

EL AMANTE

CINE

SHOHEI IMAMURA
Animal de cine

CENSURA
Tijeras en el cable

¿Y AHORA QUE?
La sucesión de Mahárbiz

GARAGE OLIMPO
El cine salda una deuda

LOS OJOS DE
KUBRICK

SEPTIEMBRE 1999

Nº 90

AÑO 8

ISSN 03292606

URU \$ 50

ARG \$ 7,50

0.00.9.0

9 770329 260003

¡PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!



PRIMER PLANO FILM GROUP presenta



PREMIO FIPRESCI (Crítica Internacional)
MOSTRA DI VENEZIA 1998

PREMIO MEJOR PELICULA
FRANCIA 1998

PREMIO MEJOR ACTOR
FRANCIA 1998

PREMIO DEL PUBLICO
FESTIVAL DE SAN PABLO 1998

PREMIO DE LA CRITICA
FESTIVAL DE SAN PABLO 1998

PREMIO DEL PUBLICO
ALEMANIA 1998

PREMIO DEL PUBLICO
MIAMI 1999

NASTRO DE ARGENTO
MEJOR PELICULA EUROPEA 1998

PREMIO DEL PUBLICO
FESTIVAL SUNDANCE 1999

PREMIO MEJOR PELICULA EXTRANJERA
ITALIA 1999

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



**24 DE SEPTIEMBRE
ESTRENO**

EL TREN DE LA VIDA

(Train de vie)

PRIMER PLANO FILM GROUP presenta a Lionel Abelanski Rufus Clément Harari Michel Müller
Agathe de la Fontaine Johan Leysen Escrita y Dirigida por Radu Mihailceanu

PROXIMOS ESTRENOS

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

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

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

el espejo

(Ayneh)

Guión y Dirección
Yafar Panahi

**La
Bella
Vita**

Dirección
PAOLO VIRZI

A veces cuando
creemos restar...
Estamos sumando

**solo
gente...**

Un film de
ROBERTO MAIOCCO

La simpleza del amor...
En una comedia sublime,
tan dulce como bella.

**Cuentos
de Otoño**

Un Film de ERIC ROHMER
(El Maestro del cine moderno)

UNA COMEDIA SOBRE EL AMOR,
EL DINERO Y EL PLACER ...

**el
cartero
enamorado**

DIRIGIDA POR PÁL SLETAUNE

SENSUAL, DESAFIANTE
PROVOCATIVA.

*Su pasión por el arte
cambió la historia.*

ARTEMISIA

Un film de
AGNES MERLET

**PROXIMAMENTE EN EL CINE COSMOS TRES CLASICOS DE VITTORIO GASSMAN
"CARO PAPA" • "LA FAMILIA" • "PERFUME DE MUJER"**

• GRAN EXITO •
madre e hijo

Un film de Alexander Sokurov

• GRAN EXITO •
AFTER LIFE
...LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE

• GRAN EXITO •
INVIERNO MALA VIDA
UN FILM DE GREGORIO CRAMER

PRIMER PLANO INVITA A TODOS LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS Y ESTUDIANTES DE CINE QUE DESEEN TENER EL BENEFICIO DE PODER
INGRESAR A LAS SALAS LORCA 1, LORCA 2 Y LORANGE SOLO POR \$ 3,50 TODOS LOS DIAS INCLUYENDO SABADOS Y DOMINGOS.
PRESENTANDO EN PRIMER PLANO (RIOBAMBA 477) TU LIBRETA UNIVERSITARIA Y DOS FOTOS 4X4, PARA PODER OBTENER TU CARNET.

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 Eserverri
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Marco Bechis
Tino y Norma Postel

Secretaria

María Alimova (la revolución fue por ella)

Días de amor

Martha González

Corresponsal extranjero en el Círculo Polar

Gustavo J. Akagi Castagna, una pluma

Cadete gitano

Gustavo Requena Johnson, el extranjero loco

Banquete a todo tren

Norma Postel, 10 cosas que amamos de ti

Esas maravillosas tortillas

Benjamina

Correctora número uno

Gabriela Ventureira, la mejor del mundo

Meritorio de corrección

Jorge Fidelio García, un canalla con sombrero

Jefe de archivo estresado

Santiago García, ¡por un día que laburaste!

Traducción del japonés con hepatitis

Lisandro de la Fuente, sin censura

Meritorio mala vida

Hugo Salas, héroe y demonio

Colada blandengue

Marcela Gamberini, demasiado corazón

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 Cla. SA. Moreno 794. 9° piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

DISA SA.
Tel 4304-9377 / 4306-6347

4

**Los ojos de Kubrick**

La película póstuma más un análisis del personaje por nosotros y por otra gente.

12

**Garage Olimpo**

Por primera vez el cine argentino mira el horror a los ojos. Entrevista al director, Marco Bechis.

18

**Shohei Imamura**

Una completa retrospectiva de su obra y el estreno de *Dr. Akagi* permitieron conocer a un bicho raro del mundo del cine.

38

**El sucesor de Mahárbiz**

Con el cambio de gobierno llegará la renovación en el INCAA. Averiguamos quiénes son los candidatos a suceder al favorito de Menem.

40

**Censura en el cable**

Un servicio cada vez más caro, cada vez peor y que resulta ser el último refugio de la censura.

3 Editorial

Críticas	26	Los amantes del Círculo Polar
	28	Los idiotas
	30	Días de furia
	32	10 cosas que odio de ti
		Pacto con la muerte
	33	Esa maldita costilla
		El extranjero loco
	34	Los niños del cielo
		Río escondido
	35	Nadja
		Héroes y demonios
		Las aventuras de Jim West
	36	Barney el dinosaurio
		Perdidos en Nueva York
		Nénette y Boni
		Instinto
		Jamás besada
	37	De 10 a 1
	46	La miseria del mundo
	50	El AmanTV

Guía de El Amante	52	Video
	58	Cine en TV
	62	Picado
	64	Ultima 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 GuardianWeekly**
and The New York Times

Garage Olimpo, de Marco Bechis, más que una película es una promesa que empieza a cumplirse: la de que la barbarie de la dictadura militar tenga por fin imágenes, una deuda que el cine argentino nunca intentó saldar y que, incluso, llegó a suponer que no era necesario hacerlo. Un puñado de films dignos tocaron el tema indirectamente, pero nadie hasta ahora se había atrevido a representar lo que ocurría en las prisiones clandestinas donde se torturó y asesinó a los desaparecidos. El resultado, en lo que al cine se refiere, fue que las víctimas desaparecieron físicamente por segunda vez. No de la memoria, sí de toda materialidad, de la posibilidad de asociarlas con una presencia ficcional que sirviera de escala para el recuerdo y el repudio definitivo.

A través de *Garage Olimpo*, el cine tiene la posibilidad de empezar a construir el Museo del Holocausto, un lugar que sirva para que el *Nunca más* tenga las referencias concretas que requieren los hechos que corren el riesgo de ir borrándose pero que la humanidad no puede permitir que lo hagan. Aquí son los detalles los que cuentan. Aun más que los enunciados y las generalizaciones. Porque los detalles son la prueba definitiva de un horror que puede ser negado por los que más tarde o más temprano intentarán repetirlo. No cualquier película que se ocupe de los campos del tormento contribuye a esos fines: el cine es un territorio minado por el sensacionalismo y la obscenidad. El film de Marco Bechis no solo elude esos peligros, lo hace conscientemente desde una ética que no es otra que la del arte: la que sabe que las imágenes no son inocentes y que no se trata solo de tener cuidado con ellas, sino de registrar las que tengan el peso y la autoridad moral de la verdad. El tema

es uno de los más importantes de la crítica y fue Serge Daney el teórico más profundo del estatuto ético de las imágenes, de los deberes del cineasta con sus materiales. Una película contra el Holocausto debe ser una buena película, debe tener toda la nobleza de la que es capaz el cine, porque de lo contrario se transforma en la celebración inadvertida de lo que aparentemente condena.

Marco Bechis lo sabe y *Garage Olimpo* es una de esas películas que trascienden lo cinematográfico justamente porque son absolutamente respetuosas de lo que es el cine. *El Amante* entrevistó al director y en sus testimonios y el texto que publicamos en este número se puede entender cómo realizó su tarea y también cómo sorteó los problemas sobre los que tenía que decidir diariamente en el rodaje. Cineasta marginal en lo que se refiere al mundillo de la gente de cine, la obra de Bechis aparece ocupando un lugar central en la cultura argentina. El estreno del film es la ocasión para que su tema y la novedad que implica su tratamiento sean objeto de reflexión y de debate. No será fácil. Por buenas o malas razones, nadie

quiere sumergirse en los sótanos de los asesinos ni verificar que Buenos Aires tenía bajo la dictadura un aspecto muy semejante al actual. Pero el viaje hacia el horror que *Garage Olimpo* propone es la primera etapa de un movimiento hacia la sinceridad que nos permita no vivir extraviados en el reino de la distracción y el eufemismo. **A**

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

SUSCRIBASE A

EL AMANTE POR UN AÑO Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCION (12 NUMEROS Y UN LIBRO)

\$ 70 ARGENTINA
(O 2 PAGOS DE \$35)**U\$S 130 MERCOSUR**
(70 + U\$S 60 DE GASTOS DE ENVIO)**U\$S 150 RESTO DE AMERICA**
(70 + U\$S 80 DE GASTOS DE ENVIO)**U\$S 160 RESTO DEL MUNDO**
(70 + U\$S 90 DE GASTOS DE ENVIO)

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

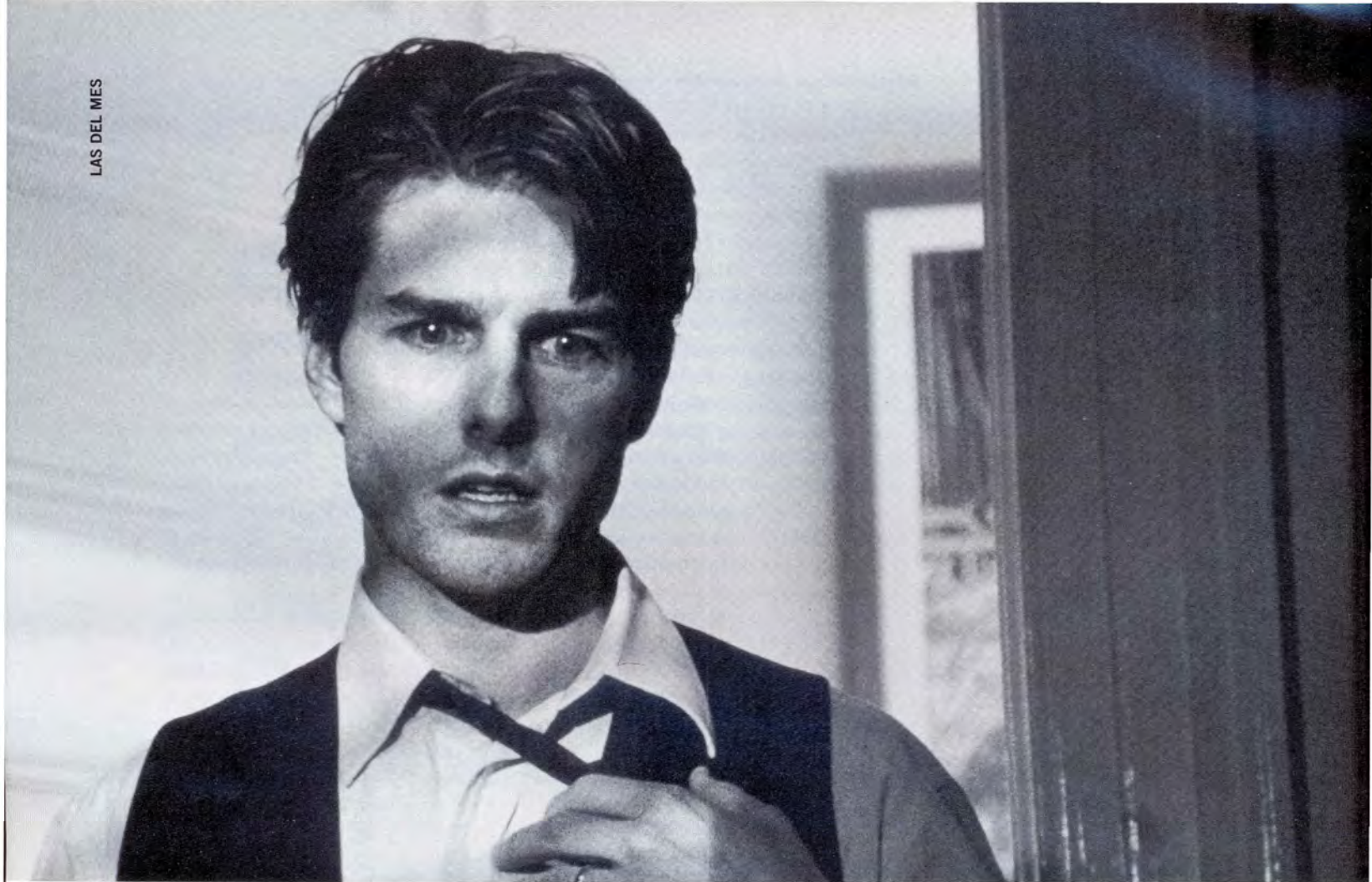
Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

NOMBRE Y APELLIDO _____

DIRECCION _____

TELEFONO _____

☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
☐ LIBRO WIM WENDERS



El joven Kubrick

El estreno de la última película de Stanley Kubrick tuvo mucho de operación de prensa *post mortem*. Sin embargo, el film merece una escucha atenta que lo aleje de la descalificación apresurada. Eso hemos intentado en estas páginas. **por QUINTIN**

Stanley Kubrick llegó tarde a su funeral. Tal vez debería haber muerto cuando su prestigio, o al menos su fama, eran indiscutibles y no después de terminar *Ojos bien cerrados*, que pasará, en el mejor de los casos, como una obra menor. Pero esto no es culpa suya o solo lo es en parte: en sus mejores tiempos se lo comparaba con Orson Welles y el lugar le quedaba grande. Hoy, su última película es objeto de desinterés o condescendencia porque el cine le terminó quedando chico. Fue siempre el problema de Kubrick: un desajuste con respecto al molde del gran cineasta. Falto de las virtudes de un talento clásico para el oficio (sentido del ritmo, de la síntesis visual, de la puesta en escena, de los tiempos internos del plano), fue un gran constructor de atmósferas y transformó sus visiones privadas en apuestas megalómanas que fueron saludadas como iluminaciones públicas aunque de ellas se terminó festejando lo que tenían de más banal. Kubrick fue un director de mensajes grandilocuentes, escenarios pomposos, atmósferas recar-

gadas que disimulaban contradicciones más personales y más interesantes. ¿De qué lado del impulso bélico estaba Kubrick en *La patrulla infernal* o *Nacido para matar*? ¿Cuál era su mirada sobre la Historia en *Barry Lyndon*? ¿Qué pensaba del desarrollo tecnológico en *2001*? ¿Cómo leyó *Lolita* de Nabokov? ¿De qué terrores habla *El resplandor*? Todas esas películas tenían adosada una lectura evidente que deslumbraba a los fanáticos y enfurecía a los enemigos. Pero también un movimiento interno menos monolítico (o menos evidente que el dudoso monolito de *2001*) que podía sembrar dudas provocativas en un espectador que no se dejara apabullar por el peso de la figura de Kubrick, una construcción mediática que él mismo sostuvo con la arrogancia del tipo inseguro que algunos dicen que fue.

Ojos bien cerrados, su película menos evidente, menos mastodóntica, llega cuando nadie parece dispuesto a tomarse a Kubrick demasiado en serio, a acompañarlo en un viaje por el interior de un modo de vida, como lo



OJOS BIEN CERRADOS

Eyes Wide Shut

GRAN BRETAÑA

1999. 155'

DIRECCION Stanley Kubrick
PRODUCCION Stanley Kubrick
GUION Stanley Kubrick y Frederic Raphael,
 inspirado en *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler
FOTOGRAFIA Larry Smith
MONTAJE Nigel Galt
MUSICA Jocelyn Pook
DIRECCION ARTISTICA Lee Tomkins y Roy Walker
INTERPRETES Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack,
 Marie Richardson, Thomas Gibson,
 Leelee Sobieski, Vinessa Shaw.

prueba la propia película. *Ojos bien cerrados* es todo lo contrario de un espectáculo (y menos aun de un espectáculo picante con una pareja de famosos): es un film cognitivo, preciso con su objeto y, al mismo tiempo, inquietante y abierto como ya no se estila. Tom Cruise y Nicole Kidman son el matrimonio Hartford. El un médico exitoso, ella una desocupada que dirigió una galería de arte. Los típicos neoyorquinos de clase media alta, habitantes de una ciudad y una

clase social que el espectador supone conocidas porque el cine las mostró siempre pero nunca les hizo preguntas difíciles. Los Hartford son esos personajes que Woody Allen agotó, que dijeron todo lo que pueden decir de sí mismos. El viaje que les propone Kubrick viene a perturbar un poco esas certidumbres: orgullosos de su matrimonio y de sus valores, los Hartford los verán tambalearse para emerger fortalecidos tras un periplo onírico. Esta síntesis del ar-

gumento suena a historia conocida. Pero, a diferencia de otras películas en las que se cuenta la misma parábola conservadora donde el final está dictado por la ideología (*Atracción fatal*, para tomar un ejemplo abyecto y famoso), Kubrick logra entender por qué ese final es necesario, no para tranquilizar ni para cerrar el relato sino por la lógica que dicta la identidad de los protagonistas. Los Hartford no eligen seguir juntos y fieles: son expulsados de la posibilidad de ►



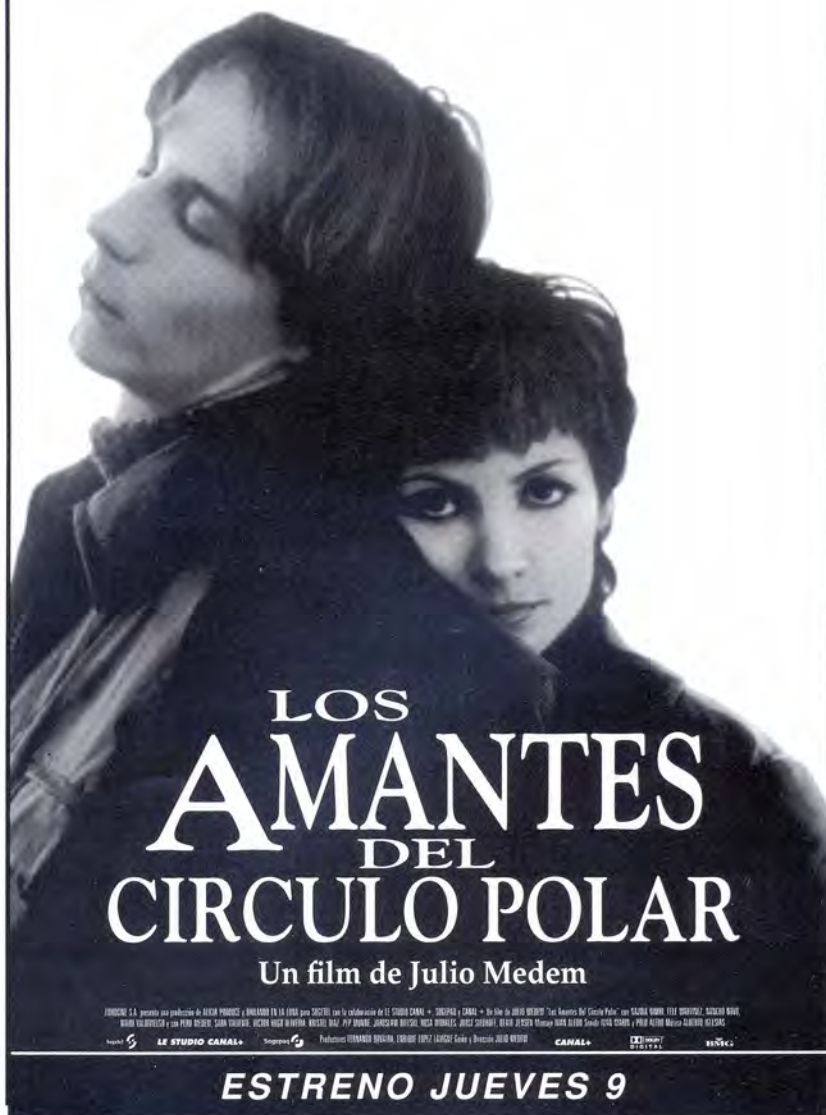
obrar en contrario. Su conciencia de clase es el motor casi invisible de esa expulsión. *Ojos bien cerrados* tiene un antecedente en una película de Fritz Lang, *La mujer del cuadro*, donde un viejo y tímido profesor se ve envuelto en un crimen por seguir a una mujer hermosa, pero todo es un sueño y termina despertándose aliviado. La tentación de Edward Robinson en ese film es análoga a la de Cruise en *Ojos bien cerrados* y el desenlace es parecido: en el sueño, Robinson se mezcla con los que no son como él y esa es la fuente de su angustia. La certeza intuición de Lang se confirma y se expande en el film de Kubrick ya al comienzo de la película. Los Hartford son invitados a una fiesta por el millonario Sydney Pollack. Mientras bailan, Kidman le pregunta a Cruise si conoce a alguien. El marido contesta que no y manifiesta su sorpresa porque Pollack lo invite regularmente a sus fiestas. La respuesta, oculta a la pareja y al espectador, se revelará, sin embargo, frente a sus ojos. Cruise descubre que el pianista de la orquesta fue un viejo condiscípulo suyo. Se pone a hablar con él hasta que alguien viene a llamar al músico con un aire de recriminación, como si no le estuviera permitido hablar con los invitados. En seguida, es Cruise el llamado, pero a atender a una prostituta pasada de drogas con la que Pollack acaba de tener sexo en el baño. Con el correr de la película, será evidente que, para Pollack, Cruise es un sirviente más y está allí para un caso de emergencia como el que se acaba de presentar.

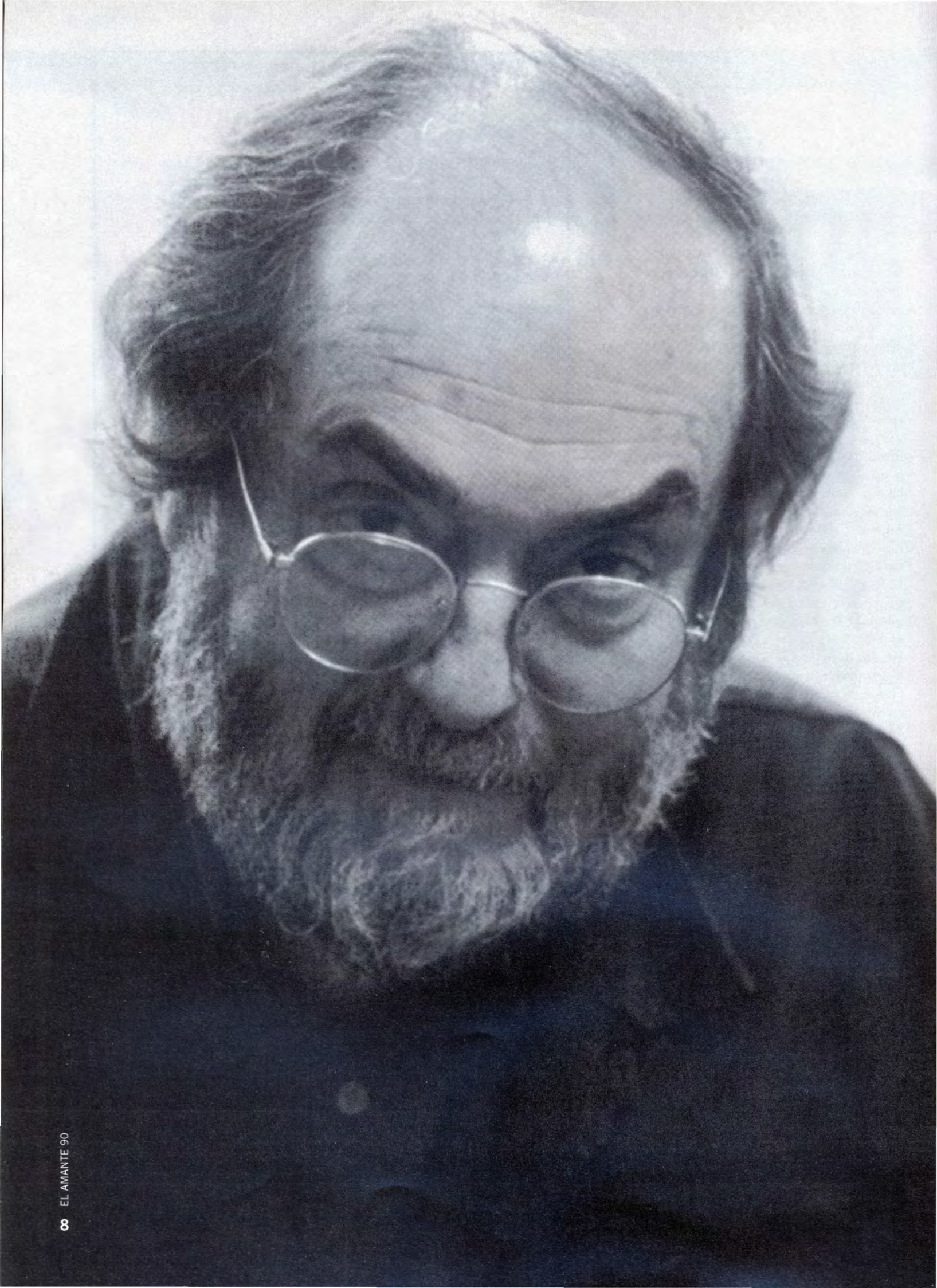
En la fiesta, un hombre maduro y rico que dice ser húngaro intenta seducir a Kidman, mientras que Cruise es acosado por dos hermosas modelos. Al volver a la casa, la pareja hace el amor y luego, mientras fuman marihuana, Kidman le recrimina a Cruise (que se cree un hombre probo) su flirteo y se trenzan en una discusión sobre la infidelidad y el primitivismo de los hombres. Para sorpresa del marido, la mujer le cuenta que en una ocasión estuvo a punto de abandonarlos a él y a su hija por un oficial de la marina con el que solo intercambió una mirada. El universo de Cruise se tambalea, no puede soportar la herida infligida a su narcisismo masculino: está herido en su machismo, pero su discurso progresista le

impide reconocer ese estado. Toda la complejidad de la película está planteada: los Hartford se acaban de asomar a otro mundo. Un mundo donde hay sexo fuera del matrimonio y atavismos indefendibles para los códigos de la pareja. Un mundo donde hay otras clases sociales: la aristocracia, la servidumbre. Un orden arcaico que no es el que la sociedad americana contemporánea usa para pensarse a sí misma, un orden que se opone a la igualdad de oportunidades y al ideal de prosperidad por vía de la profesión que es el de los Hartford. Con ese mundo comunican las experiencias recientes de ambos: Cruise acaba de sospechar sin reconocerlo aún que su condición social (que tanto lo enorgullece) es objeto de desprecio. Kidman viene de ser objeto de deseo del conde Drácula y de contar una fantasía en la que su destino es el de Ana Karenina. Un llamado telefónico interrumpe la discusión de la pareja y Cruise parte en un periplo que tendrá algo de *Después de hora* de Scorsese. El espectador lo seguirá en una serie de peripecias unidas por la omnipresencia del sexo: la hija de un paciente le declarará su amor, una prostituta lo llevará a su casa, el dueño de una tienda le revelará cómo los turistas abusan de su hija adolescente, un conserje homosexual intentará seducirlo. Siguiendo su recién nacida fascinación por el otro mundo, se introducirá en un castillo donde se practican orgías y de allí será expulsado por impropio como un personaje de Kafka. No faltará una aparente conspiración criminal, cuya explicación última será que se ha metido con la gente inadecuada a su condición. Cruise comprenderá con horror que su credencial de médico (que se empeña en exhibir como una contraseña que abre todas las puertas) le sirve de muy poco frente a los verdaderos poderes. Finalmente, volverá llorando y vencido a su familia, será perdonado y su mujer le recordará sus deberes matrimoniales pronunciando, con todo el erotismo del que es capaz, la palabra "fuck" (que será la última que se diga en un film de Kubrick). Cada detalle de la historia, cada diálogo, cada peripecia contribuyen con su exotismo y extrañeza a describir por contraste el universo de los Hartford. Es la mente de Tom Cruise lo que Kubrick va dibujando,

su condición social, su ética, sus prejuicios, su terror. Pero en lugar de denunciarlos o de apoyarlos desde la ideología, Kubrick hace algo insólito en el cine contemporáneo: los explica y los fundamenta, los hace pertinentes. No como imperativos morales, no como normas a seguir por el buen ciudadano, sino como parámetros objetivos, científicos. Así, ese nido confortable que los Hartford han construido negando lo que el exterior puede tener de amenazante es el punto donde se cruzan las grandes batallas sociales de este siglo. Lo que *Ojos bien cerrados* está contando (partiendo del presente hacia el pasado) es nada menos que la transición de una sociedad rígidamente jerarquizada, en la que cada integrante conoce tanto su lugar como la imposibilidad de salir de él, a otra en la que el olvido de esos lazos históricos permite la ilusión de felicidad e igualitarismo propios de la opulenta democracia americana. La represión sexual por vía de su confinamiento al matrimonio es la sublimación que posibilita ese sueño relativamente estable que debe ser alimentado por los cónyuges para ser duradero. Los terrores de ese sueño están freudianamente asociados al mantenimiento de una pared invisible que los Hartford ven resquebrajarse durante su aventura y con la que Kubrick especula brillantemente: la prohibición de la oferta y demanda de sexo en la relación con los extraños. Todo cambia si no se acepta esa premisa, como viene a descubrirlo Cruise en su periplo alucinado. Pero en su fortaleza conyugal, Cruise y Kidman atrapan también otros valores: el derecho a la salud, la igualdad entre los sexos, la consideración por el prójimo, la equidad jurídica. Cuando la puerta del deseo los comunica con los fantasmas de otro tiempo, el film se ocupa de describir las lacras de ese pasado (que la misma profesión de Cruise es la encargada de enfrentar con fervor higiénico) y que se encarnan en el personaje del aristócrata Pollack. Por ejemplo, es notorio que mientras Kidman actúa como una igual con Cruise y él la trata como tal, las mujeres son para Pollack y los suyos apenas objetos sexuales, seres despreciables, mientras que los hombres de las clases inferiores son sirvientes o proxenetas. No se trata de una elección, Pollack es así porque así debe

La complejidad de *Ojos bien cerrados*, la audacia con la que Kubrick articula niveles psicológicos y sociales se prestan a todo tipo de discusiones. Una visión politizada podría acusarlo de reaccionario. Una mirada psicologista podría establecer hasta qué punto los valores y los terrores de los protagonistas no son otros que los del director que, después de todo, vivía encerrado con su familia y creyó que la humanidad podía atraparse en un cerebro. También es posible afirmar que los vicios del cine de Kubrick están presentes: la pompa, la espectacularidad de algunas escenas, una incierta dirección de actores, un estiramiento innecesario de los tiempos. Sin embargo, la película sostiene bien su atmósfera enrarecida y diferente, su coherencia y su punto de vista. No es una obra maestra, ese género que Kubrick practicó y padeció. Es una suerte: *Ojos bien cerrados* es, ante todo, una película atractiva y verdadera, una obra que destila sinceridad. En un mundo menos proclive a los juicios apresurados, tendría el beneficio de una visión atenta, capaz de dialogar con ella, de calibrar sus hipótesis con paciencia. De mostrar que, aunque Kubrick no fuera un genio ni un gigante, su voz merecía ser oída en lugar de ser objeto del halago y la irritación fáciles. No hay tantas películas como esta como para que nos arroguemos el derecho de ignorarla. No hay tantos cineastas con la ambición intelectual de Stanley Kubrick, como para que su desaparición nos resulte irrelevante. *Ojos bien cerrados* prueba que Kubrick murió siendo un joven. **A**





El hombre de mármol

Obsesivamente detallista,
a Stanley Kubrick su propia
muerte le impidió controlar el
tenor de las necrológicas, algo
que le hubiera encantado hacer.
No le va muy bien con esta
nota, donde se argumenta que
el perfeccionismo va en contra
de la esencia misma del arte.

por SILVIA SCHWARZBÖCK

Para ser un mito viviente, no basta con recluirse y no dar entrevistas. De hecho, Kubrick solía darlas antes de dejar de hacerlo. Después de las polémicas en que participó con *La naranja mecánica* (1971), su silencio posterior hizo olvidar cuán pueriles solían ser sus opiniones. Tampoco bastan el mal carácter y la personalidad tiránica, el terror a los aviones (que no le permitía filmar fuera de Inglaterra), y los tiempos largos, infinitos, de su obsesividad extrema (13 largometrajes en 40 años), porque después de muerto, todos los que trabajaron con él se honran de haberlo obedecido, y su familia y amigos lo recuerdan ante los medios como una persona adorable, pero para pocos. La sorpresiva muerte de Kubrick (el 7 de marzo de este año), más que realimentar el mito creado en vida, invierte su sentido. El misántropo genial, hosco e imprevisible, desmesurado en sus propósitos, encapsulado siempre en un próximo proyecto que se plasmaría vaya a saber cuándo, cobra la dimensión mediática de un voluntarista extremo, admirado por virtudes que los cineastas comparten con los arquitectos, los ingenieros o los fotógrafos, pero no con los artistas puros, y termina convertido por fin en un ser humano de carne y hueso más obsesivo que talentoso. El hecho de que su muerte haya coincidido con la edición final de *Ojos bien cerrados* dota a su figura de mármol de una humanidad inesperada: como un personaje de sus películas, Kubrick pierde el control justo cuando había logra-

do las condiciones para ser el dios de su propia creación. Las notas que acompañaron las necrológicas de rigor fueron pensadas con el modelo "Deconstructing Stanley": desmontar el mito para comprender al hombre oculto tras de él. Los críticos parecían más interesados en desmentir la leyenda del ermitaño desaliñado e intratable que en preguntarse si sus películas justificaban que se hubiera impreso esa leyenda.

