

PROGRAMACIÓN ENERO 2011

1. CICLO

Homero Alsina Thevenet (1922-2005)

La máquina de escribir

Durante todo el mes

2. FILM DEL MES LX

Los santos sucios

de Luis Ortega

Viernes y sábados a las 20:00

3. ESTRENO

Criada

de Matías Herrera Córdoba

A partir del 15 de enero: sábados y domingos a las 18:00

4. ESTRENO

Buen día, día

de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto

Viernes y sábados a las 22:00

5. TRASNOCHES

John Waters x 2

Jueves a las 23:55

Lynch x 2

Viernes y sábados las 23:55

6. Grilla de programación

Gracias por su difusión. Contactos de prensa:

Guadalupe Requena | Carolina Gil Posse | T +54 (11) 4808 6508 | prensa@malba.org.ar

Malba - Fundación Costantini | Avda. Figueroa Alcorta 3415 | C1425CLA | Buenos Aires, Argentina | T +54 (11) 4808 6500 | F +54 (11) 4808 6598/99 | info@malba.org.ar | www.malba.org.ar | * Solicitar imágenes en alta definición.

1. CICLO

Homero Alsina Thevenet (1922-2005)

La máquina de escribir

Durante todo el mes

Fue el crítico cinematográfico más importante del América del Sur. Fue periodista y maestro de periodistas. Fue el primero en escribir seriamente sobre Ingmar Bergman fuera de Suecia, desde 1952, antes de que el mundo lo descubriera oficialmente algunos años más tarde. En casi setenta años de labor profesional, **Homero Alsina Thevenet** (más conocido por su firma H.A.T.) trabajó en Montevideo, Buenos Aires y Barcelona y desarrolló un estilo que combinaba la prosa clara, el dato exacto y un humor muy personal, que influyó sobre varias generaciones de lectores y también sobre otros colegas, como Tomás Eloy Martínez. Pese a todo ello, una mayor parte de su obra se hallaba dispersa en libros y revistas de difícil consulta. Desde el año pasado, gracias al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, ese inmenso material (que en sí mismo es una Historia del Cine en letra chica) fue reunido en tres grandes tomos bajo el título **Obras Incompletas**. Para presentar en Buenos Aires esa obra y para compartir una parte de los gustos de H.A.T., malba.cine le dedica todo el mes de enero, con la proyección de una selección de films de Ingmar Bergman, más otros cuarenta films de realizadores como Michelangelo Antonioni, Richard Brooks, Frank Capra, Sergei Eisenstein, John Ford, John Huston, David Lean, Sam Peckinpah, Carol Reed, John Schlesinger, Alf Sjöberg, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim y William Wyler.

PRESENTACIÓN

Homero Alsina Thevenet. Obras incompletas.

Viernes 21 a las 19:00. Auditorio. Entrada libre y gratuita, hasta completar la capacidad de la sala.

Reunir la obra periodística de Homero Alsina Thevenet implicó revisar colecciones de diarios y revistas en Montevideo y Buenos Aires, completar ejemplares ausentes en archivos privados, utilizar recortes y manuscritos diversos. Finalmente, se procuró organizar ese inmenso material de un modo que lo reflejara en su diversidad y complejidad, en lugar de imponerle un orden externo que quizá era pertinente para algún período pero no para todos. El resultado ha sido considerado "*el mejor libro de cine que se haya publicado en muchos años en nuestro país*" y está dividido en cuatro tomos de 1.000 páginas cada uno, publicados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Dos de estos volúmenes han sido presentados en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pero ésta será su primera presentación porteña y contará con la presencia de sus compiladores, Álvaro Buela, Elvio E. Gandolfo y Fernando Martín Peña. La entrada es libre y gratuita. Los libros no, pero se venden al costo, feliz iniciativa del INCAA que facilita así la difusión de este material, hasta ahora inaccesible.

Películas

Los siguientes textos fueron escritos por Homero Alsina Thevenet.

El gabinete del Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Alemania-1920) dir. Robert Wiene, c/Werner Krauss. Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher. 60' aprox. Se exhibirá con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

El poeta uruguayo Fernando Pereda se inscribió sin desearlo, aunque con cierta justicia histórica, en el singular movimiento de la así llamada cultura cinematográfica,

junto a la crítica, los cineclubes, las revistas, las cinematecas y el Cine Arte oficial que promovió el Estado. Los memoriosos recuerdan los extremos celosos con que Pereda cuidaba su material y el trámite infinito que costó convencerlo de que su copia de **El gabinete del Dr. Caligari** pudiera ser exhibida públicamente. Aducía que era una copia única, de duplicación imposible. Y tenía razón. Cuando en 1984 el Archivo Federal de Coblenza quiso reconstruir la versión original de **Caligari**, parte de su trabajo se apoyó en una copia obtenida, "tras laboriosas negociaciones", de un coleccionista uruguayo cuyo nombre no fue mencionado en los cables pero que sólo podía ser Pereda. Un dato de esa copia singular es el "viraje" a color de casi todas sus escenas, que daba por procedimientos químicos una idea de escenario exterior o interior, nocturno o diurno. Esa versión, conservada hoy en día por el SODRE, es la que se exhibirá en esta oportunidad.

Codicia (*Greed*, EUA-1923-25) dir. Erich von Stroheim, c/Gibson Gowland, ZaSu Pitts, Jean Hersholt, Chester Conklin, Dale Fuller. 120' aprox. Se exhibirá con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

Éste es uno de los films más ricos de toda la historia del cine: la descripción de los ambientes pobres en que comienza la acción, el antecedente alcohólico y brutal de una generación anterior (un motivo y no un azar), la pasión descubierta y ejercida por gentes humildes y mediocres, la ceremonia de casamiento, que es toda una sátira a la pompa y a la gula, el tema central de la desviación de sentimientos hacia la avaricia, y después la progresión del conflicto, la discusión, el crimen, la fuga, la persecución, y la muerte. Casi todo lo que el film posee ha sido comparado con algo posterior, y es inevitable preguntarse hasta donde **Codicia** ha sido una influencia sobre el neorrealismo italiano de 25 años después, o sobre el realismo americano, superficial y violento, de 1934-39, o sobre las sátiras de Lubitsch y René Clair, o sobre **El tesoro de la Sierra Madre**, que no sólo le es idéntica en filosofía, con su oro que vuelve a la tierra, sino que le es particularmente fiel en algunas de sus escenas. Uno de sus críticos opinó que **Greed** es "el más grande de los films modernos", y aunque hay una obvia ironía en llamar moderno a un film de 1923, el dictamen insinúa hasta dónde la obra era un adelanto a su época y un prólogo a lo mejor que el cine obtuvo después.

El maquinista de la General (*The General*, EUA-1926) dir. Buster Keaton y Clyde Bruckman, c/Buster Keaton, Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Joseph Keaton. 80' aprox. Se exhibirá con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

Gran parte del film funciona con los contrastes simples entre perseguidores y perseguidos, a la manera clásica, y es muy entretenido para grandes y chicos. Pero hay un sello Keaton además. Con una sobriedad que encanta encontrar en un cómico, Keaton construye sus escenas y no las acentúa para extraer un efecto: con toda seriedad vive muy gravemente su tarea, sin ser nunca su propio espectador y sin advertir los detalles y las torpezas que encontrará cuando se dé vuelta y contra las que comenzará en seguida un combate cada vez más enredado. El público se ríe de ese largo empeño porque Keaton director encuentra "gags" siempre distintos y los acumula con una imaginación singular. El dato más importante de **The General** no es ese papel de individuo frente al mundo, que ha sido con variantes el de mucho actor cómico, desde Chaplin para abajo. Es en cambio el dinamismo de la acción, cumplida casi enteramente al aire libre, fotografiada y montada con muchas tomas breves y variadas. Es algo para ver y estimar; también es algo para ubicar en la zona más lograda, y en rigor más cinematográfica, de la era cómica muda.

Los muelles de Nueva York (*The Docks of New York*, EUA-1928) dir. Josef von Sternberg, c/George Bancroft, Olga Baclanova, Betty Compson, Mitchell Lewis, Clyde Cook. 80' aprox. Se exhibirá con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

Es un melodrama de ambiente portuario, elogiado por el tratamiento plástico que sería ya una marca de estilo para el director. El extremo cuidado de escenografía, fotografía y vestuario, la composición elaborada con recursos de utilería, señalan la obra de un realizador que se expresa en el cine como no podría hacerlo en otra disciplina artística. En este período de su carrera aparecen por primera vez sus recursos de particular inventiva: los lentos esfumados para la transición de tiempo y de espacio, los barroquismos de vestuario, los claroscuros de niebla y de sombra en los exteriores del puerto, los escenarios pintados artificialmente para obtener efectos fotográficos y muchos otros hallazgos de encuadre y movimiento.

El ángel azul (*Der blaue Engel*, Alemania-1930) dir. Josef von Sternberg, c/Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers. 108'.

En su momento fue una múltiple revelación, porque señalaba audazmente la sobriedad con que diálogo, música y sonidos incidentales debían utilizarse en el nuevo cine sonoro, porque aprovechaba funcionalmente la gran escuela de elaboración escenográfica y fotográfica del cine mudo alemán y porque progresaba dramáticamente con singular firmeza, marcando en sucesivas etapas la degradación del profesor protagonista, llevado desde su rigor disciplinario inicial hasta la humillación de ser un payaso que canta en el escenario como un gallo, mientras le rompen huevos en la cabeza. Como pocos films lo habían hecho antes, **El ángel azul** expone no sólo la atracción de lo erótico sino sus extremos más morbosos de entrega y de derrota.

Amor prohibido (*Forbidden*, EUA-1932) dir. Frank Capra, c/Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Ralph Bellamy, Dorothy Peterson, Thomas Jefferson, Myrna Fresholt. 85'.

