EL AMANTE

CINE

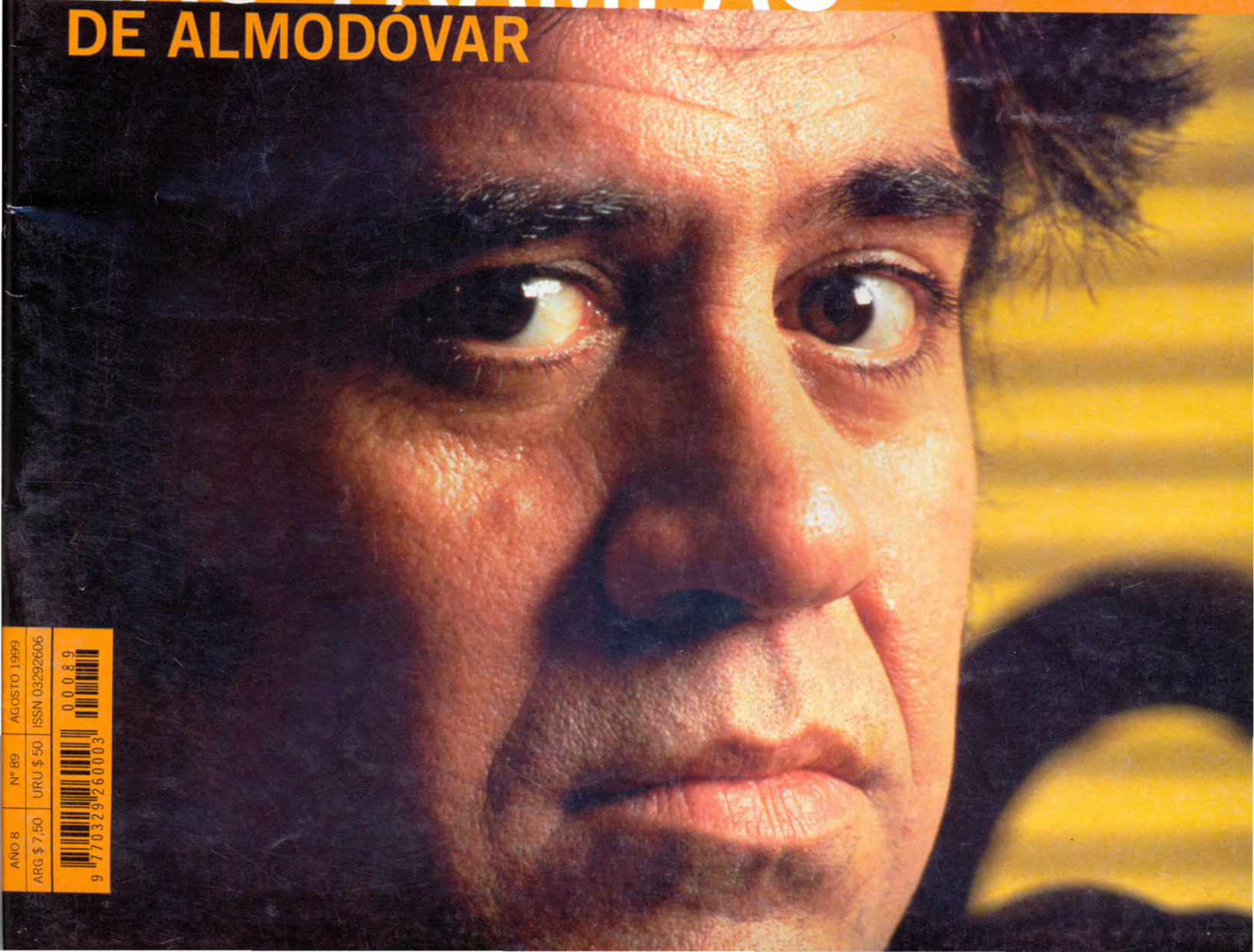
HITCHCOCK
Uso y abuso

EL ASADITO
El dogma rosarino

DEFINICIONES
La mirada gay

DOCUMENTO
La ley que vetó Mahárbiz

LAS TRAMPAS DE ALMODÓVAR



AÑO 8 | Nº 89 | AGOSTO 1999
ARG $ 7,50 | URU $ 50 | ISSN 03292606
9 770329 260003 00089

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP presenta

PROXIMOS ESTRENOS

UNA OBRA MAESTRA!

madre e hijo

Un film de Alexander Sokurov

ESTRENO 5 DE AGOSTO

"Una película para reír y emocionar. ¡ IMPERDIBLE !"

EL TREN DE LA VIDA (Train de vie)

Escrita y Dirigida por Radu Mihaileanu

SENSUAL, DESAFIANTE PROVOCATIVA.

Su pasión por el arte cambió la historia.

ARTEMISIA

Un film de AGNES MERLET

"LOS VAMPIROS HAN LLEGADO A NUEVA YORK"

nadja

una película de MICHAEL ALMEREYDA

ESTRENO 5 DE AGOSTO

INVIERNO MALA VIDA (WINTER LAND)

UN FILM DE GREGORIO CRAMER

ESTRENO 19 DE AGOSTO

Cuando un poeta encuentra el amor verdadero descubre que no todo es poesía.

Solo por Amor

BASADA EN LA NOVELA DE GEORGE ORWELL

Un Film de ROBERT BIERMAN

Un millón de dólares, un último deseo y poco tiempo para vivir.

KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR

(GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO)

DIRIGIDA POR THOMAS JAHN

La simplicidad y la ternura en un film que conmueve y hace soñar

el espejo (Ayneh)

Guión y dirección Yafar Panahi

• GRAN EXITO •

AFTER LIFE

...LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE

Exclusivamente LORCA

• GRAN EXITO •

CONOZCO LA CANCION

Exclusivamente COSMOS

• GRAN EXITO •

Detrás de los Olivos

Exclusivamente LORCA

Primer Plano invita a todos los estudiantes universitarios y de cine que deseen tener el benefecio de poder ingresar a las salas Lorca 1, Lorca 2 y Lorange solo por $ 3,50 todos los días incluyendo sábados y domingos. Presentando en Primer Plano (Riobamba 477) tu libreta universitaria y dos fotos 4x4, para poder obtener tu carnet.

STAFF

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

Asesora periodística
Claudia Acuña

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
Sergio Eisen
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Máximo Eseverri
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Tino y Norma Postel

Secretaria
María Alimova (el girasol de Rusia)
El poder de la fuerza
Martha González
Corresponsal extranjero en Naboo
Gustavo J. Miclodario Castagna, en baja
Cadete y Lord Sith
Gustavo Requena Johnson, Darth Maul
El banquete más grande de la galaxia
Norma Postel, corre Norma corre
Corrección de la década del 70
Diego Brodersen y Leonardo M. D'Espósito, Starsky y Hutch
Correctora de vuelta
Gabriela Manuelita Ventureira, el regreso del año
Meritorio de corrección
Jorge Anakin García, de chiquito era bueno
Jefe de archivo en cuarentena
Santiago García, el fanático
Traducción de Arturito
Lisandro de la Fuente, andá a cantarle a Jar Jar
Meritorio en general
Hugo Salas, el profesor patagónico
Colada con orgullo
Marcela Gamberini, en zapatillas

Diseño gráfico
Araujo, D'Amore, dg

El Amante es propiedad 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**
Email **amantecine@interlink.com.ar**
En internet **http://elamante.com.ar**

Preimpresión e impresión digital
GEA. Espinosa 2040
Tel 4581-5919/3762
Imprenta
Latin Gráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.
Tel 4867-4777
Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA. Moreno 794 9° piso. Buenos Aires
Distribución en el interior
DISA SA.
Tel 4304-9377 / 4306-6347

SUMARIO 89

4

Las trampas de Almodóvar
El director español sorprende con una película demagógica donde entra hasta Videla.

8

Star Wars: Episodio I
Una crítica a favor y una nota en contra sobre la primera parte de la saga de George Lucas.

24

El sabor de la molleja
El cine está vivo en Rosario y la carne sobre la mesa. *El asadito* y el asadito.

30

Hitchcock contra Hitchcock
A 100 años del nacimiento de Sir Alfred, un análisis y el reportaje que no llegó a dar.

38

La mirada gay
¿Hay una mirada gay o se trata de estéticas? Un análisis y el ciclo de Derek Jarman.

3 **Editorial**
14 **Cine y TV**

Críticas
16 **Invierno mala vida**
17 **Rugrats**
Amor a colores
18 **Corre Lola, corre**
19 **Un lugar llamado Notting Hill**
Manuelita
20 **La hija de un soldado nunca llora**
Tarzán
El amor es el diablo
21 **Juegos sexuales**
El abuelo
El secreto de los Andes
Virus
El rey y yo
22 **De 10 a 1**

23 **Ciclo cine argentino**
46 **El AmanTV**
48 **Cine y literatura**

Guía de El Amante
50 **Video**
56 **Cine en TV**
60 **Picado**
62 **Correo**
64 **Última página**

Ella

PHIL STERN

Ella Fitzgerald, 1961, JFK inaugural ball rehearsal

Buenos Aires Herald *- Argentina's international newspaper*

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

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

On Sunday
with **The Guardian*Weekly***
and The New York Times

El cine mudo argentino se perdió para siempre. El sonoro se deteriora y sigue el mismo camino. Aun los films relativamente nuevos requieren de tratamientos y cuidados especiales. Por otra parte, el enorme volumen del cine mundial que alguna vez pasó por los cines locales dejó muy pocas huellas: la práctica de los distrubuidores es destruir las copias una vez que pierden el valor comercial. No existen mecanismos legales para evitarlo y, por otra parte, las instituciones públicas y privadas dedicadas a conservar el patrimonio fílmico carecen de los recursos o de la voluntad para hacerlo eficientemente. Entre ellas, la insignificante cinemateca del Instituto de Cine. Hace tres años, cuando era diputado nacional, Fernando Solanas se asesoró apropiadamente y presentó un proyecto para terminar con ese estado de cosas: proponía la creación de una cinemateca nacional, convenientemente equipada y con personal entrenado, a la altura de las que en el mundo se dedican al difícil e importante trabajo de evitar que el cine se pierda. Proponía también prohibir la destrucción de las copias de películas internacionales exhibidas comercialmente en el país. Aseguraba que un negativo de cada film argentino por filmarse quedara a buen resguardo. Disponía también que la futura cinemateca tuviera una sala de cine, porque el sentido de preservar no es coleccionar en sótanos sino, fundamentalmente, exhibir lo atesorado. El proyecto fue aprobado por unanimidad hace dos años en la Cámara de Diputados y hace un mes por la de Senadores. Hoy, los interesados en que la Argentina tenga instituciones culturales dignas deberían estar festejando la sanción de la ley que crea la cinemateca y asegura la conservación del cine.

No es así, lamentablemente. El poder ejecutivo se encargó de vetar la ley por consejo de Julio Mahárbiz, director del INCAA. Junto a él, como ha ocurrido durante toda su gestión, reaccionaron los integrantes del establishment cinematográfico, los represenantes de los intereses que han hecho del cine argentino un coto de caza en el que los mismos personajes se reparten los beneficios año tras año. La ley asegura los fondos de la cinemateca, un organismo técnico de gestión a largo plazo, quitándolos del Instituto, sujeto a urgentes tironeos de los productores y cuya función es la promoción del cine y no la preservación, aunque durante la era Mahárbiz no haya cumplido cabalmente ninguna de esas funciones. Los que hacen lobby para lograr que nada cambie agitaron todo tipo de fantasmas para descalificar la ley: especialmente que se trataba de un gasto injustificado ya que todo lo que la cinemateca debía hacer ya estaba hecho. Lograron incluso que *La Nación* publicara un editorial antediluviano que calificaba a la ley de "totalitaria". Pero consiguieron su objetivo: el poder del Instituto seguirá intacto y a su disposición.

Tal vez no sea durante mucho tiempo. Mientras tanto, *El Amante* publica en este número un cuadernillo separado con el texto de la ley. Para que el lector tenga el testimonio de un futuro posible en el que la calidad de las instituciones culturales no esté degradada ni al servicio de los que las manejan en su exclusivo beneficio. A

NO VÁLIDO PARA CAPITAL FEDERAL

SUSCRÍBASE A **EL AMANTE** POR UN AÑO Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCIÓN (12 NÚMEROS Y UN LIBRO)

$ 70 ARGENTINA
(Ó 2 PAGOS DE $35)

U$S 130 MERCOSUR
(70 + U$S 60 DE GASTOS DE ENVÍO)

U$S 150 RESTO DE AMÉRICA
(70 + U$S 80 DE GASTOS DE ENVÍO)

U$S 160 RESTO DEL MUNDO
(70 + U$S 90 DE GASTOS DE ENVÍO)

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

Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCIÓN

TELÉFONO

☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
☐ LIBRO WIM WENDERS

TODO SOBRE MI MADRE

ESPAÑA
1999. 101'
DIRECCIÓN Pedro Almodóvar
PRODUCCIÓN Agustín Almodóvar y Michel Ruben
GUIÓN Pedro Almodóvar
FOTOGRAFÍA Affonso Beato
MONTAJE José Salcedo
MÚSICA Alberto Iglesias
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Antxón Gómez
INTÉRPRETES Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Rosa María Sardá, Antonia San Juan, Tony Cantó.

A contramano de las críticas laudatorias de la cual es objeto y de la consagración internacional de su autor, *Todo sobre mi madre* provocó en la gran mayoría de nuestros redactores un encendido rechazo. Con su canto a la maternidad, la película es el acercamiento de Almodóvar hacia una mezcla extraña de receta hollywoodense con nostalgias franquistas.

El fin del deseo

por QUINTÍN

El franquismo no produjo el Holocausto ni la Guerra Mundial como los fascismos congéneres. Pero fue largo, muy largo. Y fue una dictadura católica que se vistió de negro durante cuarenta años y obligó a los españoles al matrimonio religioso y a la escuela de curas, a la represión y el oscurantismo. La Mancha en la que nació Pedro Almodóvar en 1951 no debió ser un lugar muy divertido. Seguramente era pobre y gris, y el único entretenimiento era el cine. Cosa curiosa, el franquismo fue cinéfilo. El propio Caudillo lo era, como corresponde a los dictadores. Hasta la Iglesia española fue cinéfila: censuró y prohibió, dobló y deformó, pero no dejó de exhibir películas en las parroquias. Los españoles de Franco se acostumbraron a ver el cine doblado (como en los otros dos países del mundo que doblan, casualmente Italia y Alemania) y siempre les pareció lo más natural del mundo. En *Todo sobre mi madre* Cecilia Roth y su hijo ven *All About Eve* por televisión (doblada, naturalmente), película que en Latinoamérica se llamó *La malvada* y en España, *Eva al desnudo*. El muchacho protesta por el ▶

cambio de título pero su madre replica: "No sé. *Todo sobre Eva* no suena bien." El personaje da a entender que la costumbre de adulterar los títulos (y, por extensión, el doblaje) tiene su encanto, después de todo. Es solo un detalle, pero se sabe que en las películas de Almodóvar (más aún en esta), las madres siempre tienen razón.

El cine doblado durante el franquismo era el americano, paraíso de glamour y sueño lejano que tanto contrastaba con la escena árida y miserable de la patria. Nada más natural que quedarse fijado en esa escena de imágenes luminosas en lengua conocida, aspirar a convertirlas en realidad un día. Los directores más famosos del posfranquismo, educados en la circunstancia gris y la pantalla plateada, padecen de fascinación por el clasicismo hollywoodense. Fernando Trueba le dedicó su Oscar a Billy Wilder; José Luis Garci, otro español oscarizado, escribió libros enteros para hablar de la belleza de Marilyn y las maravillas de Los Angeles. Cuando Almodóvar gane su estatuilla por *Todo sobre mi madre* (se le escapó por poco con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pero esta será la definitiva) cumplirá con el sueño de consagrarse en la usina que alimentó sus sueños de infancia. En *La flor de mi secreto* ya había homenajeado a George Cukor, con quien suele comparársele por su habilidad para dirigir actrices. Pero la migración de Almodóvar a Hollywood se realizará por medios más rotundos: los diarios informan que su próxima película será un encargo de la industria americana. No es novedad que Almodóvar se aproxima al cine que iluminó su niñez y adolescencia. Lo sorprendente es que lo haga desde los valores que exaltó el franquismo. *Todo sobre mi madre* prueba esa curiosa aberración.

A primera vista, la intención de Almodóvar es exactamente la contraria. Su film anterior, *Carne trémula*, terminaba con un exabrupto que oponía la libertad, el colorido y el progresismo del presente español a la tristeza y la opresión bajo la dictadura. Allí, un niño nacía en un país moderno y feliz. *Todo sobre mi madre* terminará también con un nacimiento que compensará tres muertes. O mejor dicho, habrá un epílogo donde el chico que nació seropositivo se curará milagrosamente y su abuela reaccionaria podrá aceptarlo calurosamente. El proclamado antifranquismo de Almodóvar, su oposición políticamente correcta a las dictaduras (encarnada en una frase de Roth que manifiesta su satisfacción porque Videla está preso), se agotará allí, en lo declamatorio. Cada vez más, sus películas proclaman una sociedad homogénea y feliz, justifican las desventuras humanas por la perpetuación de la especie y declaran a la familia como su célula principal. Hasta vociferan el patriotismo. Estos conceptos bien podrían haber figurado en un discurso del alcalde de Calzada de Calatrava que el niño Almodóvar oyera en ocasión de conmemorarse el triunfo sobre los rojos.

Por supuesto, en la España unida de Almodóvar, las madres solteras y los travestis, las putas y los homosexuales están incluidos como ciudadanos de pleno derecho. Almodóvar pasa por abogado de las minorías sexuales y *Todo sobre mi madre* transcurre entre prostitutas, lesbianas y monjas embarazadas. El director se encarga de filmar una plaza donde los travestis catalanes reciben a sus clientes con un estilo tan edulcorado como el que la publicidad utiliza para vender las playas del Caribe. Y si Agrado, el travesti, está a punto de ser asesinado, el tono general de esa secuencia niega el peligro que corre. Es bueno recordar otra película sobre un travesti, *En un año de trece lunas* de Fassbinder, donde el protagonista termina suicidándose tras sufrir (y hacer sufrir a la platea) todos los matices del escarnio y la desolación. En la sociedad de Almodóvar, que ha alcanzado definitivamente el futuro —esa España de nuevos ricos—, el dolor parece suprimido por decreto. Ese es el discurso de gran parte de la sociedad española de hoy, que sigue confundiendo cierta liberalización de las costumbres y su propio ascenso económico y social con el fin de la Historia (Franco también creía en la inmovilidad, pero para ser poderoso había que ser militar o marqués). Pero no lo es menos que todo suena espantosamente falso, agresivamente hipócrita y que es difícil que un arte reconciliado con su tiempo y que se empeña en borrar las huellas del dolor tenga mérito alguno. Almodóvar lo sabe, pese a todo. En *Todo sobre mi madre* la enfermedad y la muerte se despachan con precipitación y ligereza. Pero una madre sufre: la película acompaña a Roth en su viaje de mujer destruida por la pérdida de su hijo. El recuerdo de esa muerte es el dispositivo emocional del film que, de otra manera, transcurriría en la pura anestesia. Para hacer efectiva la alternancia de risas, llantos, truculencias y simpatías de la película, Roth debe poner su cara llorosa no solo para enterarse de que el chico está muerto sino para contarlo, nada menos que cuatro veces, a cada personaje que va encontrando. Cecilia activa los lagrimales del espectador de la misma manera en que Agrado estira las comisuras con sus bocadillos cómicos: todo es pura fisiología, necesidad de la manipulación destinada a que *Todo sobre mi madre* sea un tren que arrolle a la audiencia con su dosificada mezcla de comedia y tragedia, de anécdotas graves y frivolidades. La película se parece mucho a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde una mujer sufriente está rodeada por un conjunto de personajes femeninos excéntricos. Pero tiene menos gracia porque tiene mucho más cálculo. Y el resultado huele, inevitablemente, a rancio.

No es así como el film fue recibido en Cannes. No es así como lo trató la inmensa mayoría de la crítica internacional. No es así tampoco como lo tratará la Academia de Hollywood y la audiencia que hace un tiempo idolatró una película igualmente manipuladora, *La vida es bella*. Pero *Todo sobre mi madre* tiene también las características ideales para despertar tantos elogios. No es una comedia sobre el Holocausto (lo que le ahorra, de paso, algunos rechazos) pero sí una comedia sobre la heterodoxia sexual, el sida, la donación de órganos, los padres que tienen tetas grandes (uno de los gags más festejados). Se supone un film audaz y picante, pero no ofende a nadie. Al contrario, es una película sobre la homosexualidad que hace sentir tolerante al más conservador de los heterosexuales. Hace tres números, Todd Haynes declaraba en estas páginas en relación con cierta actitud de la audiencia frente a los problemas de las minorías: "Aceptamos a los gays. Adoramos a los gays... Solo traten de no hablar mucho de su vida sexual." De paso, en el mismo párrafo de *El Amante*, Haynes dice: "Fassbinder estaba en contra del cine que le presenta un conflicto al espectador para luego resolverlo al final. Esta tradición nos da la idea de que todo está bien y los problemas se arreglan solos" *Todo sobre mi madre* podría llamarse *Yo conocí travestis felices*. No es que Almodóvar arregle exactamente los problemas. Lo que hace es reducirlos a su mínima expresión. Después de todo, se carga alegremente tres personajes, pero dos de ellos mueren felices porque tienen un hijo. El travesti que regresa para morir lo hace con la dignidad y la vocación de servicio de un oficial americano que parte para Vietnam. La monja embarazada es seropositiva y, además,

Los personajes hablan siempre de sexo pero nadie parece practicarlo.

gravemente hipertensa. Pero la sonrisa no la abandona porque va a parir, aunque intuye que no pasará el parto (y, por supuesto, la posibilidad de abortar ni se menciona).
Es justamente la actitud respecto del sexo lo que hace de *Todo sobre mi madre* una película aceptable para las mayorías morales. Por dos razones. La primera, como sucede con las películas americanas de hoy (especialmente con las independientes), es que se habla todo el tiempo de sexo, pero en la película no hay siquiera un beso. Apenas una insinuación de un compañero del teatro para que Agrado le practique una fellatio: esta nunca se concreta. Marisa Paredes y Candela Peña son una pareja de lesbianas. Nunca se las ve en la cama, acaso porque Peña es adicta a las drogas. De todos modos, se curará (del lesbianismo especialmente) y terminará también teniendo un hijo. Paredes, por su parte, exclamará con nostalgia divertida: "Hace tanto que no mamo una polla". (Todo esto suena bastante falocéntrico y lo es.)
La segunda razón es más retorcida aun: aunque *Todo sobre mi madre* pretende festejar el sexo en todas sus variantes, las preferencias sexuales solo sirven para etiquetar a los personajes: este es un travesti, aquella una lesbiana, la otra es heterosexual pero tuvo un marido travesti. La vida sexual en sí no tiene importancia alguna. No recuerdo un film que atribuya al sexo un carácter más banal, que lo describa como una actividad irrelevante que solo tiene como consecuencias la enfermedad y/o el embarazo. Los protagonistas no le dan importancia alguna: Agrado habla sin pasión de sus miles de clientes, el tipo del teatro necesita una mamada porque está un poco nervioso, a Roth ni se le ocurre, Paredes y Peña están en otra cosa, la monja tuvo una sola relación con un travesti. El complicado guión de *Todo sobre mi madre* se teje en torno de una constante: la función del sexo no es alimentar el deseo sino asegurar la procreación, el verdadero sentido de la vida según este Almodóvar de la madurez y el viaje a Hollywood.
La extraña operación de Almodóvar es una regresión: una actualización de su infancia bajo la influencia del franquismo y el cine americano que lo termina instalando nuevamente en ese mundo. Si la censura franquista proscribía el sexo por considerarlo un pecado, Almodóvar lo soslaya como una molestia que sirve a la procreación. Si prohibía hablar de política, su carrera como cineasta ha seguido la consigna al pie de la letra. En su cine no hay la menor huella de conflictos sociales, ningún testimonio de las desigualdades e injusticias de la sociedad española, ningún signo de que sus personajes aspiren a cambiar su circunstancia. Los discriminados del franquismo han accedido a un mundo pleno y perfecto, el de una democracia que no solo es el mejor de los gobiernos sino la cura de todos los males. Y con eso basta. Sus personajes, entre los que nunca hubo un trabajador, saltaron al otro lado de la pantalla, llegaron finalmente a Hollywood, al territorio del glamour y el lujo, realizaron la fantasía de dejar atrás las privaciones y el dolor cotidianos. Todos son artistas o héroes potenciales e integran una especie de clase media universal y abstracta aunque sean prostitutas o marginales. Son dibujos animados, criaturas de una España eternizada en el confort. Son inmortales y por eso mueren tan fácilmente.
Desde ese horizonte, el melodrama deja de ser el género que hace sublime el sufrimiento, que localiza en los tormentos del amor las marcas de la estructura social tal como se ve en las obras de Sirk, Visconti, Ripstein o Fassbinder. La variante de Almodóvar es, en cambio, un ejercicio cínico, una receta en la que se distribuyen irresponsablemente los ingredientes del sentimentalismo. Hay una doble moral en juego: los integrantes de las minorías sexuales o raciales saben que siguen siendo discriminados (en España, en la Argentina, en los Estados Unidos). Pero lo que podría ser irónico queda oculto al gran público y la pretensión de tolerancia lo tranquiliza. Así, al ignorar la opresión que la sociedad ejerce sobre los individuos, la ecuación entre el padecimiento personal y la crueldad del poder se revierte para transformarse en una brutal apología del orden establecido y la resignación.
La canonización de Almodóvar a la que asistimos en Cannes (aunque la película no ganó la Palma de Oro) y la propagación de la idolatría de la que seremos testigos en los próximos meses son preocupantes. Porque detrás de tanta admiración hay menos un respeto artístico que el reconocimiento a un ingeniero que acaba de dar con una fórmula para que las estrategias de Hollywood se sigan reproduciendo. Una película avalada por el sello del exotismo mediterráneo y la comparsa del director a la que se le permite animar la fiesta y participar en la distribución internacional a gran escala, con la condición de que lime todas las asperezas de su obra, que la haga potable y digerible, que acentúe la vistosidad y la vuelva inocua. Como en *La vida es bella*, donde el tanque norteamericano aseguraba el final feliz, en *Todo sobre mi madre* hay también un acabado que acentúa el optimismo y un apoyo muy conveniente a las causas humanitarias (la donación de órganos, la cura del sida) que la acercan aún más al gusto norteamericano.
Se dice incluso que Almodóvar testeó distintos finales con el público. Lo curioso es que *Todo sobre mi madre* es una de sus peores películas. Filmada desprolijamente, carece de la frescura de *Entre tinieblas*, de la sinceridad de *La ley del deseo*, de la fuerza de *Qué he hecho yo para merecer esto*, de la elegancia de *La flor de mi secreto*. Convertido en prestidigitador por encargo, Almodóvar parece haber perdido cada una de sus cualidades a cambio de una gloria a otra escala y del certificado para proseguir su carrera en los Estados Unidos. La experiencia indica que el inventor de tantas trampas acaba de caer en una.

STAR WARS EPISODIO 1: LA AMENAZA FANTASMA

Stars Wars Episode I: The Phantom Menace
EE. UU.
1999, 135'
DIRECCIÓN Georges Lucas
PRODUCCIÓN Rick McCallum
GUIÓN Georges Lucas
FOTOGRAFÍA David Tattersall
MÚSICA John Williams
MONTAJE Paul Martin Smith
SONIDO Ben Burtt
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Gavin Bocquet
EFECTOS ESPECIALES Industrial Light & Magic
INTÉRPRETES Liam Neeson, Natalie Portman, Ewan McGregor, Jake Lloyd, Samuel J. Jackson, Pernilla August, Terence Stamp.

La sombra de Darth Vader

por SANTIAGO GARCÍA

Episodio I La amenaza Fantasma es la cuarta película de la saga *La guerra de las galaxias* que produce George Lucas. La primera fue *La guerra de las galaxias*, dirigida por el propio Lucas en 1977. Posteriormente la llamó *Episodio IV: una nueva esperanza*, con lo que se sentaron las bases para el gran proyecto del director: realizar nueve películas. Le siguieron el episodio V llamado *El imperio contraataca* (1980) y el episodio VI, *El regreso del Jedi* (1983). Los acontecimientos narrados en *Episodio I La amenaza fantasma* transcurren 40 años antes de los que suceden en *La guerra de las galaxias*. Es por eso que *La amenaza fantasma* se considera una "precuela". Esta confusión, sin precedentes en la historia del cine, requiere de un análisis también inédito. Porque un primer episodio de un total de nueve debe ser inevitablemente introductorio. *Episodio I* lo es. Pero conviven al mismo tiempo esta estructura de prólogo con las características de una secuela. Como tal, debe ofrecerle a los espectadores un reencuentro con, por lo menos, uno de sus personajes principales, debe reponer la iconografía y los códigos de las anteriores entregas y, finalmente, debe ir un poco más allá en algún sentido, ya sea técnico o artístico. *Episodio I* cumple con todo esto pero se enfrenta con un problema. Si la película es la primera entrega de una gran saga deben explicarse algunas cosas por primera vez. *Episodio I* no lo hace, ni le importa hacerlo.

Es cierto que quizás no sea necesario explicar la Fuerza, pero al menos debería tenerse en cuenta que para muchos espectadores gran parte de los elementos de la película no significan nada. Sobre eso volveré más adelante.

A pesar del mencionado espíritu introductorio, *Episodio I* cuenta una historia completa. El planeta Naboo es víctima de un bloqueo económico que se convertirá en una invasión. Dos Jedis, Qui-Gon (Liam Neeson) y su aprendiz Obi-Wan Kenobi (Ewan McGregor) son enviados para interceder y descubren la invasión encubierta. Naboo es gobernado por una reina elegida por el pueblo, Amidala (Natalie Portman). La historia de cómo los protagonistas luchan contra esta invasión es lo que se narra en *Episodio I*. El final de esta historia es feliz y eufórico como el de *El regreso del Jedi*. Lucas cuenta para esta película con una capacidad tecnológica sin precedentes que él mismo impulsó a partir de la creación de su propia compañía de efectos especiales.I▶

Como ocurrió anteriormente, los efectos especiales son solo el envoltorio. La ilimitada imaginación de Lucas encuentra en ellos un aliado pero nunca el centro.
Aquí los efectos sirven para crear escenas fantásticas de distinto calibre: la sorpresa de la ciudad subterránea, la pesadillesca fauna de monstruos en el centro del planeta, el monumental Congreso y el ejército de robots que sale de las naves. Los cuerpos acurrucados de estos últimos parecen una nefasta mezcla de momias y fetos humanos. Su despliegue frío e hipertecnologizado repite una de las constantes de la saga: la tecnología deshumanizada que no salvará a la gente: será una amenaza. Como el propio Darth Vader, un hombre invadido por una máquina que ha perdido al ser humano y se ha convertido en el centro del mal.
Con la manipulación digital en casi cada uno de los fotogramas, la película es el único nexo que tenemos entre el cine tal como lo hemos conocido y el del futuro. No se trata aquí de si será mejor o peor, sino de dos épocas distintas. Lucas ha creado varios personajes virtuales pero ha mantenido al maestro Yoda, manejado siempre por Frank Oz, como el muñeco primitivo que siempre ha sido. No hizo lo mismo con Jabba the Hutt, un personaje que no posee tanto carisma en la saga. O el mismísimo R2D2 (Arturito), que hubiera hecho maravillas digitalizado pero cuya presencia real de secarropas se ha ganado el amor de millones de espectadores.
Lucas respeta a los personajes y al público que los sigue. El trabajo de vestuario y dirección de arte supera toda marca previa del propio realizador, creando fusiones de hipertecnología con un mundo en muchos sentidos más primitivo que el nuestro. Hay tantas culturas en el origen de los diseños que es difícil saber cómo las han combinado.
Un lugar común sobre *La guerra de las galaxias* es que los actores nunca están bien. En *Episodio I* los actores están muy bien. Liam Neeson es un caballero Jedi perfecto y Ewan McGregor es un Obi-Wan ligero y carismático, perfecto antídoto contra cualquier sobredosis de solemnidad. Natalie Portman, la reina Amidala, es un personaje de mucho peso y la actriz lo lleva de maravilla; su presencia en los próximos dos films de la saga será fundamental.
Los personajes tienen un peso que no permite a los actores lucirse como estrellas y eso es lo que muchos han creído que es mala actuación. Pero también es cierto que Lucas construye personajes que casi no hablan o tienen pocos gestos, con Darth Maul a la cabeza: un Lord Sith de extraordinaria presencia y gran definición como personaje, sin una sola descripción sobre su psicología. Lucas incluso se arriesga a hacerlo combatir contra dos Jedis, rompiendo la norma de que el villano nunca debe estar en desventaja. Esa secuencia, la favorita de cualquier fanático de la saga, está resuelta con esos toques que la transforman en clásica: los campos de fuerza que separan a los luchadores, la actitud de cada uno frente a la espera, y el desenlace la convierten en el indiscutible clímax de la película incrementado por la presentación de acciones en paralelo de los demás personajes. Y si de personajes se trata, se extraña a Han Solo, un pie fuera de la fuerza que es necesario. Y C3PO en dúo cómico con R2D2 no puede ser igualado por el agotador Jar Jar Binks. Del resto de los personajes no hay espacio para hablar, pero hay docenas de todo tipo y especie.
Pero si *Episodio I* se llama *La amenaza fantasma* es por algo. Toda la película está construida alrededor de un personaje: Annakin Skywalker, interpretado por Jake Lloyd. Este niño, un esclavo que los Jedis encuentran en Tatooine, es quien en *La guerra de las galaxias* aparecerá convertido en el villano Lord Darth Vader. Ver la película bajo esta óptica la cambia totalmente (es recomendable ver primero *La guerra de las galaxias* y después *Episodio I*). Los que se inicien con esta película o se hayan olvidado de las anteriores verán una historia distinta.
El pequeño Annakin tiene una gran inteligencia y la fuerza es muy poderosa en él. Qui-Gon confía en Annakin y lucha contra todas las reglas para instruirlo. Un deber que legará a Obi-Wan, personaje que se resignifica completamente si uno sabe que Vader será su peor enemigo (la muerte de Kenobi en *La guerra de las galaxias* será su manera de salvar a Vader del lado oscuro de la Fuerza). Pero verlos juntos dándose la mano y terminar unidos es algo que evita cualquier idea de final feliz. La sombra de Vader es tal, que hasta descubrimos que ha creado a C3PO y ha sido compañero de batalla de R2D2. Yoda sabe que hay un futuro nebuloso y teme por ello. La figura oscura del Senador Palpatine, un trepador que controla varias decisiones de la reina, logra al final de la película parte de su cometido (ya sabemos el poder que tendrá en el Imperio). El plano final, con villanos y héroes juntos, es tan terrible como una tragedia griega. Ese niño inteligente y ambicioso sufrirá mucho antes de convertirse en Vader, como se narrará en las siguientes películas. Por ahora solo sabemos que desea visitar todos los planetas y volver al suyo para liberar a los esclavos. Entre ellos se encuentra su madre, a quien Annakin le promete que volverá y la librará de la esclavitud. Es casi un hecho previsible que Annakin nunca liberará a su madre, que probablemente ella morirá antes de que lo logre y que eso será una carga demasiado pesada para él. Aún quedan varios años de Annakin con Obi-Wan como su maestro. Y todavía debe morir la reina Amidala, poco después de dar a luz a Luke y Leia.
No puedo dejar de pensar esta película como la historia trágica de uno de los más grandes personajes de toda la historia del cine. Su nombre es Darth Vader, y en la alegría de ese niño uno ve el sufrimiento del adulto. La película apenas lo insinúa, pero quien conoce el resto de la historia (Lucas ha decidido hacer finalmente solo seis películas, y está bien, porque no hay saga sin Vader) sabe que, a pesar de la euforia de la niñez y la omnipotencia de la juventud, carga con un destino trágico. Darth Vader perderá a su madre y a sus amigos, abandonará sus sueños o los transformará en algo muy distinto. Su maestro morirá en sus manos y peleará a muerte contra su propio hijo.
Si pensamos *La guerra de las galaxias* como seis películas que solo cuentan la historia de este personaje, algunos ya sabemos que es un héroe trágico. Otros aún no. Pero cuando veamos los seis films, terminaremos de armar el rompecabezas. Algunas piezas funcionan mejor individualmente, otras se vuelven grandes al integrarse. Quizás *Episodio I* sea para muchos solo un gran prólogo, pero es mucho más que eso. Es el comienzo de la historia de Darth Vader.