Para el estreno de *Ojos bien cerrados*, Peter Bogdanovich escribió un artículo en la revista del *New York Times* titulado "Dios piensa que es Stanley Kubrick". El título alude a un chiste que Matthew Modine le habría contado a Kubrick durante la filmación de *Nacido para matar*: "Vos te morís y vas al cielo —no le parece divertido—. Pero Spielberg también muere —eso sí le divierte—, lo recibe el arcángel Gabriel y le dice que Dios ha visto sus películas y quiere complacerlo, así que puede pedir lo que desee. El pide conocer a Stanley Kubrick. El arcángel Gabriel se indigna: '¿de todas las cosas posibles se te ocurre justo esa? Vos sabés que Stanley no da entrevistas. Lo lamento, pero no puedo concederte ese deseo'. Steven mira hacia el otro lado, y ve a un hombre de barba, vestido con chaqueta militar, subiéndose a una bicicleta. Reacciona alborozado: 'Mirá, allá está Stanley. ¿No podemos detenerlo y decirle hola?'. Gabriel mira en la misma dirección y le contesta: 'ese no es Stanley Kubrick, ese es Dios, que piensa que es Stanley Kubrick'". El origen del chiste ▶

puede ser tan incierto como el hecho de que alguna vez Modine lo haya contado y Kubrick se haya reído, pero echa demasiada luz sobre la figura pública del director como para dejarlo pasar. Responde en partes iguales a la idea que una generación de directores cinéfilos se hizo de Kubrick y a la idea que esa misma generación se hizo del cine. Kubrick se impuso a la fuerza como el autor absoluto de sus películas. Los directores clásicos fueron revalorizados a posteriori como autores, pero la generación de Coppola, Scorsese, Spielberg, Lucas, De Palma, Bogdanovich, y otros, se construyeron a sí mismos tomando como modelo la intransigencia con que Kubrick hizo valer su condición de autor después de la experiencia de *Espartaco* (1960), en la que reemplazó a Anthony Mann, debiendo seguir al pie de la letra las directivas del estudio. La defensa casi gremial de la condición de artista independiente responde sin duda a una idea burocrática e industrial del cine, pero por eso mismo introduce la novedad de concebir de manera materialista, casi marxista, las bases de su poder real. Fuera del chiste, el resto de los testimonios citados en el artículo de Bogdanovich responde a un intento desesperado por convertir a Kubrick en una víctima involuntaria de su propia aura: todos los que estuvieron sometidos a su voluntad no sabían que estaban siendo introducidos –aunque fuera brutalmente– en el mundo del gran arte. Ser dirigido por Kubrick parecía ser la meca de todo actor o actriz de renombre, pero una vez sometidos a su yugo, se

podía terminar –como le pasó efectivamente a Cruise– con una úlcera. Pero la experiencia del rigor impide ver el costado humano al que el artista renuncia para ser el dios de su creación. A una figura tan grande como la de Kubrick –parece sugerir este tipo de lectura conmemorativa– solo puede humanizarla la muerte. Y si la muerte humaniza el mármol, la muerte repentina, no anunciada, humaniza doblemente. En este sentido, del rompecabezas que se arma a través de los testimonios surge una figura terrible, la del director tirano, que hace valer su condición de creador absoluto con rigor y arrogancia, pero detrás del cual se oculta un marido inesperadamente romántico, un padre ejemplar y un amigo sin fisuras. La anécdota de cómo conoció a Christiane Harlan, su tercera y última esposa, es una prueba incuestionable de esta duplicidad. Kubrick está rodando en Munich *La patrulla infernal* (1958). Mirando un programa de televisión, se enamora perdidamente de una de las actrices, que es Christiane. Consigue conocerla haciéndose invitar a un baile de disfraces al que sabe que ella va a ir. Para causarle mayor impacto, se presenta en la fiesta sin disfrazarse, en un gesto romántico digno de otro siglo. Según los testigos, ella también se enamoró de él a primera vista. Luego se casaron y siguieron juntos hasta 1999. Cuesta imaginar cómo podría haber lidiado Kubrick con una anécdota como esta de haber sido publicada en vida. La negativa a dar entrevistas, sin duda, es un acto de egocentrismo extremo, por el cual

el artista pretende enrostrarle prepotentemente a los críticos la elocuencia de su obra, sabiendo que todo su talento, sin ningún resto, está plasmado en ella. Pero la muerte interrumpe ese silencio prepotente y hace que todos los súbditos del rey muerto hablen de él en tercera persona y lo humanicen con anécdotas risueñas, episodios conmovedores, y notas de color.

Pero esta humanización póstuma, si bien destruye la leyenda del director-dios, contribuye a un nuevo maleficio: el de olvidar-se una vez más de las películas de Kubrick, que vuelven a ser tapadas por la figura –ahora revisada– del director. La revisión del mito del ogro debería implicar la revisión del mito del genio. Si bien Pauline Kael y Andrew Sarris ya habían dudado en su momento de esa supuesta genialidad, su misión histórica como críticos consistió más bien en poner en su lugar el discreto talento de Kubrick: no se trataba de un impostor, sino de un pretencioso. Pero aún hoy queda por explicar qué fue lo que Kubrick trajo de nuevo como para poder haber pasado por un genio. Más allá de haber emulado la idea del director-dios iniciada por Welles –y de haber invocado el fantasma de su tragedia sin llegar nunca a provocar otra parecida–, sus películas despertaron más admiración entre sus colegas que entre los críticos. Pero el hecho de ser admirado por los pares casi siempre está más ligado al dominio de la técnica que a los secretos del arte. Es que en realidad la búsqueda de la perfección que siempre lo obsesionó es más

KUBRICK EN LETRAS DE MOLDE

“SK creó un nuevo paradigma para los realizadores norteamericanos. Entre *Casta de malditos*, en 1956, y *2001*, en 1968, transcurrió un período de doce años más creativo que el de que cualquier otro director de la historia del cine. Y en la era en que los realizadores eran superestrellas, Kubrick



fue prácticamente un dios. No siguió la ruta de los viejos directores de estudio que alternaban entre trabajos personales y otros por encargo. Cada

uno de sus films llevaba su marca. Incluso cuando asumió la dirección de *Espartaco*, reemplazando a Anthony Mann, logró un elaborado espectáculo. Fue a la vez duro y astuto. Sus audaces pasos rendían frutos financieros y creativos. K fue un héroe cultural antes de que la contracultura hiciera de esa frase un lugar común. [...] En menos de una década, entre mediados de los 50 y mediados de los 60, K dio dos grandes pasos. Primero, llevó a la pantalla un colérico sentimiento urbano totalmente novedoso, a veces con un humor punzante e inteligente; otras, con un incisivo ojo periodístico.

Y luego, desafiando las expectativas, buscó el infinito explorando los límites del espacio exterior y de



las películas del espacio [...] Se convirtió en un ermitaño, en la Garbo de los directores. Pero, a diferencia de la Garbo, se mantuvo en el juego. ¿Cómo no iba a despertar curiosidad en todos nosotros?”

Michael Sragow
Salon Magazine

“Tenía la última palabra en todo, hasta en el tamaño de los avisos; aparen-

temente necesitaba dormir muy poco y era un perfeccionista. Por lo tanto, es extraño que todas las películas que K realizó después de *2001* hayan sido evidentemente fallidas [...] Son películas técnicamente impecables, visualmente innovadoras, entretenimientos a gran escala, pero a cada una de ellas la contamina un llamativo y elemental error de juicio. Los espectadores aceptaron los misterios de *2001* (aunque en su mayoría fueran solo un montón de elementos sueltos dentro de la trama) como el tipo de hipóbole mesiánica apropiada para una extravagancia de ciencia

ficción en la Era de Acuario. Pero, ¿en qué pensaba K cuando le encomendó a Jack Nicholson realizar una parodia de sí mismo en *El resplandor*? ¿O cuando eligió a un sobreexigido Ryan O'Neal –que tiene, a lo largo de toda la película, la expresión de un hombre muy concentrado, pero con un angustiante escaso éxito para recitar sus párrafos con acento irlandés– como el héroe de *Barry Lyndon*? ¿Cómo pudo haberse sorprendido (según sus



afirmaciones) de que el público se identificara con el sociópata Alex en *La naranja mecánica* si él se encargó cuidadosamente de presentar a todas sus víctimas como enfermos, hipócritas y estúpidos? ¿Cómo pudo imaginar que podría transmitir una pizca de emoción luego de dedicar los primeros 45 minutos de *Nacido para matar* a una obscena diatriba a cargo de Lee Remick en el rol de un sargento de instrucción, un personaje que el cine americano había sepultado en el cliché hacía mucho tiempo? Para disfrutar de una película de K (y siempre había mucho para disfrutar) era necesario

una meta ingenieril que artística. De hecho, hay algo profundamente ajeno al arte en el cine de Kubrick, como si sus películas pertenecieran a una nueva esfera de la cultura moderna, donde la fascinación técnica con el dispositivo cinematográfico adquiere un significado inédito hasta entonces y hace posible una experiencia puramente audiovisual, que no cuestiona la debilidad intelectual de la propuesta. De ahí que sus obras más logradas sean al mismo tiempo las más fallidas: *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* (1975) y *El resplandor* (1979): tres maneras patéticas de confundir vanguardia con arbitrariedad, belleza con simetría y crítica social con impugnación moral. El que mejor explica esta paradoja es el narrador de *Barry Lyndon* cuando describe la tragedia de su personaje: "las cualidades que le permitían conseguir una fortuna eran las mismas que le impedían conservarla". Kubrick, de alguna manera, padecía su mismo mal: las virtudes que lo acercaban al genio estaban intrínsecamente unidas a los vicios que delataban sus profundas limitaciones. Sus películas son intentos de incursionar en un género para redefinirlo. Son todas metagenéricas, pero carecen de novedad artística, porque confunden la innovación con la distorsión gratuita, y el modernismo con la arbitrariedad. Por ejemplo, está tan claro lo que se parodia en *Dr. Insólito* (1963), que no solo su humor se vuelve pueril, sino que todo el film resulta ser un puro signo vacío, una comedia que no hace reír. En *El resplandor*, Kubrick redefine el terror, pero al precio

de que su película no asuste, porque se sacrifica el anclaje en lo cotidiano de la situación inicial. La armonía de una vida cotidiana estándar (con la que el espectador pueda identificarse porque inconscientemente teme perderla) se reemplaza por una simetría tan arbitraria como las imágenes caóticas que —provenientes de un pasado voluptuoso y sangriento— vienen a romperla. El encierro en el hotel es la proyección del encierro del espectador en la mente de Kubrick, donde los espacios simétricos son los escenarios de la normalidad y las imágenes deformadas representan el caos en estado puro. Ahora bien, ¿la meta-comedia tiene que hacer reír o el meta-terror necesita asustar? Es cierto que podrían no hacerlo, pero no basta con que un género pierda su efectividad sobre el público para que haya trascendido sus límites y pueda convertirse en algo nuevo. En *Barry Lyndon*, la simetría ocupa el lugar de la belleza y la arbitrariedad se transfiere al verismo innecesario de la iluminación con velas y al tratamiento de ciertos personajes como puros signos: lady Lyndon prácticamente no pronuncia ninguna palabra ni tiene nombre de pila, para que quede claro que la mujer casada es un objeto enteramente pasivo (así como los personajes de la primera parte de *Nacido para matar* no hablan, sino que intercambian gritos, para que quede claro el sentido inhumano del entrenamiento). Alex, en *La naranja mecánica*, intercambia violencia con la sociedad que lo ha creado. Como el típico personaje kubrickiano, nunca se redime.

De algún modo, los personajes de Kubrick tienen este carácter de puros signos, que solo adquieren significado por el contexto que los determina. Son seres ordinarios, puramente exteriores, meros exponentes de la lógica social. Cada una de sus películas merecería dividirse en dos: una primera parte, en la que el personaje-signo se impregna del contexto; una segunda, en que pasa a expresar mecánicamente el significado adquirido. Cualquiera podría decir que la transición entre esas dos partes es lo que vulgarmente se conoce como pesimismo y tener razón. Pero el pesimismo puede ser tranquilamente el segundo nombre de la banalidad, sobre todo cuando queda en manos de un devoto de la técnica. Kubrick logró su aureola de genio al costo de sostener que el cine puede ocuparse de cualquier tema, siempre que logre sistematizarlo. Y toda sistematización no puede ignorar que existe otra previa, condensada en los géneros clásicos, a los que hay que tomar como signos impregnados de un contexto, y resignificarlos explorando las nuevas posibilidades técnicas. Se trata desde ya de un pesimismo extremo, perfectamente compatible con la expectativa de la generación de directores cinéfilos que lo admiran. Con estos antecedentes, la perennidad del mármol que le espera a Kubrick puede ser tan estéril como la de todos los grandes monumentos: la de los objetos pesados, grises, anacrónicos, que solo pueden existir para la mirada pública. Siguen presentes, aunque ya nadie recuerde las hazañas que conmemoran. ■

cerrar los ojos ante errores de cálculo que ningún mortal de Hollywood, temblando bajo los dictados de un productor filisteo, hubiera dejado en la película. Los errores de K eran los que solo un genio (o posiblemente, como Pauline Kael sugirió una vez en el comentario de *Nacido para matar*, solo alguien que pensaba que era un genio) podría cometer. *Ojos bien cerrados* es diferente. En *Ojos bien cerrados* nada funciona." Louis Menand *The New York Review of Books*



damentalmente en que la ley del dinero y del éxito hace imposible que los autores en potencia *evolucionen*, o si hay evolución, casi siempre se efectúa al revés [...] La extraordinaria progresión de un Godard, de un Buñuel, de un Bergman en especial (así como la extraordinaria constancia de un Bresson) solo son concebibles en Europa, donde la noción de autor de filmes sigue siendo después de sesenta años una realidad a todos los

niveles de la industria, empezando por el de la exhibición [...] No es por casualidad que, dejando de lado algunas esporádicas excepciones (Rossen, Fuller, Hitchcock), los únicos autores reales salidos de Hollywood desde la guerra trabajen principalmente en el extranjero (Welles, Kubrick)..." Noël Burch, 1970 *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985

Scorsese habla de cómo las dualidades de su cine



se reflejan en sus gustos cinematográficos: "Se divide claramente en dos. Por una parte, los directores orientados hacia la comunidad, que piensan en términos de relaciones iconográficas bidimensionales con una masa —Dreyer, Bresson, Ozu, Rossellini, Boetticher, Michael Snow, Frampton, Gehr—. Me gusta todo ese grupo de gente, al que extrañamente se ha unido ahora *Barry Lyndon*. Kubrick ha ingresado en toda esa multitud de Annette Michelson - P. Adams Sitney, un interesantísimo giro en los acontecimientos. Eso por un lado, observando el cine como un arquitecto

examina la construcción de una iglesia. Luego está el otro lado por el que me siento atraído: la locura, la pura idiosincrasia, las películas completamente antisociales. *El beso mortal*, en la que solo se trata del azar, la cólera y la violencia. *Rocky Horror Picture Show*, Buñuel, Peckinpah. Todos aquellos que dicen 'todo el mundo está equivocado, sólo yo tengo razón, sólo yo existo, mi realidad es trascendente'..." Martin Scorsese, 1976 (entrevista de *Film Comment*) *Conversaciones con Martin Scorsese*, Madrid, Plot, 1987 Cuando Spielberg fue in-

vitado al programa de entrevistas del Actors Studio y llegó la pregunta: ¿Quiénes fueron los directores que más te influenciaron?, el entrevistador se adelantó a la respuesta nombrando a Stanley Kubrick. Spielberg fue cauto en no contradecirlo, pero



relativizó un poco su entusiasmo: —Sí, él es uno de los primeros de la lista. Por fortuna, tengo el honor de conocerlo. Y empezó a hablar de John Ford.

GARAGE OLIMPO

ITALIA-FRANCIA-ARGENTINA

1999, 85'

DIRECCION Marco Bechis

PRODUCCION Amedeo Pagani, Eric Heumann,
Enrique Piñeyro

GUION Marco Bechis, Lara Fremder

FOTOGRAFIA Ramiro Civita

MONTAJE Jacopo Quadri

MUSICA Jacques Lederlin

DIRECCION ARTISTICA Rómulo Abad

INTERPRETES Antonella Costa, Carlos Echevarría, Enrique
Piñeyro, Pablo Razuk, Dominique Sanda,
Chiara Caselli, Miguel Olivera.

La náusea

por GUSTAVO NORIEGA

El recuerdo que deja *Garage Olimpo* persiste con el tiempo, como una mancha, como la suciedad. Es muy diferente del sentimiento de indignación, que nos deja satisfechos y complacidos con nosotros mismos; es algo más duradero, que se pega a la piel y que se resiste a irse. Es la náusea.

La película de Bechis es de un realismo contundente y demoledor, pero de una forma distinta, oblicua. Cuanto más se apega a los hechos verídicos, menos efectiva resulta. Al alejarse de lo periodístico, al buscar una forma en la representación menos deudora de la "realidad", de la anécdota puntual, más brutal y verdadera resulta en sus efectos. Mucho de la película está articulado sobre estas historias verdaderas. El atentado contra el jefe de la Policía Federal realizado por una amiga de la hija, la apropiación de hijos y bienes de los desaparecidos, el papel de la Iglesia, o al menos de los curas castrenses, el caso de Mario Villani que, estando detenido en la ESMA, se vio obligado a elegir entre reparar una picana o permitir que se utilice un método de tortura mucho más brutal; todos estos episodios, y muchos otros, conforman una buena parte de lo que es *Garage Olimpo*. Pero, sin embargo, e independientemente de lo desigual de la realización en los diferentes casos, no alcanzan a explicar la profunda desazón y vergüenza con que el espectador termina de ver la película. El secreto del logro de Bechis está en otro lado, en una forma de representar el horror que no tiene como único

mérito el pudor sino el de haber encontrado una manera de hacernos partícipes de nuestra catástrofe moral.

Una de las formas de lograrlo está en el tono elegido para la historia. La vida en el *Garage Olimpo*, el centro de detención, está contada como si fuera un lugar de trabajo común y corriente, oscuro, triste y burocrático: un lugar por donde todos hemos pasado alguna vez. La relación entre María, la detenida-desaparecida, y Félix, su custodio y torturador, toma la surrealista forma de un romance de oficina. Como en el viejo cine argentino, los protagonistas llevan una vida gris, comparten el trabajo con gente similar pero codiciosa y egoísta, el jefe es impersonal y ligeramente autoritario, la rutina consiste en llegar, marcar tarjeta y calibrar el malhumor del patrón y la única posibilidad de escapar de ese horizonte es involucrándose emocionalmente con la persona que puede aligerar por unos minutos la sensación de agobio y encierro. Que esa estructura cotidiana sea aplicada a un centro de detención, que los compañeros de oficina enamorados sean en realidad torturador y torturada, que lo que esté en juego no sea la calidad de vida de los trabajadores sino su humanidad misma, provoca un doble efecto de familiaridad y espanto que potencia el horror.

Hay otro elemento en *Garage Olimpo* que la convierte en una experiencia demoledora. La película comienza con un plano aéreo. Lo primero que se ve desde el aire son las

aguas marrones del Río de la Plata. Estarán también en la última imagen y su referencia es inequívoca: una de las formas de hacer desaparecer los cuerpos de las personas secuestradas fue arrojarlos al río desde un avión, cuando aún estaban con vida, apenas anestesiados. Pero Bechis intercala toda la narración con otros planos aéreos de la ciudad de Buenos Aires. Esas imágenes de nuestra ciudad desde lo alto, en una época que se sitúa entre 1976 y 1978, que aparentemente no tienen ninguna justificación argumental, provocan el efecto de abarcarnos a todos, lo cual, ciertamente, no es algo fácil de digerir. Se ve una ciudad reconocible, los autos pequeños que se desplazan por las avenidas, las luces en los edificios, las plazas, el Obelisco. Una ciudad en la que no se ven personas pero que en su movimiento se adivina la normalidad de la vida cotidiana.

En una de esas casas iluminadas estaba yo. Preocupado por la facultad, fastidiado por la censura en el cine, pendiente del fútbol. La que siento no es una culpa que se resuelva viajando en el tiempo: no hay nada que podría haber hecho en esa época que me permitiría ver *Garage Olimpo* sin sentirme igualmente miserable. Porque es la vergüenza profunda de ser argentino, de ser humano, de pertenecer a la especie que es capaz de esa conducta. Estamos contaminados, siempre lo estaremos. *Garage Olimpo* refrescó esa vergüenza y yo, personalmente, se lo agradezco. ■



Los aparecidos

La historia que está detrás de *Garage Olimpo* es, nada menos, que la vida de su director, Marco Bechis. Un hombre que se considera socio de un privilegiado club: el de los sobrevivientes. Y que está convencido de que el cine debe tener una moral y una estética muy diferente a la de los que proclaman la violencia. **por CLAUDIA ACUÑA**

No hay que decir:

—El otro existe. Lo he encontrado.

Hay que decir:

—El otro existe. Lo he seguido.

Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*

Se llamaba Ana María, pero todos le decían Muñeca. Así la llamaban sus compañeros de militancia y así la llamaron sus torturadores. Muñeca. El único recuerdo bello y perfecto que Marco Bechis atesora de aquellos diez días en el infierno. Ese instante en que sus ojos ciegos (siempre: antes y después) se liberan porque alguien, delicadamente, desliza la venda. Apenas una hendidura por donde ver la cara perfecta y bella de Muñeca que le dice:

—No mientas. Esta es buena gente.

Veintitrés años después, sentado en una coqueta oficina de Retiro, aporreado por las catorce horas de vuelo que le llevó saltar de Roma a Buenos Aires, con la sintaxis estropeada por los años de exilio y la sonrisa intacta, Marco Bechis asegura que fue alegría, una inmensa alegría, lo que sintió aquella vez que descubrió el rostro de Muñeca en su celda y que ese sentimiento —instintivo, sin un dejo de rencor, quizás inexplicable, pero legítimo e intacto— fue el que le permitió narrar *Garage Olimpo* tal cual lo imaginó: como un relato sobre la dignidad humana y no como un panfleto sobre sus miserias. ►



Marco Bechis (mirando a cámara) durante la filmación de *Garage Olimpo* en Buenos Aires.



¿Qué pasó con Muñeca?

Nunca más la volví a ver. Hoy es una desaparecida.

La volviste a ver: aparece en tu película.

Sí... Era inevitable: la actriz se le parece.

Este trágico juego de palabras se convierte en la principal virtud de *Garage Olimpo*. La prueba de que una película puede transformarse en el único territorio donde los desaparecidos aparecen. Si desaparecer es, por definición, dejar de ser visible, el cine se convierte en la materia perfecta para recuperar exactamente eso: imágenes que quedaron sumergidas en los sótanos del inconsciente. Una, dos, treinta mil películas darían entonces una dimensión real de esas ausencias.

Bechis parece saber exactamente esto y lo transmite con toda claridad: "Me siento parte de un antiguo y privilegiado club, que tuvo socios tan ilustres como Primo Levi; un club en donde uno se pregunta a lo largo de toda su vida por qué sobrevivió. Por qué uno sí y los demás no. La respuesta nunca llega, pero su búsqueda es lo que me empuja a seguir hablando del tema. Es una obligación moral. Ética, si se quiere". Y quizás esa actitud sea, en sí misma, una respuesta.

Marco Bechis fue secuestrado en abril de 1976, a dos cuadras del colegio Mariano Acosta, donde había decidido estudiar el magisterio, luego de descartar una vida en Italia, junto a su familia, y una carrera como economista, entre otras cosas. En el baúl de un Falcon llegó al centro clandestino ubicado en la calle Azopardo (a solo veinte cuadras de las oficinas en las que está sentado hoy) que luego sería conocido como el Club Atlético. Sus padres, dice, tocaron rápido y correctamente las teclas necesarias para que diez días después lo trasladaran a Coordinación Federal (allí compartió la celda con el Premio Nobel, Adolfo Pérez Esquivel) y luego al penal de La Plata, desde donde salió esposado rumbo a Ezeiza con una orden de expulsión que recién quedó anulada en 1984, con la llegada de la democracia.

Dos años antes (el 22 de junio de 1982) inauguró en Milán una muestra que hoy ve como la contracara de *Garage Olimpo*, pero también como su germen. Se trataba de una gran instalación. Un pasillo enmarcado por

cincuenta televisores emitiendo imágenes de la bandera argentina ondulante, sobre la que se imprimían los nombres de los desaparecidos, mientras se escuchaba la voz de Muñoz relatando los goles del Mundial 78. Paneles gigantes que reproducían el croquis del Club Atlético. Una escalera que llevaba a un sótano en donde colgaban pequeños parlantes desde donde una voz impersonal, a manera de guía de museo, relataba: aquí está la sala de tortura, aquí las celdas, aquí los pasillos. Aunque, en realidad, no se veía nada. "Era exactamente la contracara de un film: no había imágenes. Mi intención era que el público lo imaginara. No había emoción: mi intención era que el público se emocionara."

Su intención, en realidad, era la de responder a una polémica estética que mantenía con Amnesty International. "No creo en los golpes bajos. No creo que mostrando imágenes violentas se despierte en la gente rechazo a la violencia." No es una diferencia

"Todo el proceso de la caída del nazismo fue registrado por los grandes directores. Aquí no. Creo que los cineastas de este país tienen una deuda."

sutil. Todo lo contrario. Es la primera lección que aprendió en Club Atlético y que maduró en sus años de socio entre los sobrevivientes. Eso que él define, de manera contundente, como la moral de la imagen. "Creo que la imagen es siempre peligrosa y que hay que ponerle un límite, o al menos reflexionar seriamente sobre él. El tema, en sí mismo, no nos salva ni nos justifica. Aun cuando el tema sea noble, las imágenes pueden ser reaccionarias. Porque, fundamentalmente, estamos tratando con sensaciones que, de alguna manera, son irreproducibles. Es como cuando ves sexo en el cine. Yo no me lo creo. Muchas veces, incluso, me da risa. La violencia también es así: algo íntimo. Entonces, lo que se elige mostrar, el punto de vista con el cual se expresa esa violencia, el lugar desde el cual se toma posición para narrarla, todo está impregnado por una moral, una ética, que yo creo que necesariamente debe ser distinta a la que produjo el hecho que se está denun-

ciando." En todo caso, Bechis no busca despertar piedad, sino asco. La diferencia, otra vez, hay que buscarla en el repertorio de sentimientos que disparó su experiencia límite. Piedad podrían llegar a sentir sus torturadores. Asco los torturados.

Llegar hasta *Garage Olimpo* le llevó dos películas (*Alambrado*, aún no estrenada en la Argentina, filmada en la Patagonia, y *Luca's Film*, un largo experimental sobre la India, mezcla de documental y ficción), la búsqueda de un productor adecuado (eligió a Amadeo Pagani, guionista de *Portero de noche*, aun antes de que Bechis conociera este dato) y, quizá lo más importante, sobreponerse a aquellos que le decían que el tema ya no le importaba a nadie. "Yo había estado en Sarajevo, incluso escribí el guión de una película que luego no quise dirigir porque las condiciones artísticas no eran las que yo necesitaba, y seguía viendo las mismas escenas que había dejado años atrás. Cada vez estaba más convencido de que el gran tema de estos días sigue siendo el mismo: la violencia del Estado sobre los ciudadanos. Entonces, al abandonar el proyecto de Sarajevo regresé a *Garage Olimpo*. De alguna manera tuve que hacer todo ese recorrido para entender que era exactamente eso lo que veía por todos lados." El guión lo estaba esperando. Era el mismo que había escrito hacía seis años, salvo que Bechis ya no estaba intacto: había descubierto en su experiencia como documentalista otra manera de encarar un largo.

Reconoce que su forma de trabajo durante la filmación no fue la que todos esperaban. En principio, nadie estuvo nunca al tanto de la historia, salvo él. Nadie supo nunca cuál era el destino de los personajes. Ni siquiera él.

Bechis convocó a los actores sin explicarles si su papel sería un protagonista o un secundario. "Esto me permitió vencer el efecto carisma. Nadie podía construir el carisma de un protagonista, porque no lo sabía. Incluso, en las pocas escenas en las que ese defecto de actuación se coló, fueron luego eliminadas en la edición." Por supuesto, este método de trabajo significó que muchos declinaran la oferta y que otros clamaran por explicaciones que le fueron negadas. "Un día les pedí a los actores que escribie-

ran en un papel cómo eran sus personajes. Cuando me los entregaron les dije: muy bien, es esto. Yo no quiero hacer una película que explique la psicología de un torturador, así que si ustedes necesitan alguna, invéntensela. Seguramente lo que ustedes piensen es lo adecuado y yo los voy a respaldar, aunque a mí no me interese saber cómo son ellos."

Bechis detuvo la filmación una semana, exactamente siete días antes de finalizar con el plan de rodaje. "Rodé de manera progresiva, de la primera escena a la última. Todos los días imprimía las páginas del guión con la parte que correspondía a esa jornada. Eso me permitió ir haciéndoles modificaciones, pero también lograr que los actores vivan el aquí y ahora, que era tan necesario para la historia. No sabían, incluso, si iban a sobrevivir o no. Trabajar así me permitió ir evolucionando a la par del film y por eso paré. Llegó un momento en que sentí que tenía que cambiar el final. Y solo me di cuenta entonces de que ella no podía sobrevivir. Que ella tenía que morir. Contar esta historia de otra manera no tenía nada que ver, pero solo pude entenderlo, descubrirlo, al trabajar así. Y ahora, cada vez que veo el final, me conmuevo. Sé que es exactamente lo que quería hacer, pero solo me animé a reconocerlo recorriendo la historia nuevamente, desde el comienzo."

Bechis asegura que durante el rodaje solo sintió un miedo: el de hacer una mala película. Y un sobresalto: encontrarse nuevamente con su secuestrador. No lo quiere nombrar y aunque menciona su apellido y su apodo, prefiere que nadie -nunca más- vuelva a mencionarlo. El silencio, en este caso, también tiene para él un fundamento concreto: el anonimato forma parte de una cárcel invisible adonde confinarlos. "Yo sé, lo aseguro, que esta gente disfruta cada vez que van a la televisión y cuentan sus miserias. Es la forma que tienen de decir: yo fui poderoso. Quitarles el reconocimiento de su protagonismo es para ellos una condena." Para corroborarlo, cuenta entonces que en los días previos al rodaje, mientras caminaba con su asistente por la calle San Juan, a la altura de Salta, se encontró con el hombre que lo secuestró aquella noche en la puerta del colegio. El, precisamente, estaba hablando de qué actor tendría qué hacer de

qué torturador cuando reconoció en la mesa del bar por el que estaba pasando a ese grandote que lo miraba. Bechis dice que ni siquiera se detuvo, que siguió con su ritmo y su charla como si nada, pero que en el fugaz instante en que su mirada se encontró con la del monstruo pudo percibir cómo el otro la disfrutaba. "Muchos actores me dijeron que querían hablar con alguno de estos tipos, conocerlos para poder interpretarlos. Se los prohibí. Les dije, incluso, que si lo hacían los echaba. No creo que tenga que haber ningún contacto personal con esa gente. Ninguno. Verlos hoy te distorsiona cualquier acercamiento a la verdad. En el dato más simple podés comprobarlo. Hasta ahora en las películas estos torturadores eran siempre mostrados como tipos de bigotitos y de traje, por lo general viejos ajados. Pero Videla tenía 49 años cuando tomó el poder, El Tigre Acosta 33 cuando se transformó en el dueño de la vida y de la muerte en la ESMA y Astiz, apenas 23 cuando metía gente adentro del baúl de un Falcon."

Por supuesto, Bechis se preguntó muchas veces quién se atrevería a pagar una entrada, sentarse en una butaca y quedarse en la penumbra de una sala a solas con su conciencia. Cuántos se animarían a seguirlo en esa búsqueda sin fin, hasta encontrarse cara a cara con sus peores fantasmas. Sin embargo, filmó *Garage Olimpo* con la pasión de quien está convencido de que el cine -y no solo él- debía saldar una deuda. "¿Cuántas películas hay sobre Vietnam? Cientos. ¿Cuántas sobre la Segunda Guerra? Miles. Yo espero que *Garage Olimpo* sea apenas una más de las muchas que deben filmarse sobre este tema. Creo, también, que los cineastas de este país tienen una deuda. Cuando se revisa el material filmico que registró, por ejemplo, el Juicio a las Juntas, en un momento del país en donde ya se podía hacer cualquier cosa, te encontrás con escenas muy pobres, en las que a nadie se le puede ver la cara y en las que no hay un director sino un trípode plantado. Todo el proceso de la caída del nazismo fue registrado por los grandes directores de entonces que tomaron una cámara y salieron a documentar lo que pasaba. Esas tomas forman hoy parte de la memoria de la Humanidad. Fue la manera que encontró el cine de ofrendar su aporte a la historia. Aquí nadie sintió esa necesidad. La cultura del momento quiso filtrar ese registro y nadie fue capaz de vencerlo. Hoy, lo único que nos queda de esos momentos es ese filtro: tomar conciencia de que se podía haber hecho todo y no se hizo nada. Por eso pensé que había que hacer más, que al menos había que hacer algo. Y con *Garage Olimpo* lo único a lo que aspiré es a abrir un discurso, no a cerrarlo." ■

GARAGE OLIMPO SEGUN MARCO BECHIS

"No ser más objeto de observación."

"No estar presente frente a los demás."

"Algo que ha sido y ya no es."

"Dejar de existir."

"No estar más."

Estas son algunas respuestas a la pregunta ¿qué significa desaparecer?, que realicé por las calles de Milán, un día de 1980. Si la misma pregunta hubiese sido formulada en ese mismo año en una calle de Buenos Aires la respuesta hubiese sido distinta.

Nadie se habría arriesgado a contestar. Entre 1976 y 1980 en la Argentina ya habían desaparecido unas 25.000 personas. Trescientos campos de concentración funcionaban en el área urbana de la ciudad de Buenos Aires. Muchos eran subterráneos.

Miles de hombres y mujeres han estado en el abismo de la muerte justo debajo de los pasos de otros hombres y mujeres que continuaban con su vida. Los de arriba y los de abajo.

Garage Olimpo es un film sobre el arriba y el debajo de una ciudad. Es la historia de modernos salvajes que han usado la tortura de manera innovadora. Inaugurada por los franceses durante la guerra de Argelia, teorizada durante los años 60 en las escuelas militares americanas en Panamá como sistema activo para neutralizar a los grupos revolucionarios, la tortura en la Argentina fue aun más allá. Dejó de ser un castigo, tal y como lo eran los suplicios medievales dirigidos a conseguir una confesión, fuera verdadera o falsa. En la Argentina la tortura se convirtió en un dispositivo tecnológicamente nuevo en el cual el cuerpo del secuestrado es el instrumento para recoger la información. Ya no tiene como fin la expiación de la culpa, sino la acumulación científica de datos.

En las películas de género, el héroe prisionero permanece siempre íntegro. En cuanto encuentra una posibilidad de fuga, la aprovecha. La prisión, en esos films, es siempre exterior. Una simple jaula.

Nada hay más alejado de la verdad.

Garage Olimpo narra cómo los torturadores han sido capaces de instalar la cárcel en el alma del secuestrado.

Y cómo la batalla por la supervivencia se transforma simplemente en la defensa de la propia dignidad.

要
返
却

Animal de cine

Ganador en Cannes con *La balada de Narayama* y *La anguila*, el japonés Shohei Imamura era, hasta el año pasado, un desconocido en la Argentina. El ciclo presentado en la Sala Lugones permitió descubrir a un director con una obra sorprendente.

