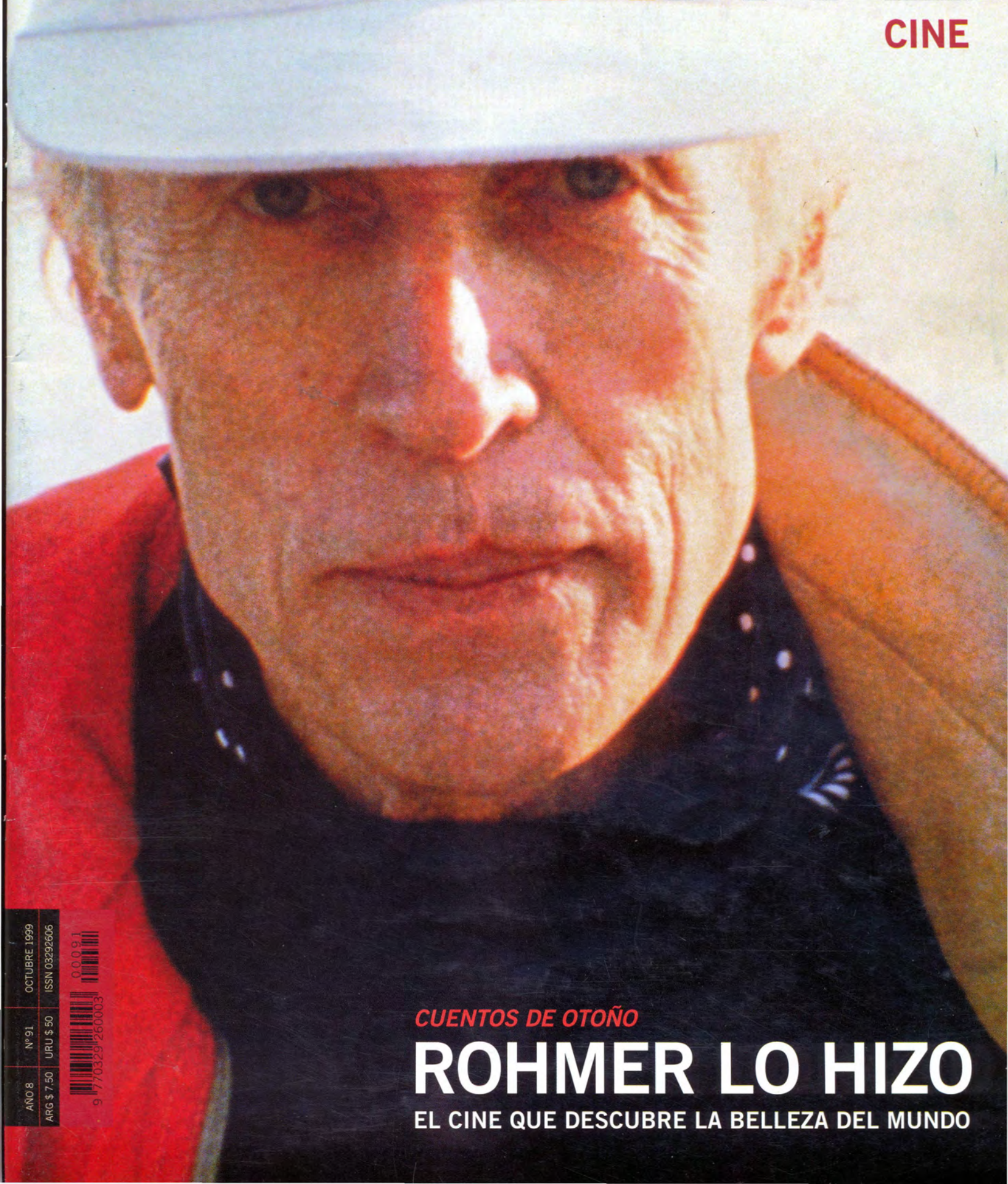


DOSSIER ROSSELLINI CAETANO, EL CHILAVERT DEL CINE ELECCIONES DE PELICULA

EL AMANTE

CINE



CUENTOS DE OTOÑO

ROHMER LO HIZO

EL CINE QUE DESCUBRE LA BELLEZA DEL MUNDO

AÑO 8 N° 91 OCTUBRE 1999
ARG \$ 7.50 URU \$ 50





foros

estrenos

noticias

reportajes

notas

www.elamante.com.ar

Hay otros sitios que visitar

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
Sebastián Sánchez
Tino y Norma Postel

Secretaria

María Alimova (una secretaria inolvidable)

El mismo amor

Martha González

Corresponsal extranjero en otoño

Gustavo J. Castagna, el flaco escopeta

Cadete fugitivo

Gustavo Requena Johnson, otra que Julia Roberts

Banquete de una noche de verano

Norma Postel, un sol de primavera

Una tortilla genial

Benjamina

S.O.S. Correctora infernal

Gabriela Ventureira, prisionera del teclado

Meritorio de corrección

Jorge Cocodrilo García, la maldición

Jefe de archivo

Santiago Chavela García, Jerry Lewis lo hizo antes

Traducción en serie

Lisandro de la Fuente, el sopeti poliglota

Meritorio de Asís

Hugo Salas, ¿no es fino, señora?

Colada de sábado por la noche

Marcela Gamberini, ni aportó

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg (el universo en alfileres)

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
E-mail amantecine@interlink.com.ar
En internet <http://elamante.com.ar>

Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157
Tel 4861-1550

Imprenta

Latín Gráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.
Tel 4867-4777

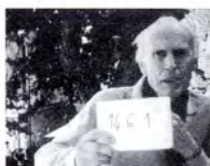
Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA.
Tel 4304-9377 / 4306-6347

4

**La sabiduría de Rohmer**

El viejo maestro vuelve a estrenar en la Argentina con *Cuentos de otoño*. Perfil, crítica y entrevista.

32

**El oficio de Caetano**

Quería ser tornero y terminó dirigiendo películas. Pero él no ve grandes diferencias. Mientras tanto, *Bolivia* sigue sin estrenarse.

38

**Elecciones en el cine**

En 1958, John Ford hizo una película contando la muerte de una forma de hacer política: *El último hurra*.

44

**Roberto Rossellini**

Dos miradas no totalmente coincidentes sobre uno de los directores más importantes de la historia.

3 Editorial

12 John McTiernan

- Críticas 14 13 guerreros
15 El caso Thomas Crown
16 Divididos por *Felicidad*
20 Mastroianni y *Yo recuerdo*
22 Polémica: *El mismo amor, la misma lluvia*
24 Historias breves 3
26 S.O.S. Verano infernal
27 Ed TV
28 El cocodrilo
El tren de la vida
29 Padre Mugica
Un papá genial
La maldición
30 Sueño de una noche de verano
Artemisia
Varsity Blues
Prisionero del peligro
Novia fugitiva
Carrie 2: la ira
Soldado universal: el regreso
31 De 10 a 1
42 Los espectadores de *Garage Olimpo*

- Guía de El Amante 52 Video
58 Cine en TV
62 Picado
64 Última página

Ella



PHIL STERN

Ella Fitzgerald, 1961, JFK inaugural ball rehearsal

Buenos Aires Herald - *Argentina's international newspaper*

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

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

On Sunday

with **The GuardianWeekly**
and The New York Times

Carta desde San Sebastián

Queridos amigos:

Estoy en la sala de prensa. Faltan dos horas para que se anuncien los premios oficiales aunque, cosa rara, no estoy demasiado ansioso por conocerlos. Los rumores indican que este año el único escándalo será la Concha de Plata a Aitana Sánchez-Gijón por su actuación en *Volavérunt*, el grotesco film de Bigas Luna. Por lo demás, San Sebastián resultó un festival mediano en todo sentido: ni muy grande ni muy chico, ni muy bueno ni muy malo, ni muy amistoso ni muy hostil. Es básicamente otra oportunidad para tomarle el pulso a ese ente multifacético y casi impenetrable llamado cine mundial.

Sobre todo cuando resulta tan difícil sintonizar con la manera en que se aprecian aquí las películas. Por ejemplo, los diarios anuncian que ayer se proyectó una obra maestra llamada *La enfermedad de Sachs*, de Michel Deville. No me di cuenta: me pareció simplemente un film bien hecho, inteligente y caligráfico, pero incapaz de despertar grandes entusiasmos. Aunque puedo imaginarme a algún compañero de redacción (tal vez a Jorge García, no sé por qué) protestando acaloradamente por mi indiferencia. Los extraño y extraño esas discusiones que parten de la certeza de compartir una mirada común. La nostalgia no es angustiante, sin embargo: la ciudad es magnífica y la comida, espléndida. Hay que ser muy amargo para quejarse de San Sebastián, un lugar donde es prácticamente imposible pasarla mal. En este momento Flavia está en una sesión de talasoterapia, que no sé muy bien qué es, pero seguro que la consuela de su plan de ir a la playa que la lluvia hizo fracasar. Ayer cumplió cuarenta años y no se lo contó a nadie por temor a emocionarse ante la cifra o deprimirse pensando que pasó más de la mitad de su vida al lado mío. El anuncio, entonces, se hace por este único medio y sin que la interesada lo sepa. Sé que este relato de asuntos personales hará protestar a más de un lector con el argumento de que es un acto de narcisismo. Tal vez lo sea, pero la intención es otra: poner en evidencia que una revista de cine que se sostiene desde hace ocho años en el confín del mundo está hecha necesariamente desde la intimidad y que hablar de ella tiene como premisa secreta desafiar la ferocidad del ambiente. Es una manera de decir que la crítica de cine o el periodismo significan muy poco si contribuyen a extender con su arrogancia el territorio de lo inhumano.

Como una plegaria atendida, la nota que publicamos en el número anterior a partir de un libro de Pierre Bourdieu tuvo una respuesta en San Sebastián: la aparición de películas sociales de un nuevo tipo, dispuestas a dar cuenta del mundo del trabajo y la explotación globalizada de una manera contemporánea. Entre ellas, la magnífica *Recursos humanos* del debutante francés Laurent Cantet. Hacia esa dirección se encaminan también el discurso de Bertrand Tavernier, presidente del jurado, y su nueva película *Ça commence aujourd'hui*.

Pero de todo eso y mucho más hablaremos a la vuelta y escribiremos en el próximo número.

Mientras tanto, un gran abrazo.

Quintín

NO VÁLIDO PARA CAPITAL FEDERAL

SUSCRIBASE A

EL AMANTE POR UN AÑO Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCIÓN (12 NÚMEROS Y UN LIBRO)

\$ 70 ARGENTINA
(O 2 PAGOS DE \$ 35)

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

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

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

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de *El Amante*: 4322-7518/4326-5090. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

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

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCIÓN

TELÉFONO

☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
☐ LIBRO WIM WENDERS

Las películas de Eric Rohmer son todas buenas; no hay ni un paso en falso en su ya larga carrera de cineasta. Todas sorprenden como nuevas y originales aunque repitan esquemas narrativos y resoluciones estéticas, e incluso sus últimos trabajos superan muchas veces en vitalidad e interés a los de su primera época. Indiferente a las modas cinematográficas, siempre fiel a sus propias ideas, filmando en forma amateur cuando fue necesario, este francés culto y sabio ha construido a lo largo de cuarenta años una de las filmografías más sólidas de la historia del cine. Vigente y lúcido, aún hoy sigue realizando películas notables.

Esta tremenda eficacia de sus films revela la presencia de un director descomunal. Sin embargo, aunque la perfección de su estilo es verificable en cada una de sus películas, su cine no presenta rasgos exteriores que permitan descifrar fácilmente el funcionamiento de su método estético. Y estamos hablando curiosamente del director más consecuente con sus ideas en toda la historia del cine, de alguien que ha llevado hasta el extremo la fidelidad a una concepción particular del cine. El genio de Rohmer es esquivo, está escondido secretamente en algún lugar de sus películas.

Siguiendo la clásica distinción baziniana, Rohmer sería un cineasta que cree en la realidad. El mismo ha señalado que, cuando filma algo, piensa en la cosa que está mostrando y no en la forma en que debe ser mostrada. Es en esta apuesta por la objetividad donde hay que buscar la base de su estética, el germen de su estilo inconfundible. Convencido de que la realidad tal como es siempre será más hermosa que cualquier película, le queda al cine la posibilidad de dar cuenta de esa realidad. Su optimismo cinematográfico lo lleva incluso a afirmar que el cine puede ver mejor que el ojo. Despojada de prejuicios, la cámara reproduce aquello que está ahí pero que desconocemos; descubre la verdad tras la apariencia.

Está claro también que le resulta muy poco interesante representar la subjetividad de un personaje a través de recursos poéticos. "Es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible", señaló alguna vez. Todo esto implica una profunda fe en la capacidad del cine para mostrar la poesía del mundo. En eso consiste su idea de un cine de prosa, manifestada en la famosa polémica con Pasolini. Mientras este lamentaba que la tradición de la lengua cinematográfica hubiera adoptado una convención narrativa y una tendencia a la objetividad, a Rohmer le repugna el estilo subjetivo en el cine, le parece una herejía. Contestando a Pasolini, argumentaba que las imágenes mentales son de una naturaleza distinta a la de las imágenes objetivas.

Desde 1988, con *El rayo verde*, no se estrenaba en la Argentina una película de Eric Rohmer, cuya obra había quedado confinada a ciclos y festivales. A los 79 años, demuestra una vitalidad y una originalidad siempre crecientes. **por JUAN VILLEGAS**

La belleza

Por lo tanto, sería inútil y falso proyectar objetivamente una imagen mental. La imagen está para mostrar, no para significar; la significación debe darse por añadidura. En esas dos concepciones opuestas del cine están implícitas además dos ideas del mundo. Pasolini cree que el cine debe cambiar su forma porque el mundo cambia. Rohmer no cree que el mundo cambie, sino que se trata de descubrir en el mundo cosas distintas. Pasolini cree que el mundo es un lugar horrible y que la misión del cine es sublimar el horror a través de la poesía y convertirlo en belleza. Rohmer cree que el mundo es un lugar hermoso y que le corresponde al cine mostrar la poesía de esa belleza.

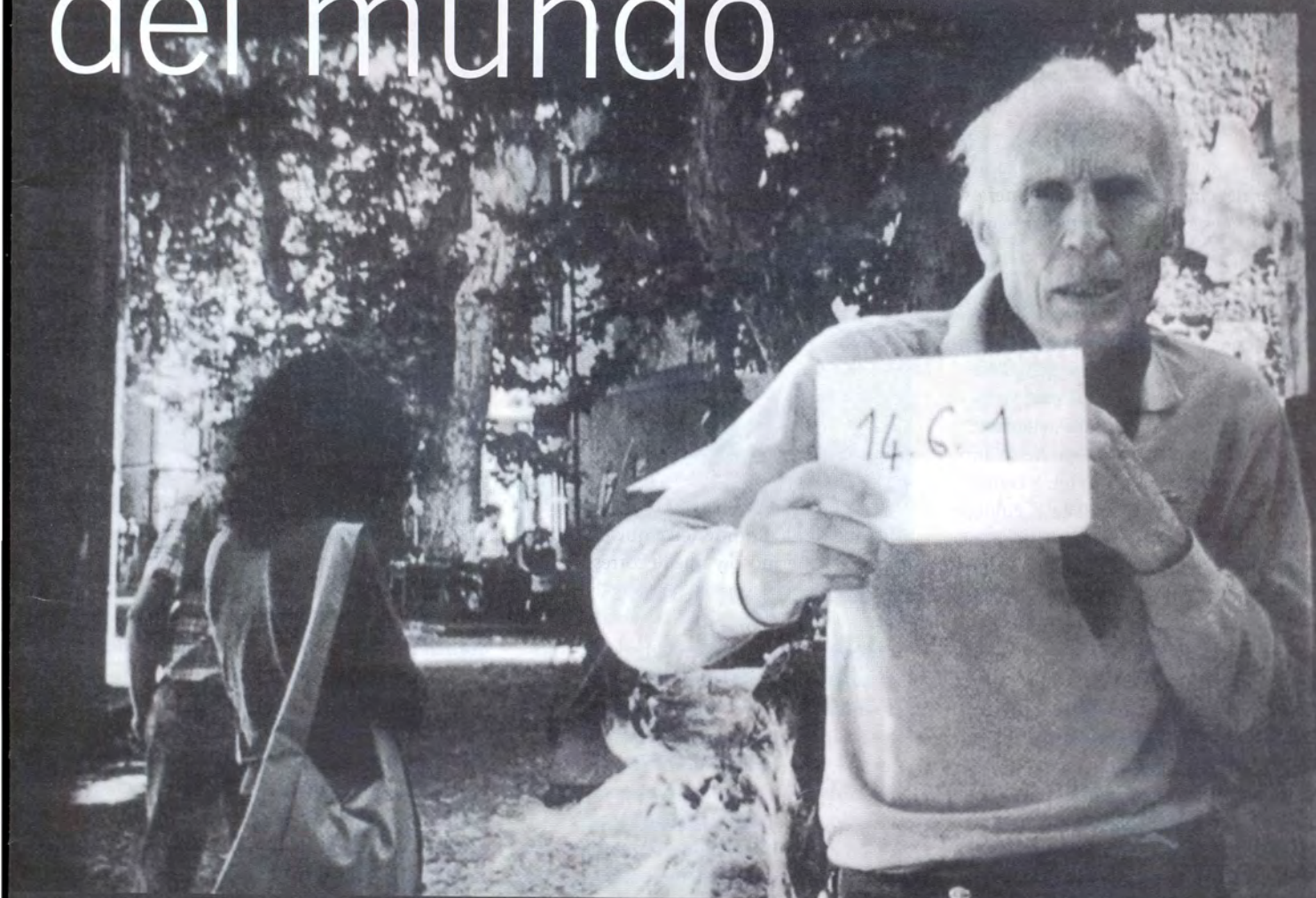
Por otro lado, su deseo de ir más allá de lo visible a través de un estilo objetivo lo lleva a trascender lo anecdótico. Sus películas cuentan historias sencillas, de tono más bien menor y carentes de gravedad. Sin embargo, en cada film está implícita la presencia de todo un mundo más allá de lo que se ve. Rohmer nos muestra lo que pasó, deja entrever lo que habría pasado y nos permite vislumbrar un después en la vida de los personajes. Tal vez por eso nunca hay viejos en sus películas; la posibilidad o la inminencia de la muerte no entra, no está permitida en su sistema narrativo.

Su cine es claro, luminoso y amable. Una belleza nunca forzada y la organización clásica de las formas provocan una emoción inédita, la sensación de estar descubriendo algo nuevo y a la vez conocido. El placer que deriva de la visión de sus películas es de una calidad superior porque proviene del mundo, de la cosa real. Las imágenes están libres de simbolismos, se niegan a significar, se contentan con mostrar la belleza inherente al hecho filmado.

La forma, la puesta en escena, surge entonces de la fidelidad a su propia sensibilidad. Pero ser fiel a la realidad no es algo tan fácil como parece. La aparente sencillez y la espontaneidad del cine de Rohmer disimulan la ejecución de un complejo mecanismo narrativo. En la construcción de sus historias hay un fuerte componente racional. Así como cree que la poesía se manifiesta mejor a través de una forma no poética, la mejor manera para mostrar la realidad del mundo (esencialmente irracional) tiene que ser a través de un ordenamiento racional de los elementos que componen la narración. La verdad aparece luego de un gran trabajo de depuración; eliminando efectos y artificios, la lógica de la realidad se revela y la cosa filmada se presenta como si se la viera por primera vez. El estilo de Rohmer es ante todo un acto de modestia frente a la belleza del mundo.

Su realismo no es temático sino estilístico. Sus películas no representan tal o cual cosa, no son imágenes dispuestas para expresar uno u otro sentido. La emoción y el placer que provocan no se limitan a la contemplación estética ni a la comprobación de un concepto planteado a priori. La belleza de su cine nos hace conscientes de que estamos en el mundo y nos enseña a ver aquello que nuestros ojos gastados ya no saben mirar. Sin traicionar nunca su modesta confianza en la belleza de las cosas, nos revela un universo más allá de los límites de la pantalla. Rohmer invita a creer en un cine que nos descubra el mundo sin que sus imágenes intenten imitarlo, que nos permita ver el verdadero rostro de lo real. ■

del mundo



Cuentos de otoño

Conte d'automne

FRANCIA

1998, 100'

DIRECCION Eric Rohmer
PRODUCCION Les Films du Losange, La Sept Cinéma y Rhône-Alpes Cinéma
GUION Eric Rohmer
FOTOGRAFIA Diane Baratier
MUSICA Claude Marti, Gérard Pensanel, Pierre Peyras y Antonello Salis
MONTAJE Mary Stephen
SONIDO Pascal Ribier
INTERPRETES Marie Rivière, Béatrice Romand, Alain Libolt, Didier Sandre, Alexia Portal, Stéphane Darmon, Aurélia Alcais, Mathieu Davette, Yves Alcais.

No es bueno que alguien esté solo

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En los primeros diez minutos de *Cuentos de otoño*, Isabelle y Magali mantienen dos conversaciones con el fondo de la geografía campestre como ámbito ideal para comprender el contenido de ambas charlas.

Cuando Isabelle llega al viñedo de su amiga, el encuentro tiene como tema central el empeñoso trabajo de Magali en el cuidado de la plantación. Mientras ella expone sus conocimientos de viticultura, Isabelle se muestra inquieta y alterada por el clima, especialmente por el viento que le vuela el sombrero. En la segunda ocasión, mientras Magali supervisa y le muestra su propiedad, Isabelle se atreve a hacer algo a lo que no está acostumbrada: tocar las uvas, es decir, invadir un lugar que no le pertenece. Como resultado de esa acción mínima, Isabelle se enreda en unas ramas y su amiga tiene que rescatarla. En el siguiente encuentro entre las dos mujeres, Isabelle ya ha decidido que su amiga necesita una pareja.

Las películas de Rohmer son así: historias donde aparentemente pasa muy poco, con personajes descriptos mediante conversaciones superficiales, como ocurre en el inicio de *Cuentos de otoño*. Sin embargo, desde hace cuatro décadas, Rohmer nos enseña cómo en una charla en la que no parecen decirse cosas importantes comienza a estructurarse un personaje y a delinearse una situación que tendrá incidencia en el devenir del relato. Magali está sola, su vida se reduce al viñedo y a la espera de la vendimia. Isabelle, en cambio, está casada y algo aburrida con



su trabajo rutinario en una librería, por lo que su propósito de conseguirle una pareja a su amiga se transforma en una obsesión. En el transcurso de su larga carrera como realizador, Rohmer profundizó un estilo, una forma de narrar y de presentar a los personajes con sus respectivos conflictos, que en general tienen que ver con los afectos. Con el desarrollo de las distintas series de films que integran gran parte de su obra (*Cuentos morales*, *Comedias y proverbios*, *Cuentos de las cuatro estaciones*), Rohmer se convirtió en un director con un estilo invisible, una forma de narrar única y una manera de describir a los personajes que omite cualquier interpretación psicológica.

Las seis historias que se contaban en los *Cuentos morales* tenían el espíritu juvenil de la Nouvelle Vague y, al mismo tiempo, se distinguían de los films de sus colegas de aquel entonces. Con las *Comedias y proverbios*, Rohmer depura su estilo invisible, eliminando definitivamente cualquier apuesta



formal inútil y las influencias estéticas de la Nouvelle Vague. Además, en ese segmento de su obra, desaparecen el narrador en off, protagonista de sus *Cuentos morales*, y ciertos rasgos intelectuales que caracterizaban a sus personajes. En las *Comedias y proverbios*, Rohmer privilegia la humanidad de sus criaturas, elección que continúa manifestándose en las intensas imágenes de los *Cuentos de las cuatro estaciones*.

La solitaria Magali tiene dos candidatos: un profesor de filosofía (Etienne), que conoce a través de Rosine, ex alumna y ex pareja de aquel, y Gérald, un hombre que responde al anuncio publicado en el diario por Isabelle con el fin de presentárselo a Magali. Si en determinadas escenas de *Cuento de primavera* los personajes hablaban de filosofía para disimular sus carencias afectivas, en este relato las conversaciones apuntan únicamente a terminar con el vacío afectivo de Magali. En *Cuentos de otoño*, el relato gira alrededor de este personaje y cada uno de



los encuentros entre Isabelle y Gérald y entre Rosine y Etienne tienen un único propósito: encontrarle pareja a la viticultora. *Cuentos de otoño* posee las características de un vodevil clásico construido por un director conservador y racional que se expresa con una visible dosis de pudor. Como ocurre en casi todos sus films, el realizador describe a los personajes por sus relaciones afectivas aparentes. Por otra parte, los encuentros de Isabelle y Gérald —otro personaje solitario— marcan una importante variación con respecto a las últimas películas del realizador: *Cuentos de otoño* es una historia que tiene como protagonistas a dos mujeres que ya pasaron los cuarenta años. Por un lado, Magali espera la solución de sus problemas afectivos aunque no tiene demasiadas esperanzas al respecto, y por el otro, Isabelle disimula la rutina de su matrimonio, del trabajo y especialmente el dolor por el paso del tiempo, ayudando a su mejor amiga y adoptando su identidad cuando conoce a Gérald.

En esas citas entre Isabelle y el prolijo candidato para Magali, Rohmer muestra la austeridad de un estilo en el que la forma y el contenido se concilian de manera elegante, sutil y, como siempre ocurre en su cine, con dos personajes que hablan excesivamente con el fin de ocultar su vacío sentimental. La secuencia final transcurre en la fiesta de casamiento, donde *Cuentos de otoño* despliega los recursos provenientes del vodevil. Allí se descubren los planes de Isabelle y Rosine para encontrarle pareja a su amiga, y también en esa reunión se exponen las diferentes características de los personajes en un ámbito único. En esta secuencia antológica, que debería exhibirse en las escuelas de cine como material de estudio, Rohmer evita nuevamente los subrayados. En la fiesta están los personajes solitarios (Magali, Gérald); aquellos que disimulan su soledad (Isabelle); los jóvenes que pueden esperar para encontrar la compañía ideal (Rosine) y los que solo buscan relaciones pasajeras (el profesor Etienne, que sigue seduciendo a varias de sus alumnas). Sin embargo, la trama elige de nuevo como centro de interés las miradas melancólicas de las dos mujeres de más de cuarenta años. En las dudas y cavilaciones de la viticultora, Rohmer expresa su optimismo racional, al mostrar cómo Magali y Gérald se retiran de la fiesta. Pero la decisión afectiva —al fin y al cabo, su futuro— dependerá únicamente de Magali, reflexionando a solas en la puerta de una estación. En cambio, al personaje de Isabelle,

Rohmer lo resuelve con un ambiguo optimismo, que se parece mucho a la desesperanza. Una vez que se soluciona la vida afectiva de Magali, la fiesta de casamiento está en su apogeo, con todos los invitados bailando mientras la orquesta toca un candoroso tema musical que habla de la felicidad. El rostro compungido de Isabelle, bailando con su esposo sin que él lo perciba, sugiere un estado de ánimo diferente. Hace más de cuarenta años que Rohmer dirige películas que a esta altura integran una filmografía que no admite comparaciones. Una carrera cinematográfica que, más allá de las distintas épocas y segmentos temáticos que la conforman, impide cualquier división apresurada. Entre los *Cuentos morales*, las *Comedias y proverbios* y los *Cuentos de las cuatro estaciones* subyace una permanente comunicación temática y estilística. Pero no quiero caer, otra vez, en el lugar común de definir a Rohmer como un autor de films. La triste melancolía que transmiten las imágenes de *Cuentos de otoño* va más allá de la reiteración de una forma expresiva de narrar un mundo que él conoce al detalle. Las actrices principales son Béatrice Romand (Magali) y Marie Rivière (Isabelle), quienes, años atrás, fueron dos de las tantas jóvenes rohméricas. La primera en *La rodilla de Clara* (1970) y en *El buen matrimonio* (1981), y la segunda fue el personaje principal de *La mujer del aviador* (1980) y *El rayo verde* (1986). En ese sentido, *Cuentos de otoño* también es una película sobre el paso del tiempo. ■



Yo no hago trampas

Rohmer analiza en profundidad

Cuentos de otoño en esta

entrevista realizada por Vincent

Amiel y Claire Vassé en París

el 8 de julio pasado y publicada

por la revista *Positif*.

***Cuentos de otoño* cierra el ciclo de los *Cuentos de las cuatro estaciones*. ¿Usted concibió esta serie sobre algún otro principio aparte de este, explícito, de las estaciones?**

La serie no estaba estructurada en torno a un tema central, contrariamente a mis *Cuentos morales*, contruidos todos a partir de un esquema idéntico: un hombre que busca una mujer y que, tras encontrar una segunda, regresa a la primera.

Aquí, en cambio, no hay ideas rectoras de ese tipo. Sin embargo, una vez terminados los *Cuentos de las cuatro estaciones*, me di cuenta de ciertos paralelismos, analogías u oposiciones entre las cuatro películas. Hay un sistema de rimas alternadas, si tomamos como orden no el de realización, sino el de las estaciones: primavera-verano-otoño-invierno. Decimos entonces que la primavera rima con el otoño y el verano con el invierno. *Cuento de primavera* y *Cuentos de otoño* tratan acerca de lo que ocurre en el pensamiento de un personaje. Podríamos decir "imaginación", pero prefiero la palabra "pensamiento" pues es la que se pronuncia en *Cuento de primavera*. Allí, este es un pensamiento de orden filosófico, mientras que en *Cuentos de otoño* se trata de un pensamiento visto bajo el ángulo de la fabulación. Otro punto en común: el de la maquinación. Podríamos decir que en la segunda película se trata de una maquinación doble, mientras que en la primera está supuesta y no es necesariamente real.

¿Y cómo analizaría usted la rima *Cuento de verano* / *Cuento de invierno*?

En la primera, se trata de un hombre y tres mujeres, y en la segunda, de tres hombres y una mujer. El concepto común es el de la fe, presentada de un modo casi místico en *Cuento de invierno*, y de forma más pragmática y utilitaria en *Cuento de verano*: el chico tiene confianza en sí mismo, sabe que se realizará, pero sabe también que el momento aún no llegó y que, por lo tanto, debe esperar. Recién pude ver esas rimas más tarde. Tal vez encontremos otras más adelante.

Creo que hay más cohesión entre estas cuatro películas que entre las de la serie *Comedias y proverbios*.

Otra rima entre *Cuento de primavera* y *Cuentos de otoño* podría ser la confrontación de dos generaciones, porque en sus otras películas los padres están ausentes.

Es verdad. La madre aparece en *Cuento de invierno* y escuchamos a la del chico de *Cuento de verano* por teléfono. Pero todo eso resulta fugaz, mientras que las generaciones están mucho más presentes en los otros dos cuentos, en los que los padres se convierten en personajes principales.

¿Usted escribió todos los *Cuentos* antes de filmarlos o a medida que rodaba?

Nunca escribo a medida que filmo pues siempre tengo presente las películas precedentes y las siguientes. No tenía una idea muy clara de cómo sería la serie cuando comencé *Cuento de primavera*, pe-



ro la idea existía igual...

¿Usted parte de los personajes, de una trama, de una atmósfera...?

Depende de las películas, pero creo que la historia llega antes que los personajes, aunque los personajes preexistan de algún modo en mí. Para que la película tenga una existencia, hace falta a su vez que haya con anterioridad una trama, que haya una historia, a menudo muy esquemática. Después es necesario encontrar los personajes, y la elección de los actores me ayuda a precisarlos.

Marie Rivière y Béatrice Romand están muy emocionantes en *Cuentos de otoño*, más que en sus otras películas. Sin duda usted era consciente de esta dimensión del recuerdo.

¿Era una forma de concluir un ciclo?

A diferencia de otros directores, soy muy fiel a mis actores y me gusta volver a trabajar con ellos, con intervalos bastante espaciados porque no quiero hacerlos volver inmediatamente, a menos que se trate de un papel secundario. Para *Cuentos de otoño*, Béatrice Romand y Marie Rivière se impusieron muy rápido, aunque no partí directamente de ellas. El recuerdo de sus papeles anteriores podría haberme hecho dudar de volver a contratarlas. No tenía de ganas de ponerlas en una situación que ellas ya conocieran. Incluso actué de modo que aparecieran en situaciones completamente distintas. Sin duda, Béatrice Romand aspira a casarse como en *El buen matrimonio*, pero no es ella

quien busca, sino los otros quienes lo hacen en su lugar. Y ella lo logra en vez de fracasar. Además, también aparece brevemente en *El rayo verde*, durante una conversación con Marie Rivière, a quien le reprocha precisamente que no intente buscar pareja. Marie Rivière le responde:

"Tampoco querrías que publicara un aviso". En *Cuentos de otoño* sucede justamente lo contrario. Esta voluntad de poner a Béatrice Romand en una situación nueva fue uno de los criterios que orientaron mi elección del reparto. Cuando pensé en ellas, no sabía quién interpretaría cada papel, aunque la elección parece imponerse por sí misma.

Como personas, como mujeres, ninguna tenía un vínculo especial con la tierra, como sí lo tenía, por ejemplo, Melvil Poupaud con la música en *Cuento de verano*.

Cuando escribí la historia, el personaje principal no era necesariamente una viticultora. Eso llegó al final, cuando encontré las locaciones. De hecho, las mujeres que encontré en la región trabajan en los viñedos. Una de ellas incluso dirigía una especie de empresa, y otra mujer me dijo cosas que me parecieron tan interesantes que decidí rodar en su casa. No me inspiré en Béatrice Romand sino en esa mujer. Béatrice Romand y Marie Rivière no se in-

quiera. Hay algo de casualidad en mis elecciones. Me hablan de ciertos lugares y no suelo buscar demasiado tiempo: el primero que veo es el que elijo. Existen tantas cosas interesantes para descubrir en Francia...

Los puentes están muy presentes en *Cuentos de otoño*.

El film transcurre en el valle del Ródano, y pasamos constantemente de un lado al otro del río: los viñedos están en la orilla derecha, en Ardèche, y la vendedora de libros vive en la otra orilla. Es importante mostrar que en el interior de Francia, y especialmente en esta región, las personas se desplazan mucho. Es como una ciudad que estalló, constituida por cinco o seis pequeñas ciudades que no están lejos las unas de las otras y a las que nos dirigimos como cuando vamos a un barrio de París. En vez de ir del distrito XIV al XVI, vamos de Saint-Paul a Pierrelatte o de Pont-Saint-Esprit a Bourg-Saint-Andéol. Amo la geografía y los puntos de referencia, me gusta saber dónde estoy. En general no hago trampas. Me molesta cuando se reconstruye una ciudad con pedazos de otra.

La topología tiene también un papel dramático. Gérald quiere saber dónde vive Isabelle y no logra ubicarla.