Esperando el lado oscuro

El nuevo film de la saga de *La guerra de las galaxias* ha despertado entre los amantes de este universo tanto adhesión como insatisfacción. De las razones de esta última se ocupan las siguientes líneas, así como de una mirada sobre un nuevo tipo de cine. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

El *Episodio I* de *La Guerra de las galaxias* prometía una historia extraordinaria: la infancia del mejor personaje de la saga, Darth Vader, el villano trágico que resulta ser el padre de Luke y Leia Skywalker. Por su mismo punto de partida, el film era un desafío para la imaginación: debía mostrar la inocencia de un niño como meramente provisoria, sus favores a la Federación como antesala de su pasaje al bando del Imperio, sus amistades y amores juveniles como la prehistoria de sus odios futuros. En fin, tenía que mostrar los años de lealtad de un futuro traidor, los días luminosos de un ser que luego caerá en su lado oscuro, la calma antes de la tormenta. La infancia de Annakin Skywalker, entonces, debía estar signada por la misma sombra negra que acecha al personaje en el excelente afiche del film: la sombra de Darth Vader, el otro de sí mismo que lo aguarda para la gran transformación. Pero este halo trágico que envuelve al que será el Judas de la Fuerza (porque hará que se cumpla la profecía de la manera menos esperada) nunca se manifiesta en el *Episodio I*. Aunque el espectador intuya que la herida por haber sido separado de su madre nunca terminará de cerrar, tampoco queda claro qué puede impedir el reencuentro después de una victoria tan resonante: bastaría con que el niño se lo pidiera a la Reina Amidala como recompensa por su servicio para que inmediatamente se restituyese el vínculo (de hecho, si en el *Episodio II* hubiera que impedirlo sería, más que una injusticia cósmica, una manifestación de la falta de motivos de peso para justificar la tentación de Annakin por el lado oscuro).

Pero esta primera parte posterga el conflicto que llevará a Annakin a convertirse en Vader: salvo para el sabio Yoda (que sospecha solo porque es dueño de poderes adivinatorios), no hay trazas del futuro comportamiento del personaje. El film solo se dedica a exponer la variedad de seres fantásticos que habitan las subcreaciones de Lucas.

Las subcreaciones son mundos coherentes regidos por leyes diferentes de las terrestres, situados fuera del tiempo y del espacio conocidos, con historia, geografía y cultura propias. Tolkien creó el término para nombrar el mundo de la Tierra Media donde ocurrían sus obras, y se aplica también a los libros de Ursula K. Le Guin o a toda la saga de *La guerra de las galaxias*. La idea de explorar un mundo inexistente, gestado totalmente al margen de los parámetros humanos, suele perder su halo de aventura en el mismo instante en que chocamos contra los límites de la imaginación pura, no sorprenden ni siquiera a los que ignoran la literatura medieval o los escritos sobre mitología. Enseguida nos encontramos con sistemas de castas, magia negra y blanca, órdenes de caballería, imperios autoritarios combatidos por espíritus rebeldes, seres elegidos para el bien o tentados por el mal, héroes en busca de su identidad, ritos de iniciación, pruebas, rescates de princesas, bestiarios de seres fabulosos, sabios epigramáticos, idiomas inexistentes, mapas inventados y nada de sexo. El horizonte de estos relatos parece ser la curiosidad algo despistada de la mentalidad preadolescente, donde no hay lugar para las ambigüedades psicológicas, las dudas, las pasiones bajas y las tentaciones mundanas, porque todavía no se ha vivido lo suficiente como para pensar en un peligro que no sea externo, lejano y desconocido. Por eso quizá el *Episodio I* apunta a la infancia del espectador, al recuerdo perdido de una mirada virgen y aséptica, que acepta que cada cosa y cada persona es lo que es en su pura apariencia, sin dobleces, sin aristas ocultas, sin pasado. Como quien pide que la vista se recree en la pura variedad polimorfa de lo fabuloso sin pedir explicaciones y disfrute de un gran espectáculo sin doble sentido ni contradicciones internas, Lucas parece haber pensado el *Episodio I* para una nueva especie de espectador que consume el film bajo los parámetros del postcine. ¿Qué sería este postcine que no haya sido alguna vez el cine? Una apuesta a ver en la pantalla no tanto un relato en imágenes, sino paisajes, seres y proezas que nacieron en la imaginación para ocupar *per se* un espacio distinto del real. El nuevo espectador sería aquel que no le pide rigor al cine, sino mundos desconocidos. Hay algo agotador para la vista en el *Episodio I*: como en un cuadro de El Bosco —donde cada porción de la tela recrea un universo autónomo—, los planos del film parecen volverse infinitos, exceder las posibilidades mismas de la pantalla rectangular y contener unidades que escapan a los criterios narrativos de la escena. Como si la realidad alternativa sobrepasara los límites de la fábula y hubiera más variedad de criaturas de las que las exigencias narrativas pueden asimilar, el *Episodio I* parece la representación parcial y fragmentaria de un mundo inagotable que sigue y se completa fuera del cine. *Episodio I* responde a la idea de un cine omnipotente, más rico que la realidad, pero incapaz de contar una historia donde un niño sea algo más que la imagen diáfana de la inocencia.

LA VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE

After life
JAPÓN
1998, 118'
DIRECCIÓN Kore-Eda Hirozaku
PRODUCCIÓN Shibo Sato y Masayuki Yasuda
GUIÓN Kore-Eda Hirozaku
FOTOGRAFÍA Yutaka Yaazaki
MÚSICA Yasuhiro Kasamatsu
MONTAJE Kore-Eda Hirokazu
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Toshihiro Isomi y Hideo Gunji
INTÉRPRETES Arata, Erika Oda, Susumu Terajima, Takashi Naito, Kei Tani, Toru Yuri, Hisako Hara, Akio Yokohama

Las maquinarias del recuerdo

por EDUARDO A. RUSSO

Con tres largometrajes en su haber, Hirokazu Koreeda —nacido en 1963 y formado en el documental televisivo— ya es un nombre sobresaliente del actual cine japonés. Todavía no ha llegado hasta nosotros *Maborosi* (1995), en la que su protagonista trata de restablecer su vida luego del inexplicado suicidio de su marido, y que la crítica ha relacionado con la Juana de Arco filmada por Dreyer por su intensidad emocional y el trabajo virtuoso con los encuadres y los rostros. En su segundo largo —*Without Memory* (1996)— hubo un hombre amnésico tras un accidente que trataba infructuosamente de recuperar su pasado auxiliado por una cámara de video. Los que conocen sus realizaciones para TV resaltan que Koreeda parece haber hecho de la memoria un *leit motiv* de su filmografía. En *La vida después de la muerte*, bajo la coartada de una fábula fantástica plantea interrogantes que interpelan abiertamente al espectador, enfrentado ante una situación tan insólita como la premisa ficcional de la que parte su film.

ESTACIÓN DE PASO. *La vida después de la muerte* transcurre a lo largo de una semana. Su inicio es pausado, minucioso, cotidiano. Jóvenes funcionarios, algo así como trabajadores sociales, se disponen a atender 22 nuevos casos: gente de edad y aspecto diverso que entrevistan con exhaustividad y paciencia. No tardamos mucho en enterarnos de que son muertos recientes. Y el trabajo en cuestión es tan sencillo como extraordinario: estas personas deben elegir, en tres días, un solo recuerdo de sus vidas para llevarse al más allá. Pero la cuestión no se limita a esa consultoría post-mortem; a estos funcionarios les espera, en el resto de la semana, el arduo trabajo de filmar la imagen elegida por los muertos para que luego puedan ser vistas en una pantalla cinematográfica. Ese recuerdo, filmado y recuperado por el cine, será lo único que podrán llevar al otro mundo.
En un limbo amable e invernal, con el aspecto de un edificio burocrático suburbano, los empleados orientan a los pasajeros al más allá en la decisión. Un aviador elige sin dudar el recuerdo de la sensación de volar sobre las nubes. Otro personaje, luego de repasar todas sus proezas sexuales, se decide por el día de la boda de su hija. Una anciana, silenciosamente, opta por ver caer nuevamente los pétalos de las flores del cerezo. Una adolescente, cuya elección primera es la de revivir cierta atracción mecánica de Disneylandia, es inteligentemente convocada a recordar un poco más y reencuentra una experiencia más propia y temprana. Claro está, no todos los casos se resuelven con facilidad; dos de ellos aportan intrigas que atraviesan el film: el Sr. Watanabe no puede detectar algo que haya sobresalido en su existencia y deberá repasar su vida entera en video. El joven Kawashima simplemente se resiste a elegir con argumentos contundentes, y se convertirá en candidato a trabajador —si bien reticente— en la Estación.

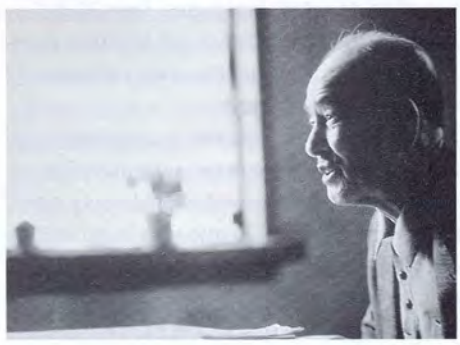
LA MEMORIA DEL CINE. A más de un siglo de inventado el cine, Koreeda consigue en *La vida después de la muerte* uno de esos logros que ya cuesta creer posibles: el de poner en imágenes un trasmundo que evita tanto los clisés acumulados por la imaginería clásica como los propuestos desde el mercado espiritual de la *New Age*. Sostenidos a ficción pura, este limbo y estos muertos en tránsito escapan de todo trascendentalismo a cualquier "otra vida" prometida y por cierto mejor. Simplemente repasan lo vivido, y cuentan con el cine para recuperarlo. Es que *After Life* no trata sobre la muerte sino sobre la vida y, dentro de ella, del lugar que ocupa eso que llamamos cine. ¿Para qué sirven al fin y al cabo las películas? ¿Es su misión duplicar lo visible, poner en escena sueños o recuperar recuerdos? Las preguntas sobrevuelan la película y no cristalizan en una sola respuesta; en todo caso, se pasa la posta al espectador. No obstante, en esta indagación de la memoria, algo distingue a esta ficción de otras que han buceado en terrenos similares: precisamente la carencia de ahondamiento en la subjetividad. A cambio de esto, los tejidos del recuerdo se elaboran en forma dialógica. La memoria aparece como una construcción de varios. Viene de afuera, y no está en un rincón apartado del interior de nadie.
En el proyecto original del film de Koreeda no había una ficción precisa: las entrevistas que tapizan la parte inicial de la película

son no solamente de aspecto semidocumental. Algunas son *reales*, hechas a personas a las que se les planteó la consigna que luego permite el despliegue de la ficción. Mirando a cámara, titubeando, sin letra previa, los personajes ensayan respuestas que respiran ese aire de verdad que asoma con humor o melancolía. Las sorpresas y lagunas son las de la ocurrencia de lo real en el rodaje. Acaso por este encuentro de miradas, por el tono de confesión o de infidencia, el espectador se sorprende asumiendo el desafío y los apremios de los muertos.

Koreeda no inventó un relato para *After Life*. Si bien existen una trama amorosa entre los empleados del limbo y una vieja historia que liga a los vivos con los muertos, la película se sostiene por momentos fugaces, por hilos más tenues que los del relato y que parecen relacionarse con esos recuerdos de sensaciones que los pasajeros al otro mundo se aprestan a atesorar eternamente. Y de lejos, pero nítidamente, a la memoria del espectador llegan los ecos de Ozu.

LO VIVIDO Y SU DOBLE. Algo emociona en el film de Koreeda más que su consistencia narrativa, las peripecias de sus personajes o su imagen algo casual, con cámara en mano y a distancia, o con planos fijos de los partícipes de algún diálogo. Es cierta *idea del cine*. Hay una apuesta entrañable en la imagen de los trabajadores del limbo esforzándose para poner en escena los recuerdos escogidos, con nubes de algodón, máquinas de viento, cielos de utilería o soles eléctricos. Los recursos irrisorios del establecimiento, con una tecnología retro y al borde de lo artesanal en su versión más casera, logran poner en escena los recuerdos y no dejan de surtir el efecto esperado en las almas en tránsito, que de modo unánime se asombran por la eficacia del simulacro. Perfecta metáfora del espectador de cine, aquel nacido con los Lumière que —ante una imagen trémula e inestable, privada de color y silenciosa— no dudó en pasmarse por el tren llegando a la estación o de enternecerse con un bebé que desayunaba con sus padres mientras los arbustos se movían al fondo al compás del viento en el jardín. "¡Es exactamente igual!", dicen los espectadores póstumos que en el instante mismo de percibir la imagen añorada se esfuman de su butaca, y nos conmueven justamente porque son nuestros semejantes.

Una máquina de encontrar el tiempo perdido, aunque en las antípodas del regodeo plañidero de, digamos, un *Cinema Paradiso*; Koreeda nos acerca este prodigio que encuentra sus poderes en su misma fragilidad. Cierto tinte de melancolía impregna por entero *After Life*, lo que no impide que su humor y su compasión, al final y por un buen tiempo, se propaguen cordialmente sobre la vida a la que —luego de su extraño transcurso— somos devueltos a la salida del cine. A



Consecuencias de un fracaso

El fracaso comercial de *La edad del sol* marca los límites de una fórmula que parecía imbatible: la sobredosis de marketing, la estrategia que lanzaron los holdings televisivos desde que decidieron invertir en la pantalla grande. Un territorio que pretendieron copar, subsidiados por el Estado. **por CLAUDIA ACUÑA**

Con una sobredosis de publicidad en medios propios y ajenos y la irresistible tentación de capturar una porción de la taquilla en las vacaciones de invierno, la televisión local ha producido un extraño suceso: convertir un éxito seguro en un fracaso contundente.

No es el primero pero sí el más ruidoso en la serie de producciones cinematográficas que encaró la televisión. Solo por eso, el caso Soledad merece ser analizado: es la autopsia de una fórmula perversa.

Los datos son los siguientes:

• El debut cinematográfico de la cantante folclórica Soledad Pastorutti (artista exclusiva de Canal 13) se estrenó en 119 salas de todo el país;

• En la primera semana arañó un digno tercer puesto. *La Momia* se alzó con el primero;

• Tan solo tres semanas después, los diarios informaban de otro récord: 737.774 espectadores habían devorado el menú cinematográfico de estas vacaciones. Solo 30 mil habían elegido *La edad de sol*. Séptimo puesto en la grilla. Manuelita —una tortuga— estaba ganando la carrera.

A esta altura de la temporada, se puede aventurar que, entre la recaudación y los subsidios (el Instituto calificó a la película de "interés simple", lo que solo le garantiza la cuota más baja), *La edad del sol* logrará apenas compensar sus costos de producción. Pero es imposible que alcance a equilibrar sus gastos promocionales y, mucho menos, a saldar sus pretensiones comerciales.

Sin embargo, el caso Soledad no desnuda tan solo un fracaso numérico. Revela la torpeza con la que la tevé intenta homologar su estética en un territorio que quiere dominar pero no comprende.

Impulsados por la nueva ley de cine a competir en las pantallas locales, los dos holdings televisivos (Artear y Telefé) echaron mano primero a sus líderes carismáticos: Adrián Suar y Diego Torres. La sorpresa inicial que causó la irrupción de productos como *Comodines* y *La furia* anunciaba la aparición de una fórmula que parecía, entonces, imbatible. Elencos populares, efectos especiales y tramas demagógicas para ser publicitadas con ametralladora por los largos brazos del holding: televisión, radio, diarios y revistas. Un cine entendido como producto para ser tratado con las reglas más ortodoxas del marketing, como lo anunció orgullosamente Eddie Flehner, pope de la realización publicitaria en la Argentina y uno de los socios de *Comodines*.

Con la lógica de transformar mecánicamente el rating en un éxito cinematográfico, Telefé avanzó en la dirección de Francella-Oreiro. La repercusión de *Un argentino en Nueva York* los envalentonó. Así se planeó una segunda parte (hasta llegó a escribirse el guión), pero a la hora de su realización Francella ya no estaba en la cima y el proyecto fue a parar a un cajón. Diego Torres les deparó otro disgusto: *La venganza* fue un fiasco. El público le dio la

espalda y el Instituto le otorgó un merecido "Sin interés". Así, a Telefé le quedaba un último recurso: rescatar del oprobio a su vaca sagrada, Susana Giménez, con una comedia que la colocó literalmente al borde de un ataque de nervios.

El segundo producto Suar, *Cohen vs Rossi*, ya había desmentido en parte la teoría del todopoderoso marketing, pero las consecuencias solo alcanzaron para enfrentar a Suar con los gerentes del área cinematográfica de Artear. Y aunque la performance de *Alma mía* aplacó los reproches, la decisión de Artear fue ir por más: apostó una vez más a Flehner. Así nació *La edad del sol*.

La chica de Arequito servía para vender discos, cuadernos, leche chocolatada, yerba. Servía para vender todo, absolutamente todo, menos cine. Una cuenta que hasta entonces nadie se había atrevido a sacar y que ahora hace pensar que, además, tiene un tóxico efecto secundario: el cine puede convertirse en un altar de sacrificio de las sacro-

LA EDAD DEL SOL

ARGENTINA
1999. 90'
DIRECCIÓN Ariel Piluso
PRODUCCIÓN Eddie Flehner
GUIÓN Luisa Irene Ickowickz
FOTOGRAFÍA Willi Behnisch
MÚSICA César y Fernando Isella, Daniel Goldberg
INTÉRPRETES Soledad Pastorutti, Ezequiel Abeijón, Celeste García Satur, Ezequiel Rodríguez, Karina Dali.

La ristra de castidad

por LEONARDO M. D'ESPÓSITO

santas figuras mediáticas.
Fue en medio de la euforia de *Comodines* cuando Flehner llegó a afirmar que su estrategia era una verdadera revolución en el cine argentino. El caso Soledad debería demostrarle que no es tan fácil ser revolucionario. Y que conseguir éxitos antes del estreno es una alquimia que ni siquiera Hollywood se atreve a soñar.
Sólo falta esperar el veredicto sobre *Esa maldita costilla* (la comedia hecha a la medida de Susana Giménez por Juan José Jusid) para anunciar la noticia que hoy todos presienten: el matrimonio comercial entre el cine y la televisión está muerto. Murió de muerte natural incluso antes de que se sancione una norma legal que impida que el cine de los multimedios sea subsidiado por el Estado. A la luz de los resultados, es posible que alguien empiece a considerar seriamente la posibilidad de hacer películas que, antes que nada, se atrevan a correr el riesgo de sostenerse sin tantos artificios.

Soledad Pastorutti es el nombre actual de un fenómeno antiguo en nuestro país: el cantante faro, ejemplo de la juventud. Palito, Sandro y otros nombres olvidados ocuparon ese espacio en los sesenta y setenta. En ese contexto, se producían los films donde las canciones pegadizas eran coartada o vehículo de la ideología conservadora. *La edad del sol*, como proyecto, aparece dentro de esta "tradición". Los medios, hábiles a la hora de encontrar etiquetas, recuerdan aquellos "éxitos populares" (esterilizándolos, no sea cosa...) a la hora de hablar de "la película de la Sole". Mal comienzo: volver a un esquema que era conservador treinta años atrás es literalmente retrógrado. De un film retrógrado, pues, es de lo que hablamos.
El éxito popular de la señorita Pastorutti no se debe a sus condiciones vocales, sino a que encarna el ideal de estos tiempos: cualquier persona con carisma puede triunfar. Es decir, el mundo es de los elegidos (también de Menem se decía que lo era), y Soledad, la humilde chica de Arequito, es una entre ellos. La sola presencia de la elegida basta para que cualquier cosa con su nombre se vuelva oro. En este sentido, no cabe hacer un análisis estético de un producto tan pobre como *La edad del sol*, pues nadie se planteó seriamente su factura. Tampoco es necesario entrar en detalles sobre la capacidad vocal de Soledad o su repertorio: lo que se vende es su imagen, no su talento. Sí cabe tomarse en serio lo que la película dice

respecto de los jóvenes: que los ricos urbanos son malos y los humildes (que no pobres) provincianos son buenos, y que el sexo es algo sucio, pecaminoso, promiscuo y caldo de cultivo de la degradación (en el film todo acercamiento físico entre personas de distinto sexo es traumático y ¿es posible que una chica de 18 años no bese a un muchacho que le gusta?). Que los chicos de San Isidro luego se "amiguen" con los de Arequito casi implica tratar a los provincianos como "buenos salvajes". Este ideario de chinitas virtuosas y gauchos nobles, en una película cuya publicidad se basa en comentarios de nenas de diez años, resulta temible. Dado que la esterilización política es hoy innecesaria, esta película parece constituir el paso siguiente: la esterilización sexual de una futura generación. De esta manera, *La edad del sol* no es un film, sino una ristra de monedas de plata que, en lugar de sostener el pantalón en la cintura, aprisiona férreamente la entrepierna.

INVIERNO MALA VIDA

ARGENTINA-FRANCIA
1997, 84'
DIRECCIÓN Gregorio Cramer
PRODUCCIÓN Gregorio Cramer
GUIÓN Gregorio Cramer y Matías Oks, con la colaboración de Marcelo Cohen
FOTOGRAFÍA Víctor González
MÚSICA Diego Clemente
MONTAJE Ana Poliak
DISEÑO ARTÍSTICO Giselle Peisojovich
INTÉRPRETES Ricardo Bartis, Miguel Guerberoff, Susana Szperling.

Hasta el fin del mundo

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Un hombre perdido en medio de la Patagonia tiene una misión específica: entregar una oveja dorada. Por ahí andan un tal Valdivia —cuyo objetivo en ese lugar desconocemos—, un teléfono que le sirve para comunicarse con quien solicitó el pedido, algunos personajes extraños y un paisaje determinante, fundamental para entender la historia.

El argumento de la opera prima de Gregorio Cramer puede confundirse con los tópicos de un cine de tiempos muertos, potenciado por la belleza agreste del paisaje y sin conflictos importantes. En realidad, *Invierno mala vida* es una película que desafía la paciencia del espectador con el propósito de que, poco a poco, empecemos a desentrañar sus defectos y, también, sus virtudes narrativas. En ese sentido, el relato retacea la información que cree innecesaria para comprender las motivaciones de Valdivia y su obsesión por el particular ovino. Tampoco sabemos a qué se debe su estadía en la Patagonia ni las razones de su deplorable situación económica. Cramer, por lo tanto, se presenta como un cineasta *de bordes*, con una mirada equilibrada en relación con el contexto social.

La estructura dramática de *Invierno mala vida* tiene dos segmentos y un breve epílogo.

Al comienzo, la película expone la interrelación de Valdivia con el paisaje patagónico, no solo en el uso de exteriores (que jamás son decorativos o de aspecto *for export*), sino también por los asfixiantes climas de algunas escenas en interiores que expresan la soledad del personaje central. Ahí vemos cómo Valdivia se enamora de una instructora de natación a la que intentó robarle y que luego descubrirá que le es infiel. También las breves escenas donde aparecen algunos lugareños contando sus penas pero, más que nada, la manera en que Cramer refleja el hastío y el aburrimiento, como si el tiempo cinematográfico tuviera la perfección exacta de un mecanismo de relojería.

Esta primera parte de *Invierno mala vida*, la más atractiva porque transmite una inmediata sensación de extrañeza, continúa con el personaje conociendo a otro lugareño y a su hermana, con los que emprende un viaje en auto o, en todo caso, una travesía sin destino fijo. En esos tramos, la película deja de interesar porque la historia cobra un sentido contrario al expresado durante la primera parte. Como si el realizador no pudiera sostener esa relación personaje-paisaje que jamás caía en el mero deslumbramiento por las imágenes, la geografía patagónica ahora se impone a la historia, que no encuentra el punto de equilibrio en su búsqueda de un humor absurdo, con los dos personajes andando e intentando llegar a un lugar no determinado.

En ese sentido, el excelente manejo del tiempo y del espacio de una primera parte expositiva se ve perjudicado, pues el relato se disfraza de una ingenua alegoría. En esos momentos, *Invierno mala vida* es un film al que se le nota su cálculo internacional, elaborado para un mercado cinematográfico que rápidamente transforma determinadas películas en obras de culto.

Es indudable que Cramer es un director talentoso si vemos los mejores momentos de su opera prima. Después de ese malogrado viaje —para los personajes y para el interés de la historia—, *Invierno mala vida* retoma los climas del principio. Valdivia, que había extraviado al animal, tiñe otra oveja para engañar a quien le encomendó el trabajo. En la última escena, Cramer vuelve a eludir cualquier información innecesaria y, por suerte, olvida la alegoría como explicación banal y de objetivos festivaleros. Jamás sabremos la identidad del personaje que quería la oveja dorada ni tampoco qué será de la vida de Valdivia, perdido en el Sur. *Invierno mala vida* es un film contradictorio sobre la Patagonia, cuyas mejores escenas no necesitan de la inmensidad del paisaje. Raro, ¿no? Como toda la película.

RUGRATS: LA PELICULA (AVENTURAS EN PAÑALES)

Demoliendo corralitos

The Rugrats Movie
EE. UU.
1999, 81'
DIRECCIÓN Norton Virgien e Igor Kovalyov
PRODUCCIÓN Arlene Klasky y Gabor Csupo
GUIÓN David N. Weiss
MÚSICA Mark Mothersbaugh

Rugrats es el mejor estreno infantil de estas vacaciones. Sus personajes, cinco bebitos, tienen la fuerza suficiente como para llevar adelante una historia inteligente, divertidísima y tierna. En diametral oposición a Disney, que para conmovernos recurre sistemáticamente a la sensiblería y al golpe bajo, la película rescata emociones placenteras y poco estridentes.

El mayor acierto de los creadores fue dejar de lado la tradición del cuento de hadas que expone las angustias infantiles en clave simbólica y concentrarse en la mirada de los niños acerca de las cosas. En vez de imponerle una fantasía al mundo de los chicos, permiten que los bebitos transfiguren con sus propias fantasías el mundo de los adultos y hagan de incidentes cotidianos una aventura de proporciones mayúsculas. Los *Rugrats* no caen jamás en lo sentencioso. Sus experiencias no son ejemplares. Armados únicamente con pañales, pulverizan el didactismo moral de Perrault. Tommy esperaba la llegada de su hermanito con mucha ansiedad, pero Dil resulta ser egoísta, caprichoso e insoportable. Tanto que los amigos de Tommy planean devolverlo al hospital. En el camino, se pierden en el bosque y luego Tommy, por defenderlo, se aparta del grupo. Solos, bajo una tormenta, Dil agota la paciencia de su hermano mayor, que reniega de él a viva voz. Pero en lugar de castigar a Tommy haciendo desaparecer al bebé, en vez de cargar las tintas sobre lo malo que es no querer al hermanito o sobre los peligros que entraña ser un nene caprichoso, se deja que los dos bebés resuelvan su problema entre ellos en una escena dramática intimista. Dil no aprende una lección, le sucede algo mucho más enriquecedor: se conmueve. Y nosotros con él. Puro placer, esta película se disfruta de cabo a rabo y nos deja el mejor *merchandising*: una sonrisa que perdura al salir del cine. Películas como esta nos ponen un poco pavotes. Pero también es cierto que, lejos de lastimar sus encías con el vidrio moralizante que los moldes del cine infantil le dan para masticar a sus personajes, estos bebitos no son bobitos. **Hugo Salas**

AMOR A COLORES

Hay mucho más afuera

Pleasantville
EE. UU.
1998, 120'
DIRECCIÓN Gary Ross
PRODUCCIÓN Jon Kilik, Robert J. Degus, Steven Soderbergh, Gary Ross
GUIÓN Gary Ross
FOTOGRAFÍA John Lindley
MÚSICA Randy Newman
MONTAJE William Goldenberg
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Jeannine Oppewall
INTÉRPRETES Tobey Maguire, Jeff Daniels, Joan Allen, William H. Macy, J. T. Walsh

Una serie de sucesos misteriosos introduce a dos hermanos en el mundo de Pleasantville, un programa de televisión que muestra una versión idealizada de la década del 50. David y Jennifer pasan así a ser parte de un pueblo en el que no hay odios, ni lluvias, ni sexo, ni arte, en el que las familias son perfectas y el mundo es en blanco y negro.

Como premisa argumental esto puede resultar interesante y prometedor. Pero un argumento todavía no es una película; es solo un punto de partida, un pretexto para desarrollar una historia. Es una vez instalados los personajes en este nuevo mundo cuando la cosa empieza a andar mal. Es que la presentación de los hechos hace demasiado evidente que el realizador tiene demasiadas certezas adquiridas. Los símbolos que surgen de la trama parecen una ilustración de sus creencias progresistas o, lo que es peor, de una actitud bienpensante de acuerdo a ideas socialmente aceptadas. Toda buena narración fantástica es siempre simbólica, pero lo es de una forma totalizadora. No se limita a simbolizar aspectos parciales de la sociedad, sino que su ambición es desarrollar contenidos comunes a todo destino humano. Paradójicamente, para que esto suceda es necesario que el autor narre los hechos aparentando ignorar toda posibilidad de estar simbolizando algo. En *Amor a colores* los objetivos están fuertemente predeterminados, son anteriores al momento de la creación y ensucian, por lo tanto, el desarrollo de la narración.

Hacia el final, la resolución de la trama busca *moderar* el ideal progresista que hasta ese momento se venía enunciando. Este final moralizante, sin embargo, es coherente con el resto de la película. Aunque la visión del mundo que propone la primera parte sea más afín a nuestras propias ideas, el problema de la película es siempre el mismo: no confía en la simple narración de sucesos fantásticos, que como bien escribió Borges "es todo para todos, es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo". **Juan Villegas**

UN LUGAR LLAMADO NOTTING HILL

La dama y el tarta

Notting Hill
EE.UU.
1999
DIRECCIÓN Roger Michell
PRODUCCIÓN Duncan Kenworthy
GUIÓN Richard Curtis
FOTOGRAFÍA Michael Coulter
MÚSICA Trevor Jones
MONTAJE Nick Moore
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Stuart Craig
INTÉRPRETES Julia Roberts, Hugh Grant, Hugh Bonneville, Emma Chambers, Rhys Ifans, Tim McInnerny, Gina McKee.

¿Pueden las estrellas de Hollywood tener un romance con una persona común, digamos, un librero inglés? ¿Llevan esas personas extraordinarias una vida difícil a causa de su fama? ¿Le importan estas preguntas realmente a alguien? ¿Tienen algún sentido las respuestas que da la película si el hombre común está interpretado por la estrella Hugh Grant? Nada de esto sería grave si sobre esta premisa se construyera una comedia ligera y alegre, divertida y bien contada. Al fin y al cabo, *Mujer bonita*, una historia tan implausible como esta, tenía esas mismas moderadas cualidades y el beneficio de resultar inofensiva.

El problema de *Un lugar llamado Notting Hill* es que es una película que falla dentro del universo que se impuso a sí misma. Las escenas de amor, los chistes y la fluidez del relato son casi invariablemente estropeados por la torpeza del director. No es que no haya escenas con gracia (la cena familiar y la conferencia de prensa alcanzan para salvar el precio de la entrada) y, por otra parte, los actores principales pasan por un buen momento. Hugh Grant ha perfeccionado su único personaje: el inglés soñado por los norteamericanos, tartamudo, tímido, culto y sensible; Julia Roberts *es* una estrella. Las desgracias pasan por la intromisión de una música edulcorada en cualquier situación, la falta de renuncia a alguno de los cientos de chistes fáciles, la caída en el estereotipo de muchos de los personajes secundarios (el inquilino excéntrico, el gay encantador, la hermana botarate), las elecciones estéticas disparatadas (para un encuentro romántico hay una toma cenital absolutamente inexplicable) y la carencia absoluta de *timing* para las situaciones de comedia. Si la dirección es pobre, el guión, de Richard Curtis, creador de *Cuatro bodas y un funeral*, tiene las mismas características de aquella predecesora: el ingenio y la vulgaridad en un contexto forzado.

Gustavo Noriega

LA CARA DEL ÁNGEL

Ciego sordomudo

ARGENTINA
1998, 92'
DIRECCIÓN Pablo Torre
GUIÓN Pablo Torre
FOTOGRAFÍA Eduardo Pinto
MÚSICA Luis María Serra
INTÉRPRETES Mario Pasik, Virginia Innocenti, Enrique Pinti, Víctor Moll, Alan García.

La primera reacción ante esta película es la indignación, pero se corre el peligro de confundir su origen. Porque, habida cuenta del uso y, sobre todo, del abuso del tema de la dictadura militar en nuestra cinematografía, existe la tendencia a pensar, en un primer momento, que esta indignación surge de la simplificación ideológica. Pero no es así. Contrario al discurso y al consenso colectivo bien pensante, Pablo Torre se anima a imaginar un universo donde la víctima termina transformándose en un monstruo. Y esto, en sí mismo, es muy interesante: le hubiera permitido al director hacer una película sobre la fractura que el silencio instaló en nuestra sociedad. Fractura que queda brutalmente expuesta cuando aquellos a quienes se ha victimizado al punto de negarles el derecho a su propia identidad se manifiestan en favor de sus victimarios, como ocurre algunas veces con los chicos nacidos en cautiverio y criados por los torturadores y asesinos de sus propios padres.

El problema es que Pablo Torre tuvo la soberbia de creerse con el talento suficiente como para llevar adelante esta historia. Lo que genera indignación es la brocha gorda aplicada al guión y, fundamentalmente, a la puesta en escena. Para muestra, basta un botón: la película termina con un cartel que aclara que ningún familiar de desaparecidos ha tomado represalias por su cuenta, los felicita por esa actitud y desea a los culpables que, "si existe un Dios y ese Dios es justo", se pudran en lo más profundo del infierno. Pablo Torre no carece por completo de competencia cinematográfica, pero es a todas luces evidente que esta película está en un registro que no es el suyo. Los directores con proyectos ambiciosos son indispensables, pero esto los obliga a conocer a la perfección esas tesituras en las cuales son fuertes y aquellas en las que solo pueden ofrecer debilidades. Lo más irritante de esta película es la falta de autoexploración. ¿Qué quiere hacernos descubrir alguien que no se ha descubierto a sí mismo? ¿Por qué pretende forzarnos a reflexionar alguien cuya vacilación es escasa? ¿Cómo pretende mostrar alguien que no tiene una mirada? **Hugo Salas**

CORRE LOLA CORRE

Game Over

Lola rennt
ALEMANIA
1998, 81'
DIRECCIÓN Tom Tykwer
PRODUCCIÓN Stefan Arndt
GUIÓN Tom Tykwer
FOTOGRAFÍA Frank Griebe
MÚSICA Tom Tykwer, Johnny Klimek y Reinhold Heil
MONTAJE Gebhard Henke
DISEÑO ARTÍSTICO Andreas Schreitmuller
INTÉRPRETES Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Armin Rohde, Joachim Krol, Nina Petri.