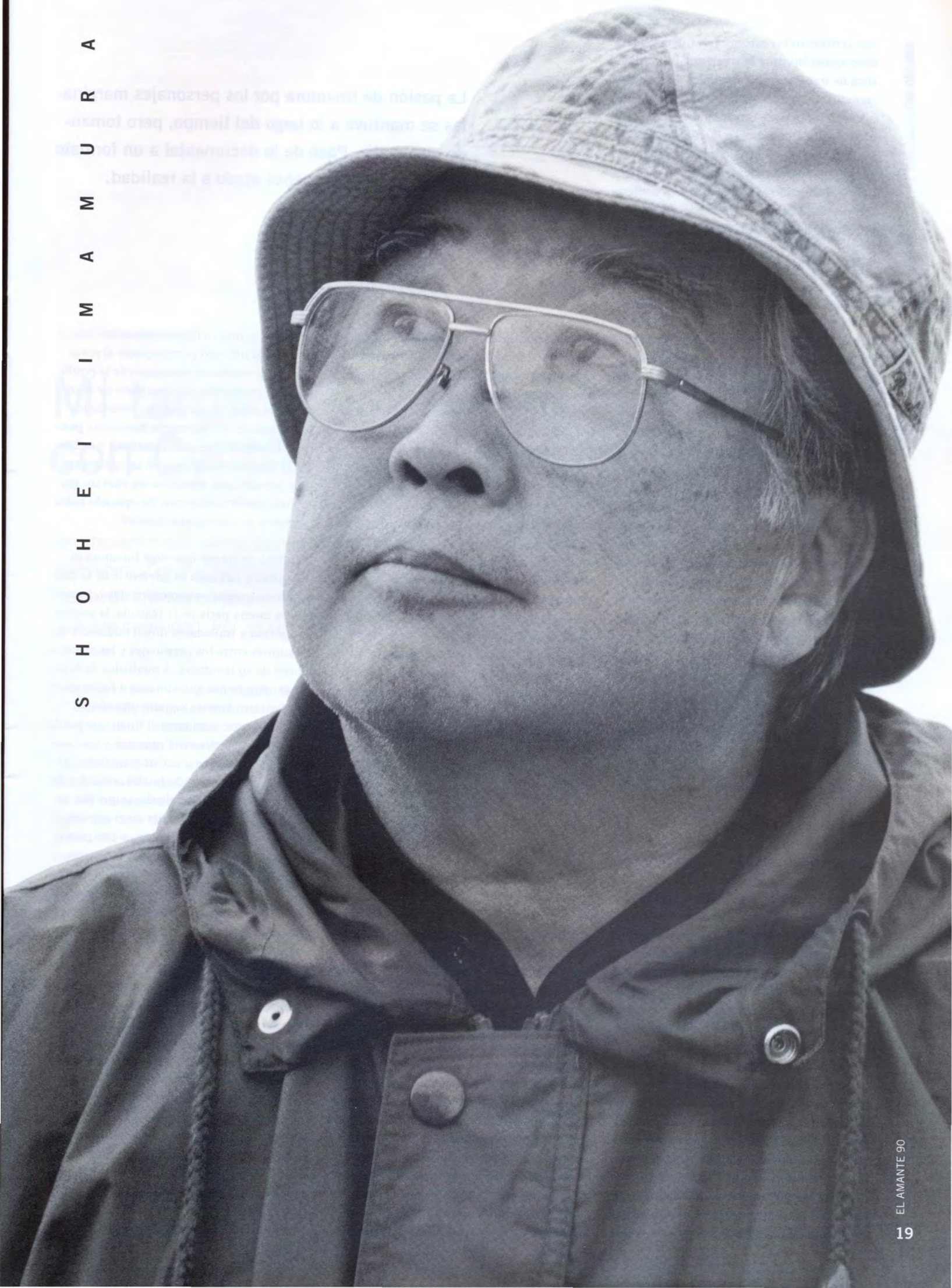
por GUSTAVO NORIEGA

Algunos directores, como Oshima, por ejemplo, miran la evolución del cine y tratan de resolver a qué corriente pertenecen. De acuerdo con su decisión, elegirán los temas de sus películas. Cuando yo elijo un tema es porque lo siento, como si fuera un animal. Esa es mi personalidad.
Shohei Imamura

Probablemente a Shohei Imamura no le resulte ofensivo que se lo considere un animal. Su zoofilia está a la vista en la cita precedente y en todas sus películas. No solo tres de ellas llevan nombres afines (*La mujer insecto*, *Cerdos y acorazados* y *La anguila*) sino que en casi todas hay innumerables tomas de animales de diverso tipo y pelaje, muchas veces comentando la acción con su presencia como en *La balada de Narayama* o en *La mujer insecto*, mientras que en muchas otras, simplemente, están. Croando, nadando, volando, reptando, comiéndose los unos a los otros, copulando con furia e indiferencia, los animales imamurianos pertenecen a sus películas como los actores, las luces y los escenarios.

Si se considerara el comportamiento sensato y cuidadoso de las formas como el extremo más alejado de la conducta animal, si gritar fuera menos humano que hablar a media voz, los personajes de Imamura estarían situados muy cerca de las bestias. Preocupados por la supervivencia, obsesionados con el sexo, lo único que los acerca a la civilización es la manía de contar billetes. No hay película de Imamura en la que no se hable de tres mil, treinta mil, trescientos mil yens. Sexo brutal, sin una pizca de romanticismo, los esfuerzos por seguir viviendo en las condiciones más extremas y la prostitución como forma de unir estas dos últimas obsesiones: nada parece estar más alejado de Imamura que el mundo estático y de emociones contenidas del extraordinario director Yasujiro Ozu. Sin embargo, ese fue el comienzo de la historia.

Hasta la década del 50, el sistema de producción de películas en Japón había creado una casta de realizadores prestigiosos con un atractivo para el público mayor que el ►



que generaban los actores. Los nuevos directores aparecían muy lentamente, luego de años de trabajar como asistentes de los consagrados. No había posibilidad de una aparición extemporánea, renovadora, casi de la nada. Según Donaldson y Richie, autores de *The Japanese Film*, libro de iniciación al cine de ese país para occidentales, Ozu trabajó cuatro años como asistente antes de comenzar su carrera como director; Naruse, seis, y Kurosawa, siete. Dentro de este esquema, Imamura no fue la excepción. Antes de debutar en 1958 fue asistente de Ozu y de Kawashima. La obra del primero la conocemos parcialmente pero lo suficiente como para corroborar la afirmación anterior. Las historias de Ozu están ambientadas en el Japón contemporáneo, sus personajes de clase media ven con resignación y emoción contenida cómo cambian las costumbres y se va desmoronando un orden primordial. Son historias de familia en las cuales dos o tres generaciones ven profundamente afectadas sus relaciones por la modernización del Japón, aunque sin que suceda ningún hecho excesivamente dramático. De Kawashima, en cambio, no conocemos nada salvo unas notas escritas por James Quandt, otro especialista en cine japonés, y que lo ubican en una cercanía mucho mayor. Según ellas, Imamura llama a Kawashima "mi maestro" y con él comparte su "amor por la vulgaridad" y la fascinación por los burdeles así como el manejo del formato *scope*.

Es típico de cualquier occidental que se acerca al cine nipón buscar algo así como el grado de "japonesidad" de los realizadores. De Kurosawa se ha dicho que es el más occidental de los cineastas japoneses. Imamura tendría reservada en esta disputa un grado de fidelidad en la representación de lo japonés mucho más alto que el de Ozu, a quien sus críticos (Imamura mismo lo ha hecho) acusan de reflejar más una idea de su país alterada por el hechizo de Occidente que la que corresponde a la realidad. Lejos estamos nosotros, que nunca pusimos un pie en el archipiélago, de poder tomar partido por estas cuestiones. Más bien parece que estos exámenes tienden a minimizar con peculiaridades obras que no pueden dejar de impresionarnos como universales (Kurosawa, Ozu e Imamura son ejemplos claros al respecto).

Más allá de las particularidades nacionales, Imamura, que no tiene pelos en la lengua para hablar de otros realizadores japoneses, dice que no le gusta el cine estilizado de Ozu y que tiene una ambición mucho más realista, casi documental. Pero las diferencias formales ocultan una sinceridad en común que se diferencia básicamente en ser dos formas de enfrentar un momento específico de la vida de Japón. Si los personajes

de Ozu reaccionan en voz baja y con contenida emoción al desmoronamiento del estado de las cosas, los de Imamura lo hacen aferrándose con uñas y dientes a la vida. Corren, gritan, matan y son matados, se salen del marco de la pantalla corriendo y con la misma furia vuelven a entrar. Sus magníficas mujeres se prostituyen si lo consideran necesario para sobrevivir pero pueden tomar la actitud contraria con la misma determinación. En una de sus películas, *Cerdos y acorazados*, todo el argumento gira en torno a los esfuerzos de una ejemplar joven imamura por no entregarse a los marineros norteamericanos con cuyos dólares parecen vivir todas las mujeres de la ciudad. Ozu estaba interesado en la emoción profunda y contenida que despertaba en sus personajes la decadencia de una forma de existir. A Imamura lo que le interesa es la vitalidad de los que viven en los márgenes, la furia de las especies en extinción que no se entregan a su suerte sino que dan rienda suelta a su animalidad más desaforada para aferrarse a la vida.

Un buen ejemplo son los miembros de la pequeña comunidad rural viviendo al borde de la animalidad que se describe en *La balada de Narayama*. Desarrollan su existencia en condiciones extraordinariamente adversas pero sus métodos de supervivencia están a la altura de las circunstancias. Una tradición local indica que, cuando un anciano llega a los setenta años, su hijo primogénito debe cargarlo en los hombros, llevarlo hasta el monte Narayama y abandonarlo. Se puede dar una explicación totalmente funcionalista de la extraña costumbre: cuando llega el invierno, la comida se hace escasa y, cuantas menos bocas haya para alimentar, mayor será la posibilidad de que el grupo sobreviva. La protagonista de la película es una anciana precisamente de setenta años: sabe que le ha llegado la hora y asume orgullosamente su destino, mientras los demás miembros varones de su familia (incluyendo uno de los hijos al que se conoce como el *Apestoso*) tratan de tener sexo con cualquier

La pasión de Imamura por los personajes marginales se mantuvo a lo largo del tiempo, pero tomando otro matiz. Pasó de lo documental a un formato mucho más libre, menos atado a la realidad.

cosa que se mueva (preferentemente una mujer y, si no, algo perteneciente al reino animal) y combaten furiosamente la posibilidad de perder una mínima parte de la cosecha de arroz. El comportamiento de los personajes es sencillamente horroroso, pero en él Imamura encuentra vitalidad y nobleza. El director se sumerge en las conductas más salvajes para encontrar en ellas un gesto vital que la civilización ha opacado hasta convertir en una mueca inmóvil.

La forma de narrar que elige Imamura es distintiva y también se diferencia de la fluidez de su maestro-antagonista, Ozu. Durante una buena parte de la película, la acción es confusa y trabada; es difícil establecer las relaciones entre los personajes y las motivaciones de su conducta. A mediados de la película, uno siente que empieza a hacer pie y a ordenarse. Apenas logrado este efecto tranquilizador, comienza el final, que puede durar treinta o cuarenta minutos y que suele convertirse en una experiencia única. El cine no había conocido finales como los de Imamura, marchas arrolladoras que dan la sensación de no dejar nada en el camino. La acción se concentra en dos o tres personajes que comparten un único escenario, abandonando la multiplicidad coral distintiva del desarrollo de sus películas. La acción se hace más pausada, casi en tiempo real, y todo el interés se centra en un espacio reducido, lo cual provoca un efecto devastador. El ascenso al monte Narayama del protagonista cargando en hombros a su madre en la película mencionada es magistral pero no es el único ejemplo. En *Intenciones de asesinato*, un tren queda bloqueado por la nieve y tres de los protagonistas tratan de atravesar el campo abierto a pie: el formato panorámico acentúa su soledad que inevitablemente termina en la muerte. En *Cerdos y acorazados*, un final a lo *Alma negra*, con un aprendiz de gángster que, ametralladora en mano, encuentra su destino pero no sin antes liberar un cargamento de chanchos destinado a la base norteamericana y que recorrer la ciudad destruyendo todo a su paso.



En *El profundo deseo de los dioses* dos hermanos incestuosos buscan escapar en una pequeña barca de los límites que les imponen en la isla. Indefectiblemente son alcanzados por una turba justiciera. Mueren empujados, rodeados por la inmensidad del mar. En *La venganza es mía* la sorpresa no podría ser mayor. La película cuenta despojadamente la historia de un asesino serial. Ya ejecutado por la ley, la última escena muestra a su esposa y a su padre (unidos por una relación incestuosa típicamente imamuriana) con una caja con sus huesos. El padre los arroja al mar, uno a uno. Pero en una imagen extrañísima, el congelado, una herramienta específicamente cinematográfica, detiene el hueso en el aire ante la mirada sorprendida de los deudos. Otro intento y otro congelado. Una y otra vez. El asesino se resiste a ser dejado en el pasado e Imamura no tiene ningún empacho en interrumpir el registro documental que venía desarrollando la película con una escena que es puro artificio y que sin embargo funciona como las mejores. Imamura había utilizado el congelado muchas veces y, al modo de *La jetée*, contado escenas enteras con fotos fijas. Pero esta es la primera vez que la escena detenida en un fotograma es algo que los personajes ven.

La pasión de Imamura por los personajes marginales, por sus prostitutas, desclasados y borrachos, se mantuvo con el tiempo pero fue tomando otro matiz. De la pretensión documental de las primeras películas, que germinó en obras maestras densas y lúgubres como *Intenciones de asesinato*, Imamura se fue desplazando hacia un registro mucho más libre, menos atado a la realidad, como lo demuestra el onírico final con los huesos detenidos en el aire de *La venganza es mía*. Lo que ya se percibía en *El profundo deseo de los dioses* se consolidó con *La balada de Narayama* y *Lluvia negra* y llegó a la apoteosis con las dos últimas, *La anguila* y *Dr. Akagi*. El corazón de Imamura estaba puesto en esas comunidades de gente excéntrica e indeseable para la sociedad. Al mismo tiempo,

la estructura de las películas se hacía tan impredecible y alejada de los parámetros comunes como la vida de esos personajes: para describir diversos momentos uno puede utilizar como referencias nombres tan poco conciliables como el de Arturo Ripstein y sus demoradas y fatalistas muertes, por un lado, y por otro, el de Pepe Biondi para ejemplificar el humor blanco que aparece en las situaciones más insospechadas. Pero para elegir nombres ilustres que le dan un marco adecuado, se puede decir que la carrera de Imamura se inició en el deseo de diferenciarse de Ozu para terminar acercándose a John Ford. Los contaminados de *Lluvia negra*, los hambrientos de *La balada de Narayama*, la cofradía de la peluquería de *La anguila* y los amigos del médico en *Dr. Akagi* repiten, en su funcionamiento y en su destino de periferia, a la pequeña comunidad de *La diligencia*, en donde la prostituta y el pistolero, el médico borracho y el fullero profesional hallaban el lugar y el tiempo para encontrar un sentido a sus vidas. Pero allí donde Ford daba una oportunidad de redención, Imamura busca una fuente de fuerza vital: cada vez más, sus personajes se independizarán de la sociedad para conformar un microcosmos propio, más valioso que la sociedad de la cual se apartan.

La comunidad de *Lluvia negra*, al decir de uno de los personajes, está unida por los efectos de la explosión producida el 6 de agosto de 1945. Un matrimonio y su sobrina Yashuko, todos sobrevivientes de Hiroshima, viven cinco años después del infame día en un pueblo de las cercanías. Su preocupación es lograr que alguien se case con la joven. Para ello consiguen certificados médicos, donde se indica que Yashuko no sufre consecuencias de la radiactividad. La frase ("somos una comunidad unida por la bomba") señala el punto en el cual el protagonista comprende que la posibilidad de que su sobrina pueda ser parte de una sociedad que los rechaza se va extinguiendo. Con los síntomas de su enfermedad ya avanzados y con muchos de sus amigos muertos por las consecuencias de la radiación, Yashuko y su tío descansan en la ribera de un río. Lo que ven es una de las más hermosas imágenes que ha dado el cine y un buen resumen del mundo de Imamura: un pez sale del agua saltando furiosamente y tratando de avanzar contra la corriente. La energía del pez en su lucha diaria por la vida, la soledad de los desclasados, su tristeza y la energía que surge de su esfuerzo por no dejarse derrotar, todo conformando un cuadro hermoso en blanco y negro. El cine de Imamura es, como en las frases que publicitan películas edíficas, un canto a la vida; pero es un canto que duele, emociona y avergüenza. Un canto animal, un grito salvaje. ■

UN CICLO EXITOSO

Fueron trece días de agosto, desde el martes 3 hasta el domingo 15. Acudieron casi seis mil personas pero no todas distintas. Me explico: seguir un ciclo en la Sala Lugones es una experiencia adictiva y cuando uno tiene la oportunidad, como en este caso, de conocer la obra de un director con mucha reputación pero con una obra poco accesible en la práctica, la cita diaria pasa a ser obligatoria. Así, día a día se ven caras repetidas: casi una comunidad imamuriana aunque, seguramente, con una cuota menor de lúmpenes y animales. Si, como el cronista de *El Amante*, uno llega temprano para asegurarse un lugar, puede parar la oreja y escuchar conversaciones ajenas, incorporando vidas a los rostros familiares, placer que solo el provocado por las locuras de Imamura pudo superar. El ciclo fue posible gracias a dos instituciones. Una fue The Japan Foundation, que pese a su nombre en inglés tiene sede en Tokio y es la que suministró las películas, casi todas ellas copias flamantes en excelente estado. La otra fue el Teatro San Martín, que tomó la decisión de contratar a una empresa de traducciones que, entre sus servicios, ofrece el aparato de subtítulo electrónico. Gracias al armatoste ya no es necesario conseguir copias subtituladas: basta con que la película tenga un *script* escrito según el cual se pueda programar al bicho para que vaya subtitulando en castellano. De hecho, las únicas películas de Imamura que no pudieron figurar en el ciclo (incluyendo los documentales, para nuestra decepción) fueron aquellas que no contaban con dicho listado. La utilización del subtítulo electrónico amplía enormemente las posibilidades de dar ciclos: que el San Martín lo tenga en sus planes en forma más sistemática no sería otra cosa que una muy buena noticia para la cultura. ¿Más cine japonés? ¿Mizoguchi? Ojalá.

Desconocidas como lo eran la mayoría de las películas de Imamura, el público se volcó a verlas mayoritariamente de acuerdo a lo llamativo de sus títulos. Las más concurridas fueron *La mujer insecto* y *El pornógrafo* (¡ah, pillines!). Que no resultaron ser las mejores. Pero eso es cuestión de gustos. Y sobre gustos no hay nada escrito, decía un personaje de *La balada de Narayama*, mientras descargaba sus tensiones sexuales con un perro.

El ciclo

Trece de los largometrajes de Shohei Imamura fueron exhibidos en el ciclo; la mayoría, por primera vez en la Argentina. Buenas proyecciones, subtítulo electrónico, novedades, formato *scope*, DVD ampliado: los cinéfilos porteños tuvieron una quincena para el recuerdo.
por **GUSTAVO NORIEGA**

DESEO INFINITO, 1958

Una de las tres películas que filmó en 1958, año de su debut. Es un policial negro, con un gran uso del formato *scope*. Un grupo de ex soldados se reúne cinco años después de finalizada la guerra para recuperar un cargamento de morfina que habían escondido. Aparece la mujer imamuriana, fuerte e independiente. Y el humor en los momentos más inesperados. Después de la primera muerte violenta, se ve un grupo de monjes con un sombrero blanco totalmente ridículos, desopilantes. Es simpática y está sorprendentemente bien filmada.

MI SEGUNDO HERMANO, 1959

Película con un tono de historia juvenil totalmente atípico aunque la condición social de los personajes es la de siempre. Un grupo de hermanos coreanos (los parias de Japón) quedan huérfanos y tratan de subsistir. Viven en un pueblo minero que sufre las consecuencias de la reconversión económica. Es una película de una tristeza infinita y cierta gracia pero no tiene la originalidad del resto de su obra.

CERDOS Y ACORAZADOS, 1961

En la bahía de Yokusaka se estacionan los acorazados norteamericanos. Mientras los pequeños gángsters tratan de hacer chanchullos con los chanchos destinados a la alimentación del ejército de ocupación, la novia de uno de ellos se resiste a prostituirse para sobrevivir. La más antinorteamericana de las películas japonesas tiene, con cabal coherencia imamuriana, excelente música de jazz. Y una última imagen (luego

de que los chanchos arrasan la ciudad), la de la joven alejándose del acorazado que llega, que forma parte de los grandes finales del director.

LA MUJER INSECTO, 1963

La carrera de una prostituta desde sus comienzos hasta la decadencia, pasando por sus días de madama. Es una película tremendamente opresiva, con el formato utilizado para acentuar la sensación de encierro. Cuando uno, agobiado, pide que los personajes salgan a la calle, Imamura accede. ¡Pero para mostrar que en Tokio las calles miden medio metro! Considerada por algunos una obra maestra, se resiente por la falta de matices.

INTENCIONES DE ASESINATO, 1964

Una de las grandes películas del ciclo. Una mujer es violada por un ladrón. El violador la ama mucho más que su marido, que es un burócrata despótico. El suicidio sobrevuela toda la película pero la protagonista elige la vida. Tiene las mejores escenas jamás filmadas en un tren o sobre la nieve. Visualmente esplendorosa y conmovedora.

EL PORNOGRAFO, 1966

Un hombre filma películas pornográficas en 8 mm y sufre la persecución de la policía. El típico animal de Imamura aparece en la forma de una carpa en una pecera: la mujer del pornógrafo cree que es la reencarnación de su primer marido. Film *demasiado* excéntrico en el que puede pasar cualquier cosa. Presentando esta película Imamura podría haber logrado la admisión en cualquier manicomio de primera categoría.



Deseo infinito



Mi segundo hermano



La mujer insecto

EL PROFUNDO DESEO DE LOS DIOS, 1968

En una isla paradisíaca vive lo que para Imamura es la familia Falcón: las relaciones incestuosas son tantas y tan complicadas que para describirlas se requeriría un diagrama de flujo. A la isla llega la civilización de la mano de un ingeniero y la Coca-Cola. Otro de los grandes finales imamuraianos: la huida de los hermanos enamorados está contada de una forma tan meticulosa y fatalista que recuerda lo que luego haría Ripstein con sus suicidios. Otra de las grandes del ciclo.

LA VENGANZA ES MIA, 1979

La descripción meticulosa y despojada de toda valoración moral de un asesino serial de formación católica, filmada antes (y mejor) de que el cine norteamericano se enamorara de estos personajes. Es una magnífica película, de una sequedad impresionante hasta la inconcebible imagen final (ver nota principal).

EIJANAIKA, 1981

Imamura acumula muchas líneas narrativas y, por momentos, es muy difícil entender lo que pasa con los artistas, militares, samurais, traficantes de armas, yanquis, putas y otros personajes en la dinastía Edo en 1868. La media hora final, con un genial baile de rebelión, impacta y deslumbra aun más que lo habitual. Además, el japonés norteamericanizado –supuesto personaje principal– canta *Swing Low, Sweet Chariot*. (JPF)

LA BALADA DE NARAYAMA, 1982

Imamura gana la Palma de Oro por primera vez y se da a conocer en el mundo. Las tri-

bulaciones de una familia en un ámbito rural en una época difícil de determinar pero definitivamente alejada de la modernidad. Uno de los personajes se llama *Apestoso* y su problema es que nadie quiere tener sexo con él salvo un perro que no puede (o no quiere) rechazar el convite. De ahí para arriba pasa de todo. Misteriosamente termina emocionando. Una película extraordinaria que *no* debe ser vista en la copia existente en video.

LLUVIA NEGRA, 1989

Otra obra maestra. Los sobrevivientes de la bomba de Hiroshima cargan con las consecuencias de la explosión como si fuera un pecado propio. Una película hermosa visualmente, conmovedora y atroz, filmada en blanco y negro y con el habitual formato *scope*. Las imágenes de la explosión son estremecedoras pero la soledad de los sobrevivientes, como la radiación, posee efectos devastadores a más largo plazo. También tiene humor en los momentos menos predecibles.

LA ANGUILA, 1997

Segunda vez que Imamura triunfa en Cannes. En esta ocasión con una película que viaja de la tragedia a la comedia, que tiene otra gran actuación a cargo de un animal, el grupo de excéntricos más adorables hasta el estreno de *Dr. Akagi*, y que sí puede ser revisada en video. Una de las mejores películas del año pasado. Filmada con la serenidad y seguridad de un anciano que nunca le tuvo miedo a nada pero que ya no tiene ninguna cosa que demostrar.



La anguila



El pornógrafo



Intenciones de asesinato



Cerdos y acorazados



El profundo deseo de los dioses



La venganza es mía



Eijanaika

DR. AKAGI

Kanzo Sensei

JAPÓN

1997, 128'

DIRECCION Shohei Imamura

PRODUCCION Imamura Prod., Le Studio Canal+,
Comime des Cinémas
y Catherine Dussart Prod.GUION Shohei Imamura y Daisuke Tengan,
basado en la novela *Doctor Liver*
de Ango Sakaguchi

FOTOGRAFIA Shigeru Komatsubara

MUSICA Hajime Okayasu

MONTAJE Yosuke Yamashita

DIRECCION ARTISTICA Hisao Inagaki

INTERPRETES Akira Emoto, Kumiko Aso, Jyuro Kara,
Masanori Sera, Jaques Gamblin, Keiko
Matsusaka, Misa Shimizu.

Corriendo hacia el otro

por EDUARDO A. RUSSO

*Ser médico de familia es ser todo piernas.
Si se rompe una, deberás correr con la otra.
Si se rompen las dos, deberás correr con
las manos.*

1. Mientras el espectador asiste a la máxima filosófica que guía el último film de Shohei Imamura, un hombre de traje blanco y sombrero rancho atraviesa corriendo, con un maletín médico, un pequeño poblado pesquero. Es el Dr. Akagi, conocido por todos como *Kanzo Sensei* (literalmente: "Doctor Hígado") por su recurrente diagnóstico de hepatitis. O todos sus pacientes están enfermos de lo que él ya considera como "la enfermedad nacional" que pronto devastará el Japón entero, o Akagi simplemente desvaría en su obsesión hepática. Pero aunque da nombre a la película, la situación no se agota en su lucha contra esa peculiar versión del peligro amarillo. La secuencia inicial, desde el punto de vista de una escuadrilla que sobrevuela la población cartografiando el enésimo bombardeo a un imperio desfalleciente que no deja de prepararse para la "batalla final", nos informa que estamos en 1945. Extraño marco para una más rara fantasía.

2. A los 73 años, Shohei Imamura parece haber llegado a ese estadio en el que muchos cineastas maduros poseen el secreto alquímico de la conciliación de los opuestos. Renoir, Buñuel o Fuller, ya maduros, supieron ofrecer sus amalgamas de realismo e imaginación desatada, de exceso y con-

tención, de tragedia y comedia, de clasicismo e innovación en la misma película. En *Kanzo Sensei* el médico de pueblo es a la vez sabio y obnubilado, torpe y eficaz, habitando el caos en un curioso estado de gracia combatiendo la insidiosa hepatitis. Sus acompañantes (un monje ebrio y libidinoso, un cirujano morfinómano y una prostituta devenida enfermera) son capaces de sostener su humanidad motorizados por sus propias debilidades, dentro de la degradación y confusión general. Nada impide a Akagi correr permanentemente al encuentro de sus enfermos cada vez más patéticos, como también corren sus amigos. La voluntariosa Sonoko, a prostituirse por las causas más diversas (hasta para ayudar a cierto joven, ya que según una indiscutida creencia "los vírgenes atraen las balas"); el monje corre tras el sake, su mujer o los ritos que requieren los crecientes difuntos recientes; el cirujano, a su vez, no deja de correr tras su indispensable provisión de heroína.

3. Como en *Deseo infinito* (1958), temprano film con el que *Dr. Akagi* mantiene notables correspondencias —marcando una sorprendente coherencia a lo largo de cuatro décadas—, o en *Eijanaika* (1981), el movimiento es incesante, como de un hormiguero social. Si en el primer caso un acentuado nihilismo y una mujer que era una suerte de lady Macbeth del submundo daban un tinte negro a la ficción, y en el segundo un componente esencial de caos insinuaba la catástrofe colectiva, en este caso la tragedia ya to-



mó forma, y acecha el comienzo de un dolor apenas imaginable. No obstante, el Doctor Hígado mantiene una confianza casi angelical en su lucha real o imaginaria contra esa hepatitis que invade silenciosamente Japón y que solo él puede advertir. Si su enamorada Sonoko promete cazar una ballena para él, Akagi persigue otra: la hepatitis es su Moby Dick y él es un Ahab bondadoso, que solo por esa condición se salva de un naufragio que a su alrededor es inevitable.

4. Partiendo de códigos realistas, Imamura retrata criaturas que habitan márgenes o bajos fondos sociales. Su juicio moral no cae sobre el individuo —guiado por lo común por mandatos inapelables; sexuales, alimentarios o de protección física que obedecen al cuerpo y convocan a una supervivencia gozosa aun en las mayores penurias—, sino sobre lo colectivo. Pero desde sus inicios ha trascendido esos mismos códigos para ofrecer —la comparación con Buñuel se hace necesaria— un *más allá del realismo*. Por mo-



mentos, la ficción de *Dr. Akagi* vacila por la irrupción de algún elemento incongruente: en cierto viaje a Tokio, se le ofrece un agasajo de científicos tan obsequiosos como burlescos han sido los vecinos que le pusieron el apodo. Esperamos que despierte de su sueño pero, al parecer, el reconocimiento es cierto. Así, entre dos mundos, objetivo y subjetivo, transcurren sus algo más de dos horas de desarrollo: una guerra que comienza con aires de *comic* desde los aviones americanos, un médico diligente –que corre al compás de los acordes del jazz contemporáneo de Yosuke Yamashita– y una sociedad donde las amas de casa se preparan para la “batalla final” entrenándose para ensartar con lanzas primitivas a los *marines*. El *Kanzo Sensei* tiene pesadillas sobre su hijo Ichiro, médico militar en Manchuria, que lo confrontan con el lado más tenebroso de la práctica médica, en el extremo opuesto de ese arte benevolente que es para él, que hasta lo habilita a proteger un prisionero de guerra

holandés fugado en plena tortura. Este personaje se suma al grupo, y permite al film desplegar su tramo más cordial, no exento de humor negro, cuando el médico se decide a descubrir el virus de la hepatitis con un microscopio adosado a la luz de un proyector de cine, asistido por sus amigos que lo ayudan a robar un cadáver fresco para apreciar en su hígado al invisible enemigo.

5. La segunda captura del prisionero de guerra abre en la película una violencia feroz que, curiosamente, conduce a un segmento final cuasi onírico, donde la anunciada ballena se hace majestuosamente presente. Como sucede en Imamura, el animal es algo más que eso, aunque tampoco es un símbolo. Más bien es instrumento de disolución de toda certeza, una vida inhumana que contempla al hombre, confinando y reduciendo su humanidad a un dato en riesgo de desvanecerse. La ballena –que da a Sonoko oportunidad de probar al menos la decisión de cumplir con su promesa– aparece en

el instante previo al desastre de Hiroshima. Luego, el doctor contempla extasiado el hongo atómico que a sus ojos –en horrendo test proyectivo sobre el cielo– se le antoja un hígado deforme. El mundo entero ha desembocado en la locura y está frente a la causa: no hay duda de que es hepatitis.

6. Por último, *Dr. Akagi* (basado en una novela de Ango Sakaguchi, que Imamura declara no haber respetado demasiado) trae a la memoria a otro médico –esta vez real, no ficticio– que en días posteriores al 6 de agosto de 1945 atendió desesperadamente –también él fue afectado por la explosión– a las víctimas del primer bombardeo nuclear. El Dr. Michihiko Hachiya –médico e idealista, como el padre de Imamura– describía confundido en su diario cómo morían en cadena los pacientes afectados de una enfermedad que él y sus colegas sobrevivientes creían disentería y pronto iba a ser conocida como mal de radiación. Hachiya, como Akagi, vivió la hecatombe general con una inconsciencia heroica. El verídico Dr. Hachiya o el ficcional Dr. Akagi, junto a Shohei Imamura, comparten una virtud última: esa inagotable reserva de compasión que uno volcó en la realidad de un hospital destruido, el otro distribuirá largamente –corriendo entre los fantasmas de una pantalla de cine– y el tercero eligió ejercer detrás de una cámara, como ofrenda a sus agradecidos espectadores. Formas, en fin, de transitar exitosamente el siempre arduo camino hacia el otro. ■

LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR

ESPAÑA
1998, 112'
DIRECCION Julio Medem
PRODUCCION Fernando Bovaira y Enrique López Lavigne
GUION Julio Medem
FOTOGRAFIA Kalo F. Berridi
MUSICA Alberto Iglesias
MONTAJE Iván Aledo
DIRECCION ARTISTICA Satur Idarreta, Estibaliz Markiegi,
Karmele Soler e Itziar Arrieta
INTERPRETES Najwa Nimri, Fele Martínez, Nancho Novo,
Maru Valdivieso, Perú Medem, Sara Valiente,
Victor Hugo Oliveira, Kristel Díaz, Jaroslaw
Bielski, Pep Munne.

El amor no muere

por GUSTAVO J. CASTAGNA



Allá por los años 60, a propósito del estreno de uno de sus films, le preguntaron a Godard cuál era su definición del cine. Contra todos los pronósticos y cuando, seguramente, la mayoría de los periodistas en rueda de prensa esperaban una frase hermética o una de las tantas *boutades* de la época, Godard simplemente respondió: "es la expresión de los bellos sentimientos". Sobre esta definición tan simple y contundente, que no precisa una relectura –más allá de que se trate de la palabra de Godard–, puede entenderse (y disfrutarse) la última película de Julio Medem que en sus casi dos horas cuenta la historia de Otto y Ana, un amor imposible y único que comienza en la época de la escuela primaria y termina diecisiete años después en Finlandia.

En sus tres películas anteriores (las excelentes *Vacas* y *La ardilla roja* y la desmesurada y fallida *Tierra*), Medem había mostrado un ambicioso estilo formal y su preocupación por narrar complejas historias románticas que, al mismo tiempo, transmitían una infrecuente carga emotiva. En ese sentido, *Los amantes del Círculo Polar* representa la ratificación de un estilo que recurre a varios elementos de la ingeniería cinematográfica (raccontos, elipsis, fundidos, puntos de vista diferentes para contar la historia). Sin embargo, esas características no se expresan en imágenes en las que Medem se deleita gratuitamente, sino que permiten que la historia de Otto y Ana adquiera una mayor intensidad dramática.