Adapto las películas a los lugares y eso es lo único que me interesa. Es por eso que tengo muchas menos dificultades para encontrar lugares que otros directores.

teresan especialmente por la agricultura, pero viven en el campo.

Los lugares son elementos preponderantes en los cuatro *Cuentos*. ¿Cómo elige usted sus locaciones?

Adapto las películas a los lugares y eso es lo único que me interesa. Es por eso que tengo muchas menos dificultades para encontrar lugares que otros directores. Los lugares son mis puntos de partida y prácticamente puedo acomodarme a cual-

Sí, yo quería filmar desde La Garde Adhémar, desde donde se tiene un panorama de todo el valle. Cuando Gérald le pregunta a Isabelle dónde vive, ella responde con un gesto amplio que abarca la extensión del campo donde yo estaba filmando. Me gustan mucho los promontorios desde los que podemos ver todo un paisaje. Hay uno en Nevers en *Cuento de invierno*, y también me gusta ese camino que domina la desembocadura del Rance ▶

en *Cuento de verano*. Y en *Cuento de primavera* está el bosque de Fontainebleau, que no se ve a causa de la niebla.

En *Cuentos de otoño*, los elementos físicos parecen más importantes que los elementos cerebrales.

Sí, hay menos consideraciones intelectuales. Hay un profesor de filosofía, pero no dice una sola palabra de filosofía, contrariamente al personaje de *Cuento de primavera*. Se habla de cosas materiales, y bastante poco de sentimientos. Todo es más prosaico.

Cuando Isabelle le dice a Magali que es hermosa, usted hace un plano del rostro de Béatrice Romand, bañado por la luz, que la muestra realmente muy hermosa. Pensamos entonces que la luz exterior cuenta tanto como la luz interior, algo que no siempre ocurría en los *Cuentos morales*.

Creo que es la película más pictórica desde *La coleccionista* porque la luz de la región del Mediodía es particularmente propicia. Pero también encontré un fondo: es muy importante la elección del paisaje. Pero cuando digo "pictórico", no hablo solamente de los colores o de la luz: hablo también del dibujo. En eso me ayudó la cualidad gráfica, por así decirlo, de mis actrices. Tienen gestos muy bellos, es como si ellas se dibujaran. Con la fotografía es difícil imitar el dibujo. No es el director quien puede hacerlo, sino más bien el actor, cuando lo hace inconscientemente. Los grandes maestros del expresionismo, como Murnau o Lang, alcanzaron esa calidad de dibujo, precisamente por el trabajo extraordinario con el gesto de los actores. Pero hoy sería inútil y artificial imitarlos. No les di ninguna indicación a las actrices y noté que sus gestos tenían mucho más sentido que los gestos impostados de los actores que intentan remarcar los sentimientos. Cuando Marie Rivière pone las manos en la nuca o las cruza frente a ella, es algo puramente gratuito; por eso me gusta. Ella juega ociosamente con los brazos, logrando así una mayor expresividad que si hiciera gestos con significado, como suelen hacer los actores. No doy ninguna indicación sobre los gestos.

La luz interior también es importante, especialmente en el restaurante donde Isabelle se reúne con Gérald. La mirada de Marie Rivière tiene un brillo muy particular.

Eso es solo cuestión de eficacia y de guión. Quería que los ojos de Marie Rivière se vieran bien azules. En *La mujer del aviador* rodamos con una luz tenue, y sus ojos, que son de un azul agrisado, no parecían lo suficientemente claros, lo cual le quitaba un poco de encanto. En *Cuentos de otoño* era absolutamente necesario que ese azul resaltara.

¿Se preocupa por el vestuario?

Es algo esencial en el cine pues es lo primero que se ve. Por lo tanto, yo mismo me encargo de la cuestión. Nunca contrato a un vestuarista. Lo converso con las actrices. Cuando ellas (o los actores) lo desean, utilizamos su propia ropa a fin de que se sientan más cómodos. Para *Cuentos de otoño* compramos el vestuario, lo que no fue fácil porque las actrices no estaban en París.

Cuando Rosine abandona el parque de la casa de Isabelle y la vemos de espalda con su chal, parece como si toda la escena solo existiera por ese plano.

Me encanta ese chal. Sus colores tienen algo de Giotto o de los italianos primitivos... Lo encontré en los muelles del Sena, donde lo venden por cincuenta francos a los turistas. ¡No es necesario irse hasta Dior para encontrar algo pictórico!

Es su cuento más fragmentado en términos de estructura. Uno se pregunta cuál de las tres mujeres es el personaje principal. Se podría hablar hasta de suspenso.

Pienso que una obra dramática o una novela debe mantener al espectador en vilo, como se decía en tiempos de Corneille. Es



No les di ninguna indicación a las actrices y noté que sus gestos tenían mucho más sentido que los gestos impostados de los actores que intentan remarcar los sentimientos.

necesario que presintamos cosas, ser engañados y al mismo tiempo tranquilizados. Tal vez lo más importante en *Cuentos de otoño* sea ignorar qué sucederá. En todas mis películas, la imaginación es muy importante. Es preciso que el espectador tenga la libertad de imaginar, de continuar la historia, incluso de reapropiarla y reverla de un modo diferente al de la primera vez. Esta incertidumbre es propia de los *Cuentos de las cuatro estaciones*, y quizá de todas mis películas.

A propósito de la incertidumbre, en *Cuentos de otoño*, los personajes, y sobre todo Isabe-

lle, parecen ser más arriesgados, especialmente en relación con el deseo.

Sí, el personaje de Marie Rivière arriesga mucho, y lo dice. En especial en cuanto a la relación con su marido, que creemos que es importante aunque no está desarrollada: puede que allí exista un riesgo.

Que el último plano sugiere con malicia...

Dudé mucho en conservar ese final. ¡Temía que el proyccionista encendiera las luces al comenzar los créditos! Ese plano es uno de los dos que más me gustan. El primero está casi al principio, cuando Isabelle mira a su hija y al novio, en la mesa: es un plano cerrado, ella sonríe, no sabemos bien en qué está pensando, si piensa en ellos o en Magali. Y después el último plano, en el que Isabelle apoya la cabeza en el hombro de su marido. Esos planos se impusieron en el montaje y no fueron previstos. Su importancia surgió después.

Hay muchos planos abiertos, de objetos, o de rostros. ¿Usted filma de manera continua con los actores, o fragmenta el rodaje?

Hay películas que no filmé de manera continua, porque los actores no estaban disponibles o por problemas en las locaciones... Pero son pocas. En las películas

que se desarrollan en estaciones intermedias, como esta, me veo obligado a filmar de manera continua porque el paisaje cambia. En este caso, tenía además la restricción de la vendimia. Pero también filmo así por los actores. En esta película, hay unos cuantos planos-contraplanos, y los filmé con continuidad para no cortar a los actores. La elección se hace de hecho en el montaje. No hay a priori, es el juego del actor el que determina el plano que voy a conservar. Recuerdo que para *La coleccionista* no tenía película suficiente, ¡y tenía que saber con anticipación

con cuál actor me quedaría! Pero ahora filmo todo y decido en el montaje. Por eso estoy constantemente durante el montaje, no puedo delegarlo en otra persona. Me produce estupor que muchos directores no asistan al montaje... Para mí, es tan importante como la filmación. **Volviendo al trabajo con los actores, los jóvenes parecen más serios que los mayores, mientras que estos tienen un costado infantil, juguetón. ¿Usted dio alguna indicación en ese sentido?**

Es muy difícil de decir... Siempre damos indicaciones sin darnos cuenta. Pero no explico los personajes a mis actores o actrices, como lo hacen otros directores de cine o de teatro. A veces aconsejé algunas cosas, lecturas, orientaciones estéticas, pero aquí no. Lo importante era hablar de otras cosas: de vino (aunque yo no sea un gran conocedor), de la región, de botánica... Hablábamos de eso más que del sentimiento de los personajes. Sería muy pesado hablar de las motivaciones. Un actor es un ser libre y debemos permitirle ser espontáneo. Debe actuar como lo sienta. Además mis actrices tienen dos formas bastante diferentes de actuar, un *tempo* distinto: Béatrice Romand va más despacio que Marie Rivière. Esa lentitud forma parte de ella y de su personaje. Solo soy puntilloso en un aspecto: la comprensión. Yo escribí un texto, y me gusta que se escuche. Por otra parte, pienso que la naturalidad no proviene necesariamente de una mala dicción. Se puede tener una buena dicción, hablar suficientemente fuerte y ser muy natural. Mis actores no cuchichean, hablan claramente, mientras que en muchas películas está de moda cuchichear. A veces digo que no se escuchó bien tal o cual palabra... Muy a menudo, ironía del destino, se comen las palabras clave, las más importantes, y todo se vuelve incomprensible. Pongo mucha atención en las palabras que son puntos de referencia para el espectador, en los nombres de lugares, por ejemplo.

¿Es más difícil terminar una serie que una película?

Siempre es un poco triste terminar. En general me consuela pensar que la serie no se terminó.

Se le ha preguntado muchas veces acerca del principio de las series. ¿Pero cómo vivió usted la experiencia?

Fue muy importante. En principio, porque estimuló mi imaginación; y desde otro punto de vista, me permitió ganar un público fiel, lo que también fue importante. La idea al principio provino de historias que había escrito para publicar, y me pregunté: ¿por qué no filmarlas? Esta idea de las series es normal cuando uno es escritor. Pero cuando uno es un simple director, busca la variedad, y eso nos conduce a tratar temas muy diferentes. Cuando uno es autor y director a la vez, puede tener miedo de repetirse. ¡Y para evitar repetirme, hago alarde de mi repetición! El hecho de decir "hago una serie" sobre un tema similar, hará aceptar mejor el tema que si intento variar artificialmente. Además, el hecho de desglosar mis proyectos en series fue muy fecundo en el plano de las ideas: las películas dialogan unas con otras. A menudo reprochamos a los artistas su repetición o su dispersión. Lo que no hay que hacer es encerrarse en una forma determinada. Y trabajar en una serie, paradójicamente,



Estoy constantemente durante el montaje. Me produce estupor que muchos directores no asistan al montaje... Para mí, es tan importante como la filmación.

impide cerrarse en una forma. Dado que mis historias son bastante parecidas, estoy obligado a buscar la variedad en otra parte. Si consideramos a los grandes novelistas, a Balzac, por ejemplo, todas sus historias son iguales. Pero los personajes, los ambientes son diferentes, y allí reside su fuerza. Más aun si consideramos las novelas de aventuras o las historias policiales. En el cine es muy importante variar los ambientes, y lo que podríamos denominar la situación de los personajes en el espacio y en el tiempo, aunque la intriga sea la misma. Por eso no me ato a

ninguna locación específica: filmo en París bastante seguido, pero trato de mostrar la ciudad de formas distintas. Los aspectos del interior del país que me interesan son también muy diversos, y entonces trato de evitar ciertos leitmotifs que suelen encontrarse en muchos cineastas: una escena de lluvia, una escena de auto, etc. Trato de hallar una coherencia, una cierta unidad entre las diversas escenas. En la última película, hay muchísimas terrazas, pequeños muros; las personas se sientan ahí para hablar. Habría podido situarlas en cafés o en salones... O caminando, como en *Cuento de verano*. Hay siempre un tema plástico y dinámico, un tema arquitectónico –que podríamos llamar "locomotor"– en mis películas, que permite que se diferencien entre sí. Las escenas de café, tan difíciles de evitar, no están filmadas de la misma manera en una película que en otra. No sabría determinarlo muy bien, pero en *Cuentos de otoño* hay un vínculo entre las escenas de jardín y las de café: desde el momento en que hay escenas de jardín, las escenas de café se contaminan de ellas, y viceversa.

Dentro del cine francés, usted es uno de los directores que retratan con mayor sensibilidad el espíritu de la época y la singularidad de un ambiente.

Lo busco –en realidad, lo encuentro– porque mi punto de partida es la observación del medio en el que están inmersos los actores y de lo que ellos mismos sienten. 

Traducción del francés: Lisandro de la Fuente

El genio del sistema

por SILVIA SCHWARZBÖCK

En la primera mitad de *El último gran héroe*, McTiernan se tomaba en broma las películas de acción. En la segunda, se las tomaba en serio, pero para demostrar que su lógica no funcionaba fuera del cine. Al público no le gustó ninguna de las dos ideas y el film terminó siendo un fracaso de taquilla. La hostilidad parece injustificable, a menos que se recuerde el papel que había cumplido McTiernan unos años antes. Después de dos películas de terror (de un terror nuevo, que combinaba lo salvaje con lo tecnológico): *Nomads* (1986) y *Depredador* (1987), filma *Duro de matar* (1988), que para la época resulta ser una novedad, y hoy por hoy, sobrevive trabajosamente como un clásico de los 80, una categoría que —por la cercanía del pasado— todavía no tiene significado estético. El efecto de novedad está plenamente justificado: dentro del cine norteamericano *Duro de matar* inaugura el abismo entre las películas violentas y testimoniales de los 70 y las películas de acción de los 80. Esto es, crea un género, en la época en que los géneros no se crean, sino que son reciclados u homenajeados. Después de esta película, violencia y acción aparecen como dos experiencias audiovisuales opuestas, como si en el medio hubiera ocurrido inadvertidamente el pasaje de un orden a otro. Y de hecho fue así. La escrupulosidad naturalista cede su lugar al delirio pirotécnico. La sangre moralizante, derramada democráticamente en nombre de la crítica social, se transforma en la moralina de la sangre, que incorpora los suplicios a las coreografías, como para que quede claro que todas las inconductas terminan subordinándose a la ley encarnada por el héroe. La alienación de la vida cotidiana desaparece en medio de escenarios concebidos como territorios de la imaginación pura, con una lógica autónoma para manipular el espacio y el tiempo. Para juzgar la novedad del paradigma de la acción y no confundirlo con el reciclado de un género previo, basta hacerse esta pregunta: ¿qué director del cine clásico (de donde vienen los géneros) podría haber planificado escenas equivalentes a las de

McTiernan? Aun cuando la respuesta fuera el nombre de alguno de los grandes maestros, se haría la salvedad de que se trata de un anacronismo, porque la planificación de las escenas ochentistas responde a un estadio de la tecnología que se ha incorporado a la técnica cinematográfica. Y no estamos hablando de los efectos especiales, sino de la idea misma de espectacularidad. Es decir, de que la mirada del espectador busca ávidamente imágenes que permitan disfrutar del cine como una experiencia física. Al margen de la narración misma, en la que los clásicos eran maestros, el público disfruta de elementos que pertenecen a un paradigma nuevo y que son incommensurables con los de los films del viejo Hollywood. Ahora bien, hasta aquí tenemos el retrato de un inventor, no de un artista o, si se quiere, de un autor. El problema de este universo novedoso creado por *Duro de matar* es que es tan novedoso como deficitario. En la época en que los géneros estaban siendo reciclados, el “genio del sistema” inventa uno. Pero el “genio del sistema” es como decir el sistema, y no el genio. Es la lógica interna de la dinámica hollywoodense que encuentra en un director particular al elegido para producir un cambio que ya está escrito. Pero el problema de fondo, el verdadero problema, no es ni que McTiernan sea el apellidado de un cambio que en realidad lo hace el sistema, ni que el universo que crea sea deficitario, sino con qué se compensan ambas cosas. Porque el movimiento hacia adelante que representa la novedad no pudo evitar la inercia de la nostalgia instalada en la época. Por algo al McClane de *Duro de matar* y al Dr. Ryan de *La caza al Octubre Rojo* (1990) sus enemigos los llaman cowboys: el público ya está acostumbrado al reciclaje de los géneros y sabe a qué porción del pasado se refiere esta palabra. Y lo sabe, no porque crea que todavía se puede ver el cine bajo el escudo protector de los géneros, sino porque reconoce que las nuevas películas alimentan a sus héroes de la credibilidad de las viejas, sin aportar nada nuevo en materia de persona-

Dos películas de McTiernan en cartelera se convierten en la excusa perfecta para analizar a un director que creó un género: el cine de alto impacto. No es poco, cuando se pensaba que ya estaba todo inventado, pero tampoco suficiente cuando se descubre que su espectacular envase esconde viejas ideas.

jes. Los héroes de McTiernan no son la excepción. A la usanza del Hollywood clásico, determinan su identidad en función de otro personaje que no es su antagonista sino un par y contra el cual compiten por la autoridad: McClane contra los policías que dicen “estar a cargo”, mientras él trabaja de incógnito; el Dr. Campbell –en *El curandero de la selva* (1992)– contra la Dra. Crane (en este caso, ambos son botánicos, pero ella decide la asignación de fondos); el Dr. Ryan de *La caza al Octubre Rojo*, experto en submarinos, contra los altos mandos de la Marina. Ellos son justamente los “héroes de acción” de los que se ríe la primera parte de *El último gran héroe* (cuyo título original es *The Last Action Hero*), sobre todo en la escena en que el comisario a cargo decide que todos los policías tienen que trabajar en parejas de opuestos, para poder pelearse primero y luego terminar amigos. A pesar de esta ironía, en *Duro de matar - La venganza* y en *13 guerreros*, McTiernan repite la fórmula, aunque con cambios: McClane com-

pite con sus pares policías y con un negro tan poco convencional como él, que resulta ser su “alma gemela” (ya no son opuestos), y en *13 guerreros* Ibn Fahdlan aprende de sus compañeros a ser héroe, entrando en la aventura ajena como principiante, a la manera del D’Artagnan de *Los tres mosqueteros*. Son variaciones, pero variaciones mínimas, que siempre toman como referencia la construcción de personajes del cine clásico. En última instancia, los héroes de estas películas encarnan al “profesional” que sigue una corazonada y que, enfrentado a sus superiores, va a demostrar que tiene razón. Cuando McTiernan empieza a alejarse de este estereotipo (como en *13 guerreros* o en *El caso Thomas Crown*), sus películas crecen en matices y ya no hace falta valorarlas exclusivamente por la espectacularidad de sus escenas.

De todos modos, pareciera ser que lo que el cine de acción ganó en intensidad para el espectador lo hubiera perdido en materia de credibilidad dramática. El fenómeno lo

señaló Michel Chion en su libro *La audiovisión* (Paidós, 1990), pero curiosamente, no a modo de advertencia: “puede verse en esta búsqueda de sensaciones (de peso, velocidad, resistencia, materia y textura) uno de los aspectos más nuevos y más intensos del cine actual. ¿En detrimento –objetan algunos– de la sobriedad de los sentimientos, de la inteligencia de las situaciones, o del rigor narrativo? Sin duda, pero, por su parte, las películas antaño admiradas, ¿no construían su fuerza emocional o su pureza dramática en detrimento de otra cosa, la ‘sensación’, por ejemplo, cuando nos proponían, en la restitución de los ruidos, una sensorialidad pobre y estereotipada?”.

En realidad, el problema no es tan simple como cree Chion. No se trata de aceptar que lo nuevo siempre se gana al precio de renunciar a lo viejo, como si fuera un mero canje: resignamos todas las virtudes del cine clásico a cambio de mayor sensorialidad. Las virtudes clásicas no desaparecen porque el cine de acción las sustituya por una materialidad tangible antes inexistente, sino porque las imita mal, creyendo que no existe otro horizonte de pensamiento cinematográfico que el del viejo Hollywood. Es el mismo McTiernan el que parece creer que hubo una Era Dorada a la que solo es posible acercarse reproduciendo su lógica. Como todo conservador en materia estética, piensa que las formas del arte fueron concebidas en la época clásica. En todo caso, debe autoconvencerse de que lo único que tiene de bueno el presente es el avance de la tecnología. Renovar, entonces, significa crear ficciones actuales que funcionen con una lógica antigua, mientras el espectador las disfruta como una experiencia sensorial inédita. No es un detalle menor que las únicas películas buenas de McTiernan sean aquellas en que los personajes más logrados son los villanos o los monstruos: es una premisa del cine clásico que comprendió bien. Pero el hecho de que no siempre logre buenos villanos nos hace dudar de que su arte pueda medirse con la misma vara que el de los maestros. ▀

MCTIERNAN VISTO COMO AUTOR

McTiernan propone la reflexividad de una cultura central (Occidente) a través de una marginal (la barbarie), lo que supone una puesta en escena que delimite claramente un adentro-afuera: el edificio de *Duro de matar*, la pantalla de *El último gran héroe*, el submarino de *La caza al Octubre Rojo*. Esta puesta sirve para tematizar planteos argumentales simples a través de uno de los mecanismos cinematográficos por excelencia: el fuera de campo. Los protagonistas de sus películas deben enfrentar una realidad que desconocen: el alienígena invisible de *Depredador*, los wendoles de *13 guerreros*, etc. Este enemigo externo al grupo de pertenencia también plantea un conflicto interno en la relación individuo-sociedad (la tensión entre Bruce Willis y Samuel L. Jackson en *Duro de matar III*). Es el pasaje de un campo a otro, de una realidad a otra lo que permite al individuo tomar distancia de su grupo y enfrentar al

“otro” (Schwarzenegger camuflado en *Depredador*) y así lograr que esta experiencia se transmita a su grupo originario (las comunicaciones por radio en *Duro de matar*). Este pasaje constituye siempre el inicio del desenlace en la acción narrativa de sus films y también su costado más reflexivo. McTiernan ha sistematizado la idea del rito iniciático como sello identificador de una forma de entender la sociedad. Como Willard en *Apocalipsis Now*, McTiernan hace que sus protagonistas se “invisibilicen” para ver lo “invisible” (en forma literal en *Depredador*, pero en forma figurada en *Duro de matar* y *13 guerreros*) y es allí donde las máscaras se caen (el enemigo entra en conflicto interno) y la acción desemboca en la victoria del grupo de pertenencia más civilizado. El más literal de estos pasajes es el de las realidades a ambos lados de la pantalla en *El último gran héroe*, su película más autoconsciente. Sebastián Sánchez



13 GUERREROS

13th Warrior

ESTADOS UNIDOS

1999, 105'

DIRECCION John McTiernan

PRODUCCION John McTiernan, Michael Crichton y Ned Dowd

GUION William Wisher y Warren Lewis

sobre la novela de Michael Crichton

FOTOGRAFIA Peter Menzies

MUSICA Jerry Goldsmith

MONTAJE John Wright

DISEÑO DE PRODUCCION Wolf Kroeger

INTERPRETES Antonio Banderas, Vladimir Kulich, Dennis Storhoi, Daniel Southern, Neil Maffin, John Desantis, Clive Russell, Omar Sharif.

Educación física

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Uno sale del cine y dice que *13 guerreros* no es una obra maestra. Después se toma un café, se toma un colectivo, y se pregunta por qué. Por qué uno no puede decir que una película con la que la pasó bien durante un par de horas, que recuerda con placer y que recomendaría a sus amigos no es una obra maestra. Empieza a recordar si vio alguna vez una película parecida. Debe de haber unas cuantas, se dice, pero en realidad no hay tantas. No muchas en las que un poeta árabe tenga que unirse a un grupo de vikingos y luchar contra una raza de caníbales casi sobrehumana. Y recuerda cada plano del film y se pone contento. Declina entonces hablar de la pericia técnica del director y elige, en cambio, apuntar aquellas ideas por las cuales sigue dudando de que no sea una obra maestra.

BUENOS Y MALOS. En las películas de John McTiernan no importa la musculatura del héroe: siempre el antagonista va a ser más fuerte. En el caso de *13 guerreros*, los doce vikingos que arrastran al árabe personificado por Banderas son corpulentos, arquetipos del héroe. Pero los caníbales los superan en número y medios de lucha. El descubrimiento de que el enemigo es –después de todo– hombre establece un cambio en la actitud de los protagonistas, que pasan de la defensa desesperada al ataque igualmente desesperado. Lo interesante es que, cuando “buenos” y “malos” han equiparado su naturaleza, dejan de ser buenos o malos: la lucha es entre una humanidad más primitiva y otra un poco más civilizada, cada cual con sus costumbres y ritos. De allí que el antagonismo entre luz y oscuridad que ocupa los primeros combates se resuelva en una batalla diurna entre iguales. Que la civilización triunfe sobre la barbarie no es un final feliz, sino fatal.

ORAL Y ESCRITO. La comunicación siempre tuvo un lugar importante en las películas de McTiernan, así como su puesta en escena (recuérdese la forma como Sam Neill pasa de hablar ruso a hablar inglés en *La caza*

al Octubre Rojo). Una de las mejores secuencias de *13 guerreros* es aquella en la que el árabe aprende la lengua de sus huéspedes mediante la observación, complementada por la breve escena en la que el jefe de los guerreros le pide que le enseñe a escribir. Lo que Banderas escribe en la arena es *No hay más Dios que Alá y Mahoma es su profeta*. No debe interpretarse esto como una señal religiosa por parte de McTiernan –aunque la tentación sea grande–, sino como el signo de una civilización que avanza sobre una humanidad salvaje. *13 guerreros* es, a la vez, la puesta en escena de un combate primitivo y de cómo esta gesta mínima donde lo fantástico se diluye en la pura supervivencia se transforma en un cuento nuevamente maravilloso por obra y gracia de la escritura y del cine.

APRENDIZAJE. *13 guerreros* no es un relato de pasaje, sino de educación. Banderas no es un guerrero, pero sabe manejar un arma, cabalgar y luchar. Su aprendizaje no es tanto el de las artes de la guerra, sino el de las costumbres de un mundo que le es ajeno. Y del aprendizaje recíproco de los guerreros sobre las costumbres de ese árabe (rasgo simpático: un héroe árabe en un cine que estigmatiza a los islámicos desde hace unos cuantos lustros).

13 guerreros no es, tampoco, *Conan el bárbaro*, otro film épico con el que comparte ambiente y algún que otro clima. El jefe vikingo no está movido por la venganza ni por una fuerza sobrehumana surgida del sufrimiento y otorgada solo a los elegidos. Es un hombre fuerte y sabio que tiene que cumplir con una tarea y cuya única recompensa es quedar en el recuerdo. El descubrimiento gradual de su inteligencia, que el espectador sigue a través de los ojos de Banderas, es un mentís a la fuerza bruta trascendente de films como el de Milius. *13 guerreros* es una película donde la aventura consiste en descubrir un mundo. McTiernan, con inteligencia, transforma la épica de las espadas en la épica del aprendizaje, y demuestra que puede ser el más entretenido de los relatos. ■



EL CASO THOMAS CROWN

The Thomas Crown Affaire

ESTADOS UNIDOS

1999, 110'

DIRECCION John McTiernan

PRODUCCION Pierce Brosnan y Beau St. Clair

GUION Leslie Dixon y Kurt Wimmer
sobre la historia de Alan R. Trustman

FOTOGRAFIA Tom Priestley

MUSICA Bill Conti

MONTAJE John Wright

DISEÑO DE PRODUCCION Bruno Rubeo

INTERPRETES Pierce Brosnan, Rene Russo, Denis Leary,
Ben Gazzara, Faye Dunaway, Fritz Weaver,
Frankie Faison, Charles Keating.

El amor no existe

por JUAN VILLEGAS

Algunas buenas comedias románticas no suelen decir nada sobre el amor. La motivación amorosa puede funcionar perfectamente como motor del relato, como disparador de acontecimientos, pero lo que la película quiere contar es evidentemente otra cosa. La trama puede girar en torno a los encuentros y desencuentros entre la pareja protagonista, pero los temas que se imponen pueden no estar en relación directa con la cuestión del deseo y la pasión amorosa. Es así como estas películas resultan eficaces al ser capaces de sostener un punto de vista original e interesante sobre otros asuntos. En muchas malas comedias románticas, en cambio, teniendo en cuenta que la acción dramática de los personajes surge de motivaciones románticas, se hace evidente que los realizadores creen que es el género ideal para dar un testimonio supuestamente original sobre el amor. Pero olvidan que no es conveniente hacer corresponder el tema con la trama principal. Aunque resulte paradójico, no hay nada peor para hablar del amor que contar una historia de amor.

El caso Thomas Crown no es una comedia romántica. Es cierto que la relación entre los personajes de Pierce Brosnan y Rene Russo es importante en el desarrollo del relato, pero lo que aparece en primer plano todo el tiempo es la cuestión del robo y la investigación. Es precisamente porque simula estar hablando de otra cosa que *El caso Thomas Crown* sí puede hablarnos del amor. Sé que muchos buscarán y simularán encontrar entre las obras de arte que circulan por la película diversas claves y símbolos para entenderla. El mundo del arte, los cuadros robados y devueltos y las falsificaciones no son más que una excusa para contar otra cosa. La trama delictiva es como un gran MacGuffin bajo el cual se esconde el verdadero tema del film.

Envueltos en la sofisticación de la historia, fascinados por la belleza simple pero eficaz de las imágenes y encantados por la ingeniería precisa y contundente de la narración, descubrimos junto a los personajes que el amor tal vez no sea más que la suma

de una fuerte atracción física, una garantía de confianza y algún nivel de compatibilidad. La idea de que eso que siempre se había definido como una pasión indescriptible e irracional se puede reducir a una fórmula concreta y tan prosaica resulta interesante. Las definiciones poéticas del amor no describen su funcionamiento, solo dan cuenta del estado de ánimo al que arribamos como consecuencia del amor. Todos sabemos lo que sentimos al estar enamorados, pero la única representación posible de ese sentimiento es a través de imágenes que lo simbolizen. Como sabemos, en el cine esa opción resulta peligrosísima. Todavía hoy algunos quieren hacernos creer que un atardecer, una rosa, la cámara girando alrededor de una pareja besándose, el fuego encendido en una cabaña abandonada o una mujer curando las heridas de un hombre son el amor. Eso no es el amor; son solo representaciones del amor. *El caso Thomas Crown* evita los símbolos y reduce toda la cuestión a una ecuación comprobable. Es un rasgo de adulta inteligencia esta desmitificación del ideal romántico. Siempre nos hemos preguntado por qué queremos a unos en lugar de a otros, y muchas veces hemos sentido bronca por amar a la persona equivocada. La respuesta a todo esto es que tal vez el amor no exista, que solo sea una ilusión, el nombre que le damos a un fuerte deseo de estar con alguien. Creemos que ese sentimiento es indestructible, que una fuerza que viene del más allá nos une con otra persona. El tiempo pasa y el olvido nos descubre mirando con vergüenza ese pasado en el que creíamos que el amor era todo, cuando en realidad era solo una construcción mental que inventamos para creer que esas dos o tres cuestiones que nos hacían desear a otra persona tenían algo que ver con la eternidad. ■

FELICIDAD

Happiness

ESTADOS UNIDOS

1998, 139'

DIRECCION Todd Solondz
 PRODUCCION Ted Hope y Christine Vachon
 GUION Todd Solondz
 FOTOGRAFIA Maryse Alberti
 MUSICA Robbie Kondor
 MONTAJE Alan Oxman
 DISEÑO DE PRODUCCION Therese Deprez
 INTERPRETES Jane Adams, Dylan Baker, Lara Flynn Boyle, Ben Gazzara, Jared Harris, Philip Seymour Hoffman, Jon Lovitz, Cynthia Stevenson, Elizabeth Ashley, Louise Lasser, Camryn Manheim.

Monstruos amables

a favor QUINTIN

Cerca del final de *Felicidad*, el psicoanalista paidófilo le confiesa a su hijo de once años que ha violado a dos de sus compañeritos. La escena pertenece al orden de lo inimaginable y ha desatado furiosas protestas en todos los países donde se estrenó la película. El tema es un tabú último, más repugnante que el asesinato, el que hace decir a los padres que serían capaces de matar si sus hijos llegaran a sufrir una agresión semejante. El psicoanalista del film, con sus anteojos y sus modales calmos, es el monstruo por excelencia, el vampiro negro, el diablo. El que justifica que todos los criminales se unan para colaborar con la policía en *M* de Fritz Lang, aunque en el juicio frente al hampa la criatura logra despertar una extraña piedad. Es lo mismo que siente el psicoanalista paidófilo por un maestro drogadicto, a quien su mujer condena a la expulsión de la escuela.

En *Felicidad*, los monstruos se reconocen entre sí. El empleado cuya única satisfacción sexual es la masturbación y se dedica a acosar a las mujeres por teléfono, se duerme junto a su vecina obesa, que odia el sexo y acaba de descuartizar al portero. Si el tono de *Felicidad* no fuera de absoluta sequedad, podría decirse que es una escena de profunda ternura. Es una contradicción curiosa.

Todd Solondz no parece un gran cineasta. No es un virtuoso y sus recursos son poco más que elementales. Tampoco hay novedad en el tema: la vida suburbana con sus

personajes desquiciados y ridículos, hambrientos de afecto y aceptación pero sin la menor posibilidad de obtenerlos. Más que perdedores, perdidos irremediamente. Desde John Cassavetes hasta Vincent Gallo, desde Hal Hartley hasta Steve Buscemi, los realizadores del cine americano independiente han recorrido las tristezas de la inadaptación. Pero Solondz aporta una mirada distinta, un tono que rehúsa toda empatía fácil con los personajes. Estos son tan patéticos que salen de los vericuetos de la neurosis: no son como nosotros, no podemos defenderlos ni protegerlos. Son peligrosos. Hasta la más inofensiva en apariencia, la despistada crónica, la víctima profesional que mendiga amor, se deja robar por su amante y compone canciones de infinita cursilería, resulta temible: no distingue entre ser solidaria y romper huelgas.

El coro de infelices de *Felicidad* es un objeto potencial de burla y de rencor. Pero Solondz no es Robert Altman, no tiene su fruición por castigar a los personajes, por demostrar que su astucia los diferencia de ellos ni por denunciarlos como partícipes de un Mal con connotaciones teológicas. Solondz, en cambio, es ecuánime: no los juzga y se limita a comprenderlos sin que eso los redima. Los *freaks* de Solondz no son sublimes como los de Tod Browning. Son meramente horribles, sin que eso sea un comentario. Solondz no comenta nada pero tampoco hace de esa ausencia un dis-

positivo estético como la sobriedad glamorosa de McNaughton en *Henry, retrato de un asesino*. Pero una vez creada esa distancia insalvable, definitiva, el film adquiere a cambio una notable libertad. Una vez que su textura dramática lo autoriza a decir "Son unos monstruos. ¿Y con eso qué?", es posible un juego que el cine americano se prohíbe: el de la objetividad, o sea, el de la ausencia de remilgos, de aprendizaje, de soluciones. Por eso Solondz puede mostrar el ridículo sin ser irónico (pero sí cómico), la aberración sin ser moralista (pero sí patético). Los personajes de *Felicidad* están movidos por las pulsiones más irreversibles y no son libres en ningún sentido. La libertad es patrimonio del espectador: puede rechazar lo que está viendo en nombre de la moral o el buen gusto pero puede también aceptarlo. Lo que Solondz no hace es caer en la fascinación por lo morboso ni proponerla. El material escabroso está llevado a un límite donde se hace abstracto porque es absolutamente concreto. El violador infantil confiesa la verdad. El y su hijo lloran. ¿Por qué no? Después de todo, el psicoanalista es un tipo comprensivo y desesperado. En todo caso, la escena no es gratuita: inventa lo que el cine se niega a contar, lo imposible por definición.