No es una obra de arte ni tampoco un tema audaz, sino la oportunidad de visitar a dos figuras mayores y ya desaparecidas de toda pantalla, como el director Frank Capra y la actriz Barbara Stanwyck, más el repaso a una muestra de un género de la época, que cabe rotular como "Sacrificio de una madre". Sobre madres solteras y sobre hijos perdidos se escribió mucho libreto entre 1930 y 1940. Como asunto, la película ofrece poco o nada. Pero, en cambio, es una buena muestra del director profesional que Capra comenzaba a ser, evitando discursos y escenas de llanto, agregando toques de humor y concentrando situaciones en escenas breves, con la fluidez y la amenidad que los dramas no suelen mostrar. Ésta fue la tercera de las cinco películas que Barbara Stanwyck hizo para Capra, quien la había sacado del anonimato dos años antes. Su actuación es muy correcta, tanto de figura juvenil al principio como de mujer sacrificada y vencida, veinte años después, pero tiene una escena de indignada discusión con Menjou, donde ya se revela su fibra de actriz dramática. Toda su labor aquí es un prólogo a la otra labor que poco después realizaría en **Madre** (*Stella Dallas*, King Vidor-1937).

Jezabel, la tempestuosa (*Jezebel*, EUA-1938) dir. William Wyler, c/Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Margaret Lindsay, Donald Crisp. 105'.

Antes de que **Lo que el viento se llevó** emprendiera la epopeya cinematográfica del Sur americano, William Wyler había tocado ya el tema, en un film que hoy es recordado principalmente porque valió a Bette Davis su segundo y merecido premio de la Academia, pero que es además, como casi todo Wyler, un potente espectáculo dramático. La revisión del film, a tantos años de su producción, demuestra una vez más la sabiduría de Wyler para contar su tema con un estilo analítico y al mismo tiempo concentrado, en el que comienza por calcular la verosimilitud de conducta para todos los personajes involucrados en una situación, sin arreglos postizos, y procede luego a su expresión visual. Casi todo espectador tiene a su alcance la comprensión de esa infalible sabiduría de Wyler para calcular todo elemento de una escena y llevarla hasta su lógico desenlace; el hecho cierto y clásico es, sin embargo, que el virtuosismo del director nunca es ostentoso, porque todo lo que éste muestra es el correcto movimiento de personajes y de cámara, la precisión de enfoque, de gesto, de

pausa, la culminación dramática como una consecuencia natural de los elementos en juego.

Qué verde era mi valle (*How Green Was My Valley*, EUA-1941) dir. John Ford, c/Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Anna Lee, Donald Crisp, Roddy McDowall. 118'.

La evocación es la sostenida manera del film, y la desintegración de una familia es su tema. **Qué verde era mi valle** apunta directamente a la memoria de su espectador, lo empuja a un impensado paralelo entre su propio pasado y el que el film le proporciona, apela al recuerdo de un tiempo que hoy se siente como mejor. Pero si algo da la medida del arte de John Ford es que esa evocación prescindiera de todo embellecimiento, particularmente del verbal, y que el pasado surja en la imagen y en la anécdota. Como en buena parte de su obra, le alcanza un pequeño grupo de personajes, casi aislado del mundo exterior, sujeto a sus propias reglas y a sus conflictos internos. La patrulla perdida, la tripulación de un buque, los pasajeros de una diligencia, una familia de Gales son bastante asunto para Ford, y nadie como él ha pintado tan vívidamente los problemas que allí surgen: la presión externa que une a ese grupo, los conflictos de amor y desconfianza que lo separan, los problemas de autoridad y rebelión.

El ciudadano (*Citizen Kane*, EUA-1941) dir. Orson Welles, c/Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, Agnes Moorehead, Dorothy Comingore, Ray Collins, George Colouris. 119'.

Sigue siendo un gran film. Hasta hace poco, pudo temerse que los años transcurridos desde su producción hubieran limado en forma importante los atractivos de **El ciudadano**. Pudo temerse, por ejemplo, que los famosos efectos visuales y sonoros resultaran desproporcionados a la sustancia que expresan. O pudo temerse, en el otro extremo, que las formas cinematográficas que parecieron audaces en 1941 hayan sido ya tan asimiladas por el cine posterior que el precedente pasara a perder fuerza como espectáculo. Esos temores son infundados. Hoy corresponde ubicar, describir y explicar **El ciudadano**, porque a la complejidad de su relato y de estilo se une la inmensa historia previa y posterior de Orson Welles y de sus agitadas relaciones con el cine, donde los años importan. Pero más allá de la historia, el gran desafío al film, la prueba que debe resistir en la revisión, es que cause hoy un asombro similar al de ayer, y que sacuda a nuevas generaciones de aficionados como en su momento sacudió a la crítica y a parte del público en el mundo entero. De esa prueba, el film sale muy victorioso.

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston, c/Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Elisha Cook, Jr. 100'

El enfoque narrativo gozaba aquí simultáneamente de las ventajas de ser único y complejo. Por un lado, ninguna escena del film (exceptuada la rápida muerte de Jerome Cowan) omitía la presencia de Humphrey Bogart, detective particular, y nunca el espectador sabía más de lo que éste llegaba a averiguar. Por otro lado, todos los restantes personajes componían una banda criminal empeñada en capturar una joya de paradero incógnito, pero como cada uno de ellos era un ambicioso personal, la cadena engañosa de mentiras, disimulos y reticencias habrían confundido a más de un ajedrecista. El resultado dramático fue el de un continuo suspenso: en un sentido, el film procuraba la búsqueda de la verdad, y comprometía a su espectador en la aventura, suscitándole una atracción similar a la que, con otro planteo, hoy puede formularle **Rashomon** de Kurosawa. Este intento filosófico, expuesto por las situaciones pero nunca por el diálogo, tenía asimismo un epílogo melancólico. Con el tiempo se supo que Huston era afecto a terminar sus obras con una nota de frustración para sus personajes.

Iván el Terrible (*Ivan Grozny I*, URSS-1943) dir. Sergei M. Eisenstein, c/Nikolai Cherkassov, Ludmila Tselikovskaya, Serafina Birman. 96'.

Eisenstein ha logrado que la exposición de un magnífico teatro y de una magnífica plástica no quiten al film el dinamismo y el ritmo cinematográficos. Los primeros

planos, y su rápida sucesión, colaboran a ese objeto; la batalla de Kazán, vertida por un lado con elementos pictóricos de gran belleza (manejo de volúmenes, de alturas, de proporciones), abunda por otro en desplazamiento de masas y en el empuje final de la carga que lleva al triunfo; el mismo discurso de la Zarina, que con su hijo en brazos exhorta a la corte a mantenerse fiel a la causa de Iván y de Rusia, está dicho con el curioso y bello efecto sonoro de entrecruzar sus palabras con el llanto del niño y con la música de fondo. En todo momento, Eisenstein está aprovechando al máximo la reunión de música, luces, cámaras e intérpretes, para la consecución de objetivos específicamente cinematográficos.

La camisa de Mabel (*Up in Mabel's Room*, EUA-1944) dir. Allan Dwan, c/Dennis O'Keefe, Marjorie Reynolds, Gail Patrick, Mischa Auer. 76'.

El truco consiste en inventar dos matrimonios, una pareja de novios, una solterona, un mucamo y una confusión sobre un regalo (una camisa femenina, con dedicatoria bordada); luego de inventados, el truco se prolonga, juntando a todos ellos, confusión inclusive, en una amplia casa donde pasarán el fin de semana. A partir de allí, el problema de los libretistas ya no admite trucos, sino que exige una habilidad y una lógica para desarrollar y derivar el asunto, y para escribir el mejor diálogo que en el caso sea posible. En **La camisa de Mabel**, ambos últimos ingredientes hacen acto de presencia; las idas y venidas de unos y otros personajes en pos de aclaraciones sobre auténticas o presuntas infidelidades conyugales poseen por tanto una notoria gracia y contribuyen a un largo caudal de carcajadas.

El enigma del collar (*Murder, My Sweet*, EUA-1944) dir. Edward Dmytryk, c/Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki. 95'. Doblada al castellano.

La solución imprevista de algunas situaciones, las continuas bromas que sobre su propia y enredada condición se hace el detective, la repetición deliberada de algunas escenas son un excelente motivo de atracción para el espectador, en buena medida solidarizado con el film por el humorismo que de éste se vierte frecuentemente. Hay algo más: algunas escenas poseen una expresividad fotográfica que merece ser destacada entre lo mejor que nos ha dado el cine del género. No recordamos film alguno en que se muestre el abatimiento físico, el desmayo, la pesadilla, con tanta precisión y fuerza como en **El enigma del collar**.

Aventuras en Birmania (*Objective, Burma!*, EUA-1944) dir. Raoul Walsh, c/Errol Flynn, James Bown, William Prince, George Tobias, Henry Hull. 142'. Doblada al castellano.

El continuo movimiento de los paracaidistas, la continua tensión y peligro en que se encuentran no dejan respiro al espectador: el film informa de cada paso con un detallismo, una riqueza de elementos tan pronunciada, que el espectador toma la misma ubicación del soldado, su misma situación psicológica, su misma conciencia del peligro. Esta solidaridad entre público y protagonistas es la máxima virtud de una película de aventuras. La riqueza de hechos, la limpieza y claridad con que son reconstruidos y formulados, motivan que el film sea uno de los mejores exponentes del género. Cámara y micrófonos están siempre alertas para recoger los múltiples sonidos y aspectos de la selva; por otra parte, la música tiene un vigor expresivo pocas veces encontrado. Ni siquiera el doblaje configura una seria objeción contra el film, dado que el diálogo ocupa siempre una función escasa y secundaria.