Me atrevo a decir, al respecto, que *Los amantes del Círculo Polar* confirma aquella frase de Godard: los sentimientos de Otto y Ana no son ni buenos ni malos, son bellos. Y la película de Medem, de la que es difícil encontrar paralelos en el cine de estos días, propone una belleza estética y conceptual casi avasallante.

LOS OJOS DE OTTO Y ANA (O VICEVERSA).

Sobre la base de los nombres palindrómicos de los personajes, Medem cuenta una historia de azares y encuentros fortuitos. La estructura dramática de *Los amantes del Círculo Polar* utiliza dos miradas distintas –las de Otto y Ana– para contar los mismos hechos. Dentro del relato, a su vez, se narran diferentes historias: algunas de ellas se refieren al pasado (el origen del nombre de Otto), pero la mayoría introducen y desarrollan en el presente el amor que se tienen los protagonistas. Otto y Ana están destinados a amarse, pese a los obstáculos familiares (el padre de él y la madre de ella forman pareja) y al riesgo de ser considerados como hermanos. Pero Otto y Ana no son iguales; ella cree que las casualidades la llevarán a encontrar el gran amor de su vida; en tanto que él carga con la separación de sus padres y con la posterior muerte de su madre, algo que lo decidirá a emprender un viaje a Finlandia para trabajar como piloto de avión. La muerte de la madre de Otto, efectivamente, destruye el idilio adolescente de la pareja –representado en la es-

cena que muestra la relación sexual entre ambos–, lo cual hará que Otto se separe de Ana (y de la familia) para salir en busca de sus orígenes. De ahí en más, el relato da lugar a otras subtramas (la relación de Ana con su profesor, la nueva pareja de su madre, el reencuentro de Otto con su padre, acongojado por la separación) que tienden a un objetivo único: el definitivo encuentro de la pareja.

El amor de Otto y Anna, como todo gran amor, también es excesivo, y va más allá de este mundo. Los personajes –especialmente ella– confían en el azar y Ana tendrá una relación con su profesor, ya que cree que ese es uno de los caminos que la llevarán a Otto, perdido allá lejos en Finlandia. Nadie entiende el amor de la pareja; más aun, se lo sigue ocultando o, en todo caso, recibe la condena del resto de los personajes.

LOS OJOS DE MEDEM (OTRO NOMBRE PALINDRÓMICO).

Medem construye la narración mediante una constante fragmentación del tiempo y del espacio, dividiendo el relato por capítulos, que en su mayoría llevan los nombres de la pareja central. Además, el director destruye las convencio-



nes dramáticas de la relación causa-efecto. En ese sentido, se permite que aparezcan nuevos personajes (el amante de la madre de Ana, el camionero finlandés que rescata a Otto) con una absoluta libertad, sin dar demasiadas explicaciones. Esto le otorga a la película un ágil ritmo interno en contraposición con su rigurosa estructura, la que en principio podría hacer que el film fuera calificado de frío y distante.

Es curiosa la manera en que Medem cuenta la historia de Otto y Ana, además de sus múltiples subtramas. El film está plagado de simetrías, escenas que se repiten desde distintos puntos de vista y hasta una artificiosidad –al fin y al cabo, falsa– que se expresa incluso en las interpretaciones, el uso de una música que jamás subraya el contenido dramático del relato y el empleo de las voces en off de Otto y Ana que nunca explicitan su pasión amorosa.

En realidad, *Los amantes del Círculo Polar* demuestra que se puede contar una historia romántica, con dos personajes trágicos, sin recurrir a ningún lugar común.

La inteligencia con la que Medem utiliza los recursos expresivos del lenguaje en relación con la historia que se cuenta, creo que

tiene pocos antecedentes en el cine de los últimos años. Pienso en las películas de Truffaut y de Rohmer, pese a las diferencias estilísticas entre ambos directores. Pero descarto la inclusión de los films prestigiosos de hace veinte años dirigidos por Carlos Saura, un realizador al que se le pueden encontrar algunos puntos en común con Medem en la utilización de innovaciones espaciotemporales en el relato. Sin embargo, en *La prima Angélica* o en *Las dulces horas*, las historias se someten al regodeo formal en sí mismo. Por eso *Los amantes del Círculo Polar* es una película única: la forma en que recurre a la elipsis es elegante y estilizada, y su elección es la adecuada para el devenir del relato. Cuando Ana y Otto viajan en el asiento trasero del auto y se produce el choque, inmediatamente, los personajes ya son dos adolescentes. Medem da una auténtica lección de cine en cuanto a las posibilidades del lenguaje, pero también por la manera en que lo incorpora dentro de la historia. *Los amantes del Círculo Polar* es una película de una apabullante belleza estética que, acaso, el cine español había olvidado desde la trilogía de Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, *El sur*, *El sol del*

membrillo), otro director, este sí, que se emparenta en su rigor con el cine de Medem.

NUESTROS OJOS. Ojalá que no acierte con este pronóstico: será muy difícil que Medem pueda repetir una película tan bella y romántica. Romanticismo pautado por las casualidades que unen a Otto y Ana desde sus años de estudiantes. Un amor que no logrará separar la muerte, ni el infortunio ni la tragedia como destino final, porque ahí estarán los ojos de Otto en los ojos de Ana. En realidad, los ojos de Otto y Ana son los nuestros. En una escena clave de la película –las dos fotografías que acompañan esta nota ilustran ese momento– Otto y Ana se sientan en mesas separadas en un mismo café, uno de espaldas al otro, sin darse cuenta. Ambos se buscan con las miradas pero no se descubren, pese a la cercanía. Allí Ana empieza una nueva historia de amor que será la excusa –otra casualidad más– para reencontrarse con Otto. El, por su parte, se va del lugar y pasa detrás de ella. En una película donde el azar es el centro de la historia, los amantes vuelven a separarse. No importa. Medem, Otto y Ana ya saben que están lo suficientemente protegidos. ■

LOS IDIOTAS

Idioterne

DINAMARCA

1998, 117'

DIRECCION Lars von Trier
PRODUCCION Zentropa Production ApS
GUION Lars von Trier
FOTOGRAFIA Lars von Trier
MONTAJE Molly Malene Stensgaard
ESCENOGRAFIA Lene Nielsen
INTERPRETES Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas, Luis Mesonero, Louise Mieritz, Krud Romer Jørgensen.



El tonto del pueblo

a favor DIEGO BRODERSEN

Tratemos de dejar de lado, por un momento al menos, la interminable discusión sobre el tan mentado voto de castidad del Dogma 95: si se trata de una sensata ortodoxia cuyo objetivo es terminar con cierta manera anquilosada de hacer cine o simplemente una operación publicitaria con metas un tanto más terrenas. Algo es evidente: no es este el cinematógrafo del futuro ni la base de futuros programas curriculares para estudiantes de cine, sino el nuevo experimento de un cineasta experimentado que, afortunadamente, no cesa en su intento de producir obras personales y provocadoras, aun a riesgo de parecer idiota. Lars von Trier ya había coqueteado con el uso de la cámara en mano y el montaje "descuidado" tanto en *The Kingdom* como en *Contra viento y marea*, y en esta última era fundamental cierta mirada sobre los deficientes mentales. No se trata, entonces, de vituperarlo por su futuro proyecto de realizar un musical con Björk y, de esa manera, perder la virginidad al abandonar el voto (esas voces más papistas que el Papa), sino de tratar de comprender la evolución de la carrera de este cineasta particular y obsesivo, evolución que lo lleva a transitar diversos caminos en busca de logros artísticos no cristalizados, siempre cambiantes y en movimiento. No hay nada más triste que un estilo congelado en su esencia, sin posibilidad de cambio e invariable en su discurso.

"¿Cuál es el sentido de una sociedad que se vuelve cada vez más rica sin que eso haga a

la gente más feliz?", se pregunta Stoffer, el líder de un extraño grupo de jóvenes daneses dedicados a "sacar al idiota interior" en un acto de reacción frente a una sociedad perfectamente organizada, aparentemente feliz en su superficie y sin pesares económicos que la aquejen; en definitiva, accionar en contra de cierta normalidad aburguesada. Karen, una extraña de quien conoceremos aspectos fundamentales solo hacia el final de la película, se acerca a este grupo de la mano de Stoffer por pura curiosidad, aunque la sospecha de que algo terrible le ha sucedido se advierte en su mirada inasible, que busca, sin comprender, algo que no está a su alcance. Hay ciertos aspectos de su vida que no terminan de cuajar, y esta comunidad de idiotas fingidos le provee un espacio completamente ajeno a su cotidianidad. De manera inteligente, von Trier acumula situaciones similares en las cuales los personajes se hacen los idiotas en público, provocando las más diversas reacciones en las personas normales allí presentes (espacios públicos como un restaurante, una piscina, una fábrica). La extrañeza, el más puro y simple rechazo y la lástima por el otro forman parte de la batería de sentimientos que los deficientes mentales pueden llegar a provocar en nosotros, los *normales*. Automáticamente intentamos simular comodidad mientras en nuestro interior nos sentimos sumamente incómodos. Es ese el tono adoptado por *Los idiotas* en un primer momento. Pero cuando esta acumulación parece haber

llegado a un punto sin retorno, cuando la idea misma del film parece perderse en cierto regodeo inútil, Von Trier produce un quiebre: la escena en la cual un grupo de deficientes reales pasa una tarde con los otros. La provocación ya no surte efecto, no alcanza, se queda corta. Los idiotas (el film y los personajes) se dan de bruces con los límites mismos de la provocación. La famosa escena de sexo grupal con el plano quirúrgico de penetración (Von Trier contrató a dos actores porno para la filmación de esta escena) es pivotal: la comunión de los personajes está a punto de desintegrarse por la pérdida absoluta de su sentido último y el film ha agotado sus recursos para generar sensaciones en el espectador. Al final permanecerá incólume el amor de pareja y el tradicional enamoramiento de dos personas. Se producirá la vuelta a una vida normal y corriente, aquejada de cientos de defectos pero no carente de virtudes. Karen, reacia en principio a compartir tan extrañas reglas, será la única capaz de llevar el experimento hasta las últimas consecuencias: volver con su idiota interior a cuevas y dejarlo surgir en su casa, frente a sus familiares cercanos, fuera del acotado ámbito del grupo. En la inquietante y emotiva escena final de *Los idiotas*, el círculo se cierra. La idea primigenia ha desaparecido, sí, pero ha dejado huellas. Ante la incompreensión de quienes nos rodean y la falta de respuestas ante las más elementales preguntas, solo resta hacerse un poco el tonto. Aunque sea por un rato. ■



¿Son o se hacen?

en contra MARCELA GAMBERINI

Un grupo de jóvenes, mezcla de secta y de comunidad hippie, viven en una casa proclamando las virtudes de la idiotez como forma de vida. Van a todo tipo de lugares públicos y simulan ser deficientes mentales. Llevan hasta las últimas consecuencias su creencia de que la sociedad, concebida como idiota por definición, podrá salvarse cuando se enfrente a la estupidez que la riga. Aislados por propia elección del resto de la sociedad, los idiotas viven la vida con intensidad egoísta, sin escrúpulos morales ni inhibiciones, hasta que su líder propone una prueba: todos los miembros deberán demostrar su adhesión a la comunidad actuando su personaje idiota frente a sus allegados. Solo los que superen el desafío ganarán la pertenencia al grupo.

PERTENECER NO ES UN PRIVILEGIO,

¿O SÍ? El comienzo de la película implica tanto la presentación de una de las mejores actuaciones de tres de los "retrasados mentales", como la irrupción de los "idiotas" en el mundo de lo cotidiano. En el universo de la normalidad burguesa aparecen los otros, los que se babean, los que gritan, los que no cumplen con las normas sociales. Provocan e incomodan a los comensales, sin ningún otro objetivo que irse sin pagar la cuenta. Allí conocen a Karen y se la llevan con ellos. Nada se sabe de su identidad ni de su origen hasta el final, cuando se devela el secreto; ella solo quería escaparse de su familia ya que había perdido a su bebé. Karen enfrenta

a la familia y actúa su personaje liberándose de un pasado doloroso y eligiendo el engaño como modo de vida. Se trata de volverse casi animal para no sufrir. Karen preferirá, de ahora en más, babearse antes que llorar a su hijo muerto y a su familia abandonada.

LA VIDA NO ES UN CUENTO NARRADO POR UN IDIOTA, ¿O SÍ?

La película propone —como en los malos documentales— que los idiotas son más felices, más auténticos y que incluso entienden mejor el sentido de la vida. Hacerse el idiota es volver a un estadio inferior de la humanidad, vivir sin responsabilidad, sin condicionamientos sociales. Sin embargo, los personajes de la película son integrantes de la clase media, burgueses que no pueden llevar a cabo su plan idiotizante porque en la realidad no lo son, sino que solo aparentan serlo. El mundo de la burguesía es para este grupo un espacio hostil, tan lleno de apariencias y falsedades como el que ellos mismos constituyen.

LA BURGUESIA TIENE UN DISCRETO ENCANTO, ¿O NO?

Seguramente el cine burgués es menos peligroso que las películas que lo cuestionan. En este caso, los idiotas están tan solos y desamparados y son tan hipócritas como los mismos burgueses a los que critican, poniéndolos en tela de juicio y hostigándolos. El film no logra su objetivo de provocar abiertamente a la hipocresía burguesa porque en definitiva ellos también son burgueses que aparentan ser deficien-

tes. Lo que tampoco queda claro (y de ahí deriva la mayor molestia que produce la visión de la película) es su imposibilidad de fijar el lugar desde donde se critica, sobre todo si ese lugar no es nada más que el del engaño y la traición. De esta manera, es imposible concebir un cine que busque la verdad —como proclama Von Trier— si las estrategias con que trabaja tienen que ver con la mentira y las apariencias.

Con su película, Von Trier sólo consigue impactarnos con situaciones que se hacen cada vez más patéticas, jugando con nuestra sensibilidad, manipulando nuestra credibilidad e imponiendo una tensión artificiosa entre el distanciamiento y la identificación con los personajes y con el relato, que provoca un incómodo desconcierto.

Los idiotas revela cierta actitud infame del cineasta hacia sus personajes: con el propósito de hacer una crítica social, dirige una mirada displicente tanto a los deficientes mentales como a los burgueses que, en definitiva, para el cineasta son lo mismo. Un gesto de soberbia, sin duda. La película es un juego arbitrario y vacío. Solo un ademán provocador que cae en el vacío, hecho por un puñado de adolescentes crecidos de la clase alta, tan desmotivados como abúlicos.

Si la respuesta de Lars von Trier a la permanencia de cierto cine académico al que acusa de acartonado y falso es la producción de *Los idiotas*, cae en lo mismo que condena. Ya que el peor mérito de la película es que resulta engañosa y falsamente original. ■

DIAS DE FURIA

Affliction

ESTADOS UNIDOS

1997, 114'

DIRECCION Paul Schrader

PRODUCCION Linda Reisman

GUION Paul Schrader

sobre la novela de Russell Banks

FOTOGRAFIA Paul Sarossy

MUSICA Michael Brook

MONTAJE Jay Rabinowitz

DISEÑO DE PRODUCCION Anne Pritchard

INTERPRETES Nick Nolte, James Coburn, Sissy Spacek,

Willem Dafoe, Mary Beth Hurt, Jim True,

Marian Seldes, Homes Osborne.



El mal dolor

a favor SERGIO WOLF

Más allá de si hay un Schrader, o si hay un mundo, un tono, una mirada en Schrader, lo que vuelve a plantear *Días de furia* es el problema de qué se entiende por clasicismo, hoy, cuando parece una discusión improbable, desmentida por la oferta de mercaderías de quien impuso un modo de hacer y ver el cine.

Así, un eje es el vínculo clasicismo-géneros. *Días de furia*, más que cultivarlos blandamente, se apoya en los géneros como una coartada, para luego distanciarse de ellos. Si se abre desplegando un lugar que contiene un enigma y lo presenta con cierto tipo de voz-off, echa raíces en el terreno del policial. Y al mismo tiempo, si ese lugar está fragmentado en espacios determinados, vacíos y helados donde todo ocurre por la falta de ley, estamos en territorio del western, que podemos llamar *northern*.

Pero esas zonas genéricas son pretextos que ocultan lo que importa, como la pesquisa en *Hardcore*, o el aspecto *film noir* de *Light Sleeper*, o el melodrama de familia disfuncional en *Light of Day*. En esos films, y también en *Días de furia*, la clave es el modo de construir el mundo desquiciado que definen y padecen sus desesperados, confusos y fatalmente violentos personajes. Es decir: el centro en Schrader es cómo su personaje mira y da cuenta del mundo que lo circunda con acciones erróneas o inviables, siempre desde una posición moral insostenible en la práctica, siempre pugnando con una otra zona –amenazante y obtusa– que de-

riba todo por su áspero pacto o interacción con eso cuyas leyes no termina de comprender.

De allí que el nudo conspirativo –policial o western– sea borroso, pero le permita a Schrader desplegar más las relaciones entre personajes que las relaciones entre hechos e intriga. Esa superficie exhibe, a contraluz, las raíces enfangadas sobre las que se constituyó el pueblo Lawford, y que termina siendo, finalmente, un juego doble: por un lado, puro fruto de la mente de Wade-Nolte, y por otro, la verdad de esa comunidad primitiva que hiberna y sale a cazar en la nieve. Por eso, la construcción de *Días de furia* bordea el melodrama, donde los personajes necesitan ciegamente ir al origen, y al hacerlo sus pasiones los devoran.

Imbuido de un pesimismo sideral que en films previos era tímido, Schrader narra desde una tradición realista americana que situamos entre Huston y Cassavetes. Esa tradición es seguida al navegar entre esas dos zonas, del personaje como foco, consecuencia y origen de terribles efectos, por un lado, y del relato que desenrolla la idea de secreto bajo el estallido. El mundo de *Días...* está organizado como los mejores relatos clásicos, y de ahí sus nexos con *Un plan simple*, de Sam Raimi. Pregunta: ¿por qué es un film clásico?

Aproximaciones. Porque define un mundo en torno de hechos fuera de campo que tensionan y deciden el presente de los personajes. Porque la lucha por tener autoridad

y ser dibuja la forma de una familia-mundo, con un hijo chapoteando desde el nombre Wade y su padre abusador frente al otro hermano Rolfe-Dafoe que no pudo resolver nada y optó por irse pero antes inocula el mal a Wade. Porque la simetría de las casas de padre e hijo metaforiza la idea del mal transmitido por la sangre pero también por un pueblo que olvidó a Dios y parece a imagen y semejanza del demoníaco padre Glen-Coburn. Porque nunca nadie explica lo que es sino que hace lo que no debería, y eso obliga al espectador a un lugar activo, cosiendo la narración. Porque hay un gran trabajo sobre el punto de vista desviado, de alguien narrando una vida ajena porque no puede actuar sino a través de otro cuerpo, y eso es casi una teoría no de la narración sino de la representación. Porque, al edificar una trama cinematográfica, Schrader edifica un mundo con una lógica interna propia, y todo es más que lo que vemos.

Días de furia –como *Titanic*, *Deseos y sospechas*, *Crepúsculo* o *Un plan simple*– devuelve al cine americano la dimensión narrativa, una dimensión que cada vez más parece condenada a desaparecer bajo cínicos e-mails y descerebrados *Austin Powers*. ▀



Primitivos

en contra QUINTIN

Wade, el personaje de Nick Nolte, es un ser primitivo. No le alcanza con comer sal pura de cada salero que encuentra, sino que se arranca las muelas con una pinza. Pero Wade tiene una razón para hacer las barbaridades que hace: su padre, borracho e impío, le pegaba de chico. La voz en off nos dice al final que es muy malo que los padres maltraten a sus hijos. Enjaulado en la civilización, abrazado al rencor que la infancia atormentada forjó en su alma, atrapado sin salida, el policía parece esperar que la película comience para desatar su violencia. Pero esta situación se anuncia en una de las primeras escenas cuando Wade se queda catatónico dirigiendo el tránsito en la posición de Cristo crucificado. Acaso es la muerte de su santa madre la que desencadena la locura de Wade. Estas vetustas banalidades (psicológicas, religiosas, morales) son el horizonte en el que Paul Schrader inscribe *Días de furia*.

Pero eso no es lo peor de la película. Después de todo, la truculencia trascendentalista es una costumbre de la ficción desde Dostoievski. El problema es otro: la nieve. La nieve es blanca y el blanco es símbolo de pureza. A Schrader le gustan los símbolos y la nieve está de moda. Los cineastas norteamericanos parecen haber descubierto (*Fargo*, *Un plan simple*, *El dulce porvenir*) que no hay nada más artístico que la sangre en la nieve. No contento con la nieve, Schrader completa el cuadro con otro elemento apropiado para simbolismos. Wade

mata a su padre en un arrebato. Luego quema el cadáver en una pira y junto con el cadáver quema el garage y la camioneta del viejo. A continuación, se retira hasta la casa (modesta) en la que vivía su padre. Se derrumba en un sillón y desde allí mira el fuego a través de un enorme ventanal, muy improbable en esa casa. Es un plano magnífico: la bestia en estado melancólico y el ventanal que se abre al fuego y la nieve. Schrader está "haciendo cine": compone un plano bello y repleto de sentido. Es también un plano horrible, impúdico, construido con la peor de las astucias.

No es el único engaño. El mejor amigo de Wade es testigo de un accidente de caza. Wade descubre que su amigo es un homicida mediante las pistas que muestra la cámara: el amigo tiene sangre en la ropa y se comporta de manera sospechosa, su empleador se reúne en secreto con el yerno del muerto (un tipo muy desagradable) y, cuando Wade empieza a hacer preguntas, intenta sobornarlo. Pero la voz en off nos aclara al final, cuando Wade mata a su amigo y desaparece, que no fue así. Era pura paranoia del salvaje, aunque la intriga policial sirve para estructurar la narración y Schrader elige mostrar ostensiblemente esos detalles para después despojarlos de importancia en una frase. El cine dicho de arte es así en estos días: tiene que haber un poco de todo. Intriga y melodrama, moralidad y sadismo, suspenso y religión. Pero sobre todo drama interior,

psicología y culpa, abuso infantil, explicaciones. Si es posible, subrayadas: los flashbacks del padre golpeando y humillando al hijo deben volver en los momentos decisivos y crear de paso una teoría del trauma por medio del montaje. (Hitchcock, en *Cuéntame tu vida*, jugaba con esta idea, pero Schrader hace un uso literal de ella.) Curiosamente, esas imágenes borrosas en la mente de Wade resultan verdaderas, mientras que las pistas de la conspiración, claras y objetivas, son las falsas. Así, Schrader logra que el cine se niegue a sí mismo: lo que aparece delante de la cámara no obliga en nada al cineasta, no es su materia sino un objeto fabricado para la manipulación y el embellecimiento. Lo importante está en otra parte: en la novela original, en el territorio del espíritu, en el mensaje piadoso y consensual. Schrader retrocede a la época en la que el realismo cinematográfico consistía en la ilustración de la literatura y las grandes ideas. Más que el pobre Wade, Schrader es el verdadero primitivo en *Días de furia*. ■

Los jóvenes jóvenes

10 Things I Hate About You
EE.UU.

1999, 97'

DIRECCION Gil Junger
PRODUCCION Andrew Lazar

GUION Karen McCullah Lutz
y Kirsten Smith

FOTOGRAFIA Mark Irwin

MUSICA Richard Gibbs

MONTAJE O. Nicholas Brown

DISEÑO DE PRODUCCION Carol Winstead Wood

INTERPRETES Heath Ledger, Julia Stiles,
Joseph-Gordon Levitt,
Larisa Oleynik.



Inteligencia, sensibilidad, simpatía: tres ingredientes inexistentes en el nuevo malón de comedias juveniles. *10 cosas que odio de ti* se eleva por encima de todas ellas porque posee esas tres características. Y además pasa por alto con olímpica elegancia todos los lugares comunes de las películas que transcurren en escuelas secundarias. El último film en mostrar conflictos adolescentes sin ningún interés por lo social pero con profunda alegría fue *Ni idea*, brillante comedia dirigida por Amy Hackerling y protagonizada por Alicia Silverstone en su mejor momento. *Ni idea* está basada en *Emma*, de Jane Austen, y *10 cosas que odio de ti*, en *La fierecilla domada* de William Shakespeare. La brillante adaptación de un clásico como una comedia adolescente es otro elemento que sin duda las emparenta. Pero también las une el hecho de no caracterizar a los chicos como un ejército de idiotas. Al evitar eso, la película se distingue de muchas otras que, realizadas por adultos que subestiman a los jóvenes, describen la adolescencia de manera

equivocada, mostrando lo superficial como importante y viceversa. Los personajes de esta comedia no son tontos; son inteligentes, simpáticos, sensibles, y eso se extiende a toda la película. El joven bribón no es tal y la chica rebelde tampoco. Su imagen externa los protege de los peligros que implica darse a conocer como individuos. Hay que admitir que *Ni idea* alcanzaba un nivel superior que esta película, pero aun así, si uno compara *10 cosas que odio de ti* con *Juegos sexuales* (otra adaptación de un clásico), se da cuenta de que no solo está mejor contada, actuada y dirigida, sino que también es mucho más abierta, saludable y sin el nocivo puritanismo que desplegaba aquella. Su visión de la sexualidad, del amor, de la amistad y de las relaciones humanas en general coloca a *10 cosas que odio de ti* en un lugar de privilegio. No por nada la película provoca felicidad y buen humor al salir del cine. Algo a lo que films como *Juegos sexuales* y muchas otras producciones americanas se oponen sistemáticamente. **Santiago García**

PACTO CON LA MUERTE

El desafío

Desperate Measures

EE.UU.

1997, 100'

DIRECCION Barbet Schroeder
GUION David Klass

FOTOGRAFIA Luciano Tavoni

MUSICA Trevor Jones

MONTAJE Lee Percy

DIRECCION ARTISTICA Sandy Getzler

INTERPRETES Michael Keaton, Andy
García, Brian Cox, Marcia
Gay Harden, Joseph Cross.



Además de una muy buena película, *Pacto con la muerte* es una suerte de demostración de que el cine puede enfrentarse a cualquier premisa argumental y salir victorioso. El film plantea, en los primeros minutos, el siguiente conflicto: un policía (Andy García) tiene un hijo de nueve años que necesita, para no morir de leucemia, un trasplante de médula ósea. García descubre, mediante una incursión ilegal en los archivos del FBI, que el donante compatible es un convicto asesino y psicópata (Michael Keaton). La cantidad de riesgos presentes en este punto de partida es alarmante: actuaciones desastrosas, lecciones de vida, redenciones, otra copia de *El silencio de los inocentes*, suspense con golpes bajos y otras calamidades. Sin embargo, Schroeder —que demostró manejar muy bien el thriller en la infravalorada remake de *El beso de la muerte*— hace explotar todas esas cuestiones en un solo movimiento cuyo sustento principal se basa en una mirada inteligente que plantea la vuelta a la diversión en detrimento de los aburridos sermones sobre psicópatas.

Es fácil suponer que Keaton aprovechará la oportunidad para escapar antes de que le claven el bisturí. García no puede matar a Keaton porque no le serviría como donante para su hijo, por lo que su posición de padre interferirá con la de su profesión de policía. Y otra vez el riesgo del discurso bienpensante es anulado por Schroeder al delimitar claramente los objetivos de los personajes: Keaton quiere huir, García quiere salvar a su hijo y los otros policías tienen como prioridad, a cualquier precio, que el criminal no se escape. Lo que viene después es una persecución múltiple entre el padre, el donante fugitivo, policías y médicos armada con lógica implacable y precisión matemática. Esto permitirá, entre otras cosas, que funcionen persecuciones automovilísticas, explosiones y otros recursos que el cine de acción parecía haber agotado más por maltrato que por uso reiterado. Al buen uso que hace Schroeder de todo esto contribuyó la música de Trevor Jones (*El beso de la muerte*, *Laberinto*), felizmente tan fuera de época como esta película. **Javier Porta Fouz**

Chau Susana

ARGENTINA

1999, 91'

DIRECCION Juan José Jusid

PRODUCCION Carlos Luis Mentasti

GUION Marcos Carnevale

FOTOGRAFIA Alfredo Mayo

MUSICA Leo Sujatovich

MONTAJE Jorge Valencia

DIRECCION ARTISTICA Margarita Jusid

INTERPRETES Susana Giménez, Luis Brandoni, Betiana Blum, Loles León, Rossy De Palma, Fabián Gianola, Rodolfo Ranni, Guillermo Nimo.



Todavía se oye decir por ahí que es bueno que existan películas como estas, que es importante y necesario que los canales sigan produciendo cine comercial, aunque este sea un cine que evite toda ambición estética, sea conceptualmente pobre y proponga modelos conservadores o reaccionarios. Yo digo que no, y que todo esto ya me da un poco de asco. Hay un nivel de cinismo muy grande en considerar que es bueno para nuestro cine que se hagan películas tan malas. Ya no hay más excusas posibles; este cine tiene que desaparecer. *Esa maldita costilla* confirma las nulas cualidades cinematográficas de este modelo de producción. No esperábamos mucho, es verdad; ya todos suponíamos que iba a ser un desastre. Pero este es el problema: ya no podemos confiar en la televisión como promotora de proyectos cinematográficos. El cine de la TV no tendría que ser necesariamente malo, pero pareciera que en este país y con esta televisión no habría otra posibilidad. Esta mediocridad y la ausencia de indicios de

una voluntad de superación ya cansan. Es por eso que este nuevo fracaso artístico, aunque previsible, no deja de irritar nuestra paciencia. Queremos demasiado al cine para aceptar esta invasión de desiertos, esta acumulación de banalidades y torpezas, esta declamación de ideologías repugnantes. Todos los planos de *Esa maldita costilla* parecen querer desmentir las casi infinitas posibilidades del cine. No hay una sola imagen con aunque sea algo de belleza; el desarrollo de la trama evita todo rasgo de inteligencia; se presenta como una comedia, pero no hay ningún momento gracioso; pretende ser un homenaje a las mujeres, pero termina siendo machista; no tiene emoción; los personajes son esquemáticos y poco interesantes; los diálogos son muy pobres; los chillidos de Susana son insoportables. Podría nombrar alguna otra deficiencia, pero prefiero resumir diciendo que películas como *Esa maldita costilla* hacen que el mundo sea un lugar un poco peor.

Juan Villegas

EL EXTRANJERO LOCO

Señores, yo soy gitano

Gadjo dilo

FRANCIA

1997, 101'

DIRECCION Tony Gatlif

PRODUCCION Guy Marignane

GUION Tony Gatlif

FOTOGRAFIA Eric Guichard

MUSICA Tony Gatlif

MONTAJE Monique Dartonne

DIRECCION ARTISTICA Brigitte Bassart

INTERPRETES Romain Duris, Rona Hartner, Izidor Serban, Ovidiu Balan, Angela Serban, Aurica Ursan.



El extranjero loco es la cuarta película de Gatlif y la última de la trilogía en la que el director cuenta historias de gitanos. Pese a que se desconocen los dos títulos iniciales, *Gadjo dilo* y la mirada del realizador sobre un universo extraño (que el cine trató en más de una oportunidad: *Tiempo de gitanos* de Kusturica, algunos films soviéticos anteriores a la Perestroika) tienen las virtudes y los defectos que caracterizan a las películas que abordan ese tema.

El comienzo es más que atractivo, con un personaje (Stéphane) que busca en la música gitana sus propias raíces y es invitado de manera fortuita a pasar unos días en una comunidad de ese origen. Desde las primeras imágenes, Gatlif muestra en un estilo casi documental cada uno de los rituales gitanos, en especial los relacionados con su música y con la permanente verbosidad de los integrantes del clan. En esos momentos, *El extranjero loco* observa las costumbres gitanas, los gritos desaforados de Izidor y la belleza de la bailarina Sabina, con una cámara que se sirve de la potencia de las imágenes

y de la ilustración sin subrayados. La trama se desarrolla sin prisa, como si se tratara de un documento etnográfico sobre las características de una comunidad determinada. Gatlif no necesita de subtramas importantes ni tampoco registra las vivencias de un grupo que el cine suele mostrar desde el pintoresquismo y el folclorismo *for export*. Su mirada, en cambio, oscila entre el extrañamiento inicial del recién llegado y los rituales gitanos que el director ya conoce, que alcanzan sus mejores escenas en la relación afectiva entre Stéphane y Sabina. En la última parte se abandona la sutileza argumental para elegir una subtrama catártica, inesperada en el devenir del relato. Son los momentos en que *El extranjero loco* cae en el alegato sobre la marginalidad de los gitanos y en la torpeza de un cine de denuncia, realizado por un cronista que investiga la noticia más catastrófica para el medio en que trabaja. O, en todo caso, en la necesidad periodística de mostrar que los gitanos cantan, ríen, insultan, bailan... y además sufren. Gustavo J. Castagna

El simple acto de narrar

Bacheba-Ye Aseman

IRAN

1997, 87'

DIRECCION Majid Majidi
PRODUCCION Kevin Costner, Amir Esfandari, Mohammad Esfandari, Jim Wilson
GUION Majid Majidi
FOTOGRAFIA Parviz Malek
MONTAJE Keyvan Jahanshahi
MUSICA Majid Majidi
INTERPRETES Mohammad Amir Naji, Mir Farrokh Hashemian, Bahare Sediqi, Fereshte Sarabandi, Nafise Jafar-Mohammadi.



La modernidad es ancha y ajena. Territorio ambiguo que alberga todo tipo de posibilidades tecnológicas y, a la vez, deja entrever incapacidades narrativas. En el presente cinematográfico, el placer de narrar simplemente una historia se ve eclipsado por recursos técnicos y formales, en la mayoría de los casos arbitrarios y vacíos.

Basta con ver la cartelera para percibir una renuncia al sencillo acto de narrar en beneficio de los fuegos de artificio que se proponen como novedosos y originales.

En *Los niños del cielo*, la segunda película de Majidi vista este año —la primera fue *El padre—*, se pone de manifiesto el poder de la narración. A partir de la pérdida de un par de zapatos se genera la historia de dos hermanos, Ali y Zahara. La carencia constituye el nudo del relato: reencontrarse con los zapatos será para los niños un desafío. Pero para el espectador brinda la posibilidad de desplegar una mirada más atenta a lo que significa una pérdida en el contexto que propone el realizador.

La dimensión del cine de Majidi es univer-

sal pero no deja de lado los indicios de la pertenencia a una idiosincrasia particular, dolorosa y sufriente. El grupo familiar compuesto por una madre enferma, un padre trabajador y sumamente religioso y dos niños que, de alguna manera, desafían al destino revela, metafóricamente, el estado de un país en constante tensión.