Corre Lola corre sufre de un mal esperado en estos tiempos que corren. Es un film narrado de manera absolutamente arbitraria. La historia es sencilla: Lola tiene un novio que la llama con cierta urgencia para pedirle cien mil marcos, que debe entregar a un mafioso en veinte minutos a cambio de su propio pellejo. Lola, presurosa, corre para conseguirlos. Difícil es contar cómo termina la película, ya que esta historia tiene tres finales. Porque —he aquí la cuestión— Lola tiene tres vidas. La sintaxis de *Corre Lola corre* está construida en base a la sintaxis de los juegos electrónicos. En cada "vida" el objetivo es el mismo: el dinero a cambio de su novio. Sin embargo, a pesar de lo vacío de la historia, la película no aburre, tiene el vértigo de los videojuegos y repite su estética. Los personajes son autómatas, las relaciones entre ellos tienen que ver solo con la posibilidad de pasarse la posta para completar el juego. Todo puede retrasar el objetivo de Lola incidiendo en su camino. La ciudad es una ciudad vacía, plana, geométrica y monocromática. A medida que Lola avanza, se suprime lo imprevisto y se impone la necesidad de controlar y dominar los señuelos.
La lógica de este film es la misma que aparece en películas como *Pi* de Aronofsky o *Matrix*. Películas que, sospecho, forman parte de una tipología que trabaja la posibilidad de cruzar lo actual y lo virtual, lo real y lo aparente, lo casual y lo calculado. Cierta ideología subyace en estos films y es pensar el fin del siglo XX —con su modernidad agonizante— atravesado por una crisis de los modos de representación clásica, como si pudieran ser reemplazados por cierta imaginería numérica o virtual. Como si el problema que siempre perturbó al buen cine, el del tiempo y el espacio y su compleja representación, se pudiera solucionar a través de un cálculo matemático. Sigo prefiriendo la manera con la que Sojurov niega el tiempo, el trabajo con el espacio de Kiarostami, la improbable virtualidad de Cronenberg. Y que Lola siga corriendo, lejos, lo más lejos posible.
Marcela Gamberini

MANUELITA

Comandos quelonios

ARGENTINA
1999, 80'
DIRECCIÓN Manuel García Ferré
PRODUCCIÓN Carlos Luis Mentasti
GUIÓN Manuel García Ferré sobre el personaje creado por María Elena Walsh
MÚSICA María Elena Walsh, Néstor D'Alessandro y Roberto Lar
SONIDO Y EFECTOS ESPECIALES Francisco Busso
VOCES Pelusa Suero y Rosario Sánchez Almada

No se debería atacar a un dibujo animado porque sus posibilidades de producción no le permiten acercarse a la perfección técnica de Disney. Pero *Manuelita* lo solicita: en una especie de secuencia onírica, una hidra intenta terminar con la vida de la protagonista. Una situación muy parecida, aunque realizada con una superioridad aplastante, estaba en *Hércules* de Disney (1997). Si bien es cierto que en Manuelita los personajes se mueven mucho mejor y que el colorido es mayor que, por ejemplo, en *Trapito*, aun así el nivel de animación es bajo. Se pueden hacer buenos productos con poca técnica: lo prueba la pobre animación de *South Park*. Pero el film de García Ferré es anodino, inconexo y falto de ritmo, con el agregado de planos "bellos", como los del insoportable vuelo en globo. La falta de habilidad para narrar se refleja en la innecesaria aparición de un relator: el "Patriarca de los pájaros" ¿O solo estará para vender el muñeco?
Entre las múltiples bajadas de línea, una es particularmente siniestra. En un barco, Manuelita conoce a tres ratones pobres, hambrientos y de acento caribeño. Al llegar a Francia, los ratones se despiden. Manuelita les dice que quiere seguir siendo su amiga. Le responden que con ellos tendría una vida de ratón y que siga sola porque ella nació para otras cosas. Los famélicos roedores se van cantando la canción que ya habían interpretado en el barco: "sonríe, Manuelita, por favor, llorar en esta vida es lo peor". Pintorescos y alegres, con colores brillantes, los cada día más numerosos pobres saben ubicarse en su lugar. Es decir, al margen.
Manuelita se convierte en modelo "top" en París, sale en tapas de revistas (*Gente* y *Para Ti* entre otras). Su madre, al verla en la tapa de la revista *Fashion*, dice que su hija ha triunfado. La terminología y el imaginario de *Gente* han llegado al cine para niños y, a juzgar por la buena performance comercial de esta nueva, mala y reaccionaria (ver *EA* 87) película de Telefé, para quedarse. Sonrían. Bienvenidos a las consecuencias de los diez años que cambiaron la historia.
Javier Porta Fouz

LA HIJA DE UN SOLDADO NUNCA LLORA

A Soldier's Daughter Never Cries

GRAN BRETAÑA 1998, 120'. **DIRECCIÓN** James Ivory. **PRODUCCIÓN** Ismail Merchant. **GUIÓN** James Ivory y Ruth Prawer Jhabvala, según la novela de Kaylie Jones. **FOTOGRAFÍA** Jean-Marc Fabre. **MÚSICA** Richard Robbins. **DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Jacques Bufnoir y Pat Garmer. **INTÉRPRETES** Kris Kristofferson, Barbara Hershey, Leelee Sobieski, Jesse Bradford, Anthony Roth Costanzo, Dominique Blanc.

En los últimos años, el prestigio de James Ivory se ha deteriorado bastante a raíz de los films sobre Jefferson y Picasso que ni sus más enfervorizados defensores lograron soportar. En mi opinión, las películas de Ivory —salvo contadas excepciones— están en las antípodas de un cine placentero, que exceda el buen gusto por la decoración, el vestuario, la voz en off de reminiscencias literarias y una puesta en escena con ciertas influencias del teatro filmado. *La hija de un soldado nunca llora* parte de un relato autobiográfico de Kaylie Jones, del que puede presumirse que se trata de una novela-río difícil de comprimir en algo más de dos horas. O bien el libro original no tiene la profundidad psicológica que requerían los personajes y acontecimientos que se suceden en la película.

El mayor problema del film es que los numerosos hechos que vive la familia Willis durante los años 60 en París y en New England se cuentan de manera apresurada, como si la adaptación, a cargo del director y de Ruth Prawer Jhabvala —su colaboradora habitual— salteara varias páginas del libro. De esta manera, entre otros temas, la estadía parisiense de la familia no tiene un contexto determinante —justamente en esa década emblemática—, ni tampoco se analizan las razones de las borracheras de la madre (Barbara Hershey) o el conflicto del padre (Kris Kristofferson) en relación con su obra como escritor. La película elige como punto de vista el personaje de la hija (Leelee Sobieski), pero el guión esquiva cualquier identificación con la joven. Así, *La hija de un soldado nunca llora* tiene algunos buenos momentos (especialmente a cargo de Kristofferson), pero sus falencias narrativas perjudican un material interesante al tratarlo superficialmente, volviendo a manifestarse uno de los males endémicos del llamado cine "de qualité": la ilustración por la ilustración misma. **Gustavo J. Castagna**

TARZÁN

Idem

EE.UU. 1999, 87'. **DIRECCIÓN** Chris Buck y Kevin Lima. **PRODUCCIÓN** Bonnie Arnold. **ANIMACIÓN:** Glen Keane. **MONTAJE** Greg Perler. **MÚSICA** Mark Mancina y Phil Collins. **DIRECCIÓN ARTÍSTICA** Dan St. Pierre. **VOCES** Tony Goldywn, Minnie Driver, Glenn Close, Rosie O'Donnell, Brian Blessed, Nigel Hawthorne, Lance Henrikssen, Wayne Knight, Dominique Monfrey.

Se puede aceptar que las novelas de Tarzán no son gran cosa. Pero las películas y la historieta que tienen al personaje como protagonista lo ubican entre los grandes mitos populares. Disney, esa gran fábrica de íconos, se lo ha apropiado para transformarlo en un dibujo animado. El resultado es decepcionante.

La historia de Tarzán es una doble aventura. Por una parte, el aprendizaje de lo humano; por la otra, el enfrentamiento con un entorno salvaje lleno de peligros. La lucha de Tarzán por conquistar lo desconocido es tanto física y dinámica como interior. Estos elementos, que explican su perdurabilidad a través de las décadas —sumados al romanticismo del paisaje selvático y de su relación con su compañera Jane— se despachan rápidamente en el film, mientras se privilegia el vértigo de los nuevos procedimientos digitales que transforman al hombre-mono en un apuesto y delgado surfer arbóreo. La banda de sonido, diseñada para Oscars y ventas masivas por un Phil Collins que no se cansa del autoplagio, explica de manera redundante lo que vemos en pantalla. Todo lo que es importante para la historia queda relegado a estas "elipsis líricas". Además, el villano (uno de los peores de la Disney) comete su primera —y casi última— tropelía a cinco minutos de terminar el film, cuando ya es demasiado tarde para que la aventura se adueñe del relato.

Todas estas fallas se deben a que el mito de Tarzán fue rebajado para no molestar a nadie. Descartadas las aristas problemáticas del asunto (el descubrimiento de la sexualidad es un tema no menor), el film fue diseñado como una fábula sobre la defensa de la familia. Ese costado conservador y didáctico vertebra el relato entero, elimina cualquier posibilidad de conflicto y, por ende, de aventura. **Leonardo M. D'Espósito**

EL AMOR ES EL DIABLO –ESTUDIO PARA UN RETRATO DE FRANCIS BACON–

Love Is the Devil - Study for a Portrait of Francis Bacon

GRAN BRETAÑA-FRANCIA-JAPÓN 1998, 90'. **DIRECCIÓN** John Maybury. **PRODUCCIÓN** Chiara Menage. **GUIÓN** John Maybury sobre el libro de Daniel Farson. **FOTOGRAFÍA** John Mathieson. **MÚSICA** Ryuichi Sakamoto. **MONTAJE** Daniel Goddard. **DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Alan MacDonald. **INTÉRPRETES** Derek Jacobi, Daniel Craig, Tilda Swinton, Anne Lambton, Adrian Scarabough.

El amor es el diablo compitió en el Festival de Buenos Aires y John Maybury, presente en el evento, aclaró que su película no contó con las obras originales de Bacon frente a la negativa de los herederos del artista. Por lo tanto, se estaría ante un film parecido a *Sobreviviendo a Picasso* de James Ivory, en cuanto a que la obra de determinado artista no aparece en imágenes. Sin embargo, Maybury —tal como sugiere el título de la película— eligió dos caminos diferentes de los de tantas biografías sobre personajes relevantes de la cultura: 1) el esbozo de una parte de la vida de Bacon, con especial énfasis en su relación homosexual con George Dyer y 2) una estética visual que pretende disimular la ausencia de obras del autor. En los dos puntos, Maybury demuestra su mediocridad como director y su falta de talento. La torturada relación sexual entre Bacon (Derek Jacobi en una afectada interpretación, como diciendo "¡miren qué gran actor soy!") y su efebo Dyer, el grupo de freaks que rodea al artista y la reconstrucción de época, no van más allá de los aspectos convencionales de cualquier biopic con un protagonista "importante" y "extraño". Pero, también, *El amor es el diablo* es una película ambiciosa en el peor sentido, ya que las figuras melancólicas y deformes de Bacon se manifiestan a través de una puesta en escena que recurre a la superposición de imágenes, efectos especiales y al uso de vidrios y espejos, con la intención de disfrazar la obra del autor. En estas elecciones formales Maybury se deleita como un adolescente que descubrió un juego, que al comienzo puede sorprender, pero que al poco rato fastidia y solo complace al propio director. Se recomienda rever algunos momentos de *Eraserhead*, *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje* de David Lynch para encontrar el tumultuoso mundo personal de Francis Bacon y dejar de lado esta película prepotente y vacía. **GJC**

EL ABUELO

ESPAÑA, 1998, **DIRIGIDA POR** José Luis Garci, **CON** Fernando Fernán Gómez y Agustín González.

El abuelo tiene muy buenas actuaciones (Gómez, Alonso y, en especial, la nena que hace de Doly), bellos paisajes, nobleza en decadencia y vistosa ambientación. Filmada con pulcra y anémica prolijidad pero sin mucho rigor, dura dos horas y media y posee secuencias absolutamente innecesarias, como la inicial. Podría haber sido un buen relato pausado, pero en realidad es redundante. También podría haber sido una buena película, pero se parece demasiado a una solicitud de premios. **Javier Porta Fouz**

VIRUS

Idem

EE.UU., 1998, **DIRIGIDA POR** John Bruno, **CON** Jamie Lee Curtis, William Baldwin, Donald Sutherland y Joanna Pacula.

Película que habitualmente hubiera ido a video pero que, por esos misterios del mundo, llega al cine. Y no está mal que así sea, porque su montaña de errores incluye igualmente una serie de ideas simpáticas e ingeniosas. Su falta de verdadero peso dramático la vuelve, además, un raro exponente cercano a la clase B, de la que también hereda efectos especiales baratos. Sus parentescos cinematográficos no son de grandes films, incluso hay algo demasiado parecido a *Fuera de control* de Michael Crichton y *La máquina de matar*. Jamie Lee Curtis y Joanna Pacula están muy bien en sus roles, y Donald Sutherland babea un poquito menos que de costumbre. **Santiago García**

EL REY Y YO

The King and I

EE.UU., 1999, **DIRIGIDA POR** Richard Rich, **VOCES DE** Miranda Richardson, Martin Vidnovic, Ian Richardson, Darrell Hammond.

Imagínense el dibujo animado con la peor factura técnica del Cartoon Network. Imagínense los personajes más insípidos y acartonados. Imagínense el más forzado e innecesario villano. Imagínense el más estúpido personaje cómico. Imagínense una hermosa historia de amor contada por un monje tibetano en temporada de ayuno. Imagínense que Anna y al Rey de Siam, en lugar de bailar en un suntuoso palacio, lo hacen en un galpón de la bailanta de Quilmes. Imagínense como se sentirían si arruinaran una entrañable película de la infancia. Si ustedes fueron capaces de imaginar todas las consignas de esta pesadilla oriental, les aseguro que *El Rey y yo* es mucho peor. **Sergio Eisen**

EL SECRETO DE LOS ANDES

EE.UU.-ARGENTINA, 1998, **DIRIGIDA POR** Alejandro Azzano, **CON** Camilla Belle, Nancy Allen, José Luis Alfonzo, John Rhys-Davies y Bettiana Blum.

Engendro: criatura informe nacida sin la debida proporción.
El secreto de los Andes, segundo largometraje del argentino Alejandro Azanno, obtuvo un crédito del INCAA por considerárselo el Mejor Proyecto de Película Infantil. A juzgar por los resultados (pésimo guión, malas actuaciones, ideología del siglo XVI) resulta la película ideal para poner en penitencia al niño que no hizo sus deberes. Y que ofrece, de paso, una oportunidad única: ver a Betiana Blum haciendo de coyita pintada al corcho. **Diego Brodersen**

JUEGOS SEXUALES

Cruel Intentions

EE.UU., 1999, **DIRIGIDA POR** Roger Kumble, **CON** Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Reese Witherspoon y Selma Blair.

Adaptación de la novela de Pierre Laclos, *Las relaciones peligrosas*, escrita en el siglo XVIII y llevada al cine con anterioridad por Roger Vadim, Stephen Frears y Milos Forman. *Juegos sexuales* pretende actualizar el contenido del libro al trasladarlo a un grupo de jóvenes de los noventa. La curiosidad es que la película, pretendidamente transgresora, es furiosamente conservadora, contradiciendo el espíritu libertino que respiraba la obra en la que se basa. ¿Y entonces para qué diantres la adaptan? Actores malos como los que aquí se ven es difícil que volvamos a ver. Si la película es mala, el final es mucho peor. Uno de los más vergonzantes del cine americano de este año. Algo así como *La sociedad de los poetas muertos* a la inversa, con ralentis ridículos y subrayados infames. **Santiago García**

UN PASEO POR EL CINE

Un ciclo de charlas con Gustavo Noriega y Santiago García.

Informes 4856-2500 / 4866-3262
gnoriega@ciudad.com.ar
sdinadan@giga.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	DIEGO LERER CLARÍN	DIEGO BATLLE LA NACIÓN	GUSTAVO CASTAGNA EL AMANTE	MOIRA SOTO HUMOR	QUINTÍN EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PÁGINA12	JULIÁN COOPER HERALD	HORACIO BERNADES PÁGINA 12	
LA VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE	9	7	9	8	8	8	8	7	6	8	7,80
LA CELEBRACIÓN	9	8	7	8	6	7	7	8	7	8	7,50
TARZÁN	8	8	6	8		6	6	7	7	6	6,89
INVIERNO MALA VIDA			7	7	6	7	4	7		7	6,43
LA HIJA DE UN SOLDADO NUNCA LLORA	6		7	6	5	7		7			6,33
RUGRATS	6	6	7	6	6	5			6	6	6,00
CORRE LOLA CORRE	5		6	6	4	5		7		7	5,71
UN LUGAR LLAMADO NOTTING HILL	6		7	6	6	4	5			6	5,71
EPISODIO I	4	5	7	6	5	5	7	5	7	6	5,70
EL AMOR ES EL DIABLO	7	5	5	5	3	8	4	7		5	5,44
AMOR A COLORES	5		6	6	5	5				5	5,33
TODO SOBRE MI MADRE			6	6	4		3				4,75
EL ABUELO	4	3				3	4		9	4	4,50
VIRUS	3		5	3	3	4	5		5		4,00
MANUELITA	4	3				2			7	2	3,60
JUEGOS SEXUALES	2	2	4	2	1	2	3			5	2,63
LA EDAD DEL SOL	3	1	2	1	1	1	1		6		2,00
EL REY Y YO	3	1	2	2		2					2,00
EL SECRETO DE LOS ANDES		3		1	1				3		2,00

movicom
La evolucion permanente

crónima PRODUCCIONES
Edición no-lineal
VHS, S-VHS, VHS-C, 8, Hi8 - 10$ la hora
Paraguay 729 - 2º piso Of.8 - Cap. Fed
Tel.: 4312-5739 / (15) 4171-1215

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

Tres son multitud

Otra muestra de cine argentino inédito organizada por *Film*. Acá van las reseñas de cuatro novedades.

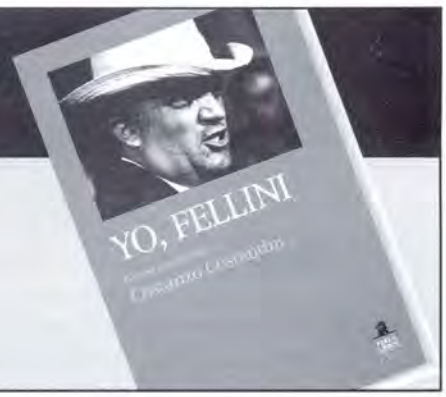
LOS MEDIOS DE CAETANO. Si tomamos en cuenta el total de su producción, ya podemos hablar de "la obra de Adrián Caetano" como un bloque temático y formal de inmediata identificación con el espectador. Mientras esperamos que alguna vez *Bolivia* salga a la luz —comentada en *EA* N°82—, la muestra presentó dos trabajos del realizador: *Peces chicos* y *No necesitamos de nadie*. El primero fue elaborado como el piloto televisivo de un grupo de documentales sobre los problemas de vivienda, pero terminó siendo una película única que ya integra la filmografía del director. *Peces chicos* es buena televisión con objetivos sociales, es decir, aquella que elige la ironía en lugar de la contundencia verborrágica. Además, el mediometraje de Caetano está muy lejos de los informes bienpensantes de supuestos programas comprometidos con la realidad. Su preocupación, en este caso, es posibilitar que el espectador reflexione sobre una problemática social. Nada más y nada menos.

No necesitamos de nadie dura poco más de media hora, pero el tiempo se pasa rápido. La historia de Romina y su pequeña hija —sin un peso y sin lugar dónde dormir— es la crónica cruda de la Argentina de estos días. Para narrarla, Caetano eligió una estética de film "casero" bastante similar a la de sus primeros trabajos: una cámara en constante movimiento, montaje críptico, imagen *sucia*. Las muchas puteadas que se escuchan en *No necesitamos de nadie* y la tensión nerviosa de Romina al notar que su presencia resulta molesta para los demás están plenamente justificadas. Desde el rostro de la protagonista, Caetano parece decirnos que nada ni nadie podrá cambiar el triste destino de una mujer que se quedó afuera de la tan mentada globalización.

TRES HOMBRES Y UN NÚMERO DE TELÉFONO. Cristian Bernard y Flavio Nardini provienen de la publicidad y, de acuerdo con la información de prensa que proveyó la muestra, no ocultan ni descreen de su origen. Nardini, además, tiene en su haber varios cortometrajes, entre ellos, *The End* y *Tiempo de descuento*, un sketch sobre un hipotético Racing campeón con el que me sentí totalmente identificado. Ambos presentaron *76 89 03*, la historia de tres amigos que durante casi treinta años pretenden acostarse con una modelo de tapa de revista. En realidad, además de la obsesión de los protagonistas, el film habla de la Argentina del pasado y del futuro. En ese sentido, *76 89 03* es graciosa y ambiciosa, simpática y con poca síntesis, con buenos momentos y otros reiterativos, como si se tuviera la sensación de estar viendo un programa cómico con desajustes en su duración.

La película fue exhibida dos veces. En la segunda función, un público enfervorizado festejó cada una de las patéticas situaciones de los tres personajes centrales. La polémica, en cambio, se había instalado en el hall del cine al terminar la primera exhibición. Algunas voces acusaron a *76 89 03* de misógina y deleznable en relación con sus desagradables personajes. En ese sentido, el film no se decide entre un humor inteligente y el chiste vulgar y de impacto gratuito.

¿DÓNDE ESTÁ GODOTTI? Raúl Perrone también tiene su público y sus seguidores incondicionales; esto se reflejó durante la única exhibición de *Zapada*. Superados los fanatismos, la película se diferencia bastante de otros films del director, ya que, en este caso, Perrone omite varios códigos, gestos y guiños reconocibles que lo habían aproximado a cierta postura complaciente. *Zapada* es la historia de dos amigos (Coco y Peluca) que esperan encontrarse con Godotti y que, para matar el tiempo, se aburren, divierten y empiezan a conocer a una increíble galería de personajes. Las buenas escenas (el encuentro con un cineclubista ambulante, la catarsis de Martita, algunos diálogos disparatados) se contraponen con un relato que en la segunda mitad empieza a decaer. El fantasma de Favio retorna una vez más (la escena del boliche recuerda a la de la cancha de básquet de *El romance del Aniceto y la Francisca* por su idéntico *tempo* narrativo) y los simpáticos Capuzoto y Campi son tan graciosos que, por momentos, perjudican la negrura que requería la historia. Sin embargo, *Zapada* no tiene los "rockitos" suburbanos ni las citas cinéfilas provenientes de un cine americano independiente que está de moda. Algo que ya es suficiente. **Gustavo J. Castagna**

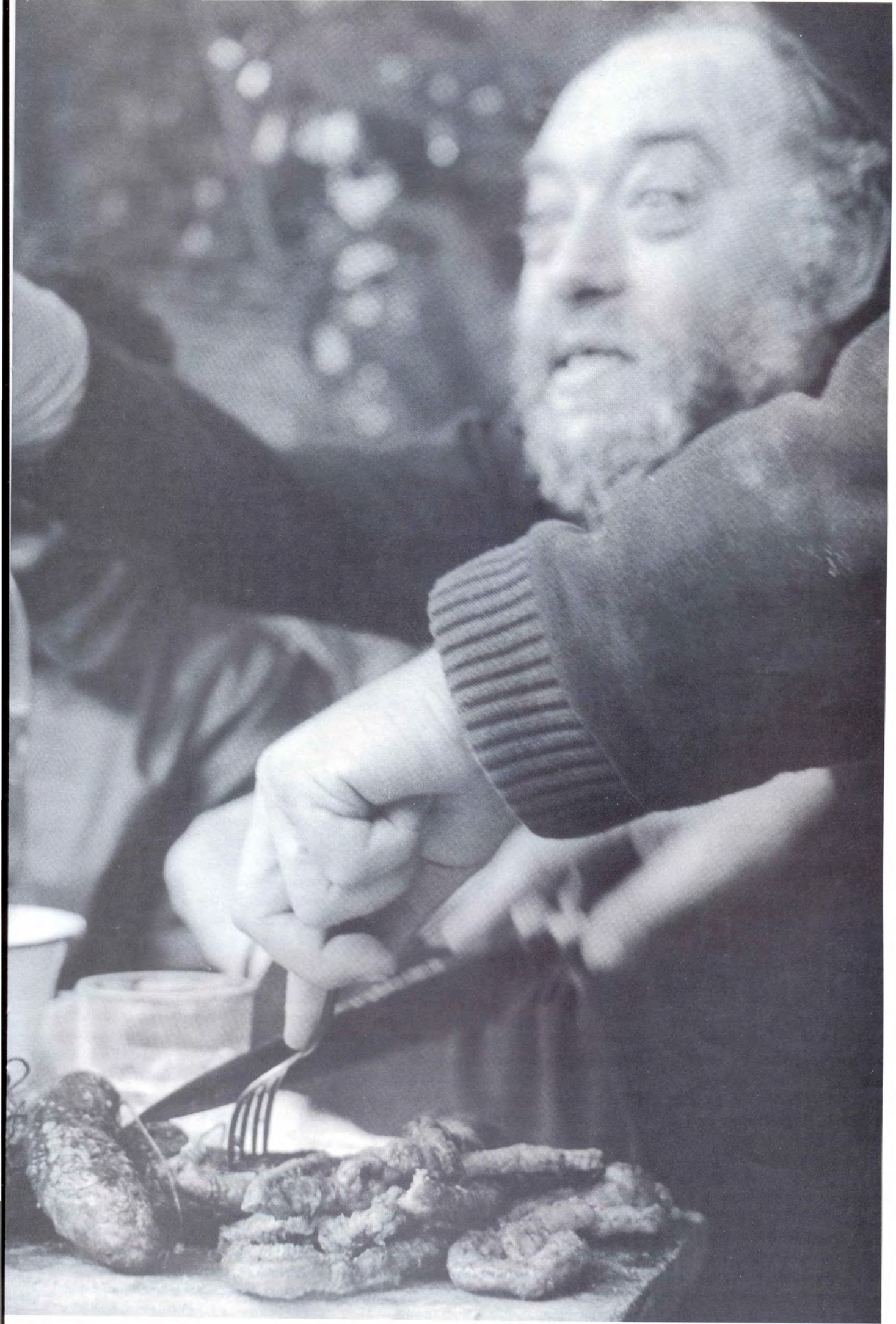
PERFIL LIBROS
[EN TODAS LAS LIBRERÍAS]
YO, FELLINI
CONVERSACIONES CON
Costanzo Costantini
Un autorretrato implacable y feliz.
Una biografía conmovedora
con la forma de un reportaje.
308 pp. / $19


EL SABOR DE LA MOLLEJA

Cuando *El asadito*, tercera película del rosarino Gustavo Postiglione, tenga su esperado estreno comercial, seguramente se hablará de un plato cocido a punto y cosas así. Anticipándose al lugar común ajeno para fabricar el propio, *El Amante* fue hasta Rosario para descubrir a un grupo de apasionados por el cine (que resultaron bastante peleadores) y, como corresponde, comer un asado. **por QUINTÍN**

LOS CHORIZOS DEL MILENIO. Hace unos meses, una película extraña empezó a circular por muestras y festivales. Era uno de esos contados films argentinos que escapan al paradigma de la mediocridad y lo ya visto. *El asadito* tiene, además, dos cualidades que lo distinguen especialmente. No es porteña y es una hazaña de producción. Filmada en un solo día, pero sin que puedan advertirse falencias técnicas o dramáticas por culpa de la insólita brevedad del rodaje, la película cuenta cómo ocho rosarinos varones se juntan para hacer un asado en vísperas del año 2000. Comen y beben desde el mediodía hasta la madrugada, cuentan chistes, filosofan, intercambian recuerdos. Hacia el final, el relato abandona su carácter distendido, el tono se hace más grave, se descubre un secreto y el film termina con un balance melancólico y sereno del sentido del fin de siglo para esa cultura local que encarnan los ocho amigos. *El asadito* tiene humor y gracia, diálogos inteligentes, actuaciones impecables, una estética sobria y rigurosa y una atmósfera de frescura y novedad que la hacen particularmente disfrutable. Filmada durante 1997, en 16 mm y blanco y negro —con cámara en mano—, *El asadito* todavía necesita dinero para lograr la ampliación a 35 mm que permita su estreno comercial. Sus méritos aseguran que el dinero aparecerá de algún modo.

ALLÁ VAMOS. La idea del otro asado partió de una pregunta frente a la sorpresa rosarina: ¿quiénes son estos tipos? Ese Gustavo



La llegada a Rosario: Gustavo Postiglione y Quintín.

El lugar de los hechos.

G. Postiglione, Héctor Molina y Carlos Coca.

Postiglione que figura como director y esos actores tan competentes como desconocidos. Y, sobre todo, de una sospecha: las buenas películas no nacen de la nada; detrás de ellas hay una historia que merece ser contada. En este caso, la del cine rosarino o, mejor dicho, la de un grupo que tiene diez años de actividad militante en el cine. Pero eso lo sabríamos más tarde. Alguien de la redacción propuso encontrarse con los que hicieron *El asadito* y de allí surgió naturalmente que lo mejor era ir a visitarlos para comer un asado. No se nos ocurrió que podían rechazar la invitación a invitarnos y no lo hicieron (algo en la película hacía pensar que no lo harían). Y así, el 9 de julio, partimos hacia Rosario con Flavia y Juan Villegas para celebrar patrióticamente una fiesta de confraternidad cinematográfica entre la capital y el interior, entre los creadores y los críticos. A esa altura ya sabíamos que Postiglione era un antiporteño militante, obsesión que canaliza generalmente en su bestia negra: Manuel Antin y la FUC. La verdad, el viaje nos daba un poco de miedo: *El Amante* nunca había cruzado la General Paz salvo para ir a Ezeiza (los viajes a Mar del Plata y a Villa Gessell no califican).

EL ASADO EN CUESTIÓN. Un embotellamiento en la Panamericana y el desconocimiento del terreno nos retrasaron un poco, apenas tres horas. Así que, cuando llegamos, los diez comensales restantes estaban muertos de frío y de un humor espantoso, aunque lo disimularon con impecable elegancia (en parte, porque llevábamos el vino). Ya se habían degustado varias picadas y la carne estaba un poco fría, aunque todavía en excelente estado, gracias a Fernando Méndez, asador oficial y responsable de la foto fija de *El asadito*. Durante dos horas, mientras Flavia y Villegas sacaban fotos en el rato que duró la luz y circulaban la tira y las achuras, tuvimos ocasión de semblantearnos con vistas a la charla más formal que tendría lugar a los postres. El lugar era una casa de fin de semana en Funes, propiedad de la familia Martinetti. Miren Martinetti es la mujer de Postiglione, productora ejecutiva de *El asadito* y única mujer local presente en el asado (su participación en el banquete sería motivo de controversias, como veremos más adelante).

El más pintoresco de los presentes resultó ser un personaje llamado Carlos Coca, psiquiatra y director de arte de la película, que no paraba de contar anécdotas interminables sobre los pacientes de su hospital. Entre otras excentricidades, Coca tiene un tratado sobre los trescientos sinónimos de la palabra "loco", que distribuye entre sus amigos. En una época fue profesor de Postiglione y de Héctor Molina, actor de *El asadito* y cineasta, hoy director de la Escuela de Cine de Rosario de la que Postiglione es profesor. El número vivo estuvo a cargo de Carlos Resta, alias Carloncho, otro actor de la película. Resta es un intuitivo que nunca estudió teatro y trabaja en una pizzería, pero actuar le sale solo. Deleitó a la concurrencia con una imitación de ciertas chicas rosarinas a las que conoció en ocasión de un rodaje. El fútbol no podía faltar como tema de conversación, dada la obsesión de los locales por la rivalidad entre Central y Newell's, pero el tratamiento del asunto fue civilizado. La mitología *made in* Fontanarrosa ha hecho creer a los forasteros que los rosarinos se matan por esas cuestiones y que constituyen el centro de sus vidas. Por supuesto que no es así, o no es más así que en otros lugares, pero la rosarinidad *for export* se constituye con bases como esa. El tema daría para reflexiones más profundas.

INTERIORES. Después del café y el postre vigilante, se pasó a las dependencias interiores, de donde se retiró apresuradamente Carlos Rossano, alias Cali, sonidista de la película (el sonido es directo y se entiende todo), al que Postiglione describió luego en un memorándum secreto de la siguiente manera: "parece más joven que el resto pero no se engañen, es una especie de Dorian Gray." La edad del resto varía entre los veintipico que parece tener Hernán Sorbera, otro técnico del film, cortometrajista y entusiasta, a los 50 del gordo Tito Gómez, figura central de *El asadito*, pasando por los 35 de Postiglione. Gente de mediana edad. La suficiente como para haber recorrido un largo camino, que en el caso de Postiglione se inició con *De regreso*, un largometraje de 1989 que, a regañadientes, nos hizo llegar unos días antes del encuentro. Según sus propias palabras, es un film militante, fuertemente influido por Pino Solanas, que cuenta la entrada en la madurez del protagonista Héctor Molina durante una traumática posdictadura en la que una generación se pregunta cómo participar intelectual y políticamente. Hay una imaginaria chica vestida de rojo ("la mujer de los sueños") que atraviesa fiestas y asambleas estudiantiles. Es un film programático, que anuncia oblicuamente la voluntad de construir la obra posterior y parte de una cierta culpa: la de no haber pertenecido a la politizada generación anterior y vivir, en cambio, en las quietas aguas del alfonsinismo. La culpa y la pregunta por lo que pasó en los 70 atraviesa los trabajos de Postiglione y también del reciente largometraje en posproducción dirigido por Molina, que lleva el alusivo título *Ilusión de movimiento*.

En 1994 Postiglione filmó su segundo largo, *Camino a Santa Fe*, una incursión por el género policial. Es una road movie en la que Tito Gómez hace de un taxista que lleva a una puta de Rosario a Santa Fe. La chica acaba de matar a un cliente y la persigue su ex amante, el policía que encarna Carloncho Resta. Las actuaciones son muy buenas, como siempre, y la película es simpática y

Juan Villegas, Postiglione y Carlos Rossano (Cali).

Postiglione medita las respuestas.

audaz en más de un sentido: la franqueza sexual, la irreverencia de los diálogos, el absurdo estiramiento del camino. En un momento, los protagonistas pasan por el puente donde se filmó *Tire dié*, el legendario documental de Fernando Birri, y el gordo cuenta que cuando era chico trabajó en esa película. Pero la pesadez del homenaje (la escena incluye un fragmento del original) se diluye cuando la puta dice: "La vi. Me pareció un plomo." "A Birri el chiste no le hizo ninguna gracia", informará Postiglione. Pero *Camino a Santa Fe* es un film desparejo, sin una estética definida, que pasa del costumbrismo al melodrama con escala en el videoclip. Su libertad se le vuelve en contra: apoyada en el romanticismo de la cultura cinéfila de la historieta y el cine negro americano (que será uno de los temas de conversación de *El asadito*), el film padece de una autocomplacencia que revela la necesidad de afirmar la cultura del grupo y cierta inseguridad para aventurarse fuera de los modelos conocidos.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS. Los problemas de *Camino a Santa Fe* desaparecen en *El asadito* que, una vez vistas las tres películas de Postiglione, resalta claramente como un paso definitivo hacia su madurez como cineasta. Un tema, una estética, un tono, un notable equilibrio entre la libertad y el rigor. Por eso, la primera pregunta formal a Postiglione fue bastante provocadora.