Cuéntame tu vida (*Spellbound*, EUA-1945) dir. Alfred Hitchcock, c/Gregory Peck, Ingrid Bergman, Leo G. Carroll, Michel Chekhov, John Emery. 111'.

Si el resultado final de **Cuéntame tu vida** es, así, un resumen intenso y ordenado de las emociones que el espectador buscaba, no se sospeche por ello que Hitchcock se dedica únicamente al melodrama, ni se contagia pérfidamente del folletín. Desde hace muchos años, él mismo sostiene la necesidad de ser risueños, y aquí pone en amena práctica su teoría, un poco mediante el talento de Ben Hecht, que escribe todo un

diálogo sobre el amor, la mujer y el psicoanálisis, y otro poco mediante su sana costumbre de disolver el "suspenso" en una carcajada o una sonrisa. Con todo eso, y con la labor de Ingrid Bergman, hay motivos bastantes para no dejar de ver **Cuéntame tu vida**.

Al morir la noche (*Dead of Night*, Gran Bretaña-1945) dir. Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Basil Dearden, Charles Crichton, c/Mervyn Johns, Roland Culver, Googie Withers, Sally Ann Howes, Anthony Baird. 102'.

Nunca el cine había planteado el mundo de los sueños, su encanto y su secreto, con tanta detención y amplitud como aquí lo hace. La verdad y convicción del film logrado debe agradecerse esta vez al cine inglés, a su productor J. Arthur Rank, a un cuadro de directores, libretistas, técnicos e intérpretes tan notables, que sólo por el milagro de su maestría de actor puede destacarse entre ellos Michael Redgrave, a quien su papel de ventrílocuo brinda la ocasión de realizar la mejor labor de su carrera. El film necesita espectadores serios e inteligentes; después de oídos los comentarios que el escaso público pronunció en el hall del cine de estreno (una película "rara, ridícula, graciosa"), hay algún motivo para creer que su fracaso comercial será, de producirse, una de las mayores injusticias que Montevideo pueda inferir al arte cinematográfico.

Lustrabotas (*Sciuscià*, Italia-1946) dir. Vittorio De Sica, c/Rinaldo Smerdoni, Franco Interlenghi, Annielo Mele, Bruno Ortensi. 93'.

Como **Roma, ciudad abierta**, el film parece hecho a empujones de dirección, sin un plan previsto fotográfico ni de pulimento en el libreto. Pero al igual que su antecedente, la película es mucho más valiosa por la sensación de verdad, social y psicológica, que va dejando a cada paso, teniendo algo que decir y diciéndolo con una llaneza inestimable. Es de destacar que en su producción no parezca insinuarse un solo y continuo tono de drama; lo pintoresco y lo humorístico surgen continuamente del diálogo y del asunto. Esta variedad de tono es, después del realismo, la segunda característica notable del film, que mecha su trágica historia con la poesía que un caballo (y la deliciosa musiquita que lo acompaña) puede proporcionar con su trote, ilustrando a veces el ansia de superar una vida miserable, a veces la riqueza material, a veces la fuga. El film entero descansa en la variedad, y el drama, la comedia, la aventura, la anotación psicológica, la poesía, parecen mucho más reales porque están inscritos en un cuadro de complejidad social, y en un espectáculo de sorprendente amenidad.

Monsieur Verdoux (EUA-1947) dir. Charles Chaplin, c/Charles Chaplin, Martha Raye, Isobel Elsom, Marilyn Nash, Irving Bacon. 123'.

Para el valor relativo del juicio semanal, en que la película de Chaplin debe competir con cualquier inferior película americana, **Monsieur Verdoux**, para quien este género de comparación sólo puede ser humillante, ofrece el interés siempre vivo de la personalidad de su autor, en el peor de los casos, proponiendo temas de saludable polémica desde que se ilumina la pantalla. En este sentido, preferimos con calor esta gruesa pifia de Charles Chaplin que de las relucientes latas de conserva que engendra Hollywood a centenares por año. Para el juicio definitivo (mala palabra a la que los años suelen desoír) que quiere hoy ubicar a **Monsieur Verdoux** en la historia del cine, la película de Chaplin es un fiasco muy grande agravado por ser, en su tambaleante y contradictoria estructura, la obra en la que un genio trabajó con entera libertad durante cinco años.

Carta de una enamorada (*Letter from an Unknown Woman*, EUA-1948) dir. Max Ophüls, c/Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith. 90'.

El primer brillo de esta narración está en su arquitectura, en el plan hábil y equilibrado con que los tres episodios se enlazan. Nada sobra en el relato, que no acumula elementos de melodrama sino que se limita a historiar sobriamente la relación central. Es dato importante que el galán no recuerde quién es la mujer a la que ha seducido;

no atina a darse cuenta en el segundo episodio; prescinde de averiguarlo en el tercero. De su ligereza nace el drama, y es particularmente elocuente el diálogo de la pareja, durante el tercer encuentro, cuando él despliega mecánicamente, una vez más, todos los lazos de la conquista, y ella comprueba, con más profundidad, que es tratada por él como una aventura superficial, aunque a ese hombre había entregado su vida. En el epílogo del film, cuando Jourdan rememora y conecta las diversas instancias de tres amores que fueron uno solo, esas imágenes resurgen ante el espectador, ahora con un halo de cosa entrevista o recordada: no son ya la realidad sino la operación mental o emotiva que ella provoca. Estas conexiones y comparaciones a través del tiempo están en la esencia de lo romántico: el amor perdido pero recordado, la vuelta nostálgica de la memoria a lo que ya es irrecuperable. Había un poeta en Ophüls.

El tesoro de la Sierra Madre (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. John Huston, c/Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennett. 126'.

La definición del lugar geográfico, en la que colaboran los tipos tanto o más que el paisaje, le confiere al escenario un realismo intransferible que en el propio cine mexicano sólo consigue, con algún inútil preciosismo, el binomio Fernández-Figueroa. Pero es el poderoso ritmo cinematográfico con que el director conduce su relato el que invade las distintas secuencias y las revalida en una consideración aislada. Agréguese todavía los valores de interpretación —buena en todos los sectores y descollante en Walter Huston y Humphrey Bogart— y aún los musicales, porque si bien Max Steiner insiste en desconocer la elocuencia del silencio como recurso cinematográfico, esta vez su partitura alcanza momentos de fuerza e inspiración no registrados antes, en su atareada carrera de compositor. Zurciendo todos estos retazos de talento, John Huston ha realizado una película discontinua, dispersa, sin unidad dramática ni rigor de exposición, pero de una envolvente factura cinematográfica y una excitante originalidad. Si es preciso que Hollywood mienta, que siempre lo haga así.

Apasionada (*The Passionate Friends*, Gran Bretaña-1949) dir. David Lean, c/Ann Todd, Claude Rains, Trevor Howard, Betty Ann Davies, Isabel Dean. 86'.

David Lean se sigue caracterizando por esa notable dualidad de ser a la vez inteligente y sentimental, y de no dejar nunca lo uno por lo otro. Debe ser su especialidad la de retratar el amor clandestino contra el ruido y la multitud, y una fiesta de carnaval, o una estación de ferrocarril, sirven para subrayar por omisión la vida interna de sus amantes, que sólo aluden a sí mismos con la mirada o el apretón de manos. Hay muchos dramas sentimentales como éste, y a casi todos puede imputarse la falta de unidad, o la reiteración de conocidos precedentes, o el hábito de hacer un tema más complejo y extenso de lo que la medida aconseja. Pocos, sin embargo, parecen tan honestos y emotivos como éste.

El tercer hombre (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949) dir. Carol Reed, c/Joseph Cotton, Alida Valli, Orson Welles, Trevor Howard, Bernard Lee. 104'.

Se puede descreer de la intriga policial que pretexto este sutil documento de época; también, parcialmente, de la alevosía, muy característica en él, con que Carol Reed arma cada pieza de su espectáculo, ganando en riqueza de lenguaje cinematográfico y de observación incidental, lo que pierde en unidad de exposición. No se puede negar, en cambio, esta misma riqueza, que va desde la virtual apropiación de una ciudad entera para ponerla a los pies de una cámara y extraer toda su sugestión plástica, hasta la sátira, incluso política, con que se apunta la mentalidad propia y la ajena; tampoco se puede descreer (y éste parece ser el mayor mérito del film, más sólido que sus artificios de fotografía y montaje) del poder de evocación dramática de un mundo en descomposición, conseguido aquí por feliz acuerdo de las mejores reservas del cine inglés en dirección, libreto, música, fotografía e interpretación.

Crónica de un amor (*Cronaca di un amore*, Italia-1950) dir. Michelangelo Antonioni, c/Lucía Bose, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Mirka Rowsky, Gino Rossi. 96'.

El tema es un adulterio, cometido por la mujer de un rico industrial (Lucía Bosé) al reencontrar al hombre pobre que fue su amante pocos años atrás (Massimo Girotti). El diálogo rara vez es explícito y suele bordear las ideas, emociones e intenciones de sus personajes; éstos aparecen frecuentemente aislados o contrapuestos a su ambiente, sea en calles desiertas y húmedas de un Milán otoñal o en los ricos escenarios de la alta burguesía italiana. Mientras el adulterio prosigue en las tensiones de sus personajes, hasta un intento de crimen y una irónica sorpresa final, el film progresa en ilustrar oblicuamente la infelicidad y la insatisfacción de sus dos figuras, un apunte psicológico que se extiende, sensiblemente, a documentar toda una compleja vida moderna, un choque de individuo y sociedad. En su momento, **Cronaca di un amore** fue un film incomprendido por el público y por buena parte de la crítica. Visto hoy, tiene un claro sello de estilo, la identidad de ser la obra de un director muy seguro de lo que quería, aunque sólo en films posteriores llegó a expresarlo cabalmente.