Los niños del cielo carece de la autorreflexión que propone Abbas Kiarostami en *El sabor de la cereza* o *Detrás de los olivos*; no tiene la fuerza de *El padre* ni la lúcida calidez de *La manzana*. Sin embargo, se destaca en la cartelera como una opción más que interesante. Al igual que los films mencionados, *Los niños del cielo* respira libertad y sigue conmoviendo al espectador a partir de la sencillez de una historia bien narrada. Basta rescatar la luminosidad que destila el rostro de los niños, la férrea dignidad del padre de familia o el choque entre los distintos sectores sociales para seguir apostando a una cinematografía sencilla y profundamente emotiva como la iraní. **Marcela Gamberini**

RIO ESCONDIDO

Ocultamientos y revelaciones

ARGENTINA

1999, 88'

DIRECCION Mercedes García Guevara
PRODUCCION Mercedes García Guevara
GUION Mercedes García Guevara
FOTOGRAFIA Esteban Sapir
MUSICA Martín Bauer
MONTAJE Alejandro Brodersohn
DIRECCION ARTISTICA Mercedes Alfonsín
INTERPRETES Paola Krum, Juan Palomino, María José Gabín, Pablo Cedrón, Laura Melillo, Roly Serrano, Elías Carrasco.



La ópera prima de Mercedes García Guevara se inscribe dentro de un cine argentino de tonalidades suaves. La historia narra los conflictos de Ana (Paola Krum), quien descubrirá un mundo nuevo luego de enterarse de la infidelidad de su esposo. En varios aspectos, *Río escondido* tiene puntos de contacto con *El impostor*, primera película de Alejandro Maci, en la que un relato pausado y sin declamaciones propiciaba la creación de algunos climas agobiantes. No es casual, por otra parte, que ambos realizadores debutantes hayan tenido un mismo aprendizaje estético: el cine de María Luisa Bemberg.

Río escondido posee un atractivo comienzo y durante su primera media hora transmite una misteriosa atmósfera, donde imperan los silencios y las preguntas aún sin responder de la protagonista. Ana descubre una carta enviada a su marido (Pablo Cedrón) y emprende un viaje iniciático a un pueblo mendocino. Allí se entera de la vida paralela de su esposo (que tiene otra mujer y otro hijo) pero

también conoce a un hombre (Juan Palomino) que cumple una condena en la cárcel de ese lugar.

Hasta el primer encuentro de estos dos personajes, el punto de vista se centra en la mirada de Ana y la película está contada con tiempos pausados, los necesarios para que la historia transmita de manera eficaz sus características enigmáticas, y por medio de un relato que oculta información. Pero a partir de la escena del encuentro, *Río escondido* empieza a perder interés y la historia se torna confusa, arbitraria. El film cae en un terreno previsible: la relación entre Ana y el presidiario, que alcanza su ejemplo decorativo extremo en la escena en que él le limpia las heridas a la protagonista.

Lamentablemente, aquellos minutos iniciales en los que se advertía una puesta en escena rigurosa y apoyada en ínfimos detalles dejan su lugar a una fotografía ostentosa y a otra historia remanida sobre la liberación femenina.

Gustavo J. Castagna

NADJA

EE.UU., 1996, 85'. DIRECCION Michael Almereyda. PRODUCCION Mary Sweeney y Amy Hobby. GUION Michael Almereyda. FOTOGRAFIA Jim Denault. MUSICA Simon Fisher Turner. MONTAJE David Leonard. DIRECCION ARTISTICA Kurt Ossenfort. INTERPRETES Suzy Amis, Galaxy Craze, Martin Donovan, Peter Fonda, Karl Geary, Jared Harris, Elina Löwensohn.



De un tiempo a esta parte, el cine "de culto" se ha convertido en una marca de fábrica, en una receta cuidadosamente respetada. Un proceso que solía llevar años de visiones repetidas y metódicas reuniones tribales se ha convertido, por obra y gracia de la homogeneización de gustos y criterios y el constante reciclaje de arquetipos, en una autoprolama estrictamente publicitaria, imprescindible para llegar al alcance de un público cada vez más parcelado pero, paradójicamente, con poca capacidad de discernimiento y atado a convencionalismos y clichés generalizadores (el bizarrismo como ente amorfo que todo lo abarca pero poco aprieta).

Nadja es una historia de vampiros posmodernos y melancólicos con algunos toques lésbicos -filmada en blanco y negro con el apoyo de David Lynch-, basada en el mismo guión que diera origen a *La novia de Drácula*. El famoso conde de origen rumano ha muerto recientemente a manos del siempre listo Van Helsing (Peter Fonda en ácido y en bicicleta, imposible interpretación de uno de los más desaprovechados actores de habla inglesa). Su hija, la muerta viviente Nadja (Elina Löwensohn, de una extraña y plácida belleza), viaja a Nueva York en busca de sus restos con la meta de continuar la prosapia, mordiscos mediante. Sexo y sangre, música de Portishead, ironías varias y algunas escenas tomadas con una cámara de video de juguete (un toque *chic* para sensibilidades *snob*). A pesar de esto, *Nadja* no molesta ni incomoda ni aburre. Sus imágenes se reflejan en la retina del espectador como si de un videoclip se tratara: al cabo de unas horas, son tan solo un lejano recuerdo de algo (qué duda cabe) perteneciente al cada vez más amplio reino del audiovisual.

Diego Brodersen

HEROES Y DEMONIOS

ARGENTINA, 1999, 98'. DIRECCION Horacio Maldonado. PRODUCCION Horacio Maldonado. GUION Horacio Maldonado. FOTOGRAFIA Carlos Torlaschi. MONTAJE Nicolás Tuozzo y Pablo Ratto. MUSICA Martín Bianchedi. INTERPRETES Pablo Echarri, Federico D'Elia, Andrea Pietra, Héctor Alterio, Villanueva Cosse, Nacha Guevara, Cira Caggiano, Alejandro Fiore, Lionel Campoy, Wanda Weiss.



Héroes y demonios es un retroceso respecto de *El desvío*, la película anterior de Horacio Maldonado, no solo porque el film no está logrado y es mucho menos coherente que el anterior. El verdadero problema es que Maldonado parece haber perdido el rumbo al punto de cambiar la frescura por irresponsabilidad política y cinematográfica. La película cuenta cómo dos pacientes del manicomio fundan un movimiento vagamente nihilista que intenta asesinar al presidente. Mientras D'Elia, rico y pacifista, sabotea las computadoras de las multinacionales, Echarri, pobre y violento, hace volar el Abasto y planea el magnicidio. Los dos están descritos desde la ideología del resentimiento populista argentino que postula que el país es una bola de corrupción donde todo da lo mismo, aun la resistencia contra el sistema. Es más, oponerse a él resulta, según la curiosa moral de la película, un remedio peor que la enfermedad, una obra de desquiciados que produce víctimas inocentes. En esta ciénaga nacional hay, sin embargo, un personaje bueno y noble. Es Héctor Alterio, un agente de los servicios de inteligencia, honesto, capaz y simpático. El contraste de Alterio (el héroe) con colegas torturadores, superiores insensibles y terroristas peligrosos (los demonios) termina recreando la "teoría de los dos demonios", de la que Maldonado parece no haber oído hablar. Esta insensatez en el planteo político se complementa con momentos de verdadera obscenidad fílmica, como los que siguen a la voladura del shopping, en los que Maldonado se regodea con escombros, cadáveres y víctimas gritando. La película termina con la muerte violenta de una niña, signo inequívoco de un cineasta que se enorgullece de su competencia profesional (que no es nula) pero que no tiene a la ética de su arte en consideración. Quintín

LAS AVENTURAS DE JIM WEST

Wild Wild West

EE.UU., 1999, 105'. DIRECCION Barry Sonnenfeld. PRODUCCION Jon Peters y Barry Sonnenfeld. GUION S. S. Wilson, Brent Maddock, Jeffrey Price y Peter S. Seaman sobre la historia de Jim Thomas y John Thomas. FOTOGRAFIA Michael Ballhaus. MUSICA Elmer Bernstein. MONTAJE Jim Miller. DISEÑO DE PRODUCCION Bo Welch. INTERPRETES Will Smith, Kevin Kline, Kenneth Branagh, Salma Hayek.



Jim West (Will Smith) y Artemus Gordon (Kevin Kline) llevan unos pesados imanes en el cuello, que los atraen inevitablemente el uno al otro. Un plano general nos los muestra pegados. Sin corte, cada uno corre hacia un lado de la pantalla hasta quedar fuera de campo. Oímos dos gritos aproximándose y los dos personajes vuelven a chocar. Desde el principio del gag sabemos cómo va a terminar. Y esperamos que el remate nos dé algo más que lo inevitable. Pero no, otra vez sopa. Todo *Wild Wild West* se construye sobre la misma previsibilidad. Que incluye corrección política (el héroe es negro y se condena el racismo) e ironía sobre la corrección política (hay dos millones de chistes sobre una supuesta relación gay entre los protagonistas, sumados a bromas sobre negros y lisiados), elementos obligatorios a la hora de quedar bien con todo el público. Aunque a los realizadores se les escapó un detalle interesante. El plan del villano interpretado por Branagh es devolver a cada país que colonizó América del Norte su parte correspondiente de los Estados Unidos. Es decir Francia, Inglaterra, España y ¡México! Parece que la patria de Moctezuma era una potencia colonialista. ¿No fueron los norteamericanos los que prácticamente se afanaron Texas, Nuevo México, Alta California y más de medio Arizona en 1848? Ahora se entiende mejor eso de la corrección política: este cine aparentemente inocuo opera una corrección sobre la historia conocida. En el fondo, se está imprimiendo una nueva leyenda, donde los dueños de la aldea global, estos americanos del Norte que les ganaron a los del Sur, nunca hicieron nada malo. Corrección: siguen filmando cosas como *Wild Wild West*.

Leonardo M. D'Espósito

BARNEY EL DINOSAURIO

Barney's Great Adventure

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Steve Gomer, CON George Hearn, Shirley Douglas, Trevor Morgan, Diana Rice.



Con el mismo nivel de realidad de Margarito Tereré, Barney es un dinosaurio gomo y fucsia de gran éxito en la TV estadounidense. Aquí es menos conocido, pero en las jugueterías está el muñeco. Barney es un defensor acérrimo de la imaginación—su condición de existencia—y su ideología es la del “pastel de manzana”: abuelos, granja, ingenuidad y granero. La película es la más simplona, colorinche y ñoña del año y las canciones son horribles. Sin embargo, más allá de su chatura general, las secuencias de aventuras tienen interés y se entienden. Con esto le alcanza para estar por encima de mucho cine hecho para los mayores de cinco años. **Javier Porta Fouz**

PERDIDOS EN NUEVA YORK

The Out of Towners

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Sam Weisman, CON Steve Martin, Goldie Hawn, John Cleese, Mark McKinney, Oliver Hudson.

Perdidos en Nueva York es una remake, pero eso no importa demasiado. Protagonizada por Steve Martin, la película es muy mala y nunca termina de definirse como comedia

disparatada (se puede ver en cable *Sargento Bilko*, una verdadera comedia con Steve Martin) o de rematrimonio (aunque la pareja no se ha separado, ha perdido la pasión) o como una historia melancólica sobre la falta de oportunidades de quienes pasan los cuarenta en un mundo de jóvenes. Los chistes son mediocres, las escenas emocionantes son lastimosas y solo quedará en el recuerdo de quien esto escribe la escena en la que Martin, drogado por error, corre por el Central Park cantando una canción de *Hair*. **Santiago García**

NENETTE Y BONI

Nénette et Boni

FRANCIA, 1996, DIRIGIDA POR Claire Denis, CON Grégoire Colin, Alice Houri, Valéria Bruni-Tedeschi, Vincent Gallo, Jaques Nolot, Gérard Meylan, Alex Descas.

Los protagonistas del film son dos adolescentes de Marsella. Ella, Nénette, quedó embarazada, desea realizar un parto anónimo y abandonar a su bebé. Boni es un pizzero que vive fantaseando con la panadera. La panadera está casada con Vincent Gallo. Boni (Grégoire Colin) hace pis con un conejo en la mano. Todo parece destinado a terminar mal. Pero no. O quizá sí. Porque el interés que uno puede sentir en las primeras escenas queda sepultado entre la pretenciosidad, el aburrimiento y un final disparatado sin una gota de humor. La combinación de esos tres elementos es fatal. **SG**

INSTINTO

Instinct

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Jon Turteltaub, CON Anthony Hopkins, Cuba Gooding, Jr., Donald Sutherland, Maura Tierney, George Dzundza.

No contento con *Leyendas de pasión* y *La máscara del zorro*, Anthony Hopkins vuelve

a lucir pelo largo en una mala película. En este caso se trata de la variante teratológica de bodrio: cada parte de *Instinto* proviene de otro film, por ejemplo, de *Atrapado sin salida*, *El silencio de los inocentes* y *La sociedad de los poetas muertos*. Si bien este monstruo de miembros mal cosidos no carece ni de manipulación hacia el espectador ni de duración excesiva, tiene un extraño vigor, lo que indicaría que sus responsables están convencidos de la espuria forma de contar estas tonterías. Lo que no es mucho mérito. **JPF**



JAMAS BESADA

Never Been Kissed

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Raja Gosnell, CON Drew Barrymore, David Arquette, Michael Vartan, Leelee Sobieski, Garry Marshall.

La mayor virtud de esta película es su irregularidad. En vez de ser parejamente mediocre, por momentos sale a flote (así como en otros se precipita en lo más hondo). Lo mejor: Aldys (Sobieski, ver última página) y los *nerds* entrando al baile disfrazados de doble-hélice de ADN. Lo peor: una voz en off redentora que vuelve buenos a los malos y hace, de padecerlos, una experiencia positiva. Como en una publicidad de teléfonos, de cuyo credo no quiero acordarme. **Hugo Salas**



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 DIEZ A UNO

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	DIEGO LERER CLARIN	DIEGO BATLLE LA NACION	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MOIRA SOTO HUMOR	QUINTIN EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA ESPECTADOR	HORACIO BERNADES PAGINA 12	
LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR	8		9		9				9		8,75
DR. AKAGI	7		8	10	9		8	8	8	10	8,50
GARAGE OLIMPO		9	8		7		7	8			7,80
YO RECUERDO	8				8		8	6	8	8	7,67
DIAS DE FURIA	6	8	8	9	6	8	5	8	7	8	7,30
10 COSAS QUE ODO DE TI				7		7			7	7	7,00
EL EXTRANJERO LOCO	7	8	7	7	7	7	6	7	7	6	6,90
LOS NIÑOS DEL CIELO	8	8	7	7	6	6	7	6	5	7	6,70
LOS IDIOTAS		5	7		5		7	7		9	6,67
OJOS BIEN CERRADOS		7	4		7	4	9	7	7		6,43
CUATRO DIAS DE SEPTIEMBRE	5	7	5			6	6	5	7	7	6,00
PACTO CON LA MUERTE	7		1			6	8	6	7		5,83
EL PISO 13	5	7	6		5	5	6	6	6		5,75
13 GUERREROS	4	7	6			4			7		5,60
NENETTE Y BONI	5	5	5	5	4	8	5	6	2	5	5,00
RIO ESCONDIDO		5	5		5	5	5				5,00
NADJA	5	2	5		4	6	5		7	3	4,63
JAMAS BESADA		3	4	6		6	4				4,60
PERDIDOS EN NUEVA YORK	4	3	3			3			4	5	3,67
HEROES Y DEMONIOS			3		4	4	3		5	2	3,50
INSTINTO	3	3	4	4		2	4			3	3,29
LAS AVENTURAS DE JIM WEST	2	3	3	4	2	3	3				2,86
ESA MALDITA COSTILLA	3	2	3	1	1	1	2		1	4	2,00



**PERFIL
LIBROS**

[EN TODAS LAS LIBRERÍAS]

**LOS TEXTOS RECOBRADOS
DE UN PERIODISTA DESAPARECIDO**

**ENRIQUE RAAB
CRÓNICAS EJEMPLARES**

DIEZ AÑOS DE PERIODISMO
ANTES DEL HORROR (1965-1975)

Selección y Prólogo de Ana Basualdo

320 pp. \$18.



¿Y AHORA quién?

La sucesión de Mahárbiz está en marcha. Los sectores que ya tienen sus candidatos han comenzado a destejer sus internas. Sin embargo, esta se presenta como una estratégica oportunidad para plantear los grandes temas que hasta ahora no han sido resueltos: desde los agujeros negros de la Ley de Cine hasta qué hacer con los subsidios y las deudas.

Nadie que tenga intenciones de suceder a Julio Mahárbiz en la dirección del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales podrá –o al menos no debería– soslayar las siguientes preguntas:

- 1) ¿Hasta qué punto investigar la gestión saliente?
- 2) ¿Qué hacer con quienes le adeudan dinero al Instituto?
- 3) ¿De qué manera controlar los presupuestos inflados? (Una práctica generalizada y de vieja data.)
- 4) ¿Qué hacer con los agujeros negros de la Ley de Cine? (Por ejemplo, con la integración de los distintos órganos que hacen al funcionamiento del Instituto: Asamblea Federal, Consejo Asesor, Comités de Crédito y Evaluación.)
- 5) ¿Tiene sentido que el Estado continúe subsidiando las películas producidas por la tevé? (Dos ejemplos arbitrarios para orientar la discusión: en 1997 *Dibu* –Telefé– recibió 3.019.389 dólares de subsidio y *Cenizas del paraíso* –Artear–, 2.790.488.)
- 6) En síntesis: ¿Qué idea de cine se debe apoyar?

En estos días, quienes participan de las discusiones previas por el reparto de poder en el futuro del Instituto, se encuentran en una encrucijada: debaten estos temas o le prestan más atención a cómo asegurar que su tendencia, sea cual fuere el nombre, se encuentre representada, de ser posible, en la dirección.

Lo único en lo que todos parecen estar de acuerdo es en algo: nadie está dispuesto a permitir que se repita una experiencia análoga a la de Mahárbiz, un hombre que no provenía del cine y cuyo apoyo fundamental, casi se podría decir único, fue el del Presidente de la Nación. Es seguramente en este sentido que Osvaldo Papaleo dice: “la industria del cine no se come otro Mahárbiz”. Roberto Miller, secretario general de

SICA, aclara y amplía: “tenemos que ponernos de acuerdo entre las entidades, preparar una propuesta y llevársela a De la Rúa y a Duhalde y decirles ‘la industria del cine quiere esto’. Es más, nos tendríamos que atrever incluso a sugerir nombres”.

LAS INTERNAS. A menos de dos meses de las elecciones, las discusiones por el poder del Instituto se circunscriben al terreno de la Alianza, cuyo triunfo parecen descontar propios y la mayor parte de los ajenos. Bajo la fórmula De la Rúa-Alvarez se mueven, al parecer, cinco líneas, una de las cuales no tendría demasiadas posibilidades, pero como es un clásico en este tipo de investigaciones, en lo aparentemente débil y descartable puede ocultarse el nombre indicado.

1. La línea Manetti. Luego de la buena repercusión del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, uno de los nombres fuertes es el de su director general, Ricardo Manetti. Si bien él asegura “no tener nada para comentar” y que su “única preocupación actual es la Dirección General de Promoción Cultural”, algunos consideran que la dirección del Instituto sería de su interés. El principal aval de Manetti es su buena relación con Cecilia Felgueras, una de las funcionarias con mayor llegada a De la Rúa. Su debilidad aparente no es poca: su vinculación con lo que se conoce como la “industria” sería escasa.

Otro hombre fuerte del delarruismo, Darío Lopérffido, podría influir decisivamente a la hora de elegir candidato.

2. La línea PCI. También ligado al Festival de Buenos Aires aparece su director artístico Andrés Di Tella, quien junto con otros cineastas como Martín Rejtman, Pablo Trapero y Eduardo Milewicz entre otros conforman el PCI (Proyecto de Cine Independiente). Según Di Tella, son un grupo de cierta afinidad que propone un método alternativo de producción. Sus principales



preocupaciones: obtener una reglamentación clara que apoye esta forma de producir, recortar el subsidio a las películas de la televisión, investigar a fondo –aunque no están tan seguros de que esto se pueda llevar a cabo– la gestión de Mahárbiz y no aceptar una amnistía indiscriminada de deudas con el Instituto (lo que se conoce como *Blanqueo 2000*). Este grupo tiene llegada a Lopérfido y una buena relación con Manetti, aunque su mejor candidato parece ser otro.

3. La línea Frepaso. Más y mejor relación con el mundo de las entidades tiene la línea del Frepaso, y precisamente por esto sus posibilidades parecen más concretas. Los nombres son Lita Stantic, Pablo Rovito, Julio Raffo (tres de los que más se han opuesto públicamente a Mahárbiz), David Blaustein y Claudio Pustelnik.

Dos ejemplos de cómo el Estado subsidia a la tevé: en 1997, *Dibu* recibió tres millones de dólares y *Cenizas del paraíso* casi dos millones ochocientos.

Stantic tiene, en este panorama, buena proyección. Aunque no niegue esta condición, Stantic –cuya carrera en los últimos años ha estado cerca de los nuevos directores y los bajos presupuestos (*Dársena Sur*, de Reyero, y *Mundo grúa*, de Trapero)– prefiere apoyar otro nombre: “Rovito es el más capacitado para la dirección del Instituto”. Productor de *Casas de fuego* (Stagnaro) y *Cierra los ojos* (Docampo Feijóo, en rodaje), Rovito integró el Consejo Asesor del Instituto, el Comité de Créditos y, actualmente, la Junta de Calificación. Además, parece ser el hombre más cercano a SICA.

El punto que marca la diferencia, y donde gana mayor peso el otro candidato del sector, Julio Raffo, es en la política que debe

implementarse en relación con los multimedios. Blaustein, Rovito y Stantic proponen un límite en los subsidios que frene la inflación de costos y la parte que se lleva la televisión, beneficiando así a los productores de bajos y medianos presupuestos. Esto choca contra los intereses no solo de la televisión sino también de aquellos que, mayormente en coproducción, prefieren apostar a costos altos. Es de suponer que Raffo represente, en este sentido, una opción más moderada (es el asesor legal de varias producciones, tanto de medio como de alto costo).

4. La línea Cohen. La preocupación por un límite a los subsidios sería uno de los motivos por los que los sectores más “duros” de la industria piensen en un posible representante cercano a De la Rúa: Rafael Cohen (amigo del candidato radical). Cohen comparte los postulados del Frepaso en cuanto a la necesidad de pautas claras para los subsidios y créditos, pero se anima a sugerir falencias en la Ley: “Mahárbiz jamás cuestionó un dictamen del consejo de créditos y cumplió con todas sus funciones. El problema habrá que buscarlo en la Ley”. Por otro lado, tiene una mirada más industrial, de cine de productor: “el próximo director tiene que ser un hombre que verdaderamente conozca la industria del cine, que sepa de producción, de distribución y de festivales. Debe estar muy empapado del negocio del cine”. Cohen tiene un problema: aparece muy ligado a la gestión de Mahárbiz. Desde 1995 se desempeña en el Comité de Créditos y el año pasado estuvo a cargo de la organización del Mercado del Film (Festival de Mar del Plata).

Aunque no acepta explícitamente su nominación al cargo, Cohen –productor y distribuidor– llena perfectamente los requisitos que él mismo propone. Requisitos que se asemejan a los de Héctor Olivera (presidente de Aries y socio de Argentina Sono Film), aunque este no explicita ningún tipo de adhesión: “necesitamos una persona que tenga sentido común, criterio y olfato para saber lo que tiene que apoyar o no. El primer filtro tiene que ser el Comité de Créditos, no dar crédito a cualquier película. Hay que hacer también una evaluación comercial. Si la propuesta es una película familiar con Francella y la Oreiro y se estrena el 9 de julio en ciento veinte salas, la película tiene que hacer plata. Pero otra, hecha para los festivales y estrenada en tres salas, lo más probable es que no pague la publicidad de

su lanzamiento”.

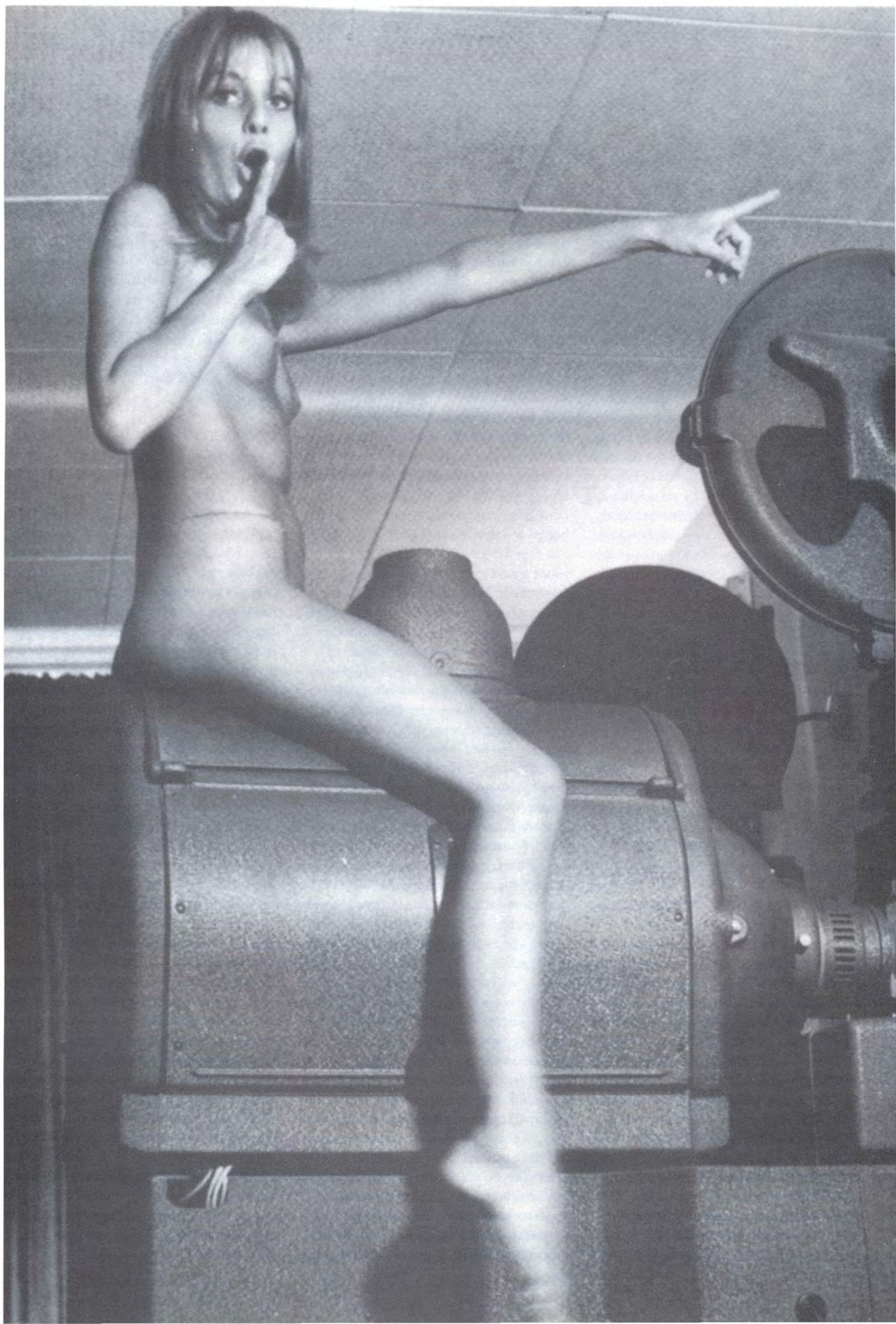
Hay que aclarar que una delgada línea separa a Cohen de Olivera: para Cohen toda película nacional hecha con elenco y técnicos argentinos debe ser subsidiada.

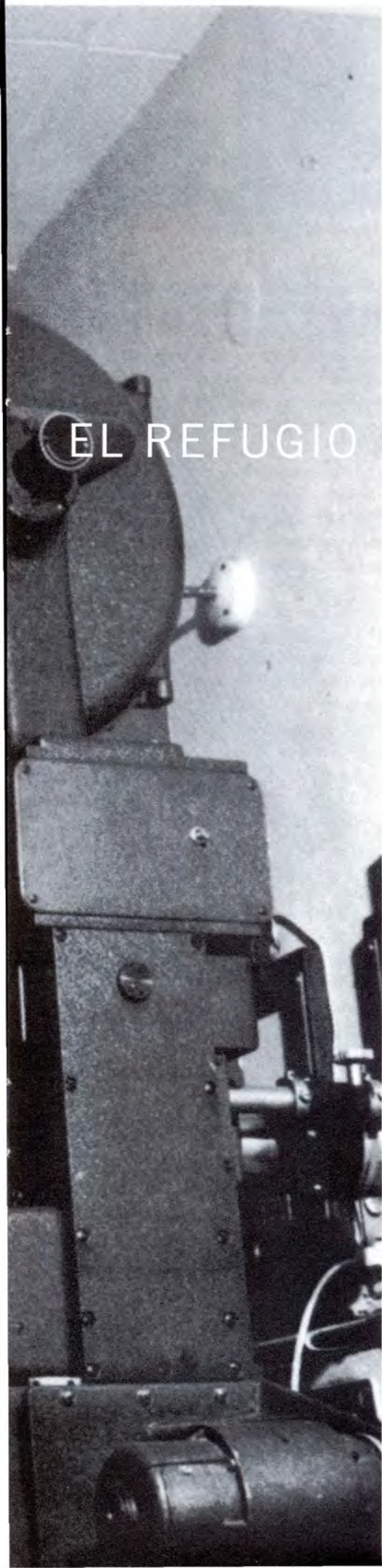
5. El tapado. Otro representante del industrialismo es Ricardo Wullicher (gestor de Patagonik y de las alianzas entre los grupos más poderosos en la era Mahárbiz). Wullicher es uno de los nombres que con mayor fuerza suena como próximo director del Instituto. Su negativa a hacer declaraciones, como en el caso de Manetti, alimenta estas suposiciones.

CONSENSO. De todas estas especulaciones, un grupo queda afuera. Son los productores y realizadores representados por la APRI y los directores agrupados bajo el nombre de *Malas Artes*. Estos grupos han llegado a una conclusión: “Mahárbiz no es el enemigo”. Lo que ha dado lugar a que muchos los califiquen como los últimos aliados del director actual. Con una actitud polémica, Luis Barone –presidente en ejercicio de la APRI– tiene grandes reservas frente a la Ley, está en contra de subsidiar a los multimedios y no concuerda con la línea del Frepaso. Además, está a favor de la eliminación de las deudas con el Instituto. Para él, el candidato menos objetable es Manetti.

Un único nombre tiene la suficiente adhesión como para frustrar las aspiraciones de todos los demás: Luis Puenzo. Con una trayectoria internacional como director y considerado el gestor y *alma mater* de la Ley de Cine, todos –excepto Barone– coinciden en señalarlo como el indicado, e incluso el PCI quería insistir sobre esto a pesar de las contundentes palabras de Puenzo. Dice Puenzo: “no quiero ser director del Instituto por ahora. Solo lo haría cuando concluya mi carrera como cineasta, dentro de veinte años. Es posible que yo pudiera hacerlo bien, pero de ninguna manera mientras quiera filmar”. El PCI coincide con Puenzo acerca de la necesidad de investigar estos últimos años del Instituto, pero no con respecto a qué hacer con los subsidios a la TV (el PCI es mucho más duro al respecto).

El reconocimiento de Puenzo como “candidato ideal”, más allá de las discrepancias que tiene no solo con el PCI, quizá se deba a que el director de *La historia oficial* parece ser uno de los pocos nombres –si no el único– que podría asegurar la posibilidad de la discusión entre las diversas posiciones, sin dejar a nadie de lado. ■





EL REFUGIO DE LA censura

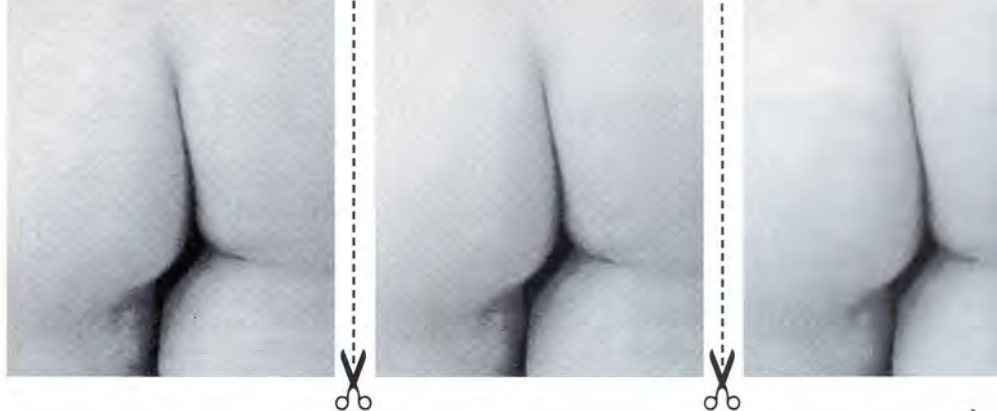
Un documental exhibido en la televisión abierta reactualizó el tema. La censura puede asociarse fácilmente con el pasado.

El de Miguel Paulino Tato es un cadáver listo para salir del ropero cuando queremos pensar que las cosas están bien. Pero el panorama en el cable indica que no es así. **por JORGE GARCIA**

¿Qué es lo que busca una persona que se suscribe a una empresa de cable con la intención esencial de ver cine? La respuesta inmediata es que las películas que se exhiban cumplan con tres requisitos básicos que no existen en la televisión abierta: a) ausencia de cortes comerciales; b) que estén subtitoladas; c) que no haya alteración en su metraje, ya sea provocada por la calificación y/o la autocensura. Tres condiciones que, juntas, satisface una muy escasa proporción de los films proyectados en el cable y que solo algunos canales Premium, y no siempre, pueden garantizar. A propósito de este tema, no es casual que el alquiler de videos, que en los últimos años había entrado en una profunda crisis, se haya incrementado en los meses recientes en alrededor de un 25%. Es que es evidente que –por encima de la muy mediocre calidad de la mayoría de los títulos editados, mediocridad que no solo incluye las películas, sino muchas veces las ediciones mismas– cualquier video le ofrece al espectador, aparte de la posibilidad de elegir lo que ve, que se cumplan los requisitos antedichos.

Está claro que la salida, hace varios meses, de las señales HBO y Cinemax, tanto de Cablevisión como de Multicanal, fue un elemento determinante en la disminución de calidad de la oferta cinematográfica del cable.

Por otra parte, para engrosar la lista de ▶



malas noticias, no solo Film & Arts seguirá ausente de Multicanal, sino que tampoco Bravo –un canal especializado en la exhibición de títulos clásicos en versiones casi siempre subtitruladas– formará ya parte de su grilla a partir de este mes (insólitamente, la empresa argumenta que debido a la baja calidad de su programación). En cuanto a HBO y Cinemax, en este momento solo se pueden ver en Direct TV (empresa con la que tienen contrato exclusivo hasta marzo

del 2000), la señal satelital que ha aparecido como alternativa para los sectores de mayor poder adquisitivo ya que la instalación y conexión cuesta alrededor de 400 pesos. Direct TV ofrece una superior calidad de imagen y a la programación básica de las otras empresas le suma una mayor cantidad de canales deportivos, infantiles e internacionales y los dos paquetes Premium (el formado por HBO y Cinemax y el de Movie City y los dos Cinecanal). Pero a pesar de la pro-

fusión de señales cinematográficas, no tiene ningún canal que exhiba cine clásico, aunque sí incluye cuatro dedicados a hablar del clima en las distintas regiones de América. Pasaré ahora a referirme a los cuatro problemas principales que afectan a las exhibiciones cinematográficas del cable: a) cortes publicitarios; b) repeticiones; c) doblaje y d) censura y/o autocensura.