Felicidad es una película moderna. No es deudora de la dramaturgia de la elección moral ni de la introspección psicológica. No es un juego para actores ni una exhibición de destreza. No le debe nada al cine,



no hace concesiones. Es directa y llana. Pero es completamente radical: lo que describe no tiene arreglo. Si el tema no es nuevo (las consecuencias de un sistema social sobre sus individuos), su tratamiento es revulsivo: los personajes no dejan de ser humanos. O son más humanos cuanto más locos porque ser sensibles es lo que los vuelve como son. La cadena familiar de tres generaciones que describe la película es una máquina que se perpetúa para producir dolor. Comienza con una infancia de abusos y represión, sigue con una madurez plagada de tropiezos y culmina con una vejez encallecida. La inadaptación, que los otros leen en la infancia de cada uno como en un libro abierto, es una sentencia irreversible cuya única cura es la renuncia a todo rasgo de debilidad. En ese mundo, el

sexo es símbolo de tormentos, el territorio de pesadilla donde se concentran los horrores y los fracasos. Y la vida, una sucesión de infinitos desastres.

Si *Felicidad* está fuera del blando universo del cine independiente que aspira a ser absorbido por Hollywood, tiene mucho en común, en cambio, con otras dos películas que no se estrenaron en la Argentina. Una es *Safe* de Todd Haynes, una obra maestra que se dio por cable. La otra es *Office Killer*, de Cindy Sherman, que se editó en video. En las tres aparece el nombre de Christine Vachon, la productora que estuvo en el Festival de Buenos Aires. Hay un aire de parentesco entre estos films que parecen mirar la realidad americana desde atrás de un vidrio para poder rechazarla sin remordimientos. En *Safe*, la protagonista queda

aislada del mundo por una enfermedad incomprensible. En *Office Killer* una oficinista tímida asesina a sus compañeros en nombre del sueño americano. Ambas podrían ser personajes de *Felicidad*, aunque el film de Haynes está en otra categoría artística y el de Sherman es más bien un ejercicio delirante. Pero los tres ayudan a definir una corriente estética muy concreta con sede neoyorquina, una de las pocas que se pueden identificar hoy como tales. Hay algo en estos films de gueto que resulta interesante. Es su desprecio absoluto por el sistema, su vocación transgresora que se anima a cruzar las barreras que Hollywood proscribe invocando el gusto medio y el buen tono. Son ciertamente esquemáticos, están fuera del realismo ambiente y provocan rechazo e indiferencia. Son películas a contramano, poco amistosas en principio. Hasta que se convierten en lo contrario, en la expresión de una lógica irrefutable, que en *Felicidad* se formula mediante un sueño contado frente a un psicoanalista: el deseo de terminar con todo, de matar y de suicidarse, de huir para siempre de un mundo insoportable frente al que no hay defensa ni salida. Es un cine catártico, donde la catarsis es tan tremenda como la cotidianidad. Pero ese reconocimiento de la falta de esperanza, ese rechazo por el falso consuelo, lo vuelve amable porque se enfrenta con el miedo y, al exponerlo, lo vence en su propio terreno. ■

El desprecio

en contra GUSTAVO NORIEGA

Hace pocos días, el conductor de un programa televisivo que pone al aire llamados del público cortó un diálogo con la siguiente frase: "Sacámela del aire. No hablo con amas de casa". Este microfascismo concheado no describe exactamente el cine de Todd Solondz, pero tiene algún punto de contacto en su olímpico desprecio por la gente común. Solondz elige poner un ama de casa en su película; la hace hablar pero todo lo que le deja decir la describe como una idiota insensible e intolerante. Para rematarla, hace que, en la última escena de la película, un perro que acaba de lamer una mancha de semen fresca (¡producto de la primera paja de su propio hijo!) le pase la lengua por la cara. El ama de casa que, como quedó claro a lo largo de toda la película, no entiende nada de lo que sucede alrededor de ella, recibe la asquerosidad con alegría. El público y Solondz, que comparten toda la información de la escena, se ríen de ella. En la misma escena final, a Joy, una de las hermanas que vertebran el relato y que viene buscando pareja desde el comienzo de la película sin otro resultado que ser robada y maltratada, le cuentan que le van a presentar a un hombre. Se trata del vecino de una de ellas, un pobre tipo que solo obtiene placer haciendo llamadas obscenas y masturbándose. Ella no lo sabe pero los espectadores sí, y, previendo el desastre que puede resultar de ese encuentro, se ríen de ella.

Casi todos los personajes de *Felicidad* son irremediabilmente estúpidos y además su-

fren alguna disfunción sexual. Podría ser una elección, mostrar un núcleo de gente idiota, retratarlos asépticamente, hacer lo que los sociólogos llaman un "estudio de caso". Pero el hecho es que nadie queda afuera: cuando aparece algún personaje muy secundario, que no pertenece al centro narrativo, todo lo que hace es decir en dos líneas cuál es su barbarie personal. Joy es una rompehuelgas pero los huelguistas son igualmente desagradables; Solondz les hace repetir como autómatas egoístas una única consigna: "¡Beneficios, beneficios, queremos beneficios!". La compañera de trabajo de Joy aparece muy brevemente; le alcanza para decir que le gusta uno de sus alumnos rusos pero que no se acostaría con él porque la gente de ese país tiene mal olor. El padre de uno de los compañeros de colegio del hijo del Dr. Maplewood aparece en cámara sólo para decir que tiene miedo de que su hijo de once años sea maricón (luego la película lo castigará con bastante crueldad). Las apariciones son tan breves que podrían resumirse así: "Hola, soy xenófoba". "Hola, soy homofóbico." Su marginalidad respecto de la trama sugiere que Solondz piensa que esa es la gente que nos rodea. Esa y no otra: no hay lugar para nada que no sea la idiotez y la intolerancia. Un retrato de la sociedad.

El siguiente paso de la operación de Solondz consiste en elegir un personaje de conducta bizarra y universalmente repudiable como se supone que es un paidófilo y reservar pa-

ra él el cuidado y la delicadeza que no utilizó para todos los demás. Efectivamente, la escena en la que el Dr. Maplewood le cuenta con plena honestidad a su hijo cuáles son sus inclinaciones sexuales está filmada con mesura y respeto. Es llamativa, no solo porque se toma el trabajo de no juzgar a un personaje al que el cine común hubiera pintado como un monstruo despreciable, lo cual es sin duda elogiado, sino porque contrasta con la brutalidad y torpeza con la que están presentados todos los demás.

La necesidad de diferenciar a Maplewood de su entorno y la falta de recursos de Solondz lo llevan a agregar escenas con diálogos que carecen de valor en sí mismos, que son un mero vehículo de información, tal como lo haría el ejemplar más viejo del cine argentino. Poco antes de que llegue la policía para detener al Dr. Maplewood, en una cena familiar, su hijo comenta que una de las maestras faltó y que todo el colegio comenta que es por sus problemas con las drogas. El comentario es un disparador para que la madre (el ama de casa) descargue su intolerancia en un discurso violento y moralizante, y el padre (el paidófilo) se muestre comprensivo. La conversación es totalmente contingente y ajena a la película, está insertada, puesta a presión para que los personajes tengan la caracterización que fue decidida en el papel. Hola, soy tolerante. Hola, soy intolerante. En otra escena Joy se entera de que se suicidó un antiguo pretendiente y ex compañero de trabajo a quien ella había rechazado.



La escena solo está para demostrar que, en la oficina donde compartían el trabajo, nadie se acordaba de él. "¿Cuál, uno alto y flaco?" "No, era petiso y gordo." Y el significado de la escena queda patente: incomunicación y soledad. Un plano, un significado. No hay una sola escena que respire por sí misma, que tenga vida propia. *Felicidad* es una película en la cual conviven varias. Una es la que llamó la atención de Quintín en la nota anterior, la que muestra con distancia y algo de simpatía al Dr. Maplewood. Otra película, la que incluye la descripción de todos los demás personajes, es el típico film en el que el público y el director se solazan con las desgracias de los personajes. Y una tercera es la que se desbarra en los abismos del grotesco, con sus repetidos planos de manchas de semen y

un episodio totalmente fuera de tono como el de la gorda que mató al portero y lo cortó en pedazos. El resultado es un fresco en el cual se define a la sociedad como un conjunto de seres cuyo grado de crueldad y estupidez es inversamente proporcional al estereotipo de una persona normal. Inevitablemente, no puede dejar de ser otra película estereotipada.

Por alguna razón, ese simplismo negativo fue recibido con beneplácito por la mayor parte de la crítica. *Felicidad* fue elogiosamente comentada en todo el mundo, particularmente en el pacato universo de la crítica norteamericana. El recalcitrante Roger Ebert, quien acaba de escandalizarse por una película infantil y ligeramente conservadora como *Un papá genial*, calificó a *Felicidad* como una muy buena película, y a Solondz como

a un "cineasta al que debe prestársele atención". Es que su aparente aspereza no resulta ser tal. La descripción cordial, o al menos neutra, de un paidófilo sólo provocó inquietud en la industria de Hollywood, un lugar más reaccionario que el Vaticano. La Universal se negó a distribuirla pero en el resto de los ambientes la repercusión general fue positiva. *Felicidad* no provoca repulsa sino la idea de que todo lo que está mal en las relaciones humanas es algo que se encuentra allá afuera, en personas tan alejadas de los espectadores como del director.

Es que la inversión de la mirada tradicional dentro de un formato estético conservador no es otra cosa que eso: una modificación de carácter geométrico. La relación de poder que ejerce el director con respecto a sus personajes sigue siendo la misma que cuando un director racista u homofóbico retrataba a los negros como sirvientes o a los gays como mariposas histéricas. En este formato los personajes pierden toda autonomía, aun aquellos pocos que son tratados con deferencia y respeto. No son más que instrumentos, mecanismos de su creador para indicar tal o cual cosa. Que esta comedia cuadrada y epidérmicamente provocativa pase por la alternativa frente al cine mainstream es como una pesadilla, indica que el cine americano está preso de las mismas restricciones intelectuales y estéticas, sean cuales sean las condiciones de producción en las que se realice la película. Probablemente sea así y haya que buscar alternativas por otro lado. ■

Ciao Marcello

Yo recuerdo es el sentido homenaje a un actor de cine difícil de clasificar. Un testimonio sobre ese hombre que escapó al estereotipo y se inventó un estilo que ya comenzamos a extrañar.

por GUSTAVO J. CASTAGNA



ESCENA 1. En *Puente entre dos vidas* (1957), de Luchino Visconti, el joven Marcello observa con admiración cómo un bailarín mueve su cuerpo al ritmo del twist. La mirada de Mastroianni no puede disimular la envidia que siente por ese cuerpo más ágil que el suyo. En realidad sospecha que, gracias a sus movimientos pélvicos, el competidor terminará seduciendo a la chica que está junto a él, la rubia y conflictuada Maria Schell. Después de mirarlo un rato, Mastroianni se decide a bailar, moviéndose con absoluta torpeza.

ESCENA 2. En *La gran comilona* (1973), de Marco Ferreri, el personaje de Marcello tiene un objetivo: comer hasta reventar. Entre platos exquisitos y flatulencias varias, el aviador que personifica Mastroianni le pide a la recordeta Andrea Ferreol que le muestre las nalgas. Con semejante panorama ante sus ojos, después de dudar algunos instantes, reacciona de la manera más inesperada: sigue mirando los glúteos de la actriz pero, al mismo tiempo, acaricia suavemente el traseiro de una estatua.

ESCENA 3. En *Gabriela* (1982), de Bruno Barreto, Mastroianni retorna a su casa después de comprarle ropa a la nueva sirvienta, interpretada por Sonia Braga, que duerme desnuda. La despierta, le entrega el regalo y la mira durante algunos segundos hasta que ambos no pueden reprimir el deseo sexual y hacen el amor —a las apuradas, especialmente él—

contra una ventana.

En su extensa filmografía (más de 170 películas), con decenas de trabajos memorables y varios que merecen un bondadoso olvido, hay un aspecto que siempre me atrajo de Mastroianni como criatura cinematográfica. Las escenas citadas, más allá del valor de las películas (dos obras maestras y una pésima adaptación del texto de Jorge Amado), tienen una característica en común: el tiempo que se toman los personajes de Mastroianni hasta que deciden hacer algo.

¿UN ACTOR ITALIANO? Mastroianni perteneció a la generación actoral de la segunda posguerra, pero no trabajó en ninguna de las películas clave del neorrealismo sino en un cine industrial que empezaba a renacer. La comedia *alla italiana* —debido a los cambios políticos, sociales y económicos que iban produciéndose en Italia (el Plan Marshall disfrazado de “milagro italiano”)— fue el género que, de alguna manera, reemplazó a las películas neorrealistas y a su propuesta formal e ideológica de imponer un cine sin actores. En esa época de transición surgen los grandes intérpretes italianos: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Nino Manfredi y, por supuesto, Mastroianni. Sin embargo, Marcello jamás creyó en su rol de divo, un concepto que encaja a la perfección en la mayoría de los colegas que empezaron junto a él. Hizo de su profesión un trabajo placentero; nunca dirigió películas como la mayoría de los otros intérpretes y tampoco



se consideró un *latin lover*.

Sería una falta de respeto de mi parte no reconocer el magnetismo de los actores italianos, especialmente los de aquella camada que difícilmente vuelva a repetirse. Pero las características interpretativas de Gassman, Sordi y Tognazzi, entre otros, convirtieron a la sobreactuación en una marca de fábrica y al gesto y los ademanes ampulosos en una tipología exterior y gratuita. Esta descripción del "actor italiano", divo y pagado de sí mismo, guarda poca relación con la elegancia y la delicadeza con las que Mastroianni entregó sus interpretaciones al espectador: jamás necesitó recurrir a las convenciones histriónicas y dramáticas (que definían la "tipología del actor italiano") como lo hicieron la mayoría de sus colegas.

En ese sentido, resulta interesante hacer una comparación entre Gassman y Mastroianni. El intérprete de *Perfume de mujer* y *La familia* (que anduvo carraspeando por las tablas porteñas) fagocitó al máximo sus recursos provenientes del teatro: canchero, misógino, gesticulador y sarcástico, las personificaciones de Gassman confirman su origen teatral pero, sobre todo, exaltan al actor por encima del personaje. Mastroianni, en cambio, fue el intérprete de la elusión, del enigma, del interrogante sin respuesta, de la mirada dubitativa que interesaba más que el gesto. Por esa razón, los mejores trabajos de su larga trayectoria son aquellos en los

que encarnó a personajes inseguros en cuanto a los afectos, la ideología y las posturas intelectuales. Además, Mastroianni componía a sus criaturas de una manera sencilla, alejada de todo divismo, y de ese modo lograba entablar una relación de confianza con el espectador. El invisible estilo actoral de Mastroianni, ajeno al prestigio de las academias de teatro, sin subrayados ni declamaciones autoritarias, resaltaba por su inmensa humanidad y por el tenue susurro de su voz. Mastroianni no fue un típico intérprete italiano sino un actor universal. Por eso Marcello jamás entendió las exigencias del Actors Studio ni los códigos de las escuelas de teatro. Siempre valoró la ayuda y los años de aprendizaje con Luchino Visconti, allá en los comienzos de su carrera. Pero el cine era para él un entretenimiento fugaz, una manera de viajar por el mundo como turista, una constante celebración de la vida. Hoy ya no hay actores como Marcello Mastroianni. Para compararlo con otros intérpretes, habría que remitirse a los actores del Hollywood clásico. Recordar algunos trabajos de Cary Grant, James Stewart y Robert Mitchum, realizados durante aquellos años en los que el espectador se sentía protegido por los intérpretes, cuando todavía no existían el divismo ni la agresión autoritaria. La ausencia física de Mastroianni, lamentablemente, aumenta nuestro desamparo. ■

YO RECUERDO

Mi ricordo, sì, io mi ricordo

ITALIA

1997, 95'

DIRECCION Anna Maria Tatò
PRODUCCION Mikado e Istituto Luce
GUION A. M. Tatò y Francesco Tatò
FOTOGRAFIA Giuseppe Rotunno
MUSICA Armando Trovatioli
MONTAJE A. M. Tatò.

El trabajo sobre Marcello Mastroianni, dirigido por su compañera de los últimos veinte años, no tiene los lugares comunes ni los momentos previsibles de otros documentales sobre la vida de un actor. *Yo recuerdo* aborda a una personalidad del cine y del teatro a lo largo de una serie de anécdotas donde lo que menos interesa es el repaso puntual de una trayectoria que superó las 170 películas. Tatò humaniza al personaje y deja que la cámara descansa en su rostro y su cuerpo fatigados, que disfrutaban del paisaje durante la filmación de *Viaje al principio del mundo* de Manoel de Oliveira, el último trabajo de Mastroianni.

Las imágenes fluyen con parsimonia, como si la cámara confiara exclusivamente en ese gran narrador de historias que fue Mastroianni durante la vejez. En esa voz que susurra como si pidiera disculpas, en esos brazos que jamás se exceden en gestos ni en ademanes ampulosos y en unas piernas cansadas que necesitan la ayuda de un bastón, residen algunas de las virtudes del documental. *Yo recuerdo* no es un film-homenaje a un actor y viajero del mundo, a quien se lo ve deteriorado físicamente. Algo bien diferente a esas imágenes en las que los invitados derraman lágrimas y aplauden cuando se le entrega un Oscar geriátrico a una personalidad olvidada.

Mastroianni divierte con sus historias pero también por la forma en que las cuenta. Sus padres, la infancia, Visconti, Fellini, Ferreri, Monicelli, la televisión, el teatro, Scola, su falsa reputación de *latin lover* y su envidia por la salud de Oliveira, aparecen relatados con simpatía, gracia y desparpajo. Sin embargo, se tiene la sensación de que, si las anécdotas y las historias hubieran sido diferentes, el efecto habría sido el mismo.

El documental (que en su versión original es mucho más largo) muestra pocos fragmentos de películas y tiene un imborrable prólogo que cualquier otro director hubiera utilizado como epílogo (especialmente, el fragmento en el que Mastroianni se pregunta cómo será el año 2000). El mayor logro de *Yo recuerdo* es su capacidad de emocionar con las imágenes de un gran intérprete cinematográfico que siempre mantuvo un perfil bajo. Pero, también, de una persona de la que nos costará olvidar el sonido de su voz. ■

EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA

ARGENTINA

1999, 115'

DIRECCION Juan José Campanella

PRODUCCION Jorge Estrada Mora

GUION Juan José Campanella y Fernando Castets

FOTOGRAFIA Daniel Shulman

MUSICA Emilio Kauderer

MONTAJE Camilo Antolini

DIRECCION ARTISTICA María Julia Bertotto

INTERPRETES Ricardo Darín, Soledad Villamil,
Ulises Dumont, Eduardo Blanco, Graciela
Tenenbaum, Mariana Richaudeau,
Alicia Zanca, Alfonso De Grazia.



Algo para recordar

a favor SERGIO WOLF

Unos años atrás, la cruzada era intentar hablar con los directores sobre cine o algo ajeno a las palabras "problema" y "dinero". "¿Y de qué vas a hablar si no en un país como este?", recuerdo que me dijo uno, optimamente trajeado, siempre ligado a coproducciones...

Pero es cada vez más cierto que en los últimos años nuestro cine dio un giro. Hay diálogos posibles sobre cine con varios nuevos directores. Es evidente que con unos el diálogo va hacia lo que queda del neorrealismo (Caetano, Trapero, incluso Bechis), con otros va hacia vanguardias de épocas diversas (Sapir, Rejtman, Perrone), y con otros, hacia una lectura del cine clásico (Levin, Spiner, Piñeyro). Esto marca un espesor cinematográfico mayor: ya no se lucha más con el Estado que con los propios materiales.

El mismo amor, la misma lluvia coloca a Campanella entre quienes buscan otro tono, más allá de pasar del policial a la comedia romántica. Es más una búsqueda que hace pie en el territorio del costumbrismo, donde pelea con el lugar común del cine más que con el lugar común de la vida cotidiana.

La historia de Jorge Pellegrini y Laura Rammallo está anudada al lugar común, desde cómo se inserta en los últimos veinte años de nuestra sociedad hasta el modo de plantear a sus personajes, con ese escritor frustrado que linda el estereotipo y esa mujer afanosa en búsqueda de algo que dé sentido a su vida. Pero Campanella no toma en

serio el lugar común, sino que lo ironiza sin que eso lo lleve a mostrarse superior a sus personajes, como suele ocurrir en las comedias vernáculas, desde *Esperando la carroza* hasta *Cohen vs. Rosi*. (Digresión: es como Brian De Palma, que usa "residuos de cultura baja" pero modela con ellos films "estéticamente altos".) Una llave de su victoria sobre el lugar común es el tono con que hace dialogar a sus personajes y dirige a los actores que los animan. Ahí, en esa zona crucial, se demuestra que lo central no son los materiales sino el trabajo que se hace con ellos.

El cine argentino empieza a hacer dialogar a sus personajes con otro criterio. Campanella entiende que el diálogo es también un sonido que debe oírse y sonar de un cierto modo, y no es solo un camino para informar. Por eso, diálogos como "sí, tengo un póster de Cortázar" o "cuidado con la caca", no son chistes efectivos sino ejemplos de una manera no explícita de mostrar a sus personajes, tras esa coloquialidad costumbrista que hizo brillar el cine de Manuel Romero y la Generación del 60 buscó tanto y con la que este film tiene varios puntos de contacto. Campanella marca un modo de decir diálogos similar a lo que hacía Arista-rain, logrando que se hable a un grado mayor de velocidad y casi encimando una línea de texto sobre otra para eludir "zonas muertas" que siguen a textos pomposos, triste marca de fábrica del cine nativo. La dirección de actores no es un valor me-

nor en la producción local. Así, revisar films recientes como *Mundo grúa*, *Silvia Prieto*, *Garage Olimpo* y *El mismo amor...* hace pensar que no todo está perdido, que la homogeneidad vence a las performances y ahuyenta ese tétrico hábito de creer que acopiar "nombres de cartel" resuelve la actuación. No solo encandilan Darín y Villamil, sino Blanco, Tenenbaum, Dumont.

El otro tema es el cine. Dos secuencias muy gozosas son la de la risa en el cine o la del cineclub con debate, porque el cine es el peso específico. Aun con otro *timing*, no es casual que *La tregua* revolotee sobre *El mismo amor...* Es cierto que el clima oficinesco y rutinario de redacción y los chistes de empleados reenvían a los balances y ambiciones módicas de aquel film emblemático que cerró un capítulo costumbrista abierto en los 60. Recupera con dignidad lo cotidiano, que nuestro cine maltrata con vociferados saine-tes, machismos retrógrados y chistes de dudoso (más que doble) sentido.

Por eso no sorprende que el cine italiano sea el oráculo de Campanella, aunque lo haga tropezar con el fantasma-sueño de De Grazia o el entierro (como en *Nos habíamos amado tanto*), o probar una partitura musical que orilla las de sus películas amadas (la música como variación melódica de *Cinema Paradiso*), buscando que sea el lenguaje del cine, y no los tormentos de hacerlo acá, aquello a pensar. La novedad es que incluso las objeciones son fruto de un diálogo con el cine. Ya se sabe: la clave es el póster de Cortázar. **A**



A mitad de camino

en contra GUSTAVO NORIEGA

Hay varias cosas que Campanella hace bien. Son esos aciertos los que iluminan sus errores, justamente. Porque son inconsecuencias, retiradas a mitad de camino. Traiciones, si la palabra "traición" no fuera tan fuerte.

En primer lugar, es un gran director de actores. Desde el casting: la idea de juntar a Darín y a Soledad Villamil en una comedia romántica es perfecta. Darín es un excelente actor, eso es algo que fue pasado por alto a menudo por la sencilla razón de que es un tipo simpático y porque sus papeles estuvieron moldeados a partir de esa calidez. Lo cual le da mucho brillo pero, por alguna razón extraña, le resta prestigio. Soledad Villamil está filmada de la manera que se merece, como una princesa. Y los secundarios, como en la tradición de la comedia norteamericana, están todos impecables.

En segundo lugar, es bienvenida la idea de que en la Argentina se haga una comedia romántica ligera. Seguir a dos personajes en el tiempo, con diálogos brillantes, en una película narrada con agilidad, con buenas líneas reservadas a los secundarios, bien filmada, con buen gusto en la composición visual (al respecto, ver las fotos que acompañan estas críticas). La idea es perfecta y gran parte de la ejecución está bien o muy bien: ¿qué es lo que hace entonces que esta sea la crítica negativa?

El reino de las comedias románticas está ubicado en el país de Nunca Jamás. Eso no

significa que tengan que estar ambientadas en el espacio exterior sino que no conforman el ámbito ideal para contar otra cosa que no sea específicamente la historia de amor. Los hechos políticos de la Argentina en los últimos veinte años y el romance entre Jorge y Laura son eventos de órdenes inconmensurables. La historia personal es bella y está bien contada. Al hacer coincidir el desarrollo del romance entre Jorge y Laura con lugares comunes de la política, la película, que venía siendo sofisticada y elegante, se convierte en el más apollado ejemplo de un cine argentino que atrasa cuarenta años. ¿Cuál es la idea de que en la oficina haya un peronista y un radical y vayan punteando con sus chistes el paso de los años? Podrían haber sido a la inversa: su afiliación política es algo totalmente externo, que se les agrega en el papel, una adherencia innecesaria. En otra escena se lo ve al general Galtieri en un televisor mientras se interpone una botella de vino entre la cámara y el televisor, distorsionando con su grueso vidrio la imagen del dictador. Es un plano totalmente demagógico, irrelevante, destinado a la risa fácil. Tiene la ironía y la falta de sutileza de un chiste contado por Lanata. En su programa no desentonaría pero en una comedia romántica en la que se cuida a Soledad Villamil como la porcelana fina que realmente es, resulta totalmente extemporáneo, un exabrupto sin pertinencia alguna. La intromisión del periodismo político en

una comedia romántica no sería tan grave si no interfiriera en determinado momento en la trama, sumiéndola en una traición irrecuperable. Llegados los 90 y con ellos la debacle moral causada por el menemismo, la necesidad de Campanella de contextualizar a los personajes lo lleva a convertir a Jorge, que era un escritor idealista en la década del 70, en un crítico de cine y teatro corrupto, que cobra coimas para hablar bien de determinadas obras. El quiebre ético del personaje de Darín es uno de esos de los cuales no se vuelve, imperdonable en la vida real e inadmisibles en una comedia romántica. La idea de representar el menemismo en el contexto de una película no política es delicada pero no imposible: lo único claro es que no era necesario sacrificar al personaje principal en tal dudoso altar. Los códigos del género, que afortunadamente obligan al reencuentro de las dos almas destinadas la una a la otra, exigen que el desliz de Jorge sea pasado por alto, arreglado con cualquier redención rápida. Pero a esa altura ya nada importa: Jorge nos abandonó y, ahí, nosotros a la película. Lamentablemente, Campanella ha olvidado la lección número uno del cine de Hollywood: cuando se cuenta el romance de Jorge y Laura, nada es más importante que Jorge y Laura. Y muchísimo menos Galtieri, Alfonsín y Menem. ■

HISTORIAS BREVES 3

OJO DERECHO

El séptimo día de Gabriel Lichtmann
Familia Fortone de Guido Lublinsky
Catherine de Roberto Soto
Zapallares de Carlos Monroy
Candela de Martín Romanella
Del veinte de Gustavo Esteban
El ladrillo de Fernando Massobrio
Paseador de almas de Sebastián Lozano

OJO IZQUIERDO

Lara y los trenes de Santiago Loza
Nostalgia en la mesa 8 de Andrés Muschietti
La botella de Liliana Paolinelli
La media medalla de Marco Grossi
El fueye de Gustavo Macri
¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste? de Marcelo Schapces
Maricel y los del puente de Daniel Mancini

El dulce porvenir

Desde 1995 el nombre de *Historias breves* se asocia a la esperanza. Con aquella edición de los cortometrajes ganadores de premios del INCAA, la aparición de los nombres de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Ulises Rossel, Daniel Burman y otros marcó la punta de una renovación posible para el cine argentino. Renovaron la atención por los cortometrajes en una dimensión que superaba la del consumo interno para estudiantes y profesores. Pero lo que debía ser una consecuencia natural, el estímulo por parte de las autoridades a este tipo de expresiones, se convirtió—por la anomia con que se manejó el Instituto dirigido por Mahárbiz— en una traba a superar como tantas otras. Lo cierto es que, gracias al esfuerzo personal de los jóvenes directores mismos, la tercera versión de *Historias breves* llega a los cines agrupados en dos largometrajes llamados *Ojo izquierdo* y *Ojo derecho*. Por las dificultades enfrentadas por los jóvenes, al cierre de nuestra edición no estaban todos los cortometrajes listos para su exhibición. De aquellos a los que pudimos tener acceso, comentamos algunos de los más interesantes.

LARA Y LOS TRENES, 1999, dirigida por Santiago Loza, con Mara Santucho, Diana Wells y Ricardo Sala. Desde el enigmático plano inicial de *Lara y los trenes* se puede percibir que no nos encontramos en ninguno de los dos terrenos más frecuentados por el cortometraje nacio-

nal: el naturalismo sin vuelo y/o el experimentalismo vacío de contenido. Y es que la ambigua sensación de irrealidad que transmite ese plano definirá de algún modo el estilo visual y narrativo por el que transitará el film. Es sabido que uno de los rasgos más notorios del cine contemporáneo de cualquier categoría es la tendencia compartida por casi todos los directores a convertir cada plano, escena o secuencia en una experiencia “cerrada”, que se agota en una primera visión. En las antípodas de esa idea, este trabajo de Santiago Loza, valiéndose de recursos estrictamente cinematográficos—una depurada utilización de la elipsis narrativa, excelente uso de la banda de sonido, cuidada iluminación y unos diálogos que retacean cualquier información explícita—, plasma un relato sutil y exige la participación activa del espectador para (re)construir una historia que trasciende las imágenes mostradas en cada encuadre. Film tan elusivo como sugerente, que crece con cada nueva visión, pertenece a ese selecto grupo de películas cuyo interés visual se antepone claramente a la necesidad de hablar de ellas. **Jorge García**

NOSTALGIA EN LA MESA 8, 1999, dirigida por Andrés Muschietti, con Oscar Alegre, Pablo Farina, Alberto Busaid, Lito Cruz y Carlos Moreno. El corto de Muschietti recuerda a algunos relatos de Fontanarrosa y Osvaldo Soriano por la manera en que se conjuga un mundo

idílico que pertenece al pasado con lo absurdo de las historias. En *Nostalgia en la mesa 8* aparecen el café, las discusiones sobre fútbol y la tristeza por un tiempo que se fue y que no vuelve más. Pero Muschietti no cae en la nostalgia llorona ni en el lamento fácil: la conversación de cuatro amigos en el café sobre el partido disputado entre Argentina y Holanda en el último mundial deriva en la historia particular de Evaristo Chancleta Pettorutti, un ídolo sin corona, parecido a *El Comeuñas* que interpretó Armando Bó en *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos. En ese racconto, la melancolía se mezcla con el humor—excesivamente grotesco— de la comisión directiva del Birmingham, un club de origen inglés que está a punto de irse al descenso. Como en *El hincha* (1952) de Manuel Romero, el candidato a ídolo proviene del barrio, pero *Nostalgia en la mesa 8* es la historia de un fracaso, ya que el personaje central se pierde un gol imposible. La recreación de época, trabajada hasta en los mínimos detalles (las camisetas y los buzos de jugadores y técnicos), la simpática utilización de un fragmento de *Sucesos ar-*



El fueye



Nostalgia en la mesa 8



El séptimo día



Lara y los trenes

gentinos que luego sirve de nexo con aquel pasado que empieza a contarse, la sincera caracterización de Alberto Busaid como el eterno *Chancleta* y la sentimental aproximación al cine clásico son los puntos destacables del corto de Muschietti. Sin embargo, en mi opinión, el plano que muestra a Pettorutti parando la pelota –registrando en forma detallada el calzado– resulta un subrayado perezoso y gratuito en una historia que gambetea los golpes bajos. **Gustavo J. Castagna**

EL SEPTIMO DIA, 1999, dirigida por Gabriel Lichtmann, con Sammy Lerner, Mauricio Witugow y Fanny Robman.

Quien haya visitado alguna vez alguna institución judía luego de los atentados contra la embajada y la AMIA reconocerá en este corto el clima enrarecido que generan las severas medidas de seguridad y la extrañeza que provoca la visión de los custodios: jóvenes judíos de clase media, alejados del estereotipo del policía retirado, gordo, morocho y prepotente, pero con modales igualmente inflexibles e inque-

tante eficiencia. *El séptimo día*, donde los guardias son personajes secundarios pero decisivos, trata sobre la dificultosa celebración de un *bar mitzvah* en un tono que combina con acierto el realismo con una sensación onírica ligeramente fantástica. Alejándose del discurso explícito, el cortometraje de Gabriel Lichtmann celebra contagiosamente el peso de las tradiciones y los lazos comunitarios por sobre el miedo. El corto tiene una estética “muy FUC”: serio, técnicamente irreproachable, algo académico y con una mirada eminentemente de clase media. Podría haber formado parte de *Mala época*. **Gustavo Noriega**

EL FUEYE, 1999, dirigida por Gustavo Macri, con Osvaldo Santoro, Ezequiel Chamorro y María Fiorentino.