Nacida ayer (*Born Yesterday*, EUA-1950) dir. George Cukor, c/Judy Holliday, William Holden, Broderick Crawford, Howard St. John. 103'.

Es evidente que la película sólo quiso alcanzar a públicos no neoyorquinos la versión casi fiel de un éxito teatral. Judy Holliday tiene así la oportunidad de difundir una auténtica creación. Se anima a parecer boba y distraída, toma a su personaje en el increíble nivel mental en que lo planeó su autor, pero juega continuamente un primer papel: las miradas devotas con que atiende lo que no llegará a entender, la voz aguda con que dictamina sus resoluciones (nunca aconsejadas por la prudencia), el rostro luminoso con que señala haber comprendido algo que parecía complicado, el andar decidido y el ademán rápido con que se afirma en los terrenos que sabe suyos (un mazo de cartas, un frecuentado diccionario) justificarían, incluso en pequeña escala, la mención a un talento para la farsa; en gran escala, y ocupando sin resquicios toda una comedia, la actuación de Judy Holliday merece su traslado al cine y merece el premio que le concediera la Academia. Palidecen a su lado dos comediantes como Broderick Crawford y William Holden, de secundaria y absorbida virtud.

La señorita Julia (*Fröken Julie*, Suecia-1950) dir. Alf Sjöberg, c/Anita Björk, Ulf Palme, Marta Dorff, Anders Henrikson. 87'.

En la perspectiva cinematográfica actual, donde filmar teatro es trasladar sin cambios, y donde la vida interior es un artículo de lujo, apenas aludido por el cine, **Señorita Julia** es una obra excepcional. Una sensibilidad dramática, preocupada por las relaciones humanas, por la complejidad y simultaneidad con que se dan amor, recelo y frustración, se dejará llevar por la sutileza con que el film explora y amplía su concentrado episodio central; una sensibilidad plástica, pero atenta a la dinámica del cine, gustará la perspectiva intencionada con que se ha calculado cada una de sus imágenes, donde el simbolismo no obstaculiza la fluidez de la narración, y donde luces, oblicuidad de enfoque, distancia y proporción de cada elemento, podrían configurar por sí solos el clima alucinado que el film se propone. Sobre la apreciación particular y detallada, ritmo y cadencia del film exigen de su espectador una sensibilidad musical; sin extremar la metáfora, el film está compuesto a la manera sinfónica, ideando, variando y retirando los temas como un compositor lo haría, deslizándose de uno a otro incidente con la suavidad de transición que solo la música podría conseguir.

La hora de la venganza (*Deadline USA*, EUA-1950) dir. Richard Brooks, c/Humphrey Bogart, Ethel Barrymore, Kim Hunter, Ed Begley, Warren Stevens, Paul Stewart, Martin Gabel. 87'.

Más que por la materia que trata, alternada entre lo policíaco y lo sentimental, y empeñosa en arreglar el éxito periodístico y matrimonial de Humphrey Bogart, el film interesa por el estilo dinámico y concreto de su narración. A su manera, también el

film hace periodismo: ubica rápidamente su asunto en la atención del espectador, lo desarrolla con una visión múltiple de sus diversos hilos, ahorra tiempo y explicaciones con un diálogo cortante, a veces ingenioso, e interrumpe prácticamente toda escena con una llamada telefónica que aporta un nuevo factor a la trama y un ritmo rápido al relato. El asunto está tomado por el libretista y director Richard Brooks de su propia novela *The Night the World Folded*, vinculada al hecho auténtico de que el diario *The World* desapareció en 1931 para refundirse con otros; hoy se llama *The World-Telegram and Sun*, nombre demasiado largo.

Adiós a la vida (*No Sad Songs for Me*, EUA-1950) dir. Rudolph Maté, c/Margaret Sullavan, Wendell Corey, Viveca Lindfors, Natalie Wood, John McIntire. 89'.

Una valoración de Margaret Sullavan es un acto de memoria y está teñido por el sentimiento. Falleció en 1960, no actuaba en cine desde 1950, pero en ese papel de **Adiós a la vida** es recordada hoy por muchos, y la razón es una sinceridad interpretativa peculiar, una calidez de sentimiento, un pudor de expresión, que confería la elocuencia dramática a su mirada y particularmente a su voz. Margaret Sullavan fue una figura dramática memorable, y aunque toda mención actual de su voz suscita la indiferencia burlona de quienes no supieron sentirla, deben ser centenares los auditivos locales que no podrán olvidarla, y que por esa voz sabrían identificar a esa mujer entre miles. De tales asociaciones se forma la memoria, pero también el talento.

Diario de un cura rural (*Le Journal d'un curé de campagne*, Francia-1951) dir. Robert Bresson, c/Claude Laydu, Nicole Maurey, Nicole Ladmiral, Marie-Monique Arkell. 110'.

Puede descontarse que la mayoría de los teóricos, preocupados por delimitar lo que es cine y lo que no es cine, impugnen su abundancia literaria, cancelen de una plumada la concepción, el esfuerzo y la disciplina de Robert Bresson. El espectador avisado hará bien en no excluir la obra por esa sola recomendación. En parte, una abundante experiencia indica que el cine necesita de la experimentación, y sólo puede realizarla en condiciones óptimas de libertad y de tolerancia: toda ortodoxia prefijada, toda generalización sobre el cine como imagen pura, causa confusión y retraso antes que claridad. En parte, además, el experimento queda aquí a cargo de un realizador talentoso y singular, y aunque los elementos que usa (el verbalismo, la monotonía, la religión) han sido manoseados por la ineptia o la negligencia de otros previos directores, en el caso están concentrados, temática y estilísticamente, en un nuevo camino para el cine: la pintura íntima de un personaje, el aserto de un mensaje espiritual. No es probable que surjan muchos imitadores de Bresson, ni que tengan tampoco el talento que él demuestra, pero aunque sólo él siguiera ese camino, esta obra de hoy es imprescindible para el exigente espectador cinematográfico.

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann, c/Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado, Otto Kruger. 85'.

Su historia exterior es la de un western, donde el sheriff (Gary Cooper) debe enfrentar al maleante que se aproxima al pueblo (Ian MacDonald), pero esa lucha final es la culminación de un cuadro dramático local, que es realmente la sustancia del asunto. Una descripción de caracteres y disculpas, narrada con gran economía de diálogos, es no sólo el centro del film sino también, acumulativamente, un factor de suspenso que anuncia como más peligrosa la lucha final. Al fondo del film, y como contraste a la completa objetividad de la narración, es un efecto poético el que importa, la insinuada parábola del Hombre frente a la Muerte o al Destino, privado de la ayuda de sus semejantes, aun cuando éstos puedan representar al amor, a la amistad, a la prudencia o al valor. Se trata de un film singular y hermoso, que pocos críticos supieron apreciar en su momento.

Umberto D. (Italia-1952) dir. Vittorio De Sica, c/Carlo Battisti, Maria-Pia Casilio, Lina Gennari, Ileana Simova. 89'.

Tras el drama de los niños de posguerra (**Lustrabotas**) y tras el fresco imborrable de un obrero privado de su posibilidad de trabajo (**Ladrones de bicicletas**), De Sica y Zavattini enfrentaron aquí el drama de un anciano, privado de recursos económicos, de familia y de cariño, atado a la vida por una perduración que es en sí misma un suplicio. El suyo es un cuadro patético, un apretado testimonio del drama sin salida que es la vejez. El film lo describe con una elocuencia singular. Sin una sola declaración verbal, apoyándose solamente en los diversos episodios que contrastan a ese anciano con sus semejantes y con el mundo físico que le rodea, y extrayendo de cada uno el contraste sarcástico o dramático entre personaje y ambiente, **Umberto D.** se caracteriza por una extremada austeridad de exposición. En la mejor tradición neorrealista, no utiliza estrellas, y el papel principal es interpretado por Carlo Battisti, que antes y después fue profesor de universidad, sin otra carrera cinematográfica. Es una obra de rigor y austeridad, la última que habría de producir el neorrealismo antes de desviarse a una corriente de pintoresquismo y superficialidad.

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, EUA-1952) dir. Gene Kelly y Stanley Donen, c/Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Michell. 102'.

Las referencias cinematográficas invaden el asunto del film, que recrea en broma los dramones románticos ambientados en Francia del siglo XVIII (más un toque de *Los tres mosqueteros*), plantea la difícil transición del cine mudo al sonoro y termina por reproducir, con mucha gracia, las peripecias de la sincronización, del doblaje y del incipiente cine musical de la época. Allí hay episodios de especial humorismo, como las dificultades para esconder un micrófono durante la filmación y como las rabietas que el complicado rodaje puede provocar en un director. Pero las referencias cinematográficas siguen más allá. El gangster que tira al aire una monedita una y otra vez es una réplica del personaje de George Raft en **Scarface** y la tonta estrella de voz chillona, notablemente compuesta por Jean Hagen en deliberada caricatura, es una réplica a la Judy Holliday de **Nacida ayer**, aunque es poco sabido que la propia Hagen hizo ese papel en varias representaciones teatrales de la obra con la que Judy llegó a la fama. En un momento en que el cine musical ha desaparecido de la producción industrial, es una delicia revisar esos bailes que transitan por la acrobacia, el humor y la poesía.

La bahía del trueno (*Thunder Bay*, EUA-1953) dir. Anthony Mann, c/James Stewart, Joanne Dru, Gilbert Roland, Dan Duryea, Jay C. Flippen. 103'.