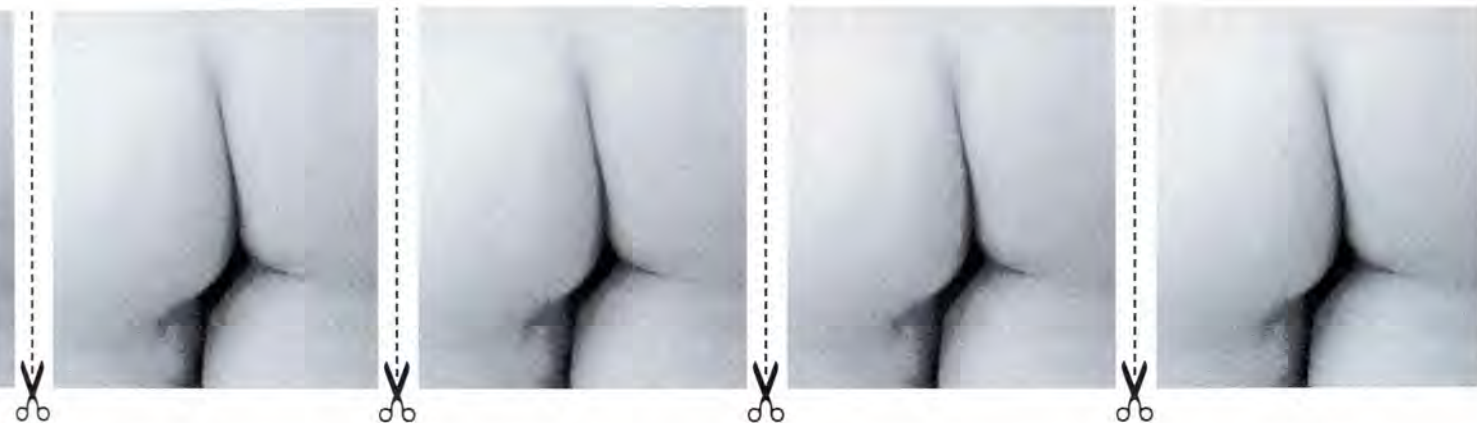
¡CORTEN! Es sabido que uno de los aspectos más importantes del cine es su continuidad narrativa, por lo que cualquier interrupción que se produzca en la proyección de una película será un factor que alterará el ritmo del relato. Nada se puede hacer en ese terreno con señales como TNT, Fox o USA-Network ni con las dedicadas a la exhibición de documentales como People & Arts, Discovery y Mundo Olé, a las que los continuos cortes publicitarios y el doblaje convierten casi en una continuidad de la televisión abierta. Pero el caso más lamentable es el de Film & Arts ya que, inevitablemente, cada doce minutos y medio se produce un corte que solo está destinado a promocionar la programación del canal. Resulta inexplicable que Film & Arts no pueda agrupar esas promociones en un solo bloque, entre película y película, y deba fragmentar sus interesantes títulos. (Algo que no ocurre en el bloque de los sábados entre las 20 y 23, generalmente ocupado por una ópera o un concierto.)

NO QUIERO VERTE MAS. Muchas de las quejas de los usuarios del cable apuntan a la repetición *ad infinitum* de gran cantidad de títulos, como ocurre en el caso de TNT. Es evidente que dado el volumen de films que se exhiben mensualmente (más de dos mil, sin que esa cantidad guarde relación con su calidad promedio) es imposible una permanente renovación de la cartelera, pero sería bueno que señales como Cinecanal, que aducen poseer los derechos sobre los stocks filmicos de estudios muy importantes, estrenaran más títulos por mes y renovaran con mayor frecuencia su grilla de películas.

OYE, CHICO, ¿NO SABES DONDE ES ESA BALACERA? Creo que son (somos) muchas las personas a quienes el doblaje de las pelí-

CANAL POR CANAL

CANAL	FILMS	IMAGEN	CORTES	CENSURA	VERSIONES
HBO	Variados	Excelente	No hay	Solo HBO Plus no censura	Originales
CINEMAX	Superiores a los de HBO	Excelente	No hay	Edita películas en horario de protección al menor	Originales
CINECANAL	Discretos. Pocos estrenos y repite mucho.	Buena	No hay	Igual que el anterior, salvo Cinecanal 2	Originales
MOVIE CITY	Discretos. Muchos títulos "independientes" ignotos.	Buena	No hay	No hay	Originales
HALLMARK	Producciones propias. Reivindica los valores familiares.	Muy buena	Tiene cortes publicitarios	Películas poco conflictivas. Censura de sonido (!).	Originales
FILM & ARTS	Interesantes. Renueva poco su stock.	Buena	Abundantes y sistemáticos	Utiliza zoom digital y oscurece la pantalla	Originales
FILM ZONE	Muy irregulares. Se dan películas de los 70 y 80.	Discreta	Hay un corte de 2' en la mitad	Cortan sus films y los presentan a recalificar	Originales y dobladas en proporción similar
SPACE	Desparejos pero interesantes	Discreta	No hay	Igual que el anterior	Mayoría de títulos doblados
I-SAT	Menos atractivos que los de Space	Buena	No hay	Igual que el anterior	Mayoría de títulos doblados
TNT	Desparejos. Repeticiones infinitas.	Opaca y sin nitidez	Parece televisión abierta	Igual que el anterior	Todo doblado
CINEPLANETA	Ha mejorado algo tras su fusión con Canal 5	Aceptable	No hay	Igual que el anterior	Mayoría de títulos doblados
VOLVER	Representativos del cine nacional.	Discreta	Hay un corte de 2' en la mitad	Igual que el anterior	Algunas subtitruladas para espectadores hipoacúsicos
FOX	Discretos	Buena	Parece televisión abierta	Igual que el anterior	Mayoría de títulos doblados
USA-NETWORK	Interesantes. Afectados por los otros ítems.	Discreta	Parece televisión abierta	Igual que el anterior	Todo doblado



culas les resulta muy molesto, no solo porque se desvirtúa el lenguaje original que se utiliza en cada film sino porque, sencillamente, hay actores y actrices a los que no se puede imaginar hablando otro idioma que no sea el de su país de origen. Por supuesto que este no es un tema de fácil solución, pero lo que sí cabe exigirles a los canales es que informen con precisión cuáles son los films que se exhibirán subtítulos y cuáles no, para que los interesados en ver las versiones originales sepan a qué atenerse.

LAS TIJERAS DEL DIABLO. Es indudable que, de todos los temas relacionados con la proyección de cine en el cable, el más complejo es el referido a la calificación de películas y la autocensura que ejercen los propios canales sobre el material que exhiben. Pero conviene hacer un poco de historia y algunas precisiones. Lo primero que hay que decir sobre este tema es que la normativa por la que se rigen tanto la televisión abierta como los canales de cable es la que proviene de la Ley 22285/80, promulgada por la dictadura militar, y el posterior decreto 286/81 que la reglamenta, dos documentos cavernícolas que, aparte de obligar a que entre las 8 y las 22 horas solo se exhiban films aptos para todo público, prohíbe en cualquier horario la proyección de películas no aptas para menores de 18 años. Eso en lo que tiene que ver con la protección de la minoridad, pero el decreto, en su memorable artículo 1º, también prohíbe, entre muchas otras cosas, la apología de la violencia (que sea la dictadura militar quien efectúe esta prohibición parece un sarcasmo macabro), la difusión de vicios, la presentación de suicidios, el ataque al concepto positivo de la natalidad y la exaltación de ideologías reñidas con el "ser nacional". Lo que resulta increíble es que a casi veinte años de la promulgación de esta ley reaccionaria no se haya debatido en el Congreso Nacional (a pesar de la existencia de numerosos proyectos) ninguna legislación alternativa, y que nos sigamos rigiendo en ese terreno por ese mamotreto retrógrado. En cuanto a la calificación de las películas para exhibirse en cine y televisión, hasta 1984 se efectuaba de acuerdo a la Ley 18019, emitida en la época de Onganía,

otro instrumento antediluviano bajo cuyo amparo el recordado Miguel Tato prohibió en nuestro país nada menos que 135 películas. En aquel año, cuando ya era director del INCAA Jorge Miguel Couselo, se promulgó la Ley 23052, que deroga el engendro anterior y prohíbe no solo cualquier tipo de censura previa sino también la exhibición de películas cortadas. Una comisión integrada por varios miembros dependientes del INCAA (entre los cuales hay nada menos que tres representantes de distintas iglesias) será desde ese momento la encargada de dictaminar sobre la calificación de cada película, tanto para cine como para televisión.

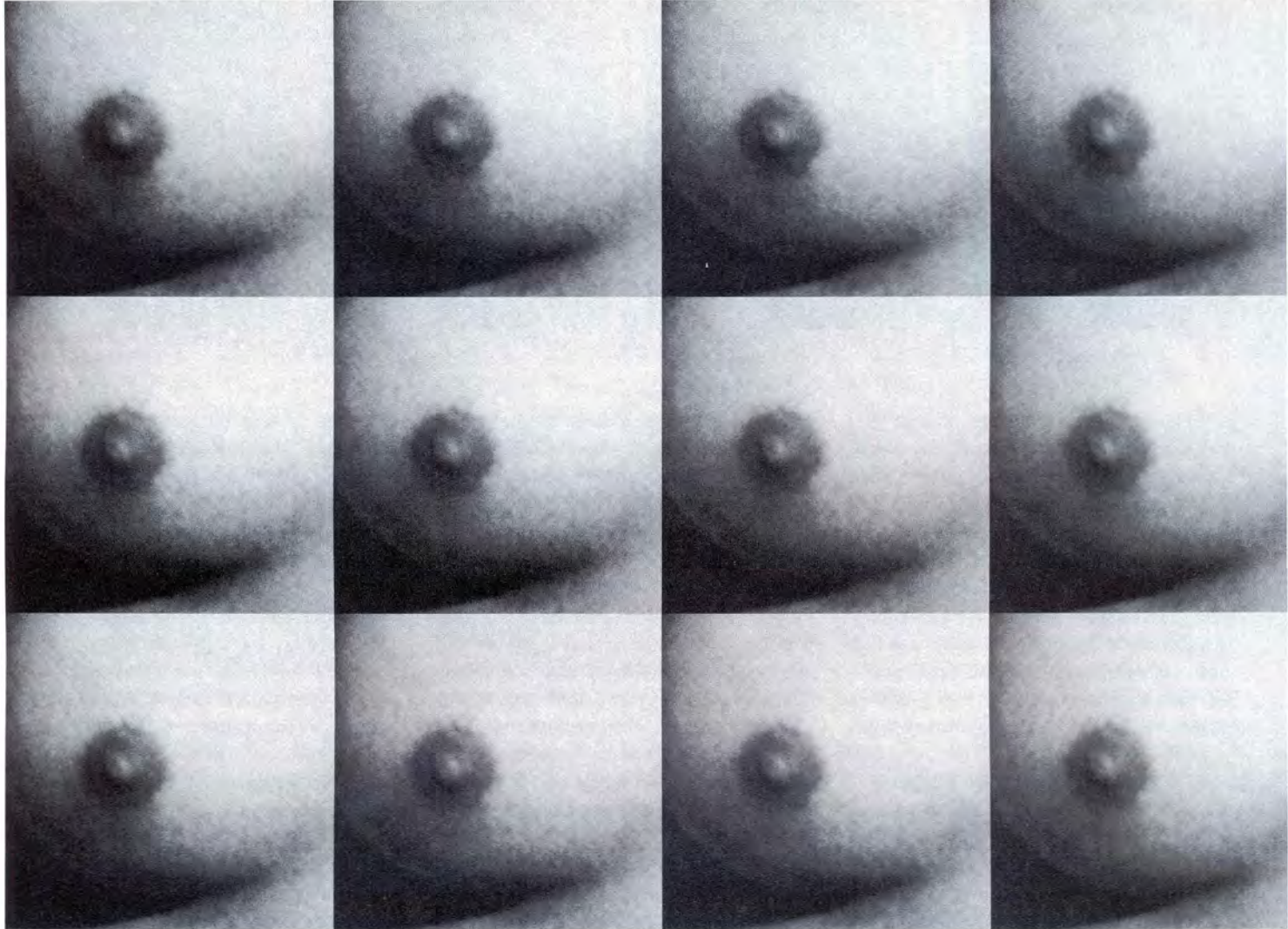
A partir del surgimiento de la televisión satelital y de las emisiones por cable, con la irrupción masiva de centenares de películas, se produjo la necesidad de reformular algunos aspectos de la política de calificaciones, lo que dio lugar a dos resoluciones del INCAA de 1996 en las que se pautaban las condiciones a las que debían ceñirse las señales de cable dedicadas a la exhibición de films. Es así que ante la imposibilidad de ver, en virtud de su volumen, la totalidad de las películas, los canales debían presentar ante la Comisión, junto a la lista de los títulos a proyectar, una declaración jurada con la calificación que cada uno de ellos traía de su país de origen. De esa lista se tomará una muestra, que serán los films finalmente calificados, y para los restantes se utilizarán como referencias las restricciones originales.

Ahora bien, este complicado tramado produce algunos efectos inmediatos sobre lo que se ve en los canales de cable. Veamos: 1. Es imposible para las señales dedicadas al cine exhibir durante catorce horas del día una programación compuesta exclusivamente por películas aptas para todo público y que no sean films para niños, por una razón muy sencilla: no existen tantas películas que cumplan con esas condiciones. ¿Qué hacen entonces los responsables de esas señales? Amparándose en un párrafo del artículo 8º de la Ley 23052 que autoriza a modificar las películas "solo con autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales sobre las mismas" (que, como es sabido, en muy contadas ocasiones es el

director), presentan continuamente a recalificar films prohibidos para menores en versiones alteradas, a fin de convertirlos en aptos para todo público.

2. Lo mismo ocurre con las películas no aptas para menores de 18 años (cuya exhibición, como ya se dijo, está absolutamente prohibida en TV en cualquier horario), que son editadas para modificar su calificación. Algo que provoca que fuera del horario de protección al menor también se vean films ostensiblemente mutilados, como ocurrió con *Ultimo tango en París*, que se proyectó en una madrugada con nueve minutos menos.

Es indudable que existe una normativa reaccionaria en este terreno y nadie parece demasiado dispuesto a cambiarla. También que las presiones del COMFER —un organismo claramente influenciado por los sectores eclesiásticos más conservadores, encargado de sancionar a quienes no cumplen con la legislación vigente y de velar por nuestra salud moral y mental— tanto sobre las empresas como ante la Comisión calificadora son constantes (en el INCAA hay acumulados más de quinientos expedientes con cuestionamientos del COMFER). Pero es también indiscutible que los responsables de la mayoría de las señales no vacilan en mutilar una película con tal de poder darla, asumiendo con inusitado fervor el rol de (auto)censores. Sin olvidar algunos casos patéticos como el de *La última tentación de Cristo*, un film de Martin Scorsese que aquí nadie se animó a estrenar comercialmente, y que cuando Space anunció su exhibición dio lugar a un auténtico vodevil (ver EA N° 55). Hay que decir que la película fue finalmente autorizada, con la calificación de no apta para menores de 16 años, a pesar de lo cual, y de haber prometido el canal su proyección, nunca fue exhibida. Caso parecido ocurrió con *Kindergarten* de Jorge Polaco, otra película "conflictiva" que a pesar de no estar prohibida, ante los escandaletes promovidos por algunos cavernarios, nadie osó estrenar ni proyectar en el cable. O con *Yo te saludo María*, el film de Jean-Luc Godard del que existe (o existió) una copia en nuestro país, pero que nunca fue presentado para su calificación. (Conviene recordar además que en este ▶



momento no hay ninguna película cuya exhibición esté prohibida por la Comisión calificadora.)

También es el momento de preguntarse por qué la televisión por cable, un servicio privado y bastante caro, debe estar sometida a las mismas normas que la televisión abierta. Y si es así, cuál es la razón por la que los canales Premium (aunque no en todos los casos, ya que HBO –salvo en su señal Plus– y Cinemax editan las películas que se proyectan entre las 8 y las 22) tienen el privilegio de exhibir films sin censura, ya que no parece haber demasiadas diferencias, en lo que hace a ejercer la protección de los menores, entre manejar el control remoto de un codificador y hacerlo desde un televisor. ¿O será que aquellos que disponen de mayores posibilidades económicas pueden gozar de más amplios derechos democráticos? Para no hablar del tema de los llamados “canales adultos”, un ítem que no hace más que ratificar la ausencia de una política coherente y la hipocresía que manifiestan tanto el COMFER como los responsables de las señales de cine (recordemos que, aun en las épocas de mayor censura en nuestro país, las salas “condicionadas”, dedicadas a la exhibición de películas pornosoft, funcionaban a pleno). También cabe señalar la

contradicción entre la severidad con que se juzgan las películas y la exhibición de programas de tono sensacionalista como *U.K. Raw* o de documentales “fuertes” como *Real Sex*. (Desde luego que no estoy propugnando que se censuren esos programas.) Además, la adopción del criterio de avalar los cortes de films se vuelve contra los mismos responsables, como se pudo apreciar en la reunión convocada por LAPTV (la empresa que dispone del paquete Cinecanal-Movie City), en la que se anunciaba su asociación con el Sundance Channel de Robert Redford pero, al mismo tiempo, la imposibilidad de implementarla de inmediato por su probable poca rentabilidad como canal Premium y por las restricciones que imponen las leyes vigentes para formar parte de la grilla básica.

Como digno colofón de todo este tramado de intereses y contradicciones –dentro del cual no es un dato menor la creciente competencia entre las empresas de cable y las compañías telefónicas– un editorial aparecido hace algunos días en el diario *La Nación* señalaba que el COMFER había condonado el 85% de las multas cobradas a los canales de televisión por infracciones contra la Ley de Radiodifusión. También, según algunas versiones, una parte de esos

importes había sido requerida para financiar el spot publicitario sobre los logros de la presidencia de Menem, levantado al poco tiempo de empezar a proyectarse ante la polvareda suscitada.

El momento actual no aparece como el más feliz para los interesados en ver cine por cable, y el próximo desembarco de SKY, otro grupo empresario dedicado a la televisión satelital, es probable que provoque algún nuevo cimbronazo en las empresas con mayor cantidad de abonados (Cablevisión y Multicanal). Para que la situación se modifique es indiscutible la necesidad de que las empresas mejoren la programación y las condiciones de exhibición de las películas, y que dejen de lado su vocación por la autocensura. Pero también se hace indispensable que todos los sectores relacionados con la cultura presionen para que se deroguen normativas antediluvianas, implementadas por dictaduras *de facto* que limitan, en una sociedad que se pregona democrática, las posibilidades de ejercer una auténtica libertad de expresión en todos los terrenos (incluidas las emisiones de televisión por cable). ▀

Agradezco los datos aportados por Susana Boero y Jorge Oubiña para la realización de esta nota.

Mi tarde con Cynthia

Un encuentro surrealista con la gerente general de Film & Arts puso en evidencia un hecho sorprendente: la televisión por cable no es motivo de análisis cultural ni de interés periodístico a pesar de su indudable masividad. Por eso es el reino de la censura. **por QUINTIN**

Como en *La fiesta inolvidable*, alguien agregó mi nombre por error a una lista. Así fue como recibí un llamado desde Nueva York para concertar una entrevista con la delegación de Film & Arts que vendría a la Argentina para las jornadas de televisión por cable. Así fue como acudí a una suite del Hyatt, sin saber muy bien de qué se trataba la cosa. Me recibió Blanche Frankel, una francesa políglota, encargada de prensa de la cadena, que, para mi asombro, me endilgó un típico discurso de marketing con el fin de persuadirme de cosas tan afines a mi espíritu como las bondades del nuevo logo de Film & Arts, la expansión de la cadena en Brasil y la sencillez de la nueva programación modular. Con amabilidad, Blanche me preguntaba cuándo saldría la cobertura de estas noticias en nuestra revista. Me atreví a interrumpirla para decirle que me interesaba hablar de otra cosa: los motivos por los que Film & Arts, que se enorgullece de ser un canal cultural, corta las películas o utiliza el desagradable procedimiento de borronear los desnudos. Blanche respondió que no tenía noticia de eso, me preguntó si estaba seguro y me indicó que ese tema debía tratarlo con un tal Harold, responsable de la programación. Imprevistamente, otra mujer entró en escena, se presentó como

Cynthia y se incorporó a la conversación que siguió entonces en inglés. Repetí la pregunta y esta vez obtuve, no solo una confirmación, sino también una respuesta: Film & Arts considera que, al ser sus emisiones parte de un paquete básico, que no se paga aparte, estas no deben correr el riesgo de herir la sensibilidad del espectador. Le pregunté si eso no terminaba en un acto de censura, una manera más evidente de herir la sensibilidad del espectador típico del canal. Me contestó que ellos creían que no y que el criterio no sería modificado. Un matiz en su voz me permitió entender que hablaba con la autoridad necesaria para hacer pronósticos. Efectivamente, Cynthia J. Burnell resultó ser la gerente general y vicepresidente senior de Film & Arts. Extendí mi argumentación y le dije que la censura era muy antipática por los cinéfilos de estos pagos y que la mía distaba mucho de ser una afirmación extremista sino, por el contrario, lo que cualquier crítico le podría decir. Y que además, después de la salida de HBO de Cablevisión y Multicanal, las únicas opciones para ver cine subtulado con buena imagen eran Cinecanal y Film & Arts, pero que con la política de censura (que Cinemax no aplicaba fuera del horario de protección) se estaban perjudicando frente a

sus potenciales clientes. Cuando lo mío se estaba volviendo un discurso encendido, Ms. Burnell replicó amablemente: "Está bien. Ya recibí el mensaje".

A la misma hora, Jorge García asistía a la presentación de LAPTV y se enteraba de que sus propietarios, a pesar de haber adquirido los derechos del Sundance Channel, no podían emitirlo las 24 horas porque Robert Redford no permite la menor censura. De ese modo, la que sí aplica Film & Arts es una ventaja comercial: si hay que cortar, cortemos, ya que el Sundance no está. (Hay que agregar que estas señales internacionales tienen dificultades con las reglamentaciones de otros países, especialmente de Chile, donde la censura sigue siendo feroz.) La conversación con Cynthia seguía y había adquirido un tono más amable. Fue entonces cuando Ms. Burnell dijo: "Sabe, hasta ahora nadie se había quejado nunca de la censura". Dudé en creerle. Pero unos minutos antes me había contado que, para su sorpresa, no había habido quejas de los usuarios cuando Multicanal levantó Film & Arts. La conclusión resultaba tan amarga como sorprendente. A pesar de que la televisión por cable está muy cerca de ser la principal fuente de consumo audiovisual en la Argentina, nadie se ocupa de ella. Mientras la televisión abierta es objeto de todo tipo de análisis, sobre el cable pesa un silencio que bien mirado es absurdo, como si de su densa y variada selva de canales nada pudiera decirse y sus usuarios estuvieran condenados a consumirla pasivamente, como si todo reclamo, salvo renunciar al servicio, fuera imposible. Al mismo tiempo, si un corte en una película a exhibirse en el cine provoca escándalo y una pléyade de comentarios, el cable está sometido a una censura constante, sistemática y, en definitiva, absurda, sin que nadie diga absolutamente nada. Si la pereza informativa y crítica que rodea al cable se termina, tal vez pueda arrastrar con ella a la censura. ■

Un libro de sociología es la ocasión para unir ideas dispersas, disciplinas que no suelen mezclarse y preguntar por qué el cine actual prefiere los temas más irrelevantes o bizarros antes que dirigir su mirada a un infierno fascinante: las pequeñas historias de la gente donde se pueden leer las huellas del capitalismo contemporáneo. **por QUINTIN**

E L D I S C U R S O



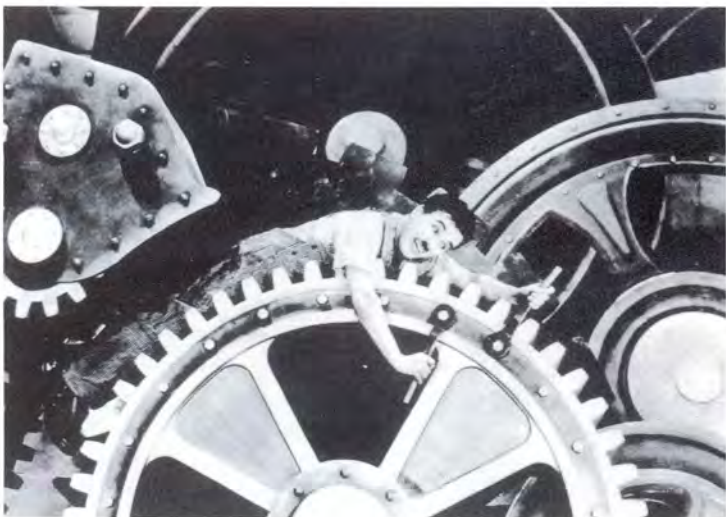
La miseria del mundo, Pierre Bourdieu (compilador). FCE, 1999, 564 páginas. Disponible en librerías (y un poco caro).



1. *La miseria del mundo* es un libro que Pierre Bourdieu, al frente de un equipo de sociólogos, publicó en 1993 y ahora acaba de aparecer (abreviado) en castellano. El título es muy preciso aunque inspira rechazo: parecería que el lector va a encontrar crónicas y fotografías del hambre, la guerra y la enfermedad, esa miseria absoluta o "gran miseria" que conmueve y horroriza por igual a periodistas y lectores, políticos y votantes de todos los signos. Esos clichés del dolor

que ablandan a los millonarios y promueven conciertos benéficos. Pero Bourdieu y los suyos no se proponen hablar de esa miseria (y menos sacarle fotos) sino de otra, la "pequeña miseria", que solo es pequeña en relación con la grande y tiene causas parecidas. Los afectados por ella (inmigrantes, hijos de inmigrantes, desocupados, jubilados, obreros, empleados, campesinos, alumnos, maestros, profesores, policías, jueces, funcionarios) son personas cuyas carencias,

D E L M E T O D O



frustraciones y dificultades no impiden que los demás (y a veces ellos mismos) les suministren el inútil consuelo de que “hay quien está peor” y que por lo tanto “no deberían quejarse”.

2. El libro entrevista a una treintena de estos seres. La mayor parte está en una situación muy mala: sus ingresos, edad, educación, vivienda y, sobre todo, sus expectativas distan de ser las de los triunfadores

sociales. Pero lo que verdaderamente los une es que su historia no ha sido contada, no parece interesarles a los medios, pero tampoco al arte ni a la ciencia. Lo que significa que ni los medios ni el arte ni la ciencia se interesan por la miseria del mundo ni menos aun por el mundo de la miseria, que no es otro que el mundo a secas, como viene a demostrarlo el libro de Bourdieu. La obra pone en evidencia algo más inquietante: que esa miseria reside tanto en

el padecimiento de los menos favorecidos, de los ignorados, de los sometidos al terror del capital privado y la burocracia pública, como en la censura que se ejerce sobre la posibilidad de explicar y de comprender cómo funcionan las cosas y cómo las sufren los individuos.

3. *La miseria del mundo* dibuja el mapa social de Francia a principios de los noventa. Una situación histórica marcada ►

por las consecuencias de las políticas neoliberales. Un gran porcentaje de desocupación y de inseguridad laboral, el deterioro del Estado de Bienestar, un fracaso rotundo de la política habitacional de los años anteriores que creó barrios aislados geográficamente y segregados racialmente, un desastre de las políticas educativas que acentuaron la desigualdad de oportunidades con el pretexto de eliminarla. Las voces del libro, liberadas de las trampas de las encuestas de opinión y de los interrogatorios policiales de la burocracia, permiten ver el impacto de estas circunstancias en los ciudadanos: los viejos obreros que asisten a la concentración del poder patronal y ven disolverse la solidaridad de clase, los campesinos que ya no pueden aspirar a vivir del producto de sus tierras, los comerciantes arruinados por los supermercados, los maestros que pierden la esperanza de servir a la formación de los jóvenes, los alumnos que se ven condenados a una larga escolaridad para obtener títulos inservibles, los jueces que deben fallar para no irritar a los poderes ni a la corporación de abogados, los ancianos convertidos en un estorbo para el Estado y su familia, los empleados públicos sometidos a un laberinto de reglamentaciones y prácticas absurdas, los inmigrantes que no pueden asimilarse ni volver a su país y quedan a merced de la xenofobia, los adolescentes de los barrios marginales, entregados a la delincuencia por aburrimiento y falta de futuro, los vecinos aterrorizados por la violencia y cada vez más dispuestos a votar a Le Pen. Esa es la Francia que algunos políticos argentinos progresistas toman como referencia, como país ordenado y moderno, como ejemplo de un Estado sólido y eficiente, mientras que sus colegas conservadores se horrorizan de tanto Estado y sueñan con que la

prosperidad a la americana se vaya desparamando de Norte a Sur y de arriba hacia abajo hasta alcanzar finalmente a las personas y los países miserables.

4. Los testimonios que *La miseria del mundo* recoge con cariño empírico y claridad teórica son, en buena medida, sorprendentes: no es que el estado de las cosas esté tan oculto pero, en cambio, parece vedado para los medios, que lo disfrazan con eufemismos y solo se asoman a los problemas planteados en el libro cuando estallan, como, por ejemplo, en un brote de violencia en un barrio periférico francés que acabó con el saqueo de un hipermercado. Esas imágenes (las mismas que vemos con más frecuencia en la Argentina) desordenadas y en el fondo incomprensibles tienen una causa inmediata que siempre se nos explica (la demora en el pago de los salarios de una provincia, el cierre de una fuente de trabajo, la aplicación de un impuesto trasnochado) y una densidad profunda, que nunca llegamos a saber: los que protestan solo tienen derecho a la palabra en el momento de máxima ira, de máximo espectáculo. Por lo demás, nada sabremos de sus vidas: nunca se nos deja la impresión de que tienen algo para decir, que su queja no se agota en la satisfacción de una reivindicación urgente. Viendo la televisión, nunca creemos que esos personajes tienen una vida.

5. Los noticieros, los talk-shows, los programas políticos están preparados para que nos llegue la palabra de los triunfadores. El resto, cuando aparece, debe expresarse mediante los lugares comunes que el medio les impone. Pero al cine no le va mucho mejor en ese terreno. Lo que se llama cine social no suele pasar de la denuncia vociferada o de la condescendencia y el paternalismo. Es

difícil imaginar hoy un film como *Tiempos modernos* que se permite ver sin complejos ni concesiones la evidente locura de la racionalidad capitalista. Es difícil también que cunda el ejemplo solitario de Frederick Wiseman, el documentalista bostoniano que desde hace más de treinta años logra describir el funcionamiento de las instituciones americanas (la escuela, la policía, la vivienda pública, el manicomio) con el simple procedimiento de poner a quienes las integran o padecen delante de la cámara. Las películas de Wiseman son muy parecidas a las entrevistas de *La miseria del mundo*, y cumplen con una regla sociológica de Bourdieu: en el momento en que los individuos logran expresar lo que es profundamente personal es cuando su drama resulta la expresión más clara de lo colectivo.

6. Las entrevistas del libro de Bourdieu pueden despertar un interés y una emoción enormes: son una lectura fascinante. Uso deliberadamente estas palabras para subrayar que se trata de una obra científica, de un tratado de sociología que no se supone destinado a producir esas reacciones. Lo notable es que los testimonios de un libro de sociología que no apunta a ser original ni a explotar el sensacionalismo sean mejores historias que las que acostumbramos ver en la pantalla: más ricas, más sutiles, más reveladoras. Demuestran que una observación atenta, metódica, sagaz, que no se engañe a sí misma, permite bucear en la textura íntima de la sociedad. Bourdieu sabe que está compitiendo con la ficción y en el prólogo del libro dice: "las imágenes simplistas y unilaterales (en especial las vehiculizadas por la prensa) deben ser reemplazadas por una representación compleja y múltiple, a la manera de novelistas como Faulkner, Joyce o Virginia Woolf".



Pero la ficción, en particular el cine, se rinde fácilmente. Las últimas películas de Ken Loach, con su necesidad de agregar una trama romántica o policial a la pintura de los restos de la clase obrera británica, marcan una renuncia, una traición. No tanto del cineasta, sino del cine mismo: el mandato del pensamiento único en el campo cinematográfico es imitar a Hollywood y, encima, hacerlo sin dinero. Una presión muy fuerte, que nace en las escuelas de cine, se ejerce sobre los realizadores para que imiten un modelo que se supone válido para todos los países y todos los presupuestos.

7. La prueba más inesperada de esa presión la da un film iraní reciente, *Los niños del cielo*, de Majid Majidi. Muchas de las películas iraníes que en los últimos años se conocieron en Occidente figuran entre lo mejor de la producción internacional. Parte de su secreto (más allá del talento de un director como Kiarostami) reside en que esos films tienen su propio tempo y estilo narrativos y en que la sofisticada sencillez de sus argumentos encanta y, al mismo tiempo, deja ver la geografía y las costumbres de un país desconocido. El cine iraní ha hecho más contra la malintencionada demonización de su país y de la religión musulmana que cualquier representación diplomática (que esas películas suelen tener problemas con la censura en Irán constituye una interesante paradoja). Ahora bien, *Los niños del cielo* es otra de esas películas, una historia de niños que pierden un par de zapatos y que recorre la vida cotidiana, la escuela y los distintos barrios de Teherán. Es una película bella y digna, salvo por una larga escena. En ella, el protagonista se inscribe en una maratón escolar y la gana frente a unos mil competidores. En esa secuencia, el director usa la cámara lenta, el flashback,



No hay, o no debería haber, demasiada diferencia entre la ciencia, el arte y la política, aunque el modo de acercarlas no puede ser la vieja patraña del arte militante.

el montaje paralelo, el suspenso fácil, elementos que no habíamos visto hasta ahora en el cine iraní. Incluso, el héroe se levanta tras caer empujado por otro niño y gana igual. La película estuvo nominada al Oscar en lengua extranjera y no hay duda de que esa maldita secuencia está relacionada con el hecho. Es tan malo, tan ordinario lo que ocurre en esos minutos, tan impersonal, tan parecido a tantas otras películas que produce, no solo vergüenza ajena por el director (que, en la misma película, filma una de las mejores secuencias de pies de la historia), sino una mezcla de estupor e indignación. Hay algo muy malo, muy perverso en el sistema cinematográfico mundial como para que Majidi resuelva (o alguien resuelva por él) que tiene que filmar esa carrera estúpida que no solo proclama su adhesión al cine falso sino que además sugiere que no vale la pena contar la historia de ese chico si no gana la carrera.