Las primeras imágenes de *El fueye* (un salón de baile de los años cuarenta en el que un muchacho le pide a un personaje cuyo rostro no vemos que le repita una historia a un amigo que lo acompaña) prefiguran el tono evocativo y nostálgico que impregna este cortometraje de Gustavo Macri. El

flashback de aquel relato nos ubica en los años veinte y narra el encuentro de un Aníbal Troilo niño con la persona –una figura solitaria, de aire misterioso– que le hará conocer el bandoneón y se convertirá en su “descubridor”. Los principales méritos del trabajo de Macri se encuentran en la acertada recreación, lograda con muy pocas pinceladas, del ambiente barrial, los amigos infantiles, el entorno familiar y, sobre todo, en la caracterización de ese pequeño Aníbal, tímido y retraído, que responde cabalmente –y soy consciente de la subjetividad de mi conjetura– a la imagen que uno tiene formada sobre la mítica figura del músico. También hay que decir que aparecen algunas indecisiones en lo que hace al punto de vista de la narración y que un inútil subrayado afecta en el final la intensidad emocional del relato. Un relato que, creo, debió terminar un minuto antes para no transformar en redundante la aguardentosa voz de Pichuco recitando su sentido *Nocturno a mi barrio* sobre los títulos finales. **Jorge García**

S.O.S. VERANO INFERNAL

Summer of Sam

ESTADOS UNIDOS

1999, 140'

DIRECCION Spike Lee
PRODUCCION Spike Lee y John Kilik
GUION Spike Lee, Michael Imperioli y Victor Colicchio
FOTOGRAFIA Ellen Kuras
MUSICA Terence Blanchard
MONTAJE Barry Alexander Brown
DISEÑO DE PRODUCCION Therese Deprez
INTERPRETES John Leguizamo, Adrien Brody, Mira Sorvino, Jennifer Esposito, Anthony LaPaglia, Bebe Neuwirth, Patti LuPone, Ben Gazzara, John Savage.



Así es el calor a favor JAVIER PORTA FOUZ

S.O.S. verano infernal comparte con *Haz lo correcto* no solo la creación de un ambiente crispado por las altas temperaturas, sino también la poderosa representación de la violencia e intolerancia urbanas. En esta ocasión no se trata de conflictos entre negros y blancos sino de problemas en un barrio italiano de Nueva York, con los homicidios cometidos por un asesino serial en el verano de 1977 como telón de fondo. Los asesinatos no son el centro de la película sino que funcionan, junto con el calor, como disparadores del nerviosismo en el ambiente.

A los crímenes y al clima se suman un largo corte de luz, saqueos, los problemas sexuales de una pareja y la conversión de un joven italoamericano en punk. Entre todo esto, Lee se las ingenia para mostrar los irreconciliables universos de la música disco y del punk: contraponen el Studio 54, donde hay prejuicios y discriminación, con un recital punk, al que entran todos. Esta oposición se traslada a la relación entre Vinny y su esposa Dionna, la hermosa Mira Sorvino, y entre la barra y Ritchie (el impactante Adrien Brody), punk y bisexual.

Lee no abandona ni el exceso de grúas ni los subrayados (la repetición del cartel de Dead End). Tampoco deja de lado la utilización del formato clipero, lo que se suele considerar como ontológicamente malo y no es más que otro de los lugares comunes actuales para descalificar un film: ¡se parece a un videojuego!, ¡se parece a un videoclip!, cuestiones que deberían analizarse con mayor atención. Aquí, el clip de mitad de la película, musicalizado con *Baba O'Riley* de The Who y con planos de todas las líneas narrativas del film, funciona perfectamente. La muy buena selección musical y su utilización son otro punto a favor, como el contrapunto que se produce entre la pelea de la pareja luego de la orgía y *Dancing Queen* de ABBA.

Además de hacer una película de 140 minutos que nunca decae, Lee propone una mirada distinta: ya no castiga a sus personajes como en *Más y mejores blues* y en *Fiebre de amor y locura*. Ahora los construye con rigor y, atravesados por códigos de una rigidez extrema, no pueden hacer otra cosa que castigarse entre sí. ■

Pasado negro en contra L. M. D'ESPOSITO

Desde la segunda mitad de los años 80 y los primeros 90, Spike Lee fue un cineasta prometedor, un joven realizador negro que había concretado algunas buenas películas e iba en pos de su obra maestra. Lo intentó con *Malcolm X*, y logró otra buena película, nada más. Desde entonces dejó de ser un cineasta para convertirse en un predicador que utiliza el conocimiento de las técnicas cinematográficas para esclarecer al mundo. *S.O.S.* demuestra por qué Spike Lee es uno de los niños mimados de la MTV. Haciendo uso de un nuevo lugar común, Lee filma su película con una gramática fragmentaria y falsamente trascendente donde cada plano, además de sentido, debe tener significado y donde cada nota de la banda de sonido debe comentar y subrayar la acción. Se ha convertido en un maestro ciruela que, en lugar de hacer películas, ha inventado un nuevo género: el videoclip de *qualité*. El universo en el que transcurre la película es una comunidad suburbana de Nueva York poblada exclusivamente por italianos. Los italianos de Lee son fascistas, machistas, infieles, fanáticos religiosos, drogadictos, narcotraficantes, mafiosos y maricones. Habría que recordar que ningún film americano (salvo quizás *El nacimiento de una nación*) trató con tanta saña a los negros como Lee hace ahora con los italianos, amparándose en una suerte de metáfora confusa donde el pibe punk ocuparía el lugar del "diferente" (léase negro) y los tanos el de los blancos opresores.

El film comienza con un señor mirando a cámara y diciendo que Nueva York ahora tiene pocos delitos y bajo el desempleo, pero que hace veinte años eso no era así. Lo que uno espera poder interpretar como una ironía, resulta ser la exposición sincera de Spike Lee. Está diciendo que la administración del italoamericano y republicano Rudolph Giuliani —un tipo cuestionado por sus métodos— acabó con los males de la ciudad. *S.O.S.*, así, se revela como un acto de acomodado político en el que el director circunscribe todo mal en el pasado y se reconcilia con el presente. Spike Lee, con sus crímenes en primer plano y los gritos histéricos de sus personajes, ya no es un cineasta sino el propagandista del mejor de los mundos. ■

ED TV

ESTADOS UNIDOS

1999, 125'

DIRECCION Ron Howard

PRODUCCION Brian Grazer
y Ron Howard

GUION Lowell Ganz y
Babaloo Mandel

FOTOGRAFIA John Schwartzman

MUSICA Randy Edelman

MONTAJE Mike Hill y Dan Hanley

DISEÑO DE PRODUCCION Michael Corenblith

INTERPRETES Matthew McConaughey,
Jenna Elfman, Woody
Harrelson, Sally Kirkland,
Martin Landau, Ellen
DeGeneres, Rob Reiner,
Dennis Hopper,
Elizabeth Hurley.



La vida loca

a favor JAVIER PORTA FOUZ

Más que un film sobre los medios, *The Truman Show* era una relectura de la idea cartesiana del genio maligno. *Ed TV*, en cambio, se centra en la televisión en nuestra sociedad. Ed (McConaughey, bien por primera vez) es lo que los norteamericanos llaman un *underachiever*, un tipo que no alcanzó las metas de su clase social. Treintañero y sin ambiciones, trabaja en un videoclub junto a adolescentes que toman ese empleo como temporal. No puede convertirse en otro Tarantino: sus gustos no son Hawks ni Godard sino ¡Burt Reynolds! Pero tendrá un golpe de suerte: lo elegirán para ser el consciente protagonista de un canal que transmitirá su vida las veinticuatro horas. Al principio, los ejecutivos de la emisora se preocupan porque la existencia de Ed parece ser muy monótona. Sin embargo, la trama se enriquece al iniciarse una clásica historia de amor con dificultades entre Ed y la novia de su hermano (Harrelson, el comediante sorpresa). Toda la familia se telenovelizaba y los sucesos se desencadenan, en su mayor parte, debido a la presencia de las cámaras que siguen a Ed y a la manipulación que se ejerce desde el canal. *Ed TV* se convierte en un éxito y los diarios encuestan a los televidentes para que opinen sobre lo que Ed debe hacer. Por ejemplo, dejar a la chica porque no cae simpática. Siempre a partir de un desarrollo narrativo que no se detiene, el film de Ron Howard problematiza lo público y lo privado, el poder de los medios y, además, la existencia de una audiencia psicótica. Todo esto con un alto nivel de corrosividad e irreverencia, seguramente debido a Ganz y Mandel, guionistas, creadores de chistes y habituales colaboradores de Billy Crystal.

El final deberá resolver el romance y también los problemas que surgirán entre Ed y su familia y la televisión. La conclusión sobre el conflicto mediático es el perfecto ejemplo de una película divertida, incisiva, inteligente y, todavía, actual: "¿Podrá Ed vivir tranquilo luego de haber sido famoso?", se pregunta alguien, y le responden: "Claro que sí, ¿quién se acuerda hoy de la *Macarena*?". Para mantener la vigencia de esta línea de diálogo, en unos meses debería sustituirse *Macarena* por *La vida loca*. **A**

La verdad boba

en contra MARCELA GAMBERINI

Es imposible no comparar *Ed TV* con *The Truman Show*. El eje es similar: por un lado, la potencia obnubilante de los medios y, por el otro, los efectos nocivos de la disolución de la frontera que separa la vida pública de la privada. La estrategia elegida es análoga: transmitir en vivo y en directo, durante las 24 horas del día, la vida de un hombre común.

La diferencia radica en que en *Ed TV* un empleado "le vende" su vida a un canal de televisión (¡oh!, los Faustos modernos). La pregunta es: ¿a cambio de qué? Ya en los 90 todos sabemos que la fama es, además de efímera, puro cuento y que los exitosos mediáticos parecen bastante infelices, al menos tanto o más que nosotros mismos, y que son muchas las desventajas que acarrea la fama inmediata.

Ed se convierte conscientemente en el centro del universo de los medios, proponiendo una cultura del espejo para los espectadores. Es el chivo expiatorio de los ciudadanos comunes que ansían vivir en estado de televisión. La fama repentina modifica su conducta y también su entorno, y aquellas miserias que estaban ocultas salen a la luz. Ni su madre ni su padre ni su hermano son lo que parecían ser. Así, la película propone a la televisión como la única fuente de la verdad. En ella todo sale a la luz. Lo que pasa en la tele es lo auténtico, es imposible engañarla, ya no es más la caja boba sino que es quien preconiza la verdad. *Ed TV* es una obviedad: primero la seducción de la fama, luego la fascinación con el reconocimiento popular, finalmente el arrepentimiento, que se ve en la imposibilidad de tener vida privada. La película es obvia, en el mal sentido del término, es sumamente previsible. Tiene la tónica de la mala literatura y del mal cine que predicen el vertiginoso ascenso y la aun más vertiginosa caída de los héroes populares, sin ningún gesto interesante. *Ed TV* es un producto tenue con un final también tenue para una película que necesita un cierre efectivo, una opinión interesante acerca de la compleja relación entre los medios y la sociedad, entre la fama y el poder, entre la borrosa e infranqueable frontera que separa lo público de lo privado. **A**

La dama del lago

Lake Placid
 ESTADOS UNIDOS
 1999, 82'
 DIRECCION Steve Miner
 PRODUCCION David E. Kelley
 y Michael Pressman
 GUION David E. Kelley
 FOTOGRAFIA Daryn Okada
 MUSICA John Ottman
 MONTAJE Marshall Harvey
 DISEÑO DE PRODUCCION John Willett
 INTERPRETES Bridget Fonda, Bill
 Pullman, Oliver Platt,
 Brendan Gleeson, Betty
 White, Meredith Salenger.



No todo el cine de Hollywood se rige por las mismas reglas absurdas de las superproducciones. Hay películas con un presupuesto más moderado que no están fuera de la industria pero sí de las garras de la esquizofrénica carrera por vender y agradar a todo el mundo. En ese marco, aparecen sorpresas adorables como esta. *Lake Placid* (mejor título original pero mucho menos querible) oculta en su primera mitad lo que todos los espectadores descubrirán con solo mirar el afiche. Pero eso no importa, porque no queremos ver un lago sino un cocodrilo. Deseamos que alguien nos diga que la calma es solo superficial y que los tranquilos paisajes encierran un peligro mortal. No queremos morir, pero nos gusta divertirnos sin recibir lecciones de moral ni ser acusados de la maldad actual de los animales. Siempre fueron peligrosos e irracionales, ¡y lo sabemos!, pero igual convivimos con ellos. Con vergüenza, la protagonista confiesa: "Aunque sé que murió gente, me estoy divirtiendo". Además, *El cocodrilo* es buena porque sus

personajes son todos maravillosos, y cuando nos encariñamos con uno de ellos, el guionista no lo mata. Y en eso no hay excepciones. Bridget Fonda ofrece el registro más crispado posible, no es la chica fácil de vender al público. Oliver Platt está también enloquecido, es un salvaje y un irresponsable que no recibe ningún castigo ni aprende de la lección. Los personajes tienen vida más allá de las imposiciones del mercado. Les alcanza con ser excesivos: demasiado locos, demasiado enojados. Se exceden, se divierten, pasan un buen rato y capturan a un cocodrilo. Nada más. Un ejemplo de la ligereza de la película es la atrevida revelación sobre la alimentación y supervivencia del cocodrilo. Al verlo esperar su merienda como un cachorrito alegre comprobamos que todas las reglas que rigen a los seres humanos se aplican también al cocodrilo.

Santiago García

EL TREN DE LA VIDA

Mi dulce pueblito

Train de vie
 FRANCIA
 1998, 103'
 DIRECCION Radu Mihaileanu
 PRODUCCION Frédérique Dumas, Marc
 Baschet, Cedomir Kolar,
 Ludi Boeken y Eric
 Dussart
 GUION Radu Mihaileanu
 FOTOGRAFIA Yorgos Arvanitis y Laurent
 Dailland
 MUSICA Goran Bregovic
 MONTAJE Monique Rysselinck
 INTERPRETES Lionel Abelanski,
 Rufus, Clément Harari,
 Michel Muller.



Según el director, Benigni le robó la idea para *La vida es bella*, aunque está claro que ambos le robaron a Lubitsch y ahora serán robados nada menos que por Robin Williams. No hay duda de que las comedias con el exterminio de judíos como telón de fondo se pusieron de moda. Esta cuenta una imaginaria huida en tren de un pueblo entero, más exactamente de un *shetl*, palabra que designa a las comunidades judías de Europa Central que existieron hasta la Segunda Guerra, caracterizadas por un relativo aislamiento y una forma de autogobierno tribal que mezclaba la democracia con la teología. Las peripecias del viaje, imposibles, simpáticas y banales, colocan a la película en una categoría por completo ajena a la de Benigni: no es esta una receta para sobrevivir en tiempos difíciles ni un himno a la negación ni tampoco un canto a la abnegación de los padres. Más bien se trata de una elegía, de un lamento por una forma de vida que el horror borró irremisiblemente. El final, en las antípodas del triunfalismo de Benigni, ter-

mina de poner en claro que el relato del film no es el de una alternativa para eludir la muerte, sino un ejercicio en la nostalgia por un mundo que la barbarie nazi sorprendió en sus momentos finales. Porque no es, en el fondo, del peligro reciente e inmediato de lo que habla el film, sino de la debilidad del *shetl* frente a las otras fuerzas históricas que lo amenazaban: el sionismo, el socialismo y la integración, que decretaban, cada uno a su modo, que la diáspora judía en Europa tenía pocas posibilidades de sobrevivir organizadamente. El arcaísmo del *shetl*, que Mihaileanu señala, subrayando la ingenuidad de sus integrantes y los placeres del sexo, la compañía y el humor en contraste con las distintas ferocidades del siglo, termina siendo un ejercicio en ligereza que induce un acercamiento a un paraíso que no fue tal pero que figura, en esa u otras formas, en la memoria colectiva de la humanidad. Si en lugar del francés, el idioma del film hubiera sido el idish, la experiencia habría sido inolvidable. **Quintín**

PADRE MUGICA

ARGENTINA, 1999, 78'. DIRECCION Y GUIÓN Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo. PRODUCCION GENERAL Daniel Di Chiara. PRODUCTORAS Universidad Nacional de Lomas de Zamora (U. N. L. Z.) y Archivo Filmico de Roberto Di Chiara. FOTOGRAFIA Rubén Canella. MONTAJE Julio Rivero y Alberto Ponce.



Acerca de las características del documental periodístico, persiste la idea de que la información es fundamental para una mejor comprensión de los temas que se abordan. Mucho más cuando se trata del trabajo sobre un personaje inmediatamente reconocible, como es el caso del sacerdote Mugica, una personalidad clave en la década del setenta. Sin embargo, considero que el documental como género debe ir más allá del informe sobre la vida de un personaje, de la minuciosa elección del material de archivo y de las opiniones de un grupo de entrevistados.

En los últimos años, el periodismo televisivo perfeccionó (pero también limitó) la forma de procesar los materiales de los documentales, reiterando códigos y lugares comunes, a esta altura bastante triviales. En ese sentido, el trabajo de Mariotto y Gordillo no va más allá de una investigación convencional.

Padre Mugica es un documento filmico (olvidemos el término "documental") que ilustra los orígenes del sacerdote, la concientización política, el trabajo en la villa de Retiro, su compromiso social y su muerte a manos de la Triple A. Sin embargo, yo esperaba algo más. Desde su compromiso religioso, Carlos Mugica no fue un sacerdote común que les daba la hostia a quienes iban a tomar la comunión en la fastuosa catedral metropolitana. Y este hecho, que la película explicita a partir de la opinión de quienes conocieron al cura, queda, sin embargo, como una aproximación parcial a su figura. Este documento acerca del padre Mugica es indiscutible en cuanto a la descripción del personaje pero allí, justamente, se encuentran sus limitaciones; como si fuera un programa de televisión sin demasiados riesgos, con el clásico panel de periodistas invitados y con sus correspondientes cortes publicitarios. **Gustavo J. Castagna**

UN PAPA GENIAL

Big Daddy

EE.UU., 1999, 95'. DIRECCION Dennis Dugan. PRODUCCION Sid Ganis y Jack Giarraputo. GUIÓN Steve Franks, Tim Herlihy y Adam Sandler. FOTOGRAFIA Theo van de Sande. MUSICA Teddy Castellucci. MONTAJE Jeff Gourson. DISEÑO DE PRODUCCION Perry Andelin Blake. INTERPRETES Adam Sandler, Joey Lauren Adams, Jon Stewart, Cole y Dylan Sprouse, Leslie Mann, Josh Mostel.



Un papá genial intenta resolver este enigma: ¿quién tendría hoy, como fondo musical de su contestador telefónico, los primeros acordes de *Jump* de Van Halen? Respuesta: Sonny Koufax, un adulto de personalidad adolescente interpretado por Adam Sandler. Hace dos años, Sonny cobró 200.000 dólares porque un taxi le pisó un pie. Desde entonces, trabaja un día por semana en una estación de peaje y no tiene intenciones de modificar su rutina de dormir hasta muy tarde, pedir comida por teléfono, mirar partidos de cualquier cosa y holgazanear sin límites. Tiene toda la carrera de abogacía cursada pero ninguna intención de recibirse. Sus amigos ya son profesionales establecidos, con pareja y planes para el futuro. La novia quiere que "siente cabeza". De pronto, aparece en su vida un nene de cinco años.

Los temibles conflictos del guión -fascinación con el nene, hartazgo, cariño, irresponsabilidad, responsabilidad, etc.- son resueltos con ingenio: el film es fluido y placentero porque ninguno de esos momentos está demasiado inflado. En la narración de la educación del chico, lo importante es generar chistes y situaciones graciosas para que Sandler actúe de taquito y componga otro personaje simpático, con cierta "voluntad indolente" y algo de la parsimonia de Laurel y Hardy, cuando esperaban que terminaran de agredirlos para evaluar su respuesta.

En las antípodas de la verborragia y la autoconciencia de Billy Crystal, Sandler es un Bill Murray joven y no tan escéptico. La promesa de *La mejor de mis bodas* se cumple: desde la sensibilidad de los ochenta, Sandler afirma que las comedias respiran mejor con personajes excéntricos, antes de que se adapten a los cada vez más cuadrados universos que hoy rodean a Julia Roberts y Meg Ryan. **Javier Porta Fouz**

LA MALDICION

The Haunting

EE.UU., 1999, 110'. DIRECCION Jan De Bont. PRODUCCION Susan Arnold, Donna Arkoff Roth y Colin Wilson. GUIÓN David Self. FOTOGRAFIA Karl Walter Lindenlaub. MUSICA Jerry Goldsmith. MONTAJE Michael Kahn. DISEÑO DE PRODUCCION Ellen Mirojnick. INTERPRETES Liam Neeson, Catherine Zeta-Jones, Owen Wilson, Lili Taylor, Bruce Dern, Marian Seldes, Todd Field.



Cien películas en una y finalmente ninguna. Un atroz carrusel en el que se nos muestra primero una cosa, luego otra, y vuelta a empezar, tomándonos a todos por idiotas o por amnésicos. El ejemplo perfecto de cómo Hollywood abandona las historias para contar escenas ridículas que se contradicen entre sí. Pero todas las contradicciones se abandonan a metros del final, donde alguna persona, alguna ideología o alguna institución toma las riendas y nos dice cosas horribles. Esas cosas son moralistas, retrógradas, demagógicas y, desde el punto de vista estético, están expresadas con el peor gusto posible. ¿Y a esto lo llaman entretenimiento para pasar el rato? En Estados Unidos la crítica destrozó la película y el público concurrió masivamente a verla. Algunos creyeron ver en este hecho la ceguera de los críticos. Por supuesto que se trata de lo contrario. Basta de estos paquetes patéticos, de estos engendros que nos convierten paso a paso en personas cada vez menos sensibles frente a este tipo de aberraciones. Sí, hay films peores, pero no se trata del resultado final de la película, sino más bien de la concepción sobre el cine que sustentan quienes la han realizado. La irresponsabilidad es extrema. Zeta-Jones (peor que de costumbre) se declara bisexual para nada, solo por herencia de la extraordinaria versión original, donde el lesbianismo tenía importancia. Y tampoco existe la tensión sexual entre la protagonista (Lili Taylor) y el Doctor (Liam Neeson). No hay más sexo, solo familias. Familias y los peores y más feos efectos especiales de la década. Hay que rebelarse contra este cine. Hay que resistirse. No hay que acostumbrarse. Es la única manera de salvar a los contadores de historias y a los géneros que tanto disfrutamos ver. **Santiago García**

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Midsummer Night's Dream

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Michael Hoffman, CON Michelle Pfeiffer, Kevin Kline, Rupert Everett, Stanley Tucci.



Si solo se tratara de una película mala y fea, podría pasar sin más al olvido. Pero no, también tiene que robar todas las buenas ideas de la versión que en 1935 dirigieron William Dieterle y Max Reinhardt. Y eso no es todo, además le agregan escenas a la obra original para realizar una autocomplaciente y bochornosa apología de la profesión del espectáculo donde, no por casualidad, solo existen escritores y actores. Los directores no, esos son de cine. Y si alguien está ausente aquí, es justamente el cine. **Santiago García**

ARTEMISIA

FRANCIA, 1997. DIRIGIDA POR Agnès Marlet, CON Valentina Cervi, Michel Serrault, Miki Manojlovic, Luca Zingaretti.

Mucho lienzo apilado, mucho cuerpo desnudo, mucha frase hueca en una historia renacentista de liberación femenina y martirio genital. La escena en la cual el maestro enseña los secretos de la pintura al óleo mediante la técnica de cerrar los ojos y dejar volar la imaginación descubre el epitome de la ridiculez pseudoartística, en un film que parece surgir de la mente de alguien que piensa que un burdo trazo de carbonilla es más valioso que cien años de cine. Ejemplo acabado de lo que se ha dado en llamar cine de *qualité*, provoca el deseo de huir despavorido de la sala y correr a la galería de arte más cercana para evitar futuras confusiones. **Diego Brodersen**

VARSITY BLUES

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Brian Robbins, CON James van der Beek, Jon Voight, Paul Walker, Ron Lester.

Pueblito cuya vida gira alrededor de su equipo de fútbol americano, con entrena-

dor dictatorial en bronce estalinista y protagonista un poco menos bruto que el resto de los personajes. Llena de "dilemas morales" y declamaciones que explican cada secuencia-concepto. Peor que las habituales películas de deporte y muchachito, tiene algunas chicas lindas y una secuencia cabaretera, que junto con los chistes del nene religioso son lo mejor del film, simplemente porque no tienen relación con el resto del relato. Producida por MTV. **Javier Porta Fouz**

PRISIONERO DEL PELIGRO

The Spanish Prisoner

EE.UU., 1997. DIRIGIDA POR David Mamet, CON Ben Gazzara, Felicity Huffman, Ricky Jay, Steve Martin, Rebecca Pidgeon.

El colmo de las películas basadas en el ingenio del guionista, *Prisionero del peligro* es una demostración de lo banal e intrascendente que puede llegar a ser el cine. La trama es de una complicación desaforada, una red de engaños que se suceden, entrelazan y retuercen, solo aligerada por la deliberada artificialidad de los diálogos. La idea subyacente es que no debe confiarse en nadie. Y uno agrega: ¡especialmente en David Mamet cuando trata de endilgarnos su as-tucia! **Gustavo Noriega**

NOVIA FUGITIVA

Runaway Bride

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Garry Marshall, CON Julia Roberts, Richard Gere, Joan Cusack, Héctor Elizondo, Rita Wilson, Paul Dooley.



Un hombre y una mujer se enamoran a pesar de estar enfrentados por dispares concepciones del mundo. El enfrentamiento impide en principio que el amor se materialice, pero él y ella, venciendo las dificultades, logran unir sus destinos.

Todo va bien hasta que en un momento las diferencias resurgen y se produce la separación. Sin embargo, descubren al final que no pueden vivir el uno sin el otro y el desenlace feliz es posible. Esta misma estructura ya no puede funcionar a menos que se quiera decir algo nuevo, pero *Novia fugitiva* repite esta cansada fórmula para contar otra vez la misma falsa fábula de amor. **Juan Villegas**

CARRIE 2: LA IRA

Carrie 2: The Rage

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Katt Shea, CON Emily Berg, Jason London, Amy Irving, Dylan Bruno, J. Smith-Cameron.



Aburrida, sádica y estúpida remake de la genial primera versión, donde lo único que cuenta es la exhibición de adolescentes bronceados. De paso, ¿por qué diablos en las películas de colegio secundario las clases que se ven son solo de literatura y las clases de literatura consisten en una discusión idiota sobre una obra de Shakespeare? **Quintín**

SOLDADO UNIVERSAL: EL REGRESO

Universal Soldier: The Return

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Mic Rodgers, CON Jean-Claude Van Damme, Michael Jai White, Heidi Schanz, Xander Berkeley.

Nadie en su sano juicio debería hacer una secuela de un film de 1992 con Van Damme, dirigido por Roland Emmerich (*Stargate*, *Día de la Independencia*, *Godzilla*). Pero alguien lo ha hecho y no solo ha logrado una mala película sino que el asunto ni siquiera anduvo muy bien en EE.UU. Jean-Claude, que venía levantando la puntería con los orientales Tsui Hark y John Woo y como director de la muy buena *Desafío mortal*, vuelve con un bodrio sin puesta en escena y peleas con coreografías tan vetustas como las letras "cibernéticas" de los títulos. **Javier Porta Fouz**

DE DIEZ A UNO

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SERGIO WOLF AM DEL PLAYA	DIEGO LERER CLARIN	DIEGO BATLLE LA NACION	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MOIRA SOTO HUMOR	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA ESPECTADOR	HORACIO BERNADES PAGINA 12	
CUENTOS DE OTOÑO		9	9	8	10		10	10	10	8	9,25
EL CASO THOMAS CROWN		9	7	5	7	7			7	7	7,00
EL COCODRILO	4		7		7				8		6,50
PRISIONERO DEL PELIGRO	5	8	8	8	5	8	4		5	5	6,22
APUESTA FINAL		7	6	8		6			4	6	6,17
EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA	6	7	6	7	6	5	5		7	6	6,11
FELICIDAD	7	4	8	8		8	4	7	2		6,00
EL TREN DE LA VIDA		7	5	3	4	7	7	5	6	8	5,78
S.O.S. VERANO INFERNAL	4		4					7	6	7	5,60
UN PAPA GENIAL	5	6	6				6		4		5,40
AUSTIN POWERS: EL ESPIA SEDUCTOR	1	2	7			6	3		3	7	4,14
VARSITY BLUES		3		4		5	3		5		4,00
SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO	3	4	4	4		6	2		3		3,71
ENTRE LAS PIERNAS	5	1	2		4	4		5		5	3,33
NOVIA FUGITIVA	1	4	5			2		4	4		3,33
SOLDADO UNIVERSAL: EL REGRESO	3					1					2,00
LA MALDICION	1	4	2			2			2	1	2,00



**PERFIL
LIBROS**
[EN TODAS LAS LIBRERÍAS]

EL ARTE Y LA LITERATURA FOCOS DE RESISTENCIA APASIONADOS

RAZONES INTENSAS Graciela Speranza

CONVERSACIONES CON:
MARTIN AMIS, HAROLD BLOOM, FREDRIC JAMESON,
SUSAN SONTAG, GEORGE STEINER,
ANDREAS HUYSEN, EDWARD SAID y JOHN BERGER

152 PP. / \$16

Graciela Speranza
**Razones
intensas**

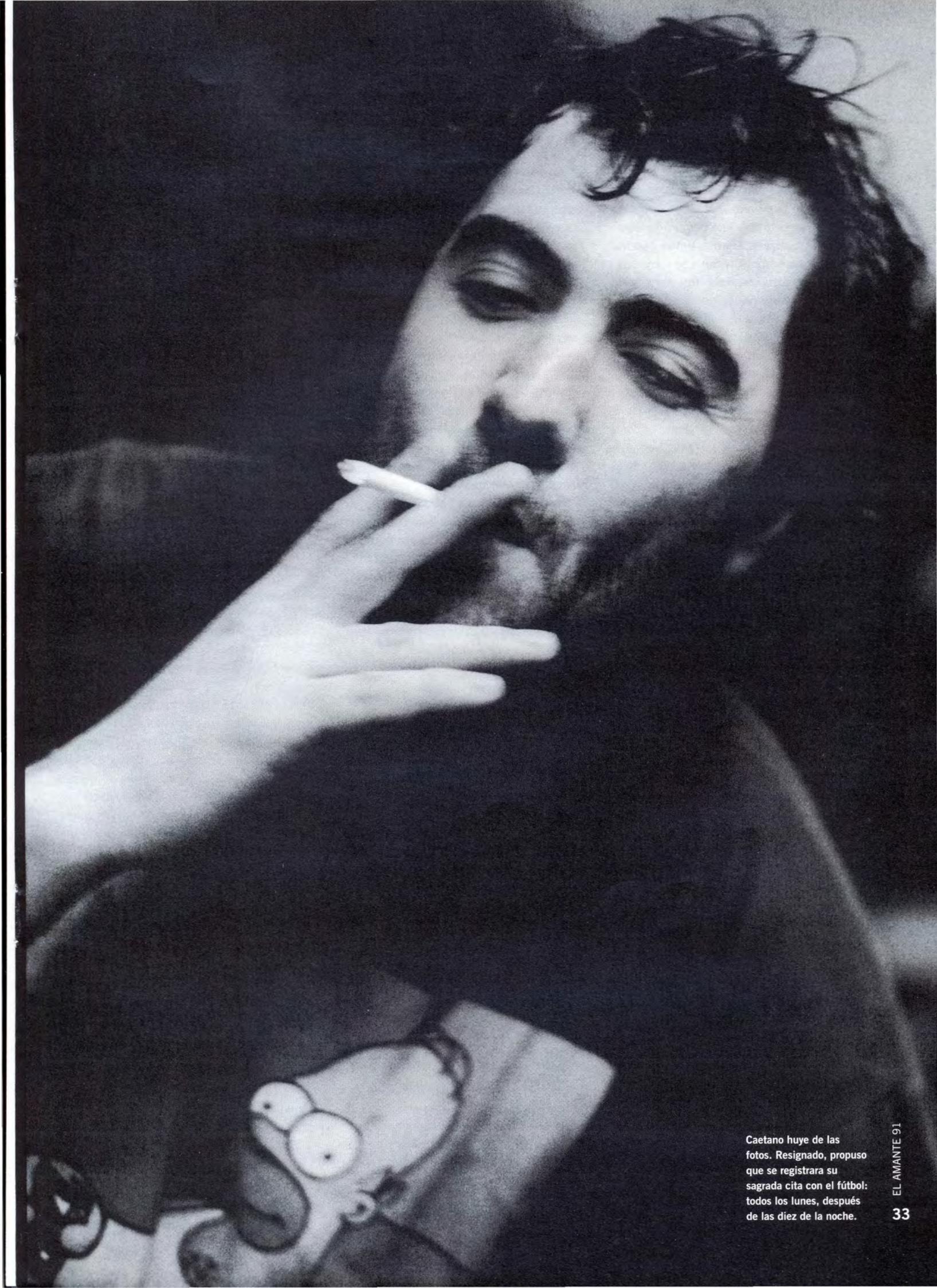
Conversaciones sobre
arte y literatura con:
Martin Amis
Harold Bloom
Fredric Jameson
Susan Sontag
George Steiner
Andreas Huyssen
Edward Said
John Berger

ADRIAN CAETANO

tiro libre

Después del éxito de *Pizza, birra*, faso se dedicó durante dos años a filmar, casi sin recursos, una película que aún no puede estrenar. Dispuesto a dar batalla, dispara contra todos trazando un paralelo entre sus dos pasiones: el cine y el fútbol. "El cine argentino es como un equipo chico: cuando le aparece un jugador más o menos habilidoso parece un fenómeno."

por **CLAUDIA ACUÑA**
y **GUSTAVO NORIEGA**



Caetano huye de las fotos. Resignado, propuso que se registrara su sagrada cita con el fútbol: todos los lunes, después de las diez de la noche.

Primero filmó un delicado corto para *Historias breves*, luego un medimetro que fue un mazazo (*La expresión del deseo*), después codirigió un paradigmático éxito: *Pizza, birra, faso*. No es quizás este pequeño pasado repleto de signos de admiración lo que ha convertido a Adrián Caetano en un joven director argentino modelo, sino ese inmenso futuro minado por signos de interrogación tan parecidos a una única y verdadera trampa. Porque Adrián Caetano está parado sobre La Gran Pregunta del Millón:

¿Y ahora qué?

La respuesta es larga.

Pizza, birra, faso arrastró a las salas a más de cien mil espectadores, al cine argentino a las puertas de una renovación y a Adrián Caetano a un nuevo proyecto que pudo concretar cuando un amigo le regaló veinte latas de película blanco y negro. Sin absolutamente nada más, comenzó *Bolivia*, una tragedia que narra la historia de un inmigrante y que hizo como pudo, a lo largo de dos accidentados años, con esfuerzos y favores prestados, y que aún no puede mostrar por culpa de una disputa de derechos de producción que, hasta hoy, ninguna mediación logró despejar, impidiendo su camino hacia el estreno. Mientras tanto, Caetano se ganó la vida con chingas en la tevé (fue director de un tramo de *Magazine For Fai*), escribió dos guiones, miró miles de películas y rascó de las piedras más recursos para sacar a *Bolivia* del corset que le había impuesto su estructura original: cada toma filmada era definitiva. No tenía resto (ni rollos de películas) para nada más. El resultado es esa cabeza que hierve de proyectos y esos modales de boxeador maniatado con los que se presta a una charla que nació complicada (Caetano desconfía de todo y de todos, lo cual resulta casi lógico después de escuchar su historia), pero que inmediatamente se convirtió en una abierta y sincera metáfora de estos tiempos. Todos estamos así de solos e impotentes, pegando patadas al aire para defendernos no sabemos bien de qué, pero apenas bajamos un poco la guardia lo que queda al descubierto no son las heridas sino las pasiones. Caetano tiene dos. El cine y el fútbol. Y de eso hablamos.