Parece bastante auténtico el conflicto entre los pescadores del Golfo de México y los petroleros que buscan yacimientos submarinos, no sólo porque éstos comienzan sus exploraciones con cargas de dinamita a profundidad, matando seguramente grandes cantidades de camarones, sino porque los petroleros son unos seres inciviles e inescrupulosos, que tienen dinero en la mano y arrasan con las riquezas naturales de la región, incluyendo las mujeres locales. Hasta su primera mitad, el film expone violentamente el conflicto, y algunas peleas colectivas lo expresan en términos de acción, que son los cinematográficamente adecuados. Después se dedica a limar asperezas e inventa felicidad para ambas partes. Siempre que el director Anthony Mann ha tenido ocasión de trabajar en exteriores ha logrado calidad para sus obras. También en este último film consigue escenas de intensidad: es en la acción donde el film tiene sus méritos. James Stewart y Dan Duryea son los petroleros del caso, y aparecen como mucho más competentes que sus damas jóvenes Joanne Dru y Marcia Henderson, dos principiantes.

El pequeño fugitivo (*Little Fugitive*, EUA-1953) dir. Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin, c/Richie Andrusco, Rickie Brewster, Winifred Cushing, Will Lee. 75'.

La anécdota lleva al pequeño Richie Andrusco, un niño de siete años, a escaparse de su casa suburbana, por motivos que deben parecerle fundamentales, y a pasear por el parque de diversiones de Coney Island durante las 24 horas siguientes, gastando las pocas monedas que tiene, y consiguiendo otras con la recolección de botellas en la

playa. El film atiende doblemente a la conducta del menor y al ambiente en el que vagabundea, y su mérito no es sólo el paisajista sino el de describir esa relación de persona y circunstancia: todo Coney Island cabe allí, estudiado casi siempre en el detalle de sus gentes, y expuesto alguna vez en una toma amplia y poética de la playa desierta en las primeras horas de la mañana. Pero es la conducta del niño la que da al film un relieve superior a lo meramente descriptivo, y al seguir fielmente sus pasos, la obra introduce al espectador en la alucinación, la ansiedad y el ocasional olvido con que el protagonista vive esas horas. El film no tiene defectos, y se constituye en una de las obras más logradas y redondas que jamás hayan salido de Estados Unidos.

Apache (EUA-1954) dir. Robert Aldrich, c/Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Charles Bronson. 91'.

No hay nada muy magistral en **Apache**, pero todo está narrado con fluidez, con ocasional suspenso, con sentido del cine: los saltos del ex acróbata Burt Lancaster, por ejemplo, están hábilmente explotados para varios momentos de la prolongada fuga. En otro sentido, el film se aparta también de la rutina que cabía esperar. Ésta no es una historia más de indios salvajes que acosan a la civilización blanca, sino inversamente la historia de un indio, quizás el último de su raza, que se niega a aceptar el dominio blanco y escapa a territorios menos poblados. Todo está hecho desde una perspectiva más honesta de una lucha racial en la que Hollywood solía tomar el otro partido y supone, aun en germen, un tratamiento más cercano a lo psicológico y a lo social que el previsible en films de aventuras. Aquí el mérito debe ser del propio Burt Lancaster, como iniciativa de producción, y tiene un ejemplo adecuado en las escenas iniciales, donde el protagonista observa, con un mantenido asombro, las costumbres blancas de un pueblo que le debió impresionarle como demasiado civilizado en 1886.

Los amantes del río Tajo (*Les amants du Tage*, Francia-1954) dir. Henri Verneuil, c/ Françoise Arnoul, Daniel Gélin, Marcel Dalio, Trevor Howard, Amalia Rodrigues. 113'.

Los personajes del título son un hombre y una mujer con pasado que se encuentran en Portugal y mantienen allí un peleado amor, bastante castigado por la desconfianza y por la amenaza policial. Como asunto policíaco y sentimental, el asunto está mucho mejor pensado que otros temas similares, y los cinco minutos finales, donde se analizan cosas ocurridas en todo el film, lo revelan claramente así. Es probable que el libreto especule con exceso sobre esas revelaciones, a las que demora con algún artificio y con reticencias del inspector policial, pero en general el libreto parece la obra de un hábil cálculo, incluso para ubicar sus escenas románticas. Hay muy buenos momentos de realización en este relato sentimental, notoriamente planeado para la atracción pública (es, con precisión, lo que suele llamarse "un film comercial"), pero hecho con inteligencia y buen gusto.

El milagro alemán (*Wir Wunderkinder*, Alemania Occidental-1958) dir. Kurt Hoffmann, c/Hansjörg Felmy, Robert Graf, Johanna von Koczian, Wera Frydtberg, Elisabeth Flickenschildt. 115'.

Ésta es una divertida sátira contra Alemania y contra algunos rasgos del carácter alemán, que desgraciadamente se han repetido a través de la historia. Incluyen la presunción, el militarismo, la curiosa idea de la raza superior, la incoherencia mental con que se olvida el error de ayer. Toda una zona de **El milagro alemán** está dedicada a esa crítica hecha con un total buen humor, con cierto sarcasmo ante vicios nacionales que no han podido ser corregidos por dos guerras y que difícilmente serán corregidos por algunos films. En una cabalgata que comienza en 1913 y que llega aproximadamente hasta 1958, el asunto sigue a algunos personajes a través de las ínfulas previas a la Primera Guerra Mundial, y cubre sucesivamente esa primera derrota, el clima divertidamente amoral de 1920-30, el ascenso del nazismo, una segunda guerra, la miseria inmediata, la recuperación económica. La sustancia de la sátira es paralela a esa historia. Se apoya en los encuentros y desencuentros del

protagonista con un compañero de la infancia, que simboliza todo el oportunismo y la amoralidad de una vasta zona de alemanes. Entre las frases sarcásticas, las imágenes semidocumentales y los juegos fantásticos con lo visual y lo musical, todo ese comentario tiene un humor sin desperdicio.

El tiempo de los asesinos (*Voici le temps des assassins*, Francia-1956) dir. Julien Duvivier, c/Jean Gabin, Danièle Delorme, Lucienne Bogaert, Gérard Blain, Gabriel Fontan. 119'.

El melodrama ha sido el género habitual de Duvivier en los últimos años, no tanto como vocación artística como por ser el terreno más propicio a su aptitud de director, pero nunca le había dedicado al argumento mismo la atención que aquí evidencia. El trazo psicológico es seguro y, en estructura argumental, éste es el mejor Duvivier conocido, el más prolijo y minucioso, sin la concesión total o parcial a la anarquía narrativa que había debilitado sus asuntos recientes. Como director, y no ya como libretista, Duvivier se esmera también aquí hasta el máximo de sus posibilidades, que siempre han sido formidables. Todo está pensado en el film, hasta el humorismo incidental, y si se excede en la truculencia de algún personaje, compensa esos excesos con otras sutilezas de narración. Jean Gabin y Danièle Delorme aportan dos labores notables, Germaine Kerjean está muy bien en su madre (de Gabin) y la música de Jean Wiener baraja un tema casi único con cierta nostalgia. Pero el director es la verdadera estrella del film.

La dama del perrito (*Dama s sobachkoj*, URSS-1960) dir. Joseif Heifits, c/Ya Savvina, Alexei Batalov, Ala Chostakova, N. Alisova, D. Zebrov. 90' aprox.

Ésta es la historia de un adulterio, apenas deseado por quienes lo viven, e inevitable sin embargo en las circunstancias en que nace su puro amor. Él es un burgués casado, taciturno, sensitivo, que se ha alejado de Moscú para pasar unas vacaciones en un balneario de Yalta; ella es la dama elegante que pasea con el perrito, se muestra como tímida y retraída, y después se mostrará también como sentimentalmente insatisfecha con el matrimonio al que ha sido empujada. El director y adaptador no ha querido conformarse con una transcripción literal de la anécdota de Chéjov. La ha recreado en términos cinematográficos, construyendo con minucia de artesano ese mundo burgués en el que surge un amor desafiante.

Onibaba, el mito del sexo (*Onibaba*, Japón-1964) dir. Kaneto Shindo, c/Nobuko Otowa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato, Jukichi Uno, Taiji Tonoyama. 110'.

Un clima general de ferocidad surge de esta tragedia japonesa, ubicada durante las muchas y misteriosas guerras medievales que tanto han alimentado al cine de ese país. Dos mujeres (suegra y nuera) viven solitarias entre cañaverales dedicadas al crimen y al pillaje contra los soldados heridos que la guerra les acerca. Entre ambas se instala un vecino, tan inescrupuloso como ellas, que pronto se convierte en amante de la mujer joven. Desde allí, la mujer mayor emprende una campaña de celos, despecho, terror y muerte, procurando impedir los encuentros de esa pareja. Bajo la ferocidad exterior, se impone una sensación de magia primitiva, una reducción de la vida humana a términos elementales de alimentación, sexo y supervivencia del más apto, con el agregado de terrores igualmente primitivos sobre el pecado, el castigo, la divinidad y lo diabólico. La realización de Kaneto Shindo se permite todas las sutilezas formales del mejor cine japonés: una interpretación exasperada y vigorosa, un abundante virtuosismo en cámara y montaje, el sabio uso de la lluvia, las plantas, las sombras y, sobre todo, de un pozo enorme que alberga los sucesivos cadáveres y que es, desde la invocación inicial, un símbolo de las oscuras profundidades del tema.

Rebelión (*Joi-uchi*, Japón-1967) dir. Masaki Kobayashi, c/Toshiro Mifune, Takeshi Kato, Tatsuya Nakadai, Michiko Otsuka. 120'.

