. Esta broma sobre los reclamos sociales es más un intento por ahuyentar ese fantasma que recorrió el cine argentino que un elemento dramático importante para el desarrollo de la historia.

El primer encuentro que los espectadores argentinos tuvieron con esta película se produjo en el Festival de Cine Independiente. El día anterior se había proyectado *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, que generó una polémica entre los estudiantes de cine que no compartían las excelentes críticas que había merecido la película. "Andá a ver una película de Rejtman para saber lo que es un director de cine", era la frase más pronunciada entre los estudiantes. Yo, mientras, hacía la siguiente ecuación: si *Mundo Grúa* me pareció excelente, seguramente en *Silvia Prieto* iba a encontrar la última Coca Cola del desierto. Entré en la sala, se apagaron las luces y empezó la película. Por un error involuntario me senté en el medio de la fila, razón por la cual no pude irme a mitad de la función, plan que elaboré varias veces durante la eternidad que duró la película. Para ser honesto, a mi alrededor la gente se reía y disfrutaba de *Silvia Prieto*. Pero he aquí la cuestión: todos eran o estudiantes de cine o miembros del mundo cinematográfico argentino, que es bastante multitudinario (técnicos, directores, críticos). Los primeros sienten que *Silvia Prieto* les está hablando. Maneja su lenguaje, su humor y sus códigos y hasta entienden por qué son tan malas las actuaciones. Los segundos encuentran el exponente de un supuesto nuevo cine. Antes, el adalid fue Alejandro Agresti, hoy puede ser Martín Rejtman. Son los riesgos que se pagan ante la desesperada necesidad que tiene el cine argentino de encontrar nuevos héroes. En definitiva, *Silvia Prieto* parece destinada a responder a las necesidades de ese mercado pequeño, pero fiel. No creo que esa haya sido la intención de Martín Rejtman. De todas formas, ha dejado contento a un público ansioso de películas de calidad que se opongan al tan rechazado populismo del que ya es acusado *Mundo Grúa*. ●●



## el enigma de Silvia Prieto

por Silvia Schwarzböck

Si una película puede parecerse o bien a otras películas o a la realidad extracineamatográfica, *Silvia Prieto* es extraña a ambas posibilidades. Su mundo referencial no es enteramente imaginario, pero sí lo es su lenguaje, o mejor dicho, su versión libre del lenguaje ordinario. Los personajes hablan de una manera imaginaria, y eso es lo que determina la originalidad del film, que podría definirse como una guía audiovisual de lugares comunes. Apoyándose en la expresividad mínima del habla cotidiana, Rejtman encuentra el tono adecuado para su película. Los actores repiten sus parlamentos de una manera mecánica, impostada, intencionalmente inexpresiva. Lo que dicen es banal pero inusualmente sincero, como si admitieran el hecho de que no hay mucho por decir. El espectador puede evocar por un momento todas las veces al día en que habla de manera vacía, sin reparar en lo que dice, hundiéndose en el anonimato tranquilizador de las frases hechas y las fórmulas sociales para soportar la molestia de tener que comunicarse, aun a desgano. Y descubre que esa posibilidad de hablar sin decir nada, de que el lugar común hable por uno, es una experiencia tan tediosa como liberadora, tan artificial como profunda, porque permite no involucrarse sentimentalmente con lo que se dice en aquellas situaciones en que no se quiere hablar. Son el sustituto natural de un silencio del que no somos capaces.

Pero esta observación tan sagaz que hace Rejtman de las formas en que se manipula el lenguaje para no decir nada no define la estética del film

en dirección de ningún tipo de realismo. Por el contrario, es la base de su carácter abstracto y autónomo. En un reportaje publicado en el último número de *Los inrockuptibles*, Rejtman admitía haber visto las comedias de Hawks y de Preston Sturges como fuente de inspiración para filmar *Silvia Prieto*. Aunque esto no implique que lo hayan influenciado necesariamente (ni que esa influencia sea rastreable en el film terminado), *Silvia Prieto* tiene un dejo de delirio autosuficiente y autorregulado similar al de las comedias de estos directores. El aire de familia es imposible de encontrar, pero lo que ha quedado en el film de Rejtman como residuo de aquellos clásicos es su propio aprendizaje de que el cine puede tomarse toda la libertad que quiera, de que su rigor responde a una lógica interna, aunque todos los elementos que incorpora la ficción provengan del mundo real.

La estética de *Silvia Prieto* deriva de esa interpretación peculiar que hace del vacío lingüístico. De ahí que su guía audiovisual de lugares comunes se despliegue en un sentido que va del feísmo hasta los estereotipos fashion, tal como ocurre con los accesorios retro que se fueron incorporando al gusto juvenil a lo largo de los años 90. Rejtman registra esta tendencia nostálgica del diseño y la moda actuales con cierto criterio antropológico, escudándose en una objetividad que lo exime de juzgarla. Pero en un film donde el lenguaje está vaciado de todo contenido trascendente, todo los objetos materiales quedan definidos por su carácter de meras mercancías. Las barati-

jas son feas porque son baratas, y son baratas porque son feas. El precio expresa la fealdad y la fealdad, el precio. El ejemplo más claro de esta lógica mercantil es la espantosa muñeca de cerámica que pasa de mano en mano a lo largo del film: primero aparece como un regalo de compromiso, una baratija de la que todos quieren deshacerse; finalmente termina siendo recogida por un adolescente rockero, que la adopta como un fetiche afín al gusto kitsch con el que cierto rock actual se identifica irónicamente. Otro objeto que circula como una mercancía degradada es el tapado de piel que Silvia heredó de su madre: ella y Brite se lo ponen como un verdadero anacronismo, tal como hacían las señoras de clase media treinta años atrás para simular un status social más alto. El velador de botella, el video de casamiento, la jaula con el canario, los restaurantes chinos, los uniformes de las promotoras, el programa de TV para formar parejas, los departamentos decorados con mobiliario donado por la familia (donde nada combina), completan una galería de lugares comunes a los que nuestra fatigada vista ya se ha resignado, pero que no dejan de ser inexplicables en su fealdad extrema. Rejtman logra incorporarlos a un mundo propio donde no necesita burlarse de ellos para que los veamos tal como son. El mundo de *Silvia Prieto* es el mundo en que vivimos, pero nunca lo vimos así, ni en el cine ni fuera de él. Lo descubrimos con extrañeza, porque el film lo reinventa y lo muestra como algo inédito. Es la verdad más profunda, la que está en la superficie. ●●

## La venganza

Argentina, 1999, 90'

**Dirección:** Juan Carlos Desanzo

**Producción:** Argentina Sono Film y Telefé.

Versión libre de Juan Carlos Desanzo sobre un libro cinematográfico de Gustavo Bellati y Mario Segade.

**Fotografía:** Juan Carlos Lenardi

**Música:** Leo Sujatovich

**Montaje:** Sergio Eduardo Zóttola

**Director de producción:** Hugo Lauría

**Intérpretes:** Diego Torres, Laura Novoa, Luis Luque, Paola Krum, Pepe Novoa, Luis Machín, Carlos Santamaría, Juan Ignacio Machado, Karina Mazzoco, Martín Adjemián, Horacio Roca.



# tratar de estar peor

por Hugo Salas

La gran deficiencia del cine nacional es la falta de directores capaces de utilizar los recursos formales en función de aquello que quieren contar. No es el caso de *La venganza*, donde cada decisión estética es perfectamente coherente con lo que se intenta decir. De hecho, quedan establecidos ya en la secuencia de apertura los ejes temáticos y formales.

I. Los títulos se imprimen sobre Karina Mazzoco trotando por Catalinas Norte y planos contrapicados, en movimiento, de los imponentes edificios que la rodean. La lógica espacial de la escena es muy cercana a la del policial argentino de los años setenta. Referencia acentuada por la tipografía, de un estilo gráfico ya en desuso, y la música de Sujatovich, con sus timbres de sintetizador y el uso marcado del bajo. Incluso los edificios responden arquitectónicamente a esa representación.

Pero no se trata de un relato de época, la acción transcurre en el presente. Esto genera extrañamiento, el espectador no logra conciliar el tiempo del relato con el modo en que está contado. Se cuenta el presente desde el pasado, llegando a emplear en el montaje un corte impreciso que delata estas disonancias espacio-temporales.

II. K.M. entra en un edificio y se quita los auriculares de su walkman para conversar con el guardia de seguridad: el aparato interfiere en la comunicación. Cuando Yoly intenta pasarle a Pablo (Diego Torres) una información crucial, no logra comunicarse por teléfono y le manda una carta manuscrita con un mensajero. El celular de Pablo y su computadora son intervenidos. El sorprendente sistema de seguridad informatizado de la casa de Lucía (Laura Novoa) resulta vulnerable. Los malos emplean un brazo robótico para falsificar la letra de Pablo e Internet para realizar la transferencia que completa el fraude.

Podría pensarse que la tecnología está marcada con un signo negativo, pero aparecen otras máquinas positivas. ¿Cuál es, entonces, el elemento negativo? Es paradigmática la disociación del refrigerador en freezer y heladera: como no encuentra a su gato Garbanzo, Pablo va hasta la heladera y sirve leche en

un plato para atraer a la mascota; luego, Pablo abre el freezer y encuentra a Garbanzo literalmente muerto de frío. La heladera —tecnología tradicional— se resignifica como lugar positivo (conserva frescos los alimentos) y el freezer —tecnología moderna— como lugar negativo.

Esta contraposición entre lo viejo y lo nuevo traza una línea general que se resuelve en la escena en que Pablo llega a su departamento y lo encuentra desbaratado. Tiene que llamar a Lucía pero le cortaron el cable del teléfono. Desesperado, busca el viejo teléfono de disco de Entel, con los cables pelados, y logra comunicarse. A su vez, el único medio que encontrará Lucía para servirse de las computadoras es recurrir a un hacker, sabotear la red.

III. K.M., en su oficina, enciende la computadora y encuentra un gráfico de ventas de dos columnas: una, verde, lleva el nombre de la empresa Krix y marca el 1%; la otra, roja (Dismed), marca el 99%.

- las pruebas son encontradas de modo fácil y azaroso.
- las pruebas están en documentos extremadamente simples.
- los villanos son poco hábiles para esconder información.

Se recupera no sólo un legado de lógica espacial sino también de lógica de guión —cabos sueltos y puntos inverosímiles— cara al cine policial argentino de los años setenta.

IV. Alguien sorprende a K.M. y la ahorca. Corte a un plano general de K.M. colgando de un árbol en un lugar agreste: la imagen remite al caso Cattáneo. Hay un fuerte marco referencial ligado a las obsesiones en boga: dos adolescentes asaltan el almacén del padre de Pablo y se enojan porque no tiene dinero aunque les ofrece comida. Medicamentos adulterados, corrupción política, la policía llega tarde y es intrascendente. Este peso de las obsesiones instaladas por los medios hace que una de las tecnologías positivas sea la televisión (representada por una periodista de Telefé, único medio presente en los sucesivos hechos).

Clausurando así la secuencia de apertura, Desanzo

completa el mapa recontextualizando esa oposición entre lo nuevo y lo viejo, politizándola. La película cuenta la transformación ideológica de Pablo. Él es un ejecutivo ambicioso, de discurso pragmático y enfoque macroeconómico, despreocupado de lo que se ha dado en llamar costo social; cree que su padre debe cerrar el almacén aunque tenga que dejar sin trabajo al empleado de toda la vida. Luego del asalto, el padre cierra pero "pierde las ganas de vivir" y sufre un accidente cardiovascular. No muere, pero esto (sumado al homicidio de su tío en una movilización) conmueve a Pablo y lo hace cambiar. Cuando la aventura termine, pudiendo quedarse como gerente, le dirá al dueño que renuncia, que va a ayudar a su padre en el almacén que pagó sus estudios, que ya no cree en el índice de desocupación sino en las personas desocupadas, y tampoco en el índice de mortalidad infantil sino en los chicos que se mueren de hambre. "El mundo moderno es una mierda", le dice su padre. Pablo lo acepta, deja de lado sus ambiciones y se da cuenta de la necesidad de (como le dice su tío) "levantar las banderas que lleva adentro".

Los cambios y nuevos puntos de vista generan fracturas dramáticas en las estructuras sociales. Esas fracturas se llaman crisis y son superadas cuando se encuentra el modo de asimilar esos cambios a las estructuras. Ante las crisis, suelen surgir tres perspectivas:

- mantener el estado de las cosas, ser conservador.
- replantear los modelos de pensarse como sociedad e innovar las estructuras generando nuevos códigos, ser liberal, progresista o revolucionario (según el grado de radicalización).
- eliminar los cambios y volver al estado anterior de equilibrio, ser reaccionario.

*La venganza* propone abiertamente la tercera y, con absoluta y completa coherencia, lo hace utilizando recursos expresivos del pasado. Considerada según la estética clásica —ya que de atrasar se trata—, podemos decir que *La venganza* tiene una perfecta armonía entre contenido y forma. Y eso es bueno... ¿o no? ●●

## Alma mía

Argentina, 1999, 100'

Dirección: Daniel Barone

Producción: Fernando Blanco

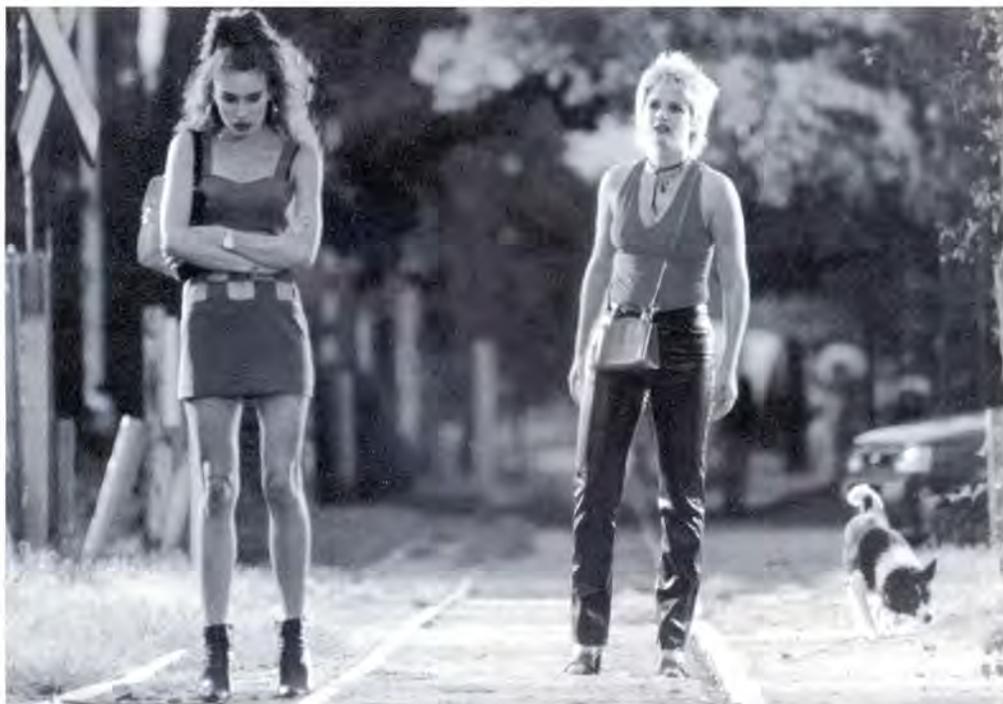
Guión: Jorge Leyes, sobre una idea de Adrián Suar

Fotografía: Guillermo Zapino

Música: Iván Wyszogrod

Dirección artística: Mercedes Alfonsín

Intérpretes: Araceli González, Pablo Echarri, Héctor Bidonde, Diego Peretti, Rita Cortese, Valeria Bertuccelli, Adriana Salonia, Antonella Costa, Campi, Willy Serrano, Damián De Santo.



## el vaso medio lleno

por Gustavo Noriega

*Alma mía* es una novedad. No es una revolución en el cine; de hecho, la mayor parte de lo que tiene para ofrecer, desde la historia hasta la forma de estar contada, padece de todos los tipos de convencionalismos. Pero contrariando todas las expectativas, no es un desastre. Ni siquiera es una mala película. A lo mejor parece un consuelo escasísimo, pero lo cierto es que la factoría Suar —más allá de que sus películas hayan sido más o menos exitosas— no había logrado en su incursión en el cine concretar un producto medianamente presentable. Y, como tampoco parecía necesario hacer una buena película para garantizar el negocio, lo más razonable era esperar más ofensas al cine como las dos primeras de la serie, *Comodines* y *Cohen vs. Rosi*.

Una de las razones por las cuales el acercamiento de Pol-ka al cine había sido tan deficitario en lo estético provenía del hecho de que la cultura de Suar estaba mucho más marcada por la televisión que por el séptimo arte. A diferencia de la otra incursión del área de influencia de Canal 13 —las películas de Marcelo Piñeyro—, la cinefilia de su cabeza no sobrepasaba la visión de los productos más adocenados del Hollywood industrial. Piñeyro, por el contrario, es una persona mucho más ligada al cine. Esto no lo convierte automáticamente en un buen director, pero sí en una persona a la cual le importa su trabajo y, por lo tanto, le preocupa el hecho de que sus películas sean buenas, de que cada una

sea mejor que la anterior. No podía advertirse lo mismo en los comienzos de Suar en este negocio. Pero en *Alma mía* hay un movimiento astuto que relaciona a la película con un género más noble sin salir del terreno conocido, en este caso el costumbrismo social de *Gasoleros* y otros productos propios.

El modelo elegido como referente (así como *Arma mortal* era el espejo donde Suar quería mirarse al hacer *Comodines*) es el de la comedia romántica americana. Una buena elección, ya que ese género es uno de los pocos en los cuales el cine comercial no ha demostrado excesivas señales de agotamiento. Y otro acierto es el del perfil bajo de los protagonistas. Tanto Araceli González como Pablo Echarri son dos caras frescas, tan despojadas de tics como de expresividad. Son creíbles: sencillamente no actúan. Están y no molestan. Cuando por el elenco aparece algún actor "consagrado", la diferencia es mayúscula. A diferencia de estos muchachos, los actores "de veras" rechinan como la uña en el pizarrón, con su impostación desmesurada y su afán de lucimiento. Como oposición, bienvenida la natural presencia de las generaciones televisivas.

Pero eso no es todo. Algunos actores no provienen de ninguna de las dos vertientes. Y una se lleva todo los lauros. Valeria Bertuccelli, proveniente del under, actriz de Rejtman en *Silvia Prieto* y adquisición de Suar para la televisión, tiene la madera de los "roba-escenas". Su gracia com-

poniendo a una prostituta rea no tiene nada que ver ni con los tics derivados del teatro convencional ni con la falta de versatilidad de los actores nuevos. Es una gracia que destila inteligencia y confianza en sus propias fuerzas, algo muy poco común en los actores argentinos. Promediando la película, su personaje comienza a desaparecer y, con ella, la atención del espectador. Reaparece Valeria a los gritos ("Yo me rompo el culo trabajando... ¡No te rías!") y uno se despierta. Su puta de barrio es de una nobleza desacomunada: cerca de los arquetipos, pero utilizándolos para su provecho. No hay una línea de diálogo que Bertuccelli no diga con convicción, no hay un gesto que no sea para mayor gloria del personaje. Y no es menor mérito de la producción de la película y de su director la libertad con que ella parece jugar en escena.

Pero, lamentablemente, *Alma mía* es una película mal filmada, mal narrada. Los personajes desaparecen sin dejar rastros en escenas que seguramente quedaron en la mesa de montaje. La última media hora se hace eterna y la utilización de una estética publicitaria para las secuencias románticas es molesta. Los personajes principales son dos personas comunes, con encanto y simpatía, pero cuando se enamoran comienzan a hablar con una solemnidad que les es ajena. Pudo haber sido una buena película y no lo es. La buena noticia es que suponíamos que era una catástrofe. Tampoco lo es. ●●

## Voraz

Ravenous

Gran Bretaña, 1998, 112'

Dirección: Antonia Bird

Producción: Adam Fields y David Heyman

Guión: Ted Griffin

Fotografía: Anthony B. Richmond

Música: Michael Nyman y Damon Albarn

Montaje: Neil Farrell

Diseño de producción: Bryce Perrin

Intérpretes: Guy Pearce, Robert Carlyle, Jeremy Davies, Jeffrey Jones, John Spencer, Stephen Spinella, Neal McDonough, David Arquette.



# la carne en el asador

por Diego Brodersen

Desde las mismas entrañas de la industria aparecen a veces, como espectros sin rumbo inmersos en un mundo de blockbusters tangibles, películas extrañas, originales, sin ningún complejo de culpa que las aqueje. Son apariciones en principio apreciadas por unos pocos elegidos: los que bucean —y no se contentan con chapotear— entre las demasiado calmas aguas de la cartelera cinematográfica. Con el correr de los años algunas de ellas se van transformando en films de culto: desconocidos por una gran mayoría y reverenciados casi religiosamente por un conjunto de seres de diferente extracción cuyo único punto homogeneizante es el culto en cuestión. *Voraz* es extraña y original, además de rabiosamente divertida y desenfadada. Tal vez, por eso mismo, se convierta con el tiempo en causal de cultos. Antropófagos, en este caso. Porque de eso trata *Voraz*: de cultos antropófagos, de viejas leyendas indígenas donde hombres que devoran carne humana se convierten en seres poderosos e indestructibles, en rapaces animales de presa en constante búsqueda de un bocado que sacie sus insaciables ansias, en vampiros que solo desean sangre para cocinar la carne en su propia salsa. El General Ives la ha probado y vaya que le ha gustado. Cuando se cruce en el camino con un grupo de desencantados parias del ejército americano de mediados del siglo pasado, el festín estará a punto de ser servido. A juzgar por los resultados, un manjar disfrutable con todos los sentidos.

**Embutidos paganos.** Un ser humano comido por otro ser humano es un tópico rara vez abordado por el cine; se podría afirmar que es casi tabú. A diferencia del vampirismo, pareciera ser que la antropofagia —como así también la necrofilia— es un tema dema-

siado delicado y desagradable, y por lo tanto inabordable. Tal vez esto esté relacionado con un aspecto moral estrechamente ligado a la religión: el cuerpo es el reservorio del alma y, por lo tanto, el sagrado caparazón de la esencia de los hombres; la sangre es apenas un fluido, vital sí, pero fluido al fin. En ese sentido, el vampirismo pudo adquirir el status actual de adicción romántica, de desviación erótica; y el vampiro encarnar en la imagen del ángel caído, del ser que ha renegado de su fe y por ello es castigado con una maldición eterna. Temas caros a las religiones occidentales y, fundamentalmente, al catolicismo. La antropofagia, en cambio, es asociada con mitos indígenas (en *Voraz* se nombra a Weendigo, criatura que deambula por las planicies matando y devorando a los viajeros desprevenidos para obtener poder de sus cuerpos) y, por lo tanto, heréticos, alejados tanto de la culpa como de la redención, poco eróticos y para nada románticos. *Voraz* es un film de terror pagano y solo la fuerza de los hombres puede destruir (o no) lo que el hombre mismo, con su ambición y su codicia, ha creado.

**Comeme.** Poco emparentados con los caníbales improvisados y moralmente justificados de *¡Viven!*, los comehombres de pura cepa de *Voraz* saben apreciar el sabor de un buen guisado de carne humana. Tal vez sus primos lejanos sean los muertos vivos de Romero. Sin embargo, sus referentes más inmediatos son las tribus antropófagas italianas; aquellas que en la serie de películas iniciada, hace ya un par de décadas, por *Holocausto Canibal* (del recientemente fallecido Joe D'Amato, el indiscutido rey del spaghetti porno) sacudían al espectador por el realismo de sus escenas. Pero, a diferencia de ellas, este film no cae

nunca en las trampas del *explotation* berreta y se mantiene siempre a flote a fuerza de talento, originalidad y la capacidad de generar constante asombro, aun en el más avezado espectador.

*Voraz* viene a rescatarnos de tanto film de terror raquítico. Después de los excesos globulares de la década de los '80 parecía que ya nada podía sorprendernos, a excepción de algunos tiros a discreción de John Carpenter y Wes Craven. Tobe Hooper ya no asusta a nadie, George Romero está jubilado y Dario Argento chochea. Tenía que aparecer esta mujer, Antonia Bird (vegetariana, para más datos), que venía de hacer retratos intimistas de curas homosexuales, para demostrarnos que todavía es posible agarrarnos desprevenidos, asustarnos, manejarlos a su antojo y hacernos pasar un rato divertido a todos nosotros, los amantes del vapuleado y subvalorado género gore. Tuvo que irse a filmar a España y a la República Checa para realizar este extraño patchwork de géneros a priori no mixturables, de citas (que no son robos en lo más mínimo) de films tan disímiles como *Danza con lobos*, *El enigma de otro mundo* y *Perros de paja*, de música incidental que de tanto contrastar con las situaciones parece accidental (sí, la banda de sonido es de Michael Nyman, el eterno músico de Peter Greenaway, y Damon Albarn, el líder del grupo británico Blur. ¿Cómo? Sí, oyó bien), de actores que llevan a sus personajes a tal paroxismo de inverosimilitud que se vuelven absolutamente verosímiles.

Desafortunadamente, *Voraz* pasó inadvertida para la gran mayoría. Para otros, resultó un verdadero agasajo culinario... cinematográfico, perdón.

Cambiando de tema, ¿pata o pechuga? ●●

## Tres es multitud

Rushmore

EE.UU., 1998, 98'

**Dirección:** Wes Anderson

**Producción:** Barry Mendel y Paul Schiff

**Guión:** Wes Anderson y Owen Wilson

**Fotografía:** Robert Yeoman

**Música:** Mark Mothersbaugh

**Montaje:** David Moritz

**Diseño de producción:** David Wasco

**Intérpretes:** Jason Schwartzman, Bill Murray, Olivia Williams, Brian Cox, Seymour Cassel, Mason Gamble, Sara Tanaka, Luke Wilson.



## la escuela o la vida

por Silvia Schwarzböck

Son muchas las razones por las que una película puede ser original. Pero lo que habitualmente se entiende por originalidad es lo novedoso, que no es lo mismo que lo nuevo. La diferencia solo se advierte retrospectivamente, cuando los films son revisados mucho después de su fecha de producción: lo realmente nuevo es lo que sigue siéndolo, lo novedoso es lo que aparece como pasado de moda (porque eso es justamente lo novedoso: lo que está condenado a pasar de moda). *Tres es multitud* generó el consenso crítico de que es una película original. Desde las revistas especializadas hasta las reseñas de los diarios la han celebrado como una novedad, algo que es cierto, pero que los críticos inmediatamente relativizan al decir que su originalidad consiste en no parecerse a las películas independientes norteamericanas actuales. "A diferencia de los directores-guionistas de su generación, Wes Anderson no mira a sus personajes desde el Olimpo distante de la ironía", dijo *Film Comment*. Los ironistas modelo de su generación serían Todd Solondz, Gregg Araki y Hal Hartley. Lo que se celebra de *Tres es multitud* es su estilo luminoso, no satírico; que sus personajes no sean perdedores ni apáticos, sino ambiciosos y sobremotivados, y que la distancia que usa el director (manteniéndose detrás o al costado de los personajes) sirva para generar una corriente de simpatía e identificación entre ellos y el espectador. Podemos coincidir en que la ironía siempre establece una relación de superioridad del director-guionista con respecto a los personajes y a la audiencia, pero en todo caso, si la novedad del film de Anderson se define por oposición a la novedad de su generación (la ironía), sus valores genuinos significarían una vuelta a la situación anterior, esto es, una recuperación de la transparencia del cine clásico.

Pasado un buen tiempo, con la decantación de las novedades, veríamos *Tres es multitud* como una película envejecida, que pareció nueva solo en su contexto de producción, porque en ese momento predominaban valores diferentes de los que el film postulaba. Rescatarla del olvido, entonces, sería una tarea arqueológica, no un placer estético genuino. Decir que *Tres es multitud* es original porque recupera los valores que los ironistas actuales desafían implica considerarla una película nostálgica o reaccionaria, porque —en cualquiera de los dos casos— querría recuperar el pasado. Y no se trata de eso. La originalidad de *Tres es multitud* consiste en que es una película cuyo carácter extraordinario se lo transfieren sus personajes. ¿Por qué esta transferencia sería un rasgo original? Porque así como una película no es aburrida porque sus personajes sean aburridos, tampoco es de por sí extraordinaria porque sus personajes sean extraordinarios. Que *Tres es multitud* logre esta transferencia de atributos implica una operación estética complejísima, nada habitual, justamente porque la rareza de los individuos inclasificables ya ha sido codificada por el cine con el estereotipo del freak. Esa operación estética consiste en elaborar un mundo acotado, de rasgos infantiles, que pueda ser entendido como una proyección de lo que los personajes quieren y pueden ver. Anderson construye un universo extravagante, cuyo centro es un colegio caro y prestigioso llamado Rushmore (que representa el sueño de no crecer, de una infancia eterna y feliz). Los tres protagonistas tienen un vínculo neurótico con esa institución, que le da sentido a sus vidas. Max ha inventado todas las actividades extracurriculares del colegio, porque no encuentra diversión fuera de él. La señori-

ta Cross enseña en Rushmore porque allí estudió su marido muerto, a quien todavía ama. Max se enamora de ella porque la cree su alma gemela: los dos son amantes de Rushmore. Herman Blume envía a sus hijos a Rushmore, porque es el colegio tradicional al que todos los nuevos ricos quieren integrarse y al que le hubiera gustado ir. Los términos en los que expresa su amor por la Srta. Cross son los mismos de Max: "ella es mi Rushmore". El triángulo amoroso reproduce esa peculiar relación enfermiza que los tres tienen con el colegio, de la que sólo podrán escapar cuando se desvinculen violentamente de él. *Tres es multitud* marca su diferencia arriesgándose a una resolución edificante en un terreno donde suele predominar el pesimismo gratuito. En lugar de presentar el colegio como una metáfora de la vida, y el triángulo amoroso como una representación de la lógica de los deseos humanos (es decir, apelando al colmo de la obviada y del mal gusto para las ideas), Anderson opta por abrir y cerrar su película con el mismo telón de terciopelo rojo del escenario escolar donde Max pone en escena sus obras de teatro (que, por otro lado, le deben más al cine de Hollywood que a la dramaturgia teatral, y que están más cerca de la extravagancia que de la verosimilitud). De ese modo, los límites del mundo donde sucede la historia son los que le imponen los personajes que lo habitan: es tan extraordinario como ellos, pero tan reducido como esa provincia de la imaginación llamada cine. A diferencia de las fábulas, sus enseñanzas no son extensibles a la realidad, salvo quizás aquella que marca a fuego a los tres protagonistas: la de que la gente extraordinaria no merece estar sola, una doctrina contraria al psicologismo barato del cine ordinario.●●

## El evangelio de las maravillas

México-Argentina-España, 1998, 112'

Dirección: Arturo Ripstein

Producción: Jorge Sánchez y Laura Imperiale

Guión: Paz Alicia Garcíadiego

Fotografía: Guillermo Granillo

Música: David Mansfield

Montaje: Ximena Cuevas

Dirección artística: Mónica Chirinos

Intérpretes: Francisco Rabal, Katy Jurado,

Carolina Papaleo, Edwarda Gurrola, Bruno

Bichir, Patricia Reyes Spíndola, Rafael Inclán.



## estampitas

por Leonardo M. D'Espósito

En un par de años, desde el estreno comercial de *Profundo carmesí*, Arturo Ripstein ha pasado de ser una contraseña de enterados a un cineasta reconocido por un público sí no mayoritario, por lo menos creciente. La exhibición sucesiva (y no cronológica) de *La mujer del puerto*, *Principio y fin* y *La reina de la noche* permite que, a la hora del estreno de *El evangelio de las maravillas*, algunos sepan de qué se trata. No muchos, claro: Ripstein no es un cineasta masivo, aunque sus películas no sean incomprensibles o narrativamente complicadas, aunque puedan incluirse (aunque con un poco de buena voluntad) dentro del casi desaparecido género del melodrama. Esta andanada ha provocado la aparición de ciertos lugares comunes para referirse a la obra del director. Es tentador hablar de su uso del plano secuencia, de su puesta barroca, de los sentimientos exacerbados de sus personajes, de la participación de Paz Alicia Garcíadiego en los guiones. Tentador y perezoso, porque, si bien esos elementos están presentes en *El evangelio de las maravillas*, no alcanzan a definir una película que se gana, a medida que pasan los minutos, el mediocre adjetivo de "menor".

Lo que podía ser una jugosa sátira de la religión y una afirmación de amor por el cine y las imágenes (con esa secta milenarista cuyo cristianismo primitivo se basa en las representaciones bíblicas del cine de Hollywood), se transforma en un catálogo de todo lo que puede esperarse del director y de su esposa y guionista. Pero sucede algo aún más extraño, que parece ser el núcleo en el que gira la falta de intensidad: la religión como cosa (no la religión católica en particular) aparece en pantalla

como algo respetable. Más aún: da la impresión de que Ripstein necesita la existencia de la religión y coloca, en el lugar de un dogma tradicional, el dogma del cine.

Esta mutación provoca un nuevo tipo de solemnidad, incluso cuando este film es menos sangriento y sanguineo (y, a su manera, más risueño) de los que hemos podido ver en nuestro país. No se trata de un respeto por la iconografía del catolicismo latinoamericano (iconografía que, sin dudas, impuso su manera y su paleta al resto de las películas del director), sino por la fe excéntrica de sus personajes, por sus ritos y sus representaciones. En aquellos momentos en los que la sátira pide permiso para entrar, Ripstein le cierra la puerta y se mantiene a una distancia emocional de los personajes que es inédita en su obra. Si la crueldad, que se expresaba de la manera más sanguínea en, por ejemplo, *La mujer del puerto*, tenía un componente de humanidad que no hacía al director sospechoso de cinismo, aquí la falta de compromiso emocional con los personajes lo coloca por encima, tratándolos como un entomólogo lo hace con sus criaturas.

El resultado genera extrañeza. Por primera vez, el trabajo de las imágenes sobre una paleta de colores cálidos y saturados no muestra la promiscuidad física y emocional de los protagonistas (esta vez demasiado numerosos), sino solo la reproducción de un mundo donde la ligazón sentimental se da por sobreentendida. Y el impacto emocional de esta historia, cuya jugosa premisa no carece de originalidad, se diluye, dejando al espectador más bien perplejo.

Una explicación posible para este efecto de insatisfacción es el tremendo respeto de Ripstein por el cine. En efecto: el tema del film es la representación, pero un tratamiento similar al que el director emplea para el retrato de las relaciones familiares en otras películas hubiera acabado con ella. Eso explica la intervención del *deus ex machina* (nunca más preciso el término) al final del film, virando la historia hacia lo fantástico. Ese final, la falta de momentos verdaderamente crueles (aunque no faltan, como marcas de agua, los elementos "fuertes", como el repetido coito de la protagonista o la descomposición paulatina del cadáver de Katy Jurado, que, en el contexto del relato, parecen concesiones a la guionista para que exprese sus obsesiones) y la seriedad a la hora de mover la cámara, contrastan con la actuación de Francisco Rabal o de Edwarda Gurriola, que parecen haberse dado cuenta de que el film requería un tratamiento más lúdico.

La frialdad a la hora de mostrar a sus personajes hace que Ripstein no logre que los numerosos elementos de humor (negro, sí, pero también de otros colores) impacten al espectador como sus escenas de violencia lo hacen en otros films. Porque, en el fondo, el director no es el iconoclasta que esta historia requería, sino alguien que cree en el cine como un devoto cree en la cruz. Y eso termina jugándole en contra: termina poniendo al cine en un altar y transforma su relato en un conjunto de estampitas. *El evangelio de las maravillas* es, nada más y nada menos, que un Ripstein sin intensidad. Casi una contradicción en los términos, si no fuera cierto. ●●

## Yepeto

Argentina, 1999, 107'

**Dirección:** Eduardo Calcagno

**Producción:** Eduardo Calcagno

**Guión:** Roberto Cossa y Eduardo Calcagno sobre la obra teatral de Roberto Cossa

**Fotografía:** Roberto Mateo y Andrés Mazzon

**Música:** Mariano Nuñez West

**Montaje:** Juan Carlos Macías

**Dirección artística:** María Julia Bertotto

**Intérpretes:** Ulises Dumont, Nicolás Cabré, Alejandra Flechner, Malena Figó, Villanueva Cosse, Pepe Novoa, Max Berliner, Mágara Alonso, Rubén Szuchmacher, Patricio Contreras.



# el mejor de la clase

por Gustavo Noriega

"No hay nada más inútil que una reunión de profesores. Salvo una novela de Umberto Eco". La frase la pronuncia el Profesor, el personaje que interpreta Ulises Dumont en *Yepeto* y señala en unas pocas palabras la calidad y las virtudes del texto de Cossa en que se basa la película. Tiene ingenio, una opinión fuerte a contrapelo del consenso como remate de una observación justísima, destila brevemente inteligencia y gracia y no es la única. *Yepeto* es una buena película, y en el contexto del cine argentino, una enorme sorpresa. Porque tantas líneas de diálogo brillantes parecían ser patrimonio de la comedia norteamericana y verlas aplicadas a nuestro país es algo que duplica la gracia. No solo por el valor agregado de lo cotidiano sino porque el cine argentino solo había podido responder a los diálogos imposibles, acartonados, sentenciosos de viejas épocas (o de *La venganza* sin ir tan lejos en el tiempo) con la agudeza de oído casi documental de las nuevas generaciones que arranca con *Pizza, birra, faso*. Los espectadores de cine argentino nunca habíamos gozado de las ventajas de un escritor entusiasmado, ingenioso e inteligente, dándole a la máquina de escribir (no lo veo a Cossa con una computadora) al servicio de un personaje. El Profesor es una creación ficcional, tan improbable como Panigazzi o Superman, claramente el hijo de un guionista, pero eso no lo obliga a reproducir diálogos perezosos o sentencias inadmisibles. En realidad, hay que admitir que sentencioso es, pero sus máximas son tan bri-

llantes y justas que uno se rinde ante su sabiduría académico-barrial.

También es cierto que el Profesor es Ulises Dumont en una actuación fantástica. No porque, a diferencia de la mayor parte de su carrera, acá esté controlado. Al contrario, el pequeño y extraño puteador, con su rostro marcado por las mil y una desgracias y todas las botellas, está suelto como solo un loco suelto puede estarlo. Pero la película no es un unipersonal: el actor está al servicio de una historia, al igual que los personajes secundarios. Algunos de ellos tienen vida propia (la maravillosa Alejandra Flechner) y otros, como el rotisero o el editor, apuntalan a los principales de una forma, nuevamente, inhabitual para nuestro cine. Es verdad que Nicolás Cabré es una presencia fresca pero un actor inseguro y Malena Figo no está a la altura del desafío, pero creo que esas deficiencias, particularmente la del personaje de Cecilia, tienen que ver con Eduardo Calcagno y también, paradójicamente, alguna de sus virtudes.

Calcagno tiene oficio. Mucha de la gracia de *Yepeto* excede el texto de Cossa y las bondades históricas de Dumont. La comedia, más que el drama, tiene un *timing* preciso. Hasta el mejor de los chistes puede ser arruinado por una mala puesta en escena. Acá, en algunos momentos, la mano del director brilla en su invisibilidad. La secuencia del hospital, por ejemplo, es un portento. El texto de Cossa es desopilante, la ejecución de Dumont impagable y el simpático Cabré acompa-

ña dignamente. Pero es una escena que se puede estropear con la más mínima intervención y Calcagno la sostiene imperceptiblemente.

Pero lo que voy a hacer ahora es elogiar a Calcagno por alguno de los defectos que tiene *Yepeto*. Es sabido que en la obra de teatro original, el personaje de Cecilia, motor de la relación entre el Profesor y Antonio, quedaba apropiadamente en *off*. El cine tiene otras necesidades y otras ambiciones. Era difícil mantener el personaje fuera de cámara pero mucho más difícil era ponerlo y sostenerlo a la altura de las fantasías de los dos principales. La dificultad era probablemente insuperable y la fallida participación de la Figo no hace más que subrayarlo. Pero como ya lo había hecho en *El censor*, Calcagno confió en sus fuerzas y corrió riesgos. Por aquella película, un proyecto profundamente personal y poco convencional, fue defenestrado por casi toda la crítica e ignorado por la abrumadora mayoría del público. Pero si se compara la audacia de Calcagno respecto de la de sus contemporáneos (Mignogna, Stagnaro, con los cuales en realidad debería decirse que es "contemporáneo") con sus películas proliferas y temerosas, uno no puede menos que mirar sus proyectos con simpatía. Calcagno no es un genio: si bien no sale airoso de cada uno de los desafíos que se plantea, siempre lo hace con dignidad. Es un cineasta noble que maneja muy bien algunos secretos de su oficio. *Yepeto* es una buena prueba. ●●

## Megalexandros

O Megalexandros

Grecia-Italia-Alemania, 1980, 204'

Dirección: Theo Angelopoulos

Producción: Theo Angelopoulos Productions, RAI y ZDF

Guión: Theo Angelopoulos

Fotografía: Ghiorgios Arvanatis

Música: Cristodulos Halaris

Montaje: Ghiorgios Triandaphillou

Dirección artística: Mikes Kapapiperis

Intérpretes: Omero Antonutti, Eva

Kotamanidou, Grigoris Evangelatos, Nikhalis Yannatos, Cristoforos Nezer, Ilias Zafiropoulos.



# dicen que soy aburrido

por Gustavo J. Castagna

Sin lugar a dudas, Theo Angelopoulos es un director provisto de un gran talento y un obsesivo realizador que se preocupa, con el mayor rigor posible, por materializar un criterio de puesta en escena que lo diferencia del resto de sus colegas. El año pasado conocimos *La mirada de Ulises* y en poco tiempo se estrenará *La eternidad y un día* que, más allá de las distintas temáticas que abordan, ofrecen una idéntica forma de hacer (y pensar) el cine.

A raíz de la repercusión internacional que obtuvieron ambos films, Angelopoulos es una personalidad reconocida y admirada por la mayoría de la crítica. Sin embargo, su trayectoria como director no es reciente, ya que desde la década del '70 —cuando su cine aún no era exportable ni tampoco tenía la posibilidad de ganar premios en festivales europeos de clase "A"— Angelopoulos viene perfeccionando su ambicioso y desmesurado estilo visual. Por lo tanto, nada mejor que aprovechar el atrasadísimo estreno de *Megalexandros* para reflexionar sobre los defectos y las virtudes del cine de Angelopoulos.

En el caso de esta extensa metáfora sobre Alejandro, el grande, veinte años de tardanza suenan un tanto excesivos, casi groseros, no solo si se tiene el propósito de opinar sobre un modelo de narración que ya en *Megalexandros* mostraba a un director preocupado por la exhibición de una puesta en escena pomposa y grandilocuente. Más aun, desde sus intenciones temáticas, el problema más grave de esta película-río es que algunas de sus premoniciones (la definitiva caída del comunismo) hoy aparecen totalmente envejecidas y solo son comprensibles en la época en la que se gestó el film.

*Megalexandros* cuenta la historia de este siglo desde la perspectiva de una ideología primero necesaria

ria y triunfante y más tarde tiránica y asesina debido a las autoritarias decisiones de su personaje principal. Los hechos se explican a través de metáforas y símbolos de fácil lectura donde subyacen tres grandes protagonistas como ejes dramáticos: el relato sobre la gloria y el posterior ocaso de Alejandro en el poder, la aparición de un grupo de anarquistas italianos que creen y se sienten protegidos por el líder pero más tarde empiezan a dudar del execrable culto a la personalidad obligados a tributar al caudillo, y, finalmente, la representación de una masa social que simboliza la utopía del trabajo realizado en comunidad.

El desarrollo de los acontecimientos, por su parte, está tratado de manera bastante obvia, ya que en *Megalexandros* las apelaciones a las metáforas y los símbolos para explicar la gloria y el ocaso del estalinismo suenan redundantes y reiterativos.

Angelopoulos, al respecto, propone lo contrario de la también extensa *Novecento* (que tiene más de un parentesco formal con *Megalexandros*, especialmente desde su avasallante imaginación visual), ya que no confía en el discurso directo y coral de aquella revisión histórica que Bertolucci hiciera sobre el comunismo desde comienzos de siglo hasta cincuenta años más tarde.