EL DINERO. Dice Caetano, sin preámbulos:

—Cada uno sabe bien por qué hace cine, de la misma manera que cada uno sabe por qué juega al fútbol. Unos para divertirse, otros para levantarse minas, otros para viajar gratis, otros simplemente para poder comer.

¿Y vos por qué lo haces?

Porque no puedo hacer otra cosa. No quiero hacer una película y llenarme de plata y tampoco quiero hacer una película y morirme de hambre. Quiero que sea un trabajo que me permita comer a mí y a mi familia. Y trato de hacerlo bien. Y hacerlo bien, para mí, significa hacer cine para entretener a la gente. Simplemente.

¿No pensás que hay películas que entretienen y están mal hechas?

No. Hay películas que están mal hechas y las va a ver la gente. De la misma manera que Boca no juega bien y llena la cancha.

Pero vos no estás hablando de eso...

No: digo que me encantaría hacer una película con mucha plata, a la que vaya a ver mucha gente y que esté buena.

Bueno, ya hiciste una: *Pizza...*

Y estoy contento de haberla hecho, pero es una película de muy bajo presupuesto.

¿*Bolivia* es una película hecha con poca plata?

Con nada. *Bolivia* está hecha con la voluntad de mucha gente y eso también es plata, pero que nunca vimos. Es decir, la hicimos a pesar de la plata y a mí no me gusta sentir esos calambres. Como tampoco me gusta depender del Instituto para filmar.

No parece haber otra solución.

Bueno, estamos viviendo en un país al que no le interesa la cultura. Partamos de ahí. Entonces, nadie sabe ni para qué está el Instituto. Nadie discute, ni siquiera, si el Instituto ve al cine como un hecho cultural o como un hecho artístico.

¿Cuál sería para vos la diferencia?

Cuando ves al cine como un hecho cultural involucra a mucha gente. Cuando lo ves como un hecho artístico involucra solo al realizador y sus deseos.

Por ahora el Instituto funciona como un banco de favores y nadie parece muy interesado ni siquiera en discutir esto.

El Instituto es un kiosco. Se limita a darle plata a determinada gente, no a determinadas películas.

¿Para hacer *Bolivia* te acercaste al Instituto?

No. Aunque lo loco es que el Instituto no te deja filmar sin él, no podés pasarle por arriba: para la recuperación industrial, para el estreno, para algo tenés que pasar por ahí. Y de alguna manera esto favorece la producción de películas caras, porque cuanto más grande es el costo de una película, más plata está obligado a dar el Instituto. Y si esto es así es porque en algún punto debe ser un buen negocio, incluso para el Instituto. Se supone que la plurali-

dad pasa por dejar hacer películas baratas y películas caras, pero en los hechos es mentira. Las que ganan más son las más caras. Las otras apenas salvan los costos. Es decir, ya sabemos de qué lado están los buenos negocios y de qué otro los malos.

Parecería que ahora hay una tendencia de cierto nuevo cine argentino...

Que para mí no es tal. Se trata solo de un recambio generacional, no de que esto va a cambiar.

¿No te sentís parte de una generación de nuevos directores?

No. Siempre hubo ese tipo de cine. Siempre hubo un Favio, un Torre Nilsson...

Pero hay treinta años de diferencia entre ese cine y este.

También está Aristarain, un tipo que quizá tendría que ser un director más dentro de otro contexto, pero que acá resalta porque la situación es distinta. Aristarain es como un buen jugador de fútbol que se luce en un equipo como Lanús. El cine argentino es así: un equipo chico que, cuando le aparece un jugador más o menos habilidoso, parece un fenómeno. Pero hay que pensar en el club, no en los jugadores. Hay que pensar en la industria, no en una película, para recién entonces hablar de un nuevo cine.

¿Estás diciendo que no hay un nuevo cine porque la industria sigue con las viejas maneras de siempre?

Y sigue así porque es más cómodo. Y también más fácil. Consigue más plata el que tiene mejores contactos, no el que tiene mejores películas. Pero también es cierto que es más fácil despotricar contra el Instituto que buscar nuevas formas de producción. Mahárbiz no es el culpable de todo. Está ahí porque todos lo dejamos estar. Si lo agarrás a trompadas, no arreglás nada. Y cuando estuvo un tipo como Ottone, que abrió un poco más el juego, no duró nada. Fue la época en que Aristarain decía que no se podía filmar con menos de un palo y medio, y nadie tuvo el coraje de discutir eso porque a todo el mundo le tentó esa idea de tener un palo y medio en la mano. A mí, como director, lo único que me interesa es hacer películas. No tener plata en la mano.

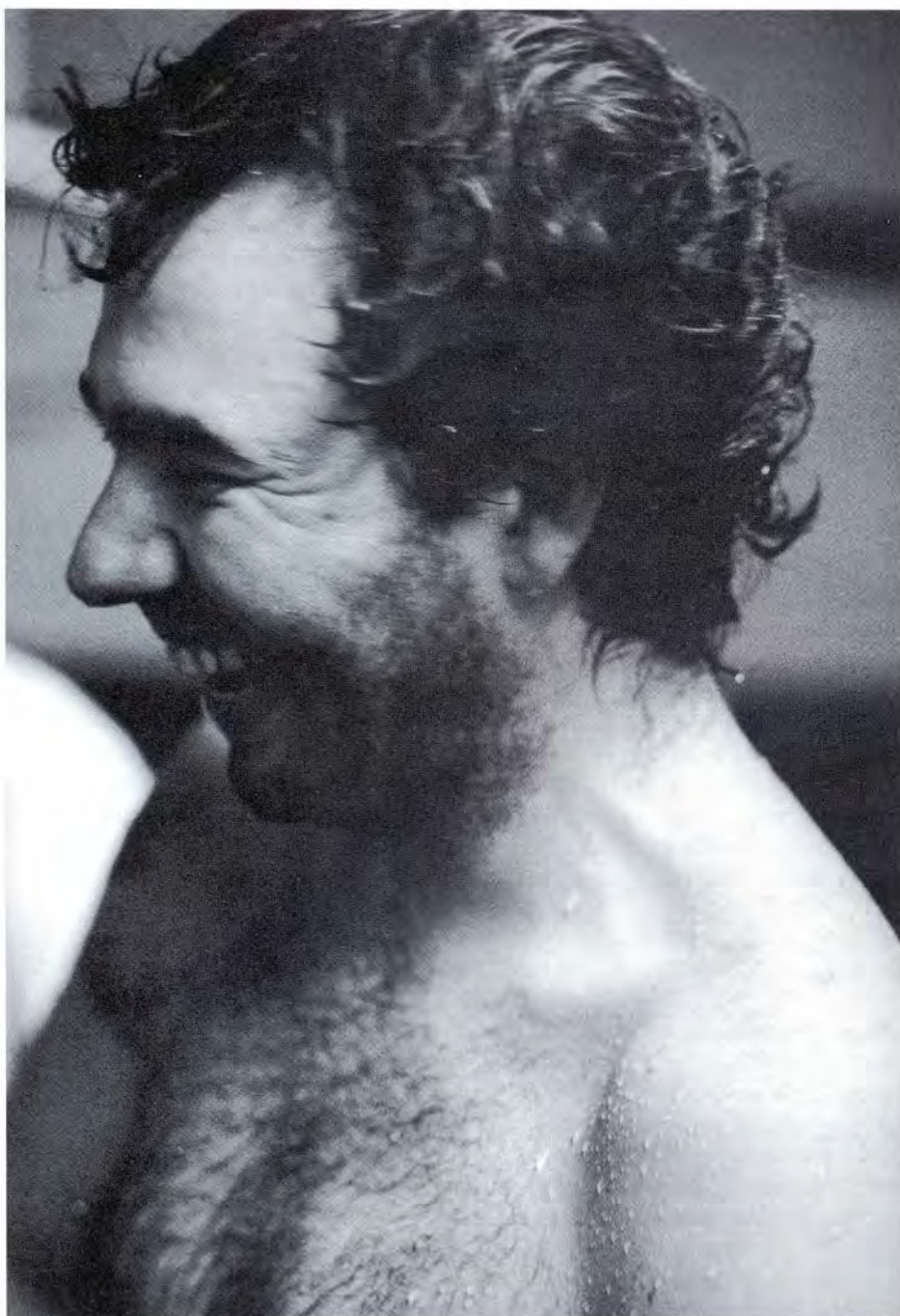
Pero para dar esa discusión, para incluso mejorar el funcionamiento del Instituto...

Sí, ya sé: es lógico que la gente se junte.

¿Vos participás de alguna de las agrupaciones de directores?

No.

¿Por qué?



Mirá: yo sé que cualquier cambio que pueda hacerse será bueno, porque peor que ahora no se puede estar. Incluso si me lo preguntás, te puedo decir que tengo una idea de cómo tiene que ser ese cambio. Creo que hay que hacer películas de no más de cuatrocientos mil dólares durante cinco años. Y el que no pueda filmar con esa plata que espere a que se forme la industria o que busque más en otro lado. Esta es exactamente la postura contraria a la de Arístarain, pero a lo mejor yo pienso eso porque a él se le ocurrió tirar semejante cifra. Mi postura, en todo caso, es el extremo como una forma de alcanzar un punto medio. Aunque no tiro una cifra porque sí, sino porque pienso que el cine hoy debe adoptar, desde el punto de vista de la producción, una estructura de posguerra. Y cuatro gambas es un montón de

plata para un país sin plata. Pobleemos entonces el cine argentino con películas baratas como *Mundo grúa*, hagamos muchas así y después veamos qué queda. Creo que el espectador se encontraría entonces ante un debate inevitable: esto somos, así quedamos. Creo que se crearía una mínima industria, que incluso se podría hablar de cierta estética. Me parece una perspectiva mucho más esperanzadora que seguir con esta realidad de filmar por año una película de un palo y otra de cuarenta mil y nada más. Y encima, a la de cuarenta mil la van a ver sesenta mil personas y gana premios y te da prestigio, y a la del millón no la va a ver nadie. Yo te puedo nombrar veinte películas de más de un palo de presupuesto que fueron a verlas menos de diez mil personas.

No contestaste todavía por qué no participás

de las agrupaciones que, se supone, debaten estos temas.

Fui una sola vez a una de esas reuniones y no hablé. Me quedé mudo cuando escuché la frase de un director que, para mí, fue muy contundente. El tipo dijo: loco, tienen que parar de robar ellos y tenemos que empezar a robar nosotros.

Es muy fuerte.

Fuerte no: horrible. Pero creo que, en el fondo, nadie quiere discutir cómo terminar de subsidiar fracasos porque tienen miedo de que el próximo sea el suyo. Y la verdad es que a un tipo podés darle una vez un palo, pero si la película que hace con esa plata no la ve nadie, no se lo podés volver a dar. Si Palermo patea mal un penal, dos penales, tres penales... bueno, es hora de entregarle a otro la pelota.

LA VIDA. Adrián Caetano nació en Uruguay, se crió en Córdoba y estudió cine en Buenos Aires con profesores de los que ahora prefiere olvidarse. Recuerda, en cambio, que su verdadera formación la recibió en las butacas del cine de su barrio, gracias a su amistad con la dueña de la sala que lo dejaba devorar gratis las tres funciones diarias. Dice Caetano con mucha gracia:

—Los viernes, en la trasnoche, pasaban lo que llamaban "cine relajo" y yo, por supuesto, me colaba. Un día me encontré así con tres películas de Pasolini: *Decamerón*, *Las mil y una noches* y *Boccaccio*.

¿Tu familia te acompañaba al cine?

No. Mi vieja se colaba con las películas de guerra y mi viejo era un poco más intelectual. Me hablaba de Buñuel, por ejemplo. Mi viejo era metalúrgico y a mí me hubiera encantado seguir esa carrera. Calculo que mi cuelgue con el cine viene de ahí. De muy chico empecé a trabajar en una fábrica. A los trece ya cobraba con recibo de sueldo y todo. Me había empezado a ir bien dentro de esa profesión hasta que la recesión me cortó la carrera.

¿Te cortó la carrera?

Claro. Ser metalúrgico es toda una carrera donde la experiencia vale y el que más sabe es el más respetado y el mejor pago. Como en todos lados, menos en el fútbol y en el cine. Me acuerdo de que después de haber filmado *Cuesta abajo* me vine para la Capital a trabajar en un lugar horrible, de empleado, y me puse a averiguar para ver si enganchaba en una fábrica. Nada. Te pagaban dos pesos, tomaban a un peón para hacer el trabajo de un obrero calificado, y con la malaria que ►

había la gente agarraba. Yo llenaba una solicitud y ponía que era primer oficial y ya me decían: no te puedo pagar esa categoría. Entonces, me puse a estudiar cine.

¿Y por qué al cine lo relacionás con la meta-lurgia?

Porque también es un oficio, con un montón de reglas, no solo inspiración artística sino trabajo mecánico. A determinada mecánica le corresponde determinada emoción. Es decir, una película admite montones de miradas, pero tiene que despertar una sola sensación.

Eso implicaría que existe una fórmula para hacer reír o para inspirar miedo.

No, no hay una fórmula. Hay diferentes caminos para lograr un efecto, pero el efecto es uno. Y para mí el principal efecto a lograr es entretener. El tipo que va a ver una película se puede reír, llorar, tener miedo, pero nunca dormirse o embolar. Se puede hasta enojar, pero no aburrirse. Si yo soy tornero y tengo que hacer una

pieza para un auto, esa pieza tiene que funcionar, tiene que mover la rueda. Es cierto que la función del cine puede definirse de manera más ambigua. Si un matricero te hace la pieza y, cuando vos arrancás el auto, no funciona, no le pagás o le pegás. Ahora, si un tipo hace una película y cuando vos vas al cine te dormís... ¿Qué hacés? Nada. Encima, al otro día lees un reportaje donde el tipo explica que, en realidad, no lo entendiste.

Vos decís que ser director es un oficio como el de tornero. Pero hay una diferencia: con una película tenés un grado de expresión personal que como tornero no tenés.

Esa es otra cuestión. Esa es la importancia que le da una sociedad a cada trabajo. Para mí, el del tornero es un trabajo tan importante como el mío.

Suena un poco demagógico.

No, no es demagógico. No estoy chamuyando. Yo, si entiendo algo de cómo hacer cine, es porque aprendí en una fábrica

cómo es un oficio, cómo hacer lo mejor posible mi trabajo dentro de un sistema que no me permite equivocarme.

¿Por qué decís que al filmar no podés equivocarte?

Porque en el cine tenés la posibilidad de que tus errores no los vea nadie. Yo creo que el espectador paga su entrada no para ver errores, sino para ver películas que lo entretengan.

Mahárbiz también dice eso.

Y también es de Independiente. ¡Qué querés que haga! Hay mucha gente que quiere subirse atrás del carro del cine de diversión y eso no te convierte en un director que entretenga con lo que filma. Que ese sea para mí el primer mandamiento no quiere decir que sea el único de la lista. Es necesario, pero no suficiente. A partir de ahí, de la idea de divertir a la gente, creo que se puede dar la discusión acerca de cómo crear una industria, un negocio honesto y masivo y no un negocio oscuro y

MARCELO PIÑEYRO: "ME SIENTO AFUERA"

"La mayor parte del cine argentino es des-cartable", afirma Marcelo Piñeyro, días antes de comenzar el rodaje de *Plata quemada*, una coproducción entre Argentina, España, Francia y Uruguay, cuyo presupuesto se estima en tres millones de dólares y que podría convertirse en el último film de Piñeyro en la Argentina: "Yo no entro en la dirección en la que se va: un cine de consumo local, de bajísimo presupuesto. No digo que esté mal la dirección que está tomando el cine argentino, pero no me siento formando parte. Con esta situación es muy difícil hacer cine como yo lo entiendo. Tengo ambiciones enormes con las películas y me parece que está bien tenerlas. No creo que haya un solo modelo de producción. No podemos trasladar la división del cine norteamericano, el enfrentamiento entre cine independiente y cine industrial. Esa discusión es falsa. Fuera de los Estados Unidos todo cine es independiente."

Tango feroz, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso* convirtieron a Marcelo Piñeyro en el cineasta argentino más exitoso de la década, en un referente (quizás único) de un cine viable comercialmente, ambicioso en su producción y, más allá de las discusiones y los resultados, con una innegable preocupación por aspectos estéticos. Aparentemente, Piñeyro tenía todo a su disposición para su cuarta película. Nadie parecía estar en una

posición más cómoda para planificar su actividad. Sin embargo, luego de *Cenizas*, que tuvo entre sus productores a Arterar (Grupo Clarín) y a Buena Vista Internacional (Disney), el rodaje de *Plata quemada* estuvo "un año parado por falta de financiación". Más allá de las especulaciones sobre los motivos de esta situación, Piñeyro hará su cuarto film sin dinero de la televisión ni de Buena Vista. "Aunque no sé si voy a hacer otra película en la Argentina, eso no me inquieta.

"La Ley de Cine está bien, pero parte de una ingenuidad: creer que la comunidad cinematográfica quiere el bien común", dice Piñeyro.

Tengo un proyecto muy avanzado en los Estados Unidos con un estudio chico y una figura muy importante está interesada en él." Según cómo se la evalúe, la situación de Piñeyro puede considerarse desde preocupante hasta previsible. El prefiere definirla así: "No sé desde dónde se piensa el cine acá, cada vez hay menos reflexión sobre la escritura cinematográfica, sobre lo que es el cine. Se habla mucho de producción. Acá puede darse una película como *Mundo grúa* que, aunque no trabaja el tema de la forma, es excelente, pero es la excepción". Se puede considerar a Marcelo Piñeyro y a su amigo Luis Puenzo como los dos direc-

tores que hoy saben que pueden salir al exterior y tener altas probabilidades de hacer películas, y quizá por eso pueden opinar sin demasiadas ataduras del ambiente cinematográfico argentino. Pero aun considerando lo anterior, es sorprendente el nivel de enojo, en el borde de la indignación, que manifiesta Piñeyro: "No entiendo por dónde pasa el eje de la discusión que arrancó casi con la Ley de Cine. La ley está bien, pero parte de una ingenuidad:

creer que la comunidad cinematográfica quiere el bien común. Lo que pasó desde entonces es que se multiplicó el caniba-

lismo y la corrupción a mansalva. Hay gente que filma solo para cobrar un subsidio. Creo que yo debo ser el único boludo que no hizo negocios en la Argentina produciendo su película, pero yo soy director: en el momento de filmar no quiero preocuparme de otra cosa que no sea el plano y su relación con mi película. No quiero estar pensando en cuánto me va a costar hacerlo de una u otra manera. Me siento absolutamente afuera de la comunidad—decir industria es como un chiste— cinematográfica argentina, y tampoco quiero pertenecer a ella."

Javier Porta Fouz

para pocos. Incluso creo que cuando acá se habla de cine independiente no se está hablando de películas baratas, sino de cierta estética, de cierta forma de narrar donde no pasa nada y la atracción principal es esa: que no pase nada.

Creí que eras parte del cine independiente.

Vos sabés a lo que me refiero.

No: me lo vas a tener que explicar.

Para mí una expresión del cine independiente es *La noche de los muertos vivos*. No ese cine que tiene como necesidad narrativa diferenciarse del lenguaje del establishment a cualquier costo y lo salda con la soberbia que te impone con ese "si te gusta bien o si no aguante". A mí me parece que la narrativa clásica del cine no es patrimonio de nadie, como tampoco es una idea ni para idealizar ni para combatir. Porque muchas veces el cine independiente tiene la tentación de combatir el cine yanqui filmando con planos que ellos no usan, por ejemplo, y a mí me parece que la cosa no pasa por ahí. Las cosas raras tienen que tener una justificación estética, si no, no sirven. A mí, por ejemplo, Godard me gusta mucho, pero me parece que su planteo cinematográfico es limitado.

¿Limitado?

Quizá porque su propuesta estética es mucho más fuerte que las historias que cuenta. Ojo: como director Godard te enseña mucho. Por ejemplo, que cosas sagradas, como aquello de que nunca podés quebrar el eje de cámara, no son tan sagradas si lo que narrás es más importante.

¿Y eso te parece limitado?

No: me parece importante. Pero con lo que Godard hace una película, Spielberg filma una escena. Eso hace de Godard un cine para pocos y él lo sabe.

Entonces, cuando vos decís que Godard es limitado, estás diciendo que es limitado el número de gente que lo va a ver.

Sí: no es un cine masivo, de acceso popular, quizá por cuestiones de lenguaje.

No queda claro si te gusta o no Godard.

Me encanta, pero más me gusta Buñuel porque divierte, crea suspenso, sorpresa, es abierto, popular, masivo. Y lo entiende cualquiera. En cambio, vos ves una película de Godard y sabés que es de Godard. Y si no lo sabés, te aburrís. Y ese es mi miedo. Por ejemplo, con *Bolivia*, tenía mucho miedo de que fuera una película elitista.

¿Elitista por qué?

Porque era blanco y negro y no tenía plata ni para ponerle música. Y eso, por ejemplo, ya le resta llegada al público. Cuando



empecé con *Bolivia* tenía -hablando en términos demagógicos- un objetivo que cumplir, una necesidad que paliar y una sola manera de hacerlo. Es decir, quería hacer una película porque aun después de haber filmado *Pizza* no me sentía todavía un director de cine, me faltaba aprender un montón de cosas y no podía quedarme esperando a ligar plata para hacer la siguiente. Tenía ganas de filmar y latas de películas virgen en blanco y negro. Veinte latas. Entonces saqué las cuentas y me dije: a toma uno a uno, tengo un largo.

Eso sí que es cálculo de matricero.

Es feo trabajar así, pero era lo que tenía. No sé si quería hacer esa película, pero era lo que tenía. La única condición que me puse es que la cámara fuera fija, entre otras cosas, porque no teníamos tiempo para armar carros de travelling. Es decir, *Bolivia* empieza al revés. Empieza con la pregunta qué puedo hacer con veinte latas, no más de tres locaciones y una cámara fija. Y así sale. Jugué con lo que tenía de mano y después empezaron a pintar mejores cartas y las usé en función de eso. Nunca apareció el ancho de bastos, pero la situación mejoró apenas pude armar el primer boceto. Si te fijás ahora, la película tiene más montaje hacia la mitad final porque fue cuando apareció la ayuda de Lita Stantic y conseguimos más película. La escena de la pelea final pasó de tener un plano en cámara lenta a tener 68. Es decir, traté de usar los recursos que fueron apareciendo en las acciones, más que en la historia. Creo que si no tenés plata, tenés que poner trabajo, y si la tenés, usarla bien que también es un trabajo.

Volvamos al tema Godard y el aburrimiento.

¿Por qué le tenés miedo a ese tipo de cine?

Porque para mí el problema no es Godard, sino el cine argentino. Acá a nadie

le preocupa el tipo que paga su entrada. Es como cuando vas a un negocio y el empleado te trata mal porque el patrón le paga poco. ¿Y yo qué culpa tengo? Las dificultades de producción en el cine argentino las podemos discutir nosotros acá, no con el espectador.

Entiendo lo que decís, pero lo que no entiendo es cómo, con esas dificultades que planteas que tiene la producción de películas en este país, no te permitís la posibilidad de equivocarte, de dudar.

Dudas tengo un montón. Mi duda con *Bolivia*, por ejemplo, no es cómo están las luces o los actores, sino si la película está bien o mal. Sé que todavía le faltan planos, que hay cosas que todavía puedo mejorar, pero lo básico es si está bien, si a la gente le va a gustar o no.

¿Entonces tu miedo es ser uno de esos directores que hacen películas que no ve nadie?

No. Ojo. No estoy diciendo que quiero que vean la película cincuenta mil personas. Estoy hablando de mi preocupación por poder comunicarme. *La expresión del deseo* es la película que a mí me dejó más contento y la habrán visto, a lo sumo, no más de cien personas. No es una cuestión de números, sino de saber que esa gente sintió lo que yo quise transmitir. Ese es un logro. Siento que en *La expresión del deseo* hice lo que quise y que en *Bolivia* hice lo que pude. Por eso mis dudas con respecto a la gente. No a la cantidad, porque esa es una cuestión de mercado que yo todavía no alcanzo a entender.

¿Qué es lo que no entendés?

Si vos analizás el cine argentino desde el punto de vista comercial, lo único que obtenés es un gran fracaso.

¿En relación con qué?

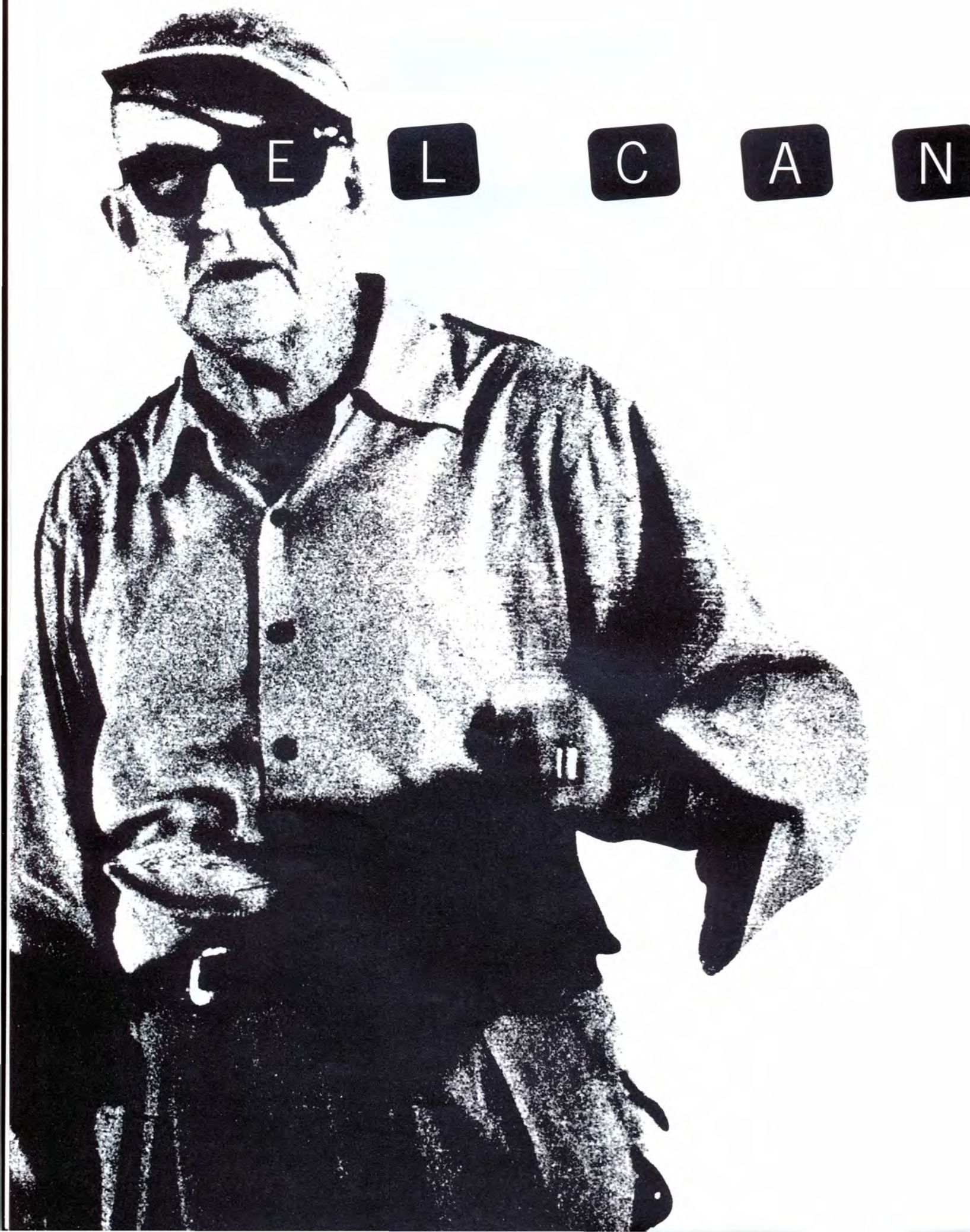
En relación con la gente. La gente no puede dejar de ver películas. No puede vivir sin ver cine. Sin embargo, el negocio acá se olvida de eso. Es como en el fútbol: si siguen pensando el negocio para unos pocos, la gente va a dejar de ir a la cancha, aun cuando nunca deje de querer ver fútbol. Si el cine argentino pierde de vista ese objetivo, va a quebrar.

¿Y cuál es el objetivo?

Entretener.

¿Ese es tu mensaje?

No, si es que hay un mensaje en lo que yo digo, es otro: hay que trabajar. No creo que esté mal tener como meta ser eficiente. No creo que sea ingenuo pensar que, algún día, las películas tengan que poderse hacer como se debe: bien. ■



D I D A T O

Hace cuarenta años, John Ford
filmó una película en la que se
retrata la desaparición histórica
de una forma de hacer política.
Las consecuencias de aquel
cambio las sentimos hoy,
cotidianamente, en la Argentina.

por **GUSTAVO NORIEGA**

Las películas de John Ford tratan sobre el tiempo y los grandes cambios culturales. Como el tiempo sigue pasando y todo cambia, su cine no pierde actualidad (vendría a ser lo único permanente, según mi inestable juicio). Si nos aturdimos para olvidarnos de la finitud de las cosas, puede ser que el director de *La diligencia* resulte anticuado. Una forma de lograr que el cine de Ford estuviera fuera de época sería aboliendo la muerte por decreto, algo que traería muchos beneficios pero nada comparado con el perjuicio por la pérdida de su cinematografía. Si Ford hizo alguna película sobre políticos en época de elecciones, seguramente habrá en ella alguna traza de luz para iluminar la actualidad. Y la hizo. Fue en 1958 cuando dirigió *El último hurra*, protagonizada por Spencer Tracy.

El personaje principal es Frank Skeffington, el alcalde de una pequeña ciudad de Nueva Inglaterra. Están por celebrarse las elecciones y Skeffington va por su quinta reelección. Pero no se trata de un mandatario ambicioso que busca eternizarse en el poder para beneficiarse de sus prebendas. Skeffington es político porque es lo único que sabe hacer. Es un inmigrante de origen irlandés y, en su juventud, la política era la única forma de integrarse socialmente. Sus enemigos son protestantes, descendientes de los primeros colonos. Es la sangre azul aristocrática que se enfrenta en cada elección con este plebeyo que dedica ca- ►

da una de sus mañanas a encontrarse cara a cara con sus conciudadanos.

Skeffington toma una decisión extraña: llama a su sobrino Adam (Jeffrey Hunter) para que lo acompañe durante toda la campaña. La decisión es curiosa por dos motivos:

Adam es cronista deportivo del diario rival y, además, está casado con la hija de uno de los aristócratas protestantes que odian a Skeffington. Pero es buena madera. Es un solitario, nada lo ata a ninguno de los candidatos sino su propia honestidad. Simpatiza inmediatamente con los emprendimientos populistas de Skeffington pero con la distancia suficiente como para que sea a través de él que observemos la campaña.

El alcalde Skeffington le explica a Adam que desea que sea testigo de su última campaña. A diferencia de todos los que lo rodean, el alcalde sabe que su manera de hacer política está terminada. "Está tan extinguida como el dodo. A partir de ahora -le dice a su sobrino- las cosas cambiarán. Las campañas se harán con la televisión, la radio y todo será distinto." Sobre su enemigo acérrimo, el dueño del diario donde trabaja Adam, este le pregunta a su tío: "¿Es verdad que perteneció al Ku Klux Klan?". "Sí", le contesta Skeffington, "se fue cuando se enteró de que tenía que pagarse sus propias sábanas".

En una de las escenas memorables de la película, Skeffington y Adam acuden a un fu-

neral. Son los primeros en llegar. Skeffington se hace cargo de toda la organización y de consolar a la joven viuda. Le da dinero pero para que la mujer lo acepte le dice que fue un pedido expreso que le hizo su esposo antes de morir, cosa que, naturalmente, es una mentira flagrante. En una hora el lugar se llena de gente. Son los conmitones del alcalde. Todos fuman, hablan a los gritos, estallan en carcajadas, pero hacen silencio y ponen cara de circunstancia cuando la viuda está presente. La única conversación que se mantiene versa sobre las elecciones. Adam está escandalizado, no puede creer lo que ve y oye. Le parece una falta de respeto mayúscula hacia el muerto. Toma su abrigo y se marcha indignado. Uno de los laderos de Skeffington se da cuenta del enojo del joven y sale a la calle a hablar con él. Le explica que en realidad nadie simpatizaba con el difunto, que están todos ahí por idea del alcalde, para que la viuda crea que en vida su marido estaba lleno de amigos. Adam comienza a entender que el viejo alcalde tiene una forma de relacionarse con la gente que excede los contingentes marcos de la demagogia.

El rival de Skeffington en estas elecciones es Kevin McCluskey. Es un joven perfectamente idiota que responde a los designios de los aristócratas republicanos. Ellos también saben que las cosas han cambiado y, en lugar de salir a la calle a confrontarse con la gente y ofrecerle un carisma inexis-

tente, realizan un programa de televisión para mostrar a la familia de McCluskey con perro y retrato del Cardenal incluidos. Solo que el perro no es de ellos (y no deja de ladrar durante todo el programa) y el Cardenal se siente ultrajado por la utilización de su imagen por parte de una persona a quien no conoce. McCluskey es un fraude pero es el hombre del futuro. Skeffington es nuestro héroe pero es el hombre del pasado.

Skeffington es viudo. Todas las mañanas se detiene un minuto delante del retrato de su esposa y luego cambia la única flor que acompaña el cuadro. Tiene un hijo pero es un tarambana que vive de la juerga y ni siquiera se acuerda de registrarse para votar. La desconexión entre Skeffington y su hijo es otra forma de mostrar que el tiempo del alcalde pasó y que lo que viene es totalmente diferente.