En una primera hora de relato, se discuten con abundancia las ventajas e inconvenientes de acatar las órdenes superiores, un dilema que tarde o temprano ataca a los seres humanos cuando sufren a jefes arbitrarios, prepotentes o

malhumorados que ni siquiera saben escuchar razones. Aunque tales discusiones suelen ser escasamente cinematográficas, Kobayashi resuelve el caso con una extrema precisión para el retrato de los cuatro familiares afectados, de la móvil cortesana y de los diversos ministros e intendentes que traen y llevan las órdenes de arriba. El tema es la dignidad humana, y los diálogos son adecuadamente concisos y dignos, escenificados como ceremonias, apoyados en silencios y en miradas. Cuando terminan esos parlamentos, el espectador queda muy convencido sobre lo que Mifune y su hijo deben hacer en el caso. El final llega a la tragedia con grandeza, tanto por la sólida actuación de Mifune como por la escenificación de los duelos. El conjunto es tan virtuoso como convincente y sólo requiere espectadores afectos a la inevitable solemnidad japonesa.

La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*, EUA-1969) dir. Sam Peckinpah, c/William Holden, Robert Ryan, Ernest Borgnine, Warren Oates, Emilio Fernández. 142'.

El director ha utilizado no sólo elementos de superproducción (multitudes, uniformes, color, exteriores) sino un vigoroso lenguaje cinematográfico que arma cada secuencia prolijamente, no se distrae en desvíos y acumula tomas brevísimas, a veces filmadas con cámara lenta, para registrar la acción. Una violencia insólita recorre esas imágenes, no sólo en el pormenor de disparos y de víctimas sino en el contraste entre esa brutalidad y los efectos que causa. La experiencia de Peckinpah en los temas del *western* y del ejército le hizo transitar por una abundante tarea en televisión y luego por cuatro labores cinematográficas (desde 1962) diversamente afligidas por la presión de los productores. Su comprensión de ese mundo se trasluce particularmente en la definición social y psicológica. Tomados de la realidad, ajenos al clisé de Hollywood, esos hombres y sus mujeres protagonizan un relato cinematográfico tan genuino como intenso.

El niño salvaje (*L'enfant sauvage*, Francia / EUA-1970) dir. Francois Truffaut, c/ Francois Truffaut, Jean-Pierre Cargol, Jean Daste, Paul Ville. 85'.

- Truffaut: Cuando hice **El niño salvaje**, Artistas Unidos terminó por aceptar el plan de esa película difícil (sin estrellas, con un tema árido), porque había convenido una operación en bloque con **Sirena de Mississippi**, que tenía a Belmondo y a Catherine Deneuve. Es decir, los beneficios de la segunda cubrían el posible déficit de la primera. Pero, de hecho, **Mississippi** perdió seiscientos mil dólares y **El niño salvaje** ganó trescientos mil, con lo que la situación se invirtió.

- HAT: Además, **El niño salvaje** era en blanco y negro, también por una razón estética.

- Truffaut: Sí, ésa es una teoría muy larga que habría que explicar. Giorgio de Chirico decía que el espectáculo más escandaloso es la representación teatral al aire libre. Eso le llevaba a la cólera. Según él, todo teatro debía jugarse entre cuatro paredes. Y estoy de acuerdo, especialmente para los filmes de época. Creo que deben tener decorados falsos, especialmente hechos, y además cerrados. La naturaleza es demasiado realista. La acción de **El niño salvaje** ocurría en 1797, así que preferí hacerla en blanco y negro.

Perros de paja (*Straw Dogs*, EUA-1971) dir. Sam Peckinpah, c/Dustin Hoffman, Susan George, Peter Vaughan, T. P. McKenna, Peter Arne, David Warner. 113'.

El protagonista es un moderno intelectual encerrado en su torre de marfil, un matemático envuelto en las abstracciones del pizarrón. Está pasando una temporada en una granja inglesa y se ve asediado por cuatro vecinos bastante villanos y lujuriosos, que lo hostigan con burlas, le matan el gato, le violan a la mujer, que ciertamente se deja violar, y terminan por invadir su casa, provocando una batalla campal. Con suma habilidad, Peckinpah ha graduado esta historia, desde el festivo anecdotario inicial y los remansos de paz, hasta la poderosa media hora final, que no sólo alberga cinco muertos sino también un brío frenético de acción, comentada ásperamente por una partitura de gaitas escocesas. Igual que la anécdota crece su protagonista. La filosofía del film es discutible, pero la realización de Peckinpah es de

primerísima calidad, desde la progresión calculada en el libreto y el dibujo inicial de personajes, hasta los recursos de cámara lenta, acción paralela y compaginación veloz con que la última media hora invade al espectador.

Dos amores en conflicto (*Sunday, Bloody Sunday*, Gran Bretaña-1971) dir. John Schlesinger, c/Peter Finch, Glenda Jackson, Murray Head, Peggy Ashcroft, Tony Britton. 110'.

El triángulo sentimental consiste de dos hombres y una mujer. En el centro está Bob, un joven escultor que permanece en Londres alternándose entre dos amantes. Uno de esos amores es Alex, una divorciada de 30 años; el otros es Daniel, un médico homosexual. Los tres personajes están al tanto de sus vínculos recíprocos, sin secretos que ocultar, y aunque ciertamente no se sienten cómodos, se abstienen de irrumpir en la protesta y en los celos. Tras la aparente naturalidad de los personajes principales y secundarios, hay una selección astuta, una concisión que lleva a sintetizar las ideas en imágenes expresivas y silenciosas. Schlesinger ha procedido con singular respeto por los datos humanos en juego, sin agregarle los artificios fotográficos de alta técnica a los que se ha sentido inclinado otras veces.

El sol rojo (*Le soleil rouge*, España / Francia / Italia-1972) dir. Terence Young, c/Charles Bronson, Toshiro Mifune, Ursula Andress, Alain Delon. 112'.

Nunca existió un rebuscamiento tan audaz como la introducción de un *samurai* japonés en las praderas norteamericanas. El buen pretexto es ahora el de que los diplomáticos japoneses se perjudican en el clásico robo del tren, perdiendo un sable exquisito que debía ser regalado al presidente de los Estados Unidos. Al rescate del sable perdido marcha Toshiro Mifune, hombre fuerte y hábil que prescinde de las armas de fuego pero lucha de igual a igual contra indios y forajidos. La presencia de Mifune es el dato exótico en un western sumamente internacional, dirigido por Terence Young (nacido en Shanghai), fotografiado por el francés Henri Alekan y hablado en inglés por el norteamericano Charles Bronson, la suiza Ursula Andress y el francés Alain Delon, con un rodaje en España que simula ocurrir en Estados Unidos. Entre todos ellos, la fórmula es la de costumbre: el robo, la traición, la fuga, la persecución, el ataque de los indios comanches, el ajuste de cuentas. Hay que reconocer a Alekan algunos primores fotográficos y a Young la eficacia con que traslada la acción a la pantalla. Nadie deberá preocuparse por lo que el film dice, sino por pasar el rato.

La tregua (Argentina-1974) dir. Sergio Renán, c/Héctor Alterio, Luis Brandoni, Ana María Picchio, Marilina Ross, Sergio Renán. 104'.

El dato notable de Renán como director es que no sólo escribe diálogos justos y dirige talentosamente a sus actores, sino que introduce las pausas, los silencios y las imágenes expresivas que el cine requiere. Una conversación entre padre e hija termina notablemente en un abrazo mudo, que revalida el cariño entre ambos después que las palabras habían creado un asomo de conflicto; la declaración de amor termina, calladamente, con dos manos que se unen a través de una mesa, cuando las palabras ya no pueden decir más. En todo ello, hay algo más que técnica. Hay una actitud emocional del director hacia el drama y una peculiar combinación de honestidad y habilidad para transmitirlo. Para Sergio Renán, como director, como libretista y como ocasional intérprete, **La tregua** es un triunfo personal y no sólo un debut.

Angel (EUA-1984) de Robert Vincent O'Neill, c/Cliff Gorman, Susan Tyrrell, Dick Shawn, Rory Calhoun, John Diehl, Donna Wilkes. 92'.

Angel funciona como estudiante de día y como prostituta de noche. Lo hace con el excelente motivo de que ha sido abandonada por padre y madre, con lo que debe recurrir a medidas extremas para sobrevivir y para continuar sus estudios. La comedia se le deshace por la aparición de un sádico que mata prostitutas y que prosigue una feroz carrera criminal. Los artificios de la trama no duelen mucho, sin embargo.

Dirección, producción y libreto se han preocupado de una sólida ambientación en las calles de Los Angeles y de una esmerada técnica para las diversas secuencias de acción. El acento general del relato es el policíaco, con buena cuota de acción, de heridos y de muertos. El lado erótico no está vinculado con la prostitución sino con el colegio de Angel, donde las compañeras suelen sacarse el corpiño para cambiar impresiones sobre diversos aspectos pedagógicos del local. Todas ellas son jóvenes y fuertes.

Bergman por H.A.T.

Alsina Thevenet señaló la importancia de Bergman en 1952, varios años antes que la crítica internacional hiciera lo propio, y llegó a ser uno de los mejores especialistas en el realizador. Es pertinente, por lo tanto, incluir en esta selección diez de sus films:

Puerto (*Hamnstad*, Suecia-1947) c/Nine-Christine Jonsson, Bengt Eklund, Mimi Nelson, Erik Hell. 100'.

En este film, tomado de una novela ajena, Bergman reconoce una influencia de Rossellini y del neorrealismo italiano, que en ese momento estaba en su apogeo, y que lo impulsó a elegir escenarios exteriores y reales en las calles de Gotemburgo, ciudad en la que había vivido y a la que odiaba. Agrega que en esa época se sentía muy receptivo a los estilos ajenos, por falta de uno propio, y por incertidumbre en el manejo de la técnica.