La cita al director de *Ultimo tango en París* no es casual para seguir profundizando sobre las elecciones formales de Angelopoulos.

En *Megalexandros* no hay un solo primer plano y esto, seguramente, se debe al afanoso estilo del director por anular cualquier identificación posible con el espectador-receptor. Por medio de movimientos de cámara elegantes e interminables se tiene la impresión de que Angelopoulos nos está ofreciendo una

clase maestra sobre la utilización del plano secuencia con movimientos circulares de 360° (como se observaba en más de una escena de *Novecento*). Por su parte, varias escenas de la película (los ataques de epilepsia de Alejandro, los fusilamientos, la venganza final del pueblo) sorprenden por su belleza, por la perfección en los encuadres y por el riguroso trabajo de Angelopoulos en la composición del espacio en off. En ese sentido, pocos films confían tanto en el valor de las imágenes como *Megalexandros*, las que suplantán cualquier apelación a la retórica y al discurso de barricada (como ocurría en más de una escena de *Novecento*).

Sin embargo, el cine más interesante no es aquel que emplea con sabiduría y conocimiento las infinitas posibilidades del lenguaje ni tampoco el que se reduce a la crítica favorable por sus autoritarias virtudes formales. Esto es lo que ocurre en la totalidad de *Megalexandros* (y, por extensión, con el cine de su director): una bella e interminable película que sorprende por un rato pero que, a medida que pasan los minutos (y las horas), llega a parecerse a una naturaleza muerta y a un cuerpo sin vida debido a la prepotencia formal y vacía de su realizador. Por eso el recuerdo favorece a aquel desperejado film de Bertolucci, excesivo y gritón, optimista, revisionista y pesimista al mismo tiempo, pero con imágenes imborrables que se manifestaban a través de una puesta en escena operística, ritual y de una bienvenida imperfección. Angelopoulos, efectivamente, intenta acercarse al modelo bertolucciano, pero en *Megalexandros* su exagerada sabiduría visual actúa en contra de sus propósitos, consiguiendo que su gesta histórica hoy parezca una apollada pieza de museo. ●●

**España, 1997. Dirección:** Antonio Hernández. **Producción:** Federico Bermúdez de Castro y Marcelo Itzkoff. **Guión:** Enrique Brasó y Antonio Hernández. **Fotografía:** Aitor Mantxola. **Música:** Víctor Reyes. **Montaje:** Santiago Ricci. **Dirección artística:** Gabriel Carrascal. **Interpretes:** Carmen Maura, Federico Luppi, Sergi López, Antonio Birabent, Laia Marull, Miguel Palenzuela, Saturnino García.

A pesar de ser coproducciones, tanto *Lisboa* como *Abre los ojos* pueden considerarse cine español. Ambas se estrenaron el 29 de abril y duraron solo una semana en cartel en la Capital. Dos fracasos de público que lo fueron también de crítica. Si bien hubo alguna defensa de *Abre los ojos*, casi no se escucharon voces en favor de *Lisboa*. Otro artículo de esta sección habla bien de la segunda película de Amenábar y este texto, aunque no intenta probar que *Lisboa* es una buena película, pretende buscar y exponer algunas virtudes que el film posee.

*Lisboa* toma como punto de partida una situación misteriosa: una mujer (Carmen Maura) huye sola por las rutas de Extremadura, en el sudoeste de España; debe llegar a Lisboa y le pide, con una mezcla de patética seducción y desesperación, a un vendedor viajero de videos y cassetes (Sergi López, el vendedor viajero de *Western*) que la lleve. Durante la primera mitad de esta road movie el misterio se mantiene. El director Hernández, en un alarde de audacia, ausencia de timidez y hasta de temeridad, hace avanzar el relato sin tener en cuenta casi ninguna regla de verosimilitud, sin miedo al ridículo, con unos extraños travels hacia arriba de la nuca de los personajes, y con exhibición de tetas solo por su belleza, razón que en este caso se revela suficiente.

La trama se complica con revelaciones, engaños y otros personajes y elementos que tienden a un leve delirio: hijo, hija y padre de la mujer fugitiva; autos, moto conducida por Antonio Birabent (el hijo), y un siniestro esbirro de la familia (Saturnino García, el de *Justino, un asesino de la tercera edad*). Esta gente intenta convencer a la mujer, de manera cada vez más turbia aunque sutil, para que vuelva y al vendedor para que se vaya.

Cuando aparece Federico Luppi (que hace del marido de Maura), con un acento extrañísimo al hablar, los misterios y los porqués de la huida se revelan del todo, las sutilezas y zonas oscuras del relato desaparecen, el film pierde casi todo interés y sólo queda por resolverse el conflicto del vendedor en el plano moral. Aquí los problemas narrativos quedan al desnudo y los baches de la historia se hacen demasiado evidentes, pero el final recupera cierta garra del principio y cierra de manera decorosa la película.

Este texto, que puede pasar por una defensa de un film mediocre, estaba planificado en términos mucho menos elogiosos, pero parece que una historia contada en exteriores, sin pretensiones alegóricas ni declaraciones superficiales puede, al menos, caer simpática.

Javier Porta Fouz



**EE.UU., 1998. Dirección:** Adrian Lyne. **Producción:** Joel Michaels. **Guión:** Stephen Schiff sobre la novela de Vladimir Nabokov. **Fotografía:** Howard Atterton. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Julie Monroe y David Brenner. **Diseño de producción:** Jon Hutman. **Interpretes:** Jeremy Irons, Dominique Swain, Melanie Griffith, Frank Langella.

*Lolita*, la novela de Nabokov, es la historia de una pasión. La pasión perversa y sensual de un hombre cuarentón, Humbert Humbert, por una niña de doce años, contada a la manera de una tragedia en el sentido más clásico. La sensualidad y el erotismo que destila la novela —que fue censurada y produjo un escándalo en el momento de su publicación— están puestos sobre todo en el manejo corrosivo del lenguaje. La caracterización de los personajes es excelente: Lolita, con su dudosa ingenuidad, se pasea por toda la novela incitando a Humbert, enamorándolo, obsesionándolo, provocándolo. Personaje de una marcada ambigüedad, nunca se sabe si actúa con sinceridad. Humbert es un tipo débil, apasionado, inmerso en un mar de dudas; un personaje espeso, rico en matices, que ama apasionadamente a la niña que es Lolita, no a la mujer que será en el futuro. Charlotte Haze, la madre de Lolita, es una mujer vulgar, una norteamericana típica, que sin embargo rejuvenece cuando se casa con Humbert. En definitiva, *Lolita*, la obra de Nabokov, fue, es y será una de las mejores novelas de todos los tiempos.

La pregunta es obvia: ¿dónde radica la necesidad de hacer una nueva trasposición cinematográfica, sobre todo teniendo en cuenta la buena versión de la novela que, en 1962, filmó Stanley Kubrick? Nada es más lejano del espíritu del original de Nabokov que la película de Adrian Lyne. Nada más alejado de lo que se relata en *Lolita*. Lo que hace la película es mostrar, con estética publicitaria, la conflictiva y amorosa relación entre un señor mayor y una chica de dieciséis años. Al Humbert encarnado por Jeremy Irons le falta ambigüedad, el gesto de duda, la tensión emocional y física en la que estaba inmerso; la Lolita de Lyne es deliberadamente voluptuosa, engañosamente ingenua, profundamente artificial, una Lolita de Playboy para adolescentes atribulados que masca chicle y juega con su ortodoncia; Charlotte Haze, la madre, ni siquiera es un personaje vulgar: es grotesco, desagradable, caracterizado como una despreocupada ama de casa que lo único que quiere es casamiento y, sobre todo, sexo.

*Lolita* está plagada de escenas triviales, burdas, sin la más mínima sutileza, como por ejemplo las que encarna Frank Langella corriendo desnudo por la sala o las que dejan ver el cuerpo de Lolita enfundado en una remera mojada.

Sin dudas la película de Adrian Lyne es profundamente olvidable como tantos otros films, pero lo que causa desazón es la errónea lectura que el director hizo de la novela. Una lectura superficial que, de alguna manera, traiciona el espíritu del original.

Si la escritura de un autor revela de manera inconfundible el modo que tiene de pensar la literatura, la manera que un director tiene de acercarse a sus materiales revela la concepción que tiene acerca del cine. Evidentemente, para Adrian Lyne el cine es solo un derivado de la publicidad más obvia, más evidente, menos sutil.

Marcela Gamberini



**España, 1998. Dirección:** Alejandro Amenábar. **Producción:** José Luis Cuerda. **Guión:** Alejandro Amenábar. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Mariano Marín y Alejandro Amenábar. **Montaje:** María Elena S. de Rozas. **Dirección artística:** Wolfgang Burmann. **Interpretes:** Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lera, Fele Martínez, Najwa Nimri, Gerard Barry.

*Tesis* era la película de un cineasta inteligente y talentoso. *Abre los ojos* demuestra que Amenábar, aunque aún lo siga siendo, ahora sumó la circunstancia de ser consciente de sus virtudes y sabe que los demás saben que posee inteligencia y talento. Esto no sería de por sí un defecto, pero esta película falla por exceso de suficiencia. Sucede como con esos números 10 que manejan muy bien la pelota y dominan todos los fundamentos del fútbol, pero que por un exceso de confianza en sus condiciones a veces terminan sobrando el partido y se olvidan del desarrollo del juego. *Abre los ojos* presenta una solvencia técnica excelente, y todos los rubros artísticos y el diseño de producción alcanzan picos altísimos. Sin embargo, cada elemento y cada situación que determinan momentos virtuosos y resoluciones inteligentes pierden su eficacia porque es más importante la demostración de la virtud del realizador que la posible eficacia del efecto. Pero hay que decir que esta suficiencia no se manifiesta a través de canchereadas de cineasta piola. No hay aquí demostraciones inútiles de habilidad en el manejo de la cámara o diálogos supuestamente ingeniosos, como los de esos que imitan mal a Tarantino o los de los peores momentos de las películas del director de *Tiempos Violentos*. Amenábar, a pesar de su juventud, tiene la virtud de la sutileza. La suficiencia de *Abre los ojos* no se expresa en el tratamiento de la imagen o en el trabajo con los actores. En estas cuestiones, la película se mantiene dentro de un absoluto rigor y todas las elecciones la encaminan hacia un estilo clásico y transparente. Es en la construcción del guión y en el manejo del suspenso donde las huellas de la enunciación se hacen evidentes. Es donde Amenábar parece querer decir: "Aquí estoy yo, miren qué hábil que soy". Y es verdad; es difícil decir que el guión de esta película es menos que perfecto y que el director dosifica el suspenso con tanta precisión que no es exagerado afirmar que es el que mejor aprendió y supo aprovechar en toda esta década las enseñanzas de Hitchcock. Pero hay algo que no termina de funcionar del todo bien. Es como si, demasiado pendiente de que se note su preocupación por que cierren todos los vericuetos de la historia, el director de esta película hubiera olvidado que tenía un posible gran film entre sus manos, dejándolo escapar.

Juan Villegas



**Japón, 1998. Dirección:** Masayuki Suo. **Producción:** Yasuyoshi Tokuma. **Guión:** Masayuki Suo. **Fotografía:** Naoki Kayano. **Música:** Yoshikazu Suo. **Montaje:** Jun'ichi Kikuchi. **Diseño de producción:** Kyoko Heya. **Intérpretes:** Koji Yakusho, Tamiyo Kusakari, Naoto Takenaka, Eriko Watanabe, Akira Emoto, Yu Tokui, Hiromasa Taguchi, Hideko Hara.

¿Bailamos? es, en cierto sentido, la antecesora de *La vida es bella* en cuanto a su modo de funcionar en los mercados internacionales, sobre todo en el de los Estados Unidos. Si el Benigni de *La vida es bella* —y sobre todo el Benigni fuera de la pantalla— presenta a un personaje que encaja en la configuración imaginaria que parecen tener los estadounidenses sobre qué es un italiano, los japoneses de *¿Bailamos?* van por el mismo sendero. En este film no hay personaje que no esté determinado por una idea preconcebida, definitiva de una "japonesidad" de trazo grueso, de fácil digestión para extranjeros y tentadora incluso para los propios japoneses, a juzgar por el suceso de la película: el mayor éxito comercial de la historia del cine de Japón, que además ganó los trece premios de la academia de ese país.

No es exactamente un trabajo con estereotipos lo que presenta *¿Bailamos?*, más bien parece darse el caso de tipologías superficiales: el mediano ejecutivo que siente su vida vacía (Koji Yakusho, protagonista de *La anguila*), su excéntrico compañero de oficina, la joven instructora de baile misteriosa con un trauma de danzas pasadas, la instructora más madura y sabia, el aprendiz de bailarín extrovertido, el aprendiz de bailarín retraído y la bailarina de maneras agresivas pero de buen corazón. En las casi dos horas de película (la versión original japonesa dura 136 minutos), algunos personajes descubren o recuperan el placer de bailar, otros redescubren las relaciones humanas —de pareja, de amistad, de compañerismo—, con clases de danza y competencia de baile incluida.

Muchas, demasiadas situaciones remiten a películas como *Flashdance*, *Footloose*, *Baila conmigo* (ver comparación en la sección Mundo Cine), pero en el film japonés estas relaciones no son citas, ni homenajes, ni ironías, ni parodias. Es simplemente el esquema del principiante que aprende a bailar y luego se anima a anotarse en la competencia, mientras alguien acota "solo quedan tres semanas" o algo parecido. Este recorrido (ya recorrido) del guión está desaprovechado en *¿Bailamos?* de manera olímpica. El film no propone velocidad, ni ritmo, ni una nueva lectura sobre la estructura y tampoco aporta gracia ni emoción. Sí, en cambio, repite chistes viejos con sutileza ausente y agrega algún párrafo reflexivo sobre la vida y sobre los momentos en los que los personajes notaron que sus caminos se modificaban.

Se pueden encontrar en internet varios comentarios sobre *¿Bailamos?* con términos laudatorios. Incluso se dice que el film gustó mucho en Cannes y en Sundance. *¿Bailamos?* es parte de la avanzada de la globalización en el cine: estructura berreta yanqui con algún plano virtuoso, toques (optativos) de *qualité for export* y color local esparcido como granas en una torta. Todo esto conforma una película de disfrute poco probable: no interesa ni por no ser inteligente, ni por ser kitsch, ni por nada, excepto como signo de los tiempos, como comida regional en formato fast-food, aunque sin la rapidez del servicio.

Javier Porta Fouz



**EE.UU., 1999. Dirección:** Bronwen Hughes. **Producción:** Susan Arnold, Donna Arkoff Roth y Ian Bryce. **Guión:** Marc Lawrence. **Fotografía:** Elliot Davis. **Música:** John Powell. **Montaje:** Craig Wood. **Diseño de producción:** Lester Cohen. **Intérpretes:** Sandra Bullock, Ben Affleck, Maura Tierney, Steve Zahn, Blythe Danner, Ronny Cox, Janet Carroll.

Hollywood nos da sorpresas. Siempre. Y muchas veces son desagradables, como en el caso de *Fuerzas de la naturaleza*, una película cuya hipótesis más notable es que las mujeres pueden cumplir dos papeles en sus vidas: el de madres y el de esposas. Bronwen Hughes, quien inició su carrera dirigiendo comerciales de McDonalds — algo que se nota en varios pasajes de *Fuerzas de la naturaleza* — y el guionista Marc Lawrence condenan a los personajes de Maura Tierney y Sandra Bullock —quienes se las arreglan bastante bien como comediantes, justo es decirlo— a un destino irrevocable, mientras entretienen al espectador durante casi dos horas con un encadenamiento de desastres logísticos causados por fenómenos naturales. Aquellos que, decía el filósofo griego Empédocles, provienen de cuatro elementos eternos: agua, fuego, tierra y aire, que se unen y se separan respondiendo a la tensión entre el amor y el conflicto.

Ben Affleck encarna a un joven profesional acomodado, no muy talentoso y debidamente responsable; y Bullock, a una chica enamoradiza y algo descocada que abandonó al hijo que tuvo en sus años más licenciosos. La atracción entre los opuestos es, entonces, la fuerza motriz de una comedia amorosa que funciona intermitentemente y termina desbarbarrandose al final, cuando los gags dejan lugar a las decisiones que los personajes deben tomar para resolver su futuro inmediato. En ese instante clave, después de una sobreabundancia de chistes con pretensiones ácidas sobre las miserias del matrimonio, el muchacho prefiere la seguridad de un casamiento planeado a la incertidumbre que le provoca el amor por una desconocida. Su esposa, que sufre un plantón eterno con el vestido de bodas puesto, no duda ni siquiera un instante. Mejor no preguntar demasiado por qué su prometido tardó más de lo previsto, si lo que la espera es el altar. Y la mamá irresponsable corre al reencuentro de su hijo para lavar la culpa, que además pagará quedándose sola. "Frustrados, pero seguros" sería un buen título para este film, que me hizo pensar seriamente en suicidarme arrojándome al cráter del Etna, tal como hizo el sabio Empédocles.

Alejandro Lingenti



**Francia, 1998, 72'. Dirección:** Catalina Villar. **Producción:** J. B. A. Production, Jacques Bidon, La Sept Arte, Entre chien et Loup y Périfilms. **Fotografía:** Carlos Sánchez. **Montaje:** Claudio Martínez. **Sonido:** César Salazar

Me pregunto si existen las películas aburridas o si es uno el que se aburre. Lo seguro es que si resultan aburridas, todos sus eventuales méritos se desploman. En esto suelen caer gran cantidad de documentales y, desafortunadamente, *Diario de Medellín*, que trata acerca de la violencia en Colombia y sus nefastos efectos en la población. No escapa de este mal cinematográfico, aburre.

El error que pareciera hacer perder el rumbo a *Diario de Medellín* es la pereza intelectual y emocional, como si bastara con mostrarnos en lugar de contarnos. Se supone que uno, como espectador, quiere salir de ver un documental algo menos ignorante que cuando entró, y la película de Catalina Villar solo nos confirma lo que ya sabíamos a través de los diarios y la TV: que Colombia es un país violento y que los jóvenes mueren sin llegar a viejos.

*Diario de Medellín* defrauda porque comienza con una propuesta interesante, la de contarnos acerca de estas historias de dolor, violencia y pobreza a partir de la sugerencia de Rubén Darío, un profesor de literatura de una escuela de un barrio popular de Medellín que pide a sus alumnos que escriban un diario que refleje la vida de sus familias y la de sus propias experiencias en el barrio. Los diarios se escriben, pero nos perdemos a lo largo de 72 minutos de metraje en el devenir de distintos personajes que no llegan a serlo realmente. El film olvida o ignora la necesidad de construirlos confiando, tal vez, en que "la realidad" ya lo ha hecho en su lugar. Es necesario admitir que este género no debería tenerle temor a los conceptos utilizados en la ficción: casting, estructura, conflicto y punto de vista.

*Diario de Medellín* es un documental tautológico que se contenta con decirnos que la violencia es violenta. Quizá sea esta la línea divisoria entre las producciones audiovisuales periodísticas y las documentales. El periodismo se contenta con informarnos y mostrarnos una realidad con cierto pudor (muchas veces falso) respecto del punto de vista, a diferencia del documental de autor, en donde el punto de vista, el enfoque, lo es todo. Por eso *Diario de Medellín* no es un documental malo, más bien no llega a serlo. Superado quizá por esa realidad de los barrios populares que nutren de sicarios las filas del narcotráfico, y donde luego se forman grupos de autodefensa de los propios jóvenes para contrarrestar las violencias ajenas. Puesto que no ahonda en ningún conflicto y la violencia que se nos muestra, como cualquier otro tipo de violencia, no es un conflicto en sí misma. Es, a lo sumo, violenta. Claudio Zeiger escribió en el suplemento *Radar* del diario *Página 12*, como algo positivo respecto de este documental, que "el film habla de la violencia sin mostrarla. En parte para evitar la truculencia..." y que "el film se limita a mostrar". Personalmente, creo que mostrar no alcanza, y que el desafío, tanto en el documental como en la ficción, es contar. Contar una historia. Y es bien sabido que sin conflicto no hay historia.

Marcelo Mosenson



## EL ÁRBOL DE LA VIDA

Derakht-e-jan

**Irán, 1998. Dirección:** Farhad Mehranfar. **Producción:** MR Sarhangi y I. R. I. B. Channel 2. **Guión:** Farhad Mehranfar. **Fotografía:** Nader Massoomi. **Música:** Nasser Shokraei. **Montaje:** Samad Tavazoi. **Sonido:** Abbas Rastegar-Pour. **Intérpretes:** Anis Shakoori, Omid Amiri, Adeleh Shakoori, Jian Amir Rezvani.

Exhibida varias veces dentro de la sección Contracampo del último festival de Mar del Plata, *El árbol de la vida* es el cuarto estreno iraní en Buenos Aires en poco más de ocho meses. Esta película es muy diferente de *El sabor de la cereza*, *El padre* o *La manzana*. *El árbol de la vida* no es una propuesta narrativa, es una apuesta pictórica en la que se pone el acento de manera casi absoluta en la belleza de los colores o en la perfección de la disposición de los elementos en el plano. Se puede refutar parte de lo dicho en la frase precedente afirmando que el film cuenta la historia de un amor, o la historia de un pueblo que vive en una región cercana al Mar Caspio, o también que trata sobre la vida de "una raza espléndida", como la define el director. Pero en realidad, el relato del film es confuso, a pesar de que los hechos que relata son simples. Las claves de lo que sucede o sucedió están presentes en la voz en off, mientras que las imágenes muestran miseria con belleza, penurias con belleza, abundancia con belleza y bellezas de manera bella.

Podemos, por otro lado, negar que el film se ocupa de cosas simples teniendo en cuenta que sus temas básicos son el nacimiento, la muerte, el círculo de la vida y otros por el estilo, pero estas aspiraciones se ven degradadas por la excesiva simplicidad metafórica: la muerte está representada por la muerte del árbol de la vida; y la vida por el encuentro, junto al árbol de la vida, de una mujer embarazada con una gacela embarazada.

Las imágenes no dejan de ser hermosas, ya se trate de momentos crueles (la matanza de gacelas), felices (las fiestas) o triviales (el encuentro de la miel). Pero toda esta hermosura viene acompañada del regodeo: el efecto de la sangre en la nieve o lo diáfano de la miel son repetidos demasiadas veces. Así, el interés antropológico que puede despertar la película se desintegra y la contemplación de la belleza puede transformarse en hartazgo.

Javier Porta Fouz



## LA EMBOSCADA

Entrapment

**EE.UU., 1999. Dirección:** Jon Amiel. **Producción:** Michael Hertzberg. **Guión:** William Broyles. **Fotografía:** Phil Meheux. **Música:** Christopher Young. **Montaje:** Terry Rawlings. **Diseño de producción:** Norman Garwood. **Intérpretes:** Sean Connery, Catherine Zeta-Jones, Ving Rhames, Will Patton, Maury Chaykin.

En 1953 Alfred Hitchcock dirigió *Para atrapar al ladrón*, con Cary Grant y Grace Kelly. Yo sé que a algunos lectores les puede llegar a molestar que un crítico se remonte a un pasado muy alejado de la cartelera actual para hablar mal de un estreno. También es probable que les moleste que trate de adivinar qué le molesta y qué no a los lectores, pero ese es otro tema. La película de Hitchcock viene al caso porque es un obvio referente de *La emboscada*. *Para atrapar al ladrón* tenía varios ingredientes que la hacían especial. La pareja protagonista tenía una química descomunal, la historia era simple pero efectiva, el erotismo y el humor juguetón se combinaban de manera perfecta con el argumento hasta transformarse en el verdadero centro de la película. Hitchcock filmaba a Grace Kelly como a una reina y se notaba que la adoraba. Cary Grant es uno de los mejores galanes de todos los tiempos. Cuando Kelly abandonó el cine y se hizo de la realeza en serio, las rubias del viejo Alfred terminaron atacadas por pájaros o apuñaladas en las duchas.

Todo esto viene a cuento porque se es grande o no se lo es, no puede sacarse de donde no hay. Aunque se tenga todo el soporte que la industria le da a estos productos. Catherine Zeta-Jones es el invento más ridículo de Hollywood en muchos años. Personalmente creo que no es linda, pero objetivamente estoy seguro de que no es bella, no tiene carisma suficiente, tampoco es una buena actriz y no puede sostener una escena sobre sus hombros. Sean Connery, aun desgastado, es lo contrario: presencia cinematográfica pura, un verdadero clásico. Si las películas fueran boletines de calificaciones, *La emboscada* tendría un 0 en química, ni siquiera llega al 1 por presentarse. Todo tiene el nivel de ridiculidad de una película de cuarta y ni un gramo de humor. La solemnidad es absoluta. La falta de corazón del director Jon Amiel, un experto en juntar parejas sin ninguna química, se acentúa al final donde, para ser sinceros, no podemos asegurar que haya estado detrás de las cámaras. Las vueltas de tuerca son tantas y tan tontas que uno imagina un comité de treinta o cuarenta mil personas decidiendo con aplausos qué paso debía seguir la historia. *Para atrapar al ladrón* era cine de la industria con estrellas, divertida y buena al mismo tiempo. La industria no puede dar eso hoy en día; por eso empecé hablando de Hitchcock.

Santiago García



## PEQUEÑA VOZ

Little Voice

**EE.UU., 1998. Dirección:** Mark Herman. **Producción:** Elizabeth Karlson. **Guión:** Mark Herman sobre la obra de teatro de Jim Cartwright. **Fotografía:** Andy Collins. **Música:** John Altman. **Montaje:** Mike Ellis. **Diseño de producción:** Don Taylor. **Intérpretes:** Michael Caine, Brenda Blethyn, Jane Horrocks, Ewan McGregor, Philip Jackson, Annette Badland, Jim Broadbent.

Mark Herman...¿quién era este tipo? Bué, no importa, sigamos. Ah, sí, Brenda Blethyn. La de *Secretos y mentiras*. ¿Otra vez madre insufrible, chillona y desprolija? Sí, qué va'cè. Ah, pero ahora es mala y promiscua. Mmmm. Pero está Ewan McGregor ¿Dónde lo vi haciendo de pibe bueno? Sí...en una película con instrumentos de viento. Era muy mala esa. ¿No hay música acá? Ah... sí, un montón de señoras cantantes, de Judy Garland a Nina Simone. ¡Oh, qué maravilla! Michael Caine hace de simpático sinvergüenza! También hay una chica fea y maltratada por la Blethyn que canta muy bien... pero es una imitadora. Lo hace bárbaro, es un placer escucharla. Ah, por eso se llama *Pequeña voz*, porque es tímida pero tiene talento. Cuando canta, esto se pone bueno, es simpática y las canciones son muy lindas. Hay algo así como alegría. Pero todo va mal, la gente es fea y, en el fondo, mala, ventajera, perversa, sucia, autoritaria ¿Por qué? ¿Y por qué esas escenas oníricas con muertos subielianos? ¿Por qué Michael Caine, en los últimos veinte minutos, se vuelve un canalla miserable? No, no puede ser... Y la Blethyn sobreactúa ¡Callen a esa mujer, por favor! ¡Dejen cantar a la chica! Aaaa, hay una metáfora con una palomita liberada, como la chica que canta que debe liberarse de la bruja de su madre y de quienes quieren explotarla... Pero eso es muy obvio, la película empieza con palomitas volando. Y todo termina casi en una tragedia, con una casa incendiada, Caine fracasado, la Blethyn destruida y la imitadorcita soltando palomitas con el pibe bueno Obi Ewan McGregor. Ay, qué dolor de cabeza, por favor. Esta se parece mucho a *Tocando el viento*. ¡Con razón, son del mismo tipo! Un autor, realmente, un hombre coherente con sus ideas: dos películas iguales, demagógicas, obvias, insostenibles. ¿Seguirá filmando? ¿Por qué no? Quizá mañana a alguien se le ocurra venderle los derechos del *Club del clan* y veamos un film inglés donde Johnny Tedesco tendrá el suéter agujereado y Violeta Rivas se reviente en los bares.

Leonardo M. D'Espósito





Mi marciano favorito



A primera vista

## EL GRAN SIMÓN

*Simon Birch*

EE.UU., 1999, dirigida por Mark Steven Johnson, con Ian Michael Smith, Joseph Mazzello, David Strathairn y Ashley Judd.

Simón, un nene enano despreciado por sus padres, y su amigo, cuya madre es adorada por el pequeño Simón. La amistad entre ellos es sincera y de igual a igual. Pero no, no es igualitaria: Simón debe ser héroe y morir por ellos. Además Simón debe, en la única vez en toda su vida que batea para su equipo de base-ball, matar de un pelotazo a la madre de su amigo. La voz en off trasmite una enseñanza religiosa que la película no expresa con tanta intensidad. Jim Carrey hace la voz en off e interpreta al amigo de Simón ya adulto, lo que solo sirve para sospechar de la seriedad del film.

Santiago García

...

## EL LADO PROFUNDO DEL MAR

*The Deep End of the Ocean*

EE.UU., 1998, dirigida por Ulu Grosbard, con Michelle Pfeiffer, Treat Williams, Whoopi Goldberg y Tony Musante.

En el lado profundo, Ulu Grosbard ignora que el cuidado en el tono del que tanto se jacta, nunca alcanza ni basta —al partir ya de entrada— de una historia sin tacto, facilista y ramplona. Obligadas fealdades y recursos forzados hacen ruido y revelan artificios como éstos: pretender que no se hace lo que sí se está haciendo, esconder entre perlas un garbanzo pintado. ¿Y alguien sabe quién es, alguien tiene algún dato, del terrible animal que la arrastra hace rato a la pobre Michelle a estos tristes bodriazos? Sí en verdad eres tú quien da tan malos pasos, arrepiéntete ¡ay! bella Pfeiffer... ¡zapato! A tu agente anterior, correrás de inmediato.

Hugo Salas

...

## A PRIMERA VISTA

*At First Sight*

EE.UU., 1999, dirigida por Irwin Winkler, con Val Kilmer, Mira Sorvino, Nathan Lane y Kelly McGillis.

*A primera vista* está basada, al igual que *Despertares*, en un libro del neurólogo Oliver Sacks. A partir de la lectura de una entrevista a Sacks y de uno de sus libros, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, no parece desprenderse, como publicó *Clarín*, que este autor proponga "formulitas". Esto quizás lo hagan (o no) los films que toman sus escritos como base. Sacks es

un profesional que estudia casos de deficiencias neurológicas y sus probables soluciones, que suelen ir mucho más allá de lo fisiológico. Una de sus experiencias profesionales lo enfrentó a un hombre que había tenido tics desde su infancia y que, ante la perspectiva de curación, manifestó fuertes conflictos psicológicos. Una parte importante de su personalidad eran esos tics. *A primera vista* propone una teoría análoga: a Virgil (Val Kilmer) le cuesta muchísimo pasar de ser ciego a ver. A priori, esta película parece uno de esos típicos casos de bodriazo. Es comprensible: Kilmer hace de ciego y acechan posibles "enseñanzas de vida", entre otras cosas. Pues bien, se confirma que lo de Kilmer excede lo bochornoso: sobreactúa de tal manera que, por momentos, parece querer expandir su ceguera al resto del elenco. Pero por otro lado *A primera vista* es bastante prolija y no comete en exceso los típicos horrores sensibleros que pululan cuando se tocan este tipo de temas. El film no llega a ser bueno porque su acierto es solo su carencia de defectos groseros. A posteriori, resulta un drama romántico un poquito por encima de la muy pobre media del cine de Hollywood actual.

Javier Porta Fouz

...

## DOS VIDAS EN UN INSTANTE

*Sliding Doors*

Gran Bretaña, 1998, dirigida por Peter Howitt, con Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch y Jeanne Tripplehorn.

*Dos vidas en un instante* no es una mala película: son dos. La idea de duplicar los relatos tomando dos alternativas en la vida de un personaje (que llegue o no a tomar un subte en este caso) no es más que eso: una idea inicial. Si a partir de ahí se desarrollan dos historias no muy disímiles, ambas igualmente mal contadas y con los mismos desagradables personajes, no parece haber ninguna ganancia. Lo malo, si doble, dos veces malo.

Gustavo Noriega

...

## MI MARCIANO FAVORITO

*My Favourite Martian*

EE.UU., 1999, dirigida por Donald Petrie con Christopher Lloyd, Jeff Daniels, Elizabeth Hurley, Daryl Hannah, Wallace Shawn, Michael Lerner.

Divertida por momentos, esta adaptación de la serie de los sesenta parece más bien copiada de las comedias fantásticas de la década del ochenta. Una catarrata de efectos especiales más allá de lo reglamentario la convierten en un espectáculo colorido

do y un poquito tontolón. Definitivamente para chicos y para los fanáticos de la serie, ya que aparece Ray Walston en el elenco. Y Daryl Hannah está perfecta como la tímida enamorada del protagonista.

SG

...

## PASION DE UNA NOCHE

*One Night Stand*

EE.UU., 1997, dirigida por Mike Figgis, con Wesley Snipes, Nastassja Kinski, Robert Downey Jr. y Kyle MacLachlan.

Planos y movimientos "raros", música "fina" y omnipresente, fundidos a negro: la estética de Figgis está de vuelta. Ahora ya no es solo el retrato *fashion* de un borracho y una puta que le dicen *Adiós a las Vegas*: estamos ante el retrato *fashion* de personajes *fashion*, y uno de ellos es un director de publicidad interpretado por Wesley Snipes.

Con un ritmo, una consistencia y una coherencia que asustan, la pretenciosidad de las imágenes compite con la imbecilidad de los diálogos, y el miedo a filmar escenas de sexo entre Snipes y Kinski (negro y blanca) solo es superado por el terror a desarrollar vida en los personajes.

Pese a su búsqueda de corrección política por acumulación (hay homosexualidad, sida, parejas interraciales y más), el film apenas logra arrojarnos múltiples, nefastos y banales comentarios ideológicos. Al situar parte de la acción durante los festejos de los 50 años de la ONU, Figgis nos tira por la cabeza la ilustración geopolítica de los cruces de razas y parejas entre un negro, una oriental, una blanca europea y un blanco yanqui.

Además, *Pasión de una noche* muestra la hilacha en un momento en el que, de puro rebelde, el publicitario decide no realizar un aviso de pepinos en vinagre. Un film contra los pickles.

JPF

...

## SIMPLEMENTE IRRESISTIBLE

*Simply Irresistible*

EE.UU., 1999, dirigida por Mark Tarlov, con Sarah Michelle Gellar, Sean Patrick Flanery, Patricia Clarkson y Dylan Baker.

Comedia romántica con toques de realismo mágico pero en pleno Hollywood. Todo está mal: los actores, la dirección, los diálogos, el montaje, etc. La nefasta influencia de *Como agua para chocolate* y *La casa de los espíritus* llegó tarde pero llegó. Tengan miedo, mucho miedo.

SG

los estrenos del mes según los críticos

# de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Maira Soto Humor	Jorge Belaunzarán trespuntos	Horacio Bernades Página/12	Santiago García El Amante	Julian Cooper Herald	Promedio
Flores de fuego	9	6	10	10	10	10	8	10	10		9,22
Conozco la canción	6	10	9	9	9	8	7	9	9		8,44
Crimen verdadero	6	8	9	8	8	8	8	7	9	9	8,00
Silvia Prieto	5	8	8	7	7	8		8	7		7,25
Tres es multitud	4	6	8	8	7	8	7	8	7	7	7,00
Megalexandros		7			6	6	5	8		4	6,33
Yepeto	6	6	7	6	6	5		7	7	5	6,11
Diario de Medellín		6		6			6	7		5	6,00
Voraz		6		6	5			3	7		5,40
El árbol de la vida	5	6	5	5	5	6	5	5			5,25
El evangelio de las maravillas	3	2	6	5	6	6	6	6	7	5	5,20
Alma mía	4	5	4	5	5	5	6	6	5	5	5,00
Pequeña voz	5	4	3	5		5	5	6			4,71*
El lado profundo del mar	3	4	6	4			4		5	6	4,57
Lolita	4	4	6	3	4	5	3	5		7	4,56
La emboscada		2	4			5	5	6	4		4,33
Pasión de una noche		4	3			2				8	4,25
Lisboa	3	6		4		5		2			4,00
¿Bailamos?	2	2			3	5		7			3,80
Fuerzas de la naturaleza			5			3	3	2	4	4	3,50
Mi marciano favorito		1		5					4		3,33
Dos vidas en un instante		5	3	4		4	2	1	3		3,14
El gran Simón			4				2		2		2,67
La venganza	1	2	3	2	1	4	2	3	1	5	2,40
Simplemente irresistible	2					3	1		2		2,00

## NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

### Cine clásico y de autor

Más de 4.000 títulos

Alquiler y venta

Operas

Documentales

Biblioteca de cine para consulta

Servicio de consulta Cinemanía en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

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

**movicom**  
La evolución permanente.

El estreno de *Alma mía* (producida por Pol-ka, con participación de Artear) y de *La venganza* (Argentina Sono Film, con participación de Telefé) obliga a repensar las relaciones entre el cine y la televisión. Dos formas de hacer televisión —Telefé y Canal 13— generan dos formas de hacer cine. La batalla siempre se midió en números pero nunca se discutieron sus diferencias estética e ideológicas. A continuación, una introducción, y luego la comparación entre las dos casas productoras en distintos ítems: ideología, lenguaje, actores, relación con el cine americano y con el argentino.

## ENTRE DOS FUEGOS

por Silvia Schwarzböck

Con el éxito masivo de *Tango feroz* en 1993 y la promulgación de la Ley de cine en 1995 se inicia una nueva etapa en la historia económica del cine argentino. Lo curioso es que no se trata de dos hitos estéticos, sino de dos novedades que fueron comercialmente provechosas y muy controvertidas. Ambos acontecimientos fueron determinantes para que los multimédios intervinieran en la financiación de películas, siempre con el apoyo crediticio del INCAA. Justamente este último punto es el verdaderamente controvertido, porque, por un lado, el Estado otorga créditos para producciones que podrían financiarse solo con el capital privado, ya que tienen como único objetivo lograr un éxito comercial rotundo, pero, al mismo tiempo, su carácter de superproducciones las convierten en importantes fuentes de trabajo para todos los rubros técnicos del cine (una ventaja que no tienen las películas con propuestas estéticas austeras). El éxito de *Tango feroz*, en cambio, es controvertido porque significó para los multimédios el ejemplo más claro de que hay que aguzar el ingenio en materia de marketing para atraer a un público masivo. Antes del film de Piñeyro, las películas argentinas de los 90 no parecían atractivas para el espectador medio, aquel que entiende al cine solo como una parte más de la industria del entretenimiento. Como los hombres de empresa se especializan supuestamente en interpretar a ese espectador, en adelantarse a él, tomaron el fenómeno de *Tango feroz* como una invaluable lección de marketing.

De este modo, el multimedio Artear intentó repetir el éxito de la opera prima de Piñeyro financiando la segunda película del director, *Caballos salvajes*. Repitieron el éxito, solo que sin romper la marca de *Tango feroz*. Piñeyro fue la garantía de éxito comercial para Artear hasta el desembarco de Pol-ka en Canal 13. La productora de Adrián Suar representa un punto de ruptura bastante discutible con la línea ideológica del anarquismo rockero seguida hasta entonces por los films de Piñeyro. El marketing de *Tango feroz* y de *Caballos salvajes* implicaba una condescendencia acrítica con lo que los adolescentes entienden por rebeldía: el rock visceral como única bandera, la policía como encarnación visible de la fuerza pública que monopoliza el Estado, el sistema (una categoría que el rock hizo suya a partir del punk) como la orquestación

a gran escala de una maquinaria invisible para domesticar a los jóvenes. El éxito espectacular de *Comodines* abre el camino para la línea conservadora de la factoría Suar: la maldita policía (el verdadero villano del film es la corrupción policial) versus una policía formada por hombres decentes con una escala de valores tradicionales. Suar sale airoso del trance de convertir a policías argentinos en figuras ficcionalizables asimilándolos a los estereotipos del cine norteamericano. Para eso toma como modelo la pareja de opuestos de *Arma mortal*. Repite el éxito televisivo de *Poliladron*, a pesar de que la historia de amor de *Comodines* es una subtrama de lo más superficial. Lleva al extremo la idea de la rivalidad entre opuestos en *Cohen vs. Rosi*, donde aparecen encarnados en clave de grotesco todos los lugares comunes de la cultura iletrada argentina. *Alma mía*, la tercera película de Pol-ka, es una comedia romántica en la que se condensa una visión idealizada de la familia y un homenaje a la cultura del barrio como último reducto de los valores tradicionales.

Paralelamente, el otro multimedio, Telefé, se unió a Argentina Sono Film para la perpetración de una trilogía de atrocidades cinematográficas. A diferencia del conservadurismo barrial de Suar, los herederos de la familia Mentasti y el viejo Canal 11 incursionaron en un cine anticuado y claramente reaccionario. Si bien *La furia* es narrativamente tan pésima como *Comodines*, su idea de que a la corrupción hay que enfrentarla "con lo único que ellos respetan" — como sostiene el juez interpretado por Brandoni — no es una moraleja políticamente inocua para nuestra problemática clase media. Tampoco el machismo melancólico y el chauvinismo barato de *Un argentino en Nueva York* representan una mirada inteligente sobre los males argentinos y las costumbres que atrasan cincuenta años. Así y todo, si la comparamos con *Cohen vs. Rosi*, no concluiremos que la desmesura sin sentido de una es mejor que el sentimentalismo de la otra, porque la diferencia de calidad entre dos films que carecen de intenciones estéticas es absolutamente irrelevante. Sólo faltaba *La venganza*, que es la suma de todos los defectos de sus dos antecesoras, más el agregado oportunista de haberle dado cabida cinematográfica a las ideas rectoras de la campaña de Duhalde. ●●



# ENTRE REACCIONARIOS Y CONSERVADORES

por Gustavo Noriega

La lectura ideológica de las películas es problemática. Por un lado, se corre el riesgo de leer en ellas más de lo que hay, dándole importancia a cosas que no la tienen. Por otra parte, cuando se trata de cine argentino, se puede presentar el problema inverso. La ideología está muchas veces tan declamada que en realidad lo que no se encuentra es la estética. O la ideología misma, escondida detrás del discurso ideologizado. Uno puede adivinar una mirada neoconservadora en las películas de Pol-ka cuando se trata de retratar el barrio con una pintura más moderna, pero cuando Diego Torres en *La venganza* dice: "No hay un índice de mortalidad infantil, hay niños que se mueren", ¿qué es lo que se puede inferir del pensamiento político de sus creadores? Más allá de la vacuidad de la frase (no hay nada más útil que la tasa de mortalidad infantil para saber cómo trata el país a sus habitantes más desprotegidos), hay una clara intención de adaptarse a los cambios. La idea allí es adherir al posmenemismo con la vaga noción de que "lo que importa es la gente". Ahora bien, si el oportunismo es la matriz en donde se forjan estas películas, ¿cuál es la frontera? ¿Hasta dónde pueden llegar en sus reacomodamientos ideológicos? En todo caso, esto no es actualmente muy difícil de percibir: los límites son los que marca una sociedad que elige abrumadoramente entre Duhalde y De la Rúa. Pero leyendo sin ir mucho más allá de las enunciaciones de los personajes, o aun utilizándolas, se pueden advertir diferencias entre los dos grupos.

De los canales de aire, Telefé ha sido el que más a la derecha se ha ubicado en estos últimos tiempos (descartando al inexistente ATC). A su tradicional estilo familiar y a un esporádico caso de censura (la miniserie de Claudia María Domínguez) se le ha sumado últimamente una fuerte adhesión al oficialismo, que lo ha llevado al extremo de dismantelar sus noticieros. Su figura periodística más reconocible es Jorge Jacobson, ex crítico de cine y actual periodista de opinión, partidario de la pena de muerte y otros excesos. *La furia*, cuyos héroes violaban abiertamente el orden jurídico para hacer justicia por mano propia, estuvo a tono con aquella prédica. Pero los tiempos han cambiado y el tema de *La venganza* es la "vuelta a la gente", el almacén en oposición al supermercado y los laboratorios nacionales contra los extranjeros. Acorde con su estética, *La venganza* clama por volver a la década del 40 como si el peronismo fuera una cosa que está a punto de llegar por primera vez. Tanto en el caso de *La furia* como en el de *La venganza*, lo que se muestra es un fuerte rechazo a la modernidad, no para sustituirla por algún valor superador sino abogando por la vuelta atrás. El padre de Diego Torres en la ficción, el almacenero que interpreta Pepe Novoa, lo dice con todas las le-

tras: "El mundo moderno es una mierda". Son películas reaccionarias, de un canal reaccionario con una estética reaccionaria, enemiga de todo lo moderno, tanto lo bueno como lo malo. Aun en su oportunismo, mantienen como marca ideológica el anhelo del retorno al pasado.