8. El mandato de exclusión de los perdedores no se agota en el sistema social sino que llega al relativamente pequeño universo de las imágenes con distribución internacional. Hacer las películas lo más parecidas posible a las peores de Hollywood sirve aparentemente para aprovechar un marketing prestablecido que sabe vender esos productos (Benigni, Almodóvar, en fin...). Pero también implica aceptar la cara más banal, más ofensiva de la globalización: la que impide mirar el mundo de frente y sustituye cualquier aproximación a la verdad por relatos prestablecidos, codificados en la obligación de aceptar el fin de la historia y alojar los conflictos lo más lejos posible de la esfera del trabajo, el lugar donde el neoliberalismo libra su batalla triunfante. Nadie parece haber hecho una película donde los protagonistas trabajan en un McDonald's, destino internacional de jóvenes sin futuro, ejemplo perfecto de organización psicótica y salario mínimo en el mundo contemporáneo. Estamos acostumbrados a pensar que los paidófilos y los gánsters son más interesantes. Esa es una idea que *La miseria del mundo* desmiente, como desmiente también que haya barreras infranqueables entre la política, el arte y la ciencia: no hay una sin las

otras. Esta idea suena a arcaísmo revisitado, a consigna de una época en la que se imponía a los artistas la obligación de militar a través de sus obras. Un disparate nefasto y estalinista, justamente olvidado. Pero sustituido por otro: el del arte, la ciencia y la política como operaciones de cálculo a futuro sobre el mercado. (La sociología, que Bourdieu intenta rescatar de su propia miseria, empezó denunciando esas operaciones y terminó proponiéndose como su mejor instrumento.)

9. Cuando una película ocupa ese difícil territorio en el que una verdad no se declama sino que se revela por destellos (como ocurre con las líneas de la estructura social y la historia reciente que dejan entrever los relatos de *La miseria del mundo*), corre el riesgo de ser incomprendida. Es lo que ocurre con *Mundo grúa*, a la que he oído calificar en estos días de precaria, ingenua, naturalista y sentimental. El film de Trapero no solo comparte ese registro ambiguo entre el documental y la ficción con el cine contemporáneo más sofisticado (Kiarostami, Moretti, Tsai Ming-liang, Straub), sino que se asoma al mundo del trabajo y las relaciones sociales en la Argentina con la falta de prejuicios, el espíritu de observación y la tenacidad propios de una investigación científica. Como afirma Bourdieu de sus entrevistados, la deriva caprichosa, insólita de un personaje original y único como el Rulo termina siendo completamente universal. No en el limitado sentido de "pinta tu aldea", sino porque su individualidad es lo suficientemente sólida, está tan alejada de las criaturas construidas con las recetas del guionista que permite que toda la complejidad de su circunstancia pueda expresarse a través de sus contradicciones personales. El Rulo no es un cliché naturalista ni literario pero *Mundo grúa* supera la mera autenticidad de no falsear el lenguaje ni las actitudes de sus personajes. Es algo más novedoso para el cine argentino: un salto sin red por fuera de sus parámetros culturales, de sus prejuicios, de sus convenciones temáticas y formales. De eso se trata tanto la ciencia como la política: de una salida a la intemperie que no es un gesto de coraje sino una exigencia del método. ■

Coppola, Kusturica... y Suar



¿Kusturica parado es más grande que Coppola sentado? Ni que lo pongan arriba de un banquito. Los franceses hicieron un extraño experimento que no podía salir bien. Y salió mal. Por suerte, en la Argentina, el director de *El padrino* conoció a Adrián Suar.

Unos amigos que viven en Francia me prestaron unos números de *Le Nouvel Observateur*, una revista de política y actualidades. En mi época de estudiante parisino el *Nouvel Obs.* era un indispensable pan semanal. Un símbolo de la izquierda intelectual. La gauche. Hoy la revista engordó. Tiene informaciones variadas. Se ha socialdemocratizado. Sus lectores tienen buenos coches y les gusta la Polinesia. Aunque siguen siendo de gauche.

La dirige su fundador: Jean Daniel. Es un hombre de gran prestigio, una marca de calidad en la izquierda independiente. Hace unos años estuvo en la Argentina para la presentación de uno de sus libros. Fui de los que formaron parte de la mesa de bienvenida. Comentar el libro era una actividad riesgosa. El texto de Daniel era una muestra de la *nouvelle cuisine* por lo liviano y pretencioso. Los franceses cuando se ponen a meditar sobre el mundo son un poco ridículos. Se consideran gran potencia, y estiman que el rol de LA FRANCE es vital para el mundo. Hasta tal punto que Daniel considera que el destino del mundo depende de Europa, y el de Europa de las relaciones entre Francia y Alemania. Un lugar común de otra época, algo lejana, como parece serlo la década del treinta. Esa fue una de las cosas que dije. Otra me fue inspirada por el hecho de que Daniel naciera en Argelia, originario de una familia *pied noir*, es decir, colono francés en Argelia. No es menos francés que el resto de los franceses, pero siempre es mejor nacer en París.

Frente a un público ávido de novedades parisinas, en una academia de filosofía vestida para la ocasión, y en un ambiente en el que los anfitriones se relamían con la clásica guaranguería del cholulismo paque-

te, hice una serie de paralelismos entre Argelia y Argentina para sorpresa del embajador francés y del mismo invitado.

Me parecía que este vínculo era mucho más actual que el supuesto lazo entre la ciudad luz y la reina del plata. Después hablé de Sarmiento y Perón, no me acuerdo por qué. En uno de estos números prestados, hay una nota que creo puede interesarles a los amigos de *El Amante*. Es sobre un encuentro entre Emir Kusturica y Francis Ford Coppola, el 11 de mayo de 1997, en una sala del aeropuerto de Niza, en tránsito hacia Cannes. Los dos directores de cine habían sido especialmente invitados para el cincuentenario del festival. A alguien se le ocurrió mandar una cámara al aeropuerto para filmar una conversación entre ellos y pasarla por televisión. La revista la considera dos años después como un acontecimiento recordable en un dossier sobre imágenes de la década.

Se pidió a tres nombres conocidos que comentaran el video del encuentro. De estos solo conozco a uno, a Claude Lelouch, a los otros no los conozco. Confieso mi ignorancia.

De eso se trata, de ignorancia, de una indebida ignorancia. Coppola no sabe quién es Kusturica, aunque usted no lo crea. No sabe quién es un hombre aclamado por la crítica francesa. “¿De dónde es usted? ¿De dónde viene?”, le pregunta Coppola. “Vengo de Belgrado, pero nací en Sarajevo”, contesta Kusturica. Coppola aprovecha la coincidencia, no porque él también haya nacido en Sarajevo, sino porque una vez estuvo en Belgrado, alquiló un coche y se fue a pasear hasta Dubrovnik. Claro, antes de la guerra. “Fue un viaje interesante. La gente es muy amable.”

Kusturica hizo un esfuerzo para desviar el



tema turístico y lamentó que Coppola no hubiera visto la película que presenta su visión de la guerra. Luego le dijo que había recibido dos veces la Palma de Oro. Finalmente, agregó que le gustaría enviarle una copia del film. Después se saludaron. Los tres nombres que debían comentar lo visto están de acuerdo en un aspecto de lo sucedido. Kusturica está todo el tiempo parado; Coppola está todo el tiempo sentado. Le-louch dice: "lo que más me asombra en este documento es que Coppola no se levante. No se toma la molestia de levantarse. El hecho de que se quede sentado no es una muestra de falta de educación, o una descortesía, es ignorancia. Pienso que si Orson Welles se hubiera encontrado con Kusturica, se habría levantado... Hasta el fin del documento, me decía, Coppola se va a levantar para saludarlo y decirle adiós, pero no, hasta el final permanecerá sentado". Francis Weber dice que lo que más le conmovió de las imágenes fue ver a Europa parada y a América (Amérique) sentada. Un cineasta yugoslavo y la autarquía norteamericana. Weber ve el esfuerzo de Kusturica cuando le dice a Coppola que recibió la Palma de Oro, y que quería mandarle un casette. Europa y América frente a frente, es lo que ve Weber. Europa testigo de nuestro

tiempo y América testigo de sí misma. Pero acepta que este hecho sucede cuando se cruzan países pequeños como Francia y Yugoslavia con un coloso como los EE.UU. Y reconoce que Coppola tiene al menos el mérito de conocer Dubrovnik, de saber que es una ciudad y no una marca de mostaza. Un señor llamado Jean-Pierre Jeunet dice: "para mí es el encuentro entre dos genios, tengo una inmensa estima por los dos. Se encuentran por primera vez, creo (!). Uno está de pie, el otro hundido en un sillón. El que está apoltronado no se levanta, el que está parado parece un muchachito. Después de unos momentos de charla, se percibe que no tienen mucho que decirse. Ocurre con frecuencia en este tipo de situaciones. Luego, rápidamente, nos damos cuenta de que el que está de pie admira al sentado, y que el sentado no sabe quién es el que está parado. Cuando al fin Coppola debe reconocer que el que está enfrente es un laureado del Festival de Cannes, Kusturica, no se siente cómodo, y se va". Esta es la escena y los comentarios. Coppola no sabía quién era Kusturica. No sé qué habría pasado si Coppola hubiera visto *Underground*. Yo me fui a la mitad. Vi *Apocalypse Now*, por ahora tres veces. Cuestión de gustos. Coppola estuvo entre nosotros. Por

canal á, pasaron su diálogo con la gente en aquella sala colmada. Dijo cosas que a uno, o a todos, nos gusta escuchar. Lo de creer en uno mismo, el de no guiarse por la opinión de los otros. La necesidad de inventar, arriesgarse, equivocarse. Palabras de libertad dichas en un tono sencillo. Muchos me hablaron de la modestia de Coppola. Muchos hablan últimamente de la modestia de algunas celebridades que nos visitan. A mí también me encantaría ser una celebridad modesta. Verme rodeado de simpáticos nativos y ruborizarme. Me dejaría arrancar el corazón de ternura.

Sabía que Coppola salió a cenar con Suar. Alguien le habló del productor de *Comedies*. Hay una coproducción en danza. Una película sobre el tango. Coppola se llevó unos videos de *Vulnerables*, porque la idea es que Alfredo Casero haga el papel de Virulazo. Las cosas están ya avanzadas. Suar pidió un lugar para su mujer Araceli, lo que parece que no presenta dificultades si también lo tiene la hija de Coppola. En un momento de la cena —me contó alguien que estuvo en la mesa— hablaron del posible título de la película. *Tango* por supuesto que no la iban a llamar, ya existe entre otras del mismo nombre la película de Saura. Suar hizo una broma y dijo que podrían llamarla *Tongo*, pero el chiste quedó ahí ante la dificultad de encontrar un sinónimo en inglés, y más aun homofónico.

No es extraño que Coppola se sienta más a gusto con Suar que con Kusturica, al que no conoce y no sabe qué decirle. Los europeos pueden ser algo fastidiosos por su intelectualidad solemne. Se presentan como grandes rebeldes del séptimo arte. Creen estar más allá de la industria del cine. A Coppola este tipo de dificultades no lo sorprenden, a él tampoco lo dejan gastar más de cien millones. Por suerte puede tener sus ochocientas hectáreas de viñedos, y su fábrica de salchichones y quesos; además de sus cabañas turísticas en el Caribe. De algo hay que vivir. ¿Cuál es el problema? Además, tanto hablar de por qué no se paró Coppola, ¿alguien me puede explicar —ya que lugar había— por qué no se sentó Kusturica? ■

directo a video

EL SENADOR BULLWORTH, *Bullworth* (EE.UU., 1998), dirigida por Warren Beatty, con Warren Beatty, Halle Berry, Oliver Platt. (Gativideo)

Por una serie de acontecimientos fortuitos que no viene al caso mencionar, el senador Bullworth, demócrata y en busca de la reelección, sufre una depresión agudísima y comienza a decir exactamente lo que piensa. Y lo que piensa es todo aquello que un político no puede ni debe decir si quiere que lo elijan. Pero lo que Bullworth dice no es accidental: coincide punto por punto con lo que, se supone, piensa Warren Beatty, futuro candidato a presidente de los Estados Unidos.

Como director, Beatty opta por una puesta en escena declaradamente televisiva, lo que le permite dar rienda suelta a los exabruptos de su personaje. Que no son menores, a tal punto que el espectador espera cada intervención pública del personaje como esperó alguna vez el ataque de los pájaros en *Los pájaros*. A pesar de un tenue hilo policial, el verdadero suspenso de la película se basa en la repetida pregunta *¿Y ahora qué va a decir?*

Y Bullworth-Beatty le dice a una asamblea religiosa de negros que no va a hacer nada por ellos, porque no ponen un peso en la

campaña; además –les pregunta– *Sean sinceros, ¿acaso van a votar a los republicanos?* En una asamblea de empresas de medicina prepaga proclama que lo único que puede salvar la salud de los Estados Unidos es... el socialismo. A los dueños de los estudios de Hollywood les dice que el problema no es ni el sexo ni la violencia en el cine, sino que las películas que hacen son muy malas. Y así todo. Muy divertido y, dentro del contexto norteamericano, más que subversivo. Además, Bullworth tiene un romance con una negra y Beatty besa en pantalla a Halle Berry, algo molesto para blancos y negros por igual. Y hasta se fuma un porro y rapea. El problema surge cuando entendemos hasta qué punto está programada la provocación de Beatty para patear la buena conciencia americana. Claro que las cosas que dice su personaje son interesantes, verdaderas y coinciden con lo que piensa el rebelde que algunos llevamos adentro. Pero generan una duda: ¿es la expresión desesperada de un artista con fuerte conciencia social o solo una forma de llamar la atención sobre un personaje público que tiene la intención de pasar del espectáculo a la política? ¿Será Beatty tan "incorrecto" como Bullworth, o más bien el Mijalkov americano? **Leonardo M. D'Espósito**



EL BESO, *Living Out Loud* (EE.UU., 1998), dirigida por Richard LaGravenese, con Holly Hunter, Danny De Vito, Martin Donovan. (AVH)

Se sabe que la vida no es como en las películas. Pero rara vez las películas se parecen a la vida y conservan el tiempo y el artificio propios del cine. *El beso*, debut como director del guionista de *Los puentes de Madison* y *El señor de los caballos*, se asemeja a estos dos films en la construcción de personajes que parecen tener una vida que sigue su propio camino más allá de la manipulación del autor de un film. También en que se trata de una historia de amor entre personas que no pueden estar juntas. En este caso, Holly Hunter es una enfermera recién divorciada de su marido, cardiócirujano, que vive en un elegante edificio de Park Avenue; mientras que De Vito es un ascensorista cargado de deudas que acaba de perder a su hija. LaGravenese entretiene la historia de estos personajes y algunos más tratando de no caer demasiado en la comedia ni en el drama, buscando que sean ellos los que conmuevan por su autonomía y no el relato.

A pesar de la calidad de los intérpretes y de la emoción que aparece, genuina, en varias secuencias, hay un rasgo de autocomplacencia que arruina un poco el resultado final. Como si fuera su marca en el orillo, LaGravenese impide que los protagonistas formen una pareja. Pero es una elección del director-guionista que no se desprende de la lógica del relato. Hacer cine "en serio", parece decir, es renegar del *happy end*. Volviendo al tema del principio, LaGravenese le dice al espectador que en la "vida real" no existen los finales felices. La paradoja es que manipula su material para que así sea. Y la belleza de la última toma, con Holly Hunter recorriendo el Upper West Side de Manhattan, se diluye en la certeza de que su sonrisa es una imposición del director. LMD'E

RITO SATÁNICO, *A Little Bit of Soul* (Australia, 1997), dirigida por Peter Duncan, con Geoffrey Rush, David Wenham, Frances O'Connor. (LK-Tel)

El directo a video ofrece la oportunidad de seguir las carreras de ciertos cineastas que, de otra manera, permanecerían absolutamente desconocidos. Hace algunos números, en esta misma sección (ver EA N° 85), le dedicamos algunas líneas a un interesante film australiano de un señor llamado Peter Duncan: *Los hijos de la revolución*, extra-



El beso

El beso es el debut como director del guionista de *Los puentes de Madison*.

ña comedia *estaliniana* que había podido apreciarse en el Festival de Mar del Plata en su edición de 1997. *Rito satánico* –horrible título local despachado, seguramente, en un súbito arranque de originalidad lúcida– es el siguiente proyecto de este realizador oriundo de la tierra de los canguros.

Rito satánico parte de una interesante idea muy cara a estos tiempos de injertos siliconados y estiramientos pueriles: una pareja de científicos que está a punto de descubrir la droga de la eterna juventud encuentra apoyo financiero en el Primer Ministro y su mujer, que resultan a los postres esquizofrénicos adoradores del Diabolo por tradición familiar. Renovación del mito de Fausto en clave de comedia negra con algunos toques de *slapstick*, el film padece –a pesar de un par de buenos momentos– de una narración deshilachada y carente de ritmo que hace de este descenso a los infiernos una cansadora cuesta arriba, a pesar de sus escasos 84 minutos de metraje. Una verdadera lástima. Diego Brodersen

FANTASMAS, *Phantoms* (EE.UU., 1998), dirigida por Joe Chappelle, con Peter O'Toole, Rose McGowan, Joanna Goings, Ben Affleck. (Gativideo)

Siempre existieron y existirán (es de esperar) francotiradores dispuestos a arriesgarlo

todo en la eterna búsqueda de nuevos terrenos aún no explorados. Desafortunadamente esta no es la regla y el fantástico en general y el terror en particular parecieran ser, actualmente, viejas zonas demasiado conocidas, sin esperpentos que asusten, sin sangre que parezca verdadera, sin situaciones que escapen de lo ya visto en tantas otras oportunidades.

Joe Chappelle, director de secuelas del género (*Halloween 6*, *Hellraiser 5*), no parecía la persona adecuada para adaptar la novela de Dean Koontz *Phantoms*, en la cual dos hermanas en busca de unos días de tranquilidad viajan a un pueblito escondido en las montañas Rocallosas para toparse nada más ni nada menos que con el Diabolo en persona. Y no lo es. Citas, homenajes y robos a más de una docena de films de la última década; un toque "de fines de milenio" (¿hasta cuándo el uso de este lugar común?) cercano a los *Expedientes secretos X*; reminiscencias lovecraftianas pasadas por agua en la actualización de mitos ancestrales; cocoliche posmoderno sin razón de ser con estrellitas de TV y actuaciones de papel maché. Ver a Peter O'Toole es siempre placentero y sus apariciones son, por lejos, lo mejor de esta olvidable y disecada pieza de museo del horror contemporáneo. DB

clásicos

TRAIDORA Y MORTAL, *Out of the Past* (EE.UU., 1947), dirigida por Jacques Tourneur, con Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming. (Epoca)

Out of the Past se estrenó en la Argentina en 1948 como *Traidora y mortal*, el mismo título con el que ahora es reeditada en video. Duró una semana en cartel, un dato que hoy parece insólito si se tiene en cuenta la categoría de clásico absoluto que hoy ostenta la película, uno de los exponentes más acabados del *film noir* de la historia del cine.

Sorprendente por la complejidad de su estructura dramática y su barroquismo formal (se ha hablado muchísimo del gran trabajo del director de fotografía Nicholas Musuraca), *Out of the Past* debe parte de su excelencia a Daniel Mainwaring, guionista de otra obra maestra, *Invasion of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel.

Mainwaring reconoció en su momento que para construir la trama del film de Tourneur tomó prestadas algunas ideas de *El halcón maltés* "porque Chandler tam-

bién le robó a Hammett". Más allá de la seriedad de la confesión, lo cierto es que el guionista (autor también de la novela original, *Build My Gallows High*) se las ingenió para escribir algunos de los diálogos más brillantes que se recuerden y mantener la tensión intacta de principio a fin del relato.

Si hay un tema del que habla *Traidora y mortal* es de la fatalidad. Jeff Bailey (un Mitchum inigualable) es arrastrado inexorablemente hacia el abismo por una dama tan bella como ambiciosa (Jane Greer, una *femme fatale* inquietante, en el mejor papel de su carrera). La única razón por la cual Bailey —quien parecía haber sepultado el recuerdo del oscuro pasado que lo unía a ella— vuelve a enredarse en problemas es la inevitable atracción que siente por la que, cree, es la mujer de su vida. El clima enraecido, la ambigüedad que se respira en las escenas de la última parte de la película, cuando los protagonistas se reencuentran, son una muestra elocuente de los valores de un film magistral.

Tanto Jeff como Kathie parecen tener conciencia del destino trágico que los unirá y se encaminan con determinación hacia él. El final de *Traidora y mortal* puede ser leído como la consumación definitiva de un amor imposible en un mundo vil. Pero, por el pesimismo que rezuma el film, es más certero pensar que simplemente confirma que la felicidad es una escuálida ilusión. **Alejandro Lingenti**

JEZABEL (EE.UU., 1938), dirigida por William Wyler, con Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Donald Crisp. (Epoca)

Corría el año 1935 cuando Bette Davis se topó con la historia de Jezabel y quedó prendada de ella. Desde ese momento y durante tres años se obsesionó con la idea de hacer el papel de Julie Marsden, una impetuosa e implacable mujer sureña. Indudablemente para la treintañera Bette ese sería el personaje que la convertiría en una gran estrella, sobre todo cuando acababa de perder la oportunidad de ponerse en la piel de Scarlett O'Hara.

Los clásicos del mes

■ En *La rueda de la fortuna*, más que una película musical un film con canciones, el personal e inconfundible estilo de Vincente Minnelli ya está presente en plenitud. Una obra que vale la pena ver en su edición en video, ya que las versiones exhibidas en el cable presentaban hasta las canciones dobladas al español. (Epoca)

■ Para quienes creen que Fred Zinnemann fue un director importante se editó *El hombre de dos reinos*, una adaptación de la obra de Robert Bolt, con algunas actuaciones destacadas y el estilo pomposo y solemne que caracteriza al realizador. (Epoca)

■ Cuando Friedrich W. Murnau realizó *Nuestro pan cotidiano* en los Estados Unidos, tuvo muchos problemas con los productores, que impusieron notorias alteraciones en el proyecto original del director. De todos modos, su aliento poético y su intenso lirismo perduran en algunas secuencias. (Epoca)

■ *El gabinete de las figuras de cera*, un film en tres episodios rodado por Paul Leni en 1924, es un auténtico muestra-

rio de las virtudes y los excesos del cine expresionista mudo alemán. Imperdible para los admiradores de esa escuela. (Epoca)

■ *Sin novedad en el frente* de Lewis Milestone fue considerado durante mucho tiempo el paradigma del film (anti) bélico. Es probable que una visión actual desnude sus flaquezas y sus preocupaciones "mensajísticas", pero seguramente varias secuencias aún resistirán el olvido. (Epoca)

■ Una de las novelas más transitadas por el cine ha sido *El jorobado de Notre Dame* pero un repaso de sus diversas versiones coloca en un lugar de privilegio a esta que realizó a fines de los treinta William Dieterle. Un film con resabios del expresionismo y un *cast* sencillamente formidable. (Epoca)

■ Cuando se mencionan películas encuadradas dentro del cine de aventuras, el *Gunga Din* de George Stevens es un título ineludible. Por encima del anacrónico colonialismo que se desprende del relato de Rudyard Kipling, el film es todavía hoy un exponente modélico de un género que no encuentra representantes de valía dentro del cine contemporáneo. (Epoca)

■ *Cuando los mundos chocan* es un típico exponente del cine de ciencia ficción norteamer-



cano de los años cincuenta. Dirigida por el gran iluminador Rudolph Maté y producida por George Pal, tiene interesantes efectos especiales para la época y un argumento que fusiona la ingenuidad con el trascendentalismo. (Epoca)

■ Uno de los directores más extraños que haya pisado Hollywood es el austriaco Edgar G. Ulmer, y varias de sus películas pueden ser consideradas como típicos exponentes de lo que se llamó clase B dentro del cine norteamericano. *Los crímenes de Gastón Morel*, un relato sobre un asesino psicópata que pinta a sus víctimas antes de matarlas, protagonizado por John Carradine, es un ejemplo de lo antedicho. (Epoca) **Jorge García**

William Wyler era, para ese entonces, uno de los directores más importantes de Hollywood y se lo contrató para dirigir *Jezabel*. Apenas tenía treinta años y contaba con una gran energía que se manifestaba en el perfeccionismo de sus imágenes y en la solidez narrativa de las historias que filmaba.

Desde el primer momento en que se encontraron, Bette se enamoró de Wyler. Las malas lenguas de ese entonces dijeron que el director trastornó aun más la poco equilibrada vida de Bette pero a la vez la ayudó a modular su estilo y tornarlo más suave para que no desentonara frente a la sutil y elegante actuación que prometía su compañero de rubro, Henry Fonda.

También fue Wyler quien contrató al joven John Huston para que reescribiera la segunda parte de la película y le diera más firmeza y personalidad al personaje de Julie Marsden.

Jezabel tuvo un rodaje accidentado, sobre todo por las constantes depresiones en las que caía la Davis, no solo por la presión que ejercía sobre ella el director sino por su empeño en lograr que Julie fuera su papel más importante.

Jezabel es un melodrama único que bordea la tragedia, ya que su protagonista marcha inexorablemente hacia un destino prefijado. Y a la vez no deja de ser un melodrama social que expone una crítica feroz hacia las costumbres y la moral norteamericanas, sin dejar de lado el enfrentamiento acérrimo entre los yanquis del Norte y los hacendados sureños, ni la convivencia aparentemente pacífica entre los esclavos negros y los amos blancos. También técnicamente el film es impecable: la perfección de los encuadres, la profundidad de campo, los largos planos generales revelan la necesidad de Wyler de captar el mayor fragmento de realidad posible.

Sin duda el cuarteto que formaron Bette Davis y Henry Fonda encabezando el elenco, Wyler en la dirección y Huston en el guión produjo un resultado maravilloso.

Marcela Gamberini

SU ÚNICA SALIDA, *Pursued* (EE.UU., 1947), dirigida por Raoul Walsh, con John Wayne, Teresa Wright, Judith Anderson, Dean Jagger, Alan Hale. (Cobi)

Su única salida demuestra, entre otras cuestiones, que los maestros del cine clásico exploraban las raíces del género con la inten-



Traidora y mortal

Uno de los más grandes policiales negros de todos los tiempos, *Traidora y mortal* duró una semana en cartel cuando se estrenó en la Argentina.

ción de transmitir un universo personal. John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Budd Boetticher y Raoul Walsh, entre otros, entendieron que el western requería de una mirada diferente que transgrediera las normas establecidas por los orígenes del género. Por esa razón, dentro del Hollywood clásico, hay que distinguir entre los artesanos que trabajaban siguiendo los parámetros industriales, y los directores que utilizaron el género con el propósito de manifestar su personalidad, yendo más allá de determinados códigos temáticos y estilísticos de inmediata identificación.

Raoul Walsh no filmó demasiados westerns en el período sonoro pero su postura sobre el género fue la de un realizador preocupado por el pasado tumultuoso de sus personajes. En ese sentido, tal como se disfruta en la compleja trama de *Su única salida*, los antihéroes de Walsh son criaturas trágicas, atormentadas por una infancia problemática que, en este caso, vuelve una y otra vez a través de los recuerdos del personaje encarnado por Robert Mitchum.

En el relato no importan tanto las constantes temáticas y de estilo que caracteri-

zan al género, sino el sutil entramado familiar que une o separa a los personajes principales. El amor, la pasión, la culpa y el odio se conjugan en *Su única salida* como en un texto de Shakespeare (especialmente, desde los ojos desorbitados de la madre personificada por Judith Anderson), el referente literario de Walsh. Los contrastes de luces y sombras —este no es un western de espacios abiertos— son útiles para expresar los conflictos internos de los personajes. La estructura dramática, por su parte, también manifiesta una sutil complejidad, ya que Walsh cuenta la historia mediante raccontos, como si el relato se abriera con un sacacorchos o por medio de un sistema de cajas chinas.

Sin embargo, esos elementos formales jamás caen en el esteticismo ni son un recurso vacío con el fin de embellecer las imágenes. Walsh, antes que nada, fue un realizador ejemplar por su velocidad narrativa, que eludía toda información innecesaria y los detalles superficiales.

En ese sentido, *Su única salida* vuelve a confirmar a un maestro del cine. Además, su visión resulta imprescindible para quienes aún sostienen que los westerns cuentan siempre lo mismo. **Gustavo J. Castagna**

ahora en video

PATCH ADAMS, dirigida por Tom Shadyac. (AVH)
Médico que cura mediante la risa y se opone al sistema. Robin Williams se encuentra sin duda en un momento insoportable de su carrera. Todas sus películas están llenas de sobreactuación, mal gusto, golpes bajos en cifras récord y un nivel de melosidad por encima de lo aconsejable. La mitad del público parece amarlos (sus películas tienen éxito) y la otra mitad odiarlos. Todos nosotros estamos del lado odiante. En contra, más última página Robin Williams en EA N° 85.

EL VIOLIN ROJO, *Le violon rouge*, dirigida por François Girard. (AVH)
La crítica a esta película fue hecha en un tono humorístico que hirió la sensibilidad de los cultores del *qualité*. A nosotros nos hiere que existan directores que hagan películas como esta y se sigan llamando cineastas. Crítica en contra en EA N° 86.

LA MANZANA, *Sib*, dirigida por Samira Majmalbaf. (AVH)
Una ópera prima deslumbrante de una joven directora iraní. Un film que, como otros títulos de ese país, conjuga el documental con la ficción e incluye, como también pasa con varios films iraníes, la presencia deslumbrante de varios niños. Una película pequeña y al mismo tiempo gigantesca. Otra de las mejores del año. Dos comentarios a favor en EA N° 86.

SHAKESPEARE ENAMORADO, *Shakespeare in Love*, dirigida por John Madden. (AVH)
Se llevó el Oscar a mejor película y mejor actriz. Tanto esa actuación como la película



La manzana

La manzana es una deslumbrante ópera prima de una joven iraní de 18 años.

entera poseen todo para que nadie las recuerde dentro de unos meses. No es un bodrio, es la banalización del cine. Usted decide. Del protagonista masculino, que hace del joven William, ni el nombre nos acordamos. Comentario en EA N° 85.

EL PRINCIPE DE EGIPTO, *The Prince of Egypt*, dirigida por Brenda Chapman, Steve Hickner y Simon Wells. (AVH)
Dreamworks presentó su primer producto de animación tradicional. Es igualito que Disney pero la plata va para otros bolsillos. La historia de Moisés en dibujitos. Momentos espectaculares, otros siniestros y muchos milagros. Como la Biblia, pero la plata del merchandising va a otros bolsillos. Comentario en EA N° 82.

ALMA MIA, dirigida por Daniel Barone. (AVH)
El clan Suar levantó la puntería. De ahí a dar en el blanco falta un buen trecho. Pero algo es algo. Comentario en EA N° 87 y un especial sobre cine y televisión en ese número.

CONOZCO LA CANCION, *On connaît la chanson*, dirigida por Alain Resnais. (AVH)
Volvió a Buenos Aires Alain Resnais y lo hizo con una película excelente. Una comedia musical sin actores cantantes aunque todos "canten" canciones populares francesas. No solo una de las películas más placenteras del año, también una de las mejores. Comentarios a favor en EA N° 87 y otro más pequeño en EA N° 81.

ELIZABETH, dirigida por Sekhar Kapur. (Gativideo)
La de época menos simpática que competía contra la que ganó y cuyo nombre era algo de Shakespeare. El universo de Elizabeth cercano a la familia Corleone. Algunos buenos actores y una puesta en escena un poco desatada. El nombre del actor, que, nos parece, lo vimos en otra película, no logramos recordarlo. Polémica en EA N° 85.

BICHOS, *A Bug's Life*, dirigida por John Lasseter. (Gativideo)
Del creador de *Toy Story* pero con menos gracia. *Los siete samurais* pero provenientes de Broadway. Buenos y malos momentos, como en la vida, pero con animación digital, lo que no es muy parecido a la vida, por cierto. No tiene ni la magia ni el encanto de aquellos personajes del primer film de Lasseter. Recomendable verla en inglés y no perderse los títulos del final, que son, por lejos, lo mejor que tiene la película. Comentario en EA N° 82.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas subtitruladas.
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

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

Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler de cine de todos los tiempos
Promoción para estudiantes de imagen y sonido

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

BIBLIOTECA DE CINE

MAS DE 1700 TITULOS

ENSAYOS - GUIONES - TECNICOS - BIOGRAFIAS
DICCIONARIOS - HISTORIA - COMUNICACIÓN - ETC.
JUEVES Y SABADOS
14.30 A 18 HS.

INFORMES: 15 4174-1056

e-mail cinetecavida@ciudad.com.ar
www.ksistemas.com/cinetecavida

BOLIVAR 893 (1066) Buenos Aires, Argentina

movicom
La evolución permanente.

Videoteca

PICCADILLY

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

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



Gloria López Lecube
Guerrero Marthineitz
Nano Herrera
Sandra Mihanovich
Marina Borensztein
Horacio Solá

LA ISLA
FM 89.9

J. Salguero 2745 - Tel 4803-4434 Fax 4807-6006 - laisla@inea.net.ar - www.fmlaisla.com.ar



miércoles 1

BAJO FUEGO, *Under Fire* (1983, Roger Spottiswoode). TNT, 22 hs.

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). Film & Arts, 23 hs.

COMO CAIDOS DEL CIELO, *Raining Stones* (1993, Ken Loach). I-Sat, 23 hs.

jueves 2

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). Movie City, 2 y 14 hs.

LOCURA DE VERANO, *Summertime* (1955, David Lean). Film & Arts, 23 hs.

BESAME MORTALMENTE, *Kiss Me Deadly* (1955, Robert Aldrich), con Ralph Meeker y Albert Dekker. Cineplaneta, 12 hs.; repite 3/9, 1.30 hs.; 17/9, 6.45 hs.

He aquí una demostración palpable de cómo partiendo de un texto literario sin valor (en este caso un *pulp* de Mickey Spillane) se puede filmar una obra maestra. El estilo visual crispado y barroco de Aldrich y su ferocidad en la descripción de unos personajes solo impulsados por la codicia en el marco de la Guerra Fría dan como resultado uno de los mejores films de los cincuenta y una de las cumbres del cine negro.

viernes 3

EXTRAÑA PAREJA, *The Odd Couple* (1968, Gene Saks). Cinecanal, 10.15 hs.

RICAS Y FAMOSAS, *Rich and Famous* (1981, George Cukor). TNT, 19.40 hs.

ALMAS EN SUBASTA, *Room at the Top* (1959, Jack Clayton), con Simone Signoret y Laurence Harvey. Cineplaneta, 12 hs.; repite 4/9, 1.20 hs.