Llega el día de las elecciones. La escena se sigue desde el cuartel general de Skeffington. Está todo preparado para el desfile de la victoria. Comienzan a llegar los resultados y, sorprendentemente, son todos favorables a McCluskey. Nadie puede creerlo. El único que lo toma con calma es Skeffington. Cuando la suerte está echada y el comité queda vacío, Skeffington vuelve a su casa. Es de noche, está oscuro. Por la calle, decenas de manifestantes, seguidores de su contrincante, marchan en su desfile de la victoria. Skeffington camina cansinamente

3ª Muestra de Video Alternativo

19 AL 28 DE NOVIEMBRE

Categorías:

Ficción - Documental -
Experimental (hasta 30 minutos)

Trabajos:

Se reciben trabajos en las
categorías ficción, documental
y experimental.

Premios:

Horas de edición y participación
en la Muestra Itinerante La Tribu.
Todos los trabajos presentados
serán exhibidos.



LA TRIBU

Lambré 873 Capital Federal • Tel 4865 7554/4861 8928
latribu@rcc.com.ar

Auspicia

EL AMANTE

Skeffington (Spencer Tracy) saluda a sus militantes antes de que empiecen a llegar los datos de las elecciones. Abajo, Frank Skeffington convence a su sobrino Adam (Jeffrey Hunter) de que lo acompañe en su última campaña electoral.



en la dirección opuesta, solitario. Ford cuenta con una sola imagen la historia de una persona y, al mismo tiempo, radiografía un momento histórico.

Cuando llega a su casa y comienza a subir las escaleras, Skeffington sufre un ataque cardíaco. Queda postrado durante unos días. La gente se agolpa en la calle, todos llevan ramos de flores. Lo van a visitar no solo los camaradas sino también algunos de sus rivales. Uno de los miembros más importantes de la Iglesia le dice que quiere explicarle por qué siempre se le opuso políticamente. Skeffington dice: "Lo mandé llamar porque era el momento de mi confesión, no de la suya".

El suegro de Adam sube a verlo junto con su hija y su yerno. Creen que ya murió, y el viejo reaccionario no puede contener su furia ni dejar de hablar pestes del alcalde. "No hay duda de que si viviera de nuevo haría todo distinto." Skeffington, que parecía muerto, abre los ojos y murmura: "Demonios, claro que haría lo mismo". Y muere.

Adam y su mujer bajan la escalera pero al encontrarse frente al cuadro de la esposa de Skeffington se detienen respetuosamente y cambian la flor. El último plano de la película es la típica composición de Ford, también utilizada en el final de *Más corazón que odio*. Se ve la escalera que conduce al primer piso de la casa, donde yace Skeffington. La cámara está fuera de la casa, con la puerta enmarcando la imagen. Adam, su mujer y su sue-

gro se van. Los hombres de confianza de Skeffington suben a darle el último adiós. La sombra sobre la pared agiganta sus sombras y la de los barrotes. El último en subir, solo, es Dotto, el hombre más ingenuo y más cercano al pueblo de los que trabajaban con el alcalde. Sube la escalera, solitario, y su sombra acentúa su andar cansino y apesadumbrado. La película termina.

Para Ford la idealización de las formas primitivas es una manera de mirar críticamente el presente. No hay nada reaccionario en esa posición. Ford nunca estuvo contra el progreso; de hecho, no hay celebración tan emotiva de la llegada de la ley y la educación al Salvaje Oeste como las que él ha pintado en sus películas. Pero también sabe que todo tiene un precio y que no hay cambio que no deje algo en el camino. Y que nada sale como promete.

En *El último hurra*, lo que se pierde, lo que se añora, lo que se idealiza, es la política practicada entre los hombres, a ras del piso, cara a cara. Ford avizora a la televisión como una intermediación entre los políticos y la gente. Un alejamiento y, por lo tanto, la posibilidad de mentir. Y, con la intermediación, aparecen los profesionales de esa tarea, aquellos cuyo único trabajo bien hecho es convencer a todos de que su presencia es insustituible. ¡Qué festival se hubiera dado Ford con los encuestadores y los asesores de imagen! Es fácil imaginar la escena: el clásico intermedio cómico que Ford utilizaba para burlarse de los poderosos. El candidato en



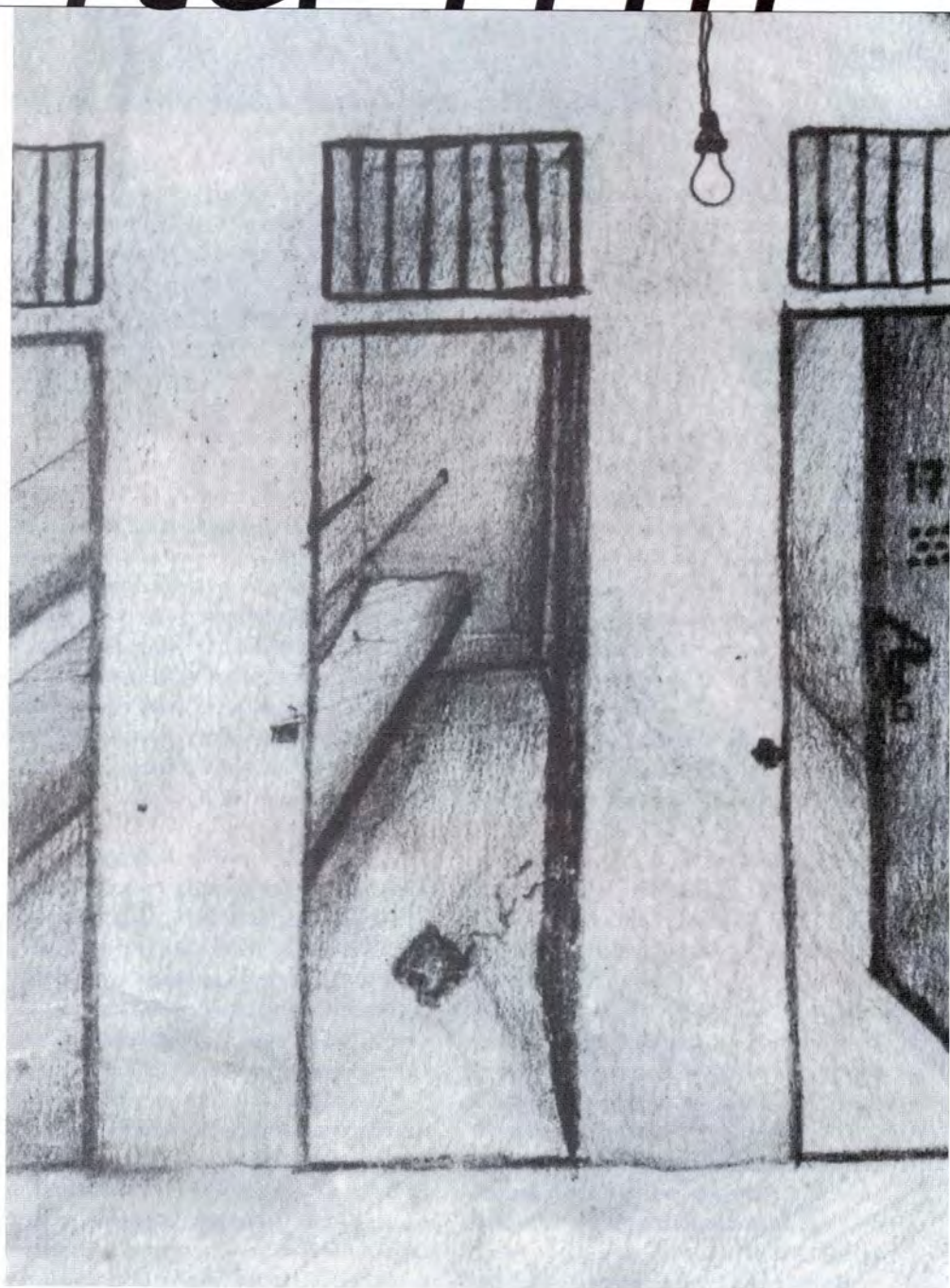
mangas de camisa, transpirado, leyendo planillas febrilmente. Hay humo, hay gente, demasiada. Un ayudante se acerca y le habla al oído. El candidato deja todo y se pone de pie. Entra en la habitación un pavo real, un petimetre, pero todos lo miran con admiración. Los políticos están en mangas de camisa, el único en traje es el que acaba de entrar. Se trata del asesor. Ha logrado convencer a todos de que él es más importante que el candidato mismo. Mira al grupo de hombres despeinados y desaliñados, y pregunta: "¿Tendrían la gentileza de decirme dónde puedo encontrar al candidato?".

Otra escena de nuestra película imaginaria. Un candidato lee las encuestas, preocupado. El asesor le aconseja endurecer el discurso. Es lo que hay que hacer. "Hay que meterles bala a los delincuentes", sale a decir el candidato, y luego corre a medir el efecto de sus palabras en las encuestas. Corte a otra escena. Mueren dos rehenes por balas de la policía. No, demasiado burdo. Ford jamás filmaría algo tan aberrante. **A**

Cuando le comentamos a Marco Bechis, director de *Garage Olimpo*, que la película no había tenido la repercusión de público esperada, sonrió sin resentimiento y dijo: "Es un dato". Le pedimos que nos escribiera sus reflexiones acerca de la relación entre su película y el público.

Treinta mil

por MARCO BECHIS



Dibujo realizado por Marco Bechis del centro Club Atlético, donde estuvo detenido.

Milán, 21 de septiembre de 1999

Por una extraña coincidencia, a la tercera semana de exhibición, los espectadores de *Garage Olimpo* son un número que se aproxima al de los desaparecidos. Treinta mil. De alguna manera esos treinta mil espectadores son los mejores. Para mí cada uno de ellos vale diez o veinte espectadores de un film comercial.

¿Cuánto valía cada desaparecido?

Excluyo de la lista de espectadores a los torturadores que siguen libres del Olimpo, del Club Atlético, secuestradores de Orletti, de la Cacha, del Vesubio, de Campo de Mayo, a los marinos que tiraron gente de los aviones navales. Fueron al cine, seguro, para ver qué tal salieron. Un amigo me mandó el siguiente mail: "viendo *Garage Olimpo* imaginé estar rodeado de 'esmaboys'". Salieron desilusionados. Les hubiera gustado codearse, señalarse y reconocerse.

Una noche, una sobreviviente del Vesubio esperó a que su marido y sus hijos se fueran de la casa. Finalmente sola, agarró la cartera y se fue al cine. Me la imaginé en una sala semivacía, rodeada de ex represores, la imagen del estado de las cosas: no hay calor alrededor de los sobrevivientes. Estamos solos.

Si por mí hubiera sido, hubiera alquilado un garage que fue una vez un cine, lo hubiera devuelto a su antigua función y hubiera dejado el film en cartelera por tiempo indefinido. Cada uno encontraría su momento para ver la película.

Aquí en Europa existe lo que se define "solidaridad", miles de jóvenes y no tan jóvenes participan: existe un verdadero movimiento solidario que opera en todo el mundo, incluyendo los países más avanzados. Y hay mucho por hacer. Pero quien trabaja en estos organismos casi nunca tuvo contacto con una tragedia. La sociedad argentina, en cambio, está cortada con un hacha. Por un lado, están los que son solidarios y que directa o indirectamente han sido víctimas; por el otro, los que "zafaron". Cuántos "zafaron". No hay ninguna conexión entre estos dos grupos, que siguen siendo mundos paralelos, como el arriba y el abajo en *Garage Olimpo*. Los campos de concentración siguen existiendo, ya no son subterráneos, pero adentro sigue la misma gente.

Pienso en la carpa de desaparecidos que vi debajo del Obelisco, desaparecidos actuales, gente que no ha vuelto a sus casas en los últimos años, no los de los 70: entré en la carpa y tuve la sensación de que allí no iba a encontrar a nadie que yo conociera o que pudiera estar vinculado con ninguna de las actividades que estaba desarrollando en ese momento: gente de otro mundo, porque ese problema es de ellos, de los que buscan a alguien hoy.

Hacer este film fue para mí un viaje doloroso que, sin embargo, me hace sentir ahora

con mucha fuerza. Siento una grandísima estima por cada uno de los 30.000 espectadores. Los besaría en la frente uno por uno. Y, si tuviera una *mailing list* de los que fueron a ver el film, con ella reescribiría mi agenda, porque son en mi corazón mis amigos. Diez por uno.

"La muerte no es no poder comunicar, sino no ser comprendidos" (Pier Paolo Pasolini).

Seguimos vivos, sigo vivo, gracias a estos 30.000 espectadores. ▀

PRIMAVERA

Querido Marco: El 24 de septiembre me invitaron a la Semana de la Juventud que organiza todos los años el colegio Santa Catalina, en el barrio de Constitución, apenas a unas pocas cuadras de la casa en la que vivís cada vez que visitás Buenos Aires. Poco sabía de la celebración. Tengo dos amigos que son profesores en ese colegio y me explicaron que ellos tampoco sabían demasiado. La idea es que los chicos propongan las actividades y hagan lo que quieran y sientan. Pero me advirtieron que los de cuarto año habían convocado a una actividad que se titulaba "Ni olvido ni perdón". Por eso fui. El cartel en la puerta del aula decía exactamente eso y una veintena de chicos esperaban para entrar. Solo se podía ingresar de a cuatro, me explicaron. A mi turno, la puerta se abrió y me recibieron tres chicas vestidas de negro con los ojos pintados de azul profundo. No hablaban ni sonreían. Se limitaron a pararse muy cerca hasta que me abrieron paso. El recorrido estaba delimitado por unos cartones que trazaban algo así como un laberinto. A unos metros, un chico con guardapolvo blanco me entregó un volante. "Por el boleto estudiantil", decía. Seguí caminando. El pasillo se estrechó primero y se amplió otra vez. Allí me esperaban las chicas de negro. Me agarraron del brazo, me sacaron el volante, la cartera y la carpeta donde llevaba nada más que una copia de tu carta. Entonces escuché las únicas palabras que pronunciarían en todo el recorrido: "Contra la pared. Arrodíllase". Lo hice. Me pusieron una venda en los ojos y me ataron las manos. Sin violencia. Me hicieron chocar con las paredes, escuchar ruidos (esos mismos ruidos de *Garage Olimpo*), me hicieron oler algo que no alcancé a reconocer, me obli-

garon a chocar contra un muro y me corrieron la venda. Entonces vi a una chica tirada en el piso, acurrucada, y a un chico sacudiéndola. Otra vez la venda, los olores, los ruidos. Otra vez el tope del muro y la venda que se corre. Ahora estoy parada muy cerca de una reja y hay una chica mirándome del otro lado, directo a los ojos. Me grita: "Ayúdame". La venda cae. Los gritos siguen, pero ahora hay también otra voz. Es una locutora y parece que habla desde un televisor. Son las frases de un discurso que exalta el heroísmo de las Fuerzas Armadas en Malvinas. En la cabeza comienzo a sentir pequeños golpes. Tac, tac. Los gritos de la chica. El discurso de la tevé. Tac, tac. Todo junto chilla hasta que todo junto calla. Ahora suena una única voz. Es Charly. Canta *Rasguña las piedras*. Y aquella mano que me arrastró a lo largo de todo el recorrido comienza a hacer lo único que no podía imaginarme: me acaricia, dulcemente, hasta sentir que mi cuerpo recupera cierta calma. Me quitan la venda. Me desatan los manos. Las tres chicas están ahora sonriéndome. Las beso. Les sonrío. Les doy las gracias por esos cinco minutos por los que esperé 23 años. Afuera me espera otra. Me ofrece un cuaderno por si quiero escribir y el *Nunca más* por si quiero información. Sobre una silla han dejado mi cartera, el volante y mi carpeta con tu carta. Les dejo tu carta. Les cuento que te habían secuestrado en la puerta de un colegio como ese y que, de alguna manera, ellas han logrado que un círculo se cierre, que alguna herida haya sanado. No sé decirles nada más porque siento que ellas saben más que yo: tienen apenas 16 años y un futuro que, imagino, están logrando que sea mejor. Claudia Acuña

Roberto Rossellini

El realismo de Roberto Rossellini es muy personal. Partiendo de imágenes extremadamente ambiguas, se propone descubrir lo que esconden los lugares y las personas.

Hablar de este cineasta es hablar, ante todo, de la fe en las imágenes, del ejercicio del cine como utopía. **por EDUARDO A. RUSSO**

*Para Jean-Louis Comolli y Jorge La Ferla,
por las conjeturas rossellinianas compartidas*

ROSSELLINI REVISITADO. Hace varios años (en *El Amante* 18) nos ocupamos de Roberto Rossellini con una excusa oportuna: el lanzamiento local en video de su trilogía de la guerra. Lo anotado en aquella oportunidad vale también hoy: Rossellini –el promotor más consecuente de lo que puede identificarse como cine moderno– sigue desatendido. No es una fecha ni una nutrida retrospectiva (que hace tiempo nos debemos) lo que nos convoca, sino la necesidad de revisar una obra de sentido creciente, cuando el cine debate su supervivencia en regiones secundarias dentro de un espectáculo audiovisual cada vez más virtualizado y trivializado. Preguntarse por Rossellini, rever sus films –o hasta descubrirlos, como todavía queda por hacer con la mayor parte de su producción para TV durante los 60 y 70– es una empresa urgente. Aventuremos algunas razones.

EL NEORREALISMO: ANTES, DURANTE Y DESPUES. La extraña habilidad de Rossellini en sus fábulas marinas o de vida silvestre

lo conectó con la industria cinematográfica y con Vittorio Mussolini, fanático defensor del cine americano y director de los entonces flamantes estudios Cinecittà, que su padre inauguró exultante en 1937. El entusiasmo fascista por un cine concebido como “nuestra arma más poderosa”, con su amplitud, sentimentalismo y retórica florida, dejaba –en una producción cuantitativamente creciente años tras año– grietas por donde podían surgir las primeras críticas de Umberto Barbaro o Luigi Chiarini, los primeros guiones de Michelangelo Antonioni. En ese clima más bien caótico, mientras De Sica era el galán de moda, también podía existir el extraño Francesco De Robertis. Comandante de la Marina, De Robertis era el líder de una tendencia cinematográfica que –inspirada paradójicamente en el cine de propaganda soviético– proponía el registro documental y actores no profesionales, llegando a filmar películas como *Uomini sul fondo* (1940). Los contactos previos con Vittorio Mussolini llevaron a Rossellini a encarrar con historia, guión y supervisión de De Robertis su primer largo de ficción: *La nave bianca* (1941). Con *Un piloto regresa* ►





(1942) y *L'uomo della croce* (1943), este film forma parte de una trilogía de raros híbridos, donde el discurso propagandístico regido por el Centro Cinematográfico de la Marina se alterna con fragmentos donde la falta de énfasis, la descripción minuciosa de lo cotidiano y la vida que se sostiene en los ámbitos más apremiantes parecen mostrar a un Rossellini que afina la mirada, apenas disimulado tras la retórica mussoliniana en los parlamentos y los carteles consignistas. Con impasibilidad –de la que no se puede dejar de excluir cierta dosis de autoengaño– Rossellini se subió a *La nave bianca* con la idea de “hacer un documental de diez minutos sobre la vida en los buques hospitales”. De Robertis terminaría filmando para la República de Salò. Pero para ese entonces, Rossellini encaró su propia crónica del caos, disfrazada de catástrofe amorosa: *Desiderio* (1943), codirigido con Marcello Pagliero y confiscado por la policía en fecha de su estreno, fue el único film de cuya autoría renegaría, exhibido sólo tras ser modificado –y mutilado– por Pagliero.

La guerra terminó, y comenzó a hablarse de neorealismo. No obstante, las continuidades entre lo que durante un par de décadas pareció, en el cine italiano, la irrupción de un movimiento que rompió con las formas de representación de la realidad en la pantalla, y sus precursores, han resultado sorprendentemente sólidas. Numerosas películas realizadas bajo el régimen fascista contienen rasgos estilísticos, temáticos y narrativos que muchos atribuyeron a la posguerra. Lo nuevo en la posguerra fue una atmósfera movimientista –más en la crítica que en los cineastas– que logró imponer por algunos años cierta idea de homogeneidad. Sin embargo, más allá del reclamo ideológico de un “nuevo realismo”, en muchos de sus más aclamados exponentes no faltaron condimentos básicos de la estética del fascismo cinematográfico más rancio: desde el sentimentalismo exacerbado hasta el chantaje sentimental del espectador, o cierta mirada sobre lo social tendiente al miserabilismo. No hace falta señalar que Rossellini se orientaba en otro sentido: como un explorador estoico, un extraño a todo juicio sobre lo filmado, reticente a la presentación de tesis en sus películas y a la explotación emocional de la platea. En los 50, tiempos propicios para las afirmaciones categóricas, Jacques Rivette afirmó que “por una parte está el cine italiano. Por la otra está Rossellini”. Y tras puesto el ciclo vital del neorealismo –que incluyó una triste decadencia como etique-

ta de mercado para productos plañideros o dulzones– *Paisà* ha quedado como su núcleo duro.

LA POSGUERRA DE ROSSELLINI. Podríamos establecer que, en la descomunal *Roma, ciudad abierta*, esa falda levantada de Anna Magnani cuando queda muerta tras la ráfaga de ametralladora –que tantos problemas causó a Serge Daney por su dudosa legitimidad estética– es la irrupción, durante un segundo, de cierto costado oscuro del neorealismo que está de punta a punta en los párvulos sacrificiales de *Lustrabotas* (1946), de De Sica, o en los muslos de Silvana Mangano entre los arrozales del *Riso amaro* (1949), de De Santis. Pero para contrarrestarlo están los partisanos masacrados en una barcaza del Po al final de *Paisà*, o el fin del hierático Edmund en *Alemania, año cero*. Rossellini no abona por el regodeo en el padecimiento y la muerte: está en las antípodas de los dramas sentimentales que siguieron en Alemania bajo el género culposos de las “películas de ruinas”. No pide la adhesión a una posición implantada por el cineasta bajo pena –en caso de no coincidencia en la emoción, la indignación o el escándalo– de ser expulsado al bando de los cretinos morales. Simplemente muestra situaciones dotadas de una ambigüedad extrema, que por la transparencia de una imagen casi casual dejan entrever la opacidad de lo real. La Magnani será así un ser humano trágico, y a la vez un animal en peligro. Tipos comunes podrán encarar actos heroicos como si fueran actos ordinarios. La muerte y la desolación podrán formar parte de la misma cotidianidad que permite alimentarse, buscar pareja, ceder a la pereza o trenzarse en rencillas banales. Esa renuncia a *tomar posición* parece haber sido –Rondolino lo asevera con su imponente documentación– una constante rosselliniana, en curiosa convivencia con el desarrollo de una ética de la mirada. El *cómo mirar sin juzgar* se interpone en RR ante toda posibilidad de postular un punto de vista ideológicamente explicitado. Es en ese sentido que pudo afirmar ante Godard: “Un tigre, un elefante, un mono, es tan interesante como un gángster o una dama de sociedad. Y viceversa”. O bien: “Ahora es el instinto lo que me interesa. Si esto es lo que los críticos llaman neorealismo, entonces estoy de acuerdo. Y en todos mis films he tratado de mantenerme cerca del instinto”. Lo que por cierto no lo propone como un desenmascarador de, por ejemplo, las relaciones de poder. El caso es que su ci-

El proyecto rosselliniano parece cargado de un continuo motor utópico, que postula al cine como posibilitador de un descubrimiento por lo visible.

ne apunta a otras regiones: su política mira siempre de modo horizontal.

EL REALISMO DE LO QUE SE PIERDE. En un notable artículo –“El realismo como utopía”– Jean-Louis Comolli subrayó la importancia de ese plano emblemático que, atravesando la obra de Rossellini, se hace figura mayor de su poética: el de un travelling a través de espacios abiertos, ruinosos o simplemente callejeros, atestados de gente que pasa, siempre a la intemperie. Un travelling que mira hacia atrás, como despidiéndose en tránsito. Una película Lumière –nunca muy recordada– se halla como su más lejano precedente. Se trata de *Abandonando Jerusalén en tren*. Con la cámara en el vagón trasero, el camarógrafo (Promio, compatriota de RR) muestra a la estación empujándose, con sus pasajeros o conocidos en el andén, impregnando imprevisamente la “vista” de un toque melancólico. Pues bien: Rossellini, poeta del espacio y de los cuerpos asediados por la intemperie, por una sociedad mortífera o la misma naturaleza impiadosa, propone ese realismo que resulta inseparable de la constatación del dolor de una pérdida. El sufrimiento de los personajes de Ingrid Bergman en sus films no es el de la típica heroína melodramática, sino que obedece a una pasión extraña, entre el amor humano y el místico. A la vez, en la sublime *Viaggio in Italia* (ver nuestro artículo en EA 68) hay dos registros simultáneos, sin que uno se imponga al otro. En la crónica de ese matrimonio en riesgo hay a la vez una ficción frágil, poblada de presagios y de visiones tan evanescentes como significativas, y el documento de otra pareja, la del director



El matrimonio Rossellini-Bergman años antes de *Viaggio in Italia*.

y su mujer-actriz, a lo largo de una relación de igual intensidad e incierto pronóstico. El realismo al que Rossellini apunta, en la "trilogía de la soledad" (*Stromboli*, *Europa '51* y *Viaggio in Italia*), no es aquel que se reclama fiel a una realidad dada, y justificado por su adecuación a ese mundo exterior que intenta representar con derecho prepotente. Es el realismo de lo que se disgrega apenas apartamos la vista. Ingrid Bergman es allí, ante todo, una mirada ávida de *posarse sobre lo vivo*, en un mundo en el que toda fragilidad es amenazada, en el que la emergencia de la vida requiere el mayor cuidado. En este sentido, la cámara de Rossellini trata de operar como un instrumento de alerta, de trato con algo que verá como sagrado. Es lo que lo llevará de los documentales submarinos al monumental relevamiento vital de la India, y de allí a su relato televisivo sobre la historia humana. En suma, se trata de filmar para sostener la conciencia de una pérdida, para aprender cómo vivir en este mundo.

EL LUGAR DE LA UTOPIA. Los corrimientos internos en su trayectoria desconciertan. El pasaje del documental a la ficción, del neorealismo al drama íntimo, del cine a la televisión... siempre con cierta condición extraterritorial, de incomfortabilidad constitutiva. La pregunta ha sido constante: ¿qué buscaba Rossellini? Un nómada que filmaba para comprender, que no siempre era capaz de explicarse con claridad por sus palabras (si lo hubiera hecho, no habría necesitado filmar) pero que en el transcurso ha delineado una idea del cine que solo conocemos en parte. El proyecto rosselliniano parece cargado de un continuo motor utópico, que postula al

cine como posibilitador –primero para él, luego para el espectador– de un descubrimiento por lo visible. La utopía, en su caso, no llega a dibujar un territorio perfecto y con aspiraciones de eternidad, sino que nace como posibilidad todavía no esbozada pero sí prometida a partir de lo que podríamos aprender del espacio inestable y las criaturas vivientes que habitan sus ficciones. Es la desazón que pronto impregna al cine de Rossellini (define Daney: "El cine moderno, el cine adulto, el cine desilusionado") lo que permite la decisiva influencia sobre los jóvenes cineastas: y así comienzan Godard, Truffaut, Rivette..., que directa o indirectamente perduraría en críticos y cineastas muy posteriores, para llegar hasta un Abbas Kiarostami. Si *Roma, ciudad abierta* abre el ciclo de vida del cine moderno, Rossellini decretaría hacia los 60 que ese cine que contribuyó a renovar no se había convertido en otra cosa que en un "ballet de espectros", y comenzó la extraña aventura de las series y telefilms de los que en estas latitudes solo vimos pequeñas y asombrosas muestras. Por ejemplo, *La toma del poder por Luis XVI* (1966) remite a un programa de acción que continuaría por el resto de su vida: el del conocimiento de la historia, no ya de hombres singulares, sino de la humanidad entera. Algo así como un proyecto de filmación de una progresiva toma de conciencia histórica, desde la prehistoria hasta nuestros días. Si suena ambicioso, no lo era en su realización, aunque acaso ella también reclamara otra utopía paralela: la de la creación de un espectador televisivo radicalmente diferente del delineado por la TV. Sus últimos escritos, *Un espíritu libre no debe aprender como es-*

clavo (1975), exponen las bases de esta empresa, con un ánimo que remite a la doble cara de la utopía: la de la desilusión por un presente difícil de habitar, y el esbozo entusiasta de ese otro lugar que RR ubicaba en un futuro que contribuiría a construir mediante sus narraciones en imágenes. El proyecto en que Rossellini estaba trabajando en sus últimos días era *Lavorare per l'umanità*, que llegó al estado de tratamiento cinematográfico. El título era la consigna del joven Marx y esa era la historia que se había dispuesto a narrar: la de Karl Marx entre 1835 y 1848, el año de la publicación del *Manifiesto comunista*. Rossellini venía de filmar en Túnez *Il Messia* (1970), su versión de la vida de Jesucristo. Interrogado sobre si no habría cierta contradicción en esa continuidad, respondía: "A quien hable... de contradicción porque hay antítesis entre Cristo y Marx le respondería que no es la antítesis lo que me interesa, sino esas dos ideas, o digamos esas dos éticas, en torno de las cuales gira el mundo de hoy. De una, con *Il Messia*, he hecho todo lo que pude por difundirla. De la otra, con el film sobre Marx, siento el deber de hacer otro tanto. En el pensamiento moderno, Marx es un pasaje obligado. Sería deshonesto evitarlo". El proyecto avanzaba, pero un repentino ataque cardíaco venció a Rossellini a los 71 años, en su casa de Roma. Dejaba atrás lo que Truffaut denominó "el rompecabezas rosselliniano", del que hasta hoy hemos armado solo algunas regiones. Y no sabemos si nos deslumbran más las figuras ya construidas, o aquellas que insinúan las piezas todavía dispersas. ■

Parte de guerra

Esta segunda nota se interna en el “rompecabezas rosselliniano”, pero parece que las piezas se mezclaron con otras que no son del mismo juego. En fin, no intenta armarlo pero por lo menos separa las piecitas del borde. **por HUGO SALAS**

Así como fumando se disfruta hoy del tabaco (que también podría masticarse), la película es el objeto –cigarro, cigarrillo, pipa, habano– a través del cual el cine se consume en sociedad. No siempre fue de este modo. A principios de siglo, los espectadores se amontonaban en las barricadas para ver una serie de piezas breves, de no más de diez minutos cada una. El interés estaba puesto en otro lugar: el fenómeno físico, las imágenes en movimiento. Hoy en día, las historias del cine cuentan el simple aumento de la duración hasta el largometraje como una conquista napoleónica. Esto se debe a que, desde entonces, la mayoría de las personas ya no va al cine, va a ver una película: un relato cerrado de una duración mayor que setenta minutos.

Esta experiencia se vio perturbada a fines de los cincuenta. Aparecieron films en los que costaba entender a dónde se “quería llegar”, qué se “proponía decir” e incluso qué “lenguaje” se utilizaba para ello. El espectador, desconcertado, preguntó: ¿quién es el responsable? Algunas voces decían por ahí que era el director. Como al ver otra película del mismo director las ideas comenzaban a acomodarse de a poco, hubo consenso. El espectador –y la crítica con él– elaboraba interpretaciones primitivas que se ratificaban o rectificaban a medida que aparecían más películas. La cinefilia dejó de ser una prácti-

ca clásica, se socializó y se volvió un *must* para los consumidores de bienes culturales (hoy parece haberse tribalizado, afirma Silvia Schwarzböck en *EA* N° 86). Se impuso la política de los autores, y algunos directores rebasaron la categoría de autor para convertirse en oráculos: se los interpelaba a fondo para conocer sus propias interpretaciones sobre la obra personal y la ajena. Godard, un buen ejemplo, respondió: “Yo no hago películas, hago cine”.

En esos días caóticos, un director que había comenzado haciendo películas “hizo cine” y desconcertó a varios. Muchos más serían los desconcertados cuando, tiempo después, lo abandonase todo. Ese autor se transformó, ya desde temprano, en un campo de batalla en el que los cahieristas franceses se enfrentaron contra los críticos neorrealistas italianos (a los que se sumarían los franceses de *Positif*). La filmografía de Roberto Rossellini, tal el nombre del valiente, ha quedado irremediable e indefinidamente marcada por ofensivas y retiradas. Comenzar a levantar a los heridos, a identificar a los muertos y a limpiar la ciénaga es lo que nos proponemos aquí, en esta burocrática pero simpática Suiza, tres décadas después.

EL ESPACIO. Europa sufrió una gran guerra. Pocos años más tarde, tuvo otra peor. La guerra no es un ser abominable de tamaño des-



comunal cuyos pies pesan toneladas. La guerra no es, se hace. Justamente, que alguien decida hacerla invalida cualquier figura que, evitando mostrarla como acontecimiento, borre toda huella de responsabilidad. Lo perverso de la guerra es que no le ocurre solo a quien la hace. De hecho, la guerra en el siglo XX se caracteriza por afectar casi exclusivamente a quienes no la hacen.

Roma, ciudad abierta es una película de posguerra, de personas a quienes les ocurrió la guerra procurando grabarla en la memoria. El escenario es la ciudad misma, los exteriores se filman en la calle. Un elemento casi involuntario entra en juego. En el espacio físico, en los lugares, la guerra no deja de ocurrir una vez terminada; continúa ocurriendo (al igual que la fisión radiactiva en Hiroshima y Nagasaki). Esto transforma a la película: ya no trata de la guerra que ocurrió, sino de la guerra ocurriendo; la puesta en escena deja su lugar al registro. La línea argumental –recurso retórico para



sostener el mensaje— cercana al melodrama y estructurada en escenas con fuerte progresión dramática, choca constantemente contra este aporte del espacio. Una de las mayores virtudes de Rossellini va a consistir en transformar esa disonancia accidental en una tensión entre elementos clásicos y modernos a partir de su película siguiente, *Paisà*. Dando su primer giro hacia la búsqueda del “hacer cine”, Rossellini reniega de la unicidad de la película y la quiebra en seis episodios. Cada uno corresponde a un lugar italiano determinado (Sicilia, Roma, el delta del Po) y su trama no excede la complejidad de la anécdota, como si, en vez de contar los hechos, ellos fuesen una excusa para que los lugares cuenten. Este principio llega a su extremo más sólido y bello en el episodio florentino. Una muchacha atraviesa las ruinas de la ciudad (dividida, arrasada) en busca de su novio. La búsqueda, la trama romántica, importan menos que las sombras sobre la Galería degli Uffizzi.

El espacio es la piedra fundacional del cine rosselliniano y quizá su mayor descubrimiento. ¿Descubrimiento en qué sentido? ¿Acaso los nórdicos no habían incorporado ya la naturaleza al drama? A este cine no le interesa el espacio en ese sentido, en el sentido de paisaje. Los hombres viven en comunidad en el espacio, y cada vez que lo miran lo hacen acorde con esa comunidad en la que viven: el espacio está marcado culturalmente. Este cine “lee” esas marcas, las pone sobre la pantalla, operando a la inversa del western, que sobre un espacio “desconocido” crea marcas mitológicas.