Pol-ka es un producto de la mente de Suar pero también está formado por las elecciones éticas y estéticas de Artear. Es un canal familiar también pero, a diferencia de la que propugna Telefé, la del Canal 13 es una familia que durante el desayuno lee el diario y lo comenta, donde papá César sabe qué pasa en los Balcanes y mamá Mónica comenta preocupada: "¡Qué barbaridad!". Son modernos y son conservadores porque son modernos y porque el provincianismo de Telefé les parece ramplón y carente de prestigio. Suar es su hijo pródigo pero Suar no mira las películas de Sandrini ni extraña nada de la década del 40. Sus referentes son *Arma mortal* y el canal Sony. Su gusto por el cine está unos años atrasado pero no décadas como el que propone Telefé. Cuando se filmó *Comodines* el cine de las explosiones estaba llegando al ocaso, pero el problema no era ese. No es lo mismo hacer un policial en EE.UU. donde la institución está vista como parte integrante de la sociedad, que en la Argentina, donde es imposible pensarla sin suspicacia; eso convirtió a *Comodines* en una película sospechosa, aunque su pobre imaginario reposaba en lo estrictamente cinematográfico y no en una mirada ingenua sobre la policía. También atrasaba *Cohen vs. Rosi*, una película que, consciente de la caducidad de los supuestos de la trama (una disputa entre las colectividades italiana y judía), le brindaba un toque moderno a través de una estética cocoliche y una mirada tierna a los travestis y los consumidores de drogas blandas. Algo similar ocurre en *Alma mía* con la puta simpática, un personaje insospechado en la historia de nuestro cine. Hay una tensión entre la modernidad y el conservadurismo (que en la mirada sobre la villa miseria de *Cohen vs. Rosi* se hace directamente reaccionaria), pero la actualización con el resto del mundo está siempre presente.

Así, lo interesante del asunto es que la visión más crítica de la realidad es la del grupo homogeneizado culturalmente por Telefé. Suar piensa que el mundo no está tan mal. Hasta su descontrolado poder de canje publicitario respira una cierta euforia: rodeados por Quilmes, Ades y DirectTV, reposteras con ambiciones de ascenso social y prostitutas cuentapropistas de buen pasar, el país parece un lugar no demasiado hostil. Pero la mirada de Telefé propone rechazar todo eso retrocediendo décadas en el trayecto. Y haciendo que la estética de sus películas acompañe la regresión. ●●



## HABLAMOS SU MISMO IDIOMA

por Leonardo M. D'Espósito

Lo peor de una película argentina no suele saltar a la vista, sino al oído. En efecto, vaya uno a saber si es por la vieja tradición teatral que marcó a fuego la etapa de los estudios, por la necesidad de que el cine deje enseñanzas o por la falta de confianza en la imagen (lo que implica, necesariamente, la subestimación del espectador para comprender lo que se desarrolla en la pantalla); lo cierto es que la palabra en el cine argentino es un peso extra del que siempre fue necesario liberarse.

Contrariamente a lo que pueda pensarse, la pesadez e inautenticidad del lenguaje en nuestra cinematografía no se ubica en las adaptaciones literarias, ni a nivel léxico. Basta acercarse a los films de la década del 70 (desde las "denuncias" como *Quebracho* o *La Patagonia rebelde* hasta los de Porcel y Olmedo) para notar que algo falso sostiene la forma de decir. Si la deficiencia técnica de los doblajes puede esgrimirse a la hora de explicar este desfase evidente entre la imagen y el diálogo, parece más acertado pensar en la necesidad de decir cosas importantes, de que la palabra sea necesariamente didáctica.

¿Cómo le hablan al espectador estas "nuevas películas" montadas como operaciones multimediáticas? Depende de quiénes las hagan, por supuesto. En este campo (como en cualquiera de los otros tocados en este dossier), hay que establecer diferencias entre las "películas Telefé" y las "películas Artear"; aunque, en rigor de verdad, la oposición debería ser "películas Argentina Sono Film" versus "películas Pol-ka". Etiqueta interesante, porque plantea desde el vamos la diferencia entre lo viejo y lo nuevo aunque, como se verá, la novedad camina con pasos exasperantemente lentos.

**Estos son aquellos días.** *La furia*, *Un argentino en Nueva York*, *La venganza*. Títulos descriptivos donde no existe el más mínimo atisbo de misterio. Igualmente transparentes son los diálogos de las tres películas, donde lo que se dice está por encima de cómo se lo hace. Sí, es cierto: en otras épocas, estas películas destinadas a un público amplio no habrían incluido puteada o insulto alguno, términos cuyo uso en la pantalla fue, por demasiado tiempo, inversamente proporcional al de la vida cotidiana. Ahora sí, Francella puede decir "boludo" sin que un ente paraestatal califique la película como "prohibida para menores de 18 años". Y, sin embargo, cada vez que alguien dice "hijo de puta" o "mierda" en *La venganza*, lo hace con una mezcla de vergüenza e importancia que entronca con frases como "nunca haré nada en contra de la ley" (Brandoni en *La furia*) o "después de cuarenta años, no hay derecho" (Pepe Novoa en *La venganza*). Es, en este caso, una cuestión de entonación: se trata

de saturar de contenido, por la fuerza de la prosodia, cada una de las frases, de modo tal que el espectador esté obligado a prestarle atención. Y, en este sentido, son groseras, redundantes y prueba fehaciente de que, a pesar de las "incorporaciones" léxicas, la estética de Argentina Sono Film piensa en el espectador como una directora de colegio en sus párvulos de primero inferior.

**Como la vida misma.** Apliquemos el mismo tipo de análisis a los Pol-ka films: *Comodines*, *Cohen vs. Rosi*, *Alma mía*. Tratando de abstraer las películas de su estrategia de marketing, digamos que los títulos son, *a priori*, impermeables a la trama de las películas. Desde este primer lugar de enunciación (si se me permite la solemnidad), existe la intención de interrogar al espectador, de no contarle todo, si bien en su transcurso —y en diferente grado según la película— suelen caer en la sobreexplicación y la redundancia. Pero aportan algo nuevo: por primera vez en muchos años (y siempre dentro de la vertiente más comercial de nuestro cine) los diálogos suenan verdaderos. No todos, no siempre, pero la sensación global es que de eso uno no debe preocuparse demasiado.

Las huestes de Suar han ido levantando la puntería. Desde los chistoides pronunciados con la mitad de la boca por el mismísimo zar en *Comodines* hasta las frases veloces y filosas de la Bertucelli en *Alma mía*, existe una distancia de calidad proporcional al "copiamiento" paulatino de la pantalla de Artear por Pol-ka. No son acontecimientos aislados: la televisión, con su difusión masiva y su monitoreo constante, permite a la productora testear el funcionamiento de la mimesis entre el habla espontánea de todos los días y las frases escritas en un libreto. Sin dudas, la inteligencia de la factoría Suar reside en haberse dado cuenta de que hay nuevos adultos. Ya no son los pacatos cuarentones de los setenta, sino los treintañeros que pasaron su adolescencia durante el alfonsinato, y para quienes todo léxico estaba permitido. "Hijo de puta", "boludo" y otras expresiones han perdido su facultad insultante para transformarse en términos comodines, muchas veces meramente fáticos.

El insulto es el ejemplo extremo, porque se ubica en los márgenes de aceptación social para el lenguaje. Se acepta en la intimidad, en el conocimiento mutuo de gente cercana. Al utilizar esa clase de términos y mimetizar la entonación con la que utilizamos cotidianamente, el mundo de Pol-ka se acerca al espectador, lo incluye en su intimidad, le habla en su mismo idioma. De allí que, a pesar de su pereza estética y su didactismo, sea mucho más sutil que el de Argentina Sono Film. Y, dentro de los límites conservadores de su defensa de la familia, resulte una voz mucho más moderna. ●●



## NUEVOS VIENTOS

por Gustavo Noriega

El cine viejo argentino, el más rancio, el que nos espantó de las salas durante años, tuvo miles de defectos, uno de los cuales fue la disonancia profunda que generaban las actuaciones. Para hablar de ellas había un lugar común que decía que los protagonistas estaban bien pero que a partir del primer actor de reparto la cosa se venía abajo. Los protagonistas eran Ranni, Brandoni, Dumont, Alterio, etc.; los secundarios, mejor olvidarlos. La irrupción de la televisión como la verdadera industria donde se mantiene un ritmo laboral continuo y los actores tienen la posibilidad de probar y asentar sus capacidades generó una cantera de rostros nuevos. Pero este entrenamiento se hace en un medio diferente del estrictamente cinematográfico, con lo cual ese aporte puede llegar a ser importante. Vamos a analizar cuáles son los tipos de actores que forman el cine que viene de la televisión.

1. Star system. Desgracia de las desgracias, las películas al servicio de una figura televisiva son las herederas de aquellas que tenían a un cantante como protagonista (Palito Ortega, Sandro y otros cuyo nombre no quiero ni debo traer a mi memoria, a ver si se me pegan las canciones). Son las presencias más molestas, las más cargadas de tics. Francella y Oreiro en *Un argentino en Nueva York*, Suar en *Comodines* y *Cohen vs Rosi* y Diego Torres en *La furia* y *La venganza* son los exponentes. Hacen girar a todo el sistema a su alrededor pero su carisma es televisivo y para el cine no alcanza; al contrario, molesta. Absorben todo y no aportan nada que se pueda aprovechar, van en contra del cine. Acá no hay grandes diferencias entre Telefé y Pol-ka salvo que, para los primeros, la fórmula es inevitable. Para el sistema Telefé acudir a sus estrellas es la forma lógica de hacer películas (la próxima participación de Susana Giménez va cubriendo un cuadro que solo se completaría con una película de Marcelo Tinelli). El problema de Pol-ka no es insoluble, es que es su jefe el que actúa. La esperanza es que Suar haya comprendido que parte del encanto de *Alma mía* tiene que ver con su no participación actuarial.

2. La vieja guardia. Con un prestigio ganado tanto en teatro como en la televisión dramática (los unitarios al estilo *Cosa juzgada*), los viejos actores transmiten una idea por sobre todas las demás: están actuando. Tensos, enfáticos, crispados, gritones, desbordados por su convicción, no se puede negar que transpiran la camiseta pero dejan por el camino toda posibilidad de verosimilitud o de carisma. Telefé apoya a sus estrellas con estos peones de brega de las tablas. Pepe Novoa en *La venganza* y Luis Brandoni en

*La furia* rodean a su hijo ficcional, Diego Torres, y no dejan que la menor traza de ambigüedad surque sus semblantes. No solo es lo que dicen, es el énfasis, la acentuación, la sobrecarga gestual (ver nota página 24). Suar también los utiliza. Alfredo Alcón en *Cohen vs Rosi* está usado en otra clave: está muy mal pero por otros motivos. El ejemplo más interesante es el de Héctor Bidonde en *Alma mía*. Rodeado de jóvenes descontracturados y espontáneos, lo anticuado de su postura le da al personaje una gravedad totalmente fuera de tono con el resto de la película. La vieja guardia tiene su escuela: Leonardo Sbaraglia, un actor que pudo encabezar la renovación proveniente de la tele, a fuerza de impostar teatralmente ya no se diferencia de sus mayores.

3. La joven televisión. Dos vertientes: las caras nuevas de la televisión propiamente dicha y las que vienen del under teatral y pasaron por los canales a través de la puerta que abrió Gasalla. Sus aportes son diferentes. Hay diversas formas de que las actuaciones no se interpongan entre el espectador y el cine. La más glamorosa la lograron las viejas estrellas de Hollywood con su luminosa presencia en pantalla; el ascetismo bressoniano fue otra. La intermediación actuarial a partir del Actor's Studio ganó prestigio para los actores a expensas de los resultados cinematográficos. Los actores jóvenes provenientes de la televisión que no pretenden actuar cumplen con un papel fundamental: dejan que la película se desarrolle por sí misma, aportando su gracia y frescura en la medida en que los personajes lo requieran. El elenco de *Alma mía* está compuesto en una buena parte de este aporte. Araceli, Pablo Echarrí, Diego Peretti, con mayor o menor calidad en su trabajo, son presencias frescas, transparentes. Con su flujo histórico *Pelito-Clave de sol-La banda del Golden Rocket-Poliladron*-su ruta, Pol-ka tiene más posibilidades de aprovechar este manantial que Telefé, mucho más propenso a rodear a sus estrellas con actores de la vieja guardia.

En cuanto al aporte del under, con su claro componente teatral, depende enormemente de las capacidades e inteligencia de cada uno de los actores. A cambio de la gestualidad autocomplaciente de Fabio Posca (*Cohen vs Rosi*) tenemos a la excelente Valeria Bertuccelli (*Silvia Prieto, Alma mía*), sin duda la aparición cinematográfica del año. La curiosidad y el olfato de Suar lo lleva a buscar en lugares atípicos como el under y el nuevo cine argentino (la incorporación de Héctor Anglada a *Gasoleros*). Telefé los mira como un vecino de Palermo a los travestis. ●●



## SIN DOCUMENTOS

por Diego Brodersen

**Estar juntos en la tele es muy bueno.** Como cristalino espejo de la mente, las tiras televisivas se han esforzado, históricamente, por tratar de reflejar el imaginario de la (mayor parte de la) masa de televidentes, abusando del casi siempre efectivo recurso de la identificación con los personajes. Reconocerse en la idiosincracia y en los actos cotidianos; en la manera de hablar, de moverse, de gesticular. Estos procesos especulares, trasladados a la materia prima cinematográfica, pueden explicar, en parte, el tremendo éxito de público obtenido hace unos años por *Comodines*, la ópera prima de Luis Barone y Adrián Suar en la pantalla grande. Poco tuvo que ver en esto el hecho de haber sido promocionada como la primera película argentina de acción, con explosiones y efectos especiales que, en teoría, nada tenían que envidiarle al cine norteamericano (¡Tenemos autos que explotan, un helicóptero, persecuciones, tiros! ¡Las explosiones están filmadas a cuatro cámaras! ¡Es como el de allá pero de acá!). A pesar de perder olímpicamente la carrera contra la producción extranjera (norteamericana) en los rubros técnicos, narrativos y actorales, el suceso de taquilla estaba asegurado de antemano: el público necesita escuchar diálogos en "argentino" —una manera de sentirse más cerca de los personajes, que bien podrían ser nuestros vecinos— y volver a ver esos mismos rostros que se pasean diariamente por la pantalla chica amplificadas por un lente de 35 milímetros.

**Papá millones.** La apropiación de géneros ajenos (con la excepción de *Cohen vs. Rosi* y *Un argentino en Nueva York*, que abrevan en la rancia tradición del "argentinismo" exacerbado) parecería ser otra marca de estilo de estas producciones digitadas desde las casi cuadradas pantallas de televisión. Apropiación sin proceso de reelaboración. Hablando en términos propios de la botánica: trasplante negligente que no tiene en cuenta las características de la tierra y del abono ni la cantidad de agua necesaria para que la planta que ha sido movida de su lugar de origen a otro distinto pueda mantener sus funciones vitales de manera satisfactoria. Si el cine argentino está huérfano, la adopción de padres sustitutos no parece ser el fuerte de estas narrativas patológicas. Pensadas exclusivamente desde el éxito rápido y seguro —y la promoción y venta de estrellas televisivas, discográficas y afines— carecen de la pericia y experiencia acumulada a través de varias décadas por los artesanos de los estudios de Hollywood. Para muestra valen dos botones actuales.

El thriller empresarial *La venganza* usurpa la estructura básica de *Acoso sexual*, "cita" elementos reconocibles de otros films del género (Garbanzo, el gato de Diego Torres, termina en el freezer, así como el conejo de Michael Douglas en *Atracción fatal* acababa en una cacerola) y al mismo tiempo clona las últimas noticias policiales y ciertos aspectos coyunturales del ámbito de la política para pincelar el fresco con un tono de actualidad, todo ello aderezado

con comentarios político-sociales que parecen tomados de una bajada de línea de una unidad básica duhaldista.

*Alma mía*, la última producción "pol-kiana", calca la tradicional estructura de la comedia romántica norteamericana —específicamente la "comedia de re-matrimonio"— adaptándola a los usos y costumbres de la Capital y el Gran Buenos Aires, la fotografía como si de una publicidad de desodorante se tratara y la dota de personajes ideológicamente emparentables a una lata de conserva. Es decir, la sumatoria de estructuras genéricas del cine comercial norteamericano adaptadas para el consumo del público argentino (este tipo de films no tiene la menor posibilidad de abrirse camino en el mercado extranjero), el empleo de actores reconocibles por su constante aparición en el medio televisivo y la fuerte apuesta publicitaria que suele acompañar a estos productos, provocan, por lo general, dos resultados no incompatibles: baja calidad cinematográfica (en el más amplio sentido de la frase) y alta recaudación en las boleterías.

**De las tres bolas y la polka.** Sin ser un fenómeno estrictamente criollo —no olvidar el rotundo éxito de *Taxi* (Gérard Pirès, 1998) en su madre patria, Francia—, las constantes en el proceso de producción son únicas en cuanto a la participación de empresas relacionadas básicamente con programas hechos para la televisión. Lo mismo podría afirmarse en cuanto a la respuesta del público: si bien no todo el que sigue diariamente *Gasoleros* abonará una entrada de siete pesos para ver *Alma mía*, resulta bastante obvio que la casi totalidad de público que sí la vea será fiel seguidor de la tiras de Adrián Suar.

*Alma mía* es una película "de Adrián Suar" —a pesar de que su rol es exclusivamente el de productor—, y es en ese sentido donde encontramos las mayores diferencias entre los contrincantes mayores de esta aparentemente irresoluta pulseada: Pol-ka y Telefé (asociado a la perenne Argentina Sono Film). La idea encarnada por Adrián Suar es la del cine "de productor", donde él mismo es la estrella, el factor básico de adopción de posturas estilísticas y económicas, y el director es solo un técnico más contratado a tal efecto. El otro bando, en cambio, remite directamente a la lógica de los estudios de Hollywood, con sus directorios formados por dos o tres bustos conocidos y miriadas de hombres trajeados haciendo lobby por tal o cual cuestión. Paradójicamente, tanto una idea relativamente nueva —el productor como ente independiente, que autofinancia sus propios proyectos sin injerencias de terceros— como una idea con casi cien años de vida —tomas de decisiones entre un grupo de empresarios preocupados por los riesgos y garantías de la empresa— producen, con sus respectivos matices, un cine viejo, apollado y anacrónico, ligado indefectiblemente a los vaivenes del rating televisivo. Un cine huérfano, bastardo, sin identidad; un cine que no busca en sus orígenes, que no mira hacia el futuro; un cine que no ve más allá de su ombligo.●●



## TU CUNA FUE UN CONVENTILLO (Y UNA COMISARIA)

por Gustavo J. Castagna

Para comprender el cine argentino clásico —aquel que surge con el sonoro y se desarrolla durante casi veinte años, hasta el ocaso del segundo gobierno peronista— es imprescindible remarcar que sus historias y personajes provenían del correspondiente contexto social. En esa Argentina mítica de hace medio siglo (que hoy puede analizarse desde una perspectiva antropológica y didáctica) convivían el tango, el barrio, los amigos incondicionales y el respeto por las autoridades políticas y eclesiásticas. En definitiva, un imaginario social que se manifestaba a través de dos ejes que convergían en una sola idea: a) la familia como entidad protectora, y b) el uso de la ley como único recurso válido para impedir cualquier transgresión a las costumbres de la época. La mayoría de las películas de ese entonces, efectivamente, eran el reflejo de una sociedad observada por la vigilancia paterna y materna y por el policía de la esquina, a quien se lo podía considerar como un integrante más de la familia. Más allá de las variantes temáticas y estilísticas de otros films y directores (Christensen, Tinayre, Saslavsky), el período clásico de nuestro cine proponía ámbitos y lugares de fácil reconocimiento (el living, la oficina, el patio, el café) y otros más donde, obviamente, se castigaba a los culpables (comisarias, cárceles). En todo caso, los orígenes de esta forma de vida, con sus costumbres, rituales y creencias, nacen con el sainete, un subgénero teatral y literario al que siempre se acusó por la vulgaridad y el esquematismo de sus personajes. No es casual que una de las primeras películas sonoras haya sido *El conventillo de la paloma* (1936) de Leopoldo Torres Ríos, una adaptación del texto de Vacarezza. Ni tampoco debería sorprender que algunos de los buenos ejemplos del género policial que diera el cine clásico (*Fuera de la ley* de Manuel Romero, *Monte criollo* de Arturo S. Mom, *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese) tuvieran similares pretensiones: el triunfo final de los representantes de la ley frente a quienes pretendían pasar por alto no solo al cabo primero de la comisaría sino también a una sociedad idealizada y con principios claros.

Desde sus películas más industriales y comerciales, los años 60 continúan transmitiendo un similar discurso pero, además, la década propaga el poder masivo de la televisión, especialmente con programas donde la familia sigue siendo el sostén moral frente a los cambios políticos, económicos y sociales que se producen en el mundo. De aquellos inicios de la televisión en blanco y negro son *La familia Falcón*, *Dr. Cándido Pérez*, *señoras y Larena*, programas edificantes que recrean el imaginario social del cine de

los estudios. Sin embargo, el mundo ya no era el mismo, pero ni la televisión ni el cine industrial de la época dan cuenta de esos acontecimientos. En ese sentido, cabría definir que en esta década se produce el cortocircuito temático que nos llevará a las actuales películas de los multimedios. Si por medio de los films que se hacían en los estudios se reconocía una moral familiar y un severo respeto por la ley, el imaginario social que proponen la televisión y el cine industrial de los 60 falsea la realidad de manera desmesurada. En consecuencia, el patio del conventillo y el living de la casa se transforman en ámbitos moralizantes, y el vigilante de la esquina abandona su labor como guía del tránsito para corporizarse en un custodio policíaco y aleccionador, que a veces no necesita recurrir a los papeleríos burocráticos. Los productos de Telefé y de Artear-Pol-ka, por lo tanto, heredan los elementos básicos de la Argentina de hace medio siglo, pero la manera en que transmiten su discurso reaccionario y/o conservador tiene su origen en aquella sociedad autoritaria que muestran la televisión y el cine comercial de la década del 60.

Las tramas policiales de *La furia* y *La venganza* proponen una continuidad de los alegatos sociales, coyunturales y amarillistas del cine de Enrique Carreras (*Los evadidos*, *Los viciosos*, *Los hipócritas*). El conventillo de la Boca y los personajes de *Alma mía* representan a una sociedad protegida por las convenciones del barrio (morales, sociales, económicas), tal como lo ofrecía la televisión de los años 60. El cuerpo parapolicial que lideran Suar y Calvo en *Comodines* —que se maneja en los bordes de la ley— poco tiene que ver con el respeto que se le tenía a los hombres de azul del cine clásico. Las producciones de los multimedios, concebidas a través de la visión moralista que permite la televisión, fabrican un imaginario social cauteloso, que observa con preocupación todo aquello que pueda perjudicar su postura conservadora y reaccionaria.

El prepotente y locuaz personaje de barrio que encarna Guillermo Francella en *Un argentino en Nueva York* es el ejemplo paradigmático de un cine retrógado y esclerosado. Aquella Argentina idealizada por el cine de los estudios mostraba a Gardel, Parravicini y Tito Lusiardo conquistando el mundo con sus costumbres y sus tangos. El tipo de sociedad que proponen la televisión y el cine de los multimedios, en cambio, atrasa medio siglo. Por eso el pobre padre que viaja a Nueva York para encontrarse con su hija llora a moco tendido (como solo puede hacerlo el patético Francella), acaso añorando los años en que los argentinos éramos derechos, nacionalistas y humanos. ●●

# VIVA MARADONA VIVA

por Tomás Abraham

**Maradona, el costo de ser divino.** Se puede hablar de Maradona en un sentido amplio y en un sentido estricto. Desde un punto de vista estricto, Maradona es un jugador de fútbol. En un sentido amplio, Maradona es un hombre público. Como tal ha estado a disposición de los medios de comunicación. Es uno de sus chiches preferidos. Tan codiciado es este chiche que muchos se lo disputan. Hay decenas que se dicen amigos de Maradona. Pero también tiene enemigos. Nos han alarmado con más de un complot contra su persona.

Hablemos del jugador de fútbol. Un domingo soleado a la tarde, que para mí era el año 1975, otros me dijeron el 76 —en todo caso era una época lúgubre, desgraciada por dos motivos, uno por el clima político inaguantable, y el otro por un conflicto familiar y personal que me dejó en la calle con un bolso— ese día, enfilé con mi coche por la Juan B. Justo y, en lugar de seguir mi trayecto habitual hasta la cancha de Vélez, me detuve antes, en la Paternal. Fui a ver Argentinos Juniors-Talleres. Era la época en que mi equipo deambulaba por la mitad de la tabla y borraba el interés de los hinchas, así que más de una vez iba a ver simplemente fútbol. Ganaba Talleres 1 a 0, y en el segundo tiempo Argentinos hace un cambio. Entra un jugador potente, bajo pero no tan bajo, aguerrido, que en un momento saca un chutazo que roza el travesaño. Veo que la platea local aplaude y alienta. Pregunto al que está a mi lado quién es el que entró, y me dice: tiene quince años, en los entretiempos, para divertir a la gente, hace malabaris-mos con la pelota, hoy debuta.

La primera impresión que me dejó Maradona no fue la de su habilidad sino la de su potencia, su garra y, considerando su edad, su enorme fuerza zurda. Luego, su figura se estilizó, no se si pegó un estirón; aunque no fuera grande estrechó su cuerpo.

Maradona fue creciendo en su club chico, brillaba pero aún no era el mejor. El mundial del 78 lo tuvo a Kempes. Pero en el 79 comenzó la era Maradona, ya son veinte años. La historia del fútbol argentino quedó dividida en un antes y un después de su aparición. La selección juvenil y Boca del 80 fueron los mejores momentos en que lo tuvimos entre nosotros. Verlo junto a Ramón Díaz en Japón, o con Brindisi en Boca, era paladear lo mejor que puede dar el fútbol. Luego se fue.

El primer Maradona con dientes apretados y frustrado lo tuvimos en el mundial del 82 en España. Maradona chocaba contra los defensores italianos y veía caer muy mal a nuestro equipo. El también perdía, y feo.

En el 86 llegó a la gloria; desde entonces, si el fútbol logra sobrevivir a los tiempos, Maradona será su nombre —quizás no el único, existen Pelé, Sivori, y algún europeo, quizás Cruyff, o un mixto como Di Stéfano— pero que haya un Beethoven no le resta mérito ni singularidad al genio de Chopin. Por eso es único.

Maradona es un genio. Los filósofos románticos llamaban genio al ser mayúsculo que con su arte conducía hasta las más altas cumbres el sentir de su pueblo. Maradona hizo del potrero argentino un arquetipo universal. El potrero es la tierra del fútbol, la tierra de nuestra infancia, no tiene pasto, es dura y polvorienta, los postes no tienen color y la música que perdura se llama largala comilón, no se la pasés al gordo y gol. Esta tierra de nadie y reino de la infancia es lo que Maradona inmortalizó en un símbolo de belleza.

Pero todo comenzó en Nápoles, Maradona entró a otro mundo. De la gloria pasó a la fama, y la fama tiene su precio. Es un contrato fáustico con el diablo. Todas las mujeres, todo el dinero, toda la imagen; la fama es una memoria con siliconas. Se hincha artificialmente. La gloria no es la fama,

es la memoria de los pueblos, acuden a ella para seguir soñando con lo que pudieron y podrán. En el mundial del 90, Maradona ya jugaba su propio mundial, el mundial de su cuerpo y de lo que le pedía, y desde entonces no paró.

Dijimos que hablar de Maradona en un sentido amplio era considerarlo como hombre público. Y como tal nos enseñó muchas cosas. Nos enseñó que tomar drogas, cocaína, no nos hace criminales, ni nos hace matar gente, ni ser unos hijos de puta, a lo sumo nos arruina la vida. Que la curación de la adicción es sumamente difícil y que necesita amor, así de elemental: amor con una moderada dosis de ciencia, y no trogloditas al frente de secretarías, cámaras o micrófonos.

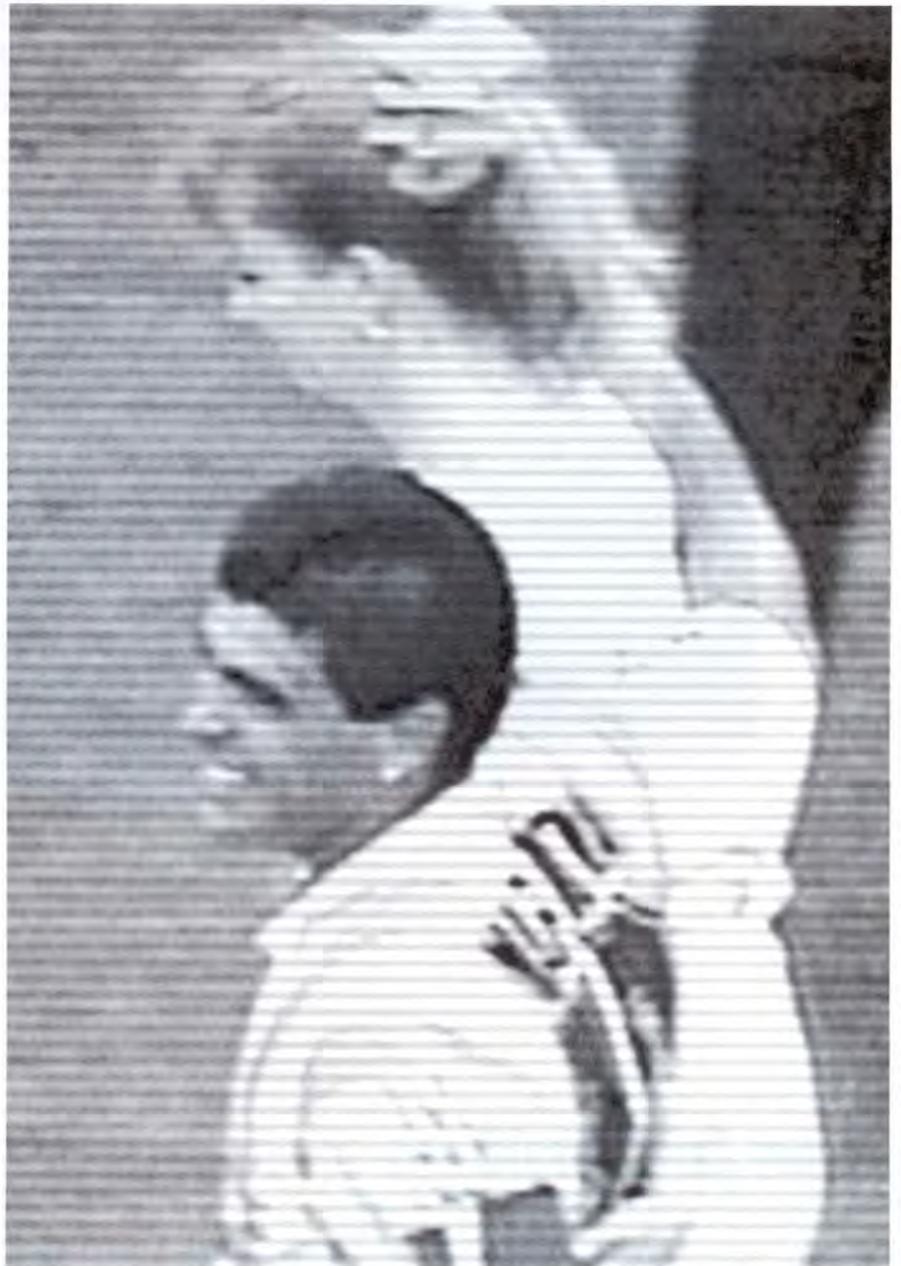
Nos enseñó que se ama a los amigos con una intensidad tal que es posible casi enamorarse de ellos, y besarlos en público. Maradona nos enseñó con su vida que los chicos de quince, dieciséis, son seres sumamente frágiles, permeables a las agresiones, fácilmente usados, y no porquerías imberbes que merecen la pena de muerte. Maradona es una máquina de guerra contra el sado-fascismo cotidiano. Y un antídoto contra nuestra tradicional melancolía popular, la de la inmigración, la del exilio, la del desarraigo. Maradona o llora o ríe, o se enoja, o tira balines contra periodistas, o baila la salsa, pero no añora un mundo pasado y mejor: cada partido es una final, el presente es absoluto.

En Maradona se aprecian cosas que en los demás se condenan. Es otro de los precios de la fama. Los mercenarios siempre se aprietan contra el famoso para ver si algo de su divinidad los bendice. Lo adoran como a un tótem, y hacen de él una religión, o un mito, como les gusta decir a los pensadores profundos. Maradona será un mito, entonces, como lo son Gardel y Evita, y al decir mito inevitablemente constatamos la existencia de alguna secta de fanáticos. Mito es

Este artículo sobre Maradona fue solicitado y luego rechazado por la revista *viva*, y les contaré de qué modo. Me pidieron un artículo sobre Maradona para un número especial dedicado a los diez argentinos más importantes del siglo. Pregunté quiénes eran y recuerdo a los siguientes: Fangio, Gardel, Piazzola, Berni, Borges, Millstein, Perón, Evita, no me acuerdo quién y Maradona. Acepté porque me tocó Maradona, aunque también hubiera venido bien Perón. Sarcásticamente les pregunté si no habían pensado en Massera, una persona que importante, lo fue. Pero me respondieron con sonrisas que eran argentinos de los buenos. Así que les mandé mi nota, de la que, después de una gratisima acogida por los staff intermedios, una orden de los estratos superiores me pidió que reviera —sacara— los renglones referidos a las drogas. Esgrimieron el argumento —eterno— de subterfugios legales. Les molestaba el tema droga y me pidieron borrarlo y extenderme más, por ejemplo, en aquel primer partido en que lo vi. Les respondí que no estaban autorizados a cambiar la más mínima coma, y menos por el oportunismo político y la ideología más deletznable. Mi chiste acerca de Massera no era después de todo tan chistoso. Maradona sí, pero con la pelota y sólo con la pelota, la alegría del gol contra los ingleses y toda la parafernalia convencional. Los próceres deben estar limpios, y si de droga se trata hay que reafirmar el sucio pensamiento de siempre. Aquí va la nota para los lectores de *El Amante*

lealtad o muerte. Por eso, el que no se agacha ante el altar no es argentino, es un vendepatria. Los mitos así formados tienen una base de resentimiento, siempre es bueno romperle la cabeza a alguien en nombre de una sacralidad.

Maradona sufre, es algo frívolo decirlo, pero considero que su sufrimiento no es sólo la cocaína, sino esa fama que atravesó su gloria. Es duro llegar al éxtasis a los veintiséis años, y luego mandarse a guardar en un cofre. Su vida es el fútbol, pero ya no como jugador. No es posible imaginar que pueda dedicarse a otra cosa. Podría regentear una megadisco, pero no le hace falta, va cuando quiere. Periodista de fútbol, tampoco: alguien que gritó los más grandes goles de la historia, que él mismo hizo, jamás encontrará satisfacción gritando en una cabina los goles de otros. Como técnico quizá sí. Es una labor pasional y muy implicada en la vida del juego, y de la fama, de la que no consigue desprenderse. Lo intentó en Mandiyú y Racing, y no le salió bien. No puede controlar las ráfagas de sed de morir que lo atraviesan. Da la sensación que, en cualquier momento, quiere reventar todo, hasta el mismo cielo. ¿Quién lo va a frenar? ¿Nadie? ¿Y para qué? ¿Por sus hijas, como él insiste? Dijimos que la fama que se combina con la gloria introduce a Mefistófeles. El ídolo se debe a su pueblo, así lo establece una conocida sentencia. Y los pueblos expresan su ternura caníbal. Para que un ídolo entre en el panteón de los dioses, debe morir joven, o trágicamente, como el Che, Evita, Gardel. No se les permite una larga vida bajo las sombras de los árboles para ver jugar a los nietitos, como hacía Don Corleone en la gran película de Coppola, Francis Ford. El drama de Maradona es esta lucha contra el precio que le pide el diablo, es su resistencia a satisfacer la necesidad de mártires a quien adorar, su lucha para no ser un dios. ●●



# The two big Johns



PHIL STERN

John Wayne and John Ford on location. *The Alamo*, 1960.

**Buenos Aires Herald** - *Argentina's international newspaper*

Azopardo 455 - 1107 - Buenos Aires - Argentina. 4342-8470/ 76/ 77/ 78/ 79, 4342-1535.

Fax: 54-11-4334-7917 y 4343-6860. E-mail: [info@buenosairesherald.com](mailto:info@buenosairesherald.com). Website: [www.BuenosAiresHerald.com](http://www.BuenosAiresHerald.com)