El demonio nos gobierna (*Fangelse*, Suecia-1948) c/Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman. 78'.

Ésta fue su primera obra estrictamente personal. La pequeña farsa cómica intercalada en una tragedia es la reproducción de uno de los tantos films que Bergman pasaba incansablemente en un proyector cinematográfico durante su infancia. La concepción del Diablo como parte integrante de cada ser humano es una convicción que mantuvo durante mucho tiempo y que habría de asomar, con variedad de formas, en buena parte de su obra.

Juventud divino tesoro (*Sommarlek*, Suecia-1951) c/Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Georg Funqvist. 102'.

Antes había villanos que hostilizaban a la pareja central, y dentro de ésta asomaban perversidades y rasgos diabólicos, tendencias suicidas, pronunciamientos cínicos. Ahora, por el contrario, el tiempo es el verdadero villano, y cuando el film lo establece así está aludiendo a un problema de todos y está inclinándolo al espectador a evocar al adolescente que supo ser antes, a la ensoñación del pasado que el presente no cumplió. Pocos temas han sido tan densos de romanticismo, pocos quisieron apoyar tanto esa tendencia romántica en una realidad, pocos corrieron tantos riesgos. Su concepción de la vida estaba perdiendo las aristas rebeldes y exaltadas del inconformismo, y se estaba inclinando a una lúcida aceptación de la vida tal cual es.

Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, Suecia-1952) c/Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt. 97'.

Con escasas modificaciones, **Mónica** repite un tema familiar: la pareja que se siente hostilizada por el mundo cercano, la huída a unas solitarias vacaciones veraniegas, el regreso al mismo ambiente amargo. Pero el enfoque es realista. No hay, como en **Juventud**, una evocación jugada a dos tiempos, ni hay exaltación lírica para las escenas de un verano idílico. Todo el enfoque es severo, crítico, sin la menor idealización para la pareja central y con rasgos crueles y groseros en la protagonista. El amor no es ya un acontecimiento delicado y crucial en el alma de mujeres sensibles y neuróticas, sino un fenómeno animal muy simple, un escaso placer en la vida de los pobres, así que las consecuencias son también realistas hasta la sordidez.

Noche de circo (*Gycklarnas afton*, Suecia-1953) c/Harriet Andersson, Ake Grönberg, Hasse Ekman, Anders Ek, Annika Tretow. 95'.

Bergman declara abiertamente que la idea del argumento proviene de **Varieté** (1925), de E. A Dupont, un clásico del cine mudo alemán. Pero todo el tema de la humillación habitual del artista, que se ve expuesto al juicio ajeno, era y es una preocupación constante de Bergman. El episodio inicial en la playa, entre el payaso y la mujer, es casi exactamente una pesadilla que afligió a Bergman en un sueño y fue el punto de partida para el resto del argumento, que introduce variantes sobre la situación. **Noche de circo** fue un fracaso ante la crítica y ante el público, lo que preocupó realmente a su autor. Con el tiempo, llegó una revaloración.

Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens leende*, Suecia-1955) c/Eva Dahlbeck, Ulla Jacobsson, Margit Carlquist, Harriet Andersson. 109'.

El tono de comedia filosófica, que superpone las ficciones, tentaciones y fracasos del amor, ha sido explorado desde una abundante tradición del teatro francés (Marivaux, de Musset) hasta **La regla del juego**, de Jean Renoir. Hay que reconocerle a Bergman la continuidad conceptual con que marca en los juegos del amor las ideas de resignación y final conformidad con lo que se tiene. Más que por la imitación que se le ha imputado (de **La ronda**, de Max Ophüls, entre otras), esta comedia se caracteriza, contrariamente, por la puesta en escena de tendencias muy personales de Bergman: el ocasional cinismo de los diálogos, el enfrentamiento cruel de dos hombres en casa de la mujer que comparten, la burla a los estudiantes de teología. Hay, además, un estilo constante, cada vez más refinado, que se apoya no sólo en los diálogos sino en la inventiva de situaciones y en la originalidad visual y sonora.

Persona (Suecia-1966) c/Liv Ullmann, Bibi Andersson, Gunnar Bjornstrand. 90'.

La teoría de Susan Sontag de que Bergman no está narrando un argumento sino explorando una situación (como lo haría en su órbita un pintor) tiene su mejor confirmación en los muchos elementos formales que ha agregado al film. Hay un momento en el que Alma enrostra a Elizabeth el fracaso de su matrimonio y el rechazo de su hijo; ese discurso aparece dos veces consecutivas: la primera, sobre el rostro alarmado de Elizabeth que escucha, y la segunda, sobre el rostro acusador de Alma que habla, como si el tema del doble se trasladara del contenido al continente del film. Al principio y al final, Bergman deja constancia además de que **Persona** no debe entenderse como un fragmento de la realidad, sino como obra compuesta y creada. Y más aún, Bergman confirma ese concepto cuando incluye en principio y final las imágenes de la máquina que proyecta, o cuando hacia la mitad del relato finge, tras la crisis de Alma, que la proyección se interrumpe por algún defecto técnico. Bergman parece empeñado en descolocar a su espectador, despojarlo de la seguridad con que su cine previo podía ser razonado y entendido. En esto hay un rasgo de estilo, una necesidad de hacer más compleja la forma justamente porque es más compleja la sustancia.

Vergüenza (*Skammen*, Suecia-1968) c/Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman. 103'.

En cierto sentido, su tema es la guerra (toda guerra) que aniquila no sólo a soldados sino también a civiles, pero quien conozca la obra de Bergman sabrá que ese tema está moldeado por su testimonio personal, por su sensibilidad herida. Deliberadamente, toma un cuadro afín al de sus últimos films: una isla, una pareja de artistas, una aparente felicidad cotidiana, un alejamiento del mundo, que se expresa esta vez por la constancia de que teléfonos y radios no funcionan. Sobre ese matrimonio concentra el efecto de una invasión a la isla, perpetrada por paracaidistas de una potencia no identificada, ante la resistencia de patriotas tampoco identificados. En esto hay ya un sentido, porque Bergman se niega a caracterizar a sus personajes como suecos (elige nombres muy neutrales o simplemente los omite) y a los invasores como representantes de alguna nítida tendencia ideológica o política. Le

importa alegar contra la guerra en general. A esta altura del siglo, no podía hacer otra cosa.

El toque (*The Touch*, EUA / Suecia-1971) c/Elliott Gould, Bibi Andersson, Max von Sydow, Sheila Reid. 112'.

El film comienza con paredes desnudas y múltiples a las que la cámara termina por atravesar en un resquicio hasta penetrar en el drama, e igualmente se podría sostener que el film se introduce de pronto, como su arqueólogo protagonista, en un mundo cerrado al que sacudirá con una declaración de amor, descubriendo dormidos secretos. La mujer que centraliza el drama llega por primera vez al adulterio, se siente obligada a explicar sus propios defectos al amante y se esfuerza por conservar una corrección formal mientras vive su pasión. Del otro lado, su amante es el retrato de la inestabilidad, vagamente alemán, americano y judío en su origen, errante de un país a otro, y de un sentimiento al contrario. Más que dos personas, hay allí dos mundos, y eso da un sentido al conflicto final entre los amantes, tironeados diversamente por un mundo burgués confortable (con sus mentiras y sus hipocresías) o por una evasión que supone el riesgo. Es obvio que a Bergman le importa menos la resolución de esta alternativa que su hábil planteo, del que las connotaciones surgen sin un discurso ni un agregado de datos externos.

Escenas de la vida conyugal (*Scener ut ett aktenskap*, Suecia-1973) c/Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Gunnel Lindblom. 155'.

Importa recordar que todo el rodaje estuvo a cargo de un pequeño grupo que era ya una familia. Ese ambiente puede explicar la comodidad con que Bergman pudo volcar sus confesiones dolorosas sobre el amor y el matrimonio, como lo haría después en **Infidelidades**, pero su prólogo necesario fue que él vivió, provocó, sufrió e hizo sufrir esos problemas de la pareja humana. En un nivel no superado por ningún otro realizador del cine, vida y obra de Bergman han estado estrechamente unidas y han exhibido una dosis de autocrítica que nadie ha igualado. **Escenas de la vida conyugal** no es ni quiere ser gran cine. En lo formal, es a lo sumo una correcta televisión, un cine de cámara abundante en primeros planos, en gestos y en demasiadas palabras. Pero tiene una poderosa sustancia humana y es otro testimonio sobre uno de los mayores creadores cinematográficos de la época. Hay algo de milagroso en que haya podido continuar ese testimonio, treinta años después, en **Saraband**.

2. FILM DEL MES LX

Los santos sucios

de Luis Ortega

Viernes y sábados a las 20:00

Una ciudad en ruinas, trazos del final de una guerra o tal vez del de toda una era. La presencia desafiante de soldados acecha por las calles. Un particular grupo de sobrevivientes se reúne con el fin de escapar. Su salvación, creen ellos, se logrará al llegar a las tierras que se hallan mas allá del Río Fijman. Para llegar, deberán salir de la ciudad atravesando campos, bosques y selvas. Y, por último, deberán enfrentarse a las caudalosas aguas del río. El grupo comienza entonces un viaje que los enfrentará a sus propios temores, sueños, anhelos y miedos, cuyo final es tan abierto como impredecible.

Nota del director

¿Existirá la vida cuando sobrevenga el fin?

¿Quiénes sobrevivirán cuando llegue ese momento?

¿De qué vivirán esos sobrevivientes?

¿Qué pasaría con sus recuerdos –todos los recuerdos de una era-?

¿Qué pasaría con sus fobias, sus miserias, sus deseos, sus ideales, sus sueños?

¿Qué les quedaría de humanos a esos seres, tras el fin de la Humanidad?