TENSIONES. Si a la etapa neorrealista de Rossellini podemos considerarla el descubrimiento de las marcas, la siguiente se resume en una única pregunta: ¿cómo perciben las personas estas marcas y cómo se relacionan con ellas? Pregunta que lo lleva a dejar de lado los grupos sociales y a internarse en los individuos. Este paso no complace a los teó-

Rossellini da instrucciones a sus actores durante el rodaje de *Francisco, juglar de Dios*.

ricos neorrealistas, que habían abandonado la noción de cine antropomórfico de Visconti y consideraban que este nuevo movimiento debía consistir, ante todo, en un cine concentrado en lo social y no en las personas. El personaje debía representar a un grupo, no a una subjetividad individual. Con la inclusión de la figura —no la persona— de Ingrid Bergman, el vuelco es definitivo. Para ponernos en situación, fue como si Julia Roberts dejase Hollywood para irse a Irán a filmar con Abbas Kiarostami. Julia recorriendo Irán en un auto, buscando quién la entierre. ¿Cuál es el valor agregado? El valor agregado es que no solo las marcas comienzan a ser filtradas por la percepción individual sino que, además, queda demostrado que esa percepción está construida a partir de otro conjunto de claves que atribuyen a los mismos lugares diferentes ►

marcas. Julia Roberts jamás podría ver Irán como el señor Badii, así como Ingrid Bergman no ve Italia del mismo modo que la Magnani, pero no solo por ser personas distintas sino también, y principalmente, por pertenecer a culturas diferentes.

DECLARACION DE GUERRA. El espacio es la piedra fundacional del cine rosselliniano y sobre él se erigen dos columnas: la subjetividad de la percepción y los sistemas culturales. Estructura sorprendente, sin duda. Pero lo que sostiene es más interesante aun, es una de las experiencias más intensas que el cine pueda brindarnos: atravesando esa complicada red de "decir" el espacio, de verlo, aparece lo indecible. Se nos ofrece la po-

Por si fuera poco, lo indecible abre la posibilidad de lo trascendente. Guido Aristarco fustiga: "Siempre he reconocido que Rossellini es uno de los pocos autores que buscan la segunda realidad, que se orienta hacia el fenómeno de la segunda vista. Pero Rossellini prefiere centrarse en lo divino y no en lo humano (en un sentido laico)". En *Europa '51*, Ingrid Bergman rechaza la interpretación marxista del mundo para buscar su propia interpretación espiritual. Los críticos italianos, que eran marxistas, reaccionaron como era previsible: acusándolo de demócrata cristiano.

LA DEFENSA. La rencilla era fundamentalmente política. Los neorrealistas atacaban a

se con las mujeres embarazadas no aplica el mismo principio que los experimentos de Kulechov: primer plano de la actriz, plano de mujer embarazada?

De todos modos, el punto más discutible de las declaraciones de Rossellini es otro. Por tratarse de enfrentamientos en términos de moral, Rossellini insiste una y otra vez en que su modo de filmar es la manera de llegar a la verdad. La primera superstición en estas afirmaciones es, claramente, la de poder llegar a la verdad, superstición que se afianzó dentro de la crítica cinematográfica. Desde entonces, el cine que trabaja en un registro más realista es automáticamente considerado "más verdadero", "más auténtico" que el resto.

Porque la gran superstición es que el realismo no es la construcción sino el registro de lo real. Esto implica que puede saberse qué es la realidad, que puede tenerse una visión límpida de la realidad. Pero si la percepción está afectada por el sistema cultural al cual se pertenece, ¿cuál es la posibilidad de acercarse a la realidad? Rossellini, que de algún modo encuentra la presencia de las marcas en el espacio, se equivoca aquí por pensar que las marcas occidentales son las únicas posibles. Hay un furcio de Truffaut al respecto que es muy divertido: "Rossellini empezó su obra filmando unidades pequeñas: un barco de guerra (*La nave bianca*), una ciudad (*Roma, ciudad abierta*), una pequeña isla (*Stromboli*); luego filmó países (*Alemania, año cero*), luego continentes (*Europa '51, India*)". El error no es inocente. Considerar a India como continente y no como país delata la visión eurocéntrica de estas concepciones. ¿Pero Rossellini no muestra la confrontación entre sistemas culturales? Sí, pero se considera a sí mismo un privilegiado que puede escapar a esa mecánica de la percepción y brindarnos, mediante el cine, la realidad.

Bazin mismo era muy cuidadoso al respecto. Si sus tesis pueden ser releídas hoy es porque se cuidó prolijamente de no caer en esa superstición. Prefirió sostener que la imagen cinematográfica es una "asíntota" de la realidad, una huella que impacta psicológicamente al espectador *como si fuera* la realidad. En ningún momento sostiene que sea posible registrar la realidad; Rossellini sí lo hace.

EN RETIRADA. Aunque el gran error de Rossellini consiste en enunciar que su sistema de representación es el único moralmente válido (en una clara maniobra de exclu-



De Sica y Rossellini, dos de los referentes más famosos del neorrealismo italiano.

sibilidad del temblor —epifánico si se quiere— frente a un elemento majestuoso. Los personajes de Rossellini transitan de lo conocido a lo desconocido y de allí a lo indecible; del campamento a la isla y de allí al volcán en *Stromboli*; de la casa burguesa a los barrios pobres y de allí a la habitación-celda en *Europa '51*; del hotel internacional a Nápoles y de allí a Pompeya en *Viaggio in Italia*. Espacios desconcertantes, abiertos a una gran variedad de significados pertinentes pero nunca unívocos. La imposibilidad de decir con una única palabra, el espacio como metáfora. Rossellini descubrió que era posible metaforizar el espacio sin deformarlo, sin trucar la imagen, sin enrarecer siquiera la atmósfera del relato. Bastaba con mirarlo. Llevarnos a ese límite del realismo era su objetivo. Esta fue la mayor afrenta para los neorrealistas, que podían aceptar de muy buena gana la alegoría, la fábula, pero nunca el significado abierto que implica la metáfora.

Rossellini por no ser marxista y los cahieristas lo defendían porque les servía como antecedente del cine que querían hacer. Un debate cuya base era la política de Estado se cruzaba con otro cuya base era la política cultural. Rossellini entró en la discusión apoyándose en los *Cahiers*, que, a su vez, lo tomaron por oráculo. Aquí es donde la obra comienza a quedar marcada por la guerra, dado que varias de sus declaraciones son cuestionables o no concuerdan con lo que realmente hay dentro de las películas. Siguiendo las ideas bazinianas, por ejemplo, Rossellini habla en contra del montaje. Sin embargo, en sus películas hay una utilización clásica del montaje. Alain Bergala señala, por ejemplo, la escena de la fábrica en *Europa '51*, donde el montaje empleado para mostrar la deshumanización de las máquinas es casi eisensteiniano. ¿La escena de *Viaggio in Italia* en la que Ingrid Bergman recorre una calle de Nápoles sugestionándo-

sión), lo que sí es cierto es que el cine en él parte de una preocupación moral. Preocupación que lo llevará a "dejar" el cine. Ya no le interesa hacer arte, filtrar las marcas a través de la conciencia. La apuesta ahora es mayor: mediante la televisión, Rossellini quiere mostrar la aparición de esas marcas en la historia y contribuir a su construcción, quiere educar. Sin embargo, no hace televisión. Rossellini hace cine didáctico en televisión, aprovechando su gran alcance pero sin reflexionar sobre esta como un medio distinto. Su diagnóstico sobre la sociedad y el arte modernos lo convencen de la necesidad de educar por sobre la necesidad del arte. Puede alegarse que en esta iniciativa persiste la idea de considerarse a sí mismo como el depositario de la verdad. Lo salva una seria preocupación historiográfica: sus películas constituyen una historia de la cultura a través de hechos rigurosamente documentados.

CRIMENES DE GUERRA. La carrera internacional de Roberto Rossellini empieza con *Roma, ciudad abierta*, pero antes había realizado tres películas durante el régimen fascista y una más, que terminó otro director, mientras el avance de las fuerzas aliadas obligaba a los alemanes a retirarse de Italia. En una de las tres realizadas durante el régimen fascista, *Un piloto regresa*, el argumento y la supervisión fueron de Tito Silvio Mursino (Vittorio Mussolini, el hijo de Benito). Otra, *L'uomo della croce*, está dedicada "a la memoria de los curas castrenses caídos en la cruzada contra los sin Dios, en defensa de la patria y el apostolado que permitió encender una luz de verdad y justicia en la tierra de la barbarie". Entiéndase en tierra soviética.

Es cierto que las películas fascistas de Rossellini intentan una visión de la guerra desde el individuo, marcando ante todo las contradicciones y el absurdo de la guerra misma, así como también es cierto que el enemigo nunca es mostrado como encarnación de la maldad (como sí lo son los alemanes en *Roma, ciudad abierta*). En este sentido, no son películas de abierta exaltación del régimen fascista. Pero también es cierto que el mensaje que incentiva la lucha queda en pie. Son, por lo tanto, propaganda política. El colaboracionismo fue una de las armas más utilizadas por los teóricos neorrealistas que se sintieron defraudados ante el viraje post *Paisà*. Roberto Rossellini, por su parte, nunca habló mucho de sus películas fascistas y los cahieristas tampoco preguntaron



demasiado. De hecho, cuando *Cahiers* le encarga a Rossellini una serie de notas sobre su quehacer cinematográfico, publicadas bajo el nombre *Diez años de cine*, esas cuatro películas previas no son siquiera mencionadas. Rossellini prefiere empezar su historia con *Roma, ciudad abierta*.

Es muy duro aceptar que este ser sensible, preocupado por la moral y por la verdad, haya sido capaz de colaborar con el régimen. Días atrás, alguien con quien comentaba el problema me preguntó: ¿por qué no le pasó lo mismo que a la Riefenstahl? Se me ocurren cuatro razones: Rossellini no era tan importante para la propaganda fascista como la Riefenstahl para la nazi; Italia no era Alemania y Mussolini no fue Hitler; la Riefenstahl no filmó *Berlín, ciudad abierta*, y el programa estético de Rossellini cuadraba con los paradigmas que se impusieron en la época—tanto el neorrealista como el cahierista—mucho más que el estilo abstracto y

formalista de la Riefenstahl. Tal vez la última razón no sea la menos importante. En *Era noche en Roma*, Rossellini ensaya una autojustificación cuando un médico explica que todos los italianos eran fascistas hasta que cambió el viento (el desarrollo de la guerra). Pero no importan las tesis acerca de por qué aceptó dirigir esas películas. La más aceptable sería que decidió filmar a cualquier precio. Y eso no es lícito. "No se puede filmar a Pinochet inocentemente. Puede uno negarse a filmarlo", dijo Godard. Es importante tener presente esta cuestión, y no silenciarla, ya que el mercenarismo es una práctica habitualmente promocionada por varios directores y estudiantes de cine (hay quienes afirman cínicamente "yo no pregunto de dónde viene la plata"). El colaboracionismo fascista no atenta contra el inmenso valor de la filmografía rosselliniana, pero es una mancha indeleble en sus manos. ■

directo a video

4 DIAS EN SEPTIEMBRE, *O que isso, companheiro?* (Brasil, 1998), dirigida por Bruno Barreto, con Alan Arkin, Pedro Cardoso, Fernanda Torres. (Gativideo)

Bueno, directo a video, lo que se dice directo a video no es. Pero mucha gente no la vio y nosotros ni siquiera publicamos la crítica, así que vamos a dejarla en esta sección. Un militante estudiantil decide pasar a la lucha armada durante la dictadura en Brasil. Junto con él descubrimos cómo funciona la organización y cómo se ingresa en ella. La identificación con ese personaje es inmediata, y lo mismo ocurre con María, quien le perdona un desliz en el primer encuentro. Desde el principio no hay dudas de que la película se inclina a favor de ellos. También el embajador es mirado con simpatía, ya que se lo muestra como un hombre noble, inteligente, justo y comprensivo, que solo pretende sobrevivir a la situación con dignidad. A ellos se agregan dos personajes del otro grupo militante (uno es malo y el otro es veterano) y finalmente una figura complicada: el policía torturador. La película trata de explicar su vida y mostrarlo como un ser humano. La apuesta es fuerte pero quizá Barreto no la profundice demasiado. A pesar de todo, se trata de un personaje despreciable, humano sí, pero despreciable. No hay villanos tradicionales en la película, pero está claro que el espectador desea dos cosas: que el MR-8 logre su cometido y que en la empresa no muera ninguno de sus miembros (quizás el malo inspire menos compasión) ni maten al embajador. Esta identificación con los dos bandos no parece muy jugada pero cinematográficamente mantiene el interés en todo momento, porque además la película es de factura industrial pero efectiva. Posee varias escenas muy logradas y la fotografía de Félix Monti es un pequeño milagro. Luego del clímax del film sigue un epílogo que deja en claro que, aunque la película no sea muy audaz, al menos dedica un espacio a contar la historia de un grupo de personas que creyeron en algo, tuvieron una idea y la llevaron a cabo. En eso se parece claramente a una película americana. **Santiago García**

LEGADO SATANICO, *Trance* (EE.UU., 1998), dirigida por Michael Almereyda, con Rachel O'Rourke, Lois Smith, Christopher Walken. (SBP)

Apenas algunas semanas después del re-

trasado estreno de *Nadja*, la edición en video de *Legado satánico* parece confirmar algunas virtudes del realizador Michael Almereyda, especialmente en el manejo de cierto clima enrarecido que evita todas las tipologías del cine de terror de los 90.

Transmutación de almas mediante, una vieja maldición irlandesa sobre brujas enterradas en lodo se transforma en un infierno para una pareja de alcohólicos neoyorquinos tratando de "limpiarse".

El imaginativo uso de los recursos técnicos y narrativos hacen olvidar, por momentos, el evidente bajo presupuesto disponible a la hora del rodaje, y lo que en *Nadja* resultaba gratuito y trasnochado está aquí utilizado en función de la historia: imágenes en Super 8, profusión de planos en granangular y una cámara inquieta que parece formar parte del antiguo castillo en el que se desarrolla la historia.

El próximo proyecto de Almereyda es nada más ni nada menos que una nueva versión de *Hamlet* con Ethan Hawke en el reparto. Veremos entonces si este fiel hijo del Sundance Institute puede con Shakespeare. **Diego Brodersen**

TODAVIA LOCOS, *Still Crazy* (Inglaterra, 1999), dirigida por Brian Gibson, con Stephen Rea, Billy Connolly, Juliet Aubrey. (LK-Tel)

Todavía locos se promociona como "cuando *The Commitments* conoce a *Full Monty* (sic)", una definición fatalmente exacta. Los dos títulos citados en la cajita representan (más allá de la calidad) una de las corrientes del cine inglés de exportación: el que, en lugar de calcar moldes norteamericanos —por ejemplo, *Cuatro bodas y un funeral* o *Un lugar llamado Notting Hill*—, trivializa la vertiente "social" del cine inglés (cuyos exponentes serían Mike Leigh o Ken Loach) y la vuelve digerible para todo el mundo. *Todavía locos* cuenta la historia de un grupo de rock de los setenta que vuelve a reunirse veinte años después, viejos y *démodés*, para intentar un regreso y hacer unos pesos. La estructura del film es tan parecida a la de *Full Monty* que se vuelve inmediatamente previsible. Lo que hace que la película no sea del todo mala y se pueda ver con una cierta sonrisa es que los personajes nos caen simpáticos (Stephen Rea logra una excelente composición como un ser humano normal) y queremos que les vaya bien. Pero la necesidad de que la película cruce el charco



4 días en septiembre

La película brasileña que se basa en el libro de Fernando Gabeira, uno de los secuestradores del embajador de Estados Unidos.

hace que lo que podría ser un retrato amable abunde en secuencias deshilachadas que carecen de humor, crecimiento dramático o incluso de sentido.

Más allá de la calidad de *Todavía locos*, lo más interesante del film es ser un ejemplo del uso que se hace de las características de ciertas cinematografías para volverlas "comerciales" y globales (véase, como ejemplo extremo, la iraní *Niños del cielo*). Y la globalización se traduce en adaptación al gusto del público norteamericano. No por nada *Todavía locos* termina con un concierto de rock y una invocación a Dios, algo impensable en cualquier película inglesa, pero imprescindible en cualquier historia de caída y redención de Hollywood. **Leonardo M. D'Espósito**

UN DILEMA DE AMOR, *A Cool, Dry Place* (EE.UU., 1998), dirigida por John N. Smith, con Vince Vaughn, Joey Lauren Adams, Monica Potter. (Gativideo)

No era demasiado alentador enfrentarse a un nuevo largometraje del mismo realizador que años atrás puso su firma en *Mentes peligrosas*, film que no resultaba, precisamente, un dechado de virtudes cinematográficas, y donde, a través de una ideología cercana a *Al maestro con cariño* pero "modernizada" (aunque es sabido que la comunidad negra norteamericana usa el vocablo *motherfucker* desde mucho antes de que Sidney Poitier balbuceara por vez primera), se intentaba dictar ingenuas lecciones de moral sobre una problemática complejísima por sus derivaciones sociales y políticas.

Una de las primeras impresiones favorables que se desprenden de la visión de *Un dilema de amor* es la certeza de que, a pesar de todos los prejuicios que se puedan tener (fundamentados en datos de la realidad, claro está), Vince Vaughn, el actor de la innecesaria remake de *Psicosis*, puede

actuar. E incluso hacerlo razonablemente bien en el rol de un abogado pelagatos abandonado por su mujer, que trata por todos los medios de criar a su único hijo en medio de una nueva historia sentimental (Joey Lauren Adams, la chica bisexual de *La otra cara del amor*) y con la posibilidad cierta de obtener por fin un buen empleo en otra ciudad.

El tono adoptado para contar esta historia de reencuentros y desencuentros es el de la sutileza: utilizando diálogos certeros que dejan entrever un subtexto mucho más profundo que la literalidad de lo dicho, evitando escenas de clímax innecesarias y dejando de lado posibles lecturas morales sobre las acciones tomadas por los personajes. *Un dilema de amor* es una película sencilla, sin pretensiones, que transcurre amablemente, sin sobresaltos. Como un telefilm de la semana, pero bien hecho. **DB**

clásicos

POR METERSE A REDENTOR, *Sullivan's Travels* (EE.UU., 1941), dirigida por Preston Sturges, con Joel McCrea, Veronica Lake, William Demarest, Robert Warwick, Eric Blore. (Epoca)
 En el N° 78 la revista le dedicó un merecido dossier al cine de Preston Sturges (con Noriega, su fanático incondicional, a la cabeza). En esas páginas, entre otras cuestiones, se señalaba la maestría de un director que se diferenciaba de otros colegas en su tratamiento de la comedia, en especial durante el período producido por Paramount, el corpus esencial de su carrera. De esos años es *Por meterse a redentor*, una comedia con tintes sociales cuyo personaje principal es un director de cine de historias ligeras que decide convivir con los pobres y los marginales para conocer un mundo "real" y diferente al de sus films.

Más allá de las constantes reconocibles del cine de Sturges –su crítica a diversos segmentos de la sociedad, la usurpación de identidades, la manera en que confluyen la gracia y la amargura en una misma escena–, *Por meterse a redentor* es una original fábula que remite al

Hollywood de aquellos años al que, obviamente, el realizador conocía al detalle. Cuando Sullivan (estupendo Joel McCrea) discute con dos productores sobre el inicio de su nueva vida, ellos le sugieren la necesidad de seguir haciendo comedias pasatistas en lugar de historias con problemáticas sociales. En ese entonces, con un mundo en guerra y con Estados Unidos en las vísperas de su participación, Sullivan (es decir, el propio Sturges) desoye los reclamos de Hollywood.

Sullivan's Travels es una película de una gran complejidad y con unos cambios de tono que confirman las marcas autorales de Sturges. De las primeras escenas disparatadas se pasa a una segunda parte donde el director expone su negrísima opinión sobre los Estados Unidos. Sullivan descubre que en todas las clases sociales hay avaricia y personajes siniestros. La mirada de Sturges es ambigua pero también contundente: en la película la bondad y la maldad no son patrimonio de un segmento social determinado. Es Hollywood el que, gracias a su política de entretenimiento de masas, triunfa

por encima de la realidad mostrada tan ferozmente por Sturges.

Lo público y lo privado confluyen en cada una de las escenas de la película, como si se tratara de un documental sobre el propio Sturges en relación con el lugar que ocupaba en el Hollywood y los Estados Unidos de hace sesenta años, donde la única salvación posible estaba en las manos del ratón Mickey, que hacía llorar y reír a carcajadas a un grupo de marginales castigados por la sociedad. Por esa razón, *Por meterse a redentor*, más que una comedia de connotaciones sociales, es un auténtico film político. **Gustavo J. Castagna**

LA LOBA, *The Little Foxes* (EE.UU., 1941), dirigida por William Wyler, con Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Dan Duryea. (Epoca)

La filmación de *La loba* marcó el tercer y último encuentro de William Wyler y Bette Davis en un set. Antes, Wyler ya había soportado el mal genio de la diva en *Jezabel* (1938) y *La carta* (1940). Según dicen algunos críticos de la época, la excelente actuación de Davis

Los clásicos del mes

■ George Cukor tuvo que luchar contra una pareja protagonista excedida en edad y carente de carisma (Norma Shearer y Leslie Howard) en su adaptación de *Romeo y Julieta*. El habitual buen gusto del realizador y un formidable cast de secundarios llevan en algunos momentos el proyecto a buen puerto. (Epoca)

■ La extraña pareja que formaron Michael Powell y Emeric Pressburger produjo algunas de las obras más importantes de la cinematografía inglesa. *Las zapatillas rojas*, una fascinante reflexión sobre las relaciones entre el arte y la realidad, deslumbra por la precisión de su puesta en escena y el refinado tratamiento del color y la iluminación. (Epoca)

■ Antes de convertirse en uno de los grandes maestros del western, Anthony Mann incursionó en los terrenos del cine negro con varias obras recordables. Es una verdadera suerte que una de ellas, *T-Men*, largamente ausente de cualquier circuito de exhibición, sea editada en video. (Epoca)

■ También Epoca editó un paquete de cinco películas interpretadas por Gary Cooper. Con un estilo interpretativo basado esencialmente en su "presencia cinematográfica", que en algunas ocasiones no deja de lado cierta dosis de ironía, la de Cooper es una figura insoslayable dentro del cine norteamericano.

■ *Beau Geste*, de William Wellman, es uno de los grandes clásicos del cine de aventuras. Tal vez hoy el film sobreviva más por su prestigio que por sus auténticos valores pero, ante la ausencia de exponentes actuales valiosos del género, no estará de más verla. (Epoca)

■ En *¿Por quién doblan las campanas?*, el mediocre Sam Woods convierte a la gran novela de Hemingway en un vulgar *soaper*, en el que lo más destacable es la siempre luminosa presencia de Ingrid Bergman. (Epoca)

■ *Los inconquistables* es un típico exponente del cine de Cecil B. De Mille, esa curiosa mezcla de monumentalismo inútil, gran espectáculo y pastiche kitsch. Como en todos los films del director, podrán encontrarse algunos buenos pasajes y una gran cantidad de celuloide desperdiciado. (Epoca)

■ *Viento salvaje* es una de las varias películas que el argentino Hugo Fregonese rodó en Esta-



Gary Cooper en *¿Por quién doblan las campanas?*

dos Unidos. Además de la presencia de Cooper y de Barbara Stanwyck, el film no logra casi nunca remontar vuelo, convirtiéndose en un rutinario relato de acción fácilmente olvidable. (Epoca)

■ En cuanto a *El caballero del desierto*, es una atípica y solitaria incursión de William Wyler en el terreno del western. El resultado es un muy interesante exponente del género, con un Cooper excelente y una memorable interpretación de Walter Brennan como el insólito juez Roy Bean, un personaje retomado años después por Paul Newman en uno de los mejores films de John Huston. (Epoca) **Jorge García**



Por meterse a redentor

Una de las películas más famosas de Preston Sturges, un extraordinario director que recién ahora se vuelve a valorizar como en su época de esplendor.

en *La loba* tiene que ver con una pulseada que la actriz le ganó al realizador: durante el rodaje Wyler llegó a hacerle repetir una toma medio centenar de veces, pero no logró que Bette construyera un personaje de perfil más bajo. Y esa apuesta extrema de la actriz tuvo resultados inmejorables. Cuesta recordar un personaje tan malvado como Regina Hubbard en la historia del cine. Tan frío, calculador y decidido a responder únicamente a su ambición. Si la historia es como la cuentan, entonces el mérito mayor es de la Davis, que ayudó con su triunfo en la pequeña batalla a construir una gran película.

La loba es, básicamente, la historia de una mujer que no puede amar. Incapaz de sentir algo por los demás, Regina Hubbard se aferra a la obsesión por el dinero. El desarrollo de su dramático derrotero abre paso a un film de inusual trasfondo político. La maniobra que Regina perpetra para quedarse con los bienes de su marido, que sufre graves problemas de salud, son lisa y llanamente el síntoma inexcusable de la codicia salvaje que motorizó el capitalismo, especialmente en la época en la que Estados Unidos se reordenaba después de sangrarse en la Guerra Civil. La falta absoluta de escrúpulos de los personajes de *La loba* dota también al film de una inusual actualidad para los argentinos, acos-

tumbrados a toparse en las páginas de sociales de las revistas más vendidas en el mercado local con depredadores que harían sonrojar a los Hubbards. **Alejandro Lingenti**

LOS CUATRO HIJOS DE KATIE ELDER, *The Sons of Katie Elder* (EE.UU., 1965), dirigida por Henry Hathaway, con John Wayne, Dean Martin, Earl Holliman, Michael Anderson Jr. (Cobi)

Vi esta película docenas de veces, desde que tenía diez años hasta la semana pasada, donde por primera vez la pude disfrutar substitulada. Nunca la vi en el cine. No se trata de una obra maestra pero tampoco pretende serlo; se sostiene de punta a punta y el tiempo no la afectó en lo más mínimo. Luego de muchos años de separación, cuatro hermanos se reúnen para el funeral de su madre. Juntos descubren que algo anda mal en el pueblo y deciden ajustar cuentas con el pasado y desentrañar la oscura muerte de su padre. Los hijos son: Wayne, un famoso pistolero; Martin, el jugador borrachín; Earl Holliman y Michael Anderson Jr., el benjamín a quien todos protegen y quieren obligar a estudiar. La película tiene varias escenas que merecen la categoría de clásicas: Wayne asistiendo a lo lejos al funeral, la pelea de los hermanos en la casa, la estafa que hace Mar-

tin en el bar con el truco del ojo de vidrio y el tiroteo final en el pueblo con la lata de pólvora deslizándose por la armería. Si eso era lo que el mainstream ofrecía a los espectadores de la época, hay que decir que eran espectadores privilegiados. Henry Hathaway —artesano de Hollywood por definición— tuvo varios picos memorables en su extensa carrera y en esta película logra un relato fluido, con fuerza, y con bastante humor a pesar de tratarse de una historia seria. La figura de Katie Elder, a quien nunca vemos pero que domina el relato, tiene la intensidad dramática y el contenido moral que años más tarde encontraremos en un personaje de *Los imperdonables*: la esposa muerta del protagonista, una mujer maravillosa a quien todos respetan pero que tuvo un final triste. Sus hijos se dan cuenta de que le fallaron y ahora quieren poner las cosas en su lugar. A pesar del humor, subyace en la película un tono melancólico. Que el film no alcance el nivel de obra maestra resulta irrelevante a la hora de disfrutarlo. Con esta película se demuestra que, aun en sus últimos años de esplendor, la calidad del western clásico era increíble. Y que detrás de los títulos más reconocidos del género, había muchos otros que también merecerían llevar el calificativo de clásicos.

Santiago García

ahora en video

CRIMEN VERDADERO, *True Crime*, dirigida por Clint Eastwood. (AVH)

Clint Eastwood se ha instalado de manera definitiva como el último gran autor de Hollywood. No es que no puedan aparecer otros en el futuro. Pero es difícil encontrar hoy en día alguien que esté a la altura de su talento y ofrezca una filmografía tan coherente y sólida como la suya. Comentario en EA N° 87.

MADRE E HIJO, *Mat' i syn*, dirigida por Alexander Sokurov. (AVH)

Una maravilla difícil de describir. La película más original del año. Un film inolvidable. Comentario y nota especial en el N° 69 y otros comentarios en el N° 88.

MUNDO GRUA, dirigida por Pablo Trapero. (AVH)

La película argentina del año. Una ópera prima que ya forma parte de la historia de nuestro cine. Luis Margani (el Rulo) es uno de los actores/personajes más queribles y mejor interpretados del cine nacional. Un film absolutamente imperdible. Comentarios y gran cobertura con reportaje y todo en EA N° 86 y 88.

ANALIZAME, *Analyze This*, dirigida por Harold Ramis. (AVH)

Alguien tuvo esta idea: hagamos una película sobre un psicoanalista que tiene como cliente a un peligroso mafioso, y creyó que con eso alcanzaba. Pero claramente no es así; además en el cable dan otra película con la original premisa. Pero los mil chistes fáciles funcionan, Joe Viterelli se luce como pocas veces haciendo de guardaespaldas y Lisa Kudrow demuestra que, fuera del canal



Mundo grúa

Premiada en Venecia, la sorpresa argentina del año ahora en video.

Sony, es una actriz mediocre. Comentario en EA N° 88.

DETRAS DE LOS OLIVOS, *Zire darakhtan e zeyton*, dirigida por Abbas Kiarostami. (AVH)

El lugar común esnob es decir que esta película es mejor que *El sabor de la cereza*. Bueno, lo es. Y la verdad es que en la comparación todos ganan. Otra maravilla de Kiarostami y uno de los finales más extraordinarios de toda la historia del cine. Comentario en EA N° 88 y análisis del final en EA N° 74.

NADIE ME QUIERE, *Keiner liebt mich*, dirigida por Doris Dörrie. (AVH)

Con perfil bajo se estrenó esta gran película de Doris Dörrie. Su pequeño éxito fue una sorpresa agradable, ya que se trata de una comedia dramática muy negra y profundamente emotiva. Escuchar la voz de Edith

Piaf se hace imprescindible luego de ver este film. Una pequeña maravilla. Comentario en EA N° 85.

FLORES DE FUEGO, *Hana-Bi*, dirigida por Takeshi Kitano. (Gativideo)

La expresión "obra maestra" es peligrosa, pero no hay dudas de que *Flores de fuego* merece ese título. Y si quedan dudas sobre el significado del término, lo aclaramos: un film tan extraordinario que la mejor manera de resumir los elogios es diciendo que se trata de una obra maestra. Primera película de Takeshi Kitano estrenada en nuestro país, esperemos que no sea la última. Comentario breve en EA N° 84 y uno extenso en EA N° 87.

LA CELEBRACION, *Festen*, dirigida por Thomas Vinterberg. (Gativideo)

El tan mentado Dogma 95 estuvo a punto de atentar contra esta película que se impone por méritos propios. ¿Para qué el Dogma entonces? Más allá de ese debate, que no es superficial, la película presenta una historia clásica y un héroe. Características poco vanguardistas pero muy válidas. Su éxito de taquilla es la muestra de que el público no siempre quiere un cine infantilizado. Comentario en EA N° 88, texto del Dogma 95 completo en EA N° 76, y polémica sobre el tema en EA N° 81.

TRES SON MULTITUD, *Rushmore*, dirigida por Wes Anderson. (Gativideo)

El cine independiente americano engendró muchos bodrios. Pero aquí estamos frente a una agradable excepción. Un film divertido, inteligente y lejos de la habitual frialdad de este tipo de películas. Bill Murray está perfecto. Comentario y nota en EA N° 87.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas subtitradas.
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



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



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

Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler del cine de todos los tiempos
Promoción para estudiantes de cine

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
inconsegibles y rarezas,
en video y DVD.

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





viernes 1

SALVADOR (1986, Oliver Stone). Film & Arts, 9 y 17 hs.

L.A. CONFIDENCIAL, *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson). HBO Olé, 20.15 hs.

SUEÑOS DE ARO, *Hoop Dreams* (1994, Steve James). HBO Olé, 13 hs.; 6/10, 11.30 hs. Este film de Steve James sigue, a lo largo de cuatro años, la vida de dos adolescentes negros que desean convertirse en estrellas del básquet. Si bien está estructurada como un documental, al sumergirse en la vida cotidiana de sus protagonistas, la película se convierte en un descarnado testimonio sobre los límites del "sueño americano".

sábado 2

CRUMB (1994, Terry Zwigoff). Film & Arts, 7 y 15 hs.

KING KONG (1933, Ernest Schoedsack y Merian Cooper). Cineplaneta, 12 hs.

domingo 3

LOS ELEGIDOS, *The Right Stuff* (1983, Philip Kaufman). Cinemax, 10.15 hs.

EL INDOMABLE, *Hud* (1963, Martin Ritt). Film Zone, 14 hs.

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and her Sisters* (1986, Woody Allen). TNT, 22 hs.; 7/10, 20 hs.; 20/10, 16 hs.

lunes 4

LA DILIGENCIA, *Stagecoach* (1939, John Ford). Cineplaneta, 12 hs.

TITANIC (1997, James Cameron). Movie City, 5.40 y 17.40 hs.

martes 5

UN TIRO EN LA NOCHE, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962, John Ford). USA-Net-work, 13 hs.

HOUSEKEEPING (1987, Bill Forsyth), con Christine Lahti y Sarah Walker. HBO Olé, 18.30 hs.; 8/10, 18.30 hs.

Esta película del escocés Bill Forsyth es una auténtica sorpresa. El demorado encuentro entre dos hermanas huérfanas y su excéntrica tía (una fabulosa Christine Lahti) excede la saga familiar para transformarse en una sombría y melancólica mirada sobre la sociedad rural norteamericana de los años cincuenta. Una pequeña gema.

miércoles 6

FIEBRE DE SANGRE, *The Gunfighter* (1950, Henry King). Cineplaneta, 12 hs.

TOOTSIE (1982, Sidney Pollack). Space, 22 hs.

UN DOMINGO EN EL CAMPO, *Un dimanche à la campagne* (1984, Bertrand Tavernier). Film & Arts, 23 hs.

jueves 7

EL SOCIO DEL SILENCIO, *The Silent Partner* (1978, Darryl Duke). Cinemax, 22 hs.

AMERICA, AMERICA (1963, Elia Kazan). Film & Arts, 23 hs.