**On Sunday**

with **The Guardian Weekly**

and

## 1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

- Abismos de pasión** (Luis Buñuel), Eduardo A. Russo, 75/39  
**Abuso de poder** (Lee Tamahori), Gustavo Noriega, 74/11  
**Afrodita, el jardín de los perfumes** (Pablo César), Leonardo M. D'Espósito, 81/19  
**Air Bag** (Juanma Bajo Ulloa), Quintín, 80/25  
**Al filo de la muerte** (David Fincher), Blas Eloy Martínez, 80/28  
**Alguien sabe demasiado** (Harold Becker), G. J. Castagna, 77/15  
**Alien: la resurrección** (Jean-Pierre Jeunet), Máximo Ezeverri, 74/18  
**Amistad** (Steven Spielberg), Julian Cooper, 73/10  
**Amistad** (Steven Spielberg), Silvia Schwarzböck, 73/8  
**Amo la vida** (Michael Winterbottom), Santiago García, 80/28  
**Amy** (Nadia Tass), Santiago García, 81/40  
**Anna Karenina** (Bernard Rose), Gustavo J. Castagna, 77/16  
**Antz** (Eric Darnell y Tim Johnson), Diego Brodersen, 81/19  
**Arma mortal 4** (Richard Donner), Santiago García, 78/16  
**Armageddon** (Michael Bay), Gustavo J. Castagna, 78/17  
**Asesinato a distancia** (Santiago Carlos Oves), G. J. Castagna, 72/14  
**Baila conmigo** (Randa Haines), Santiago García, 81/20  
**Basquiat** (Julian Schnabel), Alejandro Ricagno, 72/56  
**Beavis y Butt-head se hacen la América** (Mike Judge), Gustavo J. Castagna, 71/58  
**Bertolt Brecht, amor, revolución y otras cosas peligrosas** (Jutta Brückner), Santiago García, 81/38  
**Bienvenidos a Sarajevo** (Michael Winterbottom), Blas Eloy Martínez, 81/21  
**Blues del hombre salvaje** (Barbara Kopple), L. M. D'Espósito, 81/16  
**Bola de fuego** (Howard Hawks), Gustavo J. Castagna, 75/57  
**Bondad humana** (Akira Kurosawa), Eduardo A. Russo, 80/42  
**Boogie Nights (Juegos de placer)** (Paul Thomas Anderson), Leonardo M. D'Espósito, 75/6  
**Buenos Aires me mata** (Bedá Docampo Feijóo), Quintín, 78/13  
**Camino sin retorno** (Oliver Stone), Gustavo J. Castagna, 72/8  
**Character** (Mike van Diem), Marcela Gamberini, 81/20  
**Carne trémula** (Pedro Almodóvar), Gustavo J. Castagna, 75/2  
**Carretera perdida** (David Lynch), Alejandro Ricagno, 79/4  
**Carta de una enamorada** (Max Ophüls), Sergio Eisen, 75/36  
**Cha cha cha** (Antonio del Real), Javier Porta Fouz, 81/39  
**Che... Ernesto** (Miguel Pereira), Gustavo J. Castagna, 80/30  
**5 pat'peso** (Raúl Perrone), Máximo Ezeverri, 81/6  
**Ciudad en tinieblas** (Alex Proyas), Gustavo J. Castagna, 80/30  
**Cohen vs. Rosi** (Daniel Barone), Gustavo Noriega, 76/10  
**Colores primarios** (Mike Nichols), Gustavo Noriega, 75/13  
**Cómplices** (Néstor Montalbano), Santiago García, 80/24  
**Con el agua hasta el cuello** (Jim Wilson), Santiago García, 81/58  
**Corazón iluminado** (Héctor Babenco), Gustavo J. Castagna, 81/8  
**Crepúsculo** (Robert Benton), Santiago García, 79/18  
**Criaturas salvajes** (John McNaughton), L. M. D'Espósito, 80/29  
**Cuando vuelve el amor** (Nick Cassavetes), Gustavo Noriega, 80/20  
**Cuento de otoño** (Eric Rohmer), Marcela Gamberini, 81/37  
**Cuestión de fe** (Marcos Loayza), Máximo Ezeverri, 74/8  
**Dársena Sur** (Pablo Reyero), Silvia Schwarzböck, 74/13  
**De deformes y de hombres** (Alexei Balabanov), D. Brodersen, 81/35  
**De todo corazón** (Robert Guédiguian), Jorge García, 81/34  
**Dersu Uzala** (Akira Kurosawa), Diego Brodersen, 80/43  
**Deseos y sospechas** (Greg Mottola), Alejandro Lingenti, 77/13  
**Diario para un cuento** (Jana Bokova), Marcela Gamberini, 81/9  
**Dibu 2, la venganza de Nasty** (Carlos Galettini), M. Ezeverri, 77/17  
**Dios sabe cuánto amé** (Vincente Minnelli), G. J. Castagna, 75/42  
**Dodeskaden** (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/42  
**Doña Bárbara** (Betty Kaplan), Gustavo J. Castagna, 75/16  
**Dos chicas enamoradas** (María Maggenti), Santiago García, 77/58  
**Dos contra el destino** (Henry Hathaway), Jorge García, 75/58  
**Dulce amistad** (Hettie MacDonald), Máximo Ezeverri, 73/16  
**Efecto dominó** (David Koepf), Alejandro Lingenti, 75/57  
**El abrazo de la muerte** (George Cukor), Jorge García, 71/59  
**El ángel ebrio** (Akira Kurosawa), Marcela Gamberini, 80/37  
**El apóstol** (Robert Duvall), Gustavo J. Castagna, 76/15  
**El cielo y el infierno** (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/42  
**El conquistador de los mares** (Raoul Walsh), E. A. Russo, 76/58  
**El cuarto poder** (Costa-Gavras), Diego Battel, 72/9  
**El desvío** (Edgar Ulmer), Eduardo A. Russo, 72/57  
**El desvío** (Horacio Maldonado), Quintín, 74/12  
**El dulce porvenir** (Atom Egoyan), Quintín, 72/12  
**El extraño amor de Martha Ivers** (Lewis Milestone), J. García, 74/57  
**El faro** (Eduardo Mignogna), Quintín, 74/15  
**El farsante** (Jonas y Joshua Paté), Marcela Gamberini, 80/29  
**El gran McGinty** (Preston Sturges), Flavia de la Fuente, 78/30  
**El gran momento** (Preston Sturges), Gustavo J. Castagna, 78/35  
**El hombre de la máscara de hierro** (Randall Wallace), Santiago García, 75/16  
**El idiota** (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/39  
**El juego sagrado** (Spike Lee), Santiago García, 79/15  
**El juguete rabioso** (Javier Torre), Marcela Gamberini, 79/20  
**El lugar sin límites** (Arturo Ripstein), Quintín, 75/45  
**El mañana nunca muere** (Roger Spottiswoode), S. García, 74/6  
**El mediador** (F. Gary Gray), Máximo Ezeverri, 80/29  
**El milagro de Morgan Creek** (Preston Sturges), F. de la Fuente, 78/36  
**El misterio del tercer piso** (Boris Ingster), Eduardo A. Russo, 80/58  
**El mundo de las Spice Girls** (Bob Spiers), G. J. Castagna, 72/15  
**El nadador inmóvil** (Fernán Rudnik), Gustavo Noriega, 81/38  
**El objeto de mi afecto** (Nicholas Hytner), Sergio Eisen, 76/16  
**El odio** (Mathieu Kassovitz), Gustavo Noriega, 71/58  
**El odio** (Mathieu Kassovitz), Marcela Gamberini, 75/10  
**El oro de Ulises** (Victor Nuñez), Sergio Eisen, 72/6  
**El pecado de Harold Diddlebock** (Preston Sturges), Gustavo J. Castagna, 78/38  
**El pequeño Tony** (Alex va Warmerdam), Gustavo J. Castagna, 81/37  
**El poder de la justicia** (Francis Ford Coppola), Eduardo A. Russo, 74/4  
**El sabor de la cereza** (Abbas Kiarostami), Alejandro Ricagno, 77/6  
**El secreto de Los Andes** (Alejandro Azzano), G. J. Castagna, 81/42  
**El secreto tras la puerta** (Fritz Lang), Sergio Eisen, 78/58  
**El señor de los caballos** (Robert Redford), M. Gamberini, 77/15  
**En busca del destino** (Gus Van Sant), Sergio Eisen, 73/14  
**En otro mundo** (James Mangold), Gustavo J. Castagna, 72/59  
**En presencia de un payaso** (Ilgmar Bergman), Jorge García, 81/35  
**Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia** (Richard Diindo), Gustavo Noriega, 75/7  
**Escándalo** (Akira Kurosawa), Blas Eloy Martínez, 80/38  
**Escrito en el agua** (Marcos Loayza), Quintín, 79/12  
**Esfera** (Barry Levinson), Santiago García, 75/15  
**Especies 2** (Peter Medak), Santiago García, 78/17  
**Estación Central** (Walter Salles), Javier Porta Fouz, 81/40  
**Felices juntos** (Wong Kar-wai), Gustavo Noriega, 74/2  
**Felicidad** (Todd Solondz), Jorge García, 81/43  
**Fernando ha vuelto** (Silvio Caiozzi), L. M. D'Espósito, 81/39  
**Flubber, el invento del siglo** (Les Mayfield), M. Ezeverri, 71/7  
**Fuga de cerebros** (Fernando Musca), Gustavo J. Castagna, 74/14  
**Gattaca, experimento genético** (Andrew Niccol), M. Ezeverri, 75/12  
**Gloria y hambre** (William A. Wellman), Jorge García, 74/57  
**Godzilla** (Roland Emmerich), Eduardo A. Russo, 77/12  
**Golpe fulminante** (Tsui Hark), Leonardo M. D'Espósito, 81/8  
**Grandes esperanzas** (Alfonso Cuarón), Sergio Eisen, 75/14  
**Hail the Conquering Hero** (Preston Sturges), G. Noriega, 78/37  
**Historias de la noche** (Montxo Armendáriz), A. Ricagno, 72/13  
**Hombres armados** (John Sayles), Gustavo J. Castagna, 74/6  
**Hombres sin ley** (Maurice Tourneur), Eduardo A. Russo, 73/58  
**Imitación de la vida** (Douglas Sirk), Gustavo Noriega, 75/41  
**Impacto profundo** (Mimi Leder), Santiago García, 76/17  
**Invasión** (Paul Verhoeven), Gustavo Noriega, 71/4  
**Jude** (Michael Winterbottom), Alejandro Ricagno, 77/15  
**Juegos peligrosos** (Patrice Leconte), Marcela Gamberini, 78/14  
**Kagemusha** (Akira Kurosawa), Máximo Ezeverri, 80/43  
**Kansas City** (Robert Altman), Jorge García, 80/59  
**Kanzo sensei** (Shohei Imamura), Leonardo M. D'Espósito, 81/36  
**Kids** (Larry Clark), Alejandro Ricagno, 72/4  
**Kids** (Larry Clark), Silvia Schwarzböck, 72/2  
**Kwaidan** (Masaki Kobayashi), Eduardo A. Russo, 79/58  
**La anguila** (Shohei Imamura), Leonardo M. D'Espósito, 80/16  
**La angustia corroe el alma** (Rainer Werner Fassbinder), Alejandro Lingenti, 75/44  
**La belleza de las cosas** (Bo Widerberg), Gustavo Noriega, 72/13  
**La buena estrella** (Ricardo Franco), Gustavo J. Castagna, 81/20  
**La caída de los ángeles** (Wong Kar-wai), Máximo Ezeverri, 72/57  
**La camioneta** (Stephen Frears), Gustavo J. Castagna, 72/58  
**La cara del ángel** (Pablo Torre), Gustavo Noriega, 81/42  
**La cruz** (Alejandro Agresti), Alejandro Ricagno, 76/8  
**La dama fantasma** (Robert Siodmak), Jorge García, 79/59  
**La desaparición de Finbar** (Sue Clayton), G. J. Castagna, 79/58  
**La espada mágica** (Frederik Du Chau), Santiago García, 77/17  
**La eternidad y un día** (Theo Angelopoulos), G. Noriega, 81/42  
**La eternidad y un día** (Theo Angelopoulos), M. Gamberini, 81/42  
**La fortaleza oculta** (Akira Kurosawa), Gustavo Noriega, 80/40  
**La heredera** (Agnieszka Holland), Flavia de la Fuente, 76/13  
**La herencia del tío Pepe** (Hugo Sofovich), Gustavo Noriega, 72/15  
**La historia de hace de noche** (Frank Borzage), E. A. Russo, 77/58  
**La historia de Palm Beach** (Preston Sturges), S. Schwarzböck, 78/34  
**La hora de los hornos** (Fernando E. Solanas), G. J. Castagna, 76/6  
**La loba** (William Wyler), Gustavo J. Castagna, 75/32  
**La mirada de Ulises** (Theo Angelopoulos), Gustavo Noriega, 81/4  
**La mujer del puerto** (Arturo Ripstein), Silvia Schwarzböck, 75/4  
**La nube** (Fernando Solanas), Gustavo J. Castagna, 78/4  
**La nube** (Fernando Solanas), Silvia Schwarzböck, 78/6  
**La nube y el sol naciente** (Mahmoud Kalari), Leonardo M. D'Espósito, 81/38  
**La ostra y el viento** (Walter Lima Jr.), Marcela Gamberini, 80/21  
**La pandilla Newton** (Richard Linklater), Santiago García, 81/12  
**La prima Bette** (Des McAnuff), Marcela Gamberini, 79/20  
**La sonámbula** (Fernando Spiner), Alejandro Ricagno, 78/12  
**La venenosa** (Sacha Guitly), Gustavo J. Castagna, 73/58  
**La vida de Oharu** (Kenji Mizoguchi), Silvia Schwarzböck, 75/38  
**La visitante del invierno** (Alan Rickman), Quintín, 78/18  
**Ladybird, Ladybird** (Ken Loach), Gustavo Noriega, 80/26  
**Lancelot du Lac** (Robert Bresson), Santiago García, 81/36  
**Las alas de la paloma** (Iain Softley), Alejandro Lingenti, 76/16  
**Las flores de Shangai** (Hou Hsiao Hsien), G. J. Castagna, 81/36  
**Las horas contadas** (Robert Patton Spruill), G. J. Castagna, 78/17  
**Las tres noches de Eva** (Preston Sturges), S. Schwarzböck, 78/32  
**Loco por Mary** (Peter y Bobby Farrelly), L. M. D'Espósito, 80/27  
**Los asesinos** (Robert Siodmak), Gustavo J. Castagna, 77/58  
**Los bajos fondos** (Akira Kurosawa), Alejandro Lingenti, 80/40  
**Los dos solos** (Fritz Lang), Gustavo J. Castagna, 80/58  
**Los expedientes X** (Rob Bowman), Gustavo Noriega, 79/6  
**Los expedientes X** (Rob Bowman), Silvia Schwarzböck, 79/8  
**Los federales** (Stuart Baird), Santiago García, 76/16  
**Los malvados duermen bien** (Akira Kurosawa), Jorge García, 80/41  
**Los miserables** (Bille August), Marcela Gamberini, 79/21  
**Los niños del domingo** (Daniel Bergman), G. J. Castagna, 74/58  
**Los ojos del muerto** (Reginald LeBorg), Eduardo A. Russo, 80/58  
**Los secretos de Harry** (Woody Allen), Gustavo Noriega, 77/2  
**Los secretos de Harry** (Woody Allen), Quintín, 77/4  
**Los siete samurais** (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/39  
**Los viajes de Sullivan** (Preston Sturges), Gustavo Noriega, 78/33  
**Luna seductora** (Ken Chaige), Gustavo Noriega, 81/17  
**Madadayo** (Akira Kurosawa), Marcela Gamberini, 80/44  
**Mala época** (S. Roselli, M. de Rosa, N. Saad y R. Moreno), Juan Manuel Villegas, 81/39  
**Mamma Roma** (Pier Paolo Pasolini), Gustavo J. Castagna, 75/58  
**Mar de amores** (Victor Dinenzon), Santiago García, 71/7  
**Maria Candelaria** (Emilio Fernández), Santiago García, 75/33  
**Marius y Jeannette** (Robert Guédiguian), G. J. Castagna, 81/2  
**Más allá de las nubes** (Michelangelo Antonioni y Wim Wenders), Gustavo J. Castagna, 80, 14/7  
**Más allá de las nubes** (Michelangelo Antonioni y Wim Wenders), Silvia Schwarzböck, 80, 12/1  
**Más allá del olvido** (Hugo del Carril), Gustavo J. Castagna, 75/40  
**Matador** (Pedro Almodóvar), Marcela Gamberini, 75/46  
**Medianoche en el jardín del bien y del mal** (Clint Eastwood), Sergio Eisen, 76/4  
**Mejor... imposible** (James L. Brooks), Flavia de la Fuente, 73/3  
**Mentiras que matan** (Barry Levinson), Marcela Gamberini, 76/14  
**Mi vida en rosa** (Alain Berliner), Gustavo J. Castagna, 76/17  
**Microcosmos (El universo oculto)** (Claude Nuissdany y Marie Perennou), Gustavo Noriega, 75/11  
**Mimic** (Guillermo Del Toro), Silvia Schwarzböck, 77/14  
**Momentos robados** (Oscar Barney Finn), G. J. Castagna, 77/16  
**Montoneros, una historia** (Andrés Di Tella), S. Schwarzböck, 81/7  
**Mortal Combat 2, la aniquilación** (John Leonetti), S. García, 72/15  
**Mother Dao, con forma de tortuga** (Vincent Monnikendam), Eduardo A. Russo, 79/19  
**Mr. Magoo** (Stanley Tong), Santiago García, 80/58  
**Mulan** (Barry Cook y Tony Bancroft), Máximo Ezeverri, 77/16  
**Navidad en julio** (Preston Sturges), Santiago García, 78/31  
**No va más** (Claude Chabrol), Gustavo J. Castagna, 77/10  
**Norma Jean y Marilyn** (Tim Fywell), Santiago García, 77/59

**Nuestra juventud** (Akira Kurosawa), Quintín, 80/37  
**Ojos de serpiente** (Brian De Palma), Eduardo A. Russo, 80/7  
**Ojos de serpiente** (Brian De Palma), Quintín, 80/9  
**Pasión** (György Fehér), Gustavo Noriega, 81/37  
**Pasión de mujer** (David Lean), Silvia Schwarzböck, 81/58  
**Pasión diabólica** (Roy William Neill), Jorge García, 79/59  
**Pequeños guerreros** (Joe Dante), Gustavo Noriega, 80/22  
**Perdidos en el espacio** (Stephen Hopkins), Santiago García, 77/17  
**Perro rabioso** (Akira Kurosawa), Jorge García, 80/37  
**Pi** (Darren Aronofsky), Máximo Eseverri, 81/39  
**Picado fino** (Esteban Sapir), Quintín, 74/16  
**Pimpollos rotos** (David W. Griffith), Eduardo A. Russo, 75/30  
**Plaza de almas** (Fernando Díaz), Marcela Gamberini, 76/12  
**Ponette** (Jacques Doillon), Gustavo J. Castagna, 73/15  
**Por esos ojos** (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez), Marcela Gamberini, 78/16  
**Poseídos** (Gregory Hoblit), Santiago García, 75/16  
**Principio y fin** (Arturo Ripstein), Gustavo J. Castagna, 80/18  
**Prisionero de las montañas** (Serguei Bodrov), Gustavo J. Castagna, 75/15  
**Que el cielo la juzgue** (John M. Stahl), Sergio Eisen, 75/34  
**Querido Dios** (Gary Marshall), Santiago García, 72/58  
**Ran** (Akira Kurosawa), Gustavo J. Castagna, 80/43  
**Rapsodia en agosto** (Akira Kurosawa), Sergio Eisen, 80/44  
**Rashomon** (Akira Kurosawa), Gustavo J. Castagna, 80/38  
**Requiem** (Alain Tanner), Jorge García, 81/40  
**Rescatando al soldado Ryan** (Steven Spielberg), Gustavo J. Castagna, 79/2  
**Rocco y sus hermanos** (Luchino Visconti), S. Schwarzböck, 75/43  
**Ronin** (John Frankenheimer), Santiago García, 81/21  
**Sangre y vino** (Bob Rafelson), Jorge García, 78/16  
**Sanjuro** (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/41  
**Scream 2** (Wes Craven), Silvia Schwarzböck, 79/10  
**Sé lo que hicieron el verano pasado** (Jim Gillespie), S. García, 72/14  
**Secretos compartidos** (Alberto Lecchi), Gustavo Noriega, 75/9  
**Seis días, siete noches** (Ivan Reitman), Santiago García, 79/21  
**Señora Dalloway** (Marleen Gorris), Flavia de la Fuente, 75/15  
**Señora de todos** (Max Ophüls), Eduardo A. Russo, 72/58  
**Shopping** (Paul Anderson), Máximo Eseverri, 71/6  
**Siete años en el Tíbet** (Jean-Jacques Annaud), S. García, 74/10  
**Simplemente amigas** (Mike Leigh), Silvia Schwarzböck, 76/2  
**Sobre la tierra** (Nicolás Sarquís), Quintín, 73/12  
**Spawn** (Mark Z. Dippe), Santiago García, 72/14  
**Stella Dallas** (King Vidor), Flavia de la Fuente, 75/31  
**Suburbia** (Richard Linklater), Silvia Schwarzböck, 78/58  
**Sueños** (Akira Kurosawa), Gustavo Noriega, 80/44  
**Sus ojos se cerraron** (Jaime Chávarri), Santiago García, 74/17  
**Suzie Washington** (Florian Flicker), Diego Brodersen, 81/40  
**Tango** (Carlos Saura), Alejandro Lingenti, 78/18  
**Taxi** (Gérard Pirès), Diego Brodersen, 80/28  
**Te odio, mi amor** (Preston Sturges), Eduardo A. Russo, 78/39  
**Tesis** (Alejandro Amenábar), Gustavo J. Castagna, 79/16  
**The Beautiful Blonde from Bashful Bend** (Preston Sturges), Gustavo Noriega, 78/40  
**The Blackout. Oculito en la memoria** (Abel Ferrara), Gustavo Noriega, 72/11  
**The Boxer, golpe a la vida** (Jim Sheridan), Máximo Eseverri, 76/17  
**The Truman Show** (Peter Weir), Quintín, 80/6  
**The Truman Show** (Peter Weir), Sergio Eisen, 80/4  
**Tierra de policías** (James Mangold), Gustavo J. Castagna, 71/6  
**Tinta roja** (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), Gustavo J. Castagna, 73/13  
**Tiro al blanco** (George Armitage), Máximo Eseverri, 74/57  
**Titanic** (James Cameron), Diego Battle, 71/2  
**Tocando el viento** (Mark Herman), Gustavo J. Castagna, 71/7  
**Todo o nada... el Full Monty** (Peter Cattaneo), G. Noriega, 73/4  
**Todo o nada... el Full Monty** (Peter Cattaneo), Quintín, 73/6  
**Torrente, el brazo tonto de la ley** (Santiago Segura), Gustavo J. Castagna, 81/38  
**Trampas** (Vera Chytilová), Marcela Gamberini, 81/41  
**Tras el espejo** (Robert Siodmak), Gustavo J. Castagna, 73/58  
**Triple traición** (Quentin Tarantino), Quintín, 78/2  
**Trono de sangre** (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/40  
**Un ángel enamorado** (Brad Silberling), Santiago García, 78/18  
**Un argentino en Nueva York** (Juan José Jusid), S. García, 76/11  
**Un crimen perfecto** (Andrew Davis), Máximo Eseverri, 79/20  
**Un crisantemo estalla en Cincoquinas** (Daniel Burman), Quintín, 75/8  
**Un maravilloso domingo** (Akira Kurosawa), G. J. Castagna, 80/37  
**Un ratoncito duro de cazar** (Gore Verbinski), M. Eseverri, 72/13  
**Un romance peligroso** (Steven Soderbergh), S. García, 81/21  
**Una luz en el corazón** (Alan Rudolph), Javier Porta Fouz, 81/19  
**Una rubia de verdad** (Tom Di Cillo), Gustavo J. Castagna, 76/58  
**Variété** (E. A. Dupont), Jorge García, 78/59  
**Vidas sin reglas** (Danny Boyle), Marcela Gamberini, 78/15  
**Vientos de esperanza** (Forest Whitaker), Santiago García, 80/30  
**Vivir** (Akira Kurosawa), Quintín, 80/39  
**Vivir para gozar** (George Cukor), Gustavo J. Castagna, 76/57  
**Western** (Manuel Poirer), Sergio Eisen, 78/11  
**Wilde** (Brian Gilbert), Alejandro Ricagno, 77/11  
**Yo conozco la canción** (Alain Resnais), Javier Porta Fouz, 81/34  
**Yo, un negro** (Jean Rouch), Eduardo A. Russo, 76/57  
**Yojimbo** (Akira Kurosawa), Leonardo M. D'Espósito, 80/41

## 2. Directores, actores, otros personajes (“—” indica una nota en general sobre el personaje)

**Agresti, Alejandro**  
*La cruz* (Alejandro Ricagno), 76/8  
**Allen, Woody**  
*Los secretos de Harry* (Gustavo Noriega), 77/2  
*Los secretos de Harry* (Quintín), 77/4  
**Almodóvar, Pedro**  
*Carne trémula* (Gustavo J. Castagna), 75/2  
*Matador* (Marcela Gamberini), 75/46  
**Altman, Robert**  
*Kansas City* (Jorge García), 80/59  
**Amenábar, Alejandro**  
*Tesis* (Gustavo J. Castagna), 79/16  
**Anderson, Paul**  
*Shopping* (Máximo Eseverri), 71/6  
**Anderson, Paul Thomas**  
*Boogie Nights (Juegos de placer)* (Leonardo M. D'Espósito), 75/6  
**Angelopoulos, Theo**  
*La mirada de Ulises* (Gustavo Noriega), 81/4  
*La eternidad y un día* (Marcela Gamberini), 81/42  
*La eternidad y un día* (Gustavo Noriega), 81/42  
**Annaud, Jean-Jacques**  
*Siete años en el Tíbet* (Santiago García), 74/10  
**Antonioni, Michelangelo**  
*Más allá de las nubes* (Silvia Schwarzböck), 80/12  
*Más allá de las nubes* (G. J. Castagna), 80/14  
**Arijón, Gonzalo**  
*Por esos ojos* (Marcela Gamberini), 78/16  
**Armendáriz, Montxo**  
*Historias de la noche* (Alejandro Ricagno), 72/13  
**Armendáriz (h), Pedro**  
 entrevista 73/38  
**Armitage, George**  
*Tiro al blanco* (Máximo Eseverri), 74/57  
**Aronofsky, Darren**  
*Pi* (Máximo Eseverri), 81/39  
**August, Bille**  
*Los miserables* (Marcela Gamberini), 79/21  
**Azzano, Alejandro**  
*El secreto de Los Andes* (Gustavo J. Castagna), 81/42  
**Babenco, Héctor**  
*Corazón iluminado* (Gustavo J. Castagna), 81/8  
 entrevista 76/48  
**Baird, Stuart**  
*Los federales* (Santiago García), 76/16  
**Bajo Ulloa, Juanma**  
*Air Bag* (Quintín), 80/25  
**Balabanov, Alexei**  
*De deformes y de hombres* (D. Brodersen), 81/35  
**Bancroft, Tony**  
*Mulan* (Máximo Eseverri), 77/16  
**Barney Finn, Oscar**  
*Momentos robados* (Gustavo J. Castagna), 77/16  
**Barone, Daniel**  
*Cohen vs. Rosi* (Gustavo Noriega), 76/10  
**Bay, Michael**  
*Armageddon* (Gustavo J. Castagna), 78/17  
**Becker, Harold**  
*Alguien sabe demasiado* (Gustavo J. Castagna), 77/15  
**Benton, Robert**  
*Crepúsculo* (Santiago García), 79/18  
**Bergman, Daniel**  
*Los niños del domingo* (Gustavo J. Castagna), 74/58  
**Bergman, Igmarr**  
*En presencia de un payaso* (Jorge García), 81/35  
**Berliner, Alain**  
*Mi vida en rosa* (G. J. Castagna), 76/17  
**Berti, Eduardo**  
 entrevista 79/28  
**Bodrov, Serguei**  
*Prisionero de las montañas* (Gustavo J. Castagna), 75/15  
**Bokova, Jana**  
*Diario para un cuento* (M. Gamberini), 81/9  
 entrevista 81/10  
**Bonacina, Diego**  
 — (Jorge García), 76/59  
**Borzage, Frank**  
*La historia de hace de noche* (Eduardo A. Russo), 77/58  
**Bowman, Rob**  
*Los expedientes X* (Gustavo Noriega), 79/6  
*Los expedientes X* (S. Schwarzböck), 79/8  
**Boyle, Danny**  
*Vidas sin reglas* (Marcela Gamberini), 78/15  
**Bresson, Robert**  
*Lancelot du Lac* (Santiago García), 81/36  
**Bridges, Lloyd**  
 — (Jorge García), 75/60  
**Brooks, James L.**  
*Mejor... imposible* (F. de la Fuente), 73/3  
**Brückner, Jutta**  
*Bertolt Brecht, amor, revolución y otras cosas peligrosas* (Santiago García), 81/38  
**Buñuel, Luis**  
*Abismos de pasión* (E. A. Russo), 75/39  
**Burman, Daniel**  
*Un crisantemo estalla en Cincoquinas* (Quintín), 75/8  
**Cabrera Infante, Guillermo**  
 — (Eduardo A. Russo), 79/57  
**Caiozzi, Silvio**  
*Fernando ha vuelto* (Leonardo M. D'Espósito), 81/39  
**Cameron, James**  
*Titanic* (Diego Battle), 71/2  
**Capra, Frank**  
 — (Jorge García), 73/61  
**Cassavetes, Nick**  
*Cuando vuelve el amor* (Gustavo Noriega), 80/20  
**Cattaneo, Peter**  
*Todo o nada... el Full Monty* (Gustavo Noriega), 73/4  
*Todo o nada... el Full Monty* (Quintín), 73/6  
**César, Pablo**  
*Afrodita, el jardín de los perfumes* (L. M. D'Espósito), 81/19  
**Céspedes, Marcelo**  
*Tinta roja* (Gustavo J. Castagna), 73/13  
**Chabrol, Claude**  
*No va más* (Gustavo J. Castagna), 77/10  
**Chaigne, Ken**  
*Luna seductora* (Gustavo Noriega), 81/17  
**Chávarri, Jaime**  
*Sus ojos se cerraron* (S. García), 74/17  
**Chytilová, Vera**  
*Trampas* (Marcela Gamberini), 81/41  
**Clark, Larry**  
*Kids* (Silvia Schwarzböck), 72/2  
*Kids* (Alejandro Ricagno), 72/4  
**Clayton, Sue**  
*La desaparición de Finbar* (Gustavo J. Castagna), 79/58  
**Cook, Barry**  
*Mulan* (Máximo Eseverri), 77/16  
**Coppola, Francis Ford**  
*El poder de la justicia* (E. A. Russo), 74/4  
**Cortez, Stanley**  
 — (Jorge García), 75/62  
*El cuarto poder* (Diego Battle), 72/9  
**Craven, Wes**  
*Scream 2* (Silvia Schwarzböck), 79/10  
**Cuarón, Alfonso**  
*Grandes esperanzas* (Sergio Eisen), 75/14  
**Cukor, George**  
*El abrazo de la muerte* (Jorge García), 71/59  
*Vivir para gozar* (G. J. Castagna), 76/57  
**Dante, Joe**  
*Pequeños guerreros* (G. Noriega), 80/22  
**Darnell, Eric**  
*Antz* (Diego Brodersen), 81/19  
**Davis, Andrew**  
*Un crimen perfecto* (M. Eseverri), 79/20  
**De Palma, Brian**  
*Ojos de serpiente* (Eduardo A. Russo), 80/7  
*Ojos de serpiente* (Quintín), 80/9  
**de Rosa, Mariano**  
*Mala época* (Juan Manuel Villegas), 81/39  
**del Carril, Hugo**  
*Más allá del olvido* (G. J. Castagna), 75/40  
**del Real, Antonio**  
*Cha cha cha* (Javier Porta Fouz), 81/39  
**Del Toro, Guillermo**  
*Mimic* (Silvia Schwarzböck), 77/14  
**Demy, Jacques**  
 — (Jorge García), 77/62  
**Di Cillo, Tom**  
*Una rubia de verdad* (Gustavo J. Castagna), 76/58  
**Di Núbila, Domingo**  
 — (Eduardo A. Russo), 81/57  
**Di Tella, Andrés**

- Montoneros, una historia (Silvia Schwarzböck), 81/7
- Díaz, Fernando**  
*Plaza de almas* (Marcela Gamberini), 76/12
- Dindo, Richard**  
*Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia* (Gustavo Noriega), 75/7
- Dinenzon, Víctor**  
*Mar de amores* (Santiago García), 71/7
- Dippe, Mark Z.**  
*Spawn* (Santiago García), 72/14
- Docampo Feijóo, Beda**  
*Buenos Aires me mata* (Quintín), 78/13
- Doillon, Jacques**  
*Ponette* (Gustavo J. Castagna), 73/15
- Donner, Richard**  
*Arma mortal 4* (Santiago García), 78/16
- Du Cahu, Frederick**  
*La espada mágica* (Santiago García), 77/17
- Dupont, E. A.**  
*Varieté* (Jorge García), 78/59
- Duvall, Robert**  
*El apóstol* (Gustavo J. Castagna), 76/15
- Eastwood, Clint**  
*Medianoche en el jardín del bien y del mal* (Sergio Eisen), 76/4
- Egoyan, Atom**  
*El dulce porvenir* (Quintín), 72/12
- Emmerich, Roland**  
*Godzilla* (Eduardo A. Russo), 77/12
- Farrelly, Bobby**  
*Loco por Mary* (L. M. D'Espósito), 80/27
- Farrelly, Peter**  
*Loco por Mary* (L. M. D'Espósito), 80/27
- Fassbinder, Rainer Werner**  
*La angustia corre el alma* (Alejandro Lingenti), 75/44
- Fehér, György**  
*Pasión* (Gustavo Noriega), 81/37
- Fernández, Emilio**  
*María Candelaria* (Santiago García), 75/33
- Ferrara, Abel**  
*The Blackout* (Gustavo Noriega), 72/11
- Field, Simon**  
entrevista 72/33
- Fincher, David**  
*Al filo de la muerte* (B. Eloy Martínez), 80/28
- Flicker, Florian**  
*Suzie Washington* (D. Brodersen), 81/40
- Forn, Juan**  
entrevista 72/54
- Franco, Ricardo**  
*La buena estrella* (G. J. Castagna), 81/20
- Frankenheimer, John**  
*Ronin* (Santiago García), 81/21
- Frears, Stephen**  
*La camioneta* (Gustavo J. Castagna), 72/58
- Fywell, Tim**  
*Norma Jean y Marilyn* (S. García), 77/59
- Galetini, Carlos**  
*Dibu 2, la venganza de Nasty* (Máximo Ezeverri), 77/17
- Gandolfo, Elvio E.**  
entrevista 77/52
- Garbo, Greta**  
— (Jorge García), 80/61
- Garland, Judy**  
— (Jorge García), 81/61
- Gilbert, Brian**  
*Wild* (Alejandro Ricagno), 77/11
- Gillespie, Jim**  
*Sé lo que hicieron el verano* (Santiago García), 72/14
- Gorodischer, Angélica**  
entrevista 74/30
- Gorris, Marleen**  
*Señora Dalloway* (Flavia de la Fuente), 75/15
- Gray, F. Gary**  
*El mediador* (Máximo Ezeverri), 80/29
- Griffith, David W.**  
*Pimpallos rotos* (E. A. Russo), 75/30
- Guarini, Carmen**  
*Tinta roja* (Gustavo J. Castagna), 73/13
- Guédiguian, Robert**  
*Marius y Jeannette* (G. J. Castagna), 81/2  
*De todo corazón* (Jorge García), 81/34
- Guitry, Sacha**  
*La venenosa* (Gustavo J. Castagna), 73/58  
— (Jorge García), 74/61
- Haines, Randa**  
*Baila conmigo* (Santiago García), 81/20
- Hark, Tsui**  
*Golpe fulminante* (Leonardo M. D'Espósito), 81/18
- Hathaway, Henry**  
*Dos contra el destino* (Jorge García), 75/58
- Hawks, Howard**  
*Bola de fuego* (G. J. Castagna), 75/57
- Herman, Mark**  
*Tocando el viento* (Gustavo J. Castagna), 71/7
- Hoblitt, Gregory**  
*Poseídos* (Santiago García), 75/16
- Holland, Agnieszka**  
*La heredera* (Flavia de la Fuente), 76/13
- Hopkins, Stephen**  
*Perdidos en el espacio* (S. García), 77/17
- Hsiao Hsien, Hou**  
*Las flores de Shangai* (Gustavo J. Castagna), 81/36
- Hytner, Nicholas**  
*El objeto de mi afecto* (S. Eisen), 76/16
- Imamura, Shohei**  
*La anguila* (L. M. D'Espósito), 80/16  
*Kanzo sensei* (L. M. D'Espósito), 81/36
- Ingster, Boris**  
*El misterio del tercer piso* (Eduardo A. Russo), 80/58
- Itami, Juzo**  
— (Jorge García), 73/60
- Jeunet, Jean-Pierre**  
*Alien: la resurrección* (M. Ezeverri), 74/18
- Johnson, Tim**  
*Antz* (Diego Brodersen), 81/19
- Judge, Mike**  
*Beavis y Butt-head se hacen...* (Gustavo J. Castagna), 71/58
- Jusid, Juan José**  
*Un argentino en Nueva York* (Santiago García), 76/11
- Kalari, Mahmoud**  
*La nube y el sol naciente* (Leonardo M. D'Espósito), 81/38
- Kaplan, Betty**  
*Doña Bárbara* (G. J. Castagna), 75/16
- Kar-wai, Wong**  
*La caída de los ángeles* (M. Ezeverri), 72/57  
*Felices juntos* (Gustavo Noriega), 74/2
- Kassovitz, Mathieu**  
*El odio* (Gustavo Noriega), 71/58  
*El odio* (Marcela Gamberini), 75/10
- Keith, Brian**  
— (Jorge García), 75/60
- Kelemen, Fred**  
entrevista 72/40
- Kiarostami, Abbas**  
*El sabor de la cereza* (A. Ricagno), 77/6
- Kobayashi, Masaki**  
*Kwaidan* (Eduardo A. Russo), 79/58
- Koepp, David**  
*Efecto dominó* (Alejandro Lingenti), 75/57
- Kopple, Barbara**  
*Blues del hombre salvaje* (Leonardo M. D'Espósito), 81/16
- Kurosawa, Akira**  
*Nuestra juventud* (Quintín), 80/37  
*Un maravilloso domingo* (Gustavo J. Castagna), 80/37  
*El ángel ebrio* (Marcela Gamberini), 80/37  
*Perro rabioso* (Jorge García), 80/37  
*Escándalo* (Blas Eloy Martínez), 80/38  
*Rashomon* (Gustavo J. Castagna), 80/38  
*El idiota* (Silvia Schwarzböck), 80/39  
*Vivir* (Quintín), 80/39  
*Los siete samurais* (S. García), 80/39  
*Trono de sangre* (S. Schwarzböck), 80/40  
*Los bajos fondos* (A. Lingenti), 80/40  
*La fortaleza oculta* (G. Noriega), 80/40  
*Los malvados duermen bien* (Jorge García), 80/41  
*Yojimbo* (Leonardo M. D'Espósito), 80/41  
*Sanjuro* (Silvia Schwarzböck), 80/41  
*El cielo y el infierno* (S. García), 80/42  
*Bondad humana* (E. A. Russo), 80/42  
*Dodeskaden* (Santiago García), 80/42  
*Dersu Uzala* (Diego Brodersen), 80/43  
*Kagemusha* (Máximo Ezeverri), 80/43  
*Ran* (Gustavo J. Castagna), 80/43  
*Sueños* (Gustavo Noriega), 80/44  
*Rapsodia en agosto* (Sergio Eisen), 80/44  
*Madadayo* (Marcela Gamberini), 80/44  
— (Eduardo A. Russo), 80/34
- Lang, Fritz**  
*El secreto tras la puerta* (S. Eisen), 78/58  
*Los dos solos* (G. J. Castagna), 80/58
- Lean, David**  
*Pasión de mujer* (S. Schwarzböck), 81/58
- LeBorg, Reginald**  
*Los ojos del muerto* (E. A. Russo), 80/58
- Lecchi, Alberto**  
*Secretos compartidos* (G. Noriega), 75/9
- Leconte, Patrice**  
*Juegos peligrosos* (M. Gamberini), 78/14
- Leder, Mimi**  
*Impacto profundo* (Santiago García), 76/17
- Lee, Spike**  
*El juego sagrado* (Santiago García), 79/15
- Leigh, Mike**  
*Simplemente amigas* (Silvia Schwarzböck), 76/2
- Leonetti, John**  
*Mortal Kombat 2* (Santiago García), 72/15
- Levinson, Barry**  
*Esfera* (Santiago García), 75/15  
*Mentiras que matan* (M. Gamberini), 76/14
- Lima Jr., Walter**  
*La ostra y el viento* (M. Gamberini), 80/21  
entrevista 73/42
- Linklater, Richard**  
*SubUrbia* (Silvia Schwarzböck), 78/58  
*La pandilla Newton* (S. García), 81/12  
entrevista 81/13
- Loach, Ken**  
*Ladybird, Ladybird* (G. Noriega), 80/26
- Loayza, Marcos**  
*Cuestión de fe* (Máximo Ezeverri), 74/8  
*Escrito en el agua* (Quintín), 79/12
- Lynch, David**  
*Carretera perdida* (A. Ricagno), 79/4
- MacDonald, Hettie**  
*Dulce amistad* (Máximo Ezeverri), 73/16
- Maggenti, María**  
*Dos chicas enamoradas* (S. García), 77/58
- Maldonado, Horacio**  
*El desvío* (Quintín), 74/12
- Mangold, James**  
*Tierra de policías* (G. J. Castagna), 71/6  
*En otro mundo* (G. J. Castagna), 72/59
- Marshall, Gary**  
*Querido Dios* (Santiago García), 72/58
- Martínez, Virginia**  
*Por esos ojos* (Marcela Gamberini), 78/16
- Mayfield, Les**  
*Flubber, el invento del siglo* (Máximo Ezeverri), 71/7
- McAnuff, Des**  
*La prima Bette* (Marcela Gamberini), 79/20
- McNaughton, John**  
*Críaturas salvajes* (L. M. D'Espósito), 80/29
- Medak, Peter**  
*Especies 2* (Santiago García), 78/17
- Melville, Jean-Pierre**  
— (Jorge García), 71/61
- Mifune, Toshio**  
— (Jorge García), 71/13
- Mignogna, Eduardo**  
*El faro* (Quintín), 74/15
- Milestone, Lewis**  
*El extraño amor de M. Ivers* (Jorge García), 74/57
- Minnelli, Vincente**  
*Dios sabe cuánto amé* (Gustavo J. Castagna), 75/42
- Mizoguchi, Kenji**  
*La vida de Oharu* (S. Schwarzböck), 75/38
- Monnikendam, Vincent**  
*Mother Dao* (Eduardo A. Russo), 79/19
- Montalbano, Néstor**  
*Cómplices* (Santiago García), 80/24
- Monteagudo, Luciano**  
entrevista 73/45
- Moreno, Rodrigo**  
*Mala época* (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Mottola, Greg**  
*Deseos y sospechas* (Alejandro Lingenti), 77/13
- Musa, Fernando**  
*Fuga de cerebros* (G. J. Castagna), 74/14
- Neill, Roy William**  
*Pasión diabólica* (Jorge García), 79/59
- Niccol, Andrew**  
*Gattaca, experimento genético* (Máximo Ezeverri), 75/12
- Nichols, Mike**  
*Colores primarios* (G. Noriega), 75/13
- Noy, Fernando**  
entrevista 73/56
- Nuñez, Víctor**  
*El oro de Ulises* (Sergio Eisen), 72/6
- Nuridany, Claude**  
*Microcosmos* (Gustavo Noriega), 75/11
- Ophuls, Max**  
*Señora de todos* (E. A. Russo), 72/58  
*Carta de una enamorada* (S. Eisen), 75/36
- O'Sullivan, Maureen**  
— (Jorge García), 78/60
- Oves, Santiago Carlos**  
*Asesinato a distancia* (G. J. Castagna), 72/14
- Pasolini, Pier Paolo**  
*Mamma Roma* (G. J. Castagna), 75/58
- Paté, Jonas**  
*El farsante* (Marcela Gamberini), 80/29
- Paté, Joshua**  
*El farsante* (Marcela Gamberini), 80/29
- Patton Spruill, Robert**  
*Las horas contadas* (Gustavo J. Castagna), 78/17
- Pereira, Miguel**  
*Che... Ernesto* (G. J. Castagna), 80/30
- Perennou, Marie**  
*Microcosmos* (Gustavo Noriega), 75/11
- Peretz, Jesse**  
entrevista 72/41
- Perrone, Raúl**  
*5 pal' peso* (Máximo Ezeverri), 81/6
- Pirès, Gérard**  
*Taxi* (Diego Brodersen), 80/28
- Poirer, Manuel**  
*Western* (Sergio Eisen), 78/11
- Proyas, Alex**  
*Ciudad en tinieblas* (G. J. Castagna), 80/30
- Puenzo, Luis**  
entrevista 80/51
- Rafelson, Bob**  
*Sangre y vino* (Jorge García), 78/16
- Redford, Robert**  
*El señor de los caballos* (Marcela Gamberini), 77/15
- Reitman, Ivan**  
*Seis días, siete noches* (S. García), 79/21
- Resnais, Alain**  
*Yo conozco la canción* (J. Porta Fouz), 81/34
- Reyero, Pablo**  
*Dársena Sur* (Silvia Schwarzböck), 74/13
- Rickman, Alan**  
*La visitante del invierno* (Quintín), 78/18
- Ripstein, Arturo**  
*La mujer del puerto* (S. Schwarzböck), 75/4  
*El lugar sin límites* (Quintín), 75/45  
*Principio y fin* (Gustavo J. Castagna), 80/18
- Rohmer, Eric**  
*Cuento de otoño* (M. Gamberini), 81/37
- Rose, Bernard**  
*Anna Karenina* (G. J. Castagna), 77/16
- Roselli, Salvador**  
*Mala época* (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Rouch, Jean**  
*Yo, un negro* (Eduardo A. Russo), 76/57
- Rudnik, Fernán**  
*El nadador inmóvil* (G. Noriega), 81/38
- Rudolph, Alan**  
*Una luz en el corazón* (J. Porta Fouz), 81/19
- Saad, Nicolás**  
*Mala época* (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Salles, Walter**  
*Estación Central* (Javier Porta Fouz), 81/40
- Sapir, Esteban**  
*Picado fino* (Quintín), 74/16
- Sarquís, Nicolás**  
*Sobre la tierra* (Quintín), 73/12
- Saura, Carlos**  
*Tango* (Alejandro Lingenti), 78/18
- Sayles, John**  
*Hombres armados* (G. J. Castagna), 74/6
- Schnabel, Julian**  
*Basquiat* (Alejandro Ricagno), 72/56
- Segura, Santiago**  
*Torrente* (Gustavo J. Castagna), 81/38
- Sheridan, Jim**  
*The Boxer, golpe a la vida* (Máximo Ezeverri), 76/17
- Silberling, Brad**  
*Un ángel enamorado* (S. García), 78/18
- Siodmak, Robert**  
*Tras el espejo* (G. J. Castagna), 73/58  
*Los asesinos* (Gustavo J. Castagna), 77/58  
*La dama fantasma* (Jorge García), 79/59
- Sirk, Douglas**  
*Imitación de la vida* (G. Noriega), 75/41
- Soderbergh, Steven**  
*Un romance peligroso* (S. García), 81/21
- Sofovich, Hugo**  
*La herencia del tío Pepe* (Gustavo Noriega), 72/15
- Softley, Iain**  
*Las alas de la paloma* (A. Lingenti), 76/16
- Solanas, Fernando E.**  
*La nube* (Gustavo J. Castagna), 78/4  
*La nube* (Silvia Schwarzböck), 78/6  
entrevista 78/8  
*La hora de los hombres* (G. J. Castagna), 76/6
- Solondz, Todd**  
*Felicidad* (Jorge García), 81/43
- Spielberg, Steven**  
*Amistad* (Silvia Schwarzböck), 73/8  
*Amistad* (Julian Cooper), 73/10  
*Rescatando al soldado Ryan* (Gustavo J. Castagna), 79/2
- Spier, Bob**  
*El mundo de las Spice Girls* (Gustavo J. Castagna), 72/15
- Spiner, Fernando**  
*La sonámbula* (Alejandro Ricagno), 78/17
- Spottiswoode, Roger**  
*El mañana nunca muere* (G. J. Castagna), 71/6

### 3. Otras notas

**Stahl, John M.**  
*Que el cielo la juzgue* (S. Eisen), 75/34

**Stanwyck, Barbara**  
— (Jorge García), 71/62

**Stevens, George**  
— (Jorge García), 79/61

**Stone, Oliver**  
*Camino sin retorno* (G. J. Castagna), 72/8

**Sturges, Preston**  
*El gran McGinty* (F. de la Fuente), 78/30  
*Navidad en julio* (Santiago García), 78/31  
*Las tres noches de Eva* (Silvia Schwarzböck), 78/32  
*Los viajes de Sullivan* (G. Noriega), 78/33  
*La historia de Palm Beach* (Silvia Schwarzböck), 78/34  
*El gran momento* (G. J. Castagna), 78/35  
*El milagro de Morgan Creek* (Flavia de la Fuente), 78/36  
*Hail the Conquering Hero* (G. Noriega), 78/37  
*El pecado de Harold Diddlebock* (Gustavo J. Castagna), 78/38  
*Te odio, mi amor* (Eduardo A. Russo), 78/39  
*The Beautiful Blonde...* (G. Noriega), 78/40  
— (Gustavo Noriega), 78/27