El Amante: Da la impresión de que entre *Camino a Santa Fe* y *El asadito* tuviste una especie de revelación. Hay un salto muy grande.

Postiglione: Es cierto que cuando estaba filmando *El asadito* me di cuenta de que eso era lo que quería hacer, que ese era mi lugar. Pero uno busca algo permanentemente hasta que lo encuentra, y todos los pasos previos sirven para eso. Sin *Camino a Santa Fe* no habría *El asadito*. *El asadito* no es casualidad, sino el resultado de muchos años de búsqueda. Las tres películas no se parecen entre sí. Son apuestas distintas que marcan un crecimiento, un aprendizaje. En *De regreso* estaba la necesidad de hablar de nosotros, de nuestra generación. Fue una película desprolija a nivel realización y queda chica en relación con lo que queríamos decir. La segunda fue un intento de improvisar, de ver qué se podía hacer, y fue saliendo así. *El asadito* estuvo planteado de entrada. Teníamos una seguridad muy grande. Nos conocemos hace quince, dieciocho años. Ahora está de moda hacer películas en blanco y negro con tipos que parecen de verdad. Pero nosotros la hicimos hace tres años, con cámara en mano y sin nada artificial: una especie de Dogma Rosarino, pero nosotros lo inventamos antes que los daneses. Se hizo en 24 horas, pero tiene diez años detrás. Fue un proceso, no una revelación. Somos todos docentes, nos la pasamos leyendo, estudiando, discutiendo.

¿Dónde se piensan en relación con el cine?

Hace diez años nos pensábamos en una línea histórica dentro del cine latinoamericano: Birri, Solanas, Glauber Rocha, Favio eran nuestros referentes. *Los inundados*, *La hora de los hornos*. Un cine ideológico. Ni Antin, ni Subiela, ni Torre Nilsson. Ahora es distinto: Glauber es el mayor cineasta latinoamericano, uno de los directores más interesantes del cine a secas. Pero *El asadito* se basa más en Cassavetes que en Glauber. Le dimos *Maridos* al director de fotografía para trabajar algunas cosas. También me gusta Tarkovski. Pero, a pesar de los referentes, después sale lo que uno es, no la copia de lo que uno ve.

LOS MISTERIOS DE ROSARIO. Molina se tiene que ir. Pero se muere por decir algo: es su interpretación de lo que está ocurriendo, del misterio recurrente de los asados.

Molina: Hoy recreamos las discusiones que tenemos todos los días. En la película también, en algún sentido. Son catorce años. Pero filmar eso, reproducir esas conversaciones es algo bastante canalla. Son cosas bonitas, pintorescas, de las que la gente dice : "qué bueno para una película". Pero las películas son otra cosa.

***El asadito* excede largamente la idea de una película hecha para que los amigos se vean reflejados.**

Molina: No tiene nada que ver. Y este asado tampoco. Lo que pasa es que todo se presta a una gran confusión. A que digan: "Qué gracioso. Qué personajes son ustedes" Es una forma de descalificarnos, de decirnos que somos simpáticos pero que no pertenecemos al mundo de los creadores, del cine.

Postiglione: Tenemos una larga lista de gente a quien pegarle por eso. Subestiman lo que hacés porque no lo hacés en Buenos Aires. En ese sentido yo soy muy antiporteño. Son diecisiete años de ir a la Capital y que nos ignoren. Que nos nieguen información, que nos pregunten si se está haciendo cine en Rosario. Estoy seguro de que si se hubiera hecho en Buenos Aires, hace dos años que se estaría hablando de *El Asadito*. Todo eso nos pone un poco paranoicos. Hace poco gané un subsidio de la Fundación Antorchas. Me enteré por el diario, por un aviso que publicaron. Lo primero que pensé es que alguien me estaba haciendo una broma.

Molina: Con ustedes pasa un poco lo mismo. Vienen a hacer una nota comiendo el asado. Es divertido, pero se presta a malas interpretaciones. Nosotros vamos a hacer el mayor esfuerzo para que se vayan contentos. Abrirle la puerta de tu casa a la gente es algo muy entrañable. Pero no queremos trabajar de hacer el circo pa- ▶

ra *El Amante* con el asadito. Igual se nos escapó bastante. Lo hacemos delante de las chicas, de la gente que queremos seducir. Se nos escapa. Sabemos que en tal momento va a pasar Carloncho a contar sus anécdotas, después va a pasar el turco, lo habilitamos a Coca. Es en buena parte deliberado. Lo hacemos entre nosotros. No necesitamos un público para desplegar nuestro encanto. Contamos diez mil veces las mismas anécdotas, nuestras mujeres se hinchan las pelotas. Pero no nos gustaría que nos identificaran por eso.

ACTORES. A esa altura Molina se fue y ya no estaban el turco Haddad —otro director de arte— y Carloncho. Quedaron Postiglione, Miren, Tito Gómez, otro actor (Raúl Calandra) y el entusiasta Sorbera. Calandra se sentó en un sillón atrás, desde donde se dedicó a moderar la conversación. Era el momento de hablar de actores y actuaciones, de cómo lo habían hecho.

Postiglione: Los conocía a todos. Sabían lo que podían hacer. Había tres actores de formación: Raúl, Tito, el remisero y el turco Dayub (hermano de Mauricio). Los otros son Molina, que trabajó en *De regreso* e hizo teatro. Y Daniel Briguet, el periodista que hace de filósofo y se va al rato. Nunca sabemos con qué puede salir Briguet (lo que le salió es un discurso sobre el inconveniente de traer mujeres a los asados). El octavo era un tipo que tenía formación pero resultó que no podía improvisar. Terminó haciendo un personaje que siempre hay en los asados: el que no habla. Lo que estaba escrito era la descripción de cada personaje, las situaciones básicas y los últimos quince minutos. Cada uno improvisó sobre un tema preestablecido. El gordo, por ejemplo, nunca quiere decir si es verdad que conoció a Santucho, y se enojó en serio cuando se lo preguntaron en cámara. En un momento, de los ocho personajes originales quedan solo cuatro. Ninguno sabía si se iba a quedar o no. Para ellos era como llegar a las semifinales.

¿Qué fue para ustedes *El asadito*? (a Tito y Calandra)

Calandra: Uno quiere trabajar en cine, aunque dependés mucho más del director y no tenés revancha como en teatro. Será porque somos cinéfilos o por eso de verse en una pantalla grande, o porque el cine es algo que queda.

Tito: Siempre hablábamos de que en Buenos Aires los actores trabajaban a veces improvisando o ensayando un día antes. Nos parecía que nunca íbamos a hacer algo así. Cuando surgió la idea de *El asadito* nos pareció una forma bárbara de probarnos. Para mí el cine es algo raro. La primera vez que trabajé fue en un corto de Molina. Tenía que jugar al billar y decir un parlamento. Mientras hablaba, me puse a caminar alrededor de la mesa, como si estuviera en el teatro. Viene Molina y me dice: "Pará, pará. Vos te podés mover desde acá hasta acá". No entendía nada. Al rato tuve que hacer un diálogo, pero el otro actor no estaba, me dijeron que le hablara a la pared. No sabía eso de los contracampos. Después me puse a ver una película que se llama *La jauría humana*, en la que hay una escena en que una mina le toca el brazo a Brando, que está en un coche. Me di cuenta de que no era Brando. Me dije: "No me rompan la ilusión. ¿Por qué me hacen esto?".

Calandra: Por eso, con Tito llegamos a la conclusión de que el cine es todo mentira.

Tito: Y además el cine me da miedo. Sobre todo las de terror. *El silencio de los inocentes* la tuve que ver en video y con mi señora al lado.

Tito tiene una preferencia que no disimula por *Camino a Santa Fe*, inédita como *El asadito*, donde es el protagonista exclusivo y demuestra que es un gran actor durante más tiempo. Nos pregunta por las posibilidades comerciales de las películas. Le decimos que a *El asadito* la vemos para un estreno comercial interesante y para viajar a festivales. Como la película que puede poner al cine rosarino en el mapa no solo nacional sino internacional. No se convence demasiado de que *Camino a Santa Fe* no lo sea.

LA DISCUSIÓN CRÍTICA. En este segmento se concentran las discusiones sobre el sentido y el valor de la película, su estética y sus interpretaciones.

Postiglione: Ustedes publicaron dos críticas en *El Amante*. Una de Noriega y otra de Castagna. A Castagna me parece que le gustó más. La de Noriega dice que prefiere la película cuando está desarmada, cuando no hay una cuestión dramática fuerte. Que lo mejor es cuando amenaza armarse pero no cumple. Puede ser; que terminara desarmada era una alternativa. Podíamos hacer otro montaje y terminarla así. Pero a mí me interesaba más una curva dramática. Se terminaba el siglo, no pasaba nada pero desnudábamos nuestras miserias. Hubo gente a la que las partes dramáticas le pegaron más y se aburría un poco con las otras. En general, los argentinos se enganchan más en la primera parte, más suelta, y los extranjeros, en la segunda.

Pero Noriega se equivoca cuando dice que toda la gente que se junta a comer asado en Rosario es entrañable, que se parece a Fontanarrosa. Esto no tiene nada que ver con Fontanarrosa. Es más: es una película en contra de Fontanarrosa. Noriega dice algo cierto, que la película no tiene referentes en el cine, pero le busca uno que es Fontanarrosa, el menos apropiado. Yo a Fontanarrosa lo respeto y lo quiero mucho. Pero me molesta mucho que digan que Rosario es Fontanarrosa, Olmedo, Fito Páez y Aldo Poi. En una época había carteles de la

El asador, Fernando Méndez.

Carlos Resta (Carloncho), Hernán Sorbera, Guillermo Haddad y Tito Gómez.

Carlos Coca y Miren Martinetti.

Municipalidad que decían que Baglietto era de acá, que Lito Nebbia era de acá. Podrían decir que el Ché era de acá. Pero ese folclore es perjudicial, nos encasilla. Es muy fuerte el tema. Porque, de afuera, la gente mira y habla de la "cultura rosarina" siempre a partir de los mismos nombres. Nadie dice eso de Buenos Aires. Esa simplificación se puede traducir al país que hay ahora: la nada. Los personajes de *El asadito* no son entrañables. Son patéticos aunque tengan algo querible. No podemos sentarnos a festejar nuestra supuesta cultura porque no hay nada que festejar. En todo caso, lo único que nos puede poner contentos es la posibilidad de seguir haciendo películas. Por eso es una película urgente. Hace dos años era una película de vanguardia.

Es cierto. Hay una gran modernidad política y estética en ese paso. Esos personajes se juntan para ratificar su cultura, su historia, su "rosarinidad". Pero la película termina con una mirada crítica sobre los límites de la propia cultura. Al mismo tiempo, puede ser una respuesta a tu propio cine. En tu primera película hay mucha insatisfacción entre los personajes. Pero mantienen la ilusión de que esa cultura es pertinente: hay que continuar sin modificar nada, aferrarse a la ideología, a los valores. *Camino a Santa Fe* parte de gente que está destruida pero se siente protegida por la identidad. Hay algo autocomplaciente que se refleja en un *vale todo* estético. Pero *El asadito* parece decir que la identidad no los protege más. Que en esta Argentina terminal no alcanza con comer asado y contar los viejos chistes. Que esta ciudad dio todo lo que les podía dar. Lo único que los protege es el cine. El rigor de la película es la respuesta a la crisis, una respuesta que los saca del costumbrismo: no es una descripción de un grupo de amigos.

Yo estaba un poco harto de lo que había hecho antes. Dar clase me sirvió mucho. Uno se replantea las cosas desde un lugar conceptual. Cosas que uno lee de Glauber, de Tarkovski. Necesité quince años para llegar a eso, y dos películas. Me di cuenta de que podía no hacer un planteo ideológico como en *De regreso* ni contar una historia como en *Camino a Santa Fe*. Que se puede hacer lo que dice Tarkovski: atrapar lo que rodea a la visión estrecha de la cámara. Que la gente sienta lo que estoy sientiendo yo. Como en *El sacrificio, El sabor de la cereza, Rouge*: hay una cuestión epifánica. En veinte años más por ahí lo logro del todo.

***El asadito* rompe con un lastre del cine argentino que se nota en tus películas anteriores, que llegan a coquetear con el realismo mágico, con la idea de Subiela de que todo se cae a pedazos pero, si nos atrincheramos en nuestra cultura, nuestros sueños y la caridad cristiana nos van a salvar o al menos nos sirven de consuelo.**

Yo pasé por todas las etapa del cine argentino. No me arrepiento. Es parte de la búsqueda. Mis películas no fueron hechas porque sí. Yo rescato la militancia de *De regreso,* muchas cosas de *Camino a Santa Fe*. Las actuaciones, en todas.

MUJERES. La acción se traslada a un lugar llamado La Vendetta, donde se sirve una deliciosa especialidad rosarina: la pizza a la parrilla. Los porteños somos mayoría, ya que de los locales solo quedan Postiglione y Tito Gómez. Buena oportunidad para hacer profético el nombre del lugar tocando un tema pendiente.

Quintín: ¿Cómo es eso de que había una sola mujer en el asado y en la película no hay ninguna?
Postiglione: Es que Miren no tendría que haber venido. Si no era en la casa de ella no la traíamos.
Tito: Y más si es viernes. Los viernes no les toca.
Postiglione: Hay otras mujeres trabajando con nosotros. La asistente de dirección, por ejemplo. Son unas pibas de primera. Pero no la invitamos. Hoy no. Son espacios distintos. Las mujeres, según para qué. No vienen a todas las reuniones.
Flavia: No me casaría con ninguno de ustedes.
Tito: (con sorna) Hay muchas mujeres en Rosario. Sobran. Es la ley de la oferta y la demanda.
Flavia: Pero ustedes son los muchachos de antes.
Villegas: (conciliador) Pero la película no es misógina. Los personajes tampoco. Son machistas, en todo caso.
Flavia: ¿La diferencia sería...?
Quintín: ¿Y tu mujer qué opina?
Villegas: Cuando llegó le dijeron: "¿vos, qué hacés acá?" Yo pensé que era un chiste.
Postigione llama por teléfono a Miren.
Postiglione: Acá te quieren preguntar por qué no hay mujeres, por qué las echamos de las reuniones.
Miren: Porque son unos pelotudos. De puro machismo.
Flavia, Quintín, Villegas: Carcajadas.
Era el momento de emprender la retirada.

EPÍLOGO POSTAL. Entre el 9 de julio y la redacción de esta nota llegaron dos e-mails de Postiglione. El primero es largo, contiene una defensa del cine del interior, "diez razones para rescatar *Camino a Santa Fe* de las críticas de *El Amante*" y la promesa de "los manifiestos que regirán el Dogma Rosarino". Publicaremos más adelante.
El segundo es corto. Contiene (a pedido nuestro) el nombre y descripción de los presentes en el asado y termina diciendo: "Son bienvenidos las veces que quieran a esta ciudad". Muchas gracias. El placer de conocerlos fue enorme. Y encima, nos divertimos y comimos asado, algo que en Buenos Aires no es fácil. A

Fotos: Flavia de la Fuente y Juan Villegas.

El turco y Raúl Calandra. A la derecha, El nene Molina.

HITCHCOCK VS HITCHCOCK

Este mes se cumplen cien años del nacimiento de Alfred Hitchcock. Su silueta recortada (su labio, su barriga) representó el primer caso en que un director usaba su propia imagen como estrategia de marketing. La pregunta que se actualiza en el centenario es si esa silueta es solo una sombra o una figura que mantiene su vigencia.

por EDUARDO A. RUSSO

"¿POR QUÉ DEBEMOS TOMAR EN SERIO A HITCHCOCK?". Así comenzaba Robin Wood, hacia 1965, su estudio *El cine de Hitchcock*. Poco antes Claude Chabrol y Eric Rohmer habían publicado *Hitchcock* (1957), un pequeño libro tan ejemplar en su metodología como militante en su política de autor. Si los franceses lo propusieron como bandera de una nueva forma de hacer crítica, el británico prosiguió un análisis que pronto llevó el debate desde la cinefilia hacia la universidad. Hoy aquellas polémicas, junto al ineludible *El cine según Hitchcock* (1966) de Truffaut, son parte de la historia del cine y de la crítica cinematográfica. Nadie discute a Hitchcock, reverenciado de modo unánime, con un espacio consagrado tanto en las cinematecas como en las góndolas de *Blockbuster*. Pero cuando todo está organizado para la reproducción de hábitos de consumo, bien vale la pena reabrir la pregunta. ¿Qué es lo que del cine de Hitchcock allí permanece? Esa imagen de gurú del sobresalto audiovisual o de material anatómico de citación o disección académica bien puede enmascarar una dimensión de olvido más nociva en tanto se disimula dentro de una visibilidad permanente.

Ver y rever el cine de Hitchcock es un programa de continua vigencia. Pero primero hay que saltear dos duros obstáculos. En primer término, hace falta trascender la dimensión de *monumento* que ha adquirido su cine. Piezas de homenaje o referencia constantes, tapizadas de celebraciones o ▶

rituales obsesivos. Por otra parte —y esto es lo más difícil— hay que reconstruir en nosotros un lugar de espectador socavado por la inflación audiovisual para el consumo inmediato (úselo-tírelo) y siempre *renovado*. Hitchcock necesitó siempre un espectador que pudiera creer en el cine. Y si hoy sigue siendo un favorito en escuelas y universidades, acaso lo sea por un contrato perverso en un sentido diferente del que deseaba: cuando *Psicosis* es festejada como un antecedente estilizado y patológico de las colecciones de dispositivos de mecánica del horror como *Scream*, poco queda de su sentido. Y los auditorios que ululan con la carnicería en la ducha o repiten de memoria las frases de Norman Bates suelen mantenerse impávidos ante *Vértigo* o *Tuyo es mi corazón*, al no poder sostener la mirada de Scottie o serles del todo ajenos los acantilados pasionales del triángulo Alicia-Devlin-Sebastien. Aunque se lo explique plano por plano y se admiren la excelencia del técnico o las mañas del narrador, es frecuente que algo *no marche* entre muchos films Hitchcock y el público presente. ¿Quién no ha escuchado alguna vez a los más avispados estudiantes decir que *La ventana indiscreta* es un formidable tratado sobre la mirada en el cine, pero que es una "lástima que sea tan lenta"? ¿Por qué debemos tomar en serio a Hitchcock? Cuando nadie parece ya necesitar de la pregunta, es preciso formularla de nuevo. Hay que tomarlo en serio para *experimentar* un cine que aguarda detrás de toda una maraña discursiva, y de la cristalización que suelen padecer los próceres (cánones, anecdotarios, etc.). Toda su trayectoria está atravesada por la imposición de una imagen sobre la obra (hecho del que fue, acaso involuntariamente, el principal responsable). Dicho de otra manera: puede que lo que se considera una sensible influencia de Hitchcock en el cine contemporáneo sea otra cosa: precisamente la marca de una *imagen de Hitchcock*, tejida sobre o a partir de sus films, pero exterior a un cuerpo cinematográfico.

EL MALENTENDIDO INICIAL. Un fantasma recorre el cine de Hitchcock: el del lugar común que elevó lo de *The Master of Suspense* a marca de fábrica. El rey se coronó joven, y no le desagradó ese primer título nobiliario. Unos cuantos artículos tempranos, debidos a su pluma o al menos por él firmados, fueron publicados en la prensa londinense: el suspenso, las persecuciones, los *thrillers*... Hitchcock escribía con solvencia y amenidad para cualquiera de sus espectadores, deteniéndose en el punto mismo en que temía revelar —palabras textuales— los trucos del oficio. La alternancia de exhibición y escamoteo lo llevó pronto a consolidar un juego de espejos y adivinanzas, que generó otra confusión que, aunque combatió constantemente, todavía persiste: ante cualquier *whodunit* —esas historias centradas en la resolución de un enigma: ¿quién es el asesino?— efectivo, la prensa se regocija con la cantinela: "es una película digna de Hitchcock". En dos oportunidades el clamor fue tal que él mismo se convenció de que el asunto podría ser lo suyo: los resultados (*Murder!* y *Pánico en la escena*) son parte de los rincones exóticos —no desprovistos de interés, pero desusadamente tramposos— de su extensa filmografía.

El policial de enigma pesó como una sombra deformante en la percepción inicial. Por otra parte, la figura de Mago del Suspenso prometía la chanza dentro del drama en ciernes, la manifestación del artificio en plena conquista de la creencia estética del espectador. Sabiamente fundado en el melodrama y el thriller, el juego no dejaba de tener sus riesgos. Aunque Hitchcock navegó con fluidez a través de varios géneros, no contó con la versatilidad de, por ejemplo, un Howard Hawks. Pero el clisé hitchcockiano, con su promesa de asesinos insospechados y estremecimientos garantizados, para el espectador común aún pesa más —en las críticas de los jueves o en los anaqueles de los videoclubes— que el contacto con su cine. Para él, Hitch pertenece a lo *ya visto*. De allí a cierta ceguera, no hay mucho tránsito.

LA SEGUNDA FUNDACIÓN. Apreciar la complejidad del caso Hitchcock implica entender cómo se ha construido su autoría como caso piloto de aquella *politique des auteurs* que, pese a caricaturas y desatinos, consistió en una pieza fundamental —de un lado u otro de las polémicas— del debate crítico de toda una generación. Rápidamente seguirían Hawks, Walsh, Ford, Lang y otros. No obstante, la elección fundacional implicaba todo un gesto: el de levantar la maestría del anfitrión bufonesco frente a tanto artista solemne; privilegiar el dominio de la forma, la conquista del artificio y la eficacia sobre el espectador por sobre la aspiración temática, la ambición realista y la apelación a las buenas conciencias o al gusto cultivado. Hitchcock era el estandarte de toda una concepción estética que pronto llevaría a la revisión entera de medio siglo de cine. Pero la construcción del autor no se hacía sobre una *tabula rasa*. Para bien o mal, entraba en sintonías y fricciones con el Hitchcock anterior, autoconcebido como maestro del *thriller* y supremo entretenedor. En *Hitchcock: The Making of a Reputation* (1992) Robert Kapsis desmontó los intrincados mecanismos de las relaciones entre AH, la prensa y su público, a lo largo de su carrera. Allí emerge otro *Master*, el del diseño de su propia imagen, tan sensible a las reacciones del público como a los vaivenes de la percepción de productores y críticos. Rápidamente Hitchcock se autopromovió como autor serio; y actuó en consecuencia. Se embarcó en una búsqueda de audacia formal insólita —hasta para su cine— que tensó excepcionalmente la relación con su público tradicional. Ya *Psycho* había sido paroxística para sus más jóvenes —y a veces incautos— espectadores, pero también despertó el desconcierto y hasta el escándalo de no pocos, que luego de semejante violencia a sus códigos juraban en cartas furibundas que jamás volverían al cine a ver un film suyo. *Los pájaros* ahondó el enrarecimiento: la conciencia de la maestría se acompañaba de la desazón general y de la insatisfacción ante una ficción inestable, desafiante de convenciones que AH, tímidamente, llegó a justificar alegando que estaba basada en "una historia de la vida real". En *Marnie* muchos de los mismos críticos que parecían haberse convencido provisoriamente del valor hitchcockiano encontraron presunta evidencia para demolerlo. Con ejemplar coraje, Wood, Andrew Sarris y otros pocos demoraron su atención en lo que allí pasaba y descubrieron su rareza esencial.

Algo que no siempre se recuerda es que hacia 1963 la serie televisiva *Alfred Hitchcock presenta*, boom de la década anterior y hoy objeto de culto, fue levantada por falta de rating. En la última etapa de su carrera, los desencuentros entre Hitchcock, su doble imagen (de cineasta tan personal como comercial, y de autor cinematográfico) y su público fueron más que los encuentros. Si no fueron pocos los que promulgaron el ocaso del genio, nadie reparó en que a la par cambiaban el cine y los modos del espectador. Algo del sólido circuito enlazado entre sistema de estudios, *star system*, equilibrio entre continuidades/rupturas en el estilo del cine clásico y confianza en la imagen fílmica había sido minado a fuerza de una crisis general de las representaciones y del carácter cada vez más cotidiano de lo audiovisual por vía electrónica.

La amalgama duró mientras pudo; y con Hitchcock el cine pocas veces llegó tan lejos en su busca de perfección formal (eso que aún deslumbra en sus obras maestras) ligada a una exploración de la ambigüedad en los sentimientos y pasiones humanas, en los matices del bien y del mal en cada uno. Pero el cine de Hitchcock funcionaba mientras estuviera anclado en una sofisticada mixtura de clasicismo y modernidad, de género y autoría, de suspensión de incredulidad y conciencia del simulacro, de seriedad y de juego. Quebradas esas condiciones, lo más apto para perdurar fue la imagen de marca, pero restan los porqué, los para qué.

LA FORMA Y EL SENTIDO. "Hitchcock es, afirmamos, uno de los más grandes inven-

tores de formas de toda la historia del cine. Quizá solamente Murnau y Eisenstein podrían, en este punto, sostener una comparación con él. Nuestra misión no ha sido en vano si hemos podido mostrar cómo, a partir de esta forma y en función de su mismo rigor, todo un universo moral ha sido elaborado. La forma, aquí, no ornamenta el contenido: lo crea. Todo Hitchcock se contiene en esa fórmula" (Rohmer & Chabrol). AH siempre tuvo imitadores que de tanto en tanto ofrecían películas "a la manera de". Caso Clouzot, apodado en su momento "el Hitchcock francés", a partir de un par de *thrillers* exitosos. Pero lo más copiable fue la fórmula, ciertos esquemas, lo que hizo que numerosos cineastas con oficio ensayasen —una o varias veces en carreras dispares— una incursión hitchcockiana, que pudo ir de la mera reminiscencia al homenaje explícito, por no considerarlo robo de receta. Entre los casos de las últimas décadas están los de Robert Benton, Jonathan Demme, Taylor Hackford o Curtis Hanson, que produjeron sus sendos "*thrillers* dignos de AH". Pero también están los discípulos, intermitentes como Chabrol, o consecuentes hasta la magnífica obsesión como Brian De Palma, de quien la mitad de su filmografía parece un comentario sobre los alcances y limitaciones del cine contemporáneo para alcanzar la alquimia hitchcockiana entre forma y sentido. Es interesante notar hasta qué punto el factor Hitchcock, en el caso De Palma, interviene para dotarlo de una especie de marginalidad solicitada, orgullosa y formidable, incluso en sus desvaríos. Algo del cine según Hitchcock siempre es esperable en cada nuevo largo de este artista del exceso que piensa al cine como una mentira contada 24 veces por segundo. Hitchcock tiene discípulos, imitadores... ¿pero sucesores? No a la vista. Algunos de los más dotados creadores de imágenes en el cine de hoy —Spielberg sería el ejemplo más patético sobre el punto— conjugan su virtuosismo formal con efectos de sentido que sorprenden por su grado de irrisión.

Hitchcock tiene imitadores pero no sucesores. Retomar su obra es mantener viva la creencia en el cine.

Mientras tanto, Hitchcock permanece —más solitario de lo que uno imagina— en medio de la celebración generalizada de su genialidad e influencias.

PARA SEGUIR TOMANDO EN SERIO A HITCHCOCK. Un film de Hitchcock nunca fue el envase de un mensaje ni la versión fílmica de un tren fantasma, sino una máquina promotora de experiencias de transformación del espectador. Si este último no conserva esa capacidad, el cine de Hitchcock desvanece su sentido.

Prosiguen Chabrol & Rohmer: "...nuestra técnica es aquella de la familiarización. Es en esa familiarización con su obra que aprendemos a apreciar y a gustar de Hitchcock: y aquí importa observar un orden, una graduación, como los hay en los ejercicios de piano. De ese modo estamos obligados a ganar inadvertidamente las profundidades, esperando que nuestro esclarecimiento último no falle en iluminar retrospectivamente el resto, del mismo modo que los films de nuestro cineasta lanzan, unos sobre otros, sus mutuos e instructivos resplandores." Podrá pensarse que esa familiarización provoca un pegoteo reñido con cualquier saber, que reclama una distancia mínima. Pero, ¿qué ocurre si conduce a un extrañamiento creciente, al descubrir en lo presuntamente íntimo eso ajeno que nos invoca y nos determina? En síntesis, la inmersión en Hitchcock, además del festín temerario que no deja de deparar, implica la entrada en un mundo en el que nos perdemos, nos desconocemos, para emerger armados de otro modo. Un cierto arte del espectador al que hoy cuesta acceder.

Como solo pueden hacerlo los grandes, Hitchcock altera nuestra percepción de la realidad tiñendo parte del mundo como hitchcockiano.

En un plano general descubre lo complejo en lo aparentemente simple. Introduce una punta de caos en el orden conservativo de lo cotidiano y a la inversa, postula un orden inquietante en el caos del azar universal. En un registro más particular, hace que revisar sus películas implique reaprender el goce de un cine que requiere el cultivo de la mirada. Pero familiarizarse con su cine implica romper ante todo con el aire familiar de su imagen siempre disponible, no ignorándola, sino considerándola como lo que es: otro efecto especialmente tortuoso de sus ficciones. Destilar el factor Hitchcock es una tarea siempre inicial, en contacto estrecho con esas películas que en cada revisión implican repensar no solo su cine, sino el cine en general. Renovar el trato con los films de Hitchcock consiste, más allá de los espejismos multiplicados por el ruido mediático, en mantener viva la creencia en el cine.

Reportaje macabro

por SERGIO EISEN

La muerte de Hitchcock impidió a François Truffaut completar su famosa serie de entrevistas. Con pasión y cierto dejo de melancolía, el autor de esta nota intenta suplir ese vacío con una conversación imaginaria, pero posible, entre los dos interlocutores. Los textos de Hitchcock están recopilados de otras fuentes.

El libro de conversaciones entre Hitchcock y Truffaut cambió mi manera de ver cine y se convirtió, desde el momento en que lo leí a los 17 años, en la Biblia personal de celuloide que nunca se mueve de mi mesa de luz. Siempre lamenté que el texto no incluyera las tres ultimas películas de Hitchcock y, como tengo la edición publicada en el año 1974, jamás me enteré de que Truffaut había completado el libro en una versión extendida en la que incluía una larga conversación alrededor de *Topaz* y unas breves anotaciones sobre *Frenesí* y *Trama Macabra*. Sin embargo, después de descubrir el apéndice, me quedé con la sensación de que las dos últimas películas no estaban del todo agotadas y permitían una revisión que completara muchos comentarios e ideas sueltas que pude ir rescatando a través de distintas fuentes. De esta manera, la entrevista que fantaseé no es del todo imaginaria. Las partes sobre *Frenesí* surgen del análisis que hace Truffaut en un comentario publicado en *Las películas de mi vida* y siempre que pude incluí las palabras del propio Hitchcock, como cuando habla sobre el travelling o cuando comenta su último proyecto, que no llegó a concretar. La cuestionada biografía escrita por Donald Spoto aportó también muchos elementos para armar el trabajo. En resumidas cuentas: solo quiero dejar en claro que este es un ejercicio de compaginación con algunos toques personales en el que intenté rescatar y mantener el tono que recorre las conversaciones entre estos personajes célebres.

François Truffaut: Tengo entendido que Ud. no quería filmar *Frenesí* en Inglaterra, donde no rodaba desde hacía 20 años.

Hitchcock: Es cierto, tenía mucho miedo de volver a trabajar en mi país, como suele suceder cuando uno vuelve a visitar la casa o el colegio donde vivió de chico. Pero la historia lo exigía y, para mi propia sorpresa, me encontré de pronto con la alegría desbordante de trabajar de nuevo en Londres.

Ese estado de ánimo se nota desde la secuencia de títulos. La cámara vuela sobre el Támesis envuelto en un cielo celeste y luminoso. Hitchcock hace su entrada triunfal y la cámara pasa por debajo del puente de Londres como si se tratara de un rey.

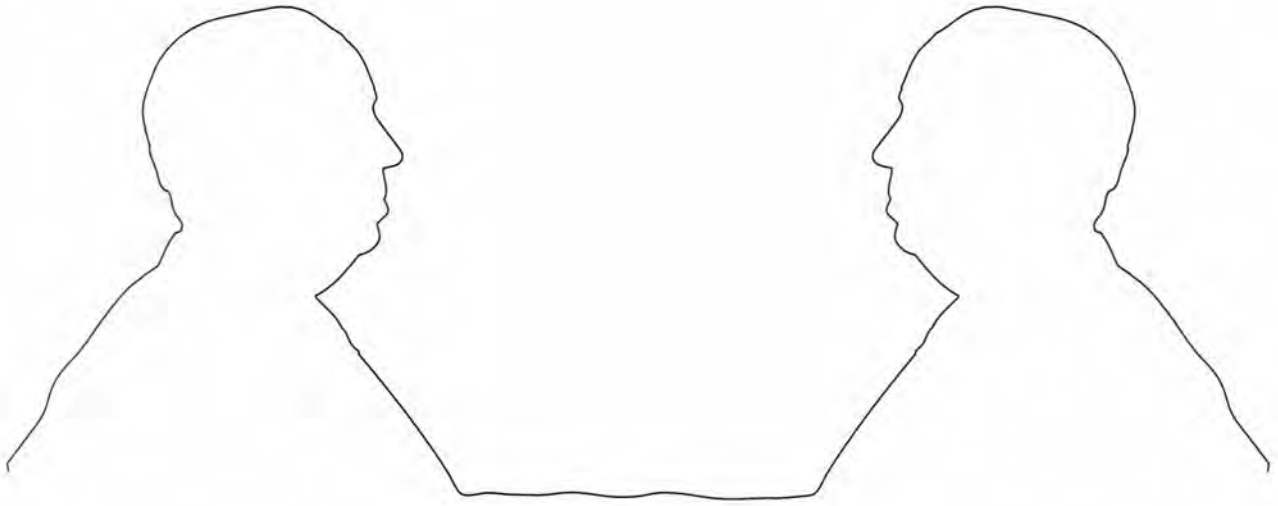
En realidad este comienzo claro y luminoso tiene que ver con el tratamiento que quería darle a esta historia de asesinatos. La mayoría de las personas llega a Londres esperando encontrarse con un paisaje brumoso y misterioso. Pero yo quería contar mi historia de la manera más diurna posible, rompiendo de alguna manera con esos clisés. Si Ud. presta atención, casi al terminar la secuencia hice pasar por delante de la cámara un *vaporetto* de carga que despide espesos nubarrones de humo negro. De alguna manera, quería mostrar que en ese paisaje apacible que huele a una mañana de primavera pueden ocurrir los más oscuros crímenes.

El desarrollo de la secuencia de títulos hasta la aparición inmediata del primer cadáver flotando en el Támesis reproduce, por decirlo de alguna manera, el itinerario que sigue la historia, que se va oscureciendo a medida que avanza la acción.

Pedí al compositor Ron Goodwin que utilizara música burbujeante de primera hora de la mañana para el principio, con instrumentos de madera y campanas. Goodwin quería darle a la partitura un cierto tono macabro, pero yo no quería dar ninguna pista del horror que iba a venir.