LA CALDERA DEL DIABLO, *Peyton Place* (1957, Mark Robson), con Lana Turner y Hope Lange. Cinecanal, 23.45 hs.; 15/10, 9.45 hs.; 20/10, 5.20 hs.; 25/10, 11.20 hs. Esta adaptación del best-seller de Grace Metalious –sobre las tribulaciones sexuales y afectivas de un grupo de personajes en un poblado de Nueva Inglaterra– dio origen a una popular serie televisiva. Dirigido con innegable oficio por Mark Robson y con un reparto multiestelar, el film, dentro de su estilo de *soap*er desmadrado, contiene algunas impensadas audacias para la época.

viernes 8

LA CAMIONETA, *The Van* (1996, Stephen Frears). Cinecanal, 22 hs.

CRATURAS CELESTIALES, *Heavenly Creatures* (1994, Peter Jackson). Cineplaneta, 23.30 hs.

LA MUJER CODICIADA, *The Lusty Men* (1952, Nicholas Ray), con Robert Mitchum y Susan Hayward. Space, 16 hs.; 9/10, 12 hs.

El merecido prestigio de algunas películas de Nicholas Ray ha relegado injustamente el inmenso valor de otros títulos de su filmografía. Es el caso de esta obra, un relato ambientado en el mundo del rodeo, cuya estructura narrativa es de una asombrosa modernidad y que ha influido de manera decisiva en la obra de directores como Wim Wenders y Jim Jarmusch.

sábado 9

MIKEY Y NICKY, *Mikey and Nicky* (1976, Elaine May). Film & Arts, 9 y 17 hs.

LA DAMA DE BLANCO, *Lady in White* (1988, Frank LaLoggia). Cinecanal, 10.50 y 18.20 hs.

PACTO DE SANGRE, *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder), con Barbara Stanwyck y

Fred MacMurray. Cineplaneta, 12 hs.; 10/10, 1.35 hs.

Billy Wilder no solo es un maestro de la comedia y el director de algunos formidables melodramas, sino que también dirigió esta cumbre del cine negro. Gran adaptación de la novela de James Cain, con la Stanwyck en el apogeo de su sensualidad y perversión y Fred MacMurray mostrando las facetas más oscuras del americano medio, la película es un *must* absoluto.

domingo 10

EL OCASO DE UNA VIDA, *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.
CEMENTERIO DE ANIMALES, *Pet Sematary* (1989, Mary Lambert). Cinecanal, 23.30 hs.

CIENT AÑOS DE HITCHCOCK, *Hitchcock Centennial: The Genius Behind the Showman* (1999, Michael Epstein). Movie City, 11.20 hs.

Sin ser un trabajo de alto vuelo, este documental sobre Alfred Hitchcock contiene pasajes destacables (el bloque dedicado a *Psicosis*, alguna filmación casera del director, la entrega del Oscar a *Rebeca*) y será de gran atracción para todos los interesados en la obra del maestro británico.

lunes 11

SUEÑOS, *Akira Kurosawa's Dreams* (1990, Akira Kurosawa). Cinemax, 10.45 hs.
LA MUJER PANTERA, *Cat People* (1942, Jacques Tourneur). Cineplaneta, 12 hs.

EL TIRADOR, *The Shootist* (1976, Don Siegel), con John Wayne y Lauren Bacall. Film Zone, 20 hs.

John Wayne se estaba muriendo de cáncer cuando rodó este western sobre un pistolero que también se está muriendo de cáncer y solo busca acabar sus días en paz. Lejos del sentimentalismo y la autoindulgencia, el film, último trabajo del actor, es una elegíaca reflexión sobre el género y el hombre frente a su mito, pero además la demostración palpable, para quienes todavía no lo creen, de que Wayne fue uno de los más grandes actores del cine norteamericano.

martes 12

DIME QUE ME AMAS, JUNIE MOON, *Tell Me That You Love Me, Junie Moon* (1970, Otto Preminger). Cinecanal, 11.30 hs.
LA SEPTIMA VICTIMA, *The Seventh Victim* (1943, Mark Robson). Cineplaneta, 12 hs.

Michael Moore: La irreverencia como forma expresiva

Es evidente que dentro del cine contemporáneo prácticamente han desaparecido los directores que abordan la sátira política y social como género expresivo. Sin embargo, hay una saludable excepción: el norteamericano Michael Moore. Nacido en Michigan en 1954, Moore es poco conocido en estas tierras (se pudo ver en el cable su primera película, *Roger y yo*, proyectada en horarios insólitos y en versión doblada, y también alguna vez se vio su segundo film, *Canadian Bacon*). Antes de convertirse en cineasta, Moore se dio a conocer escribiendo cáusticos artículos en periódicos independientes de su ciudad natal. El estilo irreverente e iconoclasta de esas notas se puede apreciar también en la citada *Roger y yo*, un film planteado en principio como un documental sobre la crisis de la industria automotriz en la ciudad de Flint, pero que distorsiona y falsea deliberadamente los ejes de ese género para constituirse en una demoledora visión de la crisis de los ideales políticos en los reaganianos años ochenta. Tras ese brillante debut, Moore realizó *Canadian Bacon*, el último trabajo para la pantalla del prematuramente desaparecido actor John Candy, una obra menos lograda en la que el presidente de los Estados Unidos —un liberal de estilo clintoniano— decide, para asegurar su reelección, declararle la guerra nada menos que a Canadá. Además de esas películas (y de un corto complementario de *Roger y yo*), Moore también dirigió la serie televisiva *TV Nation*, en la que continuó desarrollando su corrosiva mirada sobre las instituciones norteamericanas, y escribió una exitosa novela, *Down Size This*. Su último largometraje, *The Big One*, es, según las referencias, una desopilante crónica de las peripecias ocurridas durante la promoción del libro en su país. En el mes de octubre, el canal Film & Arts comenzará a proyectar el más reciente trabajo de Michael Moore, la serie televisiva *La cruel verdad* (*The Awful Truth*), con episodios divididos en dos partes y presentados por él mismo, en los que continúa —como puede verse en una rápida reseña de los mismos— con su revulsiva visión de la sociedad norteamericana. En el episodio inicial, en su primera parte, Moore lleva a un jurado de puritanos del siglo XVII a la casa de un fiscal para demostrarle cómo puede realizarse una ca-



cería de brujas a bajo costo, y en la segunda lanza una cruzada contra un proveedor de servicios médicos que se niega a pagar un trasplante. (6/10, 22 hs.; 7/10, 6 y 14 hs.; 9/10, 20.30 hs.; 10/10, 4.30 y 12.30 hs.)

En el segundo episodio, el director muestra en primer término un programa de preguntas y respuestas en el que compiten ricos y pobres, y luego viaja con un grupo de homosexuales para enfrentarse con un sacerdote "antigay" de un estado conservador sureño. (13/10, 22 hs.; 14/10, 6 y 14 hs.; 16/10, 20.30 hs.; 17/10, 4.30 y 12.30 hs.)

En el tercer capítulo, en su parte inicial, Moore arremete contra Disneylandia, brindando un informe sobre las relaciones laborales en ese centro, y en la siguiente lleva a un grupo de fumadores empedernidos que han perdido su laringe a las oficinas de una compañía tabacalera. (20/10, 22 hs.; 21/10, 6 y 14 hs.; 23/10, 20.30 hs.; 24/10, 4.30 y 12.30 hs.)

Por último, en el cuarto episodio, Moore envía a su agente para investigar si una empresa cumplió con la promesa de otorgar dos mil empleos a los obreros en huelga, y después comparte sus conocimientos sobre la Guerra Fría con enviados de dos potencias nucleares: India y Pakistán. (27/10, 22 hs.; 28/10, 6 y 14 hs.; 30/10, 20.30 hs.; 31/10, 4.30 y 12.30 hs.)

miércoles 13

KAGEMUSHA (1980, Akira Kurosawa).
Cinecanal, 10.25 hs.

EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO, *The Man Who Knew Too Much* (1956, Alfred Hitchcock).
USA-Network, 23 hs.

jueves 14

SYLVIA SCARLETT (1935, George Cukor).
Cineplaneta, 12 hs.

LO QUE QUEDA DEL DÍA, *The Remains of the Day* (1993, James Ivory). Space, 22 hs.

viernes 15

UN SUEÑO DE HOGAR, *Mr. Blanding Builds His Dream House* (1948, Henry Potter). Cineplaneta, 12 hs.

ARABESCO, *Arabesque* (1966, Stanley Donen).
Cinecanal, 12.25 hs.

MAÑANA, *Tomorrow* (1972, Joseph Anthony),
con Robert Duvall y Olga Bellin. Film & Arts,
1.05, 9.05 y 17.05 hs.

Última obra de la escasa y poco conocida carrera de Joseph Anthony, este film es una verdadera rareza. Adaptación de un relato corto de William Faulkner (el guión de Horton Foote es brillante) y rodada en blanco y negro, la película es un relato intimista y contenido que además transmite una aguda visión del "sur profundo" norteamericano.

sábado 16

PECADORA EQUIVOCADA, *The Philadelphia Story* (1940, George Cukor). Cineplaneta, 12 hs.

AL FILO DEL ABISMO, *Romeo Is Bleeding* (1993, Peter Medak). I-Sat, 22 hs.

LA MOSCA, *The Fly* (1986, David Cronenberg),
con Jeff Goldblum y Geena Davis.
Film Zone, 22 hs.

La remake de David Cronenberg del pequeño clásico del cine fantástico de los cincuenta muestra todas las características de las películas del director previas a *Festín desnudo*. Aquí una de sus obsesiones temáticas centrales, la desintegración del cuerpo, es llevada hasta las últimas consecuencias por medio de un relato cargado de referencias cinéfilas, de creciente tensión y un casi desesperado romanticismo.

domingo 17

EL ESTADO DE LA UNIÓN, *The State of the Union*

(1948, Frank Capra), Cineplaneta, 12 hs.
LOS PUENTES DE MADISON, *The Bridges of Madison County* (1995, Clint Eastwood).
TNT, 17.30 hs.

lunes 18

ROUGE (1994, Krzysztof Kieslowski).
Cineplaneta, 22 hs.

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, *Somewhere in Time* (1980, Jeannot Szwarc), con Christopher Reeve y Jane Seymour. Film Zone, 18 hs.
No son muchos los críticos que aprecian este film, adaptación de una atípica novela de Richard Matheson (el guión es del mismo R. M.). Sin embargo, este relato sobre el amor obsesivo de un escritor por una actriz que vivió en otra época muestra en sus mejores momentos una atmósfera de intransigente romanticismo que recuerda los films de Frank Borzage.

martes 19

LOS IMPERDONABLES, *Unforgiven* (1992, dirigida por Clint Eastwood). TNT, 22 hs.

LOS BLANCOS NO LA SABEN METER, *White Men Can't Jump* (1992, Ron Shelton).
Cinecanal, 23.40 hs.

LAS ESPOSAS DE STEPFORD, *The Stepford Wives* (1975, Bryan Forbes), con Katharine Ross y Paula Prentiss. Space, 16 hs; 20/10, 8.30 hs.
Es una verdadera lástima que esta adaptación de una novela de Ira Levin sobre dos amigas que llegan a un poblado y se ven sorprendidas por la extraña conducta de las mujeres del lugar no haya captado cabalmente la corrosividad del original. De todos modos, el clima enrarecido y algunas buenas secuencias justifican la visión del film.

miércoles 20

SWING TIME (1936, George Stevens).
Cineplaneta, 12 hs.

TIERRA Y LIBERTAD, *Land and Freedom* (1995, Ken Loach). I-Sat, 23 hs.

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito), con Michael Douglas y Kathleen Turner. Cinecanal, 15.20 y 22 hs.; 25/10, 1.50 hs.; 30/10, 9.45 y 20 hs.
Es probable que el cine industrial americano nunca haya lanzado una visión tan cáustica y demoledora sobre el matrimonio como en esta película. Los días previos al divorcio de una pareja se convierten en una

espiral implacable de violencia y sadismo, en una narración cargada de un humor negro. Hay que decir también que la actuación de Turner es formidable y que Michael Douglas nunca estuvo mejor.

jueves 21

COWBOY (1958, Delmer Daves). Space, 16 hs.
MUÑECA DE CARNE, *Baby Doll* (1956, Elia Kazan). Film & Arts, 23 hs.

KUNDUN (1997, Martin Scorsese), con Tenzin Thuthob Tsarong y Gyurne Tethong. Movie City, 2 y 14 hs.; también 4/10, 3.25 y 15.25 hs.; 8/10, 10 y 22 hs.; 12/10, 5.20 y 17.20 hs.; 27/10, 7.55 y 19.55 hs.; 30/10, 23 hs.
Como aún no se sabe si esta última película de Martin Scorsese será estrenada, su exhibición en el cable es un acontecimiento. La historia del decimocuarto Dalai Lama que se reencarna en un niño de dos años no aparece a priori como demasiado prometedora, pero será bueno ver si Scorsese es capaz de retomar el pulso narrativo perdido en sus últimos films.

viernes 22

VIAJE FANTÁSTICO, *Fantastic Voyage* (1966, Richard Fleischer). Film Zone, 10 hs.
AL COMPAS DEL AMOR, *Shall We Dance* (1937, Mark Sandrich). Cineplaneta, 12 hs.

CARTAS DE AMOR, *Love Letters* (1999, Stanley Donen), con Steven Webber y Laura Linney. HBO Olé, 17.30 hs.; también 11/10, 22 hs.; 14/10, 0.45 hs.; 17/10, 17.15 hs.; 28/10, 2.15 hs.

Algunos números atrás deploraba el prematuro retiro de la dirección cinematográfica de Stanley Donen y expresaba mis fervientes deseos por un pronto retorno. Pues bien, se estrena este mes en el cable un film realizado este año por Donen para la TV que desde ya, y por encima de sus eventuales valores, es una cita de honor para los admiradores del director.

sábado 23

SIMPLEMENTE AMIGAS, *Career Girls* (1997, Mike Leigh). Movie City, 2 y 14 hs.
UNDERGROUND (1995, Emir Kusturica). USA-Network, 23 hs.

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, *The Best Years of Our Lives* (1946, William Wyler), con Fredric March y Myrna Loy. Cineplaneta, 12

hs.; 24/10, 1.15 hs.

Tal vez el máximo ejemplo del *soapier* post bélico y uno de los films que mejor sintetiza las virtudes y defectos del Hollywood clásico. El férreo control de Wyler sobre el elenco, su contenida puesta en escena y el brillante trabajo de cámara de Gregg Toland elevan el nivel de un film que corría el riesgo de caer en el sentimentalismo más ramplón.

domingo 24

EL CIUDADANO BOB ROBERTS, *Bob Roberts* (1992, Tim Robbins). I-Sat, 21 hs.

LA ROSA, *The Rose* (1979, Mark Rydell). Film Zone, 24 hs.

HONKYTONK MAN (1982, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y John McIntyre. Cinemax, 23.30 hs.; 11/10, 22 hs.; 20/10, 19.45 hs. No es casual que esta película sea la única de Clint Eastwood no estrenada en nuestro país y una auténtica obra "maldita" dentro de su filmografía. Relato ambientado en los años de la Depresión sobre un cantante country alcohólico y autodestructivo, es un amargo *road movie* que fusiona elementos de la picaresca con una muy negra mirada sobre la sociedad norteamericana. Para mí uno de los mejores films del realizador.

lunes 25

TIEMPO DE GITANOS, *Dom za velange* (1989, Emir Kusturica). Cinemax, 19.30 hs.

EL ELEMENTO DEL CRIMEN, *Folbrydandel element* (1984, Lars von Trier). Cineplaneta, 22 hs.

martes 26

CROSS-CREEK (1983, Martin Ritt). I-Sat, 21 hs.

MISION: IMPOSIBLE, *Mission: Impossible* (1996, Brian De Palma). I-Sat, 23 hs.

miércoles 27

LOS HERMANOS MCMULLEN, *The Brothers McMullen* (1995, Edward Burns). Cinemax, 11.45 hs.

DAISY MILLER (1974, Peter Bogdanovich). USA-Network, 13 hs.

LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS, *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, Howard Hawks), con Marilyn Monroe y Jane Russell. Film Zone, 20 hs.; 28/10, 10 hs.

Este musical de Howard Hawks es generalmente considerado como una obra menor dentro de su filmografía, en la que solo se destacarían sus estrellas femeninas. Sin embargo –más allá de las impagables actuaciones de Marilyn y la Russell, en la plenitud de su *sex appeal*– la película muestra muchas de las características de las mejores obras del director. Para ver (o rever) sin falta.

jueves 28

EL RELOJ, *The Clock* (1945, Vincente Minnelli). Cineplaneta, 12 hs.

¿QUE PASO CON BABY JANE?, *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962, Robert Aldrich). Space, 16 hs.

LA LEY DE LA CALLE, *Rumble Fish* (1983, Francis Coppola). Cinecanal, 23.45 hs.

viernes 29

CABO DE MIEDO, *Cape Fear* (1991, Martin Scorsese). Cinecanal, 18.15 hs.

EL EXORCISTA, *The Exorcist* (1973, William Friedkin). TNT, 24 hs.

WANDA (1971, Barbara Loden), con Barbara Loden y Michael Higgins. Film & Arts, 1.05, 9.05 y 17.05 hs.

Es indudable que la prematura muerte de Barbara Loden (esposa de Elia Kazan) privó al cine de una realizadora con una enorme potencialidad creativa. *Wanda*, su único film, un relato sobre la relación que se entabla entre una mujer sin horizontes vitales que se marcha de su casa y un ladrón de bancos, es una película de notable modernidad narrativa y gran lucidez ideológica.

sábado 30

TENER Y NO TENER, *To Have and Have Not* (1944, Howard Hawks). Cineplaneta, 12 hs.

ALIENS, EL REGRESO, *Aliens* (1986, James Cameron). Film Zone, 20 hs.

domingo 31

BUFFET FROID (1979, Bertrand Blier). Film & Arts, 19 hs.

ATAME! (1990, Pedro Almodóvar). Cineplaneta, 23.50 hs.

LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT, *Les demoiselles de Rochefort* (1965, Jacques Demy), con Françoise Dorléac y Georges Chakiris. Cinemax, 20.15 hs.; 18/10, 22 hs.; 27/10, 23.45 hs.

Uno de los directores franceses con un universo más personal e intransferible es, sin duda, Jacques Demy. Este homenaje a la comedia musical norteamericana está bastante alejado de la milagrosa perfección de *Los paraguas de Cherburgo*, pero igual –sobre todo teniendo en cuenta el tiempo que hace que no se exhibe– valdrá la pena echarle un vistazo.



teltron

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
VIDEOCASETES VÍRGENES A GRAN ELABORACIÓN Y PRO
EN DURACIONES DESDE 5 HASTA 230 MINUTOS

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

ciclos

CICLO FASSBINDER EN CINE CLUB ECO

A las 19 en Corrientes 4940. Bono contribución: \$ 2,50. Funciones con debate posterior. Informes al 4854-6180.

Programa: *Bolwieser*, 1976 (2/10 y 3/10); *Fontane Effi Briest*, 1973 (9/10 y 10/10); *Ruleta china* (16/10 y 17/10); *El matrimonio de Maria Braun*, 1978 (23/10 y 24/10); *Lili Marleen*, 1980 (30/10 y 31/10).

MUSEO DE ARTE MODERNO

En San Juan 350. Coordinado por Claudio Caldini.

Programa: *Monterrey Pop*, 1969, de Don A. Pennebaker (10/10). *Don't Look Back*, 1965, de Don A. Pennebaker (17/10).

Imperdible: *Don't Look Back* sigue la gira de Bob Dylan en Londres en 1966 y es el ejemplo de un estilo de documental que ha hecho historia.

CENTRO CULTURAL RECOLETA

Ciclo de cine francés "Godard & Tavernier" Junín 1930. Los viernes a las 19.30. Entrada gratuita.

Programa: *Nombre propio Carmen*, 1983, de Jean-Luc Godard (1/10); *Los carabineros*, 1962, de Jean-Luc Godard (8/10); *Alphaville*, 1965, de Jean-Luc Godard (15/10); *Que comience la fiesta*, 1974, de Bertrand Tavernier (22/10); *Más allá de la justicia*, 1981, de Bertrand Tavernier (29/10).

Ciclo "La pintura y el cine"

Junín 1930. Los sábados a las 19.30. Entrada gratuita.

Programa: *La marquesa de O*, de Eric Rohmer (2/10); *Basquiat*, de Julian Schnabel (9/10); *Los modernos*, de Alan Rudolph (16/10); *Historias de Nueva York*, de Martin Scorsese (30/10).

CINE PORTUGUES EN LA LUGONES

Programa: *O bobo*, 1987, de José Alvaro Moraes (1/10); *Tiempos difíciles*, 1988, de João Botelho (2/10); *La pelvis de John Wayne*, 1997, de João César Monteiro (3/10); *Viaje al principio del mundo*, 1997, de Manoel de Oliveira (5/10); *La extranjera*, 1982, de João Mario Grillo (6/10).

Imperdible: Para quien no la vio en su estreno (bueno, mucha gente no la vio), *Viaje al principio del mundo* es una maravilla. Y *La pelvis de John Wayne* (provocativo premio FIPRESCI en Mar del Plata 1997) es un verdadero desafío al espectador.

RETROSPECTIVA SYBERBERG EN LA LUGONES

Otra vez en la Lugones (Corrientes 1530,

10º piso) se celebra el acontecimiento cinéfilo del mes. Organizado por el Instituto Goethe, se exhibirá una completa retrospectiva del polémico director alemán Hans-Jürgen Syberberg, cuyo ciclo de películas ha revisado de una forma poco ortodoxa el pasado alemán. Syberberg viene a la Argentina y participará en algunas de las exhibiciones y en mesas redondas en el Instituto Goethe (Corrientes 319).

Programa: *Ludwig: Réquiem por un rey virgen* (7/10); *Karl May: En búsqueda del paraíso perdido*, 1974 (8/10); *Hitler, una película de Alemania*, partes I y II (9/10); *Hitler, una película de Alemania*, partes III y IV (10/10); *Romy: Anatomía de un rostro* y Syberberg filma a Brecht (12/10); *Sex-Business: Made in Passing* (13/10); *La noche* (14/10); *Marquise von O* (15/10); *Un sueño... y si no qué* (16/10); *Wilhelmstrasse* (17/10).

Imperdible: Todo, pero estén prevenidos porque las obras de Syberberg no se parecen a nada de lo que uno está acostumbrado a ver. Un ejemplo: *La noche* es un monólogo de seis horas.

FESTIVAL DE FILMS MARGINALES

Todos los días a las 21 en la Facultad de Filosofía y Letras, Puán 470, tercer piso, aula 324. Entrada libre y gratuita. Organizado por el Proyecto Cultural de Letras J. L. Borges. Secretaría de Cultura (CEFYL). Coordinado por Silvia G. Romero y Fabián Sancho.

Programa: *Dead Boys Can't Fly*, de Howard Winters (8/10); *Gun crazy* (Tamra Davis) (15/10); *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz (22/10).

CINE EN LA CASA DE LOS ESTUDIANTES

En forma gratuita se exhiben en la Casa del Estudiante, Uruguay 969, distintos ciclos de películas en video ampliado.

concursos

Organizado por Nexo Asociación Civil de Argentina, se realizará, del 2 al 8 de diciembre en Buenos Aires, el Primer Festival Internacional de Cine Gay. Dentro del festival se hará un concurso de cortos de temática gay, lésbica, transexual, travesti o bisexual. Los trabajos se reciben del 4 de octubre al 12 de noviembre a las 20 en Callao 339, 4º piso, Buenos Aires. Más información al 4373-3525 o por e-mail a festivalgay@nexo.org.

La Tribu convoca a videastas a presentar sus trabajos a la 3ª Muestra de Video Alternativo. Los videos deben tener una duración máxima de 30 minutos y no haber sido exhibidos en el circuito comercial.

libros

Leonard Maltin's 2000 Movie & Video Guide de Leonard Maltin. Signet.

Cuesta alrededor de \$ 22 en Buenos Aires. Se consigue más barata si se la compra por Internet.

Qué es: La archifamosa guía de cine y video. 20.000 títulos con ficha técnica breve, datos importantes de la producción, sinopsis a veces y una calificación que va del máximo **** al incomparable BOMB. Trae (traía hasta el 99) un anexo con algunas filmografías de actores y directores e indicaciones sobre qué películas están en video y DVD. Es útil, pero nunca tendrá todo lo necesario. Divierte y sirve para pelearse con el autor si uno ve una película solo.

Qué nos pareció: Maltin decidió terminar el milenio con sinceridad y sacar el anexo de los directores, decretando en su guía la muerte de los autores. Una lástima, ya que la pequeña y práctica guía se vuelve incompleta, y además, no podemos tirar ni regalar la del 99. Pero Maltin agrega una lista de las cien películas fundamentales del siglo, donde mezcla obras maestras con ñoñerías. El estilo familiar de Maltin nunca cambia. Y sí: le encantaron *La vida es bella* y *Shakespeare apasionado*.

videoclubes

El videoclub es una institución que renació. Muchos se han especializado y las cadenas

tienen en Blockbuster por lo menos un exponente que ha venido para quedarse. Pero ya sabemos que esa cadena en realidad parece un shopping frío y sin ningún tipo de guía. Pequeño como un pañuelo, *Piccadilly*, el videoclub de Lambaré y Sarmiento, parece no tener fondo. Conviven allí las novedades (todas las que se estrenaron en cine, sin excepción) con los clásicos. Los de Hollywood, los italianos, los franceses. Ingmar Bergman y Mike Myers. Orson Welles y Santiago Segura. El llamado cine bizarro y los films más intelectuales. Los mudos, los dibujitos animados y el cine argentino. Lo esencial es la libertad con la que todos conviven. Una visión del cine amplia y democrática. Además, de lunes a viernes a la tarde está Luis, un tipo fenómeno que con la misma libertad puede hablar sobre todas las películas que tiene. Y, como en los videoclubes de barrio, puede recomendarle al cliente el film que más le va a gustar, lo cual es impensable en una cadena de fast-video. Todas las copias son originales y están en buen estado, lo que lo destaca del gremio local, tan propenso al material de segunda mano.

lo que pasó

Fue desopilante pero no deja de ser un furcio. En las páginas que abrían la nota sobre Shohei Imamura, nuestro diseñador estrella rosarino (pero no misógino), Carlos Araujo, resolvió, supervisado por los cuadros superiores de esta noble empresa, ilustrar con unos ideogramas japoneses que aparecían en todas las fotos prestadas por el Teatro San Martín y que provenían de The Japan Foundation. "¿No será una puteada?", preguntó alguien, ligeramente inquieto. No,



seguro que dice "Imamura", contestó el artista. La incógnita se develó cuando el agregado cultural de la embajada recibió una copia de la revista y estalló en carcajadas. Los ideogramas, explicó, dicen: "Por favor, devolver estas fotos".

CQC entrevista a los protagonistas de *Héroes y demonios*: Echarri, Pietra y D'Elia. De entrada, se advierte al espectador que tienen mala onda con Echarri y que "la gracia" consistirá en ignorarlo. Así, Kusnetzoff logra crear un ambiente tan denso que los otros dos actores, Pietra y D'Elia, manifiestan su malestar al tiempo que Echarri se retira. Es increíble que esta nota haya llegado al aire. Por lo general, el programa "bromea" con los personajes pero permitiéndoles entrar en el juego. En este caso, el nivel de agresión y la falta de respeto cruzaron el límite. ¿Por qué esto puede pasar? Porque es "progre" maltratar a los "lindos" que devienen personajes públicos (ya sean modelos, actores, conductores, etc.). Con el poder no se jode. Se lo chicanea, pero hasta ahí. Todo el anteaño pasado, Carlos Ruckauf era para el mismo programa una figura "pio-la", el "amigo" de Andy que le regaló una corbata en cámara. Las conclusiones sobran, el cinismo, también.

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN
DVD
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 13 Y 16 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

Soledad Villamil



Soledad Villamil dejó de ser Cenicienta. Su corona ahora brilla en *El mismo amor, la misma lluvia*.

¿Cómo se llega a ser una estrella de cine en un país sin *star system* cinematográfico? ¿Cómo puede una actriz convertirse en reina, si nuestro cine ha decretado la abolición de la monarquía actoral? ¿Cómo combinar esas falencias con un carisma absoluto, una fotogenia feroz y un talento indiscutible? ¿Cómo es posible ser una nueva estrella sin transformarse en una desagradable diva dentro de la pantalla? Alguien escribió, con buen criterio, que Soledad Villamil nació para hacer de princesa y siempre recibió papeles de Cenicienta. Pero al interpretar a la Cenicienta, Soledad descubrió la humildad y el esfuerzo del trabajo. Les demostró a sus horribles hermanastras que era capaz de realizar las tareas más ingratas (algo que, además, ellas no podían hacer). Y que cuando buscaran el pie exacto que calzara el zapato de la más hermosa de las princesas, ella también sería merecedora de ese título. Porque Soledad actuó bien en films donde nadie actuaba bien, logró brillar en películas que no estaban a la altura de su talento, y también participó en alguna buena, como *Un muro de silencio*. Cuando alguien demuestra siempre un alto nivel interpretativo, no importa dónde trabaje, ese hecho lo convierte en un gran actor. Pero cuando, además, esa misma persona es capaz de brillar en una película, incluso en las escenas en las que no aparece, entonces es definitivamente una estrella de cine. No hay duda del mérito de Juan José Campanella al elegir a Soledad para el rol protagonista de *El mismo amor, la misma lluvia*, y tampoco hay duda sobre el talento del reali-

zador para la dirección de actores. A cambio, Soledad le entregó una interpretación sin precedentes en el cine argentino actual. Y si está menos tiempo que Darín frente a la cámara, no importa; ella es ideal para ese papel porque su presencia persiste aun cuando no la vemos en la pantalla. Sus características de estrella del cine clásico incluyen una naturalidad impecable combinada con una absoluta capacidad para la interpretación. Y no solo eso, porque como las estrellas clásicas, Villamil también canta, y obtuvo bastante éxito con el espectáculo *Glorias porteñas*. Por todas esas razones, cuando se escriba la historia de las actrices argentinas, sería más que justo recordar esta época como la del reinado de Soledad Villamil, que ahora recibió la corona y a quien le auguramos un prolongado y venturoso futuro en el trono.

Santiago García

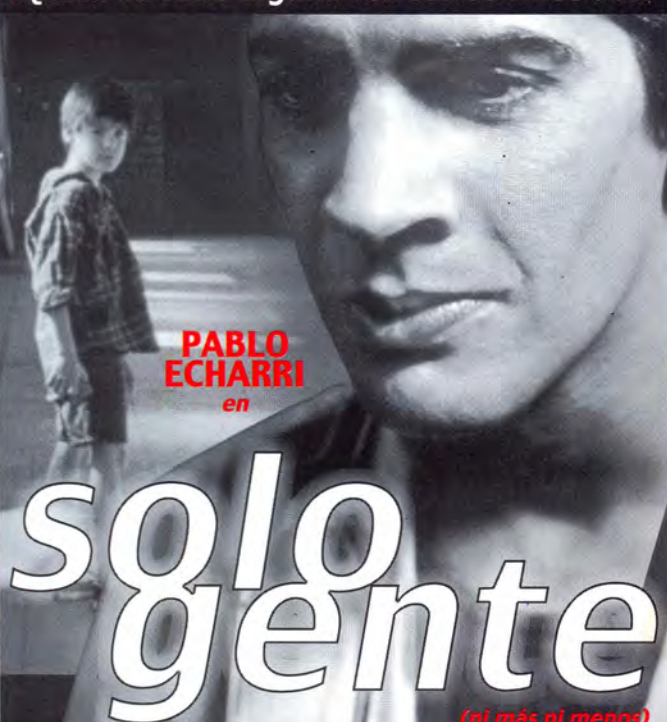
PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!



PRIMER PLANO FILM GROUP presenta



¿Quién no soñó alguna vez con sentirse útil?



PABLO ECHARRI
en
solo gente
(ni más ni menos)
LITO CRUZ - MARTIN ADJEMIAN - WALTER SANTA ANA - ULISES DUMONT - CRISTINA BANEGAS
TONY LESTINGI - RODRIGO CAMERON - En el rol de Nico FRANCISCO CORVALAN - Voz del padre OSCAR MARTINEZ
Productor asociado CINETAURO S.A. Productor ejecutivo GUILLERMO SZELKE
Guión y Dirección ROBERTO MAIOCCO

NOMINADA AL OSCAR
Mejor Actriz - HELENA BONHAM CARTER

RICHARD E. GRANT
(PRET-A-PORTER)

HELENA BONHAM CARTER
(LAS ALAS DE LA PALOMA)

Una sátira divertidísima con una creatividad insolente.
Ella Taylor
THE ATLANTIC MONTHLY

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

Un Film de ROBERT BIERMAN

Solo por Amor
BASADA EN LA NOVELA DE GEORGE ORWELL

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	La simplicidad y la ternura en un film que conmueve y hace soñar el espejo (Ayneh) Guión y Dirección Yafar Panahi	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 PÅL SLETAUNE
Un creador Una mujer apasionada Un amor que fue célebre. CELULOIDE UN FILM DE CARLO LIZZANI	Después de MARIUS Y JEANNETTE UNA OBRA MAESTRA DEL CINE FRANCES a todo Corazón Un film de Robert Guédiguian	SENSUAL, DESAFIANTE, PROVOCATIVA Su pasión por el arte cambió la historia. ARTEMISIA Un film de AGNES MARLET	Una historia de amor de nuestros días La Bella Vita Dirección PAOLO VIRZI
• GRAN EXITO • AFTER LIFE ...LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE DIRECCIÓN KORE-EDA HIROKAZU	• GRAN EXITO • EL TREN DE LA VIDA Dirigida por Radu Mihaileanu	• GRAN EXITO • madre e hijo Un film de Alexander Sokurov	

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.

Cine 2000

Vení a ver las últimas imágenes del milenio.

Todos los martes de septiembre, octubre y noviembre. Gratis.



Cine 2000 es un ciclo de cine integrado por doce (12) largometrajes argentinos y extranjeros en carácter de preestreno. **Cine 2000** se realizará todos los martes de septiembre, octubre y noviembre con entrada gratuita en la Sala 2, Abasto, a las 21:30 hs. **Gratis.**

Martes 14 de septiembre

"S.O.S. Verano infernal"
(*Summer of sam*)
Dir.: Spike Lee

Martes 28 de septiembre

"El sexto sentido"
Dir.: M. Night Shyamalan

Martes 21 de septiembre

"El Armario"
Dir.: Gustavo Corrado

Martes 5 de octubre

"Como barril de Pólvora"
Dir.: Goran Paskaljevic

2

BuenosAires**2000** Llegamos. Seguimos.

GOBIERNO DE LA CIUDAD

www.buenosaires.gov.ar