**Tamahori, Lee**  
*Abuso de poder* (Gustavo Noriega), 74/11

**Tanner, Alain**  
*Requiem* (Jorge García), 81/40

**Tarantino, Quentin**  
*Triple traición* (Quintín), 78/2

**Tass, Nadia**  
*Amy* (Santiago García), 81/40

**Tong, Stanley**  
*Mr. Magoo* (Santiago García), 80/58

**Torre, Javier**  
*El juguete rabioso* (M. Gamberini), 79/20

**Torre, Pablo**  
*La cara del ángel* (Gustavo Noriega), 81/42

**Tourneur, Maurice**  
*Hombres sin ley* (Eduardo A. Russo), 73/58

**Ulmer, Edgar**  
*El desvío* (Eduardo A. Russo), 72/57

**van Diem, Mike**  
*Character* (Marcela Gamberini), 81/20

**Van Sant, Gus**  
*En busca del destino* (Sergio Eisen), 73/14

**van Warmerdam, Alex**  
*El pequeño Tony* (G. J. Castagna), 81/37

**Verbinski, Gore**  
*Un ratoncito duro de cazar* (Máximo Eserverri), 72/13

**Verhoeven, Paul**  
*Invasión* (Gustavo Noriega), 71/4

**Vidor, King**  
*Stella Dallas* (Flavia de la Fuente), 75/31

**Visconti, Luchino**  
*Rocco y sus hermanos* (Silvia Schwarzböck), 75/43

**von Trier, Lars**  
entrevista 76/50

**Wallace, Randall**  
*El hombre de la máscara de hierro* (Santiago García), 75/16

**Walsh, Raoul**  
*El conquistador de los mares* (Eduardo A. Russo), 76/58

**Weir, Peter**  
*The Truman Show* (Sergio Eisen), 80/4  
*The Truman Show* (Quintín), 80/6

**Wellman, William A.**  
*Gloria y hambre* (Jorge García), 74/57

**Wenders, Wim**  
*Más allá de las nubes* (Silvia Schwarzböck), 80/12  
*Más allá de las nubes* (Gustavo J. Castagna), 80/14

**Whitaker, Forest**  
*Vientos de esperanza* (S. García), 80/30

**Widerberg, Bo**  
*La belleza de las cosas* (G. Noriega), 72/13

**Wilson, Jim**  
*Con el agua hasta el cuello* (Santiago García), 81/58

**Winterbottom, Michael**  
*Jude* (Alejandro Ricagno), 77/15  
*Amo la vida* (Santiago García), 80/28  
*Bienvenidos a Sarajevo* (Blas Eloy Martínez), 81/21

**Wyler, William**  
*La loba* (Gustavo J. Castagna), 75/32

**Zanin, Luis**  
entrevista 77/39

**Zaoralova, Eva**  
entrevista 78/52

**AA. VV.**  
*Foro Titanic*, 72/16  
*Grandes finales*, 74/32  
*Los mejores comienzos*, 79/32

**Alberto Tabbia**  
Alberto Tabbia: La guerra gaucha o la patria, 74/48

**Alejandro Lingenti**  
Balance 97, 71/24

**Alejandro Ricagno**  
Balance 97, 71/17  
Una lectura de Perseverancia, 76/26  
París y el cine, 77/48  
La expresión de Caetano, 79/26  
Lisboa y Wim revisited, 79/30

**Alvaro Sanjurjo Toucon**  
Los imprecisos límites de la pantalla, 77/45

**Anafía Farjat**  
Mi vida en rosa, 80/47

**Angélica Gorodischer**  
Agua viva, 77/30

**Carolina Belvis**  
Historia del cine teatro Rialto, 79/52

**Eduardo A. Russo**  
Balance 97, 71/25  
Historia del melodrama, 75/27  
Ceremonia inaugural de Francia 98, 76/30

**Flavia de la Fuente**  
Balance 97, 71/22

**Flavia de la Fuente y Quintín**  
Un momento Kodak, 73/53

**Gustavo J. Castagna**  
Balance 97, 71/23  
A mí no me iluminó, 74/55  
Ripstein, Oliveira y los Tavianis, 81/41

**Gustavo Noriega**  
Balance 97, 71/18  
La noche del Oscar, 73/18  
Las vaquitas son ajenas, 73/48  
Ciclo de cine argentino inédito, 76/20  
Sinatra como cantante, 77/28  
El filósofo picapiedras, 78/24  
El éxito de El sabor de la cereza, 79/42  
El dogma, 81/43

**Javier Porta Fouz**  
Boogie Nights (Juegos de placer), 80/49

**Jorge Belaunzarán**  
Yo no vi Titanic, 73/23

**Jorge García**  
Balance 97, 71/21  
El otro cine, 71/47  
Sinatra como actor, 77/26

**José A. Martínez Suárez**  
La opinión de un jurado, 81/46

**Juan Manuel Villegas**  
Un argentino en Nueva York, 80/50  
El dogma, 81/43  
Un Fassbinder oficial, 81/49

**Lars Von Trier y Thomas Vinterberg**  
Dogma 95, 76/52

**Mariel Manrique**  
La mujer del puerto, 80/48

**Mauricio Martínez-Cavard**  
El caso Riefenstahl o el fin de la inocencia, 73/50

**Máximo Eserverri**  
Balance 97, 71/27  
El último viaje de Fellini, 72/43

**Monica Haím**  
El encuentro de las ideas y el dinero, 77/54

**Orlando Senna**  
El cine es para los jóvenes, 77/42

**Oscar Peyrou**  
El crítico, 81/30

**Quintín**  
Balance 97, 71/16  
Sobre clásicos y símbolos, 74/20  
Hipótesis sobre el melodrama, 75/29  
Esperando el Mundial, 76/28

**Santiago García**  
Balance 97, 71/26  
Ver cine en México, 74/28

**Sergio Eisen**  
Lo mejor de nuestras vidas, 72/52  
Sobre Mulan, 79/23

**Sergio Wolf**  
Titanic: un clásico del futuro, 73/20  
Una representación llamada Argentina, 79/24  
Las batallas por las narrativas, 81/45

**Silvia Schwarzböck**  
Balance 97, 71/20  
Sobre el melodrama, 75/25  
25 años de El exorcista, 81/24

**Tuio Becker**  
Gramado ante otra encrucijada, 81/29

### 4. Columnas

**Jorge García**  
Cine en TV 71/60  
Cine en TV 72/60  
Cine en TV 73/60  
Cine en TV 74/60  
Cine en TV 75/60  
Cine en TV 77/60  
Cine en TV 78/60  
Cine en TV 79/60  
Cine en TV 80/60  
Cine en TV 81/60

**Tomás Abraham**  
El AmanTV 71/8  
El AmanTV 73/26  
El AmanTV 74/22  
El AmanTV 75/18  
El AmanTV 77/21  
El AmanTV 78/20  
El AmanTV 79/46

### 5. Festivales

**Cannes**  
Quintín, 76/33  
Quintín y Flavia de la Fuente, 76/35

**Ceará**  
Flavia de la Fuente y Quintín, 77/33

**Cine uruguayo**  
Jorge García, 74/27

**Karlovy Vary**  
Flavia de la Fuente y Quintín, 78/43

**Lérida**  
Quintín y Flavia de la Fuente, 73/37

**Mar del Plata**  
Gustavo Noriega, 81/33

**Punta del Este**  
Gustavo J. Castagna, 72/46

**Rotterdam**  
Quintín y Flavia de la Fuente, 72/31  
Quintín, 72/29

**Tiempos Cortos**  
Gustavo J. Castagna, 79/50  
Lisandro de la Fuente, 79/51

**Tolouse**  
Alejandro Ricagno, 75/48

**Toulouse II**  
Alejandro Ricagno, 76/22

**Valparaíso**  
Eduardo A. Russo, 81/52

# UNO, DOS, MUCHOS FESTIVALES

por Máximo Eserverri

En la última Semana Santa, mientras Buenos Aires ardía con su nuevo Festival y Montevideo presentaba la nueva edición del suyo, en Villa Gesell se celebraba el habitual Festival de Cine y Video Independiente de la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR). Urge la confección de una agenda anual de festivales para que los cinéfilos podamos ver todo. Por ahora, la crónica de nuestro enviado.

**Jueves Santo.** Una sala colmada (que se mantendría así durante la mayor parte de la muestra) recibió el primer trabajo de la competencia, *Mercano el marciano*, una animación digital de Antín-Blasco. El segundo de ellos viene de una intensa militancia en el comic subte porteño, a través de su revista *Neurosis de angustia* y sus participaciones en la *Catzole*, y ambos ya habían realizado la animación-gore *Los derechos del niño*. Otros trabajos de la primera reunión que cautivaron fueron *Vivir en Nueva Yor* de Joppe de Bernardi, un prodigio del diálogo actoral (entre Paula Monteros y Diego Raffecas, que también se encargó del guión), *Rendezvous* de la dupla femenina Gismondí-Moiola y *Venganza fatal* (un policial hipergenérico que acaba siendo un juego de niños) de Diego Cabrera. Después de las siete de la tarde, la segunda tanda del día reveló varios de los trabajos más valiosos de la competencia: *La prueba*, de Diego Lerman, en el que dos chicas rockers llamadas Lenin y Mao (que no se reconocen como lesbianas pero sí como amantes) persiguen a otra joven bastante más aggiornada y terminan cumpliendo uno de sus sueños. Poco antes se había proyectado *Tres octavos*, de Gabriel Bertini. Con abundante música de los Redondos y de Gilda, Bertini (Ganador en UNICA en Polonia en 1997 con *Siete tres*) plasmó una sórdida historia de marginales de la era Menem. Bertini, junto con Alejandro Angelini (con la adaptación de *Borges Zunz* en 1997) y Flavio Nardini (con *Tiempo de descuento* en 1998) son tres vencedores de UNCIPAR, UNICA y varios certámenes argentinos. Pertenecen al taller de cine de Martínez Suárez, y no cuesta suponer que de aquí pueda salir alguno de los nombres del cine argentino del milenio que viene. También fueron bien recibidos (aunque no premiados) *Qué desgracia* de Jorge Yatzuba (un policial en el que la voz en off y las imágenes comienzan a separarse hasta contradecirse), *Por una moneda* de Jorge Dumitre (un ejercicio perfecto, sobre un chico que al tirar una moneda al aire duplica su valor, hasta que del cielo cae una tarjeta de crédito) y el ensayo sobre el incesto *Sonata para Violoncello solo* de los uruguayos Roca-Pensa.

**Viernes Santo.** Un día como hoy mataron a Cristo. Villa Gesell ha acabado de inundarse de turistas. Hay sol, pero el viento no ayuda. Las proyecciones de la mañana se iniciaron con un extraño corto de animación catalán que posee una estética propia de la Fura dels Baus, grupo que pertenece a la misma zona del planeta. Fue una mañana desértica, de la que cabe mencionar la reflexión sobre el cine

*Viaje zero* de Fabián Fattore y el policial-comedia *Un perro* de César Di Leo, otro miembro del grupo de trabajo de Martínez Suárez.

Antes de la última entrega de cortos pudo verse *Cachilo, el poeta de los muros* de Mario Piazza, un documental que, en la carrera por retratar a un viejo "crotto" que escribía poesía naïf en los muros de Rosario, acaba retratando a los rosarinos mismos. La última tanda de cortos concentró, casi, lo mejor de la muestra. *Gringo del monte* de Pablo Tratcher fue una clase de tratamiento documental, sobre un niño habitante de Sumampa, Santiago del Estero, que es algo así como un "superdotado rural". En la simplicidad de su registro, se transformó en uno de los trabajos más potentes de la muestra. Luego llegaron el corto de videodanza *Arena* de Margarita Bali, *Carmencita* del cordobés Carlos Filippa, el divertido *Imposible* de Diego Fried, *Tasha* de Ezequiel Sarser (uno de los trabajos más valiosos de la muestra por su factura y su estética), la extraña animación de barricada *La grandeza del ser nacional* de Alicia Cáceres y la tesis de Fabio Iastrebner *The Hunt* (una persecución por las calles de New York para arrancarse los ojos unos a otros). Los tres últimos trabajos merecen especial mención por la respuesta del público: *Película bruta* de Mariano De Rosa (responsable del episodio del albañil al que se le aparece la Virgen en *Mala época*) es un prodigio de casting, guión, montaje y actuación; emula la filmación de un asado (con una naturalidad inexplicable e impecablemente ficcionalizada) a fines de 1989, en el que una discusión que sube de tono desemboca en un acto violento y casi surreal. *Pintando de amarillo* es un policial a la Hammett de Mariana Wenger, que combina titeres con animación digital 3D y está protagonizado por pinceles (sí, pinceles). *100% lana* de Ariel Winograd se llevó el mayor de los festejos por parte del público: la increíble historia circular en la que una oveja se reencuentra con su pelaje bajo forma de bufanda es una acumulación de gags de los cuales la mayoría funciona, y muy bien.

**Sábado de Gloria.** Había poca gente en la sala cuando se proyectó *Mezquital (Etnocidio)* de Paul Leduc. El trabajo del francés es comparable en su crudeza y contundencia a *México, la revolución congelada* de Raimundo Gleyzer. Su exhibición fue un hecho raro, que los presentes agradecerán de por vida. Las palmas fueron para *Película bruta* de De Rosa, que viajará para competir en el Festival Internacional UNICA en Helsinki, Finlandia junto

con *Carmencita*, *La prueba*, *Tres octavos* y *100% lana* (mejor película categoría juvenil). Las menciones fueron para *Gringo del monte* (mejor documental), *Mercano el marciano* (mejor animación), *Vivir en Nueva Yor* (mejor interpretación), *Tasha* y *Película bruta* (mejor fotografía). Luego de la entrega de premios hubo un fogón en un parador de la zona céntrica, luego frío y viento, luego lluvia y luego nada.

**Domingo de Pascua.** Mientras leían sobre el éxodo de los kosovares, miles de argentinos avanzaban en sus vehículos a paso de hombre por las rutas hacia la ciudad, a seguir trabajando. Los locales de comida junto a las estaciones de servicio del camino recordaban, en su superpoblación, a los campos de refugiados. En el colectivo de UNCIPAR, cineastas, cinéfilos y periodistas comían huevos de chocolate y programaban su desembarco en el otro festival independiente. El viaje, que duró unas nueve horas, no amedrentó a algunos que se bajaron en Avenida de Mayo para agarrar el primer taxi hacia el Abasto Shopping Center. La impresión, a pesar del tedio del viaje, era de agradable cansancio y de júbilo: entre los más de cincuenta trabajos exhibidos, casi veinte habían sido memorables. Y el resto sorprendió en su factura: cabe preguntarse si es debido a casi dos décadas de escuelas de cine, a los adelantos tecnológicos, al empeño de los realizadores, a la democracia o a todo eso junto. Los cortos que se vieron contenían casi en su totalidad una hábil realización, buen montaje e iluminación, muchas ideas y muchas intenciones estéticas de la más diversa índole. Quedan como materias pendientes, en muchos casos, la actuación y las historias. Pero la sensación general es de buena salud: basta con echar un vistazo a los repetidos triunfos argentinos en UNICA. A ello debe sumársele, en el caso de Villa Gesell, los primeros síntomas de la experiencia que brinda un evento que ya se realizó con éxito veinte veces: las cosas funcionan, ocurren en los tiempos estipulados, y hasta hay tiempo para la reflexión, el descanso y la diversión, como las noches de "Pantalla abierta", en las que el público juvenil se desató, convirtiendo a las proyecciones de trabajos fuera de competencia en una suerte de Rocky Horror Show. UNCIPAR es uno de los pocos espacios para encontrarse con la producción audiovisual del país gestada por fuera de los grandes circuitos de difusión, cada vez más concentrados en menos manos, y cada vez más monocordes en su oferta al público y su demanda a los profesionales. Y eso hace invalorable su esfuerzo. ●●

# LA PASION DEL ARTIFICIO

por Eduardo A. Russo

En forma tan sigilosa como eficaz, se han editado en video las siete películas que Joseph von Sternberg rodó con Marlene Dietrich entre 1930 y 1935. La serie iniciada en 1930 con la legendaria *El Ángel Azul* —a la que siguieron *Marruecos* (1930), *Fatalidad* (1931), *El expreso de Shanghai* (1932), *La venus rubia* (1932) y *Capricho imperial* (1934)— se completó recientemente con *Tu nombre es tentación* (1935). Buena oportunidad para asomarse a una experiencia visual que desborda cualquier previsión del espectador, convirtiéndola en un desafío que todavía hoy continúa vigente.

## La imagen absoluta

*"Se necesita un talento especial para ser un director. Se trata de hacer un mundo a su imagen."*

JvS

Josef von Sternberg (nacido Jonas Sternberg en Viena, el 19 de mayo de 1894) es un misterio dentro de otro misterio. Un director que construyó un mundo a su imagen luego de haber creado para sí una imagen acorde con su mundo. Mudado en su niñez a los Estados Unidos, creció como Joe Sternberg, de Brooklyn. Si bien retornó a Viena para finalizar su escolaridad, sus inicios en el cine se relacionan con el mismísimo David W. Griffith, para quien trabajó de asistente. Sternberg filmó su primer largo en 1925 (*The Salvation Hunters*) y contribuyó durante el último tramo del mudo a fundar el cine de gánsters que ametrallaría la década siguiente (*Underworld*, o *The Dragnet*), el melodrama de suburbios (*Los muelles de Nueva York*) y el sórdido drama psicológico (*El último comando*). El "von" de Sternberg era, en su período mudo, tanto un emblema como una partícula irónica que daba cuenta de su origen doble: Viena/Hollywood. No era precisamente simpático. Charles Higham lo describió de un modo inmejorable: "Era pálido y tenía un cuerpo pequeño y frágil, pero muy bien formado. El rasgo sobresaliente eran sus manos: blancas, casi translúcidas, de uñas manicuradas; parecían las manos de un poeta decadente (...). Su boca era apretada, en una despectiva línea delgada, y su expresión, como si acabara de descubrir un huevo muy grande y podrido dentro de una huevera de Fabergé." A poco más de sus treinta años, von Sternberg ya había construido una leyenda con su tiranía y su

estudiada exquisitez (impresionaba a las visitas fingiendo que interrumpían su lectura de poemas persas en versión original), tanto como con su maestría visual. Pero no era precisamente un esteta decadente. Más bien fue, junto a Murnau, el mayor creador de imágenes del cine de su tiempo. Más orientado a la exploración de los recursos de la cámara que a la narración o al montaje —fue el único director de su época que ganó la incorporación a la ASC (*American Society of Cinematographers*)—, Sternberg animó extrañas fantasías en las que reina, desde su mismo centro, ese fetiche supremo que responde al nombre de Marlene Dietrich.

## El esteta y el cirujano

*"Veo mis películas como un cirujano ve una operación. Si el paciente muere es una pena, pero lo que importa es la operación."*

JvS

En su apogeo como creador, von Sternberg fue una formidable anomalía en el cine clásico de Hollywood. Bajo la excusa del melodrama, puso a punto un sistema al borde mismo de lo narrativo, fundamentado en el exceso estilístico aun a costa de la consistencia del relato.

"Mi intención principal consiste en abolir la distancia entre la cámara y el objeto", declaró en una larga entrevista a André S. Labarthe. El espacio en JvS tiende a ser bidimensional y a eliminar, en su precisa y frecuentemente atestada composición, el fuera de campo. Se disponen los objetos con la suntuosidad y presencia de verdaderos lujos perceptivos, a veces demasiado ostensibles. Von Sternberg —obsesionado por el horror al va-

cío— convierte cada plano en un escenario intenso y plural, en función de un sentimiento igualmente desmedido: sea erótica o sufriente, festiva o fúnebre, esa emoción intenta ligar objetos y espacios en universos que bajo la coartada de lo exótico adquieren la forma de ensoñaciones. En sus Marruecos, Shanghai, Sevilla, Viena, Rusia imperial o estados sureños, nada hay de reconstrucción histórica o de realismo. Todos son decorados para un juego de amor, sexo y muerte, aunque con poca acción, como si el movimiento dependiera del ambiente. El cine de von Sternberg ha sido —en los 30 tanto como hoy— de un magnífico anacronismo. En el primer caso porque —como afirmó Andrew Sarris en una feliz expresión— "era tiempo de pan y no de torta". Y JvS fue tildado de lento, decadente, alambicado. Hoy, porque la mirada posmoderna privilegia la celebración irónica. Pero lo que hace grande a JvS es llevar a sus límites esa poesía de la imagen que cumple con el cometido que tempranamente —en 1916— asignó al medio su primer teórico, Hugo Münsterberg: "retratar emociones debe ser la función del cine."

Curiosamente, el abarrotamiento de objetos que disponía el mismo Sternberg (mucho más que la disposición de la luz, que solía dejar a sus magistrales fotógrafos, como Lee Garmes, Bert Glennon o Lucien Ballard) no apuntaba a simbolismo alguno. Se dirigían a un placer de la forma pura, entre visual y táctil. Placer del decorado y del vestuario, láminas sensuales que en estas siete películas son velos en torno del cuerpo de Marlene.

"Si alguien quiere encontrar símbolos en mi obra, puede hacerlo. Pero debo precisar que no soy simbolista. Tengo ideas claras, precisas y realis-



tas". ¿De qué realismo se trataba en von Sternberg? Por cierto no del que se hallaba delante de la cámara. Pero la afirmación resulta adecuada si nos remitimos a la realidad de sus fantasías. El juego de luces y sombras apunta en su cine no a una realidad externa, sino a la de las emociones. Sus gángsters cinematográficos habían sido la inspiración para las fantasías de arrabal del joven Borges, quien asistió fascinado a las "historias de malevos" (sic) del período mudo del director, y hasta escribió alguna vez que llegó a la ficción tratando de imitar aquellos relatos.

Aunque no era ajeno al sonido, a JvS la voz le interesaba fundamentalmente como una forma de música. Y aunque a menudo intervenía en los guiones corrigiendo situaciones a capricho, recordaba Bogdanovich: "Su actitud sobre cualquier diálogo que cité de su obra parecía indicar que nunca les concedió mucha importancia. Claramente, era el aspecto visual de su cine lo que lo consumía: en el libro (su autobiografía: *Fun in a Chinese Laundry*, que en un primer momento se iba a llamar *Guía para el laberinto*) compara a los actores con manchas de color sobre un lienzo." Los actores fueron para JvS objeto de múltiples sadismos de cirujano. "Actuar —llegó a estable-

cer— es una profesión inferior". Requerido sobre sus recuerdos de Marlene, comentó a André S. Labarthe: "Nunca tuve mejor asistente que Miss Dietrich. Cuando lo necesitaba, me traía una silla. Era muy fácil". Todos sabían que solo se trataba de otro gesto del "von". La verdad, como de costumbre, está en las películas.

#### El ciclo Sternberg-Marlene, paso a paso

"—Miss Dietrich soy yo.

Yo soy miss Dietrich"

JvS

**Introducción.** Cuenta la leyenda que en algún rodaje desafortunado, Marlene suspiraba (uno no puede evitar imaginarla con la "luz del norte" de Lee Garmes en su rostro): "¿Jo, dónde estás cuando más te necesito?". Su admiración hacia Sternberg fue acompañada por una relación sentimental asimétrica —él amante deseoso, ella devota discípula pero no necesariamente obligada a la reciprocidad— y se interrumpió definitivamente hacia 1935 cuando Marlene sintió que John Gilbert —antes *star* del mudo, y para entonces actor y paciente alcohólico en fase terminal— necesitaba más de sus cuidados.

En una entrevista tardía, hacia sus 90 años, Marlene confesaba sobre sus días como actriz de su admirado Jo: "El era el maestro y yo, la marioneta feliz".

**1. El ángel azul.** A pesar de la creencia popular, en 1929 Marlene no era una desconocida para el público alemán. Había filmado una docena de películas (entre ellas la notable *Hombres sin ley*, de Maurice Tourneur —cf. nuestra reseña en EA N° 73— donde demuestra que es una mujer con los pantalones bien puestos), y su nombre ya sonaba como rival de la Garbo. El proyecto original —luego del éxito de *El último comando* (1928), donde Emil Jannings era un general zarista degradado a extra de Hollywood— sería otro vehículo para el actor alemán: una historia de humillación regida ahora por una fatal pasión amorosa. Basada en la novela *Profesor Unrath*, de Heinrich Mann, el presunto protagonista terminó girando en torno de Lola-Lola, la artista de cabaret que hizo de Marlene un *sex symbol* vitalicio. Si la película adolece del estatismo propio de los tanteos en los primeros tiempos del sonoro y no se encuentra entre las favoritas de los sternberguianos, acecha en ella un componente



de sordidez y brutalidad que en las producciones hollywoodenses quedaría enmascarado tras la sofisticación de los decorados y sobre la figura de Marlene misma. Von Sternberg abstraigo, fiel a sus principios ("Todas mis películas son abstractas"), el realismo del relato de Mann, y redujo el conflicto a una Lola-Lola toda carne e impávida ante la degradación de su amante profesor. De paso, Marlene comenzó a ser Miss Dietrich: la *encarnación* de la fantasía sternberguiana en su fase inicial. Y mientras tanto, Jannings se quería morir como el presunto protagonista Unrath, aunque por motivos diferentes; el vehículo le había sido arrebatado. Desde su coraza, Sternberg emitió su versión del episodio: "Al terminar *El Ángel Azul* terminé con Marlene. No quería volver a hacer films con ella. Pero ella me siguió, como lo hacen la mayoría de las mujeres, y tuve que dirigirla en *Marruecos*."

**2. Marruecos.** Hay aquí una Marlene transicional, desde el manifiesto carnal de *El Ángel Azul* hacia la estilizada abstracción femenina de sus últimas películas sternberguianas. El cuerpo seguía pesando, pero su rostro ya se sometía a las transformaciones impresas por su escultor, JvS. Cejas, pómulos, mejillas más hundidas; todas iluminadas por la famosa *north light* de Lee Garmes. Una luz desde arriba, complementada con dos suaves fuentes laterales, que fue la imagen de marca del rostro de Miss Dietrich, frente a la luz lateral de Greta Garbo. En el éxtasis amoroso, la seducción implacable o el sacrificio supre-

mo, Marlene acechaba desde una imagen ya memorable.

Agraviado en su estima por el metro noventa de Gary Cooper (von Sternberg apenas empataba con Marlene), el director dirigía el rodaje en alemán, e incluso se las arreglaba para que su legionario Tom tuviera que mirar a Amy Jolly desde abajo. *Marruecos* posee uno de los momentos inolvidables del ciclo, cuando Amy decide elegir al desaprensivo Tom frente al obsequioso millonario Le Bessiere (Adolphe Menjou). Se quita los zapatos de taco alto para emprender una eterna caminata por los médanos del Sahara, detrás de su amado.

Chismoso pero fiable, Charles Higham cita en su biografía sobre la actriz un diálogo con dos cultivados interlocutores: "Marlene, ¿cómo lograste esa expresión maravillosa, al final de *Marruecos*, cuando te sacas los zapatos para caminar por el desierto detrás de Gary Cooper? Marlene le respondió: "Hice lo que dijo Joe que hiciera: conté desde veinticinco para atrás".

**3. Fatalidad.** Las películas que manifiestan tanto las virtudes como las limitaciones de JvS son aquellas en las que escribió la historia. Esta es una, la otra es *La Venus rubia*. La indisimulada perversión naïf que hace a Marlene elevarse de prostituta —en el comienzo del film— a espía al servicio de su país por patriotismo puro durante la primera Guerra Mundial, está hecha a la medida de la ensoñación sternberguiana. El erotismo difuso de la película se ve condicionado por el partenaire masculino, que

aquí no es otro que Victor McLaglen, fugado provisoriamente de la pandilla de John Ford. Los arrebatos de este no encajan con la táctica y estrategia de esta especie de Mata Hari de destino trágico. Su escena más recordada suele ser aquella en que Miss Dietrich —ya en pleno ejercicio del espionaje, aunque sin olvidar los recursos de su venerable y antiguo oficio— encarna a una ingenua campesina. Hay en *Fatalidad* una dialéctica notable entre la seriedad del director en encarar una historia que quiere sublime, y lo que hace Marlene, consciente del juego de gato y ratón que el *spy film* le depara, aunque al final la espere un pelotón de fusilamiento.

**4. El expreso de Shanghai.** En una China fantasmal y cruel, como corresponde, un tren con aspecto de dragón avanza con Shanghai Lily. En un relato inspirado lejanamente en *Bola de Sebo*, de Maupassant, la acompaña una vieja "amistad" (Clive Brook) y entre la variada fauna que anima el trayecto hay una guerrillera (Anna May Wong) y un señor de la guerra (Warner Oland) que acecha el convoy y en cierto momento ordena: "La mujer blanca se queda aquí". Lee Garmes obtuvo un Oscar por la excepcional fotografía de *El expreso de Shanghai*, que tal vez marca, en su estructura itinerante y su atmósfera irresistible, el triunfo definitivo del estilo sobre la historia. La subversión que postula Miss Dietrich pudo ser compatible con un contacto exitoso con el público masivo solo a costa de que fuera —como se la malentendió— una aventura desafortunada y más allá de todo sentido. A pesar de que —en forma más lograda que en *Tu nombre es tentación*, menos mecánica, menos gélida— este expreso a Oriente proponía —proclamando la moral de Shanghai Lily— el triunfo definitivo del deseo sobre la ley, o incluso la posibilidad de una ley del deseo.

**5. La Venus rubia.** A veces desdeñada como una pieza menor del conjunto, esta historia original de von Sternberg vuelve al autosacrificio, esta vez a lo largo de los caminos del *Deep South* americano y bajo el manto del drama naturalista. Marlene es ahora una mujer que martiriza su cuerpo en cabarets para pagar las cuentas médicas de su esposo enfermo (Herbert Marshall) y dar de comer a su hijito también enfermo. El costado maternal de la Dietrich asoma en escena, tal como surge —en la secuencia más famosa de la película— Marlene desde el interior de un traje de gorila, durante su interpretación de *Hot Voodoo*. Más de una vez se citó el trance como ejemplo supremo de lo que los críticos culturales estadounidense bautizaron como *camp*. La bella en la bestia. Por otra parte, *La Venus rubia*, con su mezcolanza de *glamour* y sordidez anticipa, a puro estilo, cierta vertiente de las atmósferas que una década más tarde serían las del cine negro, con sus intrigas en los caminos, de motel en motel y de un *night club* de mala muerte a otro.

**6. Capricho imperial.** La historia de Catalina la Grande dio pie a von Sternberg para emprender lo que denominó "una desenfrenada expedición dentro del estilo". Dramáticamente está al filo del disparate, pero visualmente es una orgía fascinante, desenfrenada, de la que no se puede apartar la vista. Marlene se integra a los decorados. Ya ni actúa, se suma a la superficie de la pantalla entre telas, pliegues, esculturas, objetos e iconos que saturan el campo visual. Pedro el Grande (Sam Jaffe, que nació al cine tan viejo como Walter Brennan) sacude la película con sus brotes psicóticos, y Marlene posibilita el milagro de comenzar el film como adolescente, para terminarlo como una monarca de sangrienta sabiduría. Con música de Tchaikovski y Mendelsohn, von Sternberg anima la carrera político-sexual de Catalina, orientada a desembarazarse del impotente Pedro para obtener al conde Alexei (John Lodge) y de allí al Poder Absoluto. De los padecimientos románticos a un erotismo sin límites, de la ley del deseo como ética individual, *Capricho Imperial* se desliza hacia el imperio tiránico de un Deseo que no acepta oposición alguna. "Deben tener en cuenta que en mis películas Marlene no es ella. Yo soy Marlene", insistía mientras tanto JVS. A la vez, la acertada fórmula de Sarris cabe en el film a la perfección: vemos menos a Catalina a través de Marlene que a Marlene dentro de Catalina. Esto es, vemos a la Marlene de Sternberg acercándose a su metamorfosis final: la de la mujer de posesión imposible, a la que la cámara instala en una distancia tan ideal como insalvable.

**7. Tu nombre es tentación.** Basada en la novela de Pierre Louys *La mujer y el pelele* (que en 1978 daría origen al último film de Buñuel: *Ese oscuro objeto de deseo*), esta última escala en la asociación Sternberg-Marlene —para ambos la más lograda— ofrece una síntesis de la imaginaria erótico-aventurera del dúo. Su protagonista, Concha Pérez, atraviesa diversos avatares en su estrategia de seducción por partida doble, con el maduro guardia civil Pascual (Lionel Atwill) y el joven e impetuoso Antonio (César Romero). Concha es primero campesina, luego obrera en una fábrica de cigarrillos y más tarde "cantante" de colmao. Ambos llegan al duelo a muerte por esa seducción tan ostentosa como elusiva: Marlene aparece, desaparece y reaparece distinta (Buñuel acentuaría esta manía escurridiza con dos actrices, enloqueciendo sucesivamente a un cada vez más confuso Fernando Rey).

*Tu nombre es tentación* es un manifiesto de las fantasías sternberguianas en un espacio imposible: el del Carnaval de una Sevilla nocturna, donde nunca deja de llover y hasta el último rincón se ve invadido por un delirio ornamental (que incluye a Goya revisado por Sternberg). Ya lejos de las pasiones humanas, las fuerzas que intervienen desde y sobre Marlene parecen ordenar un

cosmos donde no hay profundidad, donde todos los objetos remiten al objeto de deseo y son *decorados* para desplegar las maniobras bélico-eróticas de esta mujer inaccesible y mortífera, cuya redención por el sacrificio se plantea a lo sumo como hipótesis. Marlene despliega en sus transformaciones todo un impresionante abanico de guardarropas y mohines que la hacen sospechar consciente de la parodia a la que la pasión fría del cirujano Sternberg la sometía; algo en la película avisa que era la última vez.

## Epílogo

"Dejé de ser un cineasta en 1935"

JVS

La postura de dandy maduro y desdeñoso que acompañó a von Sternberg en sus últimos años (retirado "para estudiar" desde 1953, murió en 1969) no estaba exenta de seducción. Frente a los entusiastas que surgieron en la revisión cinéfila, durante su última década, insistía en que de ningún modo debía ser tomado como un ejemplo de éxito. A pesar de extraños experimentos como *La pecadora de Shanghai* (1941), y *La saga de Anatahan* (1953, todavía invisible por estas latitudes), Sternberg había apagado la usina de imágenes. Interrogado sobre el objeto de sus lecturas tardías, JVS precisó lacónicamente: "A medida que envejezco ... estudio antropología."

Hojeando un libro lo descubrió Peter Bogdanovich en una librería. En su formidable *Who the Devil Made It*, volumen de entrevistas con directores del cine clásico americano, relata cuando lo conoció por casualidad, mientras buscaba el número telefónico de Fritz Lang. No puede decirse que la entrevista obtenida días más tarde (un par de páginas) haya sido iluminadora: las respuestas a preguntas específicas sobre sus films fueron: "No sé", "Puede ser", "Fue un encargo", "Solamente seguí instrucciones". Tampoco se evidencia que el retirado cineasta haya fascinado con su persona al joven Bogdanovich. Sin embargo, un rasgo conmovedor se filtra a través de la vieja armadura: "La característica que más nitidamente recuerdo de Jo era la de una suerte de silencio estoico que hablaba de una gran tristeza y del dolor por el amor perdido, que en aquel tiempo yo era demasiado joven para entender." Algo había quedado en el camino, y parece haber sido ese fantasma a la medida de su deseo que pudo plasmar en glorioso blanco y negro. Una Marlene que acaso no existió con semejante intensidad más que en ese conjunto de siete películas. Diferente de la otra que leía a Kant, rechazó a Goebbels, repudió a Hitler y mantuvo una reclusión orgullosa durante sus últimas dos décadas, hasta su muerte en 1922. Esta sabía que aquella que Sternberg soñó en la pantalla había quedado atrapada allí mismo, como la criatura mitológica nacida de un matrimonio imposible. ●●

# MAYORDOMOS E INTELLECTUALES (Y PERROS)

por Tomás Abraham

EL AMANTV

**Mayordomo.** Es lo que me gustaría ser. Después de todo es un título nobiliario. No es lo mismo ser mayordomo de un establecimiento que capataz de estancia. No es lo mismo ser mayordomo de barrio cerrado que portero de condominio, ni mayordomo de hotelería íntima que portero de quilombo. Ser mayordomo es un honor y merece un lenguaje políticamente correcto, pero no tengo resquemor en usar la palabra indebida: siervo.

Yo quiero ser el siervo del templo construido en el Parnaso en honor de Inés Estévez, Alfredo Casero e Ingrid Pellicori. Estos tres monstruos del arte actoral que nos regala mi amigo el cuadrado. Cada mañana darle un beso en la mano a Inés Estevez cuando le abren la puerta de la limo e ingresa por las escalinatas del templo; recibir un guiño de Casero cuando pasa a mi lado, y un pellizcón en la mejilla de la simpática Ingrid. Soy el perro preferido y muevo la colita. ¡Qué honor sería para mí!

Lo que ellos tres hacen en *Vulnerables* me llena de gozo sin sombras, pura luz. Pero son ilusiones, tal templo no existe, no poseo fotos autografiadas ni de los tres ni de uno de ellos, por ahora. Pero sucede que ver las escenas entre la Pellicori y Gustavo Garzón, el modo en que el tipo se aterroriza, como vacila y dice lo contrario de lo que su deseo le pide mientras ella hace la mejor caracterización de mujer policía que se haya visto en la televisión argentina —además de ser la estrella más luminosa de nuestra actividad teatral—; el modo en que Inés Estévez se acelera, mujer que siempre anda a las apuradas ya sea con su pis como con su vida, siempre por hacerse encima y querer entrar por la puerta de los otros para quedarse afuera; ver como el gran Casero le dice a la Inés que habla al pedo y demasiado y que no escucha nada, que ella es rocoó y él algo más simple, más llano, como un chalet americano, mientras maneja su furgoneta y va a visitar a los travestis para padecer una sexualidad que nadie, y menos él, entienden; ver al psicoanalista Marrale con su impresionante hijo que lo hace avergonzar por su gordura, y más aún porque sabe que lo avergüenza y lo domina por ese saber que se banca y su padre no; psicoanalista que

ejerce la terapia de grupo y que en su propia casa es calado en todos sus secretitos y volteretas por su mujer Mónica Galán, que le tiene amor y bastante lástima porque el pobre hombre quiere impresionarla con algún problema y lo único que tiene es un desconcierto total respecto de su mundo inconsciente, del que sabe tanto como de las lunas de Júpiter; ver todo eso es una fiesta del arte. Pero *Vulnerables* es vulnerable, y a veces muy vulnerable. Porque cuando estas citadas historias dejan de ser protagónicas, el resto de la trama no se autoabastece y todo decae. Sin el Gordo Casero, sin Estévez y sin Pellicori-Garzón, la historia se debilita y se vuelve insípida, y hasta llega a ciertos berretismos. De esos que apuntan bajo y dan dolor de bolas en el mismo lugar al que apuntan las película yanquis nominadas para el Oscar. Es el caso de la escena de Damián de Santo cuando es interpellado por su padre, que le saca el resto de frula de su fosa con pelo y se la pasa por sus labios paternos en un compinchismo frulero y familiar que a Sófocles no se le hubiera ocurrido pero sí a los muy buenos guionistas Bellati y Salgado, que quizás hayan imaginado la escena para hacer volver al pibe a las sesiones. Pero, de todos modos, ¡qué bien que actúan todos!, ¡bienvenido Mr. Suar!

Mayordomo sí, por un rato, y de mis estrellas favoritas, pero mayordomo cultural no. Es este el rol que parece destinado para quienes ejercen el oficio de ensayistas de la filosofía y afines. Ser mayordomo de Baudrillard, de Savater, de Eco, de Kristeva, de Miller, de Bourdieu, de Pirulo, presentar sus obras completas, comentarlas en los suplementos culturales, no cobrar un peso por los servicios ya que se supone que el invitado nos honra con su presencia y, cuando no se es mayordomo de invitado, debemos ser mayordomos de mesas redondas, de congresos, de jornadas, de causeries cultas, de revistas culturales en las que se debaten todas las cuestiones que atañen a la subjetividad, a la comunicación, al fin de siglo, al fin de milenio, y a todo lo que nos preocupa a los seres preocupados por estas preocupaciones que rara vez se pagan. Lo que pasa es que ustedes los filósofos tienen un complejo, me dijo una psicoanalista



que no entendía por qué quería cobrar en una jornada con invitados ilustres si al fin de cuentas iba a recibir un certificado, un complejo de bolsillo que la terapeuta adivinó con su pericia de pitonisa. Tampoco mayordomo de medios de comunicación, y menos de los que se tiñen de progresistas. Se hacen de una imagen de uno y nos piden que les mostremos el rostro para encajarnos la máscara. Y una definición de las que más aprecio sobre la libertad es la de sacarse la máscara que los otros se placen en enrostrarnos. Durante varios días me buscó el programa de Radio El Mundo de Horacio Embón, y cuando al fin me consiguieron para que hablara sobre educación, el recorte, la marcha atrás del gobierno, etc., al no responderles según el guión que me tenían preparado, me cortaron la comunicación. No les dije que la Universidad era una mierda ni que la movilización popular era la vía del cambio celeste, ni que la calle sí y los diputados no, ni que Favalaro no y Schuberoff sí, ni nada de lo que ellos suponían que se esperaba de mí, entonces ¡click!, a otra cosa. Cuando prendí la radio para ver cómo seguía el programa del que me habían buscado y borrado y escuché a uno de los columnistas decir que los automovilistas y los que viajaban en colectivos debían tener la lucidez de saber esperar las horas que les tocaran por la movilización estudiantil hasta volver a sus casas, e incluso de apreciar la tardanza porque más que horas de su tiempo lo que se jugaba era el futuro de una generación y hasta el porvenir de una nación, y que comparados ambos tiempos, su cenar tarde era un problema enano, me di cuenta de la gente con quien trataba. Basta de lamentos, no hay peor mezquindad que la del desagrado. Había una época en la que el solo hecho de ser invitado configuraba una fecha inolvidable. No veo por qué si antes me sentía príncipe ahora me siento mayordomo. Debe ser debido a la edad o a que, después de haber dedicado los últimos quince años de mi vida con tanta intensidad a la actividad cultural nacional, llego a la definitiva conclusión de que he ganado muy poco dinero, que he sido sumamente barato, que he ganado plata con otros me-

nesteres, y que eso también está mal visto.

No me quedan dudas de que para recibir amor hay que sufrir y ser pobre, a menos que uno se llame Bioy Casares, Güiraldes, o algo parecido, en donde el hecho de regentear haciendas y firmar cheques a proveedores de manteca es visto con agrado. Por eso tantos escritores ocultan sus otras labores, no solo porque a nadie le interesa nuestra vida privada, sino porque a nadie le conviene que se interesen por nuestra vida privada, aunque más no sea para mantener la imagen de vate comprometido con las nobles causas desde una posición ética refulgente y de una estética atrapante. Y bien, en ese sentido me considero un kaffiano, descendiente de la línea del abogado de compañía de seguros Franz Kafka, que escribía para sí y para sus amigos, después de pasar siete horas en su fascinante trabajo burocrático. Descendiente de la línea de Primo Levi, de oficio químico en barnices y pinturas que escribía los fines de semana, y que cuando llegó su esperada jubilación y pudo al fin dedicarse de lleno a su escritura, se tiró por el hueco de un ascensor. Descendiente de la línea del filósofo Wittgenstein, que sugirió al aprendiz de filosofía trabajar de cualquier cosa menos de académico para poder ejercer el oficio de filósofo. Hasta descendiente del divino Schopenhauer, que trabajó con su padre en Londres en una distribuidora de mercancías, y luego vivió de rentas midiendo aparentemente con sumo detalle cada uno de sus gastos mientras meditaba en su cosmovisión de la que hoy se sigue hablando. Por eso a veces suenan tan extravagantes las reflexiones de los intelectuales que han vivido toda su vida en la universidad. Ya sea nacional o en los verdes campus de California. Si me permiten seguir hablando de mí mismo en este espacio que desde sus inicios, hace más de tres años, consideré un lugar en el que hablo con unos amigos imaginarios y quizás alguno real, creo que lo que a mí siempre me ha gustado es el contraste. Ya me pasaba en mi época de estudiante en la pensión de estudiantes de París en la que mi tía abuela era una especie de encargada o ama de llaves, y cenaba

una lata de sardinas y un pote de mermelada, pero combinados. Un tenedor con una sardina y una cucharada de mermelada; ni que hablar de las combinaciones entre anchoas y dulce de leche y otras cosas de corte gastronómico que, por supuesto, ya no hago más. No lo hacía por el mero placer del paladar, no era fácil estar en una ciudad sin amigos ni novia, sin casa y sin idioma, pero con Ellus, el nombre de mi tía abuela que vivía en París luego de haber pasado la Segunda Guerra y la Ocupación alemana en un sótano. Esos contrastes gastronómicos creo que eran una forma fantasiosa de anorexia. Pero me refiero a los contrastes. Apenas entré como profesor a nuestra universidad ya quería abrirla y hacerla terreno baldío. Tuve la gracia de llevar a las aulas a Borges, que lo único que me pidió fue acompañarlo a cenar porque no le gustaba cenar solo. Tuve el privilegio de darle de comer la naranja pelada y en gajos en su boca, y de verlo sonreír y hacer chistes en guaraní. A Sábado, en la época de la comisión de derechos humanos, que al llegar a clase se dio vuelta porque le dio un ataque de fobia, lo tuve que convencer en un bar de al lado de la facultad de Psicología que se llamaba Psicosis para que volviera a hablar con los estudiantes. Pero no me alcanzó con eso, con traer de afuera para adentro: fui a la cárcel de Devoto a dar clases, e hice estudiar a mis alumnos de la facultad trabajos teóricos de los alumnos de Devoto hasta que un tío de un alumno me dijo que no veía por qué su sobrino debía estudiar los textos de quien había secuestrado y creo que asesinado a su hermano. Esto me fue comunicado por un ayudante de cátedra; no dudé de la buena intención o de la veracidad de esta transmisión, ahora me pregunto por qué, y me fui a la mierda. Dejé las clases en la cárcel, y me di una patada en mi propio culo por no preguntar nunca nada, y menos por los antecedentes de mis queridos alumnos presos que por un ritual que consideraba de gran romanticismo; se obviaba porque en el jardín de Rousseau todos somos iguales e inocentes como caléndulas.