Además Ud. coloca el centro de la acción en un opulento mercado de flores y verduras. El Covent Garden es el escenario ideal porque en ese lugar alegre y colorido uno siente que nada malo puede ocurrir. Sin embargo, como dice uno de los personajes, el Covent Garden no es el jardín del amor; esa especie de paraíso empieza a pudrirse de a poco y la aparente vitalidad no puede esconder la muerte ni los horribles crímenes que comete un comerciante que devora a sus víctimas como si fueran manzanas. En un momento, Barry Foster se da cuenta de que su víctima se ha quedado con el broche que lleva sus iniciales delatoras. Foster revuelve entre los sacos sucios de papas mientras uno ruega que no encuentre el cadáver que escondió en uno de ellos.

Tuvimos muchos problemas con este personaje. La gente de la Universal quería que hiciéramos modificaciones porque el malo no era carismático. Pero Shaffer, el guionista, y yo nos mantuvimos firmes y nunca nos alejamos de la idea de teñir toda la película con un cierto tono de vulgaridad y suciedad que estaba en la novela original. Cuando empezamos a escribir el guión de *Frenesí* me pregunté ¿podré involucrar al público en la trama



policial sin necesidad de que sienta simpatía por los personajes? En *Psicosis* había manipulado hasta el límite las emociones de mis espectadores, pero en *Frenesí* sentí la necesidad de ponerme a prueba. Las emociones no debían surgir de los juegos de identificación o simpatía por los personajes, sino a través de mi propia habilidad para jugar con los recursos del cine. Fíjese que ni siquiera el personaje del falso culpable genera algún tipo de compasión. En *Frenesí* intenté comportarme como un mago que sube al escenario despojado de todos los trucos y recursos que utiliza usualmente para comprar a su audiencia.

Esta idea respondería al hecho de que en *Frenesí* por primera vez Ud. no utiliza rubias glamorosas del tipo Tippi Hedren o Grace Kelly. Las dos víctimas de la película son dos rubias bastante poco agraciadas. Sin embargo, al ver la película, se me ocurrió pensar que Ud. mismo se había puesto en el papel del asesino jugando a violar y aniquilar ese universo de rubias gélidas que había creado y que habían poblado casi todas sus películas.

No estoy tan de acuerdo con su interpretación. Simplemente quería que la película tuviera un mayor grado de realismo y para ello necesitaba contar con personas corrientes alejadas del ideal de perfección que representaría Grace Kelly. El de *Frenesí* es un mundo en descomposición y el glamour no tiene cabida en él. Para remarcar este hecho, hice que Jon Finch pisoteara un hermoso racimo de uvas y las coloridas verduras que aparecen al principio de la película, cuando presentamos a nuestro asesino. Al final, lo único que quedan son mugrientos sacos de papas donde esconde el cadáver de su víctima.

La comida se convierte en un personaje principal dentro de la película. El inspector de Scotland Yard describe las características del estrangulador mientras devora un sandwich y cada vez que aparece, Ud. lo muestra comiendo. Toda la evolución del rompecabezas policial avanza a través de los deliciosos diálogos que mantiene el inspector con su esposa, que experimenta con él indigeribles platos preparados con pezuñas de cerdo y extraños moluscos.

Me aburren muchísimo las conversaciones entre detectives y las especulaciones lógicas que mantienen hasta develar el misterio de un crimen. Así que se me ocurrió recrear mi propia rutina hogareña después de un arduo día de trabajo. Mientras Alma, mi esposa, prepara la cena, discutimos la forma en que avanza un guión o como debería resolverse la culpabilidad de un crimen. Al revés del personaje, Alma tiene una envidiable habilidad culinaria, pero es común oírle decir: "no deberías tratar así a tal o cual personaje, recuerda que nos hemos encariñado con él". De modo que me pareció divertido reproducir esta situación para agilizar la trama policial. La esposa del inspector es mucho más suspicaz que su marido, que tiene un pensamiento de tipo matemático, y desde el principio ella sabe que la policía va por el camino equivocado al culpar a Finch. Pero lo que más me interesa de esta pareja es que ella me permitía combinar el humor con todos los aspectos macabros de la historia. Así, por ejemplo, cuando el inspector le describe la forma en que el asesino quitó el prendedor de la mano entumecida del cadáver, ella sin darse cuenta quiebra un grisín como si fueran los dedos de la víctima. Los platos intragables que prepara a su marido, presentados exquisitamente, tienen siempre una conexión con los cadáveres de la película.

No he leído la novela, pero tengo entendido que la parte del juicio a Finch ocupaba una porción importante del relato. Su falta de entusiasmo por reproducir este tramo del libro dio lugar a una escena muy ingeniosa que nos deja afuera de la sala del tribunal junto al policía que custodia la entrada. Vemos la ceremonia del juicio a nuestro "falso culpable" a través de la puerta, pero Ud. elimina completamente el sonido, con lo cual consigue acrecentar nuestra tensión. La puerta se abre exactamente en el momento del veredicto. El juicio no dura más que un minuto, pero la falta de sonido lo convierte en un momento de ansiedad interminable.

Lo cierto es que tenía malos recuerdos de las escenas de juicio en *Agonía de amor*, que había hecho bajo contrato con Selznick, y quería de alguna manera saldar esa vieja cuenta que tenía con mi pasado a través de una escena de juicio despojada de parlamentos. Por otra parte, me parecía un desperdicio no aprovechar la solemnidad del lugar de la ley para reforzar la impotencia del personaje y la condena que cae sobre él. Hice que la cámara entrara al recinto cuando ha terminado el juicio; entonces, el prolongado silencio que antecede a este momento choca con los alaridos descontrolados del personaje que amenaza como una fiera con matar al verdadero asesino, creando por contraste un efecto muy violento.

La eliminación del sonido está muy trabajada en la famosa escena del segundo asesinato. Cuando Anna Massey sale del pub donde trabaja en busca de ayuda para probar la inocencia de su novio, es seguida por el ▶

Trama macabra, 1975.

asesino. El bullicio de la ciudad llena la imagen, pero, de repente, el sonido desaparece y escuchamos la voz de Barry Foster que, detrás de ella, le pregunta si necesita un lugar para quedarse. El ruido de Londres irrumpe nuevamente mientras la cámara los sigue hasta el final de la escalera del departamento del asesino, que entra con la chica. Aquí tiene lugar el aclamado travelling hacia atrás: la cámara desciende lentamente por la escalera, sale del edificio y termina su recorrido después de cruzar la calle. Conversando con otro admirador de su obra, mi colega sostenía que en casi todas sus películas existe alguna escena tratada como si fuera un sueño. Escena totalmente justificada por la historia pero al mismo tiempo despegada de ella por su exagerada estilización. En *Frenesí*, este momento correspondería al travelling hacia atrás, que equivale formalmente al plano secuencia de *Tuyo es mi corazón*, que se extiende desde un enorme plano general de los invitados de la fiesta hasta un plano detalle de la llave que tiene Ingrid Bergman en su mano.

Como ya le he dicho, soy enemigo del virtuosismo. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La belleza de las imágenes, de los movimientos, el ritmo deben sacrificarse a la acción. Sin embargo, como Ud. ya sabe, me encanta experimentar con todos estos elementos y, cuando me coloco detrás de la cámara, me siento un poco como un chico que acaba de recibir un juguete nuevo y quiere probar qué puede hacer con él. De manera no siempre consciente, en cada película, me reservo algún momento de juego como ocurre con el travelling de *Frenesí*.

Me gustaría que me cuente cómo resolvió técnicamente esta escena.

Utilicé una cámara montada sobre carriles suspendidos. Los interiores fueron rodados en los estudios. Los carriles suspendidos se extendían hasta un par de metros por delante de la puerta de la calle, e hice que la fachada del edificio fuera duplicada exactamente en el estudio. Cuando la cámara retrocedió hasta el extremo del carril, hice que un hombre pasara por delante de la cámara con un saco de papas al hombro. Aquí hice un corte imperceptible al hombre pasando por delante del autentico edificio y alejándose, tras lo cual pude retroceder tanto como quise hasta el otro lado de Henrietta Street y todo quedó como si fuera un movimiento continuado de la cámara que empezaba desde el descanso de la escalera. Con respecto al sonido, usé el efecto inverso que Ud. señalaba: cuando la cámara se retira discretamente escaleras abajo, después de que él ha metido a la chica en su habitación y sale a la calle, incrementé el ruido del tránsito hasta un tremendo rugido, de modo que el publico pensara inconscientemente: "si la chica grita, nadie va a oírla"

Pasemos a *Trama Macabra*. Acabo de ver con agrado su película número 53. Es una obra simpática llena de humor que, a pesar de su simplicidad aparente, esconde un armado muy complicado que sería conveniente repasar: una anciana millonaria recurre a una espiritista (Barbara Harris) y le promete una importante recompensa si es capaz de encontrar a su sobrino, a quien se cree muerto, para dejarle su fortuna. La espiritista es una simpática impostora que trabaja en colaboración con su novio taxista quien se encarga de averiguar información para engatusar a los clientes de Blanche. Por otro lado, una pareja de joyeros (Karen Black y William Devane) se dedica a secuestrar personalidades célebres para cobrar rescates en forma de diamantes. Las dos historias siguen sus propios cursos hasta que en determinado momento sus caminos se cruzan. Lumley, el taxista, descubre que detrás del sobrino de la anciana se esconde un misterio. El personaje en cuestión se hace pasar por muerto después de haber asesinado a sus padres adoptivos y ha tomado la nueva identidad de Adamson, que es nuestro joyero secuestrador. El enredo aumenta porque el joyero cree que la pareja lo persigue para extorsionarlo, y un cómplice de Adamson intenta matarlos. Blanche llega a la casa del joyero para anunciarle que va a heredar una fortuna millonaria justo en el momento en el que está trasladando a un obispo secuestrado. Adamson encierra a Blanche —que se ha convertido en testigo del delito— para después matarla. Lumley llega justo a tiempo para salvarla y juntos logran atrapar a los secuestradores. Nuestros personajes no solo cobrarán la recompensa de la anciana rica sino también la de la policía por encontrar los diamantes.

No sé si está de acuerdo conmigo, pero creo que la historia necesitaba una introducción demasiado larga para llegar al núcleo de tensión que se produce cuando las dos parejas entran en contacto. ¿Era Ud. consciente de esta dificultad cuando empezó a preparar el guión con Ernest Lehman ?

Cada película es diferente de las demás y todas se parecen en el hecho de que uno no puede predecir con qué dificultades se va a encontrar hasta que empieza a trabajar en ellas. En el caso de *Family Plot* trabajamos con Lehman durante casi un año y, cuando advertimos que la introducción ocupaba casi tres cuartos del metraje, ya era demasiado tarde para volver atrás. De todas maneras, no creo que hubiésemos podido resolver las cosas de otra manera. Cada película presenta una dificultad técnica especifica. En este caso, nos encontramos con la imagen de dos bloques narrativos separados y dos grupos separados de personajes que avanzan gradualmente hasta unirse de manera inevitable. La cuestión era: ¿cómo hacerlo?, y ¿cómo hacerlo de manera completamente natural? Después de presentar a Blanche y su novio necesitábamos pasar a la historia de Adamson y su novia Fran. No quería dar un salto abrupto, de modo que el coche de la primera pareja se detiene en un semáforo. Fran cruza en ese momento la acera y la cámara abandona a nuestra primera pareja para introducir a la siguiente sin que se note el paso de una a otra.

Además, este encadenamiento permite anticipar el cruce que se va a producir entre ambas. Hay una escena que tiene lugar en el cementerio durante la ceremonia a Maloney, el cómplice de Adamson, que a mi criterio sintetiza visualmente el recorrido que serpentea la trama. Lumley empieza a seguir a la viuda de Maloney y la cámara los toma levemente desde arriba mostrando una importante parcela del cementerio, que parece un laberinto. Los dos personajes avanzan en paralelo dando infinitas vueltas hasta que finalmente las dos figuras convergen en un punto

Frenesí, 1972.

como ocurre con las dos historias paralelas de *Trama Macabra*. No tengo dudas de que los momentos que más le atraían de la película son los que ocurren en el cementerio.

Me gustaba mucho la idea de una tumba vacía y un personaje al que todos creen muerto pero que vive bajo una nueva identidad. Creo que, en ciertos momentos, a todos nos gustaría enterrar alguna parte de nuestro pasado como le ocurre a este personaje. Las historias del cementerio me permitían, además, recuperar el humor macabro de *El tercer tiro*.

Me divertía contrastar el tratamiento solemne e hipócrita que se le da a los muertos —como ocurre con el discurso altruista del párroco a un asesino— frente a reacciones irreverentes como cuando la viuda de Maloney se pone a patear la lápida del falso muerto.

Me parece muy bien elegido el título *Family Plot*. Porque la palabra "plot" acepta un doble sentido. Por un lado significa "complot", haciendo referencia al complot familiar de la trama, y por otro lado significa solar o porción de terreno, aludiendo a la ausencia de un cadáver en la tumba correspondiente. ¿Ha sido Ud. el que eligió el título?

En general no me complacen demasiado los títulos que salen del departamento de publicidad de la Universal, pero tengo que reconocer que, a falta de una mejor idea, la elección resumía la ambigüedad que buscábamos para este thriller humorístico. Después de todo, la película trata de un complot familiar, un heredero perdido, secuestradores, ladrones de joyas y... una tumba vacía.

Creo que hay un punto de la película que todavía no tocamos con respecto a las dos parejas de la historia. Una funciona como el espejo de la otra. De hecho, tanto la falsa espiritista como su novio taxista que se hace pasar por abogado actúan como dos impostores de la misma manera que la pareja de Karen Black y William Devane, que trabajan como joyeros pero en realidad se dedican a los secuestros. Las acciones de ambas parejas ocurren de manera simétrica, pero mientras en una prevalece la vulgaridad y la inocencia, en la otra juega el cálculo y el refinamiento.

Dicen que en lo aparentemente igual se encuentran las verdaderas diferencias. Trabajamos mucho sobre este punto con Lehman y queríamos que, cuando finalmente se juntaran las dos historias, el público estuviera totalmente del lado de Barbara Harris y Bruce Dern. Además, el personaje de Bruce tiene algo del hombre común envuelto en una situación extraordinaria, un punto de partida que me sigue resultando atractivo.

Personalmente me gusta mucho el contraste entre la frialdad de Karen Black con su disfraz de rubia hitchcockiana y la pasión ninfómana de Barbara Harris, una rubia definitivamente no hitchcockiana. Antes de pasar a su próximo proyecto, detengámonos en la escena final, cuando Barbara Harris descubre que el sobrino de la anciana es un secuestrador. Devane le tiene que inyectar un narcótico y Ud. recurre a un tipo de montaje que se ha convertido en una marca de estilo.

Necesitaba darle un cambio de ritmo a la escena, así que me detuve en el momento en que Karen Black prepara la inyección. Le pedí que lo hiciera de manera rápida para que yo pudiera manipular la escena en la sala de montaje retardando la acción. Para el momento en que Devane aplica la inyección a Harris los hice tomar desde cuatro ángulos diferentes. Quería seguir el progreso de todo. Les dije a mis operadores: tomaremos su cabeza agitándose de un lado a otro, dentro y fuera del cuadro, luego el rostro de ella, luego el rostro de él, luego la aguja... seis tomas para el debatirse y finalmente sus pies retorciéndose en el piso. Quería conseguir, a través de la técnica, una textura musical o rítmica que estuviera a la altura de la tensión del momento. La violencia de la escena coincide con la mutilación de planos como ocurre en *Psicosis* y en la violación de *Frenesí*. Cada escena debe tener su propio ritmo; así, la persecución en la carretera debía ser trepidante y acelerada, mientras que las escenas que ocurren en el cementerio debían ser lentas y oníricas, pero todas ellas debían tener algo que las uniera, para que la película no se convirtiese en una sucesión de bloques inconexos, como ocurre en muchas de las películas de James Bond.

He leído que está preparando el guión para su nueva película, *The Short Night*, basada en una novela de Ronald Kirkbride, ¿qué puede contarnos de ella?

La historia presenta una situación que me resulta fascinante: el hombre en cuestión se enamora de la esposa del hombre que está esperando matar. Es como un enredo francés, justo al revés. Si él ve un bote llegando a través de la bahía que llega con el marido, no puede saltar desde la ventana de atrás, tiene que esperar y hacer lo que tiene que hacer Por supuesto, no puede ser confidente de la esposa, que también está enamorada de él. De esta manera, todo el romance aparece ensombrecido por este secreto que le da a la historia una especial atmósfera. Este es el clima que quiero transmitir. La novela tiene algo de espionaje y termina con una clásica persecución, pero lo más importante es la historia de amor. Yo estuve en la isla donde transcurre la acción, cerca de la costa de Finlandia. Era un lugar desierto y frío, con unos pocos árboles achaparrados, y el viento soplaba como un profundo lamento, pero al lado de este paisaje desolado había un montón de cañas cubriendo la costa baja. El lugar me hizo pensar en la interesante imagen que podía surgir si filmaba una persecución tomada levemente desde arriba, de manera que Ud. no podría ver del todo a los hombres, solo el movimiento de las cañas a medida que ellos convergen, luego apartándose, sin poder distinguir dónde está el otro.

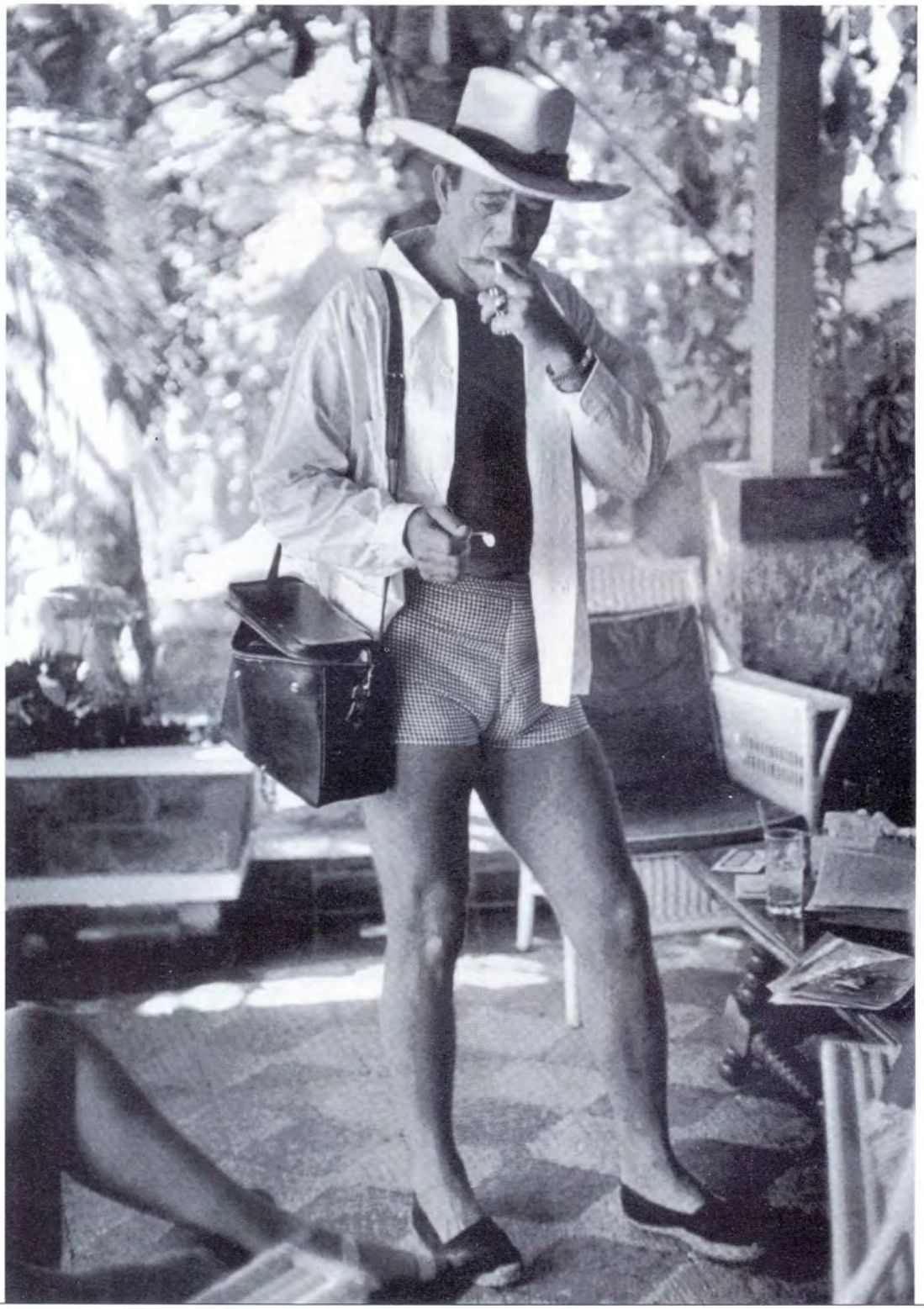
La imagen me recuerda a la escena de *Corresponsal extranjero* bajo esa alfombra de paraguas negros. ¿Tiene algún proyecto para después de *The Short Night*?

Santos Cielos, no lo sé. Tengo un montón de ideas que nunca llegué a concretar y siempre sucede que aparece alguna historia nueva que me entusiasma. Tengo casi ochenta años y me siento con mucha energía. Por eso le advierto que cuando lea en los diarios el anuncio de mi muerte no lo tome al pie de la letra y asegúrese de que debajo de mi lápida se encuentre la persona correspondiente.

Como la sensibilidad de cada uno, la sexualidad es también un filtro a través del cual se accede a una experiencia estética. Conscientemente o no, tiñe nuestras opiniones y nuestra mirada. La homosexualidad, como fenómeno particular, genera una mirada igualmente particular. Las páginas que siguen tratan justamente de desnudar qué es propio de tal punto de vista, así como también de denunciar sus propios clisés.

La mirada gay

por HUGO SALAS



El cine gay (o cine *queer*) es un movimiento esencialmente político. Aparece a mediados de los ochenta junto con otras expresiones minoritarias —el cine realizado por la comunidad negra, por ejemplo— que repiten, voluntaria o involuntariamente, la experiencia feminista. También la representación de la homosexualidad en la pantalla es un fenómeno reciente (es interesante advertir cómo el lesbianismo —tan aceptado en la pornografía heterosexual masculina— aparece mucho antes que la homosexualidad masculina).

Confusa como cualquier novedad, puede parecer un fenómeno aislado. Pero el *queer* y los personajes gays no nacen de un repollo: previa a ellos, hay toda una historia (escondida) del cine homosexual. Una historia armada de fragmentos, susurros, sobreentendidos y datos anecdóticos.

Leer esa historia es, si se quiere, hacer crítica gay o aportar una mirada homosexual del cine.

La pregunta, entonces, es quién le pone el cascabel al gato. No porque sea una empresa demasiado difícil, sino porque es difícil posicionarse para llevarla a cabo. Son notas que se escriben de manera indirecta, desde la tangente: o bien el autor borra toda subjetividad, con lo cual deja a su persona fuera del juego; o bien insinúa, hace guiños, pero termina pateando la pelota afuera.
No creo que esté bien hacer esto. Cuando se derogó el código de convivencia, los policías se sacaron las ganas y pudimos ver por televisión cómo reprimían a palos a los travestis. Los noticieros osaron titular "los travestis generaron disturbios" y nadie movió un dedo. En un país así, coquetear con el tema es cínico e irresponsable: mientras las cosas no cambien, ser homosexual no es en absoluto una característica accidental (como ser castaño, flaco o tener x años). Porque me piden que "disimule" en una fiesta, porque me tengo que bancar que se considere el "más progre" a un programa que tiene cinco o seis referencias homofóbicas por emisión (*CQC*), porque no puedo besar a mi pareja en la vía pública sin dejar de pensar que es riesgoso para mi integridad física. Si lo soy o no lo soy es de algún modo una cuestión. Lo soy.

SENSIBILIDAD HOMOSEXUAL. Hay un mito consolidado en el imaginario colectivo según el cual los homosexuales poseemos una sensibilidad peculiar, distinta y mayor que la sensibilidad masculina promedio. Para fundamentarlo, se recita sin empacho una larga lista de artistas homosexuales —lista que suele encabezar (o coronar) Miguel Angel— y se la contrasta con una más larga lista de energúmenos heterosexuales. Sin embargo, el hecho de que homosexuales de nombre Miguel Angel se dediquen a la peluquería y no tengan en sus horizontes ningún tipo de aspiración estética (más allá de la cabellera de sus clientes, se entiende) desmiente tal operación.
Este mito está ligado a la clásica concepción del hombre como ser material y de la mujer como ser espiritual, y se basa en la idea de la homosexualidad como intersexo. El varón homosexual no es un hombre, está a "mitad de camino", por lo que accede a la espiritualidad femenina así como la lesbiana se masculiniza. En realidad, detrás de tanta materialidad masculina y espiritualidad femenina reside una interpretación arcaica de la fortaleza y la debilidad, que asigna los ámbitos exterior e interior, de la vida pública y de la domesticidad, respectivamente.
Real o no —y aquí el tema se complica— esta construcción termina reflejándose de un modo efectivo en los roles desempeñados en sociedad. Así como las chicas de *Utilísima* asumen el lugar doméstico como el lugar propio de la mujer (y lo predican), Federico Klemm se adjudica el prestigio de la tan mentada sensibilidad estética homosexual. Se parte de presupuestos en sí falsos, que terminan haciéndose funcionales en tanto el estigmatizado utiliza el estigma como método de reconocimiento. Un poco como si en la isla griega de Lesbos se hiciese el desfile del orgullo heterosexual.
Dado, entonces, que los homosexuales compramos complacidos este buzón de la sensibilidad, terminan apareciendo constantes que conforman un "discurso estético homosexúal" relativamente compacto. Al hablar de una estética homosexual "escondida" nos referimos concretamente a Murnau, Wyler, Whale, Ophüls, Cocteau, Visconti, Losey, Pasolini, Fassbinder, Almodóvar (teniendo en cuenta su negativa a inscribirse en el movimiento del cine *queer*) y otros.

ESTÉTICA HOMOSEXUAL. A primera vista, impacta el marcado y predominante gusto por el barroco, por la exuberancia y la voluptuosidad de lo material en el encuadre. Barroco también en el sentido no realista de la propuesta: estas cinematografías se construyen sobre ámbitos extraños, enrarecidos (incluso los más "naturalistas", al estilo de las salas burguesas de Vermeer que parecen contener el infinito). Se habla de "artificialidad", calificativo con el cual, en parte, se puede estar de acuerdo. De todas maneras, conviene no pecar de ingenuo y tener presente que "artificial" responde, ante todo, a los imaginarios en torno de la operación que realizan transexuales y transformistas para construir una mujer. Cuando un crítico usa esta palabra, por lo general nos revela que para él este cine solo puede ser un cine de plumas, polveras y lentejuelas (como lo es, en efecto, el de Ken Russell en sus malas películas).
Enrareciéndolos aún mas, los ámbitos están siempre expuestos desde vínculos —principalmente familiares y amorosos— en tensión, focalización que impone la particularidad de las situaciones e inhibe una mirada general. La consecuencia sustancial es el rechazo de la épica y la exaltación de cierto tipo de melodrama que, contrario al de buenas muchachas que conquistan al caballero de sus sueños, tiene tintes amargos y pesimistas, llegando a veces a la exploración de la tragedia (Pasolini). La representación de universos decadentes, paradigmática en Visconti, se vuelve un tópico. El conflicto —que con frecuencia es la aparición de algo distinto— no altera un orden ideal, sino que, a modo de catalizador, precipita y revela fisuras ya existentes. Todos estos directores tienen una relación fluida con las demás artes, en especial con la literatura y el teatro. Así como Ophüls abrevó en Maupassant, Zweig y Goethe, y Pasolini encontró su material en Sófocles, Eurípides y Bocaccio, Cocteau y Fassbinder eran, en sus comienzos, directores de teatro. Greenaway y Zeffirelli fingen hacer algo parecido con Shakespeare, la pintura, la ópera y el tutti-fruti. El gusto por el mal gusto y por el kitsch —caro a Russell, Almodóvar y Polaco— es un fenómeno reciente, en parte heredado del pop warholiano, si bien pueden encontrarse algunos rastros primitivos en el trabajo de James Whale.

HOMOEROTISMO. A contramano (cuando no) del esquema políticamente correcto del gay representado por Rupert Everett —Sidney Poitier de los gays, como bien señala Todd Haynes (ver *EA* nº 86)—, los homosexuales no somos ángeles asexuados. Tampoco todo lo contrario, como intentan instalar los discursos de derecha. Simplemente —y es increíble tener que aclararlo— somos personas que, como cualquier otra, tienen deseo y actividad sexual.
La iconografía que más directamente se relaciona con este deseo es la del deportista,

El mito de la sensibilidad homosexual está ligado a la clásica concepción del hombre como ser material y de la mujer como ser espiritual.

la del atleta. Llegados por primera vez al cine desde el vaudeville, mitologizados de la mano de Maciste (*Cabiria*, 1914), los forzudos continúan en pantalla hasta nuestros días (Stallone, Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme).

Esta vinculación, nacida en la Antigua Grecia, se extiende y abarca a los bailarines. Si alguien ha resuelto —me arriesgaría a decir, voluntariamente— este nexo iconográfico entre Grecia, el deporte, la homosexualidad y los cuerpos de baile, ese alguien es Howard Hawks, y lo hizo en una única escena: el cuadro del equipo olímpico con Jane Russell en *Los caballeros las prefieren rubias* vale por todos los videoclips de los Village People que habrían de venir varias décadas después.

Cuando esta iconografía del cuerpo fuerte se extrema y se pone en tensión —volviéndose sadomasoquista—, incluye a las fuerzas represoras (Esparta). Fuerzas que se construyen a sí mismas a partir de un componente homosexual velado. Como puntualiza Slavoj Zizek: "la homosexualidad (no es) una amenaza para la llamada economía 'fálica y patriarcal' de la Armada, sino que, por el contrario, la Armada depende de la homosexualidad frustrada y/o negada en tanto componente clave del vínculo masculino entre los soldados." *De aquí a la eternidad* no es uno sino dos melodramas: uno de ellos, protagonizado por Burt Lancaster y Deborah Kerr, heterosexual; el otro, triangular, homosexual y sádico, protagonizado por Montgomery Clift, Frank Sinatra y Ernest Borgnine.

El anverso de esta moneda sadomasoquista es el suplicio: la representación del que recibe el castigo, del cuerpo sobre el cual se descarga la fuerza.

Hay una estrecha comunión iconográfica entre homosexualidad y martirio, particularmente el cristiano. Desde la pintura renacentista —donde la crucifixión era una excusa para abordar el cuerpo desnudo— hasta *The Garden* de Derek Jarman, las escenas de la Pasión de Cristo cobijan múltiples signos que derivan en lecturas ambiguas, llegando al extremo cursi y masturbatorio de Zeffirelli (aclaro para no ofender a nadie: no me refiero aquí al tema ni a la historia, sino a la iconografía que la rodea).

Para Sadoul, la Pasión de Cristo —llevada por primera vez a la pantalla en 1897— es el primer gran drama del cine. En tanto comienza a prescindirse del plano general y la cámara gana proximidad con el cuerpo agonizante (y, al mismo tiempo, extático), el homoerotismo cobra mayor relevancia. Es notable la desnaturalización de la figura de Cristo que debe llevarse a cabo para construir una pasión iconográficamente heterosexual, como ocurre en *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese.

¿Pero entonces toda representación del cuerpo masculino es homoerótica? No, pero sí lo es toda representación masculina del cuerpo masculino dentro de la cultura occidental. ¿Cómo? Además de basar su representación del cuerpo en la escultura grecorromana, donde hay un homoerotismo intencionado y consciente, nuestra cultura es machocéntrica. Cuando los hombres toman como objeto de representación el cuerpo femenino, lo construyen desde su deseo, dando origen a un erotismo para sí. Cuando el objeto es el cuerpo masculino, manteniendo el esquema patriarcal, no pueden si no admirarse a sí mismos, y en esa trampa narcisista se origina el homoerotismo, ya que un hombre que se admira a sí mismo no deja de ser un hombre deseando a un hombre.

La representación del cuerpo masculino no está pensada para excitar a la mujer, el erotismo construido para la mujer "pasa por otro lado", es "más sutil". Los hombres han construido una mujer "espiritual" y le han construido un "erotismo espiritual" centrado no en el cuerpo, sino en el poder (el hombre es más deseable si es más "material").

Corresponderá al cine femenino, en un futuro, encontrar una representación del cuerpo masculino para las mujeres.

ANTES DE BAJAR LA PERSIANA. ¿Y el western? Algunos afirman que el duelo bajo el sol, ese intercruce de pistolas, debe entenderse en términos de una relación sexual. Personalmente, no comparto la idea. El objeto de esa situación no es el cuerpo masculino, sino el arma y la habilidad para manejarla: el western se trata de muchachitos púberes disputando quién la tiene más grande.

Como mucho experimentarán, se intercambiarán las pistolas, se enseñarán unos a otros cómo manejarlas y a dar un buen disparo. Pero esos elementos ambiguos y contradictorios no constituyen homosexualidad ni heterosexualidad, sino una gran nebulosa indefinida de deseo que comienza a ser explorada y orientada. El cowboy es un gran solitario.

El duelo, por último, es un rito iniciático, la disputa viril al entrar en la época del celo, comparable a las peleas que sostienen monos, ciervos y machos de otras especies por la hembra (de la respectiva especie, que para confusión ya tuvimos bastante).

D

Artista excepcional, cineasta militante, Derek Jarman hizo de la homosexualidad no solo una bandera política, sino la columna vertebral de un arte polémico que no admite medias tintas. La retrospectiva completa de sus films permite el análisis de una obra que, como pocas, articula la vida privada y la pública, lo estético y lo social.

EREK JARMAN

El hombre invisible

por HUGO SALAS

PINTOR. Derek Jarman dio sus primeros pasos en el cine como extensión de su trabajo en la pintura. "Nunca había pensado en ser un director de cine", confiesa en *There we are, John* (entrevista realizada el día de su última internación en el hospital), "yo quería ser pintor". Consideraba la pantalla un lienzo, y su intención inicial no fue otra que poner en práctica la metáfora vulgarmente utilizada para referirse a la fotografía: pintar con luz. Pero... ¿es eso cine? ¿O tan solo pintura en el cine? La mayoría de sus detractores lo despachan con un único calificativo: anticinematográfico. ¿Pero qué otra cosa, si no cine, puede ser una película? En todo caso, será buen o mal cine, pero ese es otro tema.

Distinguir lo cinematográfico de lo anticinematográfico es pretender una esencia del cine, y pretender una esencia de las cosas es un debate caduco y obsoleto. Podría decirse primitivo, si no fuera un discurso tan extendido en el conjunto de la crítica. Es como si se hablase de lo antipictórico, lo antiescultural, lo antiteatral, lo antiliterario, lo antifotográfico, lo antimusical, lo antiarquitectónico o lo anticulinario. El despropósito llega a negar cualquier vinculación entre el cine y el resto de los dispositivos culturales, olvidando que es simplemente uno más entre ellos, con idéntica función: servir, a quienes lo practican, de vehículo para expresar la propia subjetividad.