Esta película de Jack Clayton fue saludada en su momento por la crítica –por la franqueza con que abordaba el tema de la infidelidad y el sexo y la búsqueda de ascenso social a cualquier precio– casi como un hito dentro del cine británico. Es probable que una visión actual no sostenga entusiasmos encendidos pero tengo la certeza de que el realismo con que se describían algunos ambientes y situaciones y, sobre todo, la memorable interpretación de Simone Signoret se mantienen incólumes.

sábado 4

LA COMEZON DEL SEPTIMO AÑO, *The Seven Year Itch* (1955, Billy Wilder). Film Zone, 10 hs.

DOCE DEL PATIBULO, *The Dirty Dozen* (1967, Robert Aldrich). TNT, 18 hs.

domingo 5

LA TREGUA (1974, Sergio Renán). Space, 10.30 hs.

VIUDA NEGRA, *Black Widow* (1987, Bob Rafelson). Film Zone, 24 hs.

MARION (1997, Manuel Poirier), con Marie-France Pisier y Jean-Luc Bideau. TNT, 14.20 hs.

A pesar de su escaso éxito comercial en nuestro país, *Western*, la anterior película del peruano radicado en Francia Manuel Poirier, era una obra valiosa y atractiva. Veremos si este film –inmediatamente posterior y en el que se sumerge en el universo de la infancia–, absolutamente inédito en estas tierras, lo ratifica como un director definitivamente a seguir.

lunes 6

APENAS UN DELINCUENTE (1947, Hugo Fregonese). Space, 10.30 hs.

MINNIE Y MOSKOWICZ, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). Cinecanal, 11.45 hs.

EN PRESENCIA DE UN PAYASO, *Larmar och gor sig till* (1996, Ingmar Bergman), con Borje Ahlstedt y Maria Richardson. Film & Arts, 7 y 15 hs.; repite Cineplaneta, 19/9, 22 hs.; 20/9, 5 hs.

Cuando parecía que Ingmar Bergman ya había dado un adiós definitivo al cine, el viejo maestro regresa con un film realizado para la TV en el que fusiona los recuerdos personales con sus habituales preocupaciones temáticas. Pero lo más llamativo aquí es el tono distendido, el humor y la vitalidad de un relato plagado de autorreferencias irónicas –ojalá no sea su última película– y que nos muestra a un director en plena forma y todavía dispuesto a sorprendernos.

martes 7

MOUCHETTE (1966, Robert Bresson). Cineplaneta, 12 hs.

COMPADRES, *Buddy Buddy* (1981, Billy Wilder). Space, 16 hs.

HIROSHIMA (1995, Roger Spottiswoode y Koreyoshi Kurahara), con Kenneth Welsh y Wesley Addy. I-Sat, 14 hs.; repite 8/9, 7.15 hs.
Habrá que ver esta coproducción canadiense-japonesa de más de tres horas de duración, planteada como dos films que intercalan sus acciones narrando los sucesos previos al momento de arrojar la bomba atómica sobre territorio japonés (enfocados desde los puntos de vista norteamericano y nipón). Según las referencias, el film es una ambiciosa producción que incorpora elementos ficcionales y documentales en su relato con buenos resultados.

miércoles 8

AL AZAR, BALTASAR, *Au hasard, Balthazar* (1967, Robert Bresson). Cineplaneta, 12 hs.

ALICIA EN LAS CIUDADES, *Alice in den Städten* (1974, Wim Wenders). Cineplaneta, 22 hs.

jueves 9

JUEGO SUCIO, *Foul Play* (1978, Colin Higgins). I-Sat, 14 hs.

CIERRA TUS OJOS, *Close My Eyes* (1991, Stephen Poliakoff). Space, 24 hs.

PARALELO 49, *49th Parallel* (1941, Michael Powell), con Anton Walbrook y Eric Portman. Film & Arts, 23 hs.; repite 10/9, 7 y 15 hs.
Este film de Michael Powell fue realizado por encargo del Ministerio de Defensa británico para exaltar los valores patrióticos. Sin embargo, el talento del director excede ampliamente ese cometido y el resultado es una obra de gran complejidad que elude los maniqueísmos fáciles y se transforma en un referente indispensable de los films bélicos realizados durante la contienda.

viernes 10

EL ORO DE ULISES, *Ullie's Gold* (1996, Victor Núñez). Movie City, 5.05 y 17.05 hs.

ADIÓS, *Proshchaniye* (1981, Elem Klimov). Cineplaneta, 12 hs.

MALAS TIERRAS, *Badlands* (1973, Terrence Malick), con Martin Sheen y Sissy Spacek. Cinemax, 13 hs.; repite 20/9, 5.30 hs.; 25/9, 10.15 hs.

La primera película de Terrence Malick lo transformó rápidamente en una de las figuras más promisorias del cine norteamericano de los años setenta. Basado en una historia real, el film sigue el trágico periplo de dos jóvenes delincuentes por varios estados del sur norteamericano, pero sobre todas las cosas la película es una aguda mirada sobre la vida rural norteamericana de los años cincuenta y los mitos que la signaron.

sábado 11

VERGÜENZA, *Skammen* (1968, Ingmar Bergman). Cineplaneta, 12 hs.

TERMINATOR, *The Terminator* (1984, James Cameron). Cinemax, 16.30 hs.

RETO A MUERTE, *Duel* (1971, Steven Spielberg), con Dennis Weaver y Tim Herbert. Film Zone, 10 hs.

Antes de convertirse en un exitoso empresario, Steven Spielberg había mostrado en algunos pequeños films sus virtudes como narrador cinematográfico. Originalmente hecho para la TV, con un excelente guión de Richard Matheson, este film sobre un hombre que es perseguido por un camión sin que se conozcan ni al conductor, ni sus motivaciones, es un relato tenso y cargado de ambigüedad que permite múltiples lecturas.

domingo 12

LOS DEMONIOS, *The Devils* (1971, Ken Russell). Cinemax, 1.30 hs.

LA HORA DEL LOBO, *Vagtimmen* (1967, Ingmar Bergman). Cineplaneta, 12 hs.

EL DORADO (1967, Howard Hawks). Space, 20 hs.

lunes 13

ULTRAJANTE, *Outrageous!* (1977, Richard Benner). Film Zone, 20.05 hs.

LA MUERTE EN DIRECTO, *Deathwatch* (1980, Bertrand Tavernier). Film & Arts, 23 hs.

UN CURA, *Leon Morin, prêtre* (1961, Jean-Pierre Melville), con Jean-Paul Belmondo y Emmanuelle Riva. Space 24 hs.; repite 13/9, 3.30 hs.

Por esta vez Jean-Pierre Melville se aleja del ambiguo terreno de las relaciones entre policías y delincuentes para sumergirse en

Victor Mature (1915-99)



Si a alguien le queda alguna duda de la grandeza de John Ford en todos los terrenos del arte cinematográfico, lo invito a ver (o rever) *Pasión de los fuertes*, 1946, película en la que el maestro irlandés conseguía —nada menos que de Victor Mature— una interpretación inolvidable en el papel de Doc Holliday. Hijo de un inmigrante suizo, el acercamiento de Mature al Pasadena Playhouse le permitió debutar en Hollywood en 1939 y durante más de quince años su cuerpo musculoso y su rostro eternamente pétreo se vieron en numerosas producciones generalmente encuadradas dentro de los géneros de acción. Pero no hay duda de que su imagen actoral ante el gran público estará siempre ligada a la de fornidos héroes de algunas superproducciones históricas de irrelevante calidad artística. Luego de varias películas rodadas en Inglaterra en la segunda mitad de los cincuenta, su figura —salvo apariciones esporádicas, alguna casi autoparódica como la que protagonizó en *Caccia a la volpe* (Vittorio de Sica, 1966)— casi desapareció de las pantallas. Es posible que pocos actores de la historia del cine hayan concitado el desprecio unánime de los cinéfilos como Victor Mature. Pero quien haya visto alguna vez *Pasión de los fuertes* no podrá olvidar nunca la dimensión trágica que el actor, de la mano de John Ford, le supo otorgar al alcohólico, tuberculoso y perdedor irredimible amigo de Wyatt Earp, que decidía acompañarlo hasta las últimas consecuencias en el inolvidable duelo del O.K. Corral. De todos modos, si a mí me dieran la posibilidad de programar un ciclo de películas en las que actuara Victor Mature, aparte de la obra maestra fordiana elegiría tres de sus incursiones en el cine negro, un género en el que su habitual inexpresividad resulta menos molesta: *El beso de la muerte*, de Henry Hathaway; *Llanto de la ciudad*, de Robert Siodmak, y *Sábado violento*, de Richard Fleischer.

una historia que lo acerca al universo bresoniano. Ambientado en los años de la ocupación alemana, el film narra el acercamiento que se produce entre un sacerdote de ideas radicales y una joven del lugar. El estilo ascético y despojado del realizador se impone en esta obra, una de las más atípicas de su filmografía.

martes 14

MUERTOS DE MIEDO, *The Frighteners* (1996, Peter Jackson). Cinecanal, 3.15 hs.

LLUVIA SIN TRUENO, *Rain Without Thunder* (1992, Gary Bennett), con Betty Buckley y Jeff Daniels. Space, 24 hs.; repite 13/9, 3.30 hs.

Existen buenas referencias sobre este film absolutamente desconocido en nuestro país que se exhibirá por cable y que está planteado como un relato de ciencia ficción de tono casi documental, ambientado en unos Estados Unidos donde el aborto está prohibido. Será cuestión de verlo y evaluar si los elogios conseguidos están justificados.

miércoles 15

EL AMIGO AMERICANO, *Der amerikanische Freund* (1977, Wim Wenders). Cineplaneta, 22 hs.

MATADOR (1986, Pedro Almodóvar). Space, 24 hs.

QIU JU, UNA MUJER CHINA, *Qiu Ju da guasi* (1992, Zhang Yimou), con Gong Li y Lei Lao Sheng. I-Sat, 23 hs.; repite 23/9, 2.15 hs. En esta película Zhang Yimou abandona su predilección por los melodramas refinados de precisa caligrafía para brindar un retrato femenino que abreva en las fuentes del neorrealismo y el cine documental. Si bien no comparto los fervores generalizados que ha provocado la película, es interesante verla como un cambio de tono en la filmografía de un director proclive a desembarcar en los terrenos del academicismo festivalero.

jueves 16

LOS ASESINOS DE LA LUNA DE MIEL, *The Honey-moon Killers* (1970, Leonard Kastle). Film & Arts, 9 y 17 hs.

DURO DE MATAR, *Die Hard* (1988, John McTier-nan). Film Zone, 20 hs.

EN EL TRANSCURSO DEL TIEMPO, *Im Lauf der Zeit*

(1976, Wim Wenders), con Rüdiger Vogler y Hanns Zischler. Cineplaneta, 0.10 hs.

La figura de Wim Wenders es —para bien o para mal, eso sería materia de discusión— una de las más influyentes del cine contemporáneo. El encuentro casual entre un proyectorista de cine que recorre diversas ciudades y un hombre en crisis en su matrimonio da lugar a uno de los grandes *road movies* de la historia del cine y a una desgarrada y lírica reflexión sobre el vacío existencial. Para mí, el mejor film del realizador y una de las grandes películas de los setenta.

viernes 17

ELMER GENTRY (1960, Richard Brooks). Cineplaneta, 12 hs.

LOS USURPADORES DE CUERPOS, *The Body Snatchers* (1945, Robert Wise). Space, 24 hs.

sábado 18

DERSU UZALA (1975, Akira Kurosawa). Cineplaneta, 12 hs.

DE PASEO A LA MUERTE, *Miller's Crossing* (1990, Joel Coen). Cinecanal, 16.30 hs.

DOS VAQUEROS ERRANTES, *Wild Rovers* (1971, Blake Edwards), con William Holden y Ryan O'Neal. TNT, 7.40 hs.

Seguramente los seguidores de la obra de Blake Edwards no pensaban que iba a rodar alguna vez un western. Sin embargo, el director logró un film que, por encima de algún esteticismo algo recargado, es una lírica y nostálgica reflexión sobre el género. Además, es muy probable que se exhiba la versión restaurada y completa, ya que el film se estrenó en su momento en una copia considerablemente mutilada.

domingo 19

TITANIC (1997, James Cameron). Movie City, 5.20 y 19 hs.

EL CIUDADANO, *Citizen Kane* (1941, Orson Welles). Cineplaneta, 12 hs.

L.A. CONFIDENCIAL, *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson), con Russell Crowe y Kevin Spacey. HBO-Olé, 22 hs.; repite 22/9, 22.15 hs.; 28/9, 23.40 hs.

Debo decir que en el momento de estrenarse esta película los antecedentes de Curtis Hanson no dejaban lugar para demasiadas

expectativas. Sin embargo, su adaptación de la notable novela de James Ellroy, si bien carece —salvo en algunos momentos— de la demoledora corrosividad del original, es un relato dinámico y contundente y uno de los escasos exponentes valiosos del *film noir* dentro del cine contemporáneo.

lunes 20

CARRIE (1976, Brian De Palma). I-Sat, 23 hs.

LOS FABULOSOS BAKER BOYS, *The Fabulous Baker Boys* (1989, Steve Kloves). Film & Arts, 23 hs.

martes 21

FALTA GRAVE, *Gross Misconduct* (1992, Atom Egoyan). I-Sat, 10.30 hs.

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of Comedy* (1983, Martin Scorsese). Film & Arts, 23 hs.

miércoles 22

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Coppola). I-Sat, 23 hs.

NEW YORK, NEW YORK (1977, Martin Scorsese). Cinecanal, 0.10 hs.

SOPA DE GANSO, *Duck Soup* (1933, Leo McCarey), con los hnos. Marx y Margaret Dumond. Cineplaneta, 12 hs.; repite 23/9, 2.40 hs.

A lo largo del período mudo Leo McCarey había dirigido a diversas figuras del cine cómico y esa experiencia la pudo aquilatar en su encuentro con los hermanos Marx. A diferencia de lo que sucede en casi todas las películas del grupo, sus delirantes ideas se ven aquí estructuradas dentro de una narración cinematográfica y los resultados son irrefutables: la mejor película de los Marx y una de las cumbres del cine cómico de cualquier época.

jueves 23

AMBICIONES PROHIBIDAS, *The Grifters* (1990, Stephen Frears). Film & Arts, 9 y 17 hs.

VARSOVIA, AÑO 5703 (1995, Janusz Kijowsky), con Hanna Schygulla y Julie Delpy. Space, 24 hs.; repite 24/9, 3.30 hs.

Los dramas ambientados en los años de la ocupación nazi son uno de los temas recurrentes del cine polaco. En este caso la relación que se entabla entre una joven pareja

perseguida y la dueña de la casa en la que se refugian da lugar a un dramático relato en el que se entrecruzan las tensiones internas con un contexto exterior agobiante. En un film que centra su puesta en escena en el trabajo de los actores, la interpretación de Julie Delpy es inolvidable.

viernes 24

MISTER ROBERTS (1955, John Ford y Mervin LeRoy). Cinemax, 9.15 hs.

VICTOR, VICTORIA, *Victor/Victoria* (1982, Blake Edwards). TNT, 22 hs.

sábado 25

SIEMPRE, *Always* (1989, Steven Spielberg). Film Zone, 10 hs.

PECADOS CAPITALES, *Seven* (1995, David Fincher). Space, 22 hs.

RUTA SUICIDA, *The Gauntlet* (1977, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Sondra Locke. Cinemax, 13.45 hs.; también 9/9, 16.45 hs.; 21/9, 9.30 hs.; 26/9, 16.45 hs.

A esta altura no quedan dudas de que Clint Eastwood representa la más acabada expresión de la tradición narrativa del cine norteamericano clásico. Aquí Clint es un atípico policía que debe trasladar a una prostituta para un juicio mientras varios de sus camaradas intentan impedirlo. La curiosa relación que se entabla entre ambos y varias escenas de acción muy bien resueltas (por ejemplo el disparatado final) convierten a la película en un título tal vez menor pero disfrutable dentro de la obra del director.

domingo 26

SOTTO VOCE (1996, Mario Levin). Space, 10.30 hs.

JESSE JAMES (1939, Henry King). Cineplaneta, 12 hs.

TOTALMENTE SALVAJE, *Something Wild* (1986, Jonathan Demme). Cineplaneta, 23.40 hs.

EL REY DEL TRAZO, *The Line King* (1996, Susan W. Dryfoos). Film & Arts, 23 hs.; repite 27/9, 7 y 15 hs.

Habrà que ver este documental dedicado al gran caricaturista norteamericano Al Hirschfeld, una figura que durante varias décadas signó con su humor la vida política de ese país. Las referencias hablan de un film muy interesante, con entrevistas a numerosas personalidades que lo conocieron a lo largo de los años.

lunes 27

CRUMB (1994, T. Zwigoff). Film & Arts, 9 y 17 hs.

CAZADOR BLANCO, CORAZON NEGRO, *White Hunter, Black Heart* (1990, Clint Eastwood). Cinemax, 12.45 hs.

SIMPLEMENTE AMIGAS, *Career Girls* (1997, Mike Leigh), con Katrin Cartlidge y Lynda Steadman. Movie City, 3.40 y 15.40 hs.; también 6/9, 5.20 y 17.20 hs.; 16/9, 7.35 y 19.35 hs.

No tengo dudas de que Mike Leigh es el más importante director de cine inglés contemporáneo. Este film, acerca del reencuentro de dos amigas tras varios años de separación, si bien no alcanza el nivel de sus

obras mayores, es una nueva muestra de su talento para la dirección de actores y de su capacidad para fusionar el humor con el drama en cada situación cotidiana.

martes 28

DANZA MACABRA, *La danse à mort* (1982, Claude Chabrol). Cineplaneta, 9.50 y 19.50 hs.

TIEMPO DE GITANOS, *Dom za velonge* (1989, Emir Kusturica). Space, 24 hs.

LA DAMA DE BLANCO, *Lady in White* (1988, Frank LaLoggia), con Lukas Haas y Katherine Helmond. Cinecanal, 22 hs.

Esta película del poco conocido Frank LaLoggia es una auténtica sorpresa. Un asesinato no resuelto, una misteriosa mujer vestida de blanco, la minuciosa recreación de época (los años sesenta), y una atmósfera onírica y sugerente, todo visto desde la mirada de un niño, dan como resultado uno de los más valiosos exponentes del cine fantástico de los últimos años. Para no dejar pasar.

miércoles 29

CHARADA, *Charade* (1963, Stanley Donen). Film Zone, 20 hs.

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper* (1993, Stephen Frears). I-Sat, 23 hs.

jueves 30

UNA NOCHE EN CASABLANCA, *A Night in Casablanca* (1946, Archie Mayo). Film & Arts, 23 hs.

TOKYO-GA (1983, Wim Wenders). Cineplaneta, 0.10 hs.



DISCOS COMPACTOS Y VHS

ÚNICA EMPRESA ARGENTINA
CON LICENCIA VHS
OTORGADA POR JVC

HIPÓLITO YRIGOYEN 4111 (1824) LANÚS O.



FABRICANTE INDUSTRIAL DE DISCOS COMPACTOS
CD-AUDIO CD-ROM CD-INTERACTIVOS
VIDEOCASSETES VÍRGENES A GRANEL HG Y PRO
EN DURACIONES DESDE 5 HASTA 230 MINUTOS

TEL. 4249-4136 E-MAIL: CDSITE@TELTRON.COM.AR

ciclos

SEMANA DEL CINE CROATA EN LA LUGONES

La sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín (Corrientes 1530, 10º piso), con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Croacia, presenta seis films inéditos en la Argentina, tres de ellos filmados en la actualidad y otros tres de cuando Croacia formaba parte de Yugoslavia.

Programa: *Los tres hombres de Melita Zganjer* (2/9); *Mondo Bobo* (3/9); *Cómo empezó la guerra en mi país* (4/9 y 5/9); *La familia Glemhaj* (6/9); *El halcón no lo amaba* (7/9); *Quien canta, no piensa mal* (8/9).

CINE BRASILEÑO EN LA CINETECA VIDA

En su nueva dirección, Corrientes 1743, re-toma sus ciclos el gran Hayrabet Alacahan. Las funciones son los domingos a las 18 y a las 20.30. Hay un bono contribución de \$ 3 y se puede sacar un abono de \$ 10 para cinco funciones.

Programa: *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha (12/9); *Tierra en trance*, de Glauber Rocha (19/9); *Vidas secas*, de Nelson Pereyra Dos Santos (26/9).

CRACKER EN EL BAC

Emitida algún tiempo por el canal Cinemax, la serie *Cracker* supo conquistar el corazón de una buena parte de la audiencia argentina. El personaje principal es el psicólogo forense Eddie Fitz Fitzgerald, interpretado por Robbie Coltrane, un gordo descomunal que bebe, fuma y juega, tiene mal carácter y una pésima relación con su mujer. El British Arts Centre (Suipacha 1333) está exhibiendo capítulos de la serie de martes a sábado a las 18.

CINE EN EL FESTIVAL DE TEATRO

A no asustarse, cinéfilos, podemos ir al festival de teatro que organiza la ciudad de Buenos Aires sin por eso pasarnos de bando. En la Sala Lugones, con entrada libre y

gratuita, se exhibirán películas relacionadas con el teatro.

Programa: *Actrices*, de Ventura Pons (11/9 y 24/9); *Il sorpasso*, de Dino Risi (12/9); *The Connection*, de Shirley Clarke (13/9 y 22/9); *My Dinner with André*, de Louis Malle (16/9 y 21/9); *Nadie se parece más a sí mismo como cuando intenta ser distinto*, de Marcelo Mossenson (17/9); *Retrato de Jorge Lavelli*, de Rafael Filippelli (17/9); *El honor de los Winslow*, de David Mamet (18/9); *Slam*, de Marc Levin (19/9); *De todas formas: teatro*, de Fernando Arca (20/9); *El teatro en el campo*, de Roberto Di Chiaro (20/9), y *Conversaciones privadas*, de Christian Blackwood (23/9).

Imperdible: *El honor de los Winslow*, de David Mamet, fue presentada en la última edición del Festival de Cannes y a nuestros cronistas les gustó mucho. La película de Malle, *My Dinner with André*, nunca fue exhibida en la Argentina.

internet

SICA

<http://home.overnet.com.ar/sica/>

El Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA), una entidad que nuclea a los trabajadores del cine en sus distintos rubros, ha sido el único productor de estadísticas relacionadas con la industria. Las ha puesto a consideración del público año tras año en unos cuidadosos informes. Desde hace un tiempo, el site en Internet cuenta con la misma información pero bastante actualizada. Para saber la cantidad de espectadores que ha llevado cada película a lo largo del año (el 28 de agosto estaba actualizada al 11 de agosto), porcentajes de incremento respecto de años anteriores, la cartelera actualizada, estadísticas de las últimas décadas, el texto de la Ley de Cine y otras reglamentaciones, y hasta los salarios por convenio para los trabajadores del área (con datos que van desde jefe de producción hasta peón pintor), el de SICA es el site ideal para consultar.

Inglés para los amantes del cine

- DISCUTA SOBRE LAS PELICULAS
- AMPLIE SU VOCABULARIO
- MEJORE SU COMPRENSION DEL INGLES ORAL

informes 4372-3536 / 15 4186-6040

e-mail gabyram@ssdnet.com.ar

BOX OFFICE GURU

<http://www.boxofficeguru.com/>

Para los que gustan de seguir las recaudaciones en Estados Unidos, semana a semana hay una gran variedad de sites. Pero el más prolijo y directo es el Box Office Guru, que cuenta, entre otras estadísticas, con la recaudación de las películas cada semana. El site se actualiza tres veces por semana. Los jueves se anuncian los estrenos y se hacen predicciones sobre sus performances. El domingo a la noche aparecen los resultados provisorios con un análisis medianamente sensato acerca de lo que sucedió el fin de semana. Y el lunes se actualizan las cifras que en general no varían dramáticamente. Tiene un defecto clásico pero poco importante: el lenguaje utilizado está asociado con la película de la que se habla, lo que puede llegar a hartar (si la primera en la taquilla es una película de terror, es absolutamente seguro que escribirán algo como "Miedo en la bañera arrancó con la escalofriante cifra de 30 millones", etc.). Pero la información es rápida y confiable.

libros

COLECCION PAIDOS PELICULAS

La noche del cazador de Doménec Font.

Los cuatrocientos golpes de Esther Gispert.

Terciopelo azul de Charo Lacalle.

Paidós. \$ 12 cada uno.

Qué es: Una colección de monografías sobre grandes clásicos del cine mundial. Con abundante bibliografía y mucha información sobre la realización y sobre los creadores de cada una de las películas. Críticas de la época completan un cuadro bastante atractivo para profundizar sobre cada título de la colección.

Los próximos libros a publicarse son los dedicados a *Viridiana* y *Vértigo*.

Qué nos pareció: El de *La noche del cazador* funciona bien y es recomendable. El de *Los cuatrocientos golpes* ya no tanto y el de *Terciopelo azul* se centra más en fórmulas y

esquemas de análisis que lo alejan de la crítica y la opinión interesante sobre cine.

revistas

NICKELODEON N° 11

Revista española trimestral de cine (\$ 15)

Qué es: Un número dedicado a la cinefilia, esa pasión voraz que nos devora a algunos desde la infancia sin abandonarnos nunca, vista a través de testimonios de críticos y escritores (¡bah!, cinéfilos), listados de las mejores películas relacionadas con el mundo del cine, y reportajes a Guillermo Cabrera Infante y Henri Langlois.

Qué nos pareció: Un testimonio apasionado, seguramente desequilibrado de acuerdo a la cantidad de participantes convocados, con algunos fragmentos memorables como los de Angel Fernández Santos y Antonio Drove; alguno sorprendente, como el de Esteve Rimbau; una entrevista a Cabrera Infante ligeramente decepcionante y otra a Henri Langlois memorable. Aun con sus altibajos, un *must* para todo representante de una cofradía en vías de extinción.

ofertas

Harrison Ford. Vidas de cine

Editorial Nuevas Estructuras (\$ 2)

Qué es: Un libro berreta pero extenso. Mucha información y muchos datos unidos que suelen estar dispersos. La mayoría centrados en estrellas de Hollywood actuales. Otros de la colección: *Sigourney Weaver*, *Sean Connery*, *Brad Pitt*, *Gene Kelly*, *Star Wars* y *Star Trek*, y otros.

Qué nos pareció: Exclusivamente para fanáticos de cada actor. O curiosos patológicos. No pagar nunca más de dos pesos.

lo que pasó

¡Con razón Salvador Sammaritano nunca critica a nadie! Se ve que se pone nervioso y dice cualquier cosa y por eso prefiere siem-

pre guardar silencio. En una presentación en el Cineclub Núcleo de la película canadiense *El violín rojo*, no tuvo mejor idea que decir que la crítica era soberbia acusando a Hugo Salas, por su comentario de dicha película en *El Amante*, de "hijo de Goebbels". Comparar a un crítico con el ministro de Propaganda de Hitler porque no le gustó *El violín rojo*...

Javier Porta Fouz y Santiago García jugaron una apuesta en el número 88 de *El Amante* sobre si *Episodio I* llegaría al millón de espectadores. La película ya anda por el millón doscientos y Javier, en una primera reacción, reconoció hidalgamente su derrota. Pero ahora está con ganas de impugnar al comprobarse una adulteración en la publicidad del film. En uno de los avisos sale con letras muy grandes un comentario que Quintín hizo en la revista *trespuntos*. El aviso lo citaba diciendo: "La más grande obra que hizo Hollywood". Revisando el número correspondiente de *trespuntos* (preguntarle a Quintín no sirve porque generalmente no se acuerda a la tarde de lo que opinaba a la mañana), uno encuentra que la frase verdadera era: "La más grande obra de ingeniería que hizo Hollywood". La resolución de la validez de la apuesta queda en manos del Centro de Ingenieros.

radio

El programa *Toma cero*, conducido por nuestros compañeros y amigos Leonardo M. D'Espósito, Diego Brodersen y María Valeria Battista, dura una hora más. Ahora va los jueves de 22 a 24. Planean quedarse con las 24 horas de la radio.

Aclaración

En el último número publicamos la dirección del Cineclub Eco con un error. La dirección correcta es Corrientes 4940, en el barrio de Villa Crespo.

IMAGEN EN PRODUCCION Y SERVICIOS

Imagen Producciones
Al precio justo

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

- Exteriores Betacam SP y U-Matic High Band SP de 1 a 5 cámaras
- Islas de producción en Betacam SP y U-Matic High Band SP A-B Roll, con gráfica 2D y 3D y efectos digitales
- Piso de grabación para televisión con chroma y switcher de 10 canales
- Traducciones, subtítulos y doblajes
- Grabación de audio y musicalización

- Realización integral por Cable / TV abierta
- Realización integral de documentales, promociones, institucionales, comerciales y videoclips
- Copiado multiformato Betacam ST / U-Matic High Band / U-Matic Low Band / S-VHS / VHS
- Multicopiado VHS
- Trascodificación y Telecine

Leelee Sobieski



En 1998 ocurrieron dos hechos aparentemente sin relación entre sí: Helen Hunt ganó el Oscar como mejor actriz y se estrenó *Impacto profundo*, una de meteoritos de sorpresivo éxito. Un efecto especial de esta película aparecía como especialmente perturbador: ¡la treintañera Helen Hunt hacía de *teenager*! Pero el truco no era tal: la adolescente estaba interpretada por Leelee Sobieski, una ilustre desconocida de increíble parecido con la protagonista de *Mejor... imposible*. Es muy probable que en ese momento los encargados de casting hayan anotado rápidamente a Leelee en un casillero con el siguiente rótulo: "ideal como hija o para flashbacks de Helen Hunt". Sin embargo, la rubia Sobieski, en solo un año, demostró que su futuro no depende de ninguna semejanza y sorprendió por su versatilidad todo terreno en *La hija de un soldado nunca llora*, *Jamás besada*, *Ojos bien cerrados*, y como Juana de Arco en una miniserie. Se la puede ver linda, clásica y europeizada como hija de Kris Kristofferson y Barbara Hershey en el film de James Ivory; afeada y estudiosa haciendo de *nerd* en la comedia con Drew Barrymore, y más moderna e inquietante en la película póstuma de Stanley Kubrick. Pero por más maravillosas que sean estas mutaciones, son menos asombrosas que el hecho de que, bajo cualquier aspecto, Leelee no deje de pare-

Tres películas en un mes para conocer a la futura Helen Hunt.

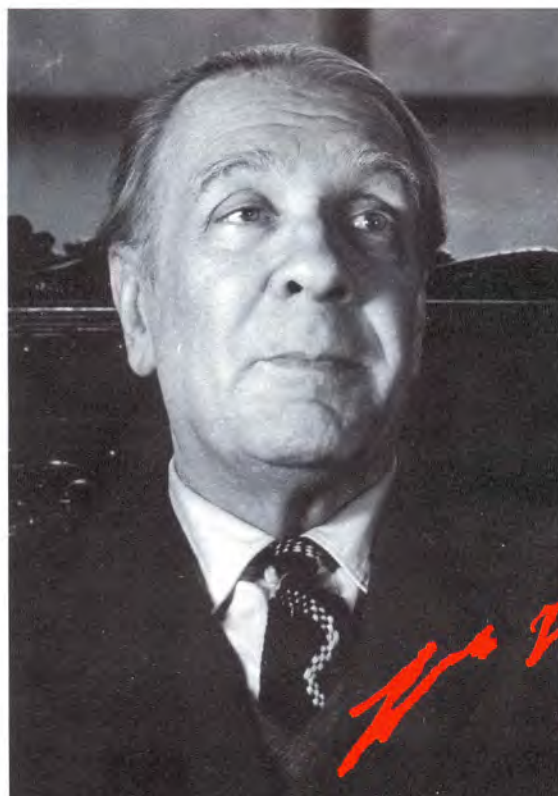
cerse a Helen Hunt, aunque con piernas más largas y diferente nacionalidad: si bien vive desde hace años en EE.UU., Liliane Sobieski nació en Francia en 1982.

Podría decirse que la forma de actuar de Sobieski es de bajo perfil –aun en una típica película de secundaria con personajes exacerbados como *Jamás besada*–, pero en realidad se trata de una elegancia y una madurez inusual para los modelos habituales de adolescente tonta, torpe, impostada o con brotes de histeria. A pesar de esto, Leelee no deja de ser un poco cholula frente a los famosos con los que trabaja, a quienes en lugar de pedirles un autógrafo les solicita un mechón de pelo, situación en la que se vieron envueltos desde Martin Short hasta el propio Kubrick.

En caso de dudas sobre los méritos de nuestra chica, se invita a los lectores a observar la siguiente prueba científica en *La hija de un soldado nunca llora*: en un atardecer bailan Barbara Hershey y Leelee, y en ese momento cuesta decir quién actúa mejor y cuál es la más atractiva. **Javier Porta Fouz**



**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*



Teatro San Martín

Ira. semana de septiembre



Luces de bohemia

de Ramón del Valle-Inclán
Dirección: Villanueva Cosse
Con Patricio Contreras, Antonio Ugo, Osvaldo Bonet,
Alfonso De Grazia, Jorge Suárez y elenco.

Miércoles a domingos, 20.30 hs.
Platea \$ 8.- Pullman \$ 6.-
Miércoles Platea y Pullman \$ 4.-

El Saludador

de Roberto Cossa
Dirección: Daniel Marcove
Con Hugo Arana, María Cristina Laurenz,
Gerardo Serre.

Miércoles a domingos 21 hs.
Platea \$ 8.- Miércoles \$ 4.-



Almuerzo en casa de Ludwig W.

Autor: Thomas Bernhard. Dirección: Roberto Villanueva
Con Rita Cortese, Tina Serrano y Alejandro Urdapilleta

Miércoles a domingos, 21 hs.
Platea \$ 8.- Miércoles \$ 4.-

Ballet Contemporáneo

Dirección: Mauricio Wainrot.

CATALOGO
IN AND AROUND KOZLA STREET
PURCELL PIECES

Sábados y domingos, 16 hs., jueves, 20.30 hs.
Platea y pullman \$ 4.-



EL MARTIN FIERRO

Por la Banda de la Risa

Adaptación, dirección y máscaras: Claudio Gallardou
Sábados y domingos, 15.30 hs. Platea: \$ 4.-

PASO A PASO

Por el Grupo de Titiriteros del TSM

Dirección y adaptación: Carlos Almeida.
Sábados y domingos, 15.30 hs. Platea \$ 4.-

Avda. Corrientes 1530. - Servicio de información: 0-800-333-5254
Venta telefónica con Entrada Plus llamando al (011) 4324-1010. Localidades con cinco días de anticipación
Internet: www.teatrosanmartin.com.ar e-mail: teatrosanmartin@tsm.datamarkets.com.ar

GOBIERNO DE LA CIUDAD

Vamos a vivir mejor en Buenos Aires