**Intelectuales.** Y ahora quisiera decir algo sobre las serisimas cuestiones epistemológicas que nos trae un libro escrito —y recién traducido— por dos profesores, Sokal y Bricmont, que en un gesto famoso hicieron publicar por una revista francesa un pseudoartículo que emplea el lenguaje oscuro y equívoco de lo que se llama charlatanes posmodernos. Son dos académicos que se dicen serios y versados en cuestiones de ciencia, que hicieron una parodia a fin de demostrar el uso falaz de los términos científicos por los charlatanes de feria. Mostraban así al desnudo la impostura de estas supuestas autoridades de la neofilosofía francesa y de sus representantes en los departamentos paraliterarios de las universidades norteamericanas. Capturados los editores en su candidez y su esnobismo, la publicación de este simulacro declara triunfante a la ciencia, y su trofeo es un libro de estos mismos autores que cuenta la experiencia y se exhibe a satisfacción sobre los pecados del relativismo epistemológico de piratas como Feyerabend, de la voçinglería oscurantista de un Deleuze, del vedettismo topológico de Lacan, etc. Hay sostenedores entusiastas de esta cruzada (Leonardo Moledo en el suplemento *Futuro* de Página 12) que ya han solicitado en las secciones literarias de nuestros diarios el armado de un debate nacional. ¡Qué hartantes que son estas peleas de conventillo! ¡Qué tufo a encierro producen estas campañas de higiene erudita! Si algo grande dijo Deleuze, por mal que les pese a los

puntillosos, es que el pensamiento binario vuela tan alto como las gallinas. O ciencia o literatura, o demostración o imaginación, o letra o imagen, o rigor o delirio. O moderno o posmoderno. De todas maneras poco les importa volar como las gallinas porque odian el aire, pero tampoco son topos ni anfibios, pertenecen a la especie canina, son perros, en el sentido que les da el francés Paul Nizan en su libro *Chiens de Garde*, de perros guardianes del saber. No tienen nada de los grandes perros cínicos que desafiaban el poder en Atenas, no son más que doberman de laboratorio. Mientras, los perros vagabundos seguiremos moviendo la colita ante el gordo Casero, el pelado Foucault, el tuberculoso Deleuze, el cocinero Coppola, y todos los seres desprolijos que se nos ocurra; dejaré a los doberman de las letras que ladren en sus portones. Dan pena, les cortaron las orejas, les cortaron la colita, los ponen derechos para salir bien en los concursos de los cachogos de la rural, y miran para otro lado cuando pasa un bastardo. Para eso Bunge es más simpático. ¿Desde cuándo y para quién la importancia del pensamiento de un Deleuze o de un Lacan estriba en sus metáforas científicas y en el desacierto de ciertas importaciones? Supongo que no se discutirá la seriedad epistemológica de un Canguilhem, quien mostraba cómo las nociones científicas no funcionan *per se* sino en una historia transversal en su recorrido por varias disciplinas. ¿O hubo acaso alguna vez en que las tan apreciadas ciencias sociales no funcionaran con metáforas, ya fueren biológicas, bélicas, lingüísticas, físicas, o hasta literarias? Se sabe que el uso de la palabra significante no es una aplicación de Saussure sobre Freud, como si Lacan fuera un vacunador que inyecta virus en cuerpos extraños. O que Marx fue el mejor lector de Hegel porque le extrajo la dialéctica purificada de idealismo y se la aplicó a la economía clásica inglesa. Un chusmerío científico análogo tuvo que soportar Nietzsche, el pobre profesor de Basilea, que se atrevió a escribir *El nacimiento de la tragedia* y fue humillado por los respetuosos filólogos alemanes que se mearon de risa por algunas elucubraciones que Nietzsche hacía sobre la antigüedad griega. Deploraban que un joven prometedor para la ciencia filológica hubiera caído en el delirio abstruso en el que nada se entendía salvo los devaneos de un placer narcisista.

Qué lindo oficio botón es el de perseguir algún error de transcripción para descalificar una obra de fuste. Imagino que no hay que ser lacaniano para leer una obra como *La ética del psicoanálisis* y chuparle su jugo genial. Ni que ser deleuziano y hacer un minuto de silencio ante la magistral elaboración de *La lógica del sentido* o el *Kafka*, ambos de Deleuze. De Foucault ni hablo porque ya da vergüenza ajena.

Pobre modestia la de los pequeños profesores atados a la dignidad de su disciplina y presurosos contadores que guardan los secretos en sus alcancías selladas. ¡Nadie entra en este sacro recinto que no jure sobre el argumento del tercero excluido!, reza la sentencia en el frontispicio de la fundación por un pensamiento cierto. Ilusos perros, como Platón, pero esta vez sí, un Gran Kan, que puso en su Academia: aquí nadie entra que no sepa geometría; justo él, ansioso de la verdad pura en su máxima pureza, cuya ambición era la de ser poeta de teatro, dramaturgo de estadio, enmascarado de hemíciclo, envidioso de comediantes, laureado en Epidauró, él que fue inventor de este género bastardo llamado diálogo, mezcla de sofística y comedia que desde esa época se llamó filosofía. Qué hartantes son estos empleados de departamentos de ciencia de las

grandes universidades que se pelean contra los franceses cuando deberían agradecerles el aire que respiran a los delirios nómades del Marqués de Lafayette y al pensamiento tan poco claro y distinto de Alexis de Tocqueville. No hay que ser amigo de la disciplina ni un travesti frustrado para burlarse y demistificar las impostaciones científicoides de los lacanianos, los deleuzianos y los althuserianos, y cualesquiera de los adalides del posestructuralismo relativista. Recuerdo en un seminario compartido que di en otra vida, cuando mis oyentes lacanianos escuchaban pasmados cómo me reía de las pretensiones científicas del psicoanálisis y de las demostraciones de un colega topólogo que les enseñaba el matema del deseo con el dibujo del cableo eléctrico de una heladera. Por suerte ya desde chico la palabra ciencia como la palabra negocios me dejaron frío, porque nada tienen que ver ni con el trabajo científico ni con el mundo de los negocios, sino con las apelaciones que las bandas de moralistas enarbolan para alertar contra el peligro del pensar sin fundamento y la vida sin reaseguro. Ni el pensar es ecuacionar, ni el pensar es decir: no existe la objetividad como corroboración especular de un mundo real, ni, por supuesto, el pensar es esa cosa monacal y perversa de los heideggerianos que dicen la palabra pensar mientras le miran el culo a sus alumnas. Aunque les duela a los epistemólogos de la certeza, otra de las cosas que nos regaló Deleuze antes de tirarse por la ventana es la idea de imágenes del pensar a través de la historia de la filosofía, con las que recorría su maravilloso libro *Diferencia y Repetición*. Y pienso nuevamente en Primo Levi, quien ya dijo que se tiró por el hueco del ascensor; pienso en su labor de científico y técnico, de su trabajo de químico, de su escritura cero, seca, desadjetivada, breve, como la de Albert Camus —aquel premio Nobel que se comió un árbol en la ruta— que es burlado por el profesor de Oxford R.M. Hare en el congreso de filosofía Royaumont de 1958, contando la historia de un joven suizo que leyó *El extranjero* y se encerró en su cuarto y no quiso salir ni hablar con nadie. Hasta que el eximio profesor de ética lo sacó de la habitación y lo sentó en su canapé para explicarle que la novela de Camus era la impostura de un francesito seductor, de un charlista de café que se hace el bello, de un dandy filosófico, y que su depresión suiza sólo se debía a un error de lenguaje que una terapia de esclarecimiento riguroso y exacto y objetivo, es decir una gastronomía analítica con el encanto del fish and chips, curaría. Los existencialistas son unos charlatanes, los estructuralistas también, más aún los posestructuralistas, ni hablar de los posmodernos, de los nihilistas y relativistas, esta cháchara de cuna sajona que enarbola el recato y la científicidad inglesa frente a la grandilocuencia y la megalomanía ilustrada de los intelectuales franceses, tienen la frescura del bagre, lo dice un rioplatense. Hay una formación clínica que es habitual en numerosos practicantes de la epistemología en todas las vertientes del trabajo filosófico: la obsesión. Vayan a una facultad de filosofía o a la redacción de uno de estos suplementos culturales que se sitúan en el porvenir, y apreciarán a estos comedores de uñas. La obsesión, una inseguridad permanente que en vez de usarla como trampolín se la vigila como doncella en el altillo, es una reacción inútil y estéril. Y utilizo la imagen de la doncella porque la gnosis es una mujer. Los celos potencian el deseo, se sabe desde Homero. Cuando se los tiene, se puede ser como Otelo, quien fue al fondo de la cuestión pero se quedó solo con su almohada; podemos

encarar al supuesto —siempre supuesto— acechador de nuestra prienda, con quien la disputa lo más probable es que termine a los abrazos; o nos convertimos en meticulosos, insistentes y prolijos reprochadores. ¿Por qué no llamaste, con quién hablaste, a qué hora volviste, por qué miraste a éste? Así, sin violencia, sin locura, sin perversión, con la sana costumbre de la domesticidad quejosa. Así son las amonestaciones de estos eternos neopositivistas que andan a la caza de delirios como Nabokov cazaba sus mariposas. Las mariposas, las mujeres y los relativistas in vitro. La neurosis obsesiva es una dolencia sana porque contiene nuestros temores de quedar a la intemperie, a no volver, de quedarnos sin retorno. Contamos los pasos que dimos al salir de casa, si son tantos como cuando volvemos, contamos las páginas que leemos, los caracteres que escribimos, las minas que nos cogimos, la guita que perdimos, si tenemos las llaves, si salí con los zapatos puestos, si tengo el libro de Hempel en el bolsito, etc. Es una disciplina psicótica pero social y vinculante. Mantiene a cada uno más o menos en su lotecito, como quería el mentado Platón. Pero si a esta formación inconsciente no le agregamos otros ingredientes, nos convertimos en avaros, higienistas, sádicos, normalizadores, resentidos sociales, epistemólogos. Para no caer en estos lamentables roles sociales, se necesita además una dosis de paranoia, esa sensación por un lado sujetadora y por otro liberadora que nos impele a huir hacia adelante. Cuando las voces carnales de la censura nos advierten y alertan, cuando el fantasma del ridículo nos sujeta, cuando el dedito del director del suplemento *Futuro* nos reta, cuando la voz del *pater seráficus* nos amenaza, sentencia y descubre nuestra vergüencita, entonces tomamos envión y vamos hacia allá, hacia la libertad, hacia la reconciliación con nosotros mismos. Es lo que el gran Deleuze designaba por máquina célibe, y Salvador Dalí por paranoia crítica.

Como diría el Gato Dumas, a la paranoia se la espolvorea con un poco de histeria, que también es una formación liberadora especialmente en la gente con fuertes sentimientos de culpabilidad, aquella que se ha tragado el sapo de la continencia, la que tiene tanto miedo de salir de la gruta que ya la ve como un rincón preferido, la que tiene tanto miedo a lo desconocido que todo lo nuevo le resulta sospechoso, que está atada tan de pies y manos que todo lo suelto le resulta exhibicionismo. También la histeria es provechosa para no quedar pegado a la ternura osmótica de quienes nos miran con ternura; a la devoción de quien dice admirarnos; a los guiños de quienes nos invitan a ser parte de algún símbolo institucional que nos alivie del problema de la identidad inconclusa; y a la untuosa y agazapada precisión de los rebajadores del espíritu.

En una maravillosa película recomendada por Gustavo Noriega, *Nadie me quiere*, la protagonista dice ser vegetariana; no como nada que tenga ojos, dice. Suerte que no la escucharon los epistemólogos Sokal y Bricmont, para quienes hay una sola manera de decirlo: no como carne. A ellos no es que les gusten las verduras, sino los huesos sin carne, como a los perros; odian la grasitud del lenguaje (como muy bien lo dice Christian Ferrer en su artículo sobre este mismo tema en la revista *El ojo mocho*). La nouvelle cuisine, como la nouvelle épistémologie, es para constipados.

Corolario: mayordomos sí, pero mayordomos de los que veneramos por ser grandes y bellos, e intelectuales también, para ser grandes y bellos. ●●

Las ratas

# EL SECRETO CLARO

por Sergio Wolf

"El valor de un escritor se mide por los obstáculos que opone (bajo una corrección aparente) a ser leído. Las grandes novelas pueden ser apasionantes, pero rara vez divertidas en el sentido vulgar de la palabra: cuesta trabajo entrar en ellas, vencer esa resistencia que solo es, después de todo, el legítimo derecho que ejerce el novelista de escoger sus amistades literarias y no entregarse a cualquier lector... Quiérase o no, el tedio es un elemento constitutivo de la obra de arte. Hay que desconfiar de los libros "que no hemos podido soltar hasta las tres de la mañana"; a veces, al confesarlo, estamos declarando implícitamente que hubiéramos preferido dormir".

José Bianco (a "Primera Plana", Octubre de 1965)

Aguas cristalinas, inmóviles. De pronto, algo que se desplaza, algo áspero, inquietante, mórbido, invisible. Eso es la literatura de José Bianco, el más puntual e injustamente secreto de los escritores argentinos: un borde terso que esconde un desborde exasperado. Quizás sea eso mismo lo que distanciaba a Bianco del cine. Es que en su razón más usual e industrial, el cine como máquina de contar historias evita —en general y por causas diversas— una comunión con lo autobiográfico y lo confesional. Es que el cine exige de muchos para ser concebido y aspira a otros tantos para ser consumido, y por eso, de algún modo, prescinde de ese pacto intransferible que es la literatura, y en particular la que produjo Bianco.

Al revés que en Bioy Casares, Dos Passos o Greene, en la literatura de Bianco el cine es una ausencia, más allá de alusiones indirectas que quizás puedan leerse en los fantasmas proyectados de *Sombras suele vestir*, o de referencias ocasionales y desdeñosas como las de *La pérdida del reino*, tildándolo de pasatiempo para que el espectador exhale sus propias violencias. Por eso, sorprende el único texto escrito por Bianco sobre cine, allá por 1976, incluido primero en la compilación *Ficción y realidad*, y luego en la versión ampliada de dicho libro, *Ficción y reflexión*, que parafraseaba al ya clásico *Crítica y verdad*, de Roland Barthes.

Aquel ensayo que no llegaba a serlo pero tampoco podría enmarcarse como "artículo periodístico", lleva un título apenas indicativo: *Dos films alemanes*, donde Bianco se ocupa de *Effi Briest*, de Rainer Fassbinder y *La marquesa de O*, de Eric Rohmer, nada alemán, precisamente. La pregunta es ¿qué sedujo a Bianco de esas obras para demorar su habitual pereza y entrar en una sala de cine? Más allá de sus apuntes atinados y acaso irónicos sobre el cine y su nexos con la literatura —vínculo que define brillantemente como "imprevisible"—, puede suponerse que, en principio, lo sedujeron por tomar novelas del siglo XIX, de Theodor Fontane y Heinrich von Kleist respectivamente. Pero podemos ir más lejos y especular so-

bre lo especular, es decir, pensar qué hay en ellos del "estilo Bianco". Veamos.

El film de Fassbinder le sirve de excusa a Bianco para hablar de la novela y enunciar algunos juicios quizás impresionistas sobre la película. Pero lo que Bianco elige en verdad es concentrarse en la mujer que transgrede con su adulterio el férreo código moral de clase y de época. La valoración de Fassbinder se apoya en la modernidad del director para abordar a Fontane, con carteles que añaden un espesor de literariedad. Quizás lo venció esa puesta en escena de la inmovilidad y el confinamiento de seres encerrados, con excepción de Effi, que es análoga al Delfín de *Las ratas*: el personaje que se desplaza y distribuye —mejor, inocular, palabra más exacta para esa novela de Bianco— la enfermedad a su tribu familiar. Respecto de la película de Rohmer, la tenacidad de Bianco insiste en solo sobrevolar la trasposición filmica pero sí destacar las virtudes del texto de Kleist, donde brilla el afán del autor por sostener el relato en misterios y paradojas. Hay puras antinomias lógicas que a su vez son marca de estilo en Bianco, si se piensa en la ambigüedad del punto de vista y la improbable existencia de Jacinta en su *nouvelle* doblemente fantástica *Sombras suele vestir*, y que se reitera en el Julio de *Las ratas*. Esa vocación de Bianco por lo indiscernible motivó a Enrique Pezzoni a decir que "es lector de Bianco el que sabe buscar los sentidos sin acomodarse al primero que encuentra".

**Los ojos de la decepción.** En *Las ratas*, no solo hay una alteración del orden en la familia Heredia, sino casi un escándalo para una novela de suspenso psicológico: el epílogo del suicidio de Julio casi abre el relato. Como es de esperar tratándose de Bianco, todo se va depositando, como capas de tierra, sobre un terreno de retrato familiar. Solo que de ese retrato familiar que simula informar sobre la saga Heredia en el país, se escurrieron los afectos, los recuerdos comunes, la estirpe histórica, el realismo descriptivo y toda otra acepción de la "tradicición". Bajo una forma

de diario en primera persona del adolescente, aprendizaje de pianista e hijo menor Delfín, la trama plantea un padre casi ausente y vuelto a casar con una mujer mucho más joven, de quien termina enamorándose y con la que flirtea veladamente Julio, que trabaja en un laboratorio en la propia casa y es el único hijo del matrimonio original.

Bianco escapa del discurso directo como de la peste, apostando toda su obra a la literariedad, a una voz única que narra los hechos que es la de Delfín, esca-moteando cuanto puede a Julio, tornándolo evanescente. En ese sentido, Bianco es un anti-Puig, pese a que en su última y magistral novela, *La pérdida del reino*, pareciera la contracara elegante y aristocrática de su discípulo. Lejos de la polifonía de voces y registros, Bianco parece más propenso a una austeridad y justeza de tono que deja ver solamente hebras sueltas del tejido narrativo.

En las ficciones de Bianco, irrumpen indefectiblemente circuitos cerrados con grupos familiares o amistosos endogámicos, o bien obsesiones que ciertos personajes aplican sobre otros, pasando de la admiración al amor y de allí a los celos y al odio en un lapso ínfimo de tiempo, o que concluyen en decepciones. En *Las ratas*, multiplica veladas familiares y clases sobre el arte elevado —la "alta cultura" como objetivo inútil ideal y a la vez como límite real— muy asiduas en la escueta obra del autor, y que se articulan alrededor de la obsesión por el espionaje casero del otro, por el deseo de enfermar y engullirlo, por su vampirización asesina. Todo el sistema narrativo de *Las ratas* es un laberinto de chismes que no acaban de explicitarse, de cuerpos que no se encuentran, de sentimientos raídos por el tiempo y la imposibilidad, y que por tanto jamás ennoblecen a los personajes. En Bianco no hay identificación posible con sus monstruos.

Siempre hay un territorio que Bianco demarca como encierro concreto o simbólico. Si en el cuento *El límite* eran el colegio y la pensión, y esos espacios reaparecían en *Sombras... o La pérdida...*, en *Las ratas* está



Alfredo Alcón y Aurora Batista.

representado por la casa. Y esa demarcación define a su vez el comienzo del simulacro nacido en la represión, que deviene representación, como se ve aquí en el juego visible-invisible o en el sentido del retrato, y que era explícito en cuentos primerizos como *Tíbulo* o *La pequeña Gyaros*. Encierro y representación que se anudan sobre el tema del doble, o la duplicidad, o *self-divided*, que cruza la producción de Bianco, desde los relatos de juventud hasta su final *La pérdida del reino*. No es ocioso apuntar que su disección de personajes es casi tan científica como la que hace Julio con sus ratas.

**El temblor de la traducción.** El refinamiento y la perfección elusiva de *Sombras suele vestir* pudo devenir película. Pero felizmente para una obra ejemplar como la de Bianco, el mexicano Arturo Ripstein no pudo concretar esa trasposición. Siendo uno de los notables relatos fantásticos de la literatura argentina —la deuda pagada a Henry James, de quien tradujo *The Turn of the Screw*, y a la que añadió la famosa "Otra", tornándola en *Otra vuelta de tuerca*—, el texto de Bianco se quedó sin cine. El barroco morbosos de Ripstein no parecía el camino apropiado para el despojamiento modesto de Bianco.

Quien logró hacer a Bianco en cine, finalmente, fue Luis Saslavsky, director que por décadas quiso filmar *Las ratas*, quizás desde su primera edición de 1943. Saslavsky volvía al país luego de doce años de exilio no muy voluntario, entre 1949 y 1961. En ese tiempo, hizo tres films en España y cuatro en Francia, mayormente trasposiciones —algo habitual en Saslavsky—, entre las que había un Cocteau, un Simeon y un Boileau-Narcejac. Para el guión de *Las ratas*, sumó a Emilio Villalba Welsh y él mismo, con su nombre y apellido reales, y con su heterónimo predilecto: Simón Fourcade.

Desde los títulos iniciales, con sus imágenes de máscaras cayendo, Saslavsky exhibe su voluntad de suprimir ambigüedades y evitar interpretaciones erráticas. El afán por hacer visibles las sugerencias

que Bianco ensombrecía deliberadamente termina de verificarse al exponer el deseo incestuoso de la madrastra María (Aurora Bautista) por Julio (Alfredo Alcón, elección poco feliz) de una manera explícita. Como le decía Abel Posadas a Luis Saslavsky en un extenso reportaje aún inédito, al develar y explicitar esa situación prohibida, se pierde gran parte del sentido que hacía de *Las ratas* un texto notable. Con el fin de la alusión, de algún modo, también se erosiona el padecimiento secreto que agobiaba a los personajes hasta hacerlos estallar.

Esa conversión de lo oscuro en luminoso pareciera tropezar con aquello que advertía Lawson, al afirmar que no se puede transformar la ficción literaria en film solo duplicando las escenas "dramáticas" y omitiendo los pasajes "de prosa". Es que más que los avatares de la trama, lo que seduce de Bianco es su modo de definir por entre líneas lo más abyecto del ser humano, y esa sutileza está, preferencialmente, en lo que Lawson llama los pasajes "de prosa".

Parecen injustificados, también, los *aggiornamentos* de época que trajina la película, y que convierten al melodrama de familias de inicios de siglo en una historia moderna de desviados en la era del twist. Y más inimaginable, todavía, es la razón por la cual se reemplaza al narrador original, Delfín, por la novia perpleja de Julio, Cristina (Bárbara Mujica), que en el texto se llamaba Cecilia. Es difícil sostener este último cambio porque hay detalles que ella jamás pudo conocer pero sí Delfín, quien pese a narrar retrospectivamente al mismo tiempo negaba su responsabilidad en lo ocurrido.

Hay aciertos, en cambio, al atenuar, y casi hacer desaparecer, la perversidad de la anciana Isabel, que en el texto adquiría un protagonismo gigantesco, al manejar a los personajes como marionetas. Y no es menos certero el añadido de la escena campera, con pato, asado, vals y lluvia que epiloga en pasiones desaforadas, aunque es notorio que Saslavsky siempre cultivó la *gauchesca*, desde algunos pasajes de films iniciales como *La fuga*, pasando por *Vidalita*

y hasta en su última obra, *El Fausto criollo*.

Más allá de esos cambios que introdujo la versión de Saslavsky, o de la ligereza que aportaron los decorados naturales, lo que prevaleció es la imposibilidad del director de "apropiarse" del texto del autor. Pura confusión, al trocar la gravedad original en solemnidad. Y que haya fracasado la "apropiación" es crucial, porque la apropiación es la columna vertebral de la literatura de Bianco. ●●

#### Fuentes

*Las ratas* (Argentina, 1963). Dirección: Luis Saslavsky. Libro, adaptación y diálogos: Emilio Villalba Welsh, Simón Fourcade y L.S., sobre la novela homónima de José Bianco. Fotografía: Antonio Merayo. Música: Rodolfo Arizaga y fragmentos de obras de Schumann y Chopin. Intérpretes: Alfredo Alcón, Aurora Bautista, Bárbara Mujica, Juan José Míguez, Antonia Herrero, Fernando Martín y Ariel Absalón. Producción: Luis Saslavsky para Gui-Par (Guido Parisier). Distribución: Argentina Sono Film. 86 minutos. Bianco, José: *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, Siglo XXI, Bs. As., 1973.

Bianco, José: *Las ratas*, CEAL, Bs. As., 1992.

Bianco, José: *Ficción y realidad* (1946-1976), Monte Avila, Caracas, 1977.

Bianco, José: *La pérdida del reino*, Monte Avila, Caracas, 1978.

Bianco, José: *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Bianco, José: *La pequeña Gyaros*, Seix Barral, Bs. As., 1994.

Lawson, John H.: "Film: The Creative Process", en Edward Murray, *The Cinematic Imagination*, Frederick Ungar, New York, 1972.

Pezzoni, Enrique: "Todas las fruiciones", en revista *Vuelta* N° 1, México, agosto 1986.

Posadas, Abel: "Heliotropos" (entrevista inédita a Luis Saslavsky, 1978)

Saslavsky, Luis y Adén, Carlos: *Historia de una noche - Adaptación y encuadre cinematográfico-*, Lautaro, Bs. As., 1941.

Saslavsky, Luis: *A sangre fría*, Schapire, Bs. As., 1947.

Saslavsky, Luis: *Psicoanálisis de una prostituta*, La Reta, Bs. As., 1970.

# EL TOQUE EDWARDS

por Sergio Eisen

A pesar de que gran cantidad de sus films son de calidad dudosa, Blake Edwards es un nombre ineludible dentro de la comedia norteamericana. Con la dulzura que lo caracteriza, Sergio Eisen investiga lo peculiar del estilo del marido de Julie Andrews.

Al tropezar con la extensa obra de Blake Edwards, me encontré con dos dificultades que frenaban mi entusiasmo para concretar este artículo. La primera de ellas es, tal vez, independiente de la obra y reaparece cada vez que tengo que ponerme a escribir sobre alguna comedia. Me gustaría poder hacerlo en burbujeante tono de comedia ligera al ritmo de las trompetas de Henry Mancini. ¿Cómo analizar la elaboradísima construcción de los gags de Edwards y sus sofisticados juegos escénicos sin que la frescura se pierda? La segunda traba la encontré en la obra misma, tan irregular y desconcertante que parecería imposible hallar un hilo conductor para el artículo.

¿Cómo entender que un director capaz de hacer una comedia tan sofisticada como *Victor-Victoria* pudiera hacer a continuación una película tan desgana y opaca como *El hombre que amaba a las mujeres*? Con todo, en muchas de sus películas mediocres la aparición de situaciones brillantes e ingeniosas llega a asombrarnos. Mi acercamiento al extraño caso del Sr. Edwards esta planteado de una manera abierta, sin un orden cronológico y sin tomar sus películas como bloques cerrados, sino enlazando momentos y rasgos de estilo que a mi entender definen el toque Edwards. Les presento por medio de la siguiente escena a un artista injustamente relegado: el Sr. Blake Edwards. Un hombre mayor de aspecto bohemio sale de una *trattoria*. Es muy tarde de noche y la calle esta desierta y silenciosa. Con una tranquilidad envidiable, el hombre decide cruzar con las manos en los bolsillos, pero lo que parecía ser un lugar tranquilo e intransitable se convierte de pronto en un desfile enloquecido de situaciones absurdas. Azorado en un costadito de la pantalla, nuestro personaje ve pasar distintos coches deportivos conducidos por gorilas que hablan entre sí, un jeep que carga a un caballero medieval y una cebra que pasa junto a él a todo galope. El hombre, que no da crédito a lo que ven sus ojos, vuelve al lugar de donde salió y se sienta con la mirada perdida. La situación remata con el ruido que produce un choque multitudinario y nuestro personaje, sin quitarse nunca las manos de los bolsillos, se levanta para contemplar el caos. Esta escena de *La pantera rosa*, que sucede des-

pués de una fiesta de disfraces es, de alguna manera, una matriz que representa el universo de Edwards. Al director le encanta armar gags con personajes que se ven de pronto envueltos en absurdas situaciones que irrumpen ante ellos como de la nada. En *La carrera del siglo* Tony Curtis —que hace del Gran Leslie, un héroe caricaturesco siempre vestido de blanco— cae en una descomunal guerra de tortas. Leslie camina entre los pasteles de colores que vuelan de un lado a otro sin que ninguno lo toque. Es el único que asiste a este desastre en ritmo de polka sin perder su lugar de observador no involucrado. La escena tiene su remate cuando Natalie Wood, su contrincante femenina en esta carrera por la supremacía de los sexos, le estampa un tortazo en la cara. Muchos años antes de que un actor hindú fuera invitado por error a una fiesta inolvidable, Paul Varjak (George Peppard) asiste, en *Desayuno en Tiffanys*, a una fiesta que empieza como una reunión tranquila y acaba en el consabido desorden que ustedes ya imaginarán. Paul es el único personaje que jamás pierde su carácter de observador impávido e inexpresivo. En determinado momento, Holly (Audrey Hepburn), que fuma una kilométrica boquilla, enciende fuego en el tocado de tul violeta de una mujer que no para de hablar. Nadie se da cuenta de lo que está pasando salvo Paul, que trata de evitar la catástrofe. Pero el absurdo sigue sus propias reglas y nunca se resuelve por los caminos convencionales: Holly pregunta la hora a un invitado que al girar su muñeca para mirar el reloj vuelca agua sobre la cabeza de la mujer y el accidente se resuelve sin que nadie se entere de lo que podría haber pasado. Todo lo que ocurre en esta escena disparatada no está en la novela de Truman Capote y, vista en perspectiva, no deja lugar a dudas de que contiene la semilla creativa que inspiró a Edwards para hacer *La fiesta inolvidable*.

Uno de los gags más graciosos de *El regreso de la pantera rosa* muestra al inefable inspector Clouseau pidiendo a un mendigo ciego su licencia para pedir limosna mientras en el Banco detrás de ellos está ocurriendo un asalto espectacular. Edwards filma las dos situaciones en un mismo plano y ¡el despistado inspector termina ayudando a los asaltantes a cargar los sacos de dinero! Por las situaciones po-

driamos agrupar a los personajes característicos de Edwards en tres grupos:

\*Los desestabilizadores que destruyen con sus torpezas el equilibrio y la calma del mundo. Aquí entraría el Bakshi (Peter Sellers) de *La fiesta inolvidable*, capaz de arruinar una superproducción en un segundo y sepultar una mansión de Hollywood en un aluvión de espuma. Como complemento, pero en la misma dirección hacia el caos, podríamos incluir al mozo borracho de la fiesta que suma copas cada vez que Bakshi rechaza un trago. A la cabeza estaría el inefable Clouseau, el detective que nunca comete dos veces el mismo error porque siempre comete uno nuevo. Clouseau continuamente trata de justificar sus torpezas a través de una explicación lógica, pero en el sistema Edwards la irracionalidad gobierna y el desenlace o la solución del enigma resultan ser aún más disparatados e irracionales que las incoherentes especulaciones del inspector. En *Un disparo en la sombra*, el comisionado Dreyfus, al borde del colapso, visita a un psicólogo porque Clouseau dejó libre a la mujer que es a todas luces la asesina. Cuando el terapeuta le pregunta por qué no despidió al inspector del caso, el comisionado, convertido en un muestrario de tics, le responde: ¿y qué hay si tiene razón?

\*Frente a estos personajes aparecen aquellos que se vuelven literalmente locos ante el desborde de lo irracional. La principal característica de este grupo es el descontrol absoluto, como ocurre con el jefe de cocineros en *La fiesta...* y la histórica anfitriona que, después de desmayarse y caerse a la pileta como cinco veces, termina internada en un psiquiátrico con chaleco de fuerza. En *SOB*, una comedia muy negra y autoreferencial, un director de cine pierde la razón cuando los furiosos productores del estudio lo dejan de lado porque su última película les hace perder millones. Aún en las comedias románticas —tomemos *Victor-Victoria*— hay siempre lugar para un descontrolado como Labisse, el dueño del café que siempre termina destruido, y para Norma, la amante tilinga de un gángster. Como arquetipo caricaturesco de este grupo está, por supuesto, el comisionado Dreyfus de la saga rosada, que va sumando tics de

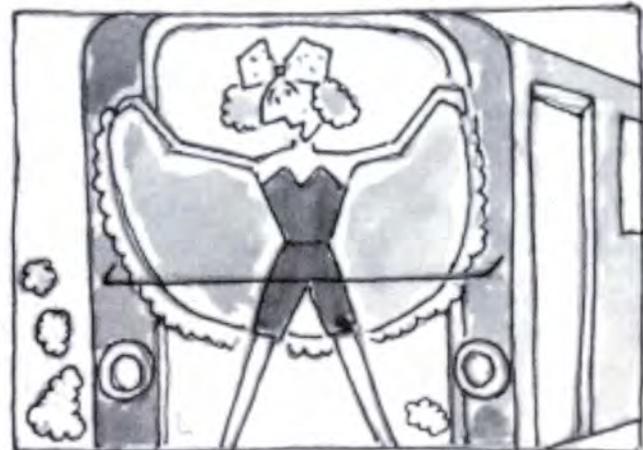
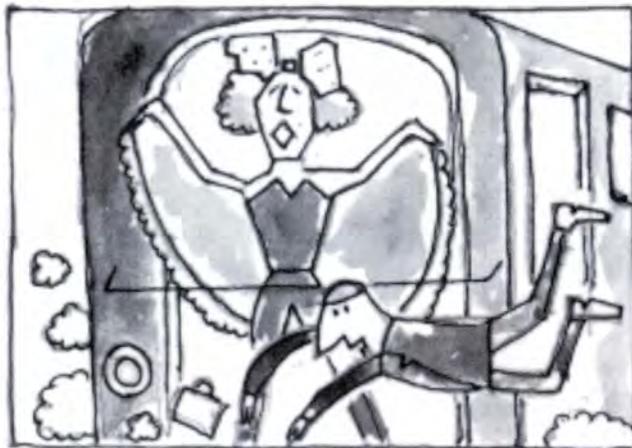
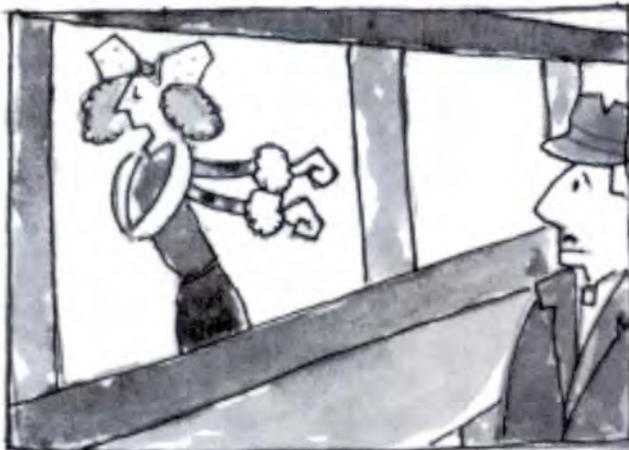
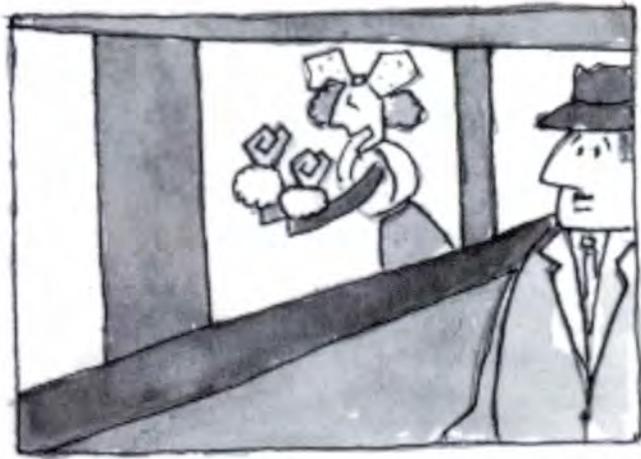


FIGURA 1

una película a la otra sin que nunca pueda conseguir deshacerse del inepto Clouseau.

\*En oposición a este grupo tendríamos al grupo de los personajes "controlados" que asisten a la destrucción del mundo sin que se les mueva un pelo. En este grupo, el más personal de Edwards, podríamos incluir al magnate de cine que invita a Bakshi por error y que, en franco contraste con su esposa, se mantiene imperturbable fumando su habano hasta que el agua y la espuma cubren su mansión. También al mozo de *Victor-Victoria* que contempla aterrorizado el caos que está por venir cada vez que se reencuentra con Víctor y Toddy.

Algunos años antes de que Edwards perdiera su situación de director mimado y se convirtiera en el observador menos observado de la industria, dio a

luz su película más experimental. Concebida a partir de un guión de solo doce páginas, *La fiesta inolvidable* creció espontáneamente de acuerdo con uno de los principios más personales de su cine y que podría resumirse en la siguiente situación de *Dos vaqueros errantes*: después de robar un banco y de arriesgar sus vidas, uno de los personajes dice "solo hay algo cierto, ya nada puede ser peor". Desde el balcón de un rancho, una mujer arroja una tinaja llena de pis que cae casualmente sobre sus cabezas. La sucesión ilimitada de desastres cómicos que ocurren en la fiesta sigue la dirección de este principio. Muchos críticos vieron esta película como un regreso a la vieja tradición del slapstick del cine mudo. Sin embargo, Peter Lehman y William Luhr, en un análisis muy meticuloso sobre la obra de Edwards (que llega hasta *10, la mujer perfecta*), destacan la utilización novedosa del sonido no solo para

reforzar un gag sino para armarlo a partir de él. En algunos momentos, los diálogos de los personajes que están en primer término son casi inaudibles mientras que lo que sucede detrás de ellos se escucha como si estuviera en primer plano.

Edwards trabajó durante un tiempo en la radio y esta experiencia se nota, por ejemplo, en la secuencia en que Peter Sellers no encuentra un baño y se muere por hacer pis, exacerbada por una sucesión de sonidos acuáticos: una estatua que arroja un chorro de agua, etc., y que culmina con la catarata del water close.

En *Victor-Victoria*, Edwards construye una deliciosa escena valiéndose de una original combinación de sonidos y silencios: Squash, el guardaespaldas de King Marchand, acompaña a la tilinga amante de su jefe a la estación de tren. Norma se siente furiosa porque King acaba de

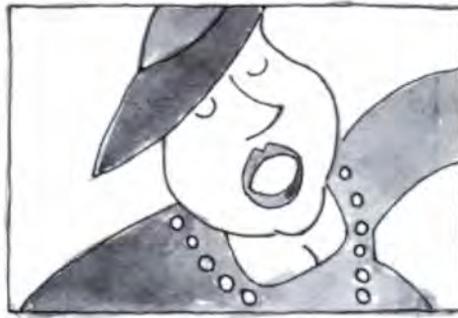


FIGURA 2

FIGURA 3



dejarla por un hombre. Chilla y despótica con su voz de flauta desafinada mientras avanza hacia el tren, pero cuando entra en el vagón su voz deja de escucharse y solo vemos sus gestos ridículos como si fuera una película muda. Edwards sigue a Norma a través de los enormes ventanales del tren en un interminable travelling lateral mientras Squash, del lado de afuera, acompaña el recorrido jugando el rol típico de observador controlado. Norma llega al último vagón, abre la puerta que da al exterior y explota en una catarsis de alaridos e insultos, mientras abre su tapado para exhibir sus encantos femeninos al tiempo que escuchamos el silbato del tren que está por salir. Sorprendido por la situación, un pasajero cae a las vías y la situación remata cuando Norma interrumpe su explosión y le pregunta al hombre con voz angelical: ¿está usted bien? (figura 1)

Muchas veces lo que se oye representa la acción: el ruido de un frasco de píldoras volcándose sin mostrar el frasco, el sonido de Stradivarius sin mostrar el Stradivarius. Las torpezas de Clouseau se escuchan pero no se muestran para amplificar el efecto cómico.

Antes de entrar en el no menos confuso terreno de los enredos sexuales quisiera subrayar algunas claves del toque Edwards:

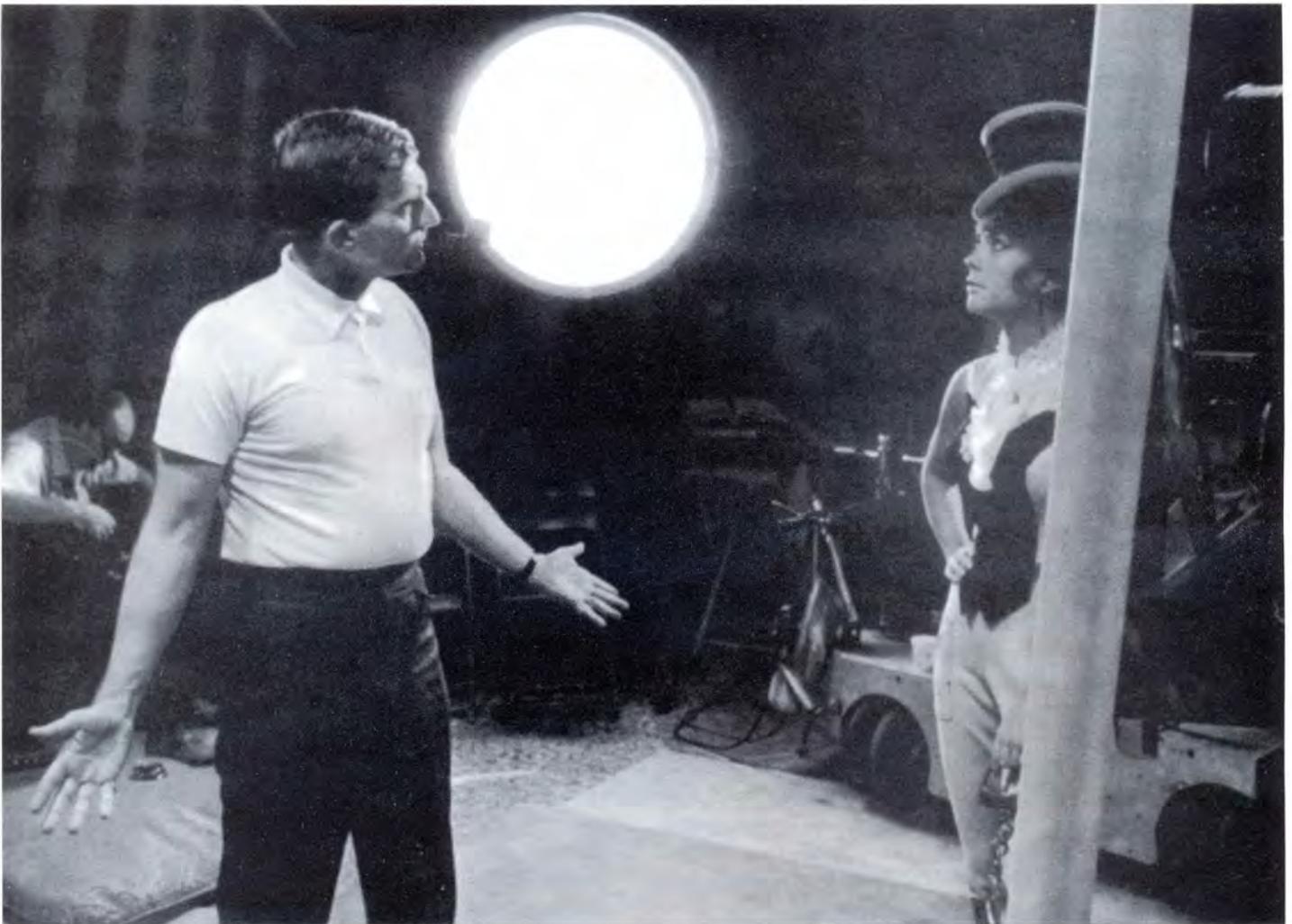
\*Edwards rompe patrones convencionales de montaje y continuidad. En *Victor-Victoria*, el personaje de Julie Andrews pone una cucaracha en su ensalada para no pagar la cuenta del restaurante. El bicho trepa por las piernas de una gorda descomunal. Edwards toma un plano del alarido de la mujer y corta abruptamente a un plano general del restaurante visto desde afuera que, en un segundo, ha dejado de serlo para convertirse en la versión gastronómica del pánico colectivo con comensales que gritan parados sobre las mesas mientras sillas, platos y cuchillos vuelan por el aire (figura 2).