PRIMEROS TIEMPOS. Las primeras películas son home movies, cortometrajes en Super 8 que registran momentos cotidianos e incluso intrascendentes de la vida del joven Derek y de su grupo de amigos. Pero Jarman no se queda en el registro, no hace cine directo. Aplicando al material diversas técnicas, lo violenta y pervierte hasta hacer de imágenes domésticas formas confusas y permanentemente equívocas, sensación reforzada por una banda de sonido construida desde la ausencia de timbres familiares (una de las pocas veces en que aparece la voz humana, en *Pirate Tape*, está distorsionada, y la frase pronunciada por Burroughs se repite mecánicamente, sacándola de su contexto coloquial). El principal concepto que Jarman vuelca de la pintura al cine es el de las técnicas mixtas: su cine es un ▶

gigantesco lienzo extendido en el tiempo sobre el cual se yuxtaponen —es notoria su preferencia por el corte directo— elementos de naturaleza diversa, alterados a su vez por distintos procedimientos.
El conflicto surge, al extenderse los tiempos, entre estética y narratividad. Mientras que sus cortos continúan ahondando en esta sorprendente visualidad distorsiva, sus largometrajes de la década del setenta, *Sebastiane*, *Jubilee* y *The Tempest*, se ciñen a la estructura clásica del film. Esta tensión entre pinceles y lapiceras se resuelve en tres películas sucesivas que constituyen el punto de inflexión de su obra. *The Angelic Conversation* (1985) es la primera película donde el denso trabajo con las imágenes, extendido en el tiempo, se fusiona con la voz humana en sucesiones de palabras significativas (catorce sonetos shakespereanos leídos por Judi Dench). En *Caravaggio* (1986), construida a la manera de un biopic clásico —cuyas convenciones satirizará luego en *Wittgenstein* —, el claroscuro del pintor introduce en las imágenes una característica a partir de entonces fundamental en su cine: la abolición de lo escenográfico. Sin embargo, en *The Angelic Conversation* el acento está puesto en lo visual, así como en *Caravaggio* está puesto en lo narrativo. *The Last of England* (1987) clausura este proceso, integrando por completo en un único gesto lo narrativo y lo visual.

MILITANCIA. No es posible avanzar más sin antes dar cuenta de un fenómeno central: el cine de Jarman es un cine político. Pero no en un sentido amplio, social. Es un cine político militante, cine de barricada. Jarman, fuera del closet, lucha contra los dispositivos sociales puestos en funcionamiento para reprimir la homosexualidad y, más concretamente, a los homosexuales. Para él, el principal problema de ser homosexual no es serlo, sino serlo dentro de esta sociedad. Lejos de un planteo anárquico con raíces en una experiencia tortuosa de la propia sexualidad —como es el caso, por ejemplo, de Rainer Werner Fassbinder y Jean Genet—, es el Poder el que se opone conflictivamente a una experiencia gozosa de la homosexualidad: el establishment tatcherista en *The Last of England*, la policía en *The Garden*, los militares y la aristocracia en *Eduardo II*. Y lo que Jarman propone no es una integración desde el freak-show (*Priscila, reina del desierto*) ni la mágica e irreal aceptación "políticamente correcta" con la que nos bombardea hoy Hollywood (*La boda de mi mejor amigo*, *El objeto de mi afecto*), sino una militancia políticamente consciente de la exclusión de la homosexualidad como dispositivo de poder del Estado. Este punto de partida lo obliga a no dejar de lado la herencia cultural británico-occidental de la que el Imperio tanto se jacta, y a hundir sus raíces en ella. Lo que en Greenaway es impostura, búsqueda de legitimación, fagocitación improductiva, en Jarman es necesidad programática, relectura foucaultiana de la historia de la representación. En esto, está mucho más cerca de Michael Powell que de Greenaway, con quien sus detractores lo emparentan aquejados de una miopía —de más está decirlo— escabrosa.

Los torturados personajes de *The Garden* inmersos en la no-escenografía ideada por Jarman.

En la historia, el cine político responde básicamente a dos grandes líneas: simplificación estructural inscripta en un realismo heredado del cine italiano de posguerra (desde el mediocre Costa Gavras hasta el —a veces— acertado Ken Loach) o bien formalismo constructivista en violenta ruptura con la cultura occidental burguesa (desde los soviéticos hasta *La hora de los hornos*). Ahora bien, en todos estos casos se trata de un cine consensuado por un grupo de individuos numéricamente importante (aunque no mayoritario) dentro de la sociedad. Jarman no goza de ese privilegio, su posición es minoritaria y marginal. La militancia, entonces, lo lleva al colmo de la audacia estética: enunciar un discurso marginal desde una estética marginal. ¿Qué es, si no, "cine impuro"? Jarman elige una estética condenada de antemano, tanto por necesidad como por coherencia ideológica. Decisión que termina costándole el mote de "esteticista". Otra apreciación superficial, ya que no se trata de un cineasta flemático y frío sino de un cineasta que se propone destruir esa impostura (bajo la cual se ocultan los dispositivos de exclusión) desde su mismo sistema estético. Que eso impida a espectadores avezados identificar el grado de pasión y furia con que esta operación es llevada a cabo es algo difícil de entender.
Arriesgo una hipótesis: lo verdaderamente incómodo en Jarman, lo que genera tantas resistencias a su trabajo, es que, al no aceptar los modelos de representación de la homosexualidad antes descriptos —lo tortuoso, el show, el *tout va bien*—, evidencia el alto grado de acatamiento que los dispositivos de represión tienen en cada integrante de la sociedad. Al hacerlo, responsabiliza directamente al espectador, enfrentándolo a su participación activa en dichos dispositivos. Esta relación se vuelve provocación abierta hacia el espectador heterosexual, tal como lo demuestran las siguientes citas de uno de sus diarios *At your Own Risk: A Saint´s Testament*: "Todos los hombres son homosexuales, algunos se vuelven hétero. Debe ser muy raro ser un hombre heterosexual, su sexualidad es desesperanzadamente defensiva, como un ideal de pureza racial."; "(...)la heterosexualidad es un estado psicopático anormal elaborado por hombres y mujeres infelices cuyas emociones reprimidas, al no encontrar una salida natural, los condenan los unos a los otros y a vidas carentes de calor y compasión humana."

DISTANCIA, ABSTRACCIÓN, CONCEPTO. En la imagen cinematográfica, podemos dividir los objetos en dos categorías bien diferenciadas: objetos sobre los cuales se ejerce algún tipo de acción (útiles) y objetos ajenos a la acción que caracterizan el entorno (es-

cenográficos). *Caravaggio* recrea la estética del pintor, con su iluminación en claroscuro: muy poca luz en el cuadro, estrictamente direccionada al centro de interés; el resto del espacio queda a oscuras, en tinieblas. La luz cae sobre los sujetos y los útiles, pero los elementos escenográficos, principalmente los del fondo, desaparecen, no son visibles. Esta abolición de lo escenográfico es una de las características formales más interesantes del cine de Derek Jarman.
La iluminación en *The Garden* , debido al tono irónico de la película, es prácticamente iluminación de comedia, plena y colorida (salvo en las escenas en que Jarman se muestra escribiendo en su diario), lo que impide eliminar los fondos ocultándolos en la oscuridad. Sin embargo, Jarman encuentra la clave para aniquilarlos como escenografía: utilizando enmascaramientos por color (*chroma-key*), recorta a los personajes y pone fondos deliberadamente arbitrarios, que incluso varían en el transcurso de la escena. *Eduardo II* está íntegramente rodada en un set construido con grandes cuerpos volumétricos rugosos —lo que le valió el mote de "teatral"— sin ningún signo escenográfico. De hecho, tales cuerpos, en tanto representan la no-escenografía, podrían ser considerados antiescenografía. Derek Jarman lleva esta propuesta al extremo en *Wittgenstein*, donde los sujetos y los útiles son registrados sobre un fondo infinito completamente neutro (negro), perdidos en medio de la nada. En una escena, Ludwig Wittgenstein da un paseo nocturno en bote: los únicos elementos en el plano son el bote, el filósofo, la pequeña lámpara que este lleva y el reflejo del agua en los laterales de la embarcación, inmersos en una oscuridad absoluta.
La consecuencia más evidente de este procedimiento es la pérdida de contexto. Las coordenadas espacio-temporales se desdibujan, y la acción deja de ser un evento para ser simplemente acción. Numerosos anacronismos confunden, fundiéndolos, tiempo pasado y presente. En *Eduardo II*, el rey y su amante visten modernos trajes italianos, y los militares están caracterizados con los trajes de fajina del Ejército actual. La lectura es obvia y coherente con la militancia del director: *Eduardo II* transcurre tanto en la corte del rey como en la Inglaterra contemporánea. Pero Jarman da un paso más allá de esta simple metáfora y se anima a transformarla en acción: al promediar la película, una movilización de gays y lesbianas encabezada por el rey enfrenta a la policía, armada con escudos antimotines y palos de goma, reinterpretando al mismo tiempo pasado y presente el uno en función del otro. Los personajes, elididos por completo de su entorno, se vacían de sí mismos, se conceptualizan. Cada uno se vuelve al mismo tiempo persona, ícono y representación de un grupo. Jarman no está interesado en penetrar en el interior de una persona en particular, tópico del cine instalado por Dreyer en su *Juana de Arco*. Está interesado —como señala Nick Clapson— en releer la historia tradicional (léase heterosexual) a través de hombres homosexuales que fueron personajes claves de ella, en revelar la articulación política del conflicto actual indagando los trazos ocultos de una historia homosexual. Quizás el mayor logro de Jarman sea utilizar estos procedimientos sin atentar contra la emoción, sino haciéndola surgir de ellos. La pareja de *The Garden* debe su ternura, en gran parte, a su representación estática, y su posterior humillación y tortura se vuelve mucho más estremecedora al ser ejercida ferozmente sobre ese estatismo, que entonces se transforma en pasividad. La despedida de los amantes en *Eduardo II* no sería igual de conmovedora si no incluyese a Annie Lennox, a un lado, cantando *Ev'ry Time We Say Goodbye*, así como el horror del asesinato del rey no sería completo si no lo viésemos inclinado sobre un simple cubo estéril. Y, sin duda, la muerte de Wittgenstein constituye una de las escenas elegíacas más poderosas de la historia del cine gracias al marciano y a ese inolvidable plano de Wittgenstein niño ascendiendo, impulsado por globos y por alitas a la Da Vinci, sobre un cortinado/cielo que él mismo acaba de desplegar.

Imágenes para sonetos shakespereanos en *The Angelic Conversation*.

La militancia lleva a Derek Jarman al colmo de la audacia estética: enunciar un discurso marginal desde una estética igualmente marginal.

BLUE. La experiencia más radical (y más atacada) de Derek Jarman es su última película, *Blue*. Sobre una pantalla completamente azul, se encadenan sonidos y lecturas del diario personal de Jarman que cuentan su paulatina degradación física. Ya en *The Garden*, Jarman se había expuesto a sí mismo como infectado de HIV; en *Blue* nos hace partícipes de su experiencia como enfermo de sida. Muere pocos meses después de estrenada la película, en 1994.
Pero este film no es tan solo una desesperada declaración de amor por el cine, la realización de un director que comienza a quedarse ciego y, aun así, no puede evitar la necesidad de hacer películas. Con un rigor que no deja de ser impactante y eludiendo caer en una mirada del sufrimiento desde su ombligo, Jarman pone en claro que el sida también es una cuestión política que deja al descubierto los dispositivos de exclusión. "¿Cómo podríamos ser percibidos? Para la mayoría, somos invisibles." Jarman no desea ser visto, mirado (que es la estrategia que el poder usa para controlarnos), Jarman desea ser escuchado. El único modo que tiene de lograrlo es escapándose de la mirada acechante del poder y de la nuestra, y reclamando nuestros oídos, la atención de todos, desde su invisibilidad: "Espero que los chicos sigan enamorándose de los chicos y las chicas de las chicas y no encuentren modo de cambiarlo". ▲

AMANTE V

El mundo está lleno de afectivos

POR TOMÁS ABRAHAM

Con su habitual independencia de criterio, Tomás Abraham descubre las asombrosas coincidencias entre la crítica cinematográfica y la confección de milanesas, una nueva generación de espectadores que no se acostumbra al cine sin control remoto, las virtudes de Soledad, los defectos de *Mundo grúa* y las bondades de Georgina Barbarrossa.

Fui a ver *Mundo grúa*. 6 puntos.
Creo que me excedí en el tiempo de preparación y de precalentamiento. Hace rato que la quería ver, y mientras me entrenaba leí demasiados elogios, demasiados dieces, cinco estrellas, demasiada unanimidad en la alabanza, y de gente que en lo general discrepa en otras cosas.
Cuando el consenso es absoluto, hay algún malentendido. Luego leí el reportaje-nota de Claudia Acuña, me pareció que Trapero ya se había convertido en un personaje de aventuras. El cineasta, despectivo con el establishment, anticulturoso, nativo de la zona prohibida, un habitante del más allá del Matto, un artista entre chapas y pintura, fue invitado por la periodista a comer asado y tinto. Luego la maravillosa escena del pedido de faso. Un documento con un nuevo personaje sexy. Pero como soy un ser desprejuiciado, liberal, postiluminista, de gustos imprevistos aun para mí mismo, y como me gusta el cine independiente, además de ser un enemigo de los óscares, mantuve una actitud positiva al entrar al cine.
Me gustó la película. Dos puntos abajo de *Fuga de cerebros*, dos puntos abajo de *Silvia Prieto*, tres abajo de *Pizza, birra, faso*, tres abajo de *La película del rey*, dos arriba de *Buenos Aires viceversa*, un punto arriba de *Gatica*. Me gustó el gordo. Me gustó el hijo. Me gustaron los amigos. La quioskera estaba extraña, todo el mundo sabía que era una actriz que hacía de quioskera. La pérdida de laburo, la tristeza.
Es así cuando hablo de cine, hay quienes se corren como si estuviera apestado; sin embargo, soy un espectador convencional. Me gusta el blanco y negro. Me gusta el mundo del laburo. Me gusta el neorrealismo, especialmente en la poesía. El costumbrismo me hace delirar. El lenguaje de la calle es mi suprema teología. Del cine independiente ni hablo, porque soy presidente del club de fans de John Cassavetes. De la libertad de pensamiento, qué decir, si me consideran un inclaudicable admirador de los que la ejercen, desde María Elena Walsh hasta Francis Ford Coppola.
Pero hay algo en la crítica de cine que hace ruido como sonajero roto. Sobre una película se puede dar su prospecto, igual que con los remedios. Ahí nos enteramos de la composición química, de las precauciones, de las contraindicaciones y de los efectos terapéuticos. Hay gente que lee prospectos. Es como una ficha técnica. Luego se puede dar una lista de afectivos, que es una adjetivación emocional. Se puede decir que la película tiene la plasticidad de un contorsionista de Tago Mago, que rezuma un perfume mozartiano o que tiene un clima que evoca al circuito de Indianápolis.
Una vez la película fichada y afectivizada, se puede estar a favor o en contra. Depende de los antecedentes del director, de su posible filiación, del prontuario, de la simpatía del personaje, de su carnadura moral. Luego, una vez realizadas todas las operaciones, se la evalúa con metáforas definitivas: es un canto a la vida; tan simple como una merluza; un mandoble seco al fascismo mediático; inolvidable como trauma de nacimiento. Estas y otras pueden ser palabras de cierre de una crítica de cine. Finalmente, la nota: tres escarpines, dos grisines, seis estrellas, diez deditos.
Todo esto que acabo de enumerar —ficha erudita, diagrama de afectivos, filiación moral del director, metáfora, nota— es lo que le da autoridad al juicio. A partir de aquí, ya podemos saber por qué la película le gustó o le disgustó al crítico. Ya tenemos la explicación de su sabor. No es otro el modo en que podemos calificar otros devenires de nuestra gesta urbana. Por ejemplo, comer una milanesa. Por un lado el prospecto.

Puede ser de nalga, bola de lomo, cuadrada, pesceto. Si es de nalga se tendrá una milanesa exuberante y chata. La cuadrada, como su nombre lo indica, nos da milanesas pequeñas, algo más gruesas, etc. En cuanto a los afectivos, son varios. Milanesas eran las de mi tía, como las de Don Pedro no hay, es más grande que una zapatilla, me la como con los ojos. Sobre la filiación, se pueden considerar varias cosas. Se puede dar un variado contexto de la situación del escalope: ¿vos sabés que a Eduardo Galeano le gustan las milanesas de pesceto?; nunca pasé un 9 de julio sin comer una milanesa a caballo con fritas, no se es argentino si no se come así el día de la Independencia; yo no sé qué le ven los pibes de hoy a las hamburguesas, los muchachos de antes comían milanesas; desde que lo gay está tan de moda, la gente come milanesas de soja. Los enunciados situacionales y morales varían de acuerdo con el sujeto de la ingestión. Metáforas las hay grandiosas pero las dejo a la imaginación del lector.

Como ustedes ven, no existe diferencia esencial entre ir al cine y comer milanesas. Nuestro sentido crítico debe realizar una operación similar. Por eso *Mundo grúa* me pareció una milanesa bastante tierna, un poco seca, y no muy abundante. Una minuta.

Para terminar este momento de cine antes de pasar a cuestiones más serias, quisiera contarles una extraña experiencia que me sucedió en Colonia del Sacramento. En esta pequeña ciudad, hace unos diez años cerró el último cine. Se llamaba *Stella*. Vi una sola película, en la última época de la pequeña e incómoda sala: *Garganta profunda*. Así que ya ven con los recursos con que contaba el empresario. Hoy, después de una década, la ciudad tiene el agrado de comunicar a su gente la apertura de una nueva sala de cine, el Royal, recinto al interior del hotel del mismo nombre.

Debemos tomar en cuenta que ya hay una generación de preadolescentes que nunca han ido al cine, no a menos que hayan viajado a una ciudad con cines, que por lo visto pocos lo han hecho. No están acostumbrados a la relación butaca-pantalla, manos libres. Esto hace que se produzca un malestar en los espectadores adultos, y en el novel empresario. Hay un permanente movimiento en la sala de chicos y no tan chicos que entran y salen en cualquier momento del film. Ante la frecuente queja por las interrupciones, las corridas y las cortinas que se abren y se cierran, escuché a las madres justificar a sus hijos. Piden un poco de tiempo hasta que los chicos se acostumbren. No tienen el hábito de ver una pantalla sin control remoto en la mano. Y como no pueden hacer zapping —pero no porque les aburra la película, sino porque quieren zappear un poco—, mueven los pies y entran y salen para cambiar de imagen. Me pareció muy curioso este hecho, el de inventar en el propio cuerpo una versión analógica del control remoto para domesticar la novedad del cine.

Dejemos por un momento el cine. Hablemos de música aprovechando el estreno de una película. Me refiero a Soledad, con la que me encontré en un estudio de televisión de la ciudad de Rosario donde yo iba a presentar un libro, y la cantante hacía lo propio con la avant première de su película, que no vi ni veré. Porque ya la vi, en tantas colas con que la anunciaron últimamente. Hablemos de Soledad.

Desde la belleza furiosa de Mick Jagger que no veo semejante ciclón. Me refiero a lo que hace en el escenario con su hermanita. Vi el último festival de Cosquín en un pequeño televisor blanco y negro. Esperé el cierre a la una de la mañana. Lo vi parado, al pie de la cama. Esa piba es capaz de levantar a los muertos.

Tuve el honor de ser parte de la comparsa *La barra macanuda*, una agrupación de jubilados de la ciudad de Carmelo, con la que desfilé dando saltos al compás del himno de la agrupación, Don Ata. Recorrimos la avenida Flores de la ciudad de Colonia enarbolando ponchos hasta tocar el cielo. Pero la voz de Soledad en un compact disc pierde casi toda su magia. Porque Soledad no es voz, es cuerpo. No quiero decir que es una bailarina, sino que se mueve con tal potencia —y su voz ahí sí se impone— que ocupa ella sola un escenario de cien metros. Sola no. Su hermanita es su contrapunto perfecto. Suavecita, dulce, un hilo de seda. Cuando en Cosquín se apagaron las luces, y se iluminó un círculo en uno de sus costados para que apareciera la frágil silueta de la hermanita iniciando *Sapo cancionero*, era una brisa susurrando entre dos trombas. Soledad y su hermanita son el ying y el yang. Lingam y yoni, para seguir con la mitología oriental.

En un programa de televisión que compartí con César Isella, mientras yo hablaba de Timisuara y él de Jujuy, me contó que había una señora que desde Corrientes fue hasta Bariloche a escuchar a Soledad. Sufría de unos dolores no sé si reumáticos, de lumbalgia o articulares, y que al escucharla se le iban. Había algo en la energía que transmitía su voz que la transfiguraba y la llenaba de gozo. Mientras Isella contaba esto, yo miraba sin pestañear, pensando en los fabricantes de Gildas.

Qué lástima que Soledad no se dedica a hacer solo lo que nos deslumbra. Digo qué lástima porque la van a convertir en una starlette de peluche. Una estrella del popclore como la define, en su excelente nota de *Clarín*, Gabriel Senanes. Quieren juntar guita con palas. Miami, la familia Stefan, cine romántico, cualquier cosa que reditúe de inmediato. Como me lo dijo una periodista avezada en producciones artísticas: debería hacer lo de Sandro. Unas decenas de recitales por año. Su presencia en el escenario hace del gato y de la chacarera propulsores de alegría corporal. Los que se burlan porque les parece música de barra brava, mejor no decirles nada, que sigan durmiendo abrazados a sus coplas, meditando los epitafios de sus trovas. Mientras tanto, el poeta de la tierra, Don Ata, sonríe ante sus chiquilinadas.

Posdata: recomendaciones de mi amigo el cuadrado. Todos los días a las 15hs por Azul televisión, el programa *Venite con Georgina*, con Georgina Barbarrossa. Producción y dirección general de Antonio Gasalla. Ella hace de la animación un género cómico de máximo vuelo. Al estilo Gasalla. Si Dios me hubiera ofrecido una hermana, se la habría pedido. Quiero agregar los reportajes de Tognetti en CQC. Además de los excelentes momentos de Soledad Villamil, Damian De Santo y Gustavo Garzón en *Vulnerables*. Es bueno nutrirse de esta televisión para desintoxicarse de la televisión mercenaria de Casán, Giménez y Legrand.

Ruth Rendell escribe policiales de dos tipos. Algunos tradicionales, con inspectores y crímenes perfectos. Otros, como *Carne trémula*, pueden servir como disparadores de la pasión de Almodóvar por los melodramas.

Ensayo de dos crímenes

POR SERGIO WOLF

¿Qué es lo que define, hoy, el relato policial? Caídos los paradigmas de la *detective fiction* en sus ramas deductiva y negra, así como los imaginarios de época que los prohijaron —caídos la inverosímil omnisapiencia de Poirot y el corazón incorruptible de Marlowe—, las opciones toman otra dirección.

Las variantes usuales y actuales simulan continuar, con un lifting estilístico, la tradición del enigma descifrado por una mente oracular, notorio en P.D. James (*Cierta clase de justicia*) o, más perfectamente, en la de Sue Grafton y su serie de "letras y delitos". En ocasiones, tal restauración del género elige armar un puente con la tradición negra, a veces al irradiarse y lograr una fructífera cruza con otros géneros (como William Hjortsberg en *Corazón satánico*) y, otras veces, con un ojo guiñado a la contemporaneidad, ya se trate del clasicismo tenuemente nostálgico de James Ellroy o del extremismo oscuro y a menudo paródico de Elmore Leonard.

De todos modos, los exponentes fecundos del policial parecen ajenos a lo que suele entenderse como tal. Son relatos a los que se privó tanto de la vocación como del oficio del detective, así como de las nociones de delito y corrupción social como estrategias para hacer pie en el género, sea lo que el género signifique en estos tiempos.

Lo que prevalece en los rumbos más originales de las tres últimas décadas, así, termina siendo una síntesis entre la trama de costumbres y la trama de protagonistas enfermizamente obsesivos. O, dicho más justamente, los fatídicos personajes cuya mente o cuyas acciones arman el relato siempre están concebidos desde un ámbito cotidiano por donde naufragan sus vidas y sueños comunes, y hasta demasiado comunes. Como es de suponer, estas marcas definen la narrativa de Patricia Highsmith y, con irregularidad, la de Ruth Rendell. Pero no es tan fácil —ni quizás tan certero— ubicar a Rendell en la casilla de quienes revisan y fijan nuevos patrones del género.

El problema con Rendell —que firma Rendell o Barbara Vine— es que su nexo con el policial es diverso, tanto como su frondosa y disímil producción, que supera los treinta libros. Quizás por esa labor prolífica que suele sancionarse como afán de mercado —o por una indecisa actitud ante su tradición— es que no hay una, sino dos Rendell, que se suceden sin lógicas que expliquen la alternancia. Como un monstruo bifronte, Rendell es dos.

Una de esas dos escritoras se obstina en husmear en las huellas del policial británico. Sobre esa superficie de intriga con casas solariegas y familias educadas, Rendell asesta sin moderación regueros de sangre, matanzas seriadas o herencias con cadáveres.

La otra Rendell hace un recorrido menos seguro y más fructífero, sin inspectores ni crímenes perfectos. Es más: esas dos autoras que coexisten en ella se verifican en lo que pasó con las transposiciones de sus relatos. Por un lado, al menos diez de las historias que Rendell creó para su inspector derivaron en anónimos telefilms, como con otros detectives como Maigret o Perry Mason. Por el otro, en la "otra" Rendell, sus seres afanosos de fatalidad pasaron la frontera de literatura a cine, como en *Un árbol de manos* que fue *A*

Tree of Hands o *Innocent Victim* (Foster, 1989), o en las dos versiones —o una (per)versión y una versión— de *La mujer de piedra*, ya sea la más literal y banal *Una enemiga en la casa* (*The Housekeeper*, 1986), de Ousama Rawi, o la astutamente respetuosa, perfecta y personal *La ceremonia* (Chabrol, 1995), y, por último, como en *Carne trémula*, que más que transposición fue reescritura en manos de Pedro Almodóvar.

VÍCTOR DEL DESIERTO. Para Almodóvar, el policial fue siempre más una consecuencia que un punto de partida, más un gesto que un deseo, más una contraseña que un proyecto o una vocación, ya en *Matador* o *Ataime*, o del mero juego de espejos deformados y textos cruzados, como se advertía en ese baúl criminal a lo Hitchcock de *Kika*.
El melodrama, en vez, siempre fue una voluntad crucial, la fijación de un objeto buscado, un mundo que primero parecía interferir tímidamente la predominante paródica, sobrevolándola (*Pepi, Luci..., Laberinto de pasiones*), para tener, al sucederse las películas, un peso cada vez más específico y persistente. El afán por el melodrama crecía pese a la variedad de registros, no pocas veces atosigados por un autocomplaciente uso del humor y los "efectos de época". Melodrama en una variedad de registros que contemplaba la clave trágica (*Matador*), grotesca (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*), costumbrista (*Entre tinieblas*), psicoanalítica (*La ley del deseo, Tacones lejanos*), o hasta política (*La flor de mi secreto*).
De ahí que el acercamiento de Almodóvar a esta novela suponía un enigma a develar: si prevalecía el sello que Rendell imprime a un relato policial de tamaña singularidad, o si el director haría una disección científica eliminando toda partícula de policial, torciendo el material hacia el melodrama, buscando toda posible zona de "drama más música", como Douglas Sirk definiera al género hace años. Pero los resultados del trabajo de Almodóvar sobre la novela pulverizaron toda suposición, al punto de convertir su film en un objeto cinematográfico tan voluntaria y afirmativamente independiente que el material de Rendell se redujo a prácticamente nada.
Es notorio que para Almodóvar había allí un potencial de melodrama que la racionalidad cartesiana de Rendell jamás iba a permitirse. Pero la versión fílmica no extrae ese potencial, sino que lo extrema, lo crispa hasta la invención. No es solo que la acción ahora es

Francesca Neri en *Carne trémula*.

en Madrid en vez del refinado Epping original, o sean otras las épocas en que suceden los hechos. Esas decisiones podían imaginarse. La clave está en que las decisiones que toma Almodóvar tienen dos ejes: multiplicación y exuberancia.
Todo lo que en el origen era sustracción, en el film es multiplicación y exhuberancia. Si los procedimientos de Rendell consistían en disecar trama, acciones, lugares y pensamientos, todo lo acotado se ha expandido. Almodóvar no construye dramáticamente por sustracción, sino por una multiplicación que se origina en el cine, inversamente a otras de sus obras, en las que el cine cerraba el sentido, como en *Matador* o en *La flor de mi secreto*. Es el cine —esta vez el Buñuel de *Ensayo de un crimen*— quien genera la confusión y el origen trágico de la trama, quien deja fijadas sus imágenes en Víctor, en especial las piernas, como obsesión de Víctor simétrica a la limitación del lisiado David, según apunta el mismo Almodóvar en el guión que publicó sobre el film.
Si la novela era Víctor, la película lo mantiene pero solo como el centro alrededor del cual giran los otros personajes e historias como satélites. Y si bien para Rendell no había más que la voluntad fatal de Víctor, para Almodóvar la desazón de David, la pasión frágil de Clara, la brutalidad de Sancho y la necesidad de Elena tienen un espesor enorme. Es casi al revés que en la novela, como si Víctor existiera solo para dar cuenta de esas otras desesperaciones que él propicia. Si en el origen había un inequívoco foco de la historia, en el film el punto de vista se fragmenta y alimenta de múltiples percepciones, cada una de las cuales tiene una parte del todo y está justificada en su voluntad. Y la multiplicación se anuda a otra zona clave que introdujo la transposición: la actividad. Para Rendell todo se circunscribía a acciones más bien anodinas y regulares, casi inmóviles. En cambio, Almodóvar pone en el corazón de su película el movimiento —el deporte explícito en David, el deporte sexual en Víctor y Clara—, y si la trama trabaja diversos personajes que se van sucediendo, las propia actividad de ellos define centralmente la transformación.
Por otra parte, puede entenderse como continuidad de lo femenino en la filmografía del director que desvíe el eje de mirada masculina que imponía el texto hacia una proliferación de mujeres (Clara ya no es la mujer de David, sino de Sancho), aunque el motor siga siendo el deseo de Víctor, menos paranoico que para Rendell. Pero la autora dejaba traslucir un sesgo homosexual en la obsesión de Víctor por David, que el lector debía completar y que el cineasta también invierte, pasando ese afán a David, ya que es él quien va a buscar, mira fútbol, saca fotos y hasta hostiga al excarcelado.
El trabajo sobre opuestos siempre fue clave en el cine de Almodóvar, y aquí, si la sexualidad está asociada a la política —Víctor hace un aprendizaje sexual que es el de la democracia—, esto se prolonga en un concepto de puesta que hace pie en el artificio más literal, como una de las evidencias más felices y provocativas que el director halló para volver a reproducir este tópico. Así como al clasicismo de Rendell alguien como Chabrol solo podía responderle con fidelidad al clasicismo, un autor como Almodóvar solo podía responderle con la pura modernidad. ■

Carne trémula, Ruth Rendell, Alfaguara, Madrid, 1989.
Carne trémula, España, 1997, dirigida por Pedro Almodóvar.

directo a video

HORAS DE TERROR, ***Funny Games* (Austria, 1997) dirigida por Michael Haneke, con Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering. (Transeuropa)**

Hay films diseñados (nunca mejor empleado el término) para provocar. Suelen generar desde la mayor de las empatías hasta el más encendido de los panegíricos. Impactan de lleno en algunos espectadores y pasan de largo, atravesándolos, en otros. *Horas de terror* pertenece a esta categoría. Experimenta con las emociones de quien observa, se entromete en su incipiente o declarada afición de fisgón, manipula el morbo (esas ganas de ver lo que no se quiere ver) de manera ejemplar y hasta se da el lujo de provocar reacciones físicas concretas en ciertos espectadores demasiado activos.

Trabajando el fuera de campo, insinuando, sin mostrar casi nunca lo que queremos ver, forzando el espacio ficcional como pocas veces se ha hecho, Michael Haneke teoriza (o al menos trata de hacerlo) sobre la forma en que estamos acostumbrados a ver la violencia en las pantallas. Parte de una situación trillada —familia atrapada en su propio hogar por un par de psicóticos— y la desviste de detalles hasta llegar a su misma esencia. Cambia el punto de vista narrativo constantemente: en algunas ocasiones nos reconocemos en la protagonista (excelente y sufrido trabajo de la actriz Susanne Lothar), y caemos junto con ella en la espiral de degradación a la que es sometida; en otras, nos vemos interrogados directamente, desde la pantalla, por los verdugos, en una suerte de juego de *trivia* para masoquistas. Somos testigos de una misma situación en más de una oportunidad y hasta se nos priva del placer de lo visto variando el desenlace de cierta (esperada) escena.

De eso se trata: de preguntarse una vez que todo ha terminado por qué razón jugamos hasta el final; qué recónditos deseos y retorcidos vericuetos de la mente hicieron que aguantáramos sin retirarnos.

Es posible que en el fondo *Horas de terror* no sea más que un innecesario ejercicio de tortura cinematográfica cubierto por un manto de cine de autor. Pero tampoco es improbable que nos hallemos ante un manifiesto de cierta profundidad dedicado a deconstruir las posibilidades de la manipulación del espectador por parte del cineasta de una vez y para siempre. En lo personal, desde el momento en que vi el film me debato entre estas dos alternativas sin poder, finalmente, optar por ninguna. Esta falta de certezas ante lo visto, lejos de resultar frustrante, deja la sensación de que todavía, y a pesar de la constante previsibilidad, existe la posibilidad de sorprenderse. **Diego Brodersen**

El aprendiz

Ian McKellen como el simpático criminal nazi jubilado, en el último film de Bryan Singer, director de *Los sospechosos de siempre*.