\*En lugar de centrar y seguir al personaje principal, Edwards prefiere construir espacios y situaciones alrededor de ellos. En un momento viene siguiendo a Peter Sellers, que acaba de meter su mano en un balde de caviar. Sellers saluda a un invitado y, a partir de ese momento, Edwards lo abandona para seguir el circuito del gag, que consiste en que cada vez que un invitado saluda a otro le contagia su olor a pescado.

\*Hay pocos directores capaces de crear espacios y articular situaciones a su alrededor con la gracia y la elegancia de Edwards. Aprovecha al máximo las posibilidades de la pantalla ancha para jugar con ellos y crear situaciones simultáneas. Un ambiente

central puede convertirse en sus manos en un verdadero laberinto palaciego con solo agregar un balcón y algunas cuantas puertas de más para que sus personajes puedan pasar de un lado al otro y jugar al gato y al ratón con la precisión de un mecanismo de relojería. Los decorados de sus películas funcionan muchas veces como planos o telones transparentes que se superponen, creando efectos muy originales de profundidad, como ocurre con el hotel de *Victor-Victoria* colmado de ventanas, pasillos y corredores. En *La fiesta inolvidable*, Edwards crea una situación muy graciosa utilizando al máximo las posibilidades de la profundidad de campo combinado con su juego de mostrar y ocultar. Durante la cena, Peter Sellers queda sentado a un costado de la pantalla en un banquito diminuto junto a una despampanante rubia. Detrás de ellos hay una puerta vaivén que da a la cocina donde el furioso jefe de cocineros está a punto de matar al mozo borracho. Cada vez que la puerta se abre, Edwards nos muestra distintos momentos de ese "asesinato" que termina con la imagen del jefe de cocineros cubierto por una ensalada de lechuga (figura 3).

Si las explosiones, los choques y las guerras de tortas aparecen como la representación disparatada del desorden y la confusión, las cosas no son mucho más claras y ordenadas en el territorio de las



La carrera del siglo

comedias románticas de Blake Edwards. Al director le encanta jugar con la ambivalencia y las confusiones sexuales. Espías que esconden su identidad, refinados embusteros de guante blanco, homosexuales y travestis pueblan las comedias de Edwards. La continua aparición de torpes detectives privados en muchas comedias en las que no aparece Clouseau, ¿será para poner un poco de orden a esta maraña de identidades o para enredar las cosas un poco más? Leslie, de *La carrera del siglo*, caracterizado intencionalmente por Edwards como modelo de héroe arrogante y viril, defiende su territorio masculino frente a la emancipada Maggie DuBois envuelto en una delicada estola de piel blanca mientras que, del otro lado, Victoria Grant siente que como hombre consigue lo que no tendría como mujer. En *10 George Webber* (Dudley Moore), que sufre una crisis emocional de menopausia masculina, desorienta a su terapeuta cuando le dice que si pudiera cambiar de edad tomando el lugar de su socio gay, lo consideraría en serio. En la muy personal *Dos vaqueros errantes* Edwards se esconde en los códigos del western tratándolos de manera no convencional para contarnos una historia de amor entre dos hombres sin transgredir las pautas establecidas de la conducta masculina. Del otro lado, en la delgada línea rosa, las mujeres de sus comedias pelean y reafirman su condición

de emancipadas y libres en interminables y aburridas discusiones que, casi siempre, ocurren en la cama, para terminar invariablemente claudicando. Como Victoria, que renuncia a ser Victor —la atracción máxima de París— para que su partenaire masculino no pierda sus negocios ni su reputación sexual. Es curioso, pero el sistema de relaciones entre los personajes de Edwards parece no haber evolucionado a través del tiempo. Un diálogo entre Claudia Cardinale y David Niven en el que ella dice que todo hombre mujeriego que necesita hacer una conquista tras otra está tratando de probar algo que no es (léase un hombre) podría intercarse en cualquiera de las comedias hecha por Edwards veinte años después sin cambiar una coma. Todo este circuito cerrado de ambigüedades y enredos sexuales es llevada al paroxismo en la genial *Victor-Victoria*, una comedia concebida formalmente a contramano de su época y colmada de los más refinados e ingeniosos toques Edwards. Un par de años antes de que la película entrara en producción, Edwards había imaginado un final mucho más retorcido y audaz, digno del mejor Billy Wilder. El arranque es más o menos parecido: Victoria Grant es una cantante de ópera que deambula desamparada por Europa en la depresión de los 30 sin un centavo en los bolsillos. Un amigo (que aquí es un imitador de mujeres que pierde la voz)

tiene la idea de que Victoria podría convertirse en un transformista femenino. De modo que ella es una mujer que finge ser un hombre que finge ser una mujer. El galán de la historia, en lugar de un gángster, es un Barón que no puede entender por qué se siente atraído por este hombre que imita ser una mujer. Aterrado por su propia masculinidad puesta en jaque, decide perseguir a él/ella solo para descubrir que ella es una mujer... El romance entra en escena pero la cosa se complica porque el Barón es casado y su esposa no quiere darle el divorcio. Victoria, que finge ser hombre, decide seducir a la esposa y pedirle matrimonio para que así ella le dé el divorcio al Barón. La esposa acepta la propuesta y eso invierte la situación. Victoria dice finalmente: soy una mujer, ¿qué piensas de eso? La esposa responde: ¡Fantástico, amo a las damas! Alguna vez leí que el cine de Blake Edwards se parecía a un juguete a cuerda que giraba sobre sí mismo clavado en un médano de arena. Algunos años después de *Victor-Victoria* Edwards vuelve sobre estos temas obsesivos en *Una rubia caída del cielo*. En ella, un ejecutivo egocéntrico y sexista se reencarnaba en una despampanante rubia y sufría en su propia piel toda las humillaciones que había provocado como hombre. Pero, un momento... ¿todavía queda alguien aquí? ●●

Ilustraciones: Sergio Eisen

# JOHN WATERS HABLA

En la última entrega de los Independent Spirit Awards, un premio pensado para estimular la producción del cine independiente, el invitado de honor fue el extraño cineasta John Waters (cuya última película es comentada en la página 55). El cine de Waters puede no ser del gusto de todo el mundo, pero como comediante brindó una brillante exposición en la ceremonia que lo honraba. A continuación, la transcripción literal de su desopilante discurso.

(Después de la presentación y los aplausos) ¡Dios! Me hacen sentir como Irwin Allen. Quiero decirles a los miembros de IFP, que no haber sido nominado este año fue suficiente recompensa para mí. Quería cantarles las cinco canciones postuladas para el Oscar y hacer contacto visual con cada uno de ustedes hasta hacerles querer irse a casa a ver a Kevin Costner en *El mensajero* en cámara lenta... Pero como ahora soy un tipo más optimista ante la vida, les hablaré de mi primera mala influencia cinematográfica. Uno siempre necesita tener a un mal director a quien admirar. Gracias a Dios yo he sido eso para toda una generación que respeta a los realizadores del pasado. Cuando yo comencé, mi ídolo era William Castle. Quería ser él. Era el rey de los trucos. De niño, yo le rezaba a William Castle, en navidades quería sentarme en su regazo. El iba a los estrenos de sus películas y salía de un ataúd. Te hacía firmar un seguro de vida en caso de que murieras del susto. Tenía aparatos eléctricos debajo de las butacas y esqueletos que volaban por encima del público. Yo quería ser así, lo intenté en un festival de John Waters: no tenías que pagar para entrar pero sí para salir.

Las películas independientes son difíciles de vender. Podemos tomar el ejemplo de William Castle y aplicárselo a las cinco películas que están postuladas hoy aquí. Para *Affliction* pueden vender dos boletos al precio de uno. Traigan un familiar alcohólico y pueden entrar gratis. Para *Dioses y monstruos* se puede hacer una rifa y el que gane se va a la casa con el acomodador más apuesto. Si instalan nuevas rampas para minusválidos en el teatro pueden tener un desfile de modas al estilo de *Velvet Goldmine* y a quien quede en pie en la plataforma se le da un pase por todo un año. *Claire Dolan*, la exhibes en los barrios pobres y subes los precios en las cafeterías del cine para luego prestarles dinero a los asistentes para que puedan comprar su golosina favorita. Y para James Ivory, mi alma gemela en el otro extremo de los límites del buen gusto... *A Soldier's Daughter Never Cries...* organiza concursos para encontrar a personas parecidas a Merchant y a Ivory.

Mink [Stole, actuó en muchos de sus films] tenía razón: independiente es una palabra demasiado exquisita para describirnos. Gente de la nueva ola me ha dicho: "¡Te vendiste! Estás filmando películas independientes" Eso me hace reír. La gente dice: "¿Qué debe incluir en sus películas la gente joven?" Sexo y violencia. Eso es lo que todos deben incluir en sus películas. Tienen que pensar en una nueva forma de incluir el sexo y la violencia para crísparles los nervios a mi generación. Mi primera película, *Hang in a Black Leather Jacket*, costó sesenta dólares. La exhibí una sola vez en una cafetería y recaudé cuarenta dólares, pero con los videos y la exhibición en el extranjero, esperamos recuperar lo invertido. Pongan algo actual en sus películas. Mi primer largometraje se llamó *Eat Your Makeup* y se trataba de una institutriz loca y su amante que secuestran a modelos y las obligan a comerse el maquillaje hasta que mueren. Suena mejor de lo que es. En una estupenda escena, Divine interpretó a Jackie Kennedy durante el asesinato de Kennedy. Pero eso fue un año después de que sucedió y a la gente no le hizo ninguna gracia. La madre de Divine no sabía que él era Divine y al en-

contrar el traje de Jackie Kennedy ensangrentado en el portaequipaje del auto, le preguntó: "¿Qué es esto?" Divine se puso tan nervioso que le contestó: "Yo soy Jackie Kennedy".

Soy el único director que desea que alguien colorea sus películas. *Mondo Trasho* en un color verde vómito se vería mejor. Nosotros no teníamos jefes de locaciones ni nada parecido. Hasta nos arrestaron filmando esa película. En una escena en la Universidad Hopkins, Divine estaba en un convertible y ve a un autostopista desnudo. Alguien llamó a la policía. Todos escapamos pero nos arrestaron al día siguiente, a Mink inclusive. La arrestaron en su casa mientras se bañaba en la tina. Le dijo a la prensa que hubo más desnudez en el arresto que en el incidente. Lo sorprendente fue que Divine logró escapar en un traje de lamé dorado, con un hombre desnudo a su lado en un Cadillac convertible del 59. Eso no da un buen concepto de la policía de Baltimore. Nunca pedimos permiso. Al final de *Multiple Maniacs*, cuando Divine está entre el excremento de cerdo, dimos vueltas hasta que encontramos una granja. Le dije a Divine lo que tenía que hacer y los cerdos empezaron a tener sexo. No les miento. Imaginen lo que le hubiera tenido que pagar a un entrenador de animales. *Pink Flamingos* fue la película más notoria que he filmado. A nosotros no nos facilitaban la comida. Si uno tenía hambre, iba al bosque, mataba algo, lo cocinaba y se lo comía. No había efectos especiales. Todo lo hacían los actores. No alquilábamos la utilería. Aunque no lo debería decir mientras comen, Divine tenía que desempaquetar un pedazo de excremento que alguien había envuelto. Yo le dije la noche anterior: "Defecá en una caja y tráelo". Me dijo: "Está bien". ¡Al diablo con el alquiler de utilería! ¿Creen que hoy en día un actor haría eso? ¿Sean Penn defecaría en una caja? No sé. En *Female Trouble* Divine interpretó dos papeles. Consejo: si no tienen mucho dinero hagan que un solo actor interprete todos los personajes. No sé lo que diría el sindicato de actores. *Desperate Living*, mi melodrama sobre lesbianas, trajo controversia. Al principio, las lesbianas no dejaron exhibir la película en muchos lugares. "¿Cómo puede un hombre hacer una comedia sobre lesbianas?" Hoy en día, las lesbianas son el primer grupo en mostrarla en las universidades. Hasta las minorías van cambiando lo que es políticamente correcto, si esperas el tiempo debido.

Las malas críticas te pueden inspirar. Una vez leí una crítica que decía: "Si ves el nombre de John Waters en una marquesina, cruza a la acera de enfrente y tápate la nariz". Por eso hice *Polyester*, una película que apostaba de verdad. *Hairspray* fue una película familiar por accidente. Recuerdo que cuando le dieron una clasificación para la familia, quise morir. No tuve malas experiencias con los estudios. Filmé *Cry Baby* con Jonhny Depp y Traci Lords, que me acompaña hoy. Lo único que aprendí fue a tratar de vender la idea. Mi peor experiencia fue cuando un productor me dijo: "John, si no te conociera pensaría que estás loco". Le dije: "No me conoces, así que la respuesta debe ser no". Lo mejor fue cuando iba rumbo al elevador con mi productor John Fielder y el ejecutivo nos corrió y dijo: "La respuesta es 'sí', no vayan a ninguna otra parte". Me dije: "Por lo visto aquí, si hablan así, es increíble".



La gran diferencia entre los estudios y los independientes es adónde llevan a probar tu película ante el público. Los independientes te llevan a un vecindario donde puede gustar. Los estudios te llevan a un lugar donde dices: "¿Qué es esto? ¿Aquí vive el jurado de Rodney King?". Una vez en Nueva York me dijeron: "Vamos a llevarte al centro comercial más grande de Nueva Jersey". Me dije: "Fantástico, justo el lugar donde van a adorar la película".

Con *Serial Mom* tuve una gran experiencia con Kathleen Turner. Lo mejor que tiene trabajar con un estudio es que te dan mucha comida gratis, donde quiera que vayas. En *Cry Baby* alabábamos a los delincuentes juveniles. Necesitamos más directores que sean delincuentes juveniles. Han oído hablar de "Dogma 95", yo quiero que exista el "Dogma John Waters". Serían cinco reglas. La primera, hacer una película de clasificación prohibida para menores sin sexo ni violencia. Dos, una banda sonora de canciones tan malas que ninguna compañía discográfica la lanzaría. Tres, las películas sobre homosexuales ahora son muy populares y eso es bueno, pero me gustaría que fuera al revés. Yo visito muchas universidades y todo el mundo es homosexual. ¡No lo puedo creer! Me doy cuenta de que no lo son y les digo: "hijo, tú no eres homosexual. Vas a tener que volver a entrar". Hay que cambiar esa moda. En los años 30, los homosexuales siempre se mataban al final de la película, ahora debemos filmar películas sobre heterosexuales que se matan al final de la película porque no son homosexuales. Cuarta, haz que el director de fotografía se quite los espejos oscuros o contraten a uno ciego. Eso le daría cierta atmósfera artística a la película. La quinta, no traten de conseguir actores famosos, trabajen por el pago mínimo. Contraten actores que no han trabajado en diez años. Una vez traté de contratar a una actriz cuyo nombre no voy a mencionar. El sindicato de actores me dijo: "Ella es alguien a quien no se debe contratar" ¿No se debe contratar? Nunca había oído eso. Quise hacer todo un reparto de actores que no se debían contratar. ¡Imagínense la fiesta al final de la filmación! Me encanta venir a Los Angeles. Me divierte. Aquí hay una anarquía de la moda. Abusan mucho de los flecos. Me encantan las cirugías plásticas. Todos se ven tan sorprendidos. Las más exageradas se ven como litografías de Picasso, no hay necesidad de ir a las galerías de arte. Hay muchas ideas para películas que me gustaría vender y que sé que no me van a dejar hacer. Quizás alguien aquí se interese. Les diré unas cuantas. Me encantaría filmar una película sobre un campo nudista. Me parece muy sensual ver a unos idiotas saludables con las entre-

piernas difuminadas. Me encantaría usar a actores que nadie quisiera ver desnudos, como Ed McMahon y Cicely Tyson. No quisiera hacer una película pornográfica, aunque son las únicas películas prohibidas que nos quedan. Los títulos serían estupendos como *Afeitando las partes privadas de Ryan (Shaving Private Ryan)*. Hay un libro que se llama "Santa Anorexia: los trastornos alimentarios de los santos". Santa Teresa comía ostras y se las ofrecía a Dios. Extraño a Jane Fonda y me parece que sería el papel ideal para su regreso. Cuando David Lynch estrenó *Twin Peaks* dijeron: "Traigan a los otros locos" Recibí muchas llamadas preguntándome: "¿Quieres hacer algo para la televisión?" El novio de Liberace escribió un libro que se llamó "Detrás del candelabro". Debí ser "debajo". En el libro él relata que Liberace lo obligó a someterse a cirugía plástica para parecerse a él. ¿Qué esperaba? ¿Pasarse el día junto a la piscina sin hacer nada? La parte de su vida que quisiera filmar es cuando se convirtió en un adicto a la cocaína y fue el vigilante blanco de un grupo de ladrones negros, a quienes delató más tarde. ¿Se imaginan ser conocido en la prisión por delatar a un grupo de negros, además de haber sido el novio de Liberace? ¡Qué interesante!

Me gusta ayudar a la gente. Hay un libro que sale cada año que se llama "Juguetes que matan". Yo los colecciono. Son los juguetes más peligrosos que puede comprarle a sus hijos. Me gustaría llevarlos a la pantalla como dibujos animados: *La masacre de los ositos, El desmembramiento de Rainbow Brite*.

Mi nueva película creo que es muy buena, se llama *Cecil B. Demente*. Trata sobre un director de cine enloquecido y sus seguidores, que secuestran a una de las más importantes estrellas de Hollywood y la obligan a actuar en su película. La idea fue muy fácil de vender en Europa porque es cinematográficamente correcta. Trata sobre el terrorismo en la industria del cine. Van a la casa de los productores y los castigan por hacer películas malas. Pero mientras, veía que los productores pensaban: "¿Me irán a hacer esto a mí?" Quiero terminar con una nota espiritual. Don Knotts es un hombre sagrado en mi vida. Hay días que me imagino que soy él. Pueden creer que me conocieron, pero no es así. Ese día conocieron a Don Knotts. Sé que algún día van a hacer una película sobre su vida. Steve Buscemi y yo ya hemos discutido que vamos a pelear para conseguir el papel. Piensen lo bien que se vería anunciado en el costado de un autobús: "John Waters es Don Knotts". Muchas gracias. ●●

# AGENDA

## SALA LUGONES

Ciclo: *la nouvelle vague*.

**1-6:** *Lola* (1960) de Jacques Demy. **2-6:** *Una mujer es una mujer* (1960) de Jean-Luc Godard. **3-6:** *Las criaturas* (1965) de Agnes Varda. **4-6:** *Alto, bajo, frágil* (1995) de Jacques Rivette. **5 y 6-6:** *El infierno* (1994) de Claude Chabrol. **8-6:** Se exhibirán cuatro videos inéditos: *Jacques Rivette, siempre alerta* (1990) (a las 14.30 hs.); *Claude Chabrol, el entomólogo* (1990) y *Aproximación a Alain Resnais, un revolucionario discreto* (1980) (a las 17); *Francois Truffaut, retratos robados* (1993) (a las 19.30); *Jean-Luc Godard* (1987) (a las 22). **9-6:** *Vivir su vida* (1962) de Jean-Luc Godard. **10-6:** *El amor en fuga* (1979) de Francois Truffaut. **11-6:** *Sin techo ni ley* (1985) de Agnes Varda. **12 y 13-6:** *Les Rendez-vous de París* (1995) de Eric Rohmer.

## CINE CLUB ECO

(Av. Corrientes 4940, 2º E, los sábados y domingos a las 19 hs.)

Todas las funciones se realizan con debate posterior coordinado por la

psicóloga social Rosa De Angelis. Bono contribución: \$2.50.

**5 y 6-6:** *El pequeño soldado* (1963) de Jean-Luc Godard. **12 y 13-6:** *Alphaville* (1965) de J. L. Godard. **19 y 20-6:** *La chinoise* (1967) de J. L. Godard. **26 y 27-6:** *Prenóm: Carmen* (1983) de J. L. Godard.

## CONCURSO MÉLIÈS

La Fundación Cinemateca Argentina anunció el lanzamiento del 17º concurso nacional de video "Georges Méliès". El tema elegido este año es "¿Adónde vas?" Las bases del concurso pueden retirarse en Fundación Cinemateca Argentina (Salta 1915 2º piso, Tel.: 4 306-0561/0562/0548, Fax: 4 306-0592, de lunes a viernes de 11 a 17 hs.), Servicio Cultural de la Embajada de Francia (Basavilbaso 1253-1006, Tel.: 4 312-6767, Fax: 4 313-3147, de lunes a viernes de 9 a 13 y de 14 a 16 hs.) y UNCIPAR (Avda. de Mayo 1390 7º piso, Tel.-Fax: 4 383-6590, de lunes a viernes de 19 a 22 hs.). El ganador de hará acreedor a un viaje a Francia, por invitación del gobierno de ese país, para asistir a un

festival de cine joven. La recepción de las obras cierra el 3 de septiembre.

**BRITISH ARTS CENTRE (Suipacha 1333, Capital, Tel.: 4 393-6941)**

Ciclo de Cine Eagle Star - BAC Homenaje a Derek Jarman

**8-6:** *The Tempest* (1979) (a las 17 y 21 hs.) y *The Angelic Conversation* (1985) (a las 19). **15-6:** *The Last of England* (1987) (a las 17); *The Garden* (1990) (a las 19); *In the Shadow of the Sun* (1972-80), *Pirate Tape* (1983), *TG: Psychic Rally in Heaven* (1981), *Sloane Square: A Room of One's Own* (1976) y *There We Ware, John...* (1994) (todas a las 21). **22-6:** *Wittgenstein* (1993) (a las 17 y 21); *Blue* (1994) (a las 19).

## FESTIVAL DE FILMS MARGINALES.

Ciclo: *estética del horror extremo*. (los viernes a las 21 hs. en la Facultad de Filosofía y Letras, Puán 470, 2º piso, con entrada libre y gratuita)

**11-6:** *2000 maníacos* de Herschell Gordon Lewis. **18-6:** *Rabia* de

David Cronenberg. **25-6:** *Demonio del polvo* de Richard Stanley. **2-7:** *Schramm* de Jorg Buttgerit.

**movicom**  
La evolución permanente.

cine clásico    fellini    visconti    orson welles  
av. rivadavia 4654  
promoción estudiantes de cine    capital  
903-7187

VideoClubMaster

## Festivales Internacionales de Cine /99

Organizamos su viaje a los festivales de:

Pasajes Aéreos  
San Sebastián, Montreal  
Toronto, New York

Cannes, Venecia  
Berlín, Sao Paulo y otros

Inscripciones-

Hoteles-Traslados-Asistencia Médica  
Con opción de combinar su viaje con otros destinos

Sol y Mar

Viamonte 783 8 Piso of 69  
Tel 4328-4972 Fax 4326-0155

Los mejores precios y excelencia en servicios  
Envíe sus datos para recibir información sobre los

festivales  
Leg 9948

E mail: [solymar2000@yahoo.com](mailto:solymar2000@yahoo.com)

**GLASS NO COME VIDRIO**

**Anima Mundi:** banda sonora original compuesta por Philip Glass, perteneciente al documental homónimo; 1993, Electra Nonesuch (Warner).

**The Thin Blue Line:** algunos temas de la banda sonora original compuesta por Philip Glass, perteneciente al documental homónimo; 1989, Electra Nonesuch (Warner).

**Powaqqatsi:** banda sonora original compuesta por Philip Glass, perteneciente al film homónimo; 1988, Electra Nonesuch (Warner).

El notable músico estadounidense Aaron Copland escribió, allá por 1939, que, según su criterio, los principales fundamentos de la música de cine son: a) crear una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar; b) subrayar refinamientos psicológicos —los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación—; c) servir como una especie de fondo neutro; d) dar un sentido de continuidad; e) sostener la estructura teatral de una escena y redondearla con un sentido de finalidad.

Por su parte, el catalán Conrado Xalabarder, crítico de música cinematográfica, tomó como propios tales conceptos y los amplió en los siguientes: 1) ambientar las épocas y lugares en los que transcurre la acción; 2) acompañar las imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles; 3) sustituir diálogos que sean innecesarios; 4) activar y dinamizar el ritmo, o bien hacerlo más lento; 5) definir personajes y estados anímicos; 6) apor-

tar información al espectador y 7) implicarlo emocionalmente.

Cualquier persona con un mínimo de sentido común podría preguntar para qué recurrir a la música si un director de cine esta preparado para hacer cualquiera de esas cosas solo con la imagen. Y la respuesta es pragmática: ¿puede imaginarse un beso apasionado de algo menos de un minuto de duración sin música de fondo? ¿Una pareja haciendo el amor sin una banda sonora que acompañe la acción protegiendo la intimidad de algo tan instintivo? ¿Una persecución automovilística en Los Angeles sin rulos de batería o arreglos de cuerdas que nos aferren al asiento? ¿Una de las “escenas de cuchillo” de la Psicosis de Hitchcock sin los agudos violines de Bernard Hermann precediendo a los también altos alaridos de la víctima? ¿Un final heroico o un comienzo epopéyico sin una orquesta que se queda sin aliento con sus noventa instrumentos a todo vapor? La respuesta es sencilla: no.

Es por ello que resulta sumamente gracioso para un crítico musical (ya no exasperante, porque afortunadamente Dios nos proveyó de un cerebro que separa las estupideces de las cosas que importa conservar) escuchar y leer a muchos colegas —casi ninguno de ellos críticos musicales— que dicen o dan a entender que la música de cine no existe, o preguntan cómo puede ser que un talentoso director recurriera a un solo de percusión para resaltar tal o cual escena.

Quien lea esta columna más o menos habitualmente sabrá que, si mi memoria no me falla, jamás escribí un párrafo en primera persona, ya que me parece algo abominable y prefiero dejar eso para

cuando sea viejo y me toque redactar mis memorias (si es que encuentro a algún ser humano capaz de interesarse en leerlas, previo pago del ejemplar).

Pero voy a tomarme esa licencia por única vez; sabrán disculpar, pero la anécdota lo merece.

No hace mucho tiempo atrás, en uno de los tantos contertulios de prensa a la salida de una discográfica importante, pude escuchar al músico y periodista Diego Fisherman decir que “la música de cine no existe. Lo único más o menos bueno que ha salido de Hollywood son los compositores Leonard Rosenman y Alex North”. Los doce ítems enunciados al comienzo de esta columna son los que otorgan valor intrínseco a la música de cine. Y si se mantiene como obra independiente mas allá del film, mucho más cotizada aún es la labor del compositor.

Glass, que suele participar del mundillo del pop (por ejemplo, cuando compuso la sinfonía “Héroes”, basada en el tema homónimo de David Bowie o cuando produjo el disco “Kashmir” de Led Zepellin) nació en Baltimore, EE.UU., hace ya 62 años. Desde sus comienzos como profesional, este compositor de tendencia minimalista estuvo influenciado por los aires de aquella música que inauguraran Los Beatles hace más de 30 años atrás. De la mano de David Byrne, Brian Eno y Mike Oldfield, fusionó su trabajo con el pop; de la Juilliard School neoyorquina tomó su formación clásica y más académica, mientras que gracias al hindú Ravi Shankar se acercó a los ritmos y timbres profundamente étnicos y, por qué no, religiosos.

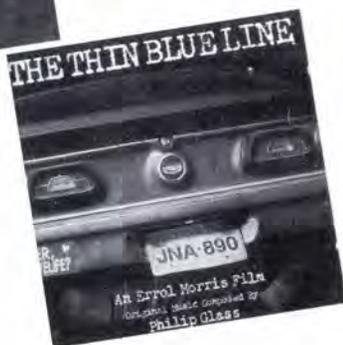
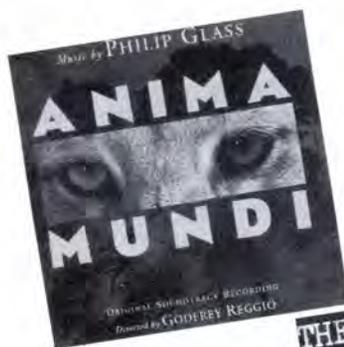
Glass es también autor de la BSO (Banda Sonora Original) de *Koyaanisqatsi* y *Mis-*

*hima*, y de la próxima a estrenarse *Kundun*, que cuenta la vida del Dalai Lama. De los tres discos citados en esta página, los únicos que merecen mención por su contenido son *Anima Mundi* y *Powaqqatsi*, ya que *The Thin Blue Line*, a pesar de pertenecer a la homónima rareza filmada por Errol Morris, es verdaderamente olvidable. El disco tiene solo dos temas musicales; incursiones en los orígenes musicales étnicos de las regiones en las cuales se desarrollan las más diversas acciones.

Mezcla de timbres sinfónicos y pop; arreglos de orquestaciones totalmente ambientales; incursiones en los orígenes musicales étnicos de las regiones en las cuales se desarrollan las más diversas acciones.

*Anima Mundi* bien podría llamarse “Sinfonía de los Animales”, mientras que *Powaqqatsi* podría ser “George Lucas y Francis Ford Coppola de paseo por Oriente Medio”. Eso es lo que transmiten al oyente estas obras y sus respectivos films: no se escatima un ápice desde lo visual, y mucho menos desde lo musical. Es por ello que “The Journey”, “The Beginning” y “The Witness”, en el primero y “Serra Pelada”, “Anthem Part 2”, “Train to São Paulo”, “Video Dream” y el que le da título a *Powaqqatsi*, son tanto un verdadero lujo para el oído como una inversión inteligente para el bolsillo.

Además, es una buena forma de apoyar a quienes, además de trabajar también en el campo de la música académica como en el caso de Glass, lo hacen embelecando y fortaleciendo el trabajo de los cineastas.





# 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

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086  
San Telmo  
Tel. 4300-5139  
Estac. sin cargo.

**Venta y alquiler**

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

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

# Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

Películas Reversibles  
**SUPER 8 mm**

**ARCO IRIS**  
SUPER 8



Plus-X 40 asa \* T  
Tri-X 160 asa \* T

Kodachrome 40 asa \* T  
Ektachrome 125 asa \* T

## También Revelamos

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

**movicom**  
La evolución permanente

Dos cursos de Eduardo A. Russo

**Acercamiento al film**  
introducción al arte cinematográfico

**Actualizaciones en crítica de cine**  
tendencias contemporáneas en el trabajo sobre el film

informes al 4823 9270  
e-mail: erusso@interlink.com.ar

Videoteca

# PICCADILLY

- Alquiler de películas  
inconseguibles y rarezas,  
en video y DVD.

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



SIN PASAR POR EL  
C I N E



## Pecker

Idem, EE.UU., 1998, dirigida por John Waters, con Edward Furlong, Christina Ricci, Lily Tomlin. (AVH)

Si existe un cine que merecería ser catalogado como *trash* (basura), ese es el de John Waters. No porque sea terriblemente malo —es evidente que, a través de los años y de las películas, sobre la marcha, Waters fue aprendiendo los rudimentos cinematográficos— sino porque es un cine que toma las peores características y actitudes de los ciudadanos blancos norteamericanos (*white trash*, entonces) para reelaborarlas y, finalmente, plasmarlas en imágenes de la manera más cruda e irónica posible.

Nacido en Baltimore, su personaje ha pasado por varios niveles en la estima de sus coterráneos. Allá por la década del '70 era detestado por los buenos vecinos y considerado persona no grata por los entes gubernamentales. Incluso se lo ligó ideológicamente al clan Manson, hecho

que, lejos de amedrentarlo, Waters contribuyó a reforzar: *Pink Flamingos* (1972), obra maestra del cine "desagradable", está dedicada a varios de sus miembros y la protagonista de *Multiple Maniacs* (1971) es acusada en la ficción de haber matado a Sharon Tate. Hoy, John Waters es vecino ilustre y una suerte de héroe local.

*Pecker* es un canto a las bondades de Baltimore y, por extensión, a las de todo pueblo chico en desmedro del canibalismo esnob de Nueva York y de toda gran metrópoli que se precie de serlo. La vida de Pecker transcurre entre las grasosas hamburguesas que debe cocinar para los clientes del modesto bar en el que trabaja, la convivencia diaria con su familia —padre y madre comerciantes con mala fortuna, hermana mayor barman de un local de striptease masculino, herma-

na menor adicta al azúcar (y a algunas cosas más), abuela mística que pretende que su imagen de la virgen María habla a través de ella (al mejor estilo Chasman y Chirolita)—, la delicada relación de pareja con su novia lavandera y, por encima de todo y de todos, su gran pasión: la fotografía. Pecker dispara hiperquinéticamente su cámara ante cualquier cosa que ve y organiza luego pequeñas muestras en el bar, donde sus amigos y vecinos pueden verse retratados. Un mundo en precario equilibrio, desbalanceado por completo cuando una manager de artistas neoyorkina, de paso por el pueblo, descubre el arte de Pecker y lo lleve a la Gran Manzana a exponer su obra. Extraña película de choque de culturas y comedia de arquetipos urbanos, *Pecker* es el film menos oscuro de toda la carre-

ra del "rey del vómito". Hace años que John Waters dejó de lado visiones de culos que cantan, travestis comiendo (sí, verdadera) caca de perro, inseminaciones artificiales en primer plano y otras delicias por el estilo. Tampoco están ahora muchos de los actores que lo acompañaron durante tantos años, en especial, la/el gorda/o Divine, maravilloso personaje como no hay dos, imitado miles de veces y nunca igualado. Pero hay algo que Waters no puede evitar: ser él mismo. Un verdadero acto de independencia. Si existe un cine independiente, John Waters es un claro exponente de él. Ver sino el final de *Pecker*, imposible convivencia de seres diametralmente opuestos en un lugar de alegría compartida. ●●

Diego Brodersen



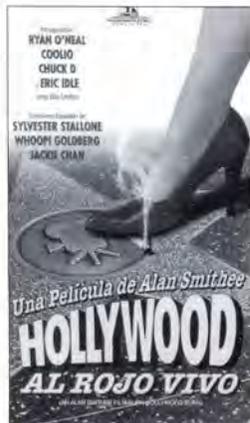
#### ¿QUIÉN ES JACKIE CHAN?

*Who am I?*, Hong Kong, 1998, dirigida por Benny Chan y Jackie Chan, con Jackie Chan, Michelle Ferre, Miyai Yamamoto. (LK-Tel)

Es el hijo del Coyote y Buster Keaton, el que convirtió la acción violenta en comedia frenética, el dueño de una lucidez absoluta a la hora de planear la puesta en escena, el carisma hecho oriental cuando llega el momento de divertirse, reírse o disfrutar del juego, la negación de la muerte como elemento necesario de un film de tiros. Ese es Jackie Chan. En esta película es un

agente de la CIA abandonado por sus pares y amnésico, que se refugia con una tribu sudafricana. Lo demás es acción que no se detiene, pero que incorpora a los movimientos veloces la humanidad de los personajes, la comedia alocada y la imaginación desbordada. Ver la secuencia de la chica que maneja el Porsche (antológica) o la huida de Jackie por las calles de Rotterdam... con zuecos de madera. Jackie Chan, el acróbata, el comediante físico, es único. Sus películas, fantasías animadas de hoy y de mañana.

Leonardo M. D'Espósito



#### HOLLYWOOD AL ROJO VIVO

*An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn*, EE.UU., 1997, dirigida por Allan Smithee (Arthur Hiller), con Ryan O'Neal, Coolio, Chuck D, Eric Idle. (Gativideo)

Paradoja hollywoodense: la única película dedicada al elusivo Alan Smithee (nombre ficticio adoptado por las productoras cuando el director decide quitar su nombre de los títulos) fue, finalmente, dirigida por él mismo. Parece ser que Arthur Hiller (que tuvo su momento de gloria con *Love Story*) quedó tan enojado con el corte del productor y guionista Joe Eszterhas (*Bajos Instintos*, *Showgirls*) que se bajó del proyecto sin dar mayores explicaciones.

En la ficción, Alan Smithee es un director inglés contratado para dirigir un multimillonario blockbuster de acción con Sylvester Stallone, Jackie Chan y Whoopi Goldberg, quienes aparecen en pantalla haciendo de sí mismos. Los productores no quedan conformes con el corte del di-

rector y optan por rehacer completamente el film. Alan no puede siquiera cambiar su nombre por el de Alan Smithee porque ese es, precisamente, su nombre. Finalmente, decide robar la película y unirse a un grupo de cineastas negros (los Brothers Bros.) y transformar el hecho en un acto de justicia en nombre de la teoría de autor. Realizada en un estilo documental, con los actores hablando con confianza a cámara, la autoreferencialidad de *Hollywood al rojo vivo* llega a tal punto que uno no puede dejar de pensar que todos estos productores, guionistas y actores son los seres más cínicos del planeta. Si hasta el mismo Joe Eszterhas aparece en un momento y alguien comenta que el guión de la película en cuestión es peor que el de *Showgirls*. Raraza de rarezas, esta película "de Alan Smithee" es un signo de los tiempos, un documento para futuros estudiosos del extraño mundo de Hollywood.

Diego Brodersen



#### SUBURBIOS DE BEVERLY HILLS

*Slums of Beverly Hills*, EE.UU., 1998, dirigida por Tamara Jenkins, con Alan Arkin, Marisa Tomei, Natasha Lyonne. (Gativideo)

La diferencia entre el cine independiente rodado en New York y el que se realiza en Los Angeles es la que existe entre las *sitcoms* de Sony y Los Simpson. Este film tiene esa mezcla de humor negro y comicidad ramplona que caracteriza a la familia amarilla, pero logra realizar la hazaña de integrarlo todo en un film cohesivo. Varios momentos originales y actuaciones perfectas (Marisa Tomei está excelente —y es muy linda—, Alan Arkin también está excelente —y es horrible—) la elevan por encima de tanto producto

mediocre que se pega la estampilla de "independiente" para franquear mercados. Sin embargo, hay algo en *Suburbios de Beverly Hills* que molesta. No es su culpa, sino una tendencia de todo este cine americano de bajo presupuesto: el desprecio por el relato en beneficio de las situaciones. Esa es la verdadera marca televisiva de estas comedias "sociales": pintar un mundo del cual podemos entrar o salir en cualquier momento. Quizá sea que ya nadie sabe contar un cuento. O tal vez sea esta la nueva manera que tiene la gente de relacionarse con el arte (y uno ya está demasiado viejo).

LMD'E



#### MI GIGANTE FAVORITO

*My Giant*, EE.UU., 1998, dirigida por Michael Lehmann, con Billy Crystal, Kathleen Quinlan, Gheorghe Murasan. (LK-Tel)

Confluencia de dos grandes de la comedia de los últimos años: Billy Crystal y Michael Lehman (el olvidado director de *Hudson Hawk*, *Cabezas huecas* y *La verdad acerca de perros y gatos*). Libreto de otros dos especialistas: Lowell Ganz y Babaloo Mandel. Resultado: algo así como ver el cero a cero de la tercera de Ferro y Platense. ¿Por qué? Parece que se pasaron de piolas: creyeron que podían tomar cualquier historia y que el toque Crystal era suficiente para transformarla

en algo realmente divertido. Esta historia de un tipo de tres metros y una agente de Hollywood de cuarta categoría se resiente por la tensión entre el chiste filoso de Crystal y la búsqueda de humanidad —aun a costa de la comicidad— en la que Lehman está embarcado desde hace tiempo. No es una mala película: algunas secuencias son emotivas y hasta risueñas (ver la cargada a Steven Segal, por ejemplo) y la puesta en escena es impecable. Pero el film se queda a mitad de camino: los admiradores de Crystal y Lehman (no somos muchos, es cierto) podemos sentirnos defraudados.

LMD'E



#### MR. CELOS

*Mr. Jealousy*, EE.UU., 1997, dirigida por Noah Baumbach, con Eric Stoltz, Annabella Sciorra, Christopher Eigeman. (Gatívideo)

Lester es extremadamente celoso. A tal punto que es capaz de unirse a un grupo de terapia al que concurre un ex-novio de su actual novia con el único objetivo de conocerlo y obtener así información sobre su relación anterior. Ramona es una chica independiente y moderna. También es la novia de Lester. Vince es el mejor amigo de Lester y está a punto de casarse con Lucretia (Marianne Jean-Baptiste, la chica negra de *Secretos y mentiras*). Todos ellos viven en Nueva York y da la impresión de que no podrían vivir en otro lado.

Parece un poco apresurado afirmar que Mr. Celos parece un film de Paul Mazursky aggiornado para la generación de los '90. Pero lo cierto es que hay algo de eso en el tono amable y los poco pretenciosos diálogos de estos personajes que, a fuerza de vivir una vida un tanto morosa, le inyectan melodrama a sus vidas inventándose problemas de pareja. Muy alejada de los conflictos alienígenas, *Mr. Celos* se deja ver sin apuros, provoca alguna que otra sonrisa y, fundamentalmente, demuestra que para hacer cine independiente en los Estados Unidos no es necesario decir *fuck* cada dos palabras, ser siniestramente cínico ni tener un padre pedófilo.

DB

## REPASO

**Hechizo de amor (*Practical Magic*), dirigida por Griffin Dunne. (AVH)**

Segundo gol de Griffin Dunne como director, el primero fue *Adictos al amor*. Kidman, Bullock, Channing, Wiest y Aidan Quinn. Para vencer prejuicios y disfrutar sin vergüenza. Comentario a favor en EA Nº 82.

**Dioses y monstruos (*Gods and Monsters*), dirigida por Bill Condon. (AVH)**

Hay que juntar plata para traer a James Whale de vuelta a la vida y que haga justicia con Bill Condon y esta monstruosidad amarillista y televisiva que no merece toda la fama obtenida. Una porquería hablando mal y pronto. Comentario en contra en EA Nº 84.

**Rescatando al soldado Ryan (*Saving Private Ryan*), dirigida por Steven Spielberg. (AVH)**

Spielberg serio. No, Spielberg solemne. Qué mal que anda el cine norteamericano para hacerle creer a él que estas películas son las buenas y las de Indiana Jones las malas. ¡Ya mismo Oscar retroactivo al mejor director por *Siempre!* Comentario más bien en contra y tapa en EA Nº 79.

**La anguila (*Unagi*), dirigida por Shohei Imamura. (AVH)**

Una de las joyas del 98. Si no la vio, es obligatoria; si la vio, ya sabe que debe volver a verla. Esperamos ansiosos *Dr. Higado*, la siguiente película de Imamura.

Comentario a favor en EA Nº 80.

**The Truman Show, dirigida por Peter Weir. (AVH)**

Peter Weir sigue teniendo buen pulso. Una vez más sorprende con una historia de varios niveles de lectura y los temas que siempre obsesionaron al director. Para colmo hace de Jim Carrey un gran actor; la prueba de esto es que el Oscar lo olvidó y premió al insoportable Roberto Begnini.

Comentarios a favor y tapa en EA Nº 80.

**La nube, dirigida por Pino Solanas. (Gatívideo)**

Fernando Pino Solanas volvió. Y basta con decir que es un Solanas auténtico. *La nube* creó polémica pero es un film con un director y eso no se pone en duda.