EL APRENDIZ, ***Apt Pupil*** **(EE.UU., 1998) dirigida por Bryan Singer, con Brad Renfro, Ian McKellen, David Schwimmer. (LK-Tel)**
Bryan Singer se hizo famoso por *Los sospechosos de siempre*, una muy buena película (para algunos genial) que contaba una historia policial y, a la vez, trabajaba sobre el estatuto de verdad del relato cinematográfico y la validez del punto de vista. Singer parecía combinar inteligencia narrativa y perfecto dominio del aparato cinematográfico. Malas noticias: su tercera película acaba estrepitosamente con las esperanzas cifradas en el realizador.
Como en su predecesora, en *El aprendiz* el relato oral vertebra la puesta en escena. Pero no hay ningún misterio: desde el torpe inicio sabemos que Ian McKellen es un ex jerarca nazi encargado de un campo de concentración, a quien el joven Brad Renfro hostiga para que le cuente todo lo que pasaba en ese lugar. De allí en más, con una impericia sorprendente, Singer ilustra el relato de Stephen King basándose en una premisa que, por lo simplista, resulta ofensiva: el nazismo es una enfermedad contagiosa, algo así como la varicela. En efecto, el viejo nazi es un anciano hasta simpático y piadoso, pero que sufre de este mal de manera crónica. ¿Y qué responsabilidad le puede caber a un enfermo?
La explotación que hace Singer del tema es similar al demagógico acercamiento que propuso Benigni en *La vida es bella*, solo que en clave de terror psicológico en lugar de la comedia dramática. De hecho, ambas películas tienen varios puntos en común: el personaje de Horst Buchholz en el film italiano transita la idea de que los nazis hicieron lo que hicieron porque estaban enfermos; por otra parte, la utilización de los cuerpos de las víctimas como elementos de terror groseramente estetizados los reduce a la categoría de personajes de ficción similares a los zombis de *La noche de los muertos vivos*, negándoles, como hicieron los verdugos, toda humanidad.
Esta inquietante trivialización ideológica se refleja en una trama donde cada plano parece rodado con absoluto desinterés, donde cada secuencia se resuelve gracias a la intervención de la casualidad. Entre lo implausible, la impostura y la nulidad técnica, *El aprendiz* resulta una feroz desmentida de las bondades de un director de quien, desde ahora, solo cabe desconfiar.
Leonardo M. D'Espósito

DANCER, TEXAS UNIDOS POR EL DESTINO, ***Dancer, Texas Pop 81*** **(EE.UU., 1998) dirigida por Tim McCanlies, con Ethan Embry, Breckin Meyer, Peter Facinelli, Eddie Mills. (LK-Tel)**
Han pasado casi ocho años desde que tuvimos la posibilidad de disfrutar el film de Allison Anders *Nafta, Comida, Alojamiento*, historia de pueblo chico con personajes en busca de otros horizontes. Se oía hablar por primera vez del "cine independiente americano", de una nueva ola de cineastas que traían otras inquietudes y diferentes sensibilidades. Hoy sabemos que aquello que aparentaba ser una cosa (renovación de estéticas) resultó al final otra distinta (consolidación de un nuevo género cinematográfico), no exenta de méritos, pero tan plagada de vicios como el viejo cine de los estudios.
Dancer, Texas Unidos por el destino es también una historia de pueblo, *muy* pequeño en este caso, compuesto por escasos ochenta y un habitantes (como destaca el título original). Que pueden mermar ostensiblemente a setenta y siete si cuatro de los cinco estudiantes que se reciben ese año hacen sus maletas y enfilan hacia la soleada California.
A pesar de algunos momentos placenteros, *Dancer...* resulta una despareja serie de viñetas protagonizada por personajes estereotipados. Atrapados por un guión que no confía en las sutilezas y subraya constantemente las emociones, parecen no querer o no poder escapar de los estrechos límites que el mismo género les impone. **DB**

IDENTIDAD PARALELA, ***Shattered Image*** **(EE.UU.) 1998, dirigida por Raúl Ruiz, con Anne Parillaud, William Baldwin, Lisanne Falk. (LK-Tel)**
Raúl Ruiz es un director extraño. De origen chileno, desde hace un par de décadas se encuentra asimilado a la industria francesa, donde realiza films cerebrales y psicológicos que, a su manera, suelen encontrarse con el fantástico. Pocas de sus obras han sido vistas en nuestro país (salvo en festivales o ciclos). En ese sentido, la edición de *Identidad paralela* resulta interesante. El problema surge cuando advertimos que la película es una especie de trivialización burlona de sus obsesiones (la locura, los dobles, los juegos especulares, la relación entre el sexo y el crimen), lo que resulta en una especie de broma intelectual cuyo blanco es el mercado norteamericano. Como obra de suspenso psicológico resulta demasiado compleja; como exposición teórica, excesivamente vulgar. Algo similar sucedía con su anterior *Genealogías de un crimen*, más respetable quizás por la presencia de Catherine Deneuve. Y ya se sabe que la de este hermanito Baldwin en la película es un antídoto contra el respeto. **LMD'E**

clásicos

RÍO ROJO, ***Red River* (EE. UU., 1948) dirigida por Howard Hawks, con John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru. (Época)**

Como más de una vez se dijo en la revista, Howard Hawks realizó grandes películas en todos los géneros. En relación con el western, su obra maestra sigue siendo *Río Bravo* (1959), un manual con los códigos temáticos y formales que caracterizaron el cine del director. *El Dorado* (1967) y *Río Lobo* (1970), por nombrar otros dos films genéricos, son apostillas, codas, maravillosos apéndices de aquella película protagonizada por Wayne y Angie Dickinson.

Se sostiene que los westerns de Hawks tienen las siguientes particularidades temáticas que más tarde aparecerían en el cine de Carpenter: formación de un grupo, relación entre un personaje que actúa como profesional y otro que encarna al aprendiz y consolidación de ese corpus masculino comprometido (y preparado) para resistir. En ese sentido, los *ríos* de Hawks se diferencian de la mirada contemplativa que en relación al género ofrecen los westerns de Ford. Sin embargo *Río Rojo*, primer gran western sonoro de Hawks, es diferente de los tres mencionados —que pueden integrarse como si se tratara de una sola película—, ya que el argumento, los personajes y la manera en que se articula el tiempo y el espacio, discrepan con las marcas identificables del autor. *Río Rojo* recurre a la elipsis —de manera ejemplar— para mostrar el paso del tiempo, cuando los westerns de Hawks, en general, están contados en presente. Los exteriores, que siempre lo identifican por su sensación de traslado y movimiento, tienen en la película una presencia fundamental, cosa que no ocurre en otros títulos del director. El grupo de ganaderos no se caracteriza por la camadarería y el respeto entre sus integrantes. Más aún, la obsesión de Tom Dunson (Wayne) es asesinar al que fuera su aprendiz, Matthew Garth (Clift). La mujer hawksiana, un tema por el que también se identifica el cine del director —en este caso interpretada por Joanne Dru— tiene la valentía característica de otros personajes femeninos de Hawks, pero en *Río Rojo* recién aparece en la última media hora. Su presencia adquiere gran importancia para entender el desenlace de la película (la reconciliación de Tom y Matthew), ya que ella detiene la pelea entre ambos. Sin embargo, el odio que se tienen los hombres —dejemos de lado otras interpretaciones sobre este tema— no se establece porque los dos se disputen a una mujer, sino que es un problema exclusivamente de ellos.

Más que un western con claras reminiscencias hawksianas, *Río Rojo* se aproxima a los antihéroes rocosos de Anthony Mann, debido a la complejidad de los personajes y a la fisicidad que transmiten sus imágenes en relación con el uso de exteriores. Desde el aspecto actoral, es el primer ejemplo de la historia del cine donde la interpretación clásica (Wayne) encuentra su opuesto en una nueva forma de actuación (Clift). También, en este punto, *Río Rojo* es innovadora y diferente de otros westerns. Tom y Matthew se agarran a trompadas para arreglar cuentas pendientes del pasado. La pelea termina con un salomónico empate entre lo viejo y lo moderno, y Tom deja la herencia ganadera en manos de Matthew. Hollywood, a esa altura, empezaba a abrirle las puertas a los mejores alumnos de Lee Strasberg. **Gustavo J. Castagna**

EL DEMONIO DE LA NOCHE, ***He Walked by Night* (EE.UU., 1949) dirigida por Alfred Werker, con Richard Basehart, Scott Brady y Whit Bissell (Época)**

La tradición cinéfila consigna que, pese a estar firmada por el veterano Al Werker (acperproducción en colores con reparto multiestelar, el director Richard Thorpe lucha denodadamente —y por momentos lo consigue— por no hacer honor a su apellido. (Cobi).

■ Por cierto que hay pocas películas más alejadas de la sensibilidad cinéfila que las de Franco Zeffirelli. De todos modos, ante atropellos como el perpetrado por Baz Luhrman, su versión "juvenil" del *Romeo y Julieta* shakesperiano puede hasta parecer decorosa. (Cobi).

Jorge García

Los clásicos del mes

■ La inigualable Bette Davis produjo para la Warner *Una vida robada*, un *soaper* dirigido por Curtis Bernhardt en el que interpretaba a dos hermanas (como corresponde, una buena y otra mala), enamoradas del mismo hombre. Típico exponente de los films influenciados por el psicoanálisis de la segunda mitad de los cuarenta. (Época)

■ El hoy olvidado Russell Rouse dirigió varias películas interesantes, de las cuales sin duda la más curiosa es *El ladrón*, un auténtico *tour de force* en el que se narra una historia de espionaje sin una sola línea de diálogo. El resultado puede parecer forzado en ocasiones, pero el clima opresivo y asfixiante se logra en varios pasajes. Una verdadera rareza. (Época)

■ Quienes aprecien las virtudes canoras de Deanna Durbin no deben dejar pasar *Loca por la música*, un vehículo al servicio de los gorjeos de la actriz, dirigido por Norman Taurog. (Época)

■ A pesar de estar basado en un relato de Joseph Conrad, *Agente secreto* no está en mi opinión dentro de los films más valiosos de la etapa británica de Alfred Hitchcock. De todos modos, como siempre en las películas del director, se encuentran pasajes que justifican su visión. (Época).

■ Las influencias del cine documental sobre algunas obras del cine americano de fines de los cuarenta pueden detectarse en *La ciudad desnuda*, un título de Jules Dassin considerablemente sobrevalorado, que está lejos de los mejores exponentes del cine negro. (Época).

■ *San Quintín* no es, como podría desprenderse de su título, un *biopic* exegético sobre un crítico de cine sino apenas un rutinario film de prisión realizado para la Warner por el generalmente correcto Lloyd Bacon, como plataforma de lanzamiento de futuras estrellas del estudio (Bogart, Anne Sheridan). (Cobi).

■ La saga del rey Arturo y la Mesa Redonda ha dado lugar a unos cuantos films (casi todos olvidables). En *Los caballeros del rey Arturo*, su-

tivo desde los westerns mudos de la *Triangle*), dos terceras partes de *El demonio de la noche* se le deben a Anthony Mann. De hecho es un film apto para la leyenda, de una extrañeza que va más allá de ese tipo de policial negro que a fines de los 40 simulaba modalidades semidocumentales. Aquí hay un Los Angeles con dos caras: una diurna, populosa y atareada en la productividad cotidiana de sus calles; otra nocturna, la de las cloacas donde el criminal y *outsider* Roy (Richard Basehart, en su primera película) ha dispuesto el sistema de escape y escondrijo perfecto. El hombre, casi casualmente, se ha convertido en un *cop killer*, y la policía echa mano a todo su arsenal técnico y científico para dar con él en una ciudad que de a poco se convierte en escenario de un duelo de metodologías, astucia e inteligencia. *He Walked by Night* cuenta con la excelsa fotografía de John Alton, quien encontró el ambiente ideal para desplegar su pintura lumínica, justo en el año en que publicaba su clásico manual de fotografía para cine *Painting with Light*, texto ineludible por varias décadas.

1949 también era el año en que Orson Welles se había encariñado con otras cloacas —esta vez vienesas— en *El Tercer Hombre*. Aquel era un ángel caído, pero este villano es otra cosa; algo así como un *alien* instalado en Los Angeles, que preanuncia al criminal psicopático, más allá de lo humano, que el cine perfilaría constantemente muchas décadas más tarde. El esquema de "búsquenlo y destrúyanlo" activa las peripecias de *El demonio de la noche* con igual peso que los patrones visuales y narrativos típicos del *film noir*. En síntesis, estamos ante algo así como un policial negro con monstruo. En ese sentido, este Roy resulta más bien un precursor de las monumentales hormigas mutantes que en la misma red cloacal de Los Angeles serían abatidas por las fuerzas del orden en la formidable *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1953), de Gordon Douglas. **Eduardo A. Russo**

Río Rojo

John Wayne y Montgomery Clift en el clásico de Hawks: dos potencias se desafían.

EL NIÑO DE LOS CABELLOS VERDES, ***The Boy with the Green Hair*** **(EE. UU.,1948) dirigida por Joseph Losey, con Pat O´Brien, Robert Ryan y Dean Stockwell. (Época).**

Si Joseph Losey hubiera rodado *El niño de los cabellos verdes* un par de años antes, seguramente esta historia sobre un huérfano de guerra que es adoptado por su abuelo, y un día se encuentra con que sus cabellos han adquirido un irreversible color verde —provocando el rechazo de la pequeña comunidad en que vive—, se hablaría de una modesta ópera prima moderadamente atendible. Una suerte de fábula moralizante y antibélica que llama a la tolerancia y comprensión en un tono más bien edificante, y en la que se aprecian algunos elementos ligados al cine fantástico.

También habría que mencionar algunas canciones tontas entonadas por Pat O´Brien (el abuelo) que poco tienen que ver con la trama, pero esto se compensa de alguna manera con la ausencia de "ternurismo" en la caracterización del protagonista infantil (Dean Stockwell, en su debut cinematográfico). Tampoco se perciben en la película ninguna de las características que luego el director desarrollaría en la mejor etapa de su obra (un estilo visual barroco, meticulosidad y rigor en la puesta en escena). Pero como fue rodada en 1948, durante el auge de las comisiones macartistas dedicadas a la caza de brujas (de las que luego Losey fuera víctima, viéndose obligado a abandonar los Estados Unidos e inclusive a rodar películas en Europa utilizando seudónimos) la película adquirió una resignificación absolutamente distinta, siendo vista entonces como un alegato consciente e intencionado contra la estupidez y la intolerancia. Es indudable que estamos ante el caso de un film al que la coyuntura política y social potenció de manera inusitada, seguramente más allá de las intenciones del propio director. De todas maneras, la visión actual de la película nos muestra un relato bien intencionado —de tono bastante naif y demasiado preocupado por que quede claro el sentido de su mensaje— bastante lejos de la calidad de otros títulos del director, tanto de su etapa americana como de la europea. **Jorge García**

ahora en video

LA VIDA SOÑADA, ***La vie rêvée des anges*, dirigida por Eric Zonca. (AVH)**
La historia de dos jóvenes que se hacen amigas y comparten aventuras cotidianas es el punto de partida de una película que se queda a mitad de camino. Aunque hay indudables méritos en los personajes (interpretados por dos grandes actrices), hacia el final la necesidad de crear un conflicto de magnitud termina por llevar todo a mal puerto. Una lástima. Comentario en *EA* N° 86

YEPETO, **dirigida por Eduardo Calcagno. (AVH)**
Calcagno logró superar la mediocridad de sus contemporáneos mediante apuestas jugadas, lejos de la montaña de lugares comunes de toda una generación de cineastas. Aunque la película se cae hacia el final, posee una hora inicial que está entre lo más destacado (y gracioso) del cine nacional del 99. Alejandra Flechner: 10. Comentario en *EA* N°87

PSICOSIS, ***Psycho*, dirigida por Gus Van Sant. (AVH)**
Remake en clave de fotocopia láser color del clásico de Hitchcock. Quizás la remake más rara de la historia del cine. Nosotros nos unimos en contra. No, mentira, hubo pelea también aquí. Nos acusamos de inspectores de remakes unos a otros y de ciegos de nacimiento otros a unos. Polémica (estamos todos locos, se sabe) en *EA* N° 85.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DEL DISCO, ***The Last Days of Disco*, dirigida por Whit Stillman. (AVH)**
Don Stillman es un viejo productor de polémicas en *El Amante*. Mientras que unos lo desprecian por ser conservador, inútilmente verborrágico y mal director, otros consideran que es un autor serio que describe su propio mundo.
Mire, tiene críticas en contra de sus films en *EA* N° 32 (*Metropolitan*) y *EA* N°54 (*Barcelona*), una reivindicación del director en *EA* N°59, una polémica en *EA* N° 86 de esta película y una entrevista a Stillman en el mismo número. ¿Que más quiere?

Aprile

Nanni moretti sobre retazos de memorias periodísticas

PLACE VENDÔME, **dirigida por Nicole García. (AVH)**
Tercer largometraje de la actriz y directora Nicole García. Una complicada trama en el mundo de los joyeros sirve casi de excusa para seguir los pasos de dos mujeres que se abren camino en un universo masculino. La protagonista es Catherine Deneuve y hay que decir que su trabajo es extraordinario. Comentario a favor en *EA* N° 88.

LA REINA DE LA NOCHE, **dirigida por Arturo Ripstein. (AVH)**
Otra de Ripstein. Y otra vez todo el universo angustiante del director y la guionista Paz Alicia Garciadiego. Aquí es la biografía de la cantante Lucha Reyes el origen de esta historia desesperada y sin horizontes. Comentario a favor en *EA* N° 85.

APRILE, **dirigida por Nanni Moretti. (AVH)**
Aprile repite varios elementos de *Caro diario* pero se asume como una película más ligera. Sin llegar a los 80 minutos la película tiene de todo y el estilo Moretti en su totalidad. La última escena provoca en el espectador una sonrisa de yeso. Comentario a favor en *EA* N° 86.

ESTACIÓN CENTRAL, ***Central do Brasil*, dirigida por Walter Salles. (Gativideo)**
Solidez narrativa y muy buenas actuaciones hacen de *Estación central* una película digna. Aunque la manera en que están a la vista todos los recursos del director la hace un tanto chata y poco inspirada. Comentario en contra en *EA* N° 84 y un comentario a favor en *EA* N° 85

POR LA VIDA DE UN AMIGO, ***Return to Paradise*, dirigida por Joseph Ruben. (Gativideo)**
Película memorable por lo mala. Un caso deslumbrante de ineptitud. Al lado de esta película, *Expreso de medianoche* de Alan Parker es *Un condenado a muerte se escapa* de Robert Bresson. Perfecta y breve crítica en contra en *EA* N° 84.

MI NOMBRE ES TODO LO QUE TENGO, ***Mi Name Is Joe*, dirigida por Ken Loach. (LK-Tel)**
Otro paso más en la decadencia de Ken Loach. Por suerte aquí los actores están mucho mejor que en *Ladybird, Ladybird*. La insistencia del director por hacer prevalecer la historia de amor sobre los conflictos sociales le hace perder la esencia de lo que fue su cine. Comentario en contra en *EA* N° 88.

Epoca

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.
e-mail:epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363
y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

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

Master
VIDEOCLUB

Venta y alquiler de cine clásico de todos los tiempos
D.V.D. - SEGA - Play Station

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187 Mov. (15) 4438-9302

Fundación Cineteca Vida
Anuncia
LA BIBLIOTECA DE CINE PRONTO

CINE Y PSICOANÁLISIS

Encuentros semanales para el análisis de films

Dr. Marcos Capriati (A.P.A.)
Lic. Nora Suban (U.B.)

Informes e inscripción al
4864-4822 y al **15-4146-7350**

El mismo compromiso
y estilo de siempre, sumado
a mucha más potencia y a la
gran tecnología del siglo
que viene. Con toda
la información que usted
siempre espera:
independiente, pura y certera.
En síntesis, una radio única.

Unica

Gloria López Lecube
en "Lo mejor y lo peor"
Lunes a viernes de 7 a 11 hs.

UNICA
LA ISLA
FM 89.9

LA NUEVA ISLA - J. Salguero 2745 6° Piso - Tel/Fax: 803-4434 - E-mail: lisla@unica.net.ar - Website: http://www.lnlaisla.com.ar

---

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

---

movicom
La evolución permanente.

Videoteca
PICCADILLY

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

LAMBARE 897
(SARMIENTO al 4600)

CINE EN TV

POR JORGE GARCÍA

domingo 1

AL REDOBLAR DE TAMBORES, ***Drums Along the Mohawk*** **(1939, J. Ford). Bravo (MC), 15 hs.**

lunes 2

EL PIRATA, ***The Pirate*** **(1948, V. Minnelli). Space, 16 hs.**

CHARADA, ***Charade*****, (1963, Stanley Donen) con Cary Grant y Audrey Hepburn. Film Zone, 22 hs.**
La presencia de Cary Grant y la trama de la historia que cuenta provocaron que muchos críticos consideraran apresuradamente esta película como una suerte de sub-Hitchcock. Sin embargo, la ligereza del tono y el fluir casi musical de la puesta en escena nos indica claramente que estamos ante un auténtico film de Stanley Donen, seguramente uno de los mejores de su carrera.

martes 3

INFAMIA, ***These Three*** **(1936, W. Wyler). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

AL AZAR, BALTASAR, ***Au Hazard*****, Balthazar (1966, Robert Bresson). Bravo (MC), 23 hs.**

miércoles 4

EL FUNERAL, ***The Funeral*** **(1996, A. Ferrara) Cinemax, 15 hs.**

NUNCA TE VI, SIEMPRE TE AMÉ, ***84, Charing Cross Road*****, (1987, David Jones) con Anthony Hopkins y Anne Bancroft. Cinemax, 16.45 hs. repite 22/8, 14 hs.**
Si a un espectador desprevenido le dijeran que la narración de este film se estructura por medio de las cartas que se envían una lectora neoyorquina y el austero librero londinense que la provee de textos, lo más probable es que huya despavorido. Craso error pues el film, por encima de su inevitable tono literario, es una sensible aproximación a dos temperamentos muy distintos que logran, sin embargo, entablar una sincera relación afectiva. Hopkins y Anne Bancroft están sencillamente estupendos.

jueves 5

AMÉRICA, AMÉRICA **(1963, E. Kazan). Film & Arts, 7 y 15 hs.**

CABALGATA MORTAL, ***The Shooting*** **(1967, M. Hellman). Cineplaneta (CV), 15.20 hs.**

LA PANDILLA SALVAJE, ***The Wild Bunch*****, (1969, Sam Peckinpah) con William Holden y Ernest Borgnine. Cinemax, 22 hs., repite 8/8, 18 hs; 14/8, 14.30 hs.; 18/8, 19.45 hs.; 24/8, 10.45 hs.; 30/8, 12.15 hs.**
Debo decir que cuando reví esta película hace pocos meses, no me produjo el mismo impacto que en el momento de su estreno. De todos modos, sigue siendo uno de los grandes westerns crepusculares, confirma que Holden, Borgnine y Edmond O´Brien nunca estuvieron mejor y ratifica que Sam Peckinpah es el último gran hacedor de westerns del cine norteamericano.

viernes 6

BERLIN EXPRESS **(1948, J. Tourneur). Cineplaneta (CV), 1.45 hs.**

LA CAÍDA DE LOS DIOSES, **La caduta degli dei/ The Damned (1969, Luchino Visconti) con Dirk Bogarde e Ingrid Thulin. Cinemax, 19.30 hs, repite 11/8, 1.30 hs.; 29/8, 3 hs.**
La fascinación por la decadencia, acentuada en el último tramo de su filmografía, es uno de los rasgos más prominentes de la obra de Luchino Visconti. Aquí la desintegración de una familia de la alta burguesía alemana en los años del surgimiento del nazismo está puesta en escena como una ópera macabra —desequilibrada y excesiva— en la que los personajes se mueven como marionetas indefensas ante un destino inexorable.

sábado 7

LA CONVERSACIÓN, ***The Conversation*** **(1974, F. Coppola). Cineplaneta (CV), 8.15 y 18.15 hs.**

BÚSQUEDA FRENÉTICA, ***Frantic*** **(1988, Roman Polanski) con Harrison Ford y Emmanuelle Seigner. Cinemax, 22 hs, repite 12/8, 5.45 hs.; 22/8, 12 hs.**
La sombra de Alfred Hitckcock sobrevuela este film, una de las obras menos tortuosas de Roman Polanski. El seguro oficio narrativo y una adecuada dosificación del suspenso aparecen en esta película, una de las menos ambiciosas del realizador polaco, pero también una de las más disfrutables.

domingo 8

LA ÚLTIMA PELÍCULA, ***The Last Picture Show*** **(1971, P. Bogdanovich). Space, 5.30 hs.**

EL ORO DE ULISES, ***Ulee's Gold*** **(1997, V. Nuñez). Movie City, 6.50 y 21 hs.**

LA SOMBRA DE UNA DUDA, ***The Shadow of a Doubt*** **(1943, A. Hitchcock). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

UNA NUEVA VIDA, ***Une nouvelle vie*** **(1993, Olivier Assayas) con Sophie Aubry y Judith Godrèche. TV5 Internacional, 20.30 hs., repite 13/8, 2 y 23 hs.**
La exhibición en algunos festivales de un par de películas de Olivier Assayas (*Irma Vep, Fines de agosto, principios de septiembre)* permitieron conocer a un realizador que, en mi opinión, está entre los más importantes del cine francés actual. Esperemos que esta película, (anterior a las mencionadas) sobre la relación que se entabla entre dos hermanastras que casi no se conocen, ratifique las virtudes de aquellos títulos.

lunes 9

EL FORASTERO, ***The Life and Times of Judge Roy Bean*** **(1973, J. Huston). TNT, 10 hs.**

NOSFERATU, **(1922, F. W. Murnau). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

MOMENTOS DESOLADOS, ***Bleak Moments*** **(1971, Mike Leigh) con Anne Raitt y Sarah Stephenson. Film & Arts, 23 hs., repite 10/8, 7 y 15 hs.**
La posibilidad que hemos tenido en los últimos años de conocer varios títulos de la filmografía de Mike Leigh lo colocan, casi sin discusión, a la cabeza de los realizadores ingleses contemporáneos. Este, su primer film, es un intenso drama familiar, acerca de la soledad y la represión de los sentimientos, en el que se extrañan los toques de humor que aligeran sus films posteriores. De todos modos, un notable debut.

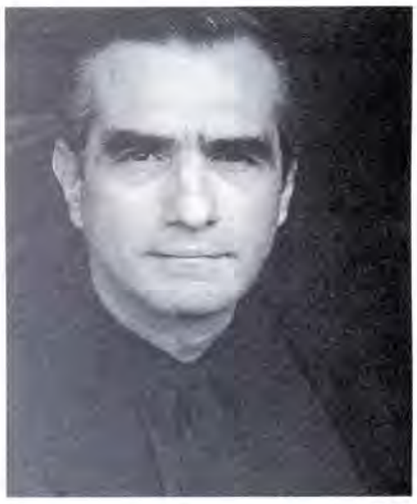
martes 10

EXTRAÑO CARGAMENTO, ***Strange Cargo*** **(1940, F. Borzage). Bravo (MC), 8, 13 y 18 hs.**

EL CUCHILLO BAJO EL AGUA, ***Noz W Wodzie*** **(1963, R. Polanski). Film & Arts, 9 y 17 hs.**

CELOS ESTILO ITALIANO, ***Dramma de la gelosia,*** **(1970, Ettore Scola) con Marcello Mastroianni y Mónica Vitti. Cinemax, 13.30 hs., también 2/8, 5.15 hs.; 30/8, 14.45 hs.**
Ettore Scola rodó esta historia sobre el triángulo pasional que se entabla entre una florista, un pizzero y un abogado cuando todavía no era un director preocupado por los temas "importantes". Hace mucho que no veo este relato que fusiona el humor, la

Cinco películas de Martin Scorsese



El cine norteamericano actual cuenta con dos directores que, al haber conseguido entre la crítica y la cinefilia una suerte de aura mítica, provocan que se espere el estreno de cada una de sus películas con una desmesurada expectativa: Francis Coppola y Martin Scorsese. Y no es que ambos en sus respectivas carreras (en mi opinión más homogénea y consistente, aun con sus altibajos, la de Scorsese) no hayan acumulado méritos suficientes, pero es innegable que existe una tendencia a colocar siempre a sus films casi más allá de la crítica. Nacido en 1942, hijo de un inmigrante siciliano, Scorsese tuvo en su niñez y adolescencia, vividas en el barrio neoyorquino de Little Italy, una salud precaria, algo que al limitar su posibilidad de compartir juegos infantiles sin duda debe haber incidido en su temprana pasión por el cine (sobre todo el norteamericano clásico). Tras un frustrado intento de convertirse en sacerdote, ingresó en la Universidad de Cine de Nueva York, donde realizó como estudiante varios cortos premiados, antes de debutar como director de largometrajes en 1968. La obra de Martin Scorsese, plagada de elementos autobiográficos y a pesar de la escasa relevancia de sus últimos títulos, desarrolla una vigorosa serie de personajes que están sin duda entre los más recordables del cine contemporáneo. Pero, por sobre todas las cosas, en sus mejores películas encontramos una descarnada radiografía de la vida cotidiana en Nueva York, con su innegable carga de fascinación, pero también su dosis de alienación, desesperación y soledad. Durante el mes de agosto el cable exhibirá cuatro films y un trabajo para TV de Martin Scorsese que ratifican en gran medida lo antedicho. Las películas a exhibirse serán las siguientes:

- *Calles peligrosas*, 1973, es su primera gran película y un auténtico Scorsese en estado puro. Todas las obsesiones del director (la vida cotidiana en Little Italy, la amistad masculina, la religión, la violencia) se dan cita en esta obra de un realismo extremo y riguroso y una puesta en escena deslumbrante. Uno de los grandes films de los setenta. **Cinemax, 4/8, 3 hs.; 15/8, 3.45 hs.**
- *El rey de la comedia*, 1983, es una joya de la comedia negra, un subgénero del que también forma parte *Después de hora* y que Scorsese domina como pocos. La historia de un perdedor, cuyo fanatismo por una estrella de la TV lo lleva a raptarlo para intentar reemplazarlo por un día, es un relato obsesivo y perturbador que, por debajo de su comicidad exterior, provoca una persistente sensación de incomodidad. **Film & Arts, 1/8, 19 hs; 2/8, 3 y 11 hs.**
- *Después de hora*, 1985, un film en buena medida deudor de la olvidada *A través de la noche* de Vincent Sherman, describe —por medio de las peripecias que vive un operador de computadoras a lo largo de una noche— la vida nocturna neoyorquina como una inolvidable pesadilla. La galería de personajes con que se cruza el protagonista debe ser una de las más bizarras de la historia del cine. **Cinemax, 9/8, 18.30 hs.; 19/8, 5.15 hs.; 23/8, 23.30 hs.**
- *La edad de la inocencia*, 1993, adaptación de la novela de Edith Warthon, una crónica de la alta burguesía neoyorquina ambientada en 1870, es para algunos una obra maestra y para otros —entre los que me encuentro— una minuciosa y exquisita reconstrucción de época, no exenta de ironía, pero absolutamente cerebral y carente de compromiso emocional con los personajes. De todas maneras la película es una obra atípica en la filmografía del director. **Space, 1/8, 16 hs.; 2/8, 8.30 hs.**
- Por último, *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine norteamericano*, 1995, es un trabajo para TV encargado con motivo de la celebración de los cien años de la invención del cine. La obra, dividida en tres capítulos, es una apasionante cabalgata por la historia cinematográfica de su país, que le permite al director exponer y analizar sus gustos y preferencias cinematográficas (y también sus rechazos y cuestionamientos). Un auténtico *must* para cinéfilos. **Film & Arts, 21/8, 22 hs.; 22/8, 6 y 14 hs**

sátira social y el melodrama, pero sospecho que varias secuencias todavía deben trasmitir una gran vitalidad.

miércoles 11

KAGEMUSHA, **(1980, A. Kurosawa). Cinecanal, 11.55 hs.**

UNO CONTRA TODOS, ***The Fountainhead*** **(1949, King Vidor) con Gary Cooper y Patricia Neal. Bravo (MC), 8, 13, 18 y 23 hs.**
¿Cuántas veces habrá visto Francis Coppola esta película antes de filmar *Tucker*? Esta muy libre adaptación de una novela de Aynn Rand sobre un arquitecto individualista y vanguardista que se enfrenta al establishment, tiene una puesta con ecos wellesianos, el desaforado romanticismo de los trabajos de la última etapa del director y uno de los besos (el que le da Cooper a Patricia Neal) más apasionados de la historia del cine. Un film extraordinario.

jueves 12

HOMBRE MUERTO, ***Dead Man*** **(1995, J. Jarmush). Cinecanal, 3.30 y 15.30 hs.**

MARRUECOS, ***Morocco*** **(1930, J. von Sternberg). Cinecanal (CV), 12 hs.**

MI VIDA EN ROSA, ***Ma vie en rose*** **(1997, A. Berliner). Space, 22 hs.**

viernes 13

SESIÓN EN UNA TARDE HÚMEDA, **(B. Forbes) Film & Arts, 7 y 15 hs.**

METROPOLITAN, **(W. Stillman). Cinemax, 20.15 hs.**

ESTOY ASÍ, ASÍ, ***Krzystof Kieslowski: I´m so so*****, (1995, Krzystof Wierzbicki). Space, 7 hs.**
Este documental, realizado por uno de los más íntimos colaboradores de Kieslowski, fue rodado pocos meses antes de la inesperada muerte del director polaco. Interesante trabajo, que trata de penetrar en la compleja personalidad de K.K. y en los meandros de su obra, propone el retrato de un realizador que a la hora de expresarse muestra la misma reserva y reticencia que muchos de sus personajes.

sábado 14

LAS TRES NOCHES DE EVA, ***The Lady Eve*** **(1941, P. Sturges). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

SIMPLEMENTE AMIGAS, ***Career Girls*** **(1997, M. Leigh). Movie City, 22.45 hs.**

SUR, **(1995, Fernando Solanas) con Miguel Angel Solá y Lito Cruz. Volver, 24 hs.**
Muchas cosas pueden achacarse a las películas de Pino Solanas, pero lo que no se puede negar es que remiten a un universo intransferible y personal. En *Sur* se mezclan el tango, el barrio, la política y la historia argentina en un pastiche sentimental y melancólico rociado por abundante humo. A pesar de sus excesos, para mí la mejor película post-exilio del realizador.

domingo 15

PARIS-TEXAS, **(1984, W. Wenders). Bravo (MC), 22 hs.**

lunes 16

2 X 50 AÑOS DEL CINE FRANCÉS, ***2 X 50 Ans du Cinéma Français*** **(1995, J. L. Godard). Film & Arts, 19 hs.**

GATICA, EL MONO, **(1993, L. Favio). Volver, 22 hs.**

MINNIE Y MOSKOWICZ, ***Minnie and Moskowicz*****, (1971, John Cassavetes) con Gena Rowlands y Seymour Cassel. Cinecanal, 9.55 hs., también 11/8, 23.50 hs.; 22/8. 6 hs.**
John Cassavetes abandona, en esta historia sobre la relación que se entabla entre la empleada de un museo y el dueño de una estación de servicio, las densidades que a veces lo arriman peligrosamente al psicodrama. Relato ligero y de tono inesperadamente optimista, es un bienvenido remanso en la obra del realizador, que además permite a Seymour Cassel el que es, lamentablemente, el único papel protagónico de su carrera.

martes 17

PASAJE A MARSELLA, ***Passage to Marseille*** **(1944, M. Curtiz). Space, 16 hs.**

PASIÓN DE LOS FUERTES, ***My Darling Clementine*** **(1946, J, Ford). Bravo (MC), 18 hs.**

ALBINO ALLIGATOR, **(1997, K. Spacey). Cinemax, 20.15 hs.**

DOS O TRES COSAS QUE SE DE ELLA, ***Deux ou trois choses que je sais d'elle*** **(1967, Jean Luc Godard) con Marina Vlady y Anny Duperrey. Bravo (MC), 23 hs.**
¿Cuál puede ser el tiempo de duración del primer plano de un pocillo de café visto en subjetiva? Cuando le preguntaron sobre esta película, Godard dijo que era una investigación sociológica sobre la conducta de los habitantes en una zona de casas baratas de París (la "ella" del título) y no existen razones para no creerle. Como todos los films del director rodados en los sesenta, estamos ante un estudio sobre las posibilidades del cine; además, uno de los films "comerciales" del realizador menos visto.

miércoles 18

CUL DE SAC, **(1966, R. Polanski). Film & Arts, 7 y 15 hs.**

REPULSIÓN, ***Repulsion*** **(1965, R. Polanski). Film & Arts, 9 y 17 hs.**

jueves 19

LA QUIMERA DEL ORO, ***Gold Rush*** **(1925, C. Chaplin). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

CUESTIÓN DE SANGRE, **Little Odessa (1995, J. Gray). Cineplaneta (CV), 23.40 hs.**

CRASH, **(1996, David Cronenberg) con James Spader y Holly Hunter. Cinemax, 23.45 hs., repite 23/8, 3.45 hs.**
Si alguien preguntara la línea argumental de este film habría que contestarle que trata acerca de una pareja que solo logra excitarse sexualmente cuando se producen choques de autos. El cine de David Cronenberg, a partir de *Festín desnudo*, ha ido acentuando su nivel de abstracción hasta límites casi intolerables. Una película tan fascinante como incómoda de ver.

viernes 20

TIEMPOS MODERNOS, ***Modern Times*** **(1936, C. Chaplin). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