Comentarios y reportaje en EA Nº 78 y un comentario extra en EA Nº 79.

**Mulan, dirigida por Barry Cook y Tony Bancroft. (Gatívideo)**

Disney respondió a la dura competencia con su mejor film desde *La Bella y la Bestia*. Pero algo hizo que no se la valorara del todo. Un misterio. Si no tiene hijos, véala. Si tiene hijos, la verá aunque no quiera. Comentario en contra en EA Nº 77 y réplica en EA Nº 79.

**Perdita Durango, dirigida por Alex De la Iglesia. (LK-Tel)**

Idas, venidas, accidentes y malos entendidos provocaron que se pusiera en duda la duración oficial del film. Los cortes al original no se vieron aquí pero tampoco en el resto del mundo. Solo en los festivales se dio completa. Como sea, es lo suficientemente mala como para no querer ver otra versión.

Comentario en contra en EA Nº 84.

**Corazón iluminado, dirigida por Héctor Babenco. (LK-Tel)**

Fracaso estrepitoso para una de las pocas películas personales del cine argentino del año pasado. Babenco podrá no mantener el interés todo el tiempo, pero su valentía para hacer un film sin demagogias ni especulaciones lo convierte en un director respetable.

Comentario en EA Nº 81.

CLÁSICOS



## El joven Tarkovski

**Los asesinos, U.R.S.S., 1959.**

**Dirección:** Andrei Tarkovski. **Con** Iouli Fait, Vasili Shukin, Alexander Gordon, Valentin Vinogradov.

**La aplanadora y el violín. U.R.S.S., 1960, Dirección:** Andrei Tarkovski. **Con** Igor Fomchenko, V. Zamanski y Nina Arkhanselskaia (*Yesterday*).

Doble programa del más temprano Tarkovski, en sus tiempos de estudios en el VGIK (la escuela de cine estatal soviética). El primero es un corto —basado en el cuento homónimo de Ernest Hemingway— previo a su graduación. Con el segundo —un mediodrama de 55 minutos— Tarkovski se hizo conocido entre las promesas del cine soviético, al obtener ese año el premio mayor del Festival de Escuelas de Cine de Nueva York. Dos experiencias separadas a las que, a pesar de su edición conjunta, convienen diferentes comentarios.

**a. Tarkovski negro.** *Los asesinos* es un ejercicio de adaptación llamativamente literal del breve relato escrito en 1926, del que puede argüirse con fundamento —siendo previo a Hammett, y más aún a Chandler— que es la primera narración *hardboiled* del policial, que daría luego el espacio imaginario para erigir el cine negro de los 40. Con el estilo visual del *film noir*, su fotografía blanco y negro en tono bajo, sus diálogos secos y cortantes —textuales de Hemingway (los personajes hablan en ruso con nombres americanos)—, se respira una atmósfera pesada, a mitad de camino entre la tensión estática del policial negro y esas esperas de Tarkovski, que se deslizan hacia la metafísica. Los asesinos parecen desplazar la intención de matar al sueco Andressen, a que el joven Nick Adams perciba cierto desarreglo cósmico. La conjura total se resuelve con un nihilismo extremo, mayor aun que el del cine negro. Una extraña mezcla de angustia y belleza se expande en el tramo de espera —cuando los asesinos aguardan que llegue aquel al que deben matar por contrato— mientras uno de ellos silba casi entero *Lullaby of Birdland*, en el único fragmento musical de un

trabajo en el que vence el silencio. Y Tarkovski avisa, de paso, algo de lo que desplegará luego en el comienzo de *Stalker*.

**b. La infancia a la intemperie.** Con guión de Tarkovski y Andrei Konchalovski, *La aplanadora y el violín* narra la relación entre el pequeño Sasha, violinista de 7 años, y el joven Serguei, conductor de una apisonadora de asfalto. Tarkovski apuesta de entrada a la iconografía y situaciones básicas que reiteraría en *La Infancia de Iván*. La aplanadora y el violín; la máquina y la poesía; el realismo socialista y el mundo onírico; la necesidad y el esteticismo; la academia y el exceso, puntúan este trabajo en todo sentido *inicial*, donde su autor expone lo que acaso sea el gran trayecto de su filmografía: el de la búsqueda del Padre. Sasha tiene una madre y un violín. Sus rivales son una especie de pandilla de Punto Muerto en versión moscovita y una profesora de música que se advierte temible. Serguei lo provee de una identificación ineludible y de una protección inestable, tanto como el tiempo de Moscú que llena de charcos la calle en que se reflejan la aplanadora y los rostros de los personajes. Aunque enmascaradas de tardía fe realista-socialista —los protagonistas hasta quieren ver *Chapalev* en el cine— las imágenes de Vadim Yusov ya se permiten algunos *leit motifs* tarkovskianos (los espejos y sus imágenes desdobladas, las naturalezas muertas) y el encierro del pequeño Sasha redobla aquel del Andrei adulto. Además, *La aplanadora y el violín* mantiene una relación íntima con *El espejo*. Y como en todo Tarkovski, la brecha entre el sujeto y el mundo sólo se allana en sueños, posibilitados por la imagen: en este caso la de la plenitud en una playa imaginada, donde la aspiración infantil encuentra alivio a una soledad que se sospecha definitiva, como la del niño que cierra su obra, descansando debajo de un árbol precario en *El sacrificio*, preguntando *por qué* al padre ausente.

Eduardo A. Russo



**LA NOVIA VESTÍA DE NEGRO**  
*La mariée était en noir*, 1967, dirigida por François Truffaut, con Jeanne Moreau, Claude Rich. (Yesterday)

El rodaje de *La novia vestía de negro* coincidió temporalmente con la aparición del libro-entrevista que realizó François Truffaut con el maestro Alfred Hitchcock. Y es parte de una etapa del realizador francés en la cual la influencia de la obra del creador de *La ventana indiscreta* es obvia. *La piel dulce* (1962) es el film que inaugura claramente el período hitchcockiano de Truffaut, aunque muchos señalen a *Disparen sobre el pianista* (1960) como el auténtico inicio de esta relación. Adaptación de

una novela de William Irish, *La novia vestía de negro* cuenta la historia de Julie Kohler (Jeanne Moreau), una mujer que sufre el asesinato de su marido el mismo día de la boda, en las escalinatas de salida de la iglesia. Desde el inicio de la película hasta el final, Julie Kohler (el mismo apellido que el protagonista de *Disparen sobre el pianista*) actúa con un único móvil: la venganza. El estilo seco del film y la excelente actuación de Moreau —fría, distante, ensimismada, obsesionada por un único objetivo— terminan por contagiar una sensación extraña al espectador: en *La novia vestía de negro* hay una serie de asesinatos, desencantos amorosos, traiciones, venganza... Sin embargo, es una

película sin carga emotiva. La protagonista actúa como una autómatas y el rompecabezas de la historia se va armando lentamente a través de una serie de flashbacks. El exceso en la utilización de este recurso termina por restarle valor al trabajo de Truffaut, pero no empaña totalmente el resultado final. La resolución cinematográfica de la muerte de Delvaux, con la que Julie Kohler completa su plan de venganza, es la que más se acerca a la economía de recursos con la que Hitchcock solía trabajar. En esos planos finales Truffaut ratifica que, casi siempre, en cine es mejor sugerir que mostrar.

Alejandro Lingenti



**EL LUCHADOR**  
*The Set-Up*, 1949, dirigida por Robert Wise, con Robert Ryan, Audrey Totter. (Época)

*El luchador* pertenece a la última época del cine de géneros, cuando todavía una película podía reconocerse —desde la mirada de cualquier espectador— por estilos y temáticas de inmediata identificación. Robert Wise, por su parte, un par de años antes de *El día que paralizaron la tierra* y todavía lejos de materializar ese martirio filmico que sería *La novicia rebelde* (con la insufrible Julie Andrews) propone una película con una estética arriesgada y aún hoy elogiada: narrar la odisea de un boxeador de ínfima categoría (que solo pelea para sobrevivir) en el tiempo real que dura la trama. De esta manera, y pese a que el cine americano ya había ofrecido algunos ejemplos sobre el mundo del boxeo (*Came y espíritu* de Robert Rossen, *El triunfador* de Mark

Robson), en *El luchador* se manifiesta su minucioso trabajo con el tiempo (pautado por un reloj que acompaña las acciones) y el espacio (expresado por el uso de solo cuatro decorados: la pensión del boxeador, el vestuario de los púgiles, la calle y el ring). En ese sentido, Wise consigue crear climas asfixiantes y claustrofóbicos, ya que su decisión narrativa por contar la historia en tiempo real aparece plenamente justificada. Más aun, los cuatro rounds de pelea entre el viejo y decadente púgil encarnado por Robert Ryan y su joven rival tienen los tres minutos exactos y el descanso pertinente que corresponde a un combate boxístico.

Efectivamente, *El luchador* es una película cronométrica que todavía mantiene un gran interés. Sin embargo, también es un film de denuncia donde ésta se manifiesta a través de personajes secundarios que resaltan por su visible

esquematismo (el gángster, los "segundos" de Ryan que quieren que su protegido pierda una pelea arreglada, los espectadores que desean ver sangre en el ring). Es que *El luchador*, como comentó al comienzo de la nota, es una película ubicada en una época de transición entre la culminación de los códigos genéricos en su estado más puro y el comienzo de un cine aleccionador, de contundentes temáticas sociales y rigurosamente humanista. Las imágenes de *El luchador*, por lo tanto, sobreviven entre la tensión que establece su ejemplar utilización espacio-temporal y su marcado tono de denuncia sobre un deporte popular. Además, la película presenta el rostro duro y melancólico de Robert Ryan en su primer protagónico, un intérprete como tantos de aquellos años de Hollywood hoy injustamente olvidados.

Gustavo J. Castagna

## LOS CLÁSICOS DEL MES

- Se editan dos películas de Archie Mayo, un director que logró cierta notoriedad en las décadas del '30 y '40: *Satanás y yo*, una comedia fantástica en la que un ex convicto es juzgado por el Diablo y *Svengali*, un bizarro relato sobre un pintor que controla a una joven a través de sus poderes hipnóticos. Un film con una escenografía delirante y una caracterización de John Barrymore que, sospecho, puede haber servido de modelo para el *Ivan, el terrible*, einsteiniano. (Época).
- *Los demonios de la noche* es un auténtico film *noir* clase B de Alfred Werker —aunque también Anthony Mann partici-

pó en su rodaje— de sostenida tensión e inquietante atmósfera. Una auténtica película de culto. (Época).

- El tortuoso y recargado estilo de Robert Siodmak se puede apreciar en *Amor que mata*, un notable melodrama "negro" con insólitas líneas incestuosas. El final impuesto por los productores no logra atenuar la densa oscuridad que trasmite la historia. (Época).

- *El último comando*, uno de los títulos mudos menos conocidos de Josef von Sternberg, es otro de los típicos delirios del director con Emil Jannings en una de sus características (sobre) actuaciones, como un general ruso exilado que se ve

obligado a trabajar como extra en Hollywood (!). (Época).

- *Narciso negro* —ya recomendada varias veces en esta revista— es probablemente la obra maestra de la dupla Powell-Pressburger. Un film de visión imprescindible, que ojalá sea editado en una buena copia que haga justicia al minucioso trabajo con el color propuesto por los realizadores. (Época).
- Ernest Schoedsack realizó en 1949 *El gran gorila*, una irónica secuela de *King Kong* de un tono muy cercano al kitsch. Comparar con la remake estrenada hace poco. (Época).
- *Soberbia* de Orson Welles es el clásico

caso de una obra maestra mutilada por la ignorancia de los productores. Esta versión al menos cuenta con un montaje controlado por Robert Wise y Mark Robson, sus editores originales. (Época).

- Es sabido que Howard Hawks filmó obras maestras en todos los géneros y *Río Rojo* es, dentro del western, una de ellas. Tal vez el primer papel de John Wayne que muestra las aristas oscuras de sus, hasta ese momento, casi unidimensionales personajes. (Época.)

Algunas de estas películas serán comentadas próximamente con mayor amplitud en esta sección.

Jorge García



# Época

El hogar  
de los clásicos

Más de 900 películas  
subtituladas.  
Terror y ciencia ficción.  
Cine mudo.  
Francés.  
Italiano.  
Japonés.  
Americano.  
Vanguardia.  
Seriales.  
Dibujos animados.

VENTAS: Av. de mayo 1365 6° 33 1085.  
Capital Federal. Tel.: 4381 - 1363 y  
comercios autorizados.  
SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

**KAMIKAZE TAXI**, 1995, dirigida por Masato Harada, con Kohji Yakusho y Kazuya Takahashi.

**Cinemax**, 2/6, 24 hs.; 7/6, 3.15 hs. y 12/6, 3.30 hs.

De acuerdo con las esporádicas muestras que se han podido apreciar en los últimos tiempos, es indudable que el cine japonés es uno de los más valiosos de la actualidad. Este film, la ópera prima de Harada —que ya fuera exhibido en la Sala Lugones—, es un vibrante relato de marcado tono crítico hacia las instituciones y la vida social nipona. Una película que no da respiro, a pesar de sus casi tres horas de duración.

**LOS PARAGUAS DE CHERBURGO**, (*Les Parapluies de Cherbourg*), 1964, dirigida por Jacques Demy, con Catherine Deneuve y Nino Castelnuovo.

**Cinemax**, 23/6, 24 hs.; 28/6, 12.45 hs.

Hay películas y directores que, por la conexión emocional que entablan con sus espectadores, se colocan casi por encima de la crítica, algo que a mí me pasa con gran parte de la obra de Jacques Demy y con este film en particular. Más allá de los elementos subjetivos, hay que decir que estamos ante una de las comedias musicales —la partitura de Michel Legrand es inolvidable— más originales y renovadoras de todos los tiempos. Una obra de un impar romanticismo.

**10, LA MUJER PERFECTA**, (*10*), 1979, dirigida por Blake Edwards, con Dudley Moore y Julie Andrews.

**Cinemax**, 28/6, 3 hs.

Si bien las últimas películas de Blake Edwards han mostrado una notoria declinación en su talento, varias de sus comedias están en la primera línea del género. *10* —en mi opinión, uno de los films más subvalorados del director— es, detrás de su aparente liviandad, una amarga mirada sobre el desgaste emocional y afectivo que provoca el matrimonio. El mejor papel del casi siempre insoportable Dudley Moore.

**LOS HERMANOS MC MULLEN**, (*The Brothers McMullen*), 1993, dirigida por Edward Burns, con Jack Mulcahy y Mike McGlone.

**Cinemax**, 9/6, 20.30 hs.; 13/6, 19 hs.

Hay quienes aprecian *iElla es!*, la segunda película de Edward Burns, estrenada el año pasado. Sin embargo, quienes han visto este film (su primera obra, inédita en nuestro país) aseguran que los resultados son muy superiores. Su exitoso paso por el Festival de Sundance hace abrigar algunas dudas acerca de su real valía, pero bueno: será cuestión de verla y sacar las correspondientes conclusiones.

**DIGA ALGUIEN AMEN**, (*Say Amen, Somebody*), 1982, dirigida por George T. Nierenberg.

**Film & Arts**, 8/6, 23 hs.; 9/6, 7 y 15 hs.; 27/6, 23 hs.; 28/6, 7 y 15 hs.

Este documental, inédito en nuestro país, narra aspectos de la vida de dos grandes figuras del gospel: Thomas A. Dorsey y Willie Mae Ford

Smith. Según las referencias, el film trasciende la mera biografía para transformarse en una reflexión sobre la influencia de la música religiosa negra en sectores de esa comunidad.

**TODO O NADA**, (*The Full Monty*), 1997, dirigida por Peter Cattaneo, con Robert Carlyle y Tom Wilkinson.  
**Movie City**, varias emisiones.

Es evidente que, con la excepción de una parte de la redacción de *El Amante* —entre la que me incluyo—, para el resto del mundo esta es una buena película. Esta fábula sobre la desocupación en Inglaterra tiene un tono grueso y chabacano que a mí me resulta bastante molesto aunque, haciendo uso de la generosidad intelectual que me caracteriza, debo decir que los tres primeros minutos del film me parecen excelentes.

**HOMBRE MUERTO**, (*Dead Man*), 1996, dirigida por Jim Jarmusch, con Johnny Depp y Gary Farmer.  
**Movie City**, varias emisiones.

Siempre me pareció exagerado el rol que se le atribuyó a Jim Jarmusch de ser el más acabado representante del cine independiente norteamericano. Esta especie de western contemporáneo, no estrenado comercialmente en nuestro país, es posiblemente su película más extraña y casi con seguridad hará las delicias de los admiradores del director, una legión —debo apresurarme a decir— entre la que no me cuento.

**¡OH!, QUE BELLA GUERRA**, (*Oh!, What*

*a Lovely War*), 1969, dirigida por Richard Attenborough, con Laurence Olivier y John Gielgud.

**Cinecanal**, 2/6, 11.25 hs.; 26/6, 3.10 hs.

Seguramente nadie en su sano juicio piensa que Richard Attenborough pueda dirigir un musical. Sin embargo no solo rodó este, su debut como realizador, sino también *A Chorus Line*. Teatral y efectista, mensajística en el peor sentido del término, esta sucesión de viñetas sobre la Primera Guerra Mundial probablemente sea —desde un punto de vista estrictamente cinematográfico— la peor comedia musical de todos los tiempos. Ver para creer.

**TEMPLE DE ACERO** (*True Grit*), 1969, dirigida por Henry Hathaway, con John Wayne y Kim Darby.

**Cinecanal**, 2/6, 23.50 hs.; 11/6, 5.50 hs.

Poco agregará este western a la gloria de Henry Hathaway y mucho menos a la de John Wayne, a pesar del Oscar que ganara por su interpretación. Sumatoria de las características más reaccionarias atribuidas a los personajes del actor, es un film chato y carente de vigor. Dentro de la misma tónica pero en el género policial, Cinecanal también ofrecerá *La muerte sigue sus pasos*, un film rodado por Wayne en Londres, dirigido por Douglas Hickox.

**32 CORTOS SOBRE GLENN GOULD**, (*Thirty Two Short Films About Glenn Gould*), 1993, dirigida por Francois Girard.



Lauren Bacall

## ENTREVISTAS CON ACTORES

Dentro de la atractiva programación que ofrece el canal Film & Arts, un ciclo con aristas de indudable interés es *Inside the Actors Studio*, el programa en el que James Lipton conversa con relevantes actores —y ocasionalmente directores— de la cinematografía mundial (si bien hay una amplia mayoría de artistas norteamericanos). A solas con su entrevistado en un escenario, pero ante la presencia de gran cantidad de estudiantes, Lipton (de acuerdo a lo que se puede apreciar entre líneas en varios momentos, una suerte de actor frustrado) va recorriendo la carrera de sus interlocutores, desgranando recuerdos y anécdotas, que se intercalan con las opiniones de los entrevistados sobre el rol que corresponde al actor en el proceso de creación artística. En la última parte del programa, cada una de las figu-

ras presentadas enfrenta al auditorio estudiantil para responder distintas preguntas ante la mirada generalmente arrobada de los interrogadores. Desde luego, y como es inevitable, el mayor o menor interés de cada emisión depende de la simpatía, inteligencia y carisma de cada artista, ya que Lipton es un conductor competente, ameno y sagaz, si bien con cierta predisposición a una actitud reverente ante cada una de las figuras que, en ocasiones, bordea la obsecuencia. Por mi parte, debo decir que de los programas que vi, mis preferidos son el dedicado a Shelley Winters, hoy convertida en una obesa matrona rebosante de humor, a Lauren Bacall, que no ha perdido en la vejez su inusual poder de seducción, y el distendido encuentro con Anthony Hopkins, alguien que en la intimidad propone una imagen muy diferente de la que trasmite desde la

pantalla. En junio, Film & Arts tiene programados cinco encuentros con grandes figuras del espectáculo, entre las cuales espero con gran ansiedad el dedicado a Stanley Donen, un gran director de cine inactivo desde hace varios años. En síntesis: un ciclo muy atractivo, en particular para los interesados en el *métier* actoral. Los entrevistados de junio serán los siguientes:

**Meryl Streep** (5/6, 19 hs.; 6/6, 3 hs.).

**Jack Lemmon** (7/6, 22 hs.; 8/6, 6 y 14 hs.; 12/6, 19 hs.; 13/6, 3 hs.).

**Anthony Hopkins** (14/6, 22 hs.; 15/6, 6 y 14 hs.; 19/6, 19 hs.; 20/6, 3 hs.).

**Stanley Donen** (21/6, 22 hs.; 22/6, 6 y 14 hs.; 26/6, 19 hs.; 27/6, 3 hs.).

**Mary Stuart Masterson** (28/6, 22 hs.; 29/6, 6 y 14 hs.).

Jorge García

**Film & Arts**, 21/6, 19 hs.; 22/6, 3 hs.

La admiración del director canadiense François Girard por el pianista Glenn Gould lo llevó a filmar este trabajo, una suerte de *puzzle* documental sobre el artista que incluye entrevistas, recuerdos e interpretaciones de sus obras. Los resultados son inevitablemente fragmentarios pero atendibles, sobre todo comparándolos con *El violín rojo*, el plúmbeo y reciente estreno del realizador.

**EL PRINCIPITO DIJO** (*Le petit prince a dit*), 1992, dirigida por Christine Pascal, con Richard Berry y Anémone.  
**TV 5 Internacional**, 5/6, 23.30 hs.; 9/6, 2 hs.; 11/6, 23.30 hs.

La anécdota argumental de esta película (niña de diez años con una enfermedad incurable que hace un viaje con su padre) era temible. Sin embargo, gracias a la sensibilidad de la realizadora, la película elude el folletín depresivo para transformarse en una lúcida e inesperadamente vital refle-

xión sobre el placer de estar vivo.

**EL CONFESIONARIO** (*Le confessionnal*), 1995, dirigida por Robert LePage, con Lothaire Bluteau y Kristin Scott-Thomas.

**I-SAT**, 5/6, 19 hs.

El primer film del canadiense Robert LePage, un hombre proveniente del teatro, es una grata sorpresa. El regreso de un hombre a Quebec para el funeral de su padre y el recuerdo de sus años de adolescencia —cuando Alfred Hitchcock filmara en ese lugar *Mi secreto me condena*— conforma un atrayente relato que mezcla el suspenso con la reflexión sobre la identidad y el poder de las imágenes cinematográficas.

**LA LEY DE LA CALLE** (*Rumble Fish*), 1983, dirigida por Francis Ford Coppola, con Mickey Rourke y Matt Dillon.

**I-SAT**, 12/6, 22 hs.

No deja de ser sorprendente que es-

te film —para mi uno de los mejores de la carrera de Coppola— provoque abundantes rechazos. Elegíaco réquiem, no solo a los films sobre pandillas juveniles sino a toda una época, es un descarnado relato de un deslumbrante estilo visual, cargado de reminiscencias del cine expresionista, en el que todos sus protagonistas son perdedores irredimibles. Un auténtico *must*.

**EL AMOR Y LA FURIA** (*Once Were Warriors*), 1995, dirigida por Lee Tamahori, con Rena Owen y Temuera Morrison.

**I-SAT**, 19/6, 22 hs.

El debut cinematográfico del neocelandés Lee Tamahori fue saludado por gran parte de la crítica casi como un acontecimiento. Sin embargo, este film sobre una familia maorí con madre sufriendo y padre borracho y golpeador no excede el nivel del relato oportunista y reaccionario, con una sobredosis de violencia y crueldad absolutamente gratuita. Unos

rasgos que las películas posteriores del realizador ratifican ampliamente.

**ESPERANDO AL BEBE** (*The Snapper*), 1993, dirigida por Stephen Frears, con Colm Meaney y Tina Kellegher.

**I-SAT**, 12/6, 15.45 hs.

A esta altura de su carrera, y ya con una buena cantidad de films dirigidos, resulta difícil determinar si Stephen Frears es un realizador con alguna dosis de personalidad o solo un excelente artesano sin estilo. Este film, encuadrado dentro del más rotundo naturalismo —para mí una de las vertientes menos atractivas de la cinematografía inglesa— se beneficia por su calidez en el acercamiento a los personajes y, sobre todo, por excelentes interpretaciones.

**PERFORMANCE**, 1970, dirigida por Nicholas Roeg y Donald Cammell, con James Fox y Mike Jagger.

**I-SAT**, 28/6, 23 hs.

Hace poco tiempo vi este film, nunca

estrenado comercialmente, que venía precedido de gran fama entre la crítica internacional. Mi sensación fue la de un relato pretencioso y pedante, de un estilo visual considerablemente envejecido.

De todas maneras, dado que es una película muy difícil de ver, sugiero que cada espectador saque sus propias conclusiones.

**FAHRENHEIT 451**, 1966, dirigida por François Truffaut, con Julie Christie y Oscar Werner.

**Space**, 21/6, 16 hs.

He aquí la que es, probablemente, la película más discutida del realizador. Adaptación de la alegoría futurista de Ray Bradbury, tiene un tono frío y cerebral bastante ajeno de las características generales de su filmografía. En mi modesta opinión, es la película de Truffaut que les gusta a quienes no son amantes de la obra global del director.

**TIEMPO DE GITANOS** (*Dom za vesanje*), 1989, dirigida por Emir Kusturica, con David Dujimovic Y Bora Todorovic.

**Space**, 24/6, 23.55 hs.

Se pueden cuestionar en Emir Kusturica su propensión a la alegoría simplista y sus coqueteos con el realismo mágico, pero lo que es imposible negar es su talento para expresarse en imágenes. En este relato ambientado dentro de una comunidad gitana, el tono oscila permanentemente entre el drama y la comedia, sin abandonar referencias de carácter casi documental. Un film potente y desequilibrado, como casi todos los del director, con una excepcional música de Goran Bregovic.

**WERTHER**, 1986, dirigida por Pilar Miró, con Eusebio Poncela y Mercedes Sampietro.

**Space**, 30/6, 23.55 hs.

Tal vez con el paso del tiempo Pilar Miró sea más recordada por su actua-

ción como funcionaria que por sus películas. De todos modos, esta traslación a nuestra época de la clásica obra de Goethe es una película cerebral y distante, pero realizada con seguro oficio, a lo que hay que sumar las buenas actuaciones de sus intérpretes principales.

**DESFILE DE CANDILEJAS** (*Footlight Parade*), 1933, dirigida por Lloyd Bacon, con James Cagney y Ruby Keeler.

**Cineplaneta (CV)**, 3/6, 12 hs.; 4/6, 1.30 hs.

Lloyd Bacon es uno de los típicos buenos artesanos de cine americano de los 30 y 40, capaz de manejarse con eficacia dentro de cualquier género. Este film es una de las comedias musicales más representativas de comienzos del sonoro y cuenta con una electrizante interpretación de James Cagney y tres formidables números coreografiados por Busby Berkeley.



#### UN DIRECTOR A REVISAR

La dimensión que —sobre todo en los últimos años de su carrera— alcanzó como actor Lautaro Murúa, oculta en alguna medida sus aportes como director dentro del cine nacional. Autor de una filmografía despereja y atractiva, Murúa describió en sus mejores películas personajes solitarios y marginales con escasas posibilidades de integrarse al sistema social. Ya sean un

lumpen amoral en busca de reconocimiento, una mujer que quiere vivir como si fuera un hombre, un cantante de tangos eternamente borracho o un boxeador en decadencia, sus protagonistas son auténticos parias enfrentados a una sociedad que no los acepta y que terminará devorándolos. El canal Volver, dedicado a la difusión de títulos de la cinematografía nacional (con una programación ecléctica y de muy desigual calidad) exhibirá cuatro películas dirigidas por Lautaro Murúa que son, tal vez, las mejores y más representativas de su obra. Los films a proyectarse serán:

**Shunko**, 1960, la primera película del director, un relato claramente influenciado por el neorealismo, sobre la relación entre un niño santiagueño y un maestro rural, que compensa

sus debilidades técnicas y dramáticas con la sinceridad con que se interna en un panorama no urbano, algo bastante infrecuente en el cine de esos años. (16/6, 16.40 hs.)

**Alias Gardelito**, 1961, basada en una novela de Bernardo Kordon, describe los intentos de ascender socialmente por parte de un desclasado. Un film que será bueno ver hoy para precisar si sostiene el impacto dramático que provocó en el momento de su estreno. Uno de los hitos del llamado cine de la generación del 60. (4/6, 15.45 hs.; 5/6, 2.45 hs.)

**La Raulito**, 1975, transmite con sencillez y sensibilidad los intentos de una chica de la calle por vivir como un varón, con el mejor trabajo de la carrera de Marilina Ross. Olvidar la penosa secuela, **La Raulito en libertad**,

rodada años después por Murúa en España. (23/6, 24 hs.)

**Cuarteles de invierno**, 1984, es una muy decorosa adaptación de la novela de Osvaldo Soriano y, en mi opinión, una película considerablemente subvalorada. La relación que se entabla entre un cantor de tangos enfermo y alcohólico y un boxeador en el ocaso tiene momentos de gran intensidad y les brinda a Oscar Ferrigno y Eduardo Pavlovsky sus mejores papeles cinematográficos. (16/6, 24 hs.)

La proyección de estas películas de Lautaro Murúa es una buena oportunidad para evaluar el lugar dentro del cine argentino de un realizador no demasiado apreciado.

Jorge García

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

**movicom**  
La evolución permanente.

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
		<b>1</b> <i>Perros de la calle</i> (Q. Tarantino) <b>TNT, 22 hs.</b> <i>Días de gloria</i> (T. Malick) <b>I-SAT, 15.45 hs.</b>	<b>2</b> <i>Medea</i> (L. von Trier) <b>Film &amp; Arts, 7 y 15 hs.</b> <i>Ultimo tango en Paris</i> (B. Bertolucci) <b>Space, 23.55 hs.</b>	<b>3</b> <i>La batalla sobre "El ciudadano"</i> (T. Simmons) <b>Film &amp; Arts, 22 hs.</b> <i>Por la patria</i> (J. Losey) <b>Bravo (MC), 17 y 23 hs.</b>	<b>4</b> <i>La historia se hace de noche</i> (F. Borzage) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Cuatro amigos</i> (A. Penn) <b>Cinecanal 2, 12.10 hs.</b>	<b>5</b> <i>La puerta del infierno</i> (T. Kinugasa) <b>Film &amp; Arts, 9.15 y 17.15 hs.</b> <i>El mago de Oz</i> (V. Fleming) <b>Cineplaneta (CV), 12 y 17.15 hs.</b>
<b>6</b> <i>Siete mujeres</i> (J. Ford) <b>TNT, 8.10 hs.</b> <i>Mamita querida</i> (F. Perry) <b>Space, 16 hs.</b>	<b>7</b> <i>Los mejores años de nuestra vida</i> (W. Wyler) <b>Bravo (MC), 17 y 23 hs.</b> <i>El café atómico</i> (K. Rafferty, J. Loader, P. Rafferty) <b>Film &amp; Arts, 23 hs.</b>	<b>8</b> <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) <b>Space, 23.55 hs.</b> <i>Blow-up</i> (M. Antonioni) <b>TNT, 24 hs.</b>	<b>9</b> <i>Una noche en Casablanca</i> (A. Mayo) <b>Film &amp; Arts, 9 y 17 hs.</b> <i>Drácula</i> (F. Coppola) <b>I-SAT, 23 hs.</b>	<b>10</b> <i>Pasajeros profesionales</i> (M. Scorsese) <b>Space, 23.55 hs.</b> <i>Baile con el diablo</i> (P. Wendkos) <b>Cinecanal 2, 0.55 hs.</b>	<b>11</b> <i>Flor del desierto</i> (E. Corr) <b>Cinemax, 20.15 hs.</b> <i>El convento</i> (M. de Oliveira) <b>Cineplaneta (CV), 20.25 hs.</b>	<b>12</b> <i>Ugetsu</i> (K. Mizoguchi) <b>Film &amp; Arts, 9.10 y 17.10 hs.</b> <i>Cacería de un forastero</i> (D. Siegel) <b>I-SAT, 15.45 hs.</b>
<b>13</b> <i>David y Lisa</i> (F. Perry) <b>Cinecanal, 12.45 hs.</b> <i>Mona Lisa</i> (N. Jordan) <b>Film &amp; Arts, 19 hs.</b>	<b>14</b> <i>La vuelta al nido</i> (L. Torres Ríos) <b>Space, 10.30 hs.</b> <i>Tres mujeres</i> (R. Altman) <b>Cinecanal, 11.35 hs.</b>	<b>15</b> <i>Los amigos de la muerte</i> (P. Yates) <b>Cineplaneta (CV), 14.50 hs.</b> <i>Cementerio de animales</i> (M. Lambert) <b>I-SAT, 23 hs.</b>	<b>16</b> <i>Harold y Maude</i> (H. Ashby) <b>Space, 18 hs.</b> <i>El callejón de los sueños</i> (A. Rudolph) <b>Cineplaneta (CV), 22 hs.</b>	<b>17</b> <i>Conquista sangrienta</i> (P. Verhoeven) <b>TNT, 15.45 hs.</b> <i>Amistad sin fronteras</i> (L. Kasdan) <b>Cinecanal, 23.35 hs.</b>	<b>18</b> <i>Antes de la lluvia</i> (M. Manchevsky) <b>Space, 22 hs.</b> <i>Fuegos en la llanura</i> (K. Ichikawa) <b>Film &amp; Arts, 23 hs.</b>	<b>19</b> <i>Un día muy particular</i> (E. Scola) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Garras de ambición</i> (R. Walsh) <b>Bravo (MC), 14 hs.</b>
<b>20</b> <i>Repulsión</i> (R. Polanski) <b>Film &amp; Arts, 19 hs.</b> <i>Masculino-femenino</i> (J.L. Godard) <b>Bravo (MC), 14 hs.</b>	<b>21</b> <i>Momentos desolados</i> (M. Leigh) <b>Film &amp; Arts, 5 y 13 hs.</b> <i>Taxi Driver</i> (M. Scorsese) <b>Space, 23.55 hs.</b>	<b>22</b> <i>Sabotaje</i> (A. Hitchcock) <b>Film &amp; Arts, 9.30 y 17.30 hs.</b> <i>Calles peligrosas</i> (M. Scorsese) <b>I-SAT, 23 hs.</b>	<b>23</b> <i>Juego de amor y de muerte</i> (G. Stevens) <b>Cinecanal, 11.55 hs.</b> <i>Barrio Chino</i> (R. Polanski) <b>Space, 23.55 hs.</b>	<b>24</b> <i>Los compañeros</i> (M. Monicelli) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Felices juntos</i> (W.K. Wai) <b>Space, 22 hs.</b>	<b>25</b> <i>Los tres hijos del diablo</i> (J. Ford) <b>Space, 16 hs.</b> <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa) <b>Film &amp; Arts, 23 hs.</b>	<b>26</b> <i>Reto a muerte</i> (S. Spielberg) <b>Space, 16 hs.</b> <i>Crumb</i> (T. Zwygoff) <b>Film &amp; Arts, 8.45 hs. y 16.45 hs.</b>
<b>27</b> <i>New York, New York</i> (M. Scorsese) <b>Space, 16 hs.</b> <i>El estado de las cosas</i> (W. Wenders) <b>Bravo (MC), 22 hs.</b>	<b>28</b> <i>Flirteando</i> (J. Duigan) <b>Space, 20 hs.</b> <i>Un mundo perfecto</i> (C. Eastwood) <b>Cinecanal, 24 hs.</b>	<b>29</b> <i>Pelotón</i> (O. Stone) <b>TNT, 22 hs.</b> <i>Atlantic City</i> (L. Malle) <b>Space, 23 hs.</b>	<b>30</b> <i>Huracán</i> (J. Ford) <b>Cineplaneta (CV), 12 hs.</b> <i>Ciudad dorada</i> (J. Huston) <b>Space, 20 hs.</b>			



## Hoy: Bill Murray

Si bien hoy nadie discute una verdad tan evidente, la primera vez que en *El Amante* se dijo que Bill Murray era el mejor comediante del momento, se escucharon algunas voces en desacuerdo. Corría 1993, año del estreno en la Argentina de *Una mujer para dos* y *Hechizo del tiempo*. Como casi todas las mejores actuaciones de la historia del cine, la de Murray en *Hechizo del tiempo* pasó inadvertida a la hora de los premios y reconocimientos "oficiales". Bill hizo caso omiso de esta injusticia y no cambió su forma de actuar; en cada papel posterior mantuvo su estilo y, aun en roles secundarios como los de *Space Jam*, *Criaturas salvajes* o *Ed Wood*, brilló y construyó un curriculum que le puede servir de base para pelear por el título al que debe aspirar legítimamente: Mejor Actor del Momento, sin aclaraciones genéricas. Esto será una realidad cuando Murray sea descubierto por la gente "seria", esa que decide los premios, lo que quizás haya comenzado a ocurrir con *Tres es multitud*. Ya era hora: Bill cumplirá cincuenta años el 21 de septiembre del año que viene.

En *Hechizo del tiempo* Murray es el meteorólogo Phil Connors, un ser escéptico que detesta su tra-

bajo consistente en cubrir la festividad del Día de la Marmota (bicho que efectivamente mordió a Murray durante el rodaje, en la secuencia de la camioneta). Phil es, según los parámetros de las relaciones públicas y de la mínima convivencia y amabilidad humanas, un ser intratable. Pero a pesar de ser escéptico, malhumorado y cínico hasta el extremo, Phil es dotado por Murray de una melancolía nunca vista en este tipo de personajes. No se trata aquí solamente de una actuación sutil, del gesto sugerido y perfecto: la composición de Murray va mucho más allá y descubre la posibilidad de adaptación de Buster Keaton al cine actual. Al igual que Buster, Bill no comenta jamás un chiste, ni desde sus gestos ni desde sus palabras: la comicidad trasciende al actor cuando este es realmente genial y no solo un buen cómico o un contador de chistes. Murray construye un personaje que pivotea entre la absoluta entrega a la película y el estar más allá de todo lo que le sucede, de los chistes que dice o actúa, de las situaciones que vive: única manera de poder lograr un Phil Connors querible y creíble y al mismo tiempo mantenerlo más allá del tiempo y del espacio. Una

actuación universal y para la eternidad encerrada en un pueblo y en un solo día.

El Herman Blume de *Tres es multitud* quizás haya sido la clave para que Bill comenzara a recibir elogios de muchos que antes no lo registraban como actor. Blume es un retorno a Phil Connors: cansado, escéptico, cínico, hasta le tira una pelotita de golf a un nene, aunque con menos energía que la utilizada por Connors para arrojar bolas de nieve a unos chicos. Blume no ve salida: incluso luego de su romance con la señorita Cross no llega a entender cómo hacer para vivir con interés. Recién al final podrá emocionarse con la obra de teatro de Max, el adolescente al que Blume admira por tener la tranquilidad y la decisión de hacer lo que le gusta. "Supongo que hay que encontrar algo que te gusta y hacerlo por el resto de tu vida", le dice Max a Blume. Phil Connors lo encontraba luego de resurgir de sus propias cenizas y de vivir la eternidad en un día: conseguía que Andie MacDowell se enamorara de él. Bill Murray, el actor, sabe lo que le gusta y también sabe cómo hacerlo. Desde hace muchos años. ●●

Javier Porta Fouz



**PRESIDENCIA DE LA NACION  
SECRETARIA DE CULTURA**



## **PREMIO NACIONAL BORGES Y LOS JOVENES 1999** **GUION DE VIDEO**

La **Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación** convoca a jóvenes de hasta 30 años de edad nacidos en Argentina, al **Premio Nacional Borges y los Jóvenes 1999 - Opera Prima Guión de Video**, como homenaje al gran escritor en el año del centenario de su nacimiento.

### **PREMIO**

**Mil pesos (\$ 1.000)** por cada uno de los tres guiones premiados  
**Realización de los videos** (en soporte Beta-Cam) de los tres guiones ganadores  
**Emisión** de los mencionados videos en un programa especial de la Secretaría de Cultura de la Nación en televisión abierta

**CIERRE: 30 de julio de 1999**

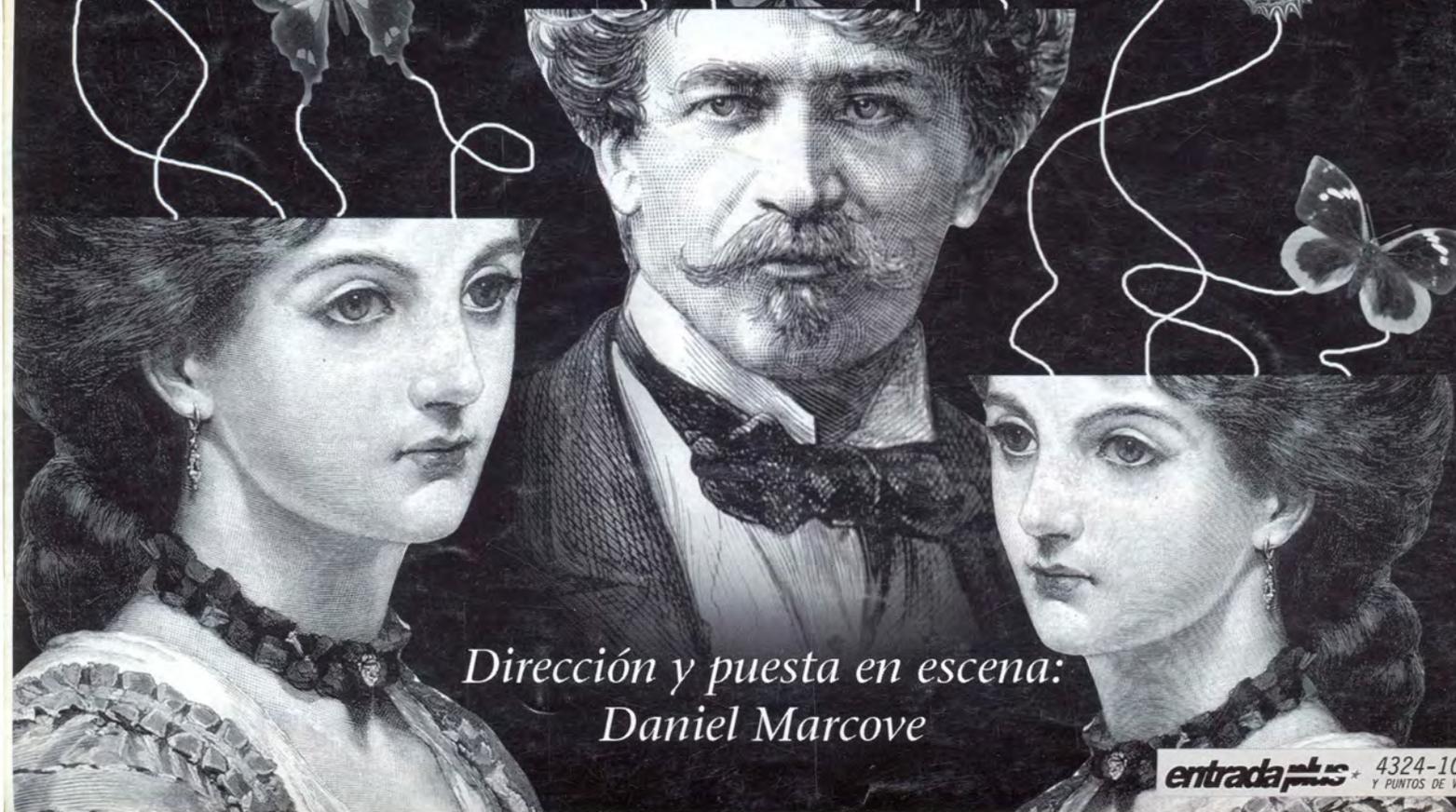
**BASES:** Secretaría de Cultura de la Nación, Av. Alvear 1690, PB - Capital Federal  
**INFORMES:** Canela Producciones, Tel./Fax: 4631-3285. E-mail: elpqv@ciudad.com.ar

ORGANIZACIÓN TEATRAL PRESIDENTE  
**ALVEAR**  
presenta

Teatro **Alvear**  
Av. Corrientes 1659

# Locos de Verano

*de Gregorio de Laferrère*



*Dirección y puesta en escena:*  
*Daniel Marcove*

**entrada plus** 4324-1010  
Y PUNTOS DE VENTA