PIZZA, BIRRA, FASO, **(1997, A. Caetano y B. Stagnaro). Volver, 22 hs.**

CONVERSANDO CON DAVID FROST: CLINT EASTWOOD, ***Talking with David Frost: Clint Eastwood.*** **Film & Arts, 22hs., repite 21/8, 6 y 14 hs.**
La serie de entrevistas que ofrece Film & Arts conducidas por David Frost son generalmente interesantes. No habrá que desaprovechar la oportunidad de acercarse a la que le efectuara a Clint Eastwood, ya que no son muchas las oportunidades que hay de ver y escuchar al realizador hablando de su vida y su obra.

sábado 21

EXCALIBUR, **(1981, J. Boorman). Cinemax 9.20 hs.**

MONSIEUR VERDOUX, **(1947, C. Chaplin). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, ***Somewhere in Time*** **(1980, J. Szwarc). Film Zone, 20 hs.**

domingo 22

EL CASTILLO DE LA PUREZA, **(1972, A. Ripstein) Bravo (MC), 22 hs.**

WOODSTOCK, ***Woodstock: Three Days of Love and Peace*****, (1969, Michael Wadleigh) Cinemax, 24 hs., también 13/8, 22 hs.**
Siempre creí que con esta película se había perdido la oportunidad de hacer el gran documental que los finales de la década del sesenta requerían en los Estados Unidos. De todas maneras nunca se reunió una constelación de músicos en una película como la que aquí aparece y además es probable que se vea la versión restaurada con cuarenta minutos adicionales. Un must para los fans de la música de aquellos tiempos.

lunes 23

LA ÚLTIMA CARCAJADA, ***Der Letze mann*** **(1924, F. Murnau). Bravo (MC), 8, 18 y 23 hs.**

EL RELOJ, ***The Clock*** **(1945, V. Minnelli). Space, 12 hs.**

martes 24

GRANDES ILUSIONES, ***Great Expectations*** **(1946, D. Lean). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

VIAJE FANTÁSTICO, **Fantastic Voyage (1966, R. Fleisher). Film Zone, 12.05 hs.**

MOUCHETTE, **(1966, Robert Bresson) con Nadine Nortier y Jean-Claude Guilbert. Bravo (MC), 24 hs.**
No son muchas las oportunidades que se presentan de ver películas de Robert Bresson en el cable, por lo que conviene no desaprovechar esta ocasión. El ineluctable destino de una adolescente huraña y solitaria está plasmado en un relato de intransigente ascetismo.
El film más trágico y descarnado de un realizador esencial.

miércoles 25

POLYESTER, **(1981, J. Waters). Cinemax, 22 hs.**

MISHIMA, ***Mishima: A Life in Four Chapters*****, (1985, Paul Schrader) con Ken Ogata. Space, 0 y 3.30 hs.**
Es probable que Paul Schrader sea más reconocido por sus dotes de guionista que por sus virtudes como realizador. Sin embargo, no habría que ignorar este muy personal acercamiento a la figura de Yukio Mishima, que intercala fragmentos documentales con recreaciones de algunas de sus obras. Un film ambicioso y grandilocuente, pero a la vez hipnótico y fascinante.

jueves 26

NARCISO NEGRO, ***Black Narcissus*** **(1946, M. Powell y E. Pressburger). Film & Arts, 7 y 15 hs.**

LA DAMA DE SHANGHAI, ***Lady from Shangai*** **(1948, O. Welles). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

VÉRTIGO, **(1958, Alfred Hitchcock) con James Stewart y Kim Novak. Bravo (MC), 8, 13, 18 y 23 hs., repite 29/8, 15 hs.**
Hay pocos planos que sinteticen de manera más magistral las sensaciones que sentirá el espectador en las próximas dos horas que el que cierra la extraordinaria primera secuencia de *Vértigo*, con James Stewart pendiendo sobre el vacío, aferrado a una cornisa. Una película inagotable, de la que decir que es una de las más grandes de la historia del cine es quedarse corto.

viernes 27

ARABESCO, ***Arabesque*** **(1966, S. Donen). Cinecanal, 11.50 hs.**

sábado 28

EL CIUDADANO BOB ROBERTS, ***Bob Roberts*** **(1992, T. Robbins). Cineplaneta (CV), 8,10 y 18.10 hs.**

LA VENGANZA DEL MUERTO, ***High Plains Drifter*** **(1972, C. Eastwood). Space, 20 hs.**

domingo 29

EL JOROBADO DE NOTRE DAME, ***The Hunchback of Notre Dame*** **(1939, W. Dieterle). Cineplaneta (CV), 12 hs.**

EL OCASO DE LOS CHEYENNES, ***Cheyenne Autumn*****, (1964, John Ford) con Richard Widmark y Edward G. Robinson. Space, 16 hs., repite 30/8, 8.30 hs.**
John Ford tenía casi setenta años y muchas batallas encima entre indios y militares cuando creyó que debía hacer un film explícitamente a favor de los aborígenes. Como pasa siempre en estos casos con los directores de talento, los momentos "mensajísticos" son los menos importantes y perduran, en cambio, todos los pasajes que aparecen como digresiones de la idea central.

lunes 30

METRÓPOLIS, **(1926, F. Lang). Bravo (MC), 8, 18 y 23 hs.**

EL JARRO DE MIEL, ***Honey Pot*** **(1967, J. Mankiewicz). TNT, 8.15 hs.**

WALKER, **(1988, A. Cox). Space, 24 hs.**

LA DANZA MACABRA, ***La dance de mort*** **(1982, Claude Chabrol) con Michel Bouquet y Niels Arestrup. Cineplaneta (CV), 22 hs., repite 31/8, 4 hs.**
Este sí que es un film absolutamente inédito en nuestro país. Veremos cómo se las arregló Claude Chabrol para adentrarse en el arduo y escabroso universo de August Strindberg, aparentemente tan ajeno a la sensibilidad latina. Para no dejar pasar, ya que es una obra desconocida del realizador francés.

martes 31

MIKEY Y NICKY, ***Mikey and Nicky*** **(1977, E. May). Film & Arts, 9 y 17 hs.**

LA CONDESA DESCALZA, ***The Barefoot Contessa*** **(1954, J. Mankiewicz). Space, 16 hs.**

J.F.K., **(1991, O. Stone). Film & Arts, 23 hs.**

EL RETRATO DE DORIAN GRAY, ***The Picture of Dorian Gray*** **(1945, dirigida por Albert Lewin) con George Sanders y Hurd Hatfield. Cineplaneta (CV), 12 hs.**
Tal vez uno de los directores norteamericanos menos conocidos y estudiados sea el escasamente prolífico Albert Lewin.
Su refinado estilo visual y persuasivo romanticismo se pueden apreciar en la adaptación de esta novela de Oscar Wilde de connotaciones fáusticas. Una obra bizarra y sugerente de un director a descubrir.

Ciclos

IMAMURA EN LA LUGONES

En lo que es seguramente el acontecimiento cinéfilo del mes, la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín (Corrientes 1530, 10° piso) presenta un amplio ciclo dedicado al director japonés Shohei Imamura. Abarca desde películas nunca vistas en la Argentina (la mayoría) hasta sus dos últimas, maravillosas creaciones, *La anguila* y *Doctor Akagi*, ésta próxima a estrenarse en nuestro país. La retrospectiva, proveniente de la cinemateca de Ontario, con copias nuevas en 35 mm (salvo *Lluvia negra*, que será proyectada en DVD con subtítulos en inglés) y subtitulado electrónico, permitirá saber en qué momento el japonés se volvió loco y generó películas tan libres y sorpresivas como las dos últimas. Tres hurras para los programadores de la Lugones: Luciano Monteagudo y Carlos Landini.

Programa: *La anguila* (3/8); *Lluvia negra* (4/8); *La balada de Narayama* (5/8); *Deseo infinito* (6/8); *Mi segundo hermano* (7/8); *La mujer insecto* (8/8); *El profundo deseo de los dioses: leyenda de una isla del sur* (9/8); *La venganza es mía* (10/8); *Eijanaika* (11/8); *Cerdos y acorazados* (12/8); *Intenciones de asesinato* (13/8); *El pornógrafo* (14/8); *Doctor Akagi* (15/8).

Imperdibles: todas. *La balada de Narayama*, *Eijanaika* y *La anguila* están en video, y *Doctor Akagi* se estrenará próximamente. Las restantes películas serán proyectadas por primera (¿y quizás última?) vez en la Argentina.

BERLÍN ALEXANDERPLATZ

La monumental obra de R. W. Fassbinder, en 13 capítulos y un epílogo, va en la Lugones desde el martes 17 hasta el jueves 26.

SEMANA DEL NUEVO CINE COLOMBIANO

Cinco films inéditos en Argentina. Desde el viernes 27 hasta el miércoles 1° de septiembre en la sala Lugones.

RENÉ CLAIR EN CINE CLUB ECO

Una revisión muy completa del director francés, que abarca títulos de veinticinco años de su carrera. En Corrientes 2940. Entrada: $ 2.50. Los lunes a las 20.30 hs.

Programa: *El último millonario* (2/8); *El silencio es oro* (9/8); *La belleza del diablo* (16/8); *Beldades nocturnas* (23/8); *Puerta de Lilas* (30/8); *París que duerme* (6/9); *Las grandes maniobras* (13/9).

Imperdible: *París que duerme*.

MEDIODÍAS EN EL COSMOS

No es un paseo estelar a la hora de comer, son películas a dos pesos en el cine Cosmos (Corrientes 2046) a las 12.30 hs. En general, se trata de clásicos del cine ruso y de lo que fue su zona de influencia antes de la caída del Muro. También se entremezclan algunos films europeos.

Imperdibles: Dos curiosidades históricas. El jueves 19, *Tres canciones para Lenin*, de 1934, dirigida por el notable Dziga Vertov, celebrando al líder revolucionario. El viernes 20, *El prado de Bejin*, realizada entre 1935 y 1937, dirigida por Sergei Eisenstein. Juzgada como poco ortodoxa, no fue exhibida en la URSS hasta 1965.

PELÍCULAS SOBRE LA GUERRA CIVIL EN IRLANDA EN EL BAC

Bajo el título *Irlanda: el arduo camino hacia la paz*, el British Arts Centre (Suipacha 1333) programa una serie de películas que tienen como marco la guerra civil entre católicos y protestantes en Irlanda del Norte.

Programa: *Michael Collins* (3/8; 17 y 19.30 hs.), *Agenda secreta* (10/8; 17, 19 y 23 hs.), *Mi pie izquierdo* (17/8; 17, 19 y 21 hs.), *En el nombre del padre* (24/8; 17 y 19.30 hs.), *Golpe a la vida* (31/8; 17, 19 y 21 hs.) y *Madres en lucha* (7/9; 17, 19 y 21 hs.).

Imperdible: *Madres en lucha* de Terry George, un relato descarnado y notablemente equilibrado de la huelga de hambre realizada por Bobby Sands y otros guerrilleros del IRA para ser reconocidos como prisioneros políticos. Muy superior a sus más conocidas compañeras de ciclo, no fue estrenada en Argentina aunque se editó en video.

Televisión

INSIDE THE ACTOR'S STUDIO

Las clásicas entrevistas de James Lipton ante estudiantes del Actor's Studio tienen un nivel de edición tan meticuloso que puede hacer entretenido hasta al más solemne de los entrevistados. Lamentablemente, el criterio de selección de invitados prioriza a los directores de cine de la década del 60. Los puntos altos suelen hacerlos los comediantes que parecen personas más cercanas al género humano que los directores o los actores dramáticos.

Programa: Ron Howard (23/8, 22 hs.; 24/8, 6 y 14 hs.; 28/8, 19 hs.; 29/8, 3 y 11 hs.). Sidney Pollack (2/8, 22 hs.; 3/8, 6 y 14 hs.; 7/8, 19 hs.; 8/8, 3 y 11 hs.). Sidney Lumet (9/8, 22 hs.; 10/8, 6 y 14 hs.; 14/8, 19 hs.; 15/8, 3 y 11 hs.). Arthur Penn (15/8, 1, 9 y

17 hs.). Norman Jewison (15/8, 2, 10 y 18 hs.). Stanley Donen (16/8, 22 hs.; 17/8 6 y 14 hs.; 21/8, 19 hs.; 22/8, 3 y 11 hs.). Mike Nichols (30/8, 22 hs; 31/8, 6 y 14 hs.)
Imperdible del mes: Stanley Donen.

Internet

PRIMER PLANO
http://www.primerplano.com
Nuestro ex compañero, el querido Guillermo Ravaschino, tiene el primer site argentino de crítica de cine exclusivamente en la red, sin otro soporte que no sea el del espacio virtual. Guillermo encuentra en la Web un lugar de libertad que lo diferencia de otros espacios de la crítica, particularmente la escrita en los grandes medios. *Primer plano* tiene comentarios actualizados de los estrenos, un archivo de críticas y de lanzamientos en video, y un sector destinado a notas más generales o reportajes (con un demoledor artículo sobre la relación entre *Silvia Prieto* y el cine argentino), todo escrito con el estilo libre y anarquista que supo distinguirlo entre nosotros y en *Página 12*. Con una estética sobria y orientada a la lectura, el site rebosa de la simpatía y la inteligencia de Ravaschino, lo más parecido que pasó por nuestras páginas a un "loco lindo" (y no es que los redactores de esta revista gocen de mucha salud mental). Sus opiniones van a contramano de la prudencia y el lugar común (hablando de *The Matrix*, dice: "Keanu Reeves preside una enorme estafa perpetrada en nombre de la ciencia ficción"). Para ser completo, el site necesitaría un foro donde los lectores virtuales puedan intercambiar opiniones con su alma mater.

WORLD SOCIALIST WEB SITE
http://www.wsws.org
El site está publicado por el Comité Internacional de la Cuarta Internacional. Lejos de tomar partido por algún bando en las intrincadas e infinitas internas del trotskismo, lo que queremos es dar a conocer al mejor crítico en inglés que se puede encontrar en Internet: David Walsh. La sección "Film Reviews" contiene sus críticas y una buena cantidad de entrevistas. Walsh escribe comentarios de una notable profundidad sin perder la claridad en ningún momento. Son críticas largas y amenas, en las que combina sus razonamientos con mucha información, la que habitualmente contextualiza el trabajo del director. Por otra parte, nunca cae en el clisé del crítico que antepone su posición política a cualquier consideración estética.

Libros

BABILONIA GAUCHA ATACA DE NUEVO, Diego Curubeto. Editorial Sudamericana. $22
Qué es: Una secuela de *Babilonia Gaucha*, un libro donde se relatan las anécdotas en torno de rodajes de films extranjeros en la Argentina. Este libro es más pequeño e incluye rodajes de los últimos años y algún clásico olvidado. Incluye *Felices juntos*, *Evita* y *Siete años en el Tibet*. Y sabrosos capítulos sobre Barry Norton y Fernando Lamas.
Qué nos pareció: Sigue siendo un buen material de consulta y sigue siendo de dudoso criterio con respecto a sus juicios de valor. Está un poco estirado pero sus datos, aun los más irrelevantes, no tienen desperdicio.

EL CINE FRANCÉS 1958-1998. DE LA NOUVELLE VAGUE AL FINAL DE LA ESCAPADA, Esteve Riambau. Paidós. $ 22
Qué es: El cine francés desde la ruptura que provocó la Nouvelle Vague hasta la actualidad. Con una serie de capítulos dedicados a Godard, Truffaut, Resnais, Duras, Rivette, Rohmer, Chabrol, Demy, Varda y Malle. Y un antes y un después de estos realizadores.
Qué nos pareció: Es un libro útil para alumnos y profesores de historia del cine. El cinéfilo tendrá también una buena guía o introducción a este período del cine francés. Trae buena bibliografía y una interesante cronología para rastrear films importantes.

LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD. DE LA COMEDIA DE ENREDO MATRIMONIAL EN HOLLYWOOD. Stanley Cavell. Paidós.
Qué es: A partir de siete ejemplos de comedias de "rematrimonio" dirigidas por McCarey, Sturges, Hawks y otros, Cavell hace un profundo y apasionante análisis de las reglas y subtextos de esta variante del género que ha dado muchas obras maestras al Hollywood clásico.
Qué nos pareció: Es un clásico sobre los clásicos del cine americano. Si se va a comprar un solo libro este año, éste es un buen candidato.

OFERTAS
***Ciudadano Welles*, Peter Bogdanovich. Grijalbo. $10.**
Qué es: Bogdanovich sobre Orson Welles y con el propio Welles, un viaje por una de las carreras más importantes del cine mundial.
Qué nos pareció: Si bien tiene problemas de traducción, es uno de esos libros que no le pueden faltar al cinéfilo. Una joya para comprar incluso fuera de las ofertas. ¡Corran!

***Cary Grant, el gran seductor*, Luis Gasca. Editorial La máscara. $1 o $2.**
Qué es: Forma parte de una colección morbosa y efectista. Pero con filmografías completas desglosadas con ficha técnica y sinopsis al final del libro. Y varios datos e informaciones importantes. También están los libros dedicados a Rock Hudson, Grace Kelly y River Phoenix.
Qué nos pareció: Nuestro lado morboso quedó contento a pesar de la sutileza de algunos datos. Y el libro es útil como material de consulta; además hay unas fotos de Cary Grant con Randolph Scott muy tiernas y emocionantes. Algo no muy habitual en los libros dedicados al actor. Vale la pena.

Radio

TOMA CERO en La Isla (89.9)
Nuestros compañeros Leonardo D'Espósito, Diego Brodersen y María Valeria Battista se pasan una hora los jueves de 23 a 0 hs. hablando de cine, cubriendo todos los estrenos, pasando música de películas, charlando con directores y dándole cabida a los oyentes. Saben muchas cosas (bueno, escriben en *El Amante*): Diego es especialista en rarezas cinematográficas y otras excentricidades y Leonardo es una enciclopedia con bigotes. Pero, fundamentalmente, son buena gente. Y eso en el programa se nota.

Seminarios en *La Videoteca* de Liberarte

- **Introducción al análisis fílmico** (duración: tres meses)
- **El cine según Francis Ford Coppola** (duración: dos meses)
- **Cine argentino. Más allá del olvido** (duración: dos meses)

Informes en Liberarte Corrientes 1555 o al 4373-4558 o 4247-9403 (Lucio Mafud) o al 4241-5133 (Conrado Narinsky)

DISPAREN
SOBRE EL AMANTE

Escríbanos a **Esmeralda 779 6° A**
(1007) Buenos Aires, República Argentina
por e-mail **amantecine@interlink.com.ar**
por fax **(011) 4322-7518**

Sobre *Diario de Medellín*:
Quienes lean esta carta deberán tener en cuenta que no soy un cinéfilo ni mucho menos crítico de cine, solo intento mediante ésta manifestar que *Diario de Medellín* hubiera merecido más espacio en *El Amante* y mi rotundo desacuerdo por la crítica que hace Marcelo Mosenson.
No creo que los méritos de una película pasen por la apreciación subjetiva del crítico en su calificación de *aburrida* o *divertida*. El medio empleado por Catalina Villar para acercar la problemática social colombiana en particular es el documental y este, como fin, no necesita *sine qua non* del jolgorio que reclama insatisfecho Mosenson.
Sobre la pereza intelectual que se reprocha en el comentario, debo decir que no es tal, pues por el contrario la falacia en que incurre Mosenson al decir: *"solo nos confirma lo que sabíamos a través de los diarios y la TV: que Colombia es un país violento y que los jóvenes mueren sin llegar a viejos"* carece de atingencia lógica, pues reduce con notoria mala fe la singularidad de los conflictos allí plasmados. Creo que nadie de aquellos que no conocemos ni estudiamos la sociedad colombiana pueda haber salido *"algo menos ignorante que cuando entró"*. (...)
(...) En principio, imaginaba un Marcelo Mosenson funcionario de los EE.UU. que propugnaba por la permanencia del estado de cosas en Colombia. Lejos de ser tan severo, y acercándome a su análisis, debo decir que, salvando las diferencias técnicas que nos separan, *Diario de Medellín* abre el debate del documental como medio de reflexión por un lado y de los límites de la crítica por el otro.
Leandro Perna

Claudia Acuña:
Querida Claudia, me parece muy acertada tu opinión: *Mundo grúa* es una muy buena película, pero rechazo rotundamente tus palabras mistificadoras, para alguien que no se lo merece, Pablo Trapero. Cito: *"... No sé cómo ni cuándo, pero Pablo está ahora parado a diez centímetros de los tipos. Les pide un cigarrillo. Y, con esa frase simple, los desarma. El abracadabra funciona. Los tipos se van y recién cuando se lo pregunto Pablo explica. Pedir un faso es como decir que no tengo un mango. No hay que demostrar miedo, dice Pablo. Es como con los perros: si se dan cuenta de que tenés miedo, te muerden" (EA 88)*. No puedo creer que una revista que quiere hablar seriamente sobre cine tenga en su redacción a un miembro tan ignorante (que vaya a saber de donde salió) como Claudia Acuña. Pequeña burguesa (miserable) que se sorprende de que una persona le pida un cigarrillo a otra, ahora comprendo por qué una película como *Mundo grúa* te sorprendió tanto; seguro que viviste toda tu vida encerrada entre cuatro paredes, la calle es algo nuevo, cierta tierra a conocer. Tendrías que salir a caminar seguido para conocer un poco más el mundo en el cuál vivís. Y esas palabras que intentan crear un mito, esos adjetivos que se combinan en una prosa muy "berreta" (porque hay que confesar que escribís pésimamente) para engañar a un lector desprevenido. Tus palabras generan risa, de esa a la que Bergson le dedicó un libro; no podés intentar hacerme creer que Trapero es el salvador, el intelectual de barrio que viene a salvar el cine, el Mesías que tanto esperábamos.
Qué triste me pone leer notas de tan baja calidad intelectual, como las de Claudia Acuña, porque si la gente de la redacción de *El Amante* le reclama tanto al cine nacional, yo, como lector y cinéfilo, les voy a reclamar que ustedes dejen de lado los intereses personales y piensen el cine, desarrollen conceptualmente lo que significa este magnífico arte. Porque, como decía Godard, escribir ya era una forma de hacer films. Y notas como las de esta mujer, que habría que olvidar el nombre, ponen a la revista a la altura de las peores películas de la historia del cine argentino. **Sodero César**

Queridos Amantes,
Dinamarca es un pequeño país con una gran tradición cinematográfica. Todo el mundo sabe que Copenhagen es su capital, pero pocos han escuchado hablar de Aarhus: su segunda ciudad en importancia y población. Allí vive Nils Malmros, un médico de 54 años que trabaja en uno de sus hospitales más renombrados, donde también ejerció por muchos años el padre de Nils, hoy ya retirado.
Fue gracias a una amiga (Eli Bertelsn, de casi 90 años) que pude conocer, hace apenas tres meses, a Nils en Aarhus. Ahora mi idea es traerlo a la Argentina y por ello les estoy escribiendo, para que me ayuden a difundir este proyecto. Lo que aún no he mencionado es que Nils Malmros es uno de los más grandes directores de cine de Dinamarca y

lleva realizados ocho largometrajes. Tuve la oportunidad de ver y apreciar su último film, *Bárbara*, el año pasado y aún recuerdo *Aarhus by Night* (1989), que tiene ciertos puntos de contacto con *La noche americana* de Truffaut. Pero, además, destaco que la International Film Guide (publicación de *Variety*) eligió, como lo hace habitualmente cada año, a su película *The Tree of Knowledge* entre los diez mejores films a nivel mundial del año 1981.

Con todos estos antecedentes —y el agregado de que se trata de una persona de excepcional calidez y gran talento— confío que se puedan conseguir sponsors para traerlo a la Argentina y hacer una retrospectiva de sus films. Ya me reuní con Lissy Bellaiche del Danish Film Institute y ella me indicó que, si bien no es fácil conseguir subsidios para pagar los gastos del traslado de Nils Malmros, en cambio podrían hacerse cargo de aquellas expensas relacionadas con el envío de las copias de sus principales films. Les agradezco por la publicación de esta carta.

Alfredo Friedlander (Capital)

Amigos amantes: Me veo en la obligación impostergable de compartir con ustedes unos maravillosos párrafos que el adorable Daniel Pennac dedica a los cinéfilos en su novela *El señor Malaussène*. (Para disfrutarlos plenamente, sugiero pasar por alto ciertas decisiones traductológicas, responsabilidad de un señor catalán, tocayo de nuestro cantautor preferido.) Acá van: "Aquella noche, en la mesa del Zèbre, los apóstoles invitados por Suzanne tenían las mejillas del mismo color: el carmín cinéfilo. Apenas dos o tres copas y el tono aumentó, las voces se alinearon en el diapasón de la certidumbre, las declaraciones de principios empezaron a chasquear como oriflamas. No habían perdido mucho tiempo saludándose. Habían ido al grano enseguida, y de cabeza. Reconociéndose como lo que siempre habían sido, hijos del cinematógrafo, procedentes de ninguna parte, nacidos de la propia película, en maternidades cuyos nombres repetían con fervor: estaban los de la calle de Messine, los del Studio Parnasse, los del Mac-Mahon... Suzanne les había llamado de los cuatro puntos cardinales y ahora estaban sentados a la mesa del Zèbre, apasionados como antes, aullando sus elecciones que eran mucho más que preferencias. [...] A decir verdad, Benjamin y Julie nunca se habían visto rodeados de más sectarios majaras, nunca habían oído silbar más irrevocables sentencias, ni habían visto florecer opiniones más apopléticas. (Avernon golpeaba la mesa, lanzando a las manos de Suzanne una botella que ella distribuía entre las copas que lo habían aprovechado para tenderse. A sus ruidosas condenas del travelling lateral, Lekaëdec oponía la cortante sonrisa de un Robespierre que conociera la suerte reservada a los defensores del plano fijo.) Muy eruditos, muy escandalosos, muy carmín cinéfilo, perfectamente sinceros en el ejercicio de su mala fe y, sobre todo, en el fondo de aquel furor, una alegría natural y de convicción que recibía las condenas a muerte con formidables carcajadas. Se peleaban por todo, por los temas tratados en un siglo de películas y por los medios técnicos utilizados para hacerlos visibles, sin respetar a las personas, claro, fuera cual fuera el lado de la cámara en el que, imprudentemente, se hubieran colocado." ¿Sabrán ustedes decirme por qué razón me parece conocer a estos tipos? Un abrazo,

Mariana Podetti (una pennacófila de tantas)

EN EL C.I.C. PODÉS COMENZAR TU CARRERA...

en agosto:

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas constantes en cine 16-35, televisión y video

Formación profesional
en las áreas de
Dirección
Guión
Iluminación
Cámara
Producción
Montaje

-Título Oficial-

PREMIADA EN FORMA CONSECUTIVA
MEJOR ESCUELA DE CINE
"LAUROS SIN CORTES"

PREMIADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
"BACKSTAGE 12º FESTIVAL INTERNACIONAL"

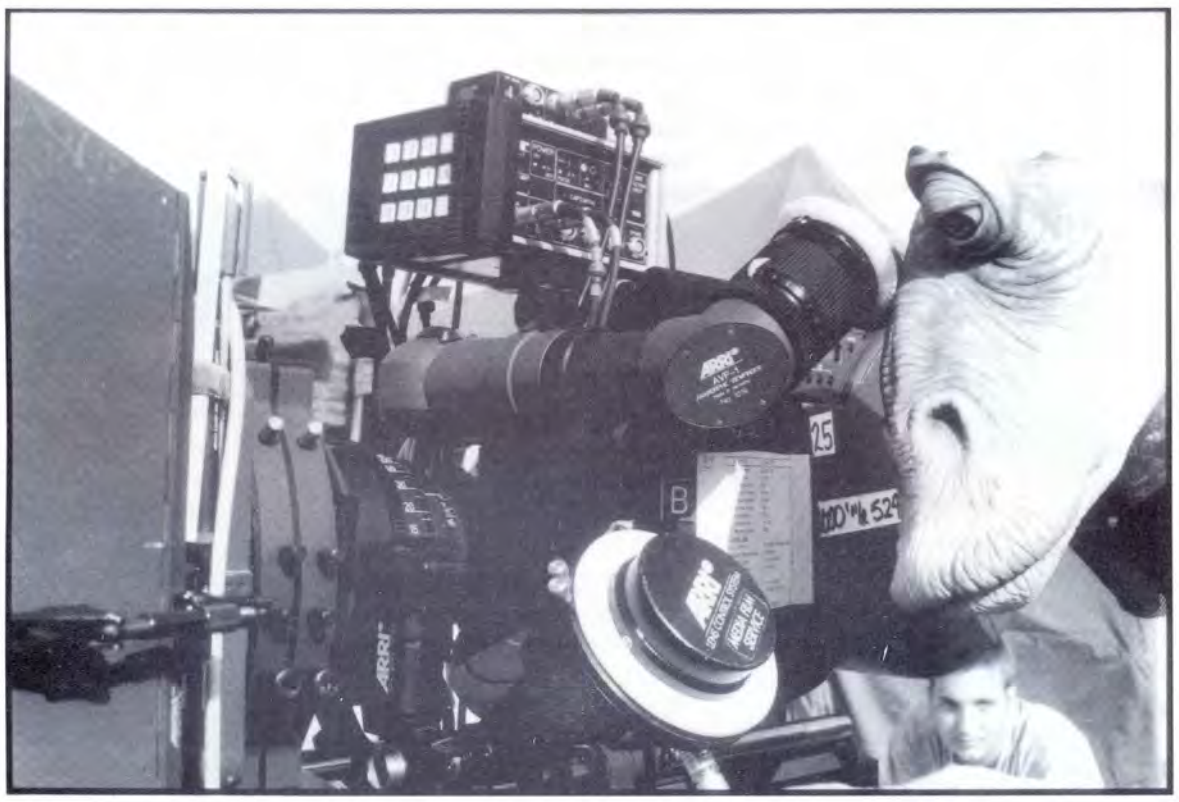
INSTITUTO INCORPORADO A LA ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

MIEMBRO TITULAR DE LA FEDERACIÓN IBEROAMERICANA DE ESCUELAS DE IMAGEN Y SONIDO (F.E.I.S.A.L.)

Centro de Investigación Cinematográfica

Informes e inscripción:
B. Matienzo 2571,
4 553-5120 /4 553-2775 / 4 551-5922
cinecic@impsat1.com.ar
www.cinecic.com.ar

Jar Jar Binks

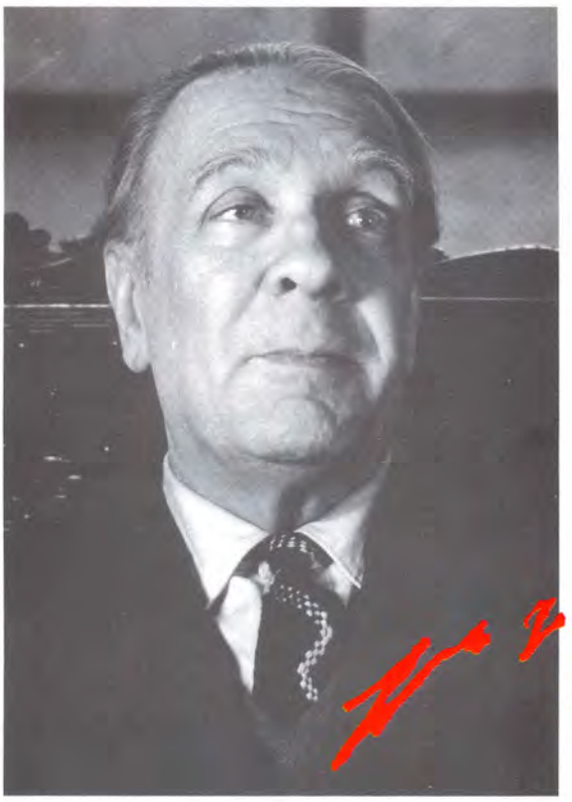


Jar Jar Binks detrás de cámara, de donde nunca debió haber salido.

Jar Jar Binks no es una persona, es un personaje. Pero tampoco es un personaje al cual uno podría asociar con un actor: es una de las infinitas triquiñuelas —que van desde la manipulación digital hasta el viejo y querido traje de caucho— que usó George Lucas para *Episodio I*. Muchas de esas creaciones son memorables; Jar Jar no. Mezcla de Tribilín (o Goofy, o Dippy, según la edad del lector) con E.T. que habla con los modismos de un extranjero ilegal en EE.UU. proveniente del Caribe, el lagartoide de tontolón comete toda clase de torpezas destinadas a la carcajada fácil de la platea infantil. Por algún motivo, en la convención de fanáticos de *La guerra de las galaxias* realizada en Buenos Aires el fin de semana previo al estreno de la película, cada aparición de Jar Jar fue abucheada por la —excepto por eso—, fiel concurrencia. Jar Jar repele incluso a los devotos de la saga. La reacción negativa no se circunscribe a nuestro país. Internet ha visto una explosión de lugares dedicados solamente a deplorar la presencia del bicho ("Delete Jar Jar Binks", "Jar Jar Binks Ate my Balls", "Jar Jar Binks Must Fucking Die!", son algunos de los nombres de esos sites). Un artículo de *The Village Voice* interpreta que Jar Jar no solo es el negro más servil que vio el cine desde la mucama de *Lo que el viento se llevó*, sino que, además, es gay.

Pero quizás el problema principal de Jar Jar no sea solo que represente de una forma colonialista e insensible a alguna minoría sino su artificiosa y mecánica inserción en la película. Esta "patética forma de vida" (palabras nada menos que de Obi-Wan Kenobi) está pensada como *comic relief*, el descanso cómico que pone una nota de gracia en medio de las aventuras. El *comic relief* no es una desgracia en sí misma, algunos de los más grandes directores del cine clásico lo han usado y de la mejor manera. El problema es hacerlo mecánicamente, compensando la solemnidad de los caballeros Jedi con la supuesta gracia del patizambo, poniendo en la ejecución la rutinaria insensibilidad de quien le agrega leche al café para disminuir la acidez.
No sé si los abucheos a Jar Jar provinieron de la corrección política, de alguna idea de la estética cinematográfica o, más simplemente, de la conciencia de que, a diferencia del metálico R2D2, Jar Jar no tiene jerarquía suficiente para caminar por la misma senda que un caballero Jedi. Yo voto por las tres razones. **Gustavo Noriega**

PRESIDENCIA DE LA NACION
SECRETARIA DE CULTURA



GRAN CONCURSO INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES, SU VIDA Y SU OBRA
PINTURA Y ESCULTURA

*La **Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación** convoca a este Concurso, en el que podrán participar todos los artistas plásticos argentinos o extranjeros, cuyos trabajos reflejen el espíritu de la obra de **Jorge Luis Borges**, conteniendo en su esencia el lenguaje propio y original del realizador.*

PREMIOS

Gran Premio Adquisición Centenario del Nacimiento
de Jorge Luis Borges, pintura: PESOS QUINCE MIL ($ 15.000).
Gran Premio Adquisición Centenario del Nacimiento
de Jorge Luis Borges, escultura: PESOS QUINCE MIL ($ 15.000).
En ambos casos se otorgarán hasta CINCO (5) Menciones Honoríficas.

BASES E INFORMES

Salas Nacionales de Cultura, Palais de Glace, Posadas 1725, Capital Federal,
de lunes a viernes de 10.00 a 12.30 y de 13.30 a 17.00 horas. Tel.:4804-1163 y 4804-354

0-800-77-SOCIAL
76242

RED DE PROTECCION SOCIAL

Buenos Aires Presente

PREVENCION, ASISTENCIA Y DERIVACION EN CASOS DE DESAMPARO, ABANDONO Y MALTRATO.

GOBIERNO DE LA CIUDAD

Vamos a vivir mejor en Buenos Aires