El texto de **Los santos sucios** parte como premisa urgente de las reflexiones que surgen de ahondar en estos interrogantes.

Así nacen esta historia y mi necesidad corporal de materializarla en un film.

Los personajes, basados en sobrevivientes reales, hombres de carne y hueso que habitaban una Buenos Aires que ya no existe, dan carnadura al relato, que se transforma en la historia de una búsqueda, de la búsqueda del último resquicio de humanidad donde mora la utopía, donde está la libertad.

Luis Ortega

Biografía y filmografía

Luis Ortega nació en Buenos Aires en 1980. En el 2000, filmó "Caja Negra", su ópera prima, mientras estudiaba en la Universidad del Cine. Estrenado en el 2002, el film obtiene premios y reconocimientos en numerosos festivales internacionales. En el 2004, filmó su segundo largometraje, "Monobloc", que es estrenado en el 2006. Con este film, Luis obtiene un gran reconocimiento, tanto de la crítica como del público.

En el 2006, realizó el telefilm "El Negro, Luz y Fer", aún sin estrenar. "Los santos sucios" es su tercer film.

Ficha técnica

Dirección

Luis Ortega

Producción

Diego Dubcovsky

Ignacio Rey

Guión

Luis Ortega

Emir Seguel

Alejandro Urdapilleta

Elenco

Alejandro Urdapilleta

Luis Ortega

malba.cine

Emir Seguel
Ruben Alabarracin K.J.
Brian Buley
Martina Juncadella

Argentina 2009 86 min. 35mm

3. ESTRENO

Criada

de Matías Herrera Córdoba

A partir del 15 de enero: sábados y domingos a las 18:00

Observar con inteligencia y perseverancia parece ser el secreto de esta ópera prima cordobesa, que brinda información en las dosis necesarias para que no se entrometan con el natural desarrollo de la historia. Con un manejo de los tiempos muy acertado, **Criada** sigue a Hortensia en su vida cotidiana, en una finca de la provincia de Catamarca, cerca de la cordillera, mientras ella se encarga de mantener el lugar durante la ausencia de sus patrones, entre conversaciones con amigas o ahuyentando murciélagos. El origen de esta mujer, sus relaciones y su pasado mucho más incierto que su futuro se revelan frente a una cámara que nunca se entromete más de la cuenta y logra mantener la distancia justa. La construcción del relato se basa exclusivamente en Hortensia y en sus actividades: desde allí, surgen también los sutiles comentarios y las consideraciones que hacen que **Criada** no se trate de un simple ejercicio de observación, sino de una historia con protagonistas.

Catálogo 11º BAFICI

Sinopsis

Hortensia tiene 53 años y vive en El Puesto, un pequeño pueblo catamarqueño, en uno de los más bellos parajes de Argentina. Ella es mapuche, nacida en el sur, pero desde niña fue llevada allí para ser la "criada" de una familia. Hoy es peona, cuidadora y mantiene la finca, al igual que la casa de sus patrones. Han pasado 40 años y Hortensia nunca recibió pago por su trabajo. **Criada** pone en cuestión una figura que permanece como los últimos resabios de la esclavitud.

Un llamado despierta la historia.

Una mujer mapuche alejada de su familia.

Cuarenta años de trabajo a cambio de casa y comida.

Criada: una historia como tantas otras que no se contaron.

Biografía del director

Matías Herrera Córdoba nace el 16 de julio de 1982. Vivió en Salta hasta sus 18 años, momento en que regresó a la ciudad de Córdoba. Comenzó sus estudios en Cine y Televisión en la Universidad Nacional, motivado por el colectivo audiovisual Arte Proteico. Durante su primer año de estudios (2003), realizó su primer cortometraje, *La creciente*, con el que participó en decenas de muestras y festivales de derechos humanos. Junto con Juan Maristany, creó Cine El Calefón y realizó las cortos *Calle de la Libertad* (2004), *Casa Cortada* (2005) y *Mis Pies* (2007). Participó del Movimiento de realizadores Cine Nómade con la realización del video *L.E.S.*, co-fundó el Centro de Medios por la Memoria y la Identidad en H.I.J.O.S. En el 2009, terminó su ópera prima **Criada**, con la que participó en festivales como el BAFICI y Biarritz. Actualmente, trabaja como director, guionista, montajista y miembro de Cine El Calefón.

Ficha técnica

Dirección

Matías Herrera Córdoba

Producción

Juan C. Maristany

Lorena Muñoz

Gema Juárez Allen

Asistente de dirección

Julia Pesce

Jefe de producción

Ana María Apontes

Cámara y fotografía

Matías Herrera Córdoba

Fotografía adicional

Ezequiel Salinas

Montaje

Miguel Colombo

Sonido directo

Lucas Fanchín

Martín Alaluf

Música

Acullico

Composición

Matías Aguilera

Argentina 2009 86 min. 35mm

4. ESTRENO

Buen día, día

de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto

Viernes y sábados a las 22:00

Miguel Abuelo fue pionero indiscutido del rock nacional. Sin embargo, su figura ha sido dejada de lado. **Buen día, día** redescubre la obra oculta y, a su vez, la más reconocida de Miguel Abuelo, que rescata al poeta. El documental involucra a su hijo, Gato Azul, y a todos sus compañeros y amigos que sembraron junto con él épocas fundamentales del rock nacional.

Artistas de la talla de Gustavo Basterica, Cachorro López, Luis A. Spinetta. Andrés Calamaro, Daniel Melingo y Horacio Fontova construyen un relato respetuoso y ameno, que se transforma en una ópera rock.

Durante toda una noche, Gato Azul recorre las calles de Palermo buscando su herencia. Como un guerrero nocturno montado en su motocicleta, va recogiendo aquí y allá las fotografías de su padre mientras escucha su voz. La voz de Miguel Abuelo recita poesías, canta y cuenta su propia vida. Desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por sus diferentes etapas en América, Europa y el periplo incansable de su propia experiencia. En el camino de Gato, se cruzan diferentes personajes que han compartido con Miguel esta fascinante vida en el rock. El recorrido es acompañado por un amplio material de archivo inédito, que incluye canciones y poemas.

Ficha técnica

Idea y producción general

Cucho Constantino

Dirección

Cucho Costantino, Eduardo Pinto

Dirección de fotografía

Carla Stella, Guido Lublinski

Montaje

Leo Rosales

Música

Miguel Abuelo

Realizada en

Betacam SP/Hd/Dvcam

Autor del libro o guionista

Sergio Costantino, Julieta Ledesma, Eduardo Pinto

Argentina, 2010 - 94 min. Video

5. TRASNOCHES

John Waters x 2

Jueves a las 23:55

Jueves 6 y 20:

Pink Flamingos (EUA, 1972) de John Waters, c/Divine, Mink Stole, 106'.

Divine y Mink Stole compiten para merecer el puesto de "la más repugnante persona viva". El resultado de ese esfuerzo fue un hito del underground norteamericano, que en su reciente reestreno mereció la calificación 'Sólo para mayores de 17 años', a causa de "un amplio espectro de perversiones mostradas con detalles explícitos" (sic). Ese espectro es realmente amplio e incluye sexo con sacrificio de gallinas, venta de niños, ejercicios anales y degustación de excrementos. Sin embargo, se trata de una comedia. Se verá por primera vez en fílmico en Argentina, en copia completa adquirida por el coleccionista Fabio Manes.

Jueves 13 y 27:

Polyester (EUA, 1981) de John Waters, c/Divine, Tab Hunter, Edith Massey, David Samson. 86'.

Las desgracias se suman en la vida de una improbable ama de casa que interpreta Divine: un marido infiel involucrado en negocios sórdidos, un hijo fetichista, una madre cleptómana y una hija embarazada de repente. Un día, su propio y postergado deseo es encendido por un enigmático personaje llamado Todd Tomorrow, interpretado por Tab Hunter. Nunca estrenada en Argentina, **Polyester** es la culminación de la etapa más independiente de su realizador.

+

Lynch x 2

Viernes y sábados las 23:55

Viernes 7, sábado 15, viernes 21 y sábado 29:

Corazón salvaje (Wild at Heart, EUA-1990) de David Lynch, c/Nicolas Cage, Laura Dern. 127'.

Sailor y Lula están hechos el uno para el otro, pero la madre de Lula no es de la misma opinión y hará todo lo que esté a su alcance para impedir que esa unión se perpetúe. David Lynch no sólo es uno de los pocos cineastas capaces iluminar el lado oscuro del *American dream*, sino que también es uno de los poquísimos surrealistas auténticos con que cuenta el cine contemporáneo.

Sábado 8, viernes 14, sábado 22 y viernes 28:

Carretera perdida (Lost Highway, EUA-1997) de David Lynch, c/Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Loggia, Robert Blake. 135'.

En su ensayo *El arte de lo ridículo sublime*, el filósofo Slavoj Zizek sostiene que la estructura bipartita de **Carretera perdida** trabaja con "la oposición de dos horrores: el horror fantasmático del pesadillesco universo *noir* de sexo perverso, traición y crimen, y la desesperación de nuestra gris, alienada vida cotidiana de impotencia y desconfianza". Pero mejor dejar a Lacan de lado y adentrarse en la oscura ruta del surrealismo lyncheano, perderse en el laberinto de sueños de sus personajes, dejarse conducir por la perturbadora banda de sonido compilada por el Nine Inch Nails Trent Reznor y la música original de Angelo Badalamenti, espantarse ante la visión de un rostro blanco kabuki o una cabaña que se desincendia: dejarse conmovir, ni más ni menos, por esta extraordinaria fuga hacia el abismo.

6. Grilla de programación

Jueves 6

- 14:00 **El tercer hombre**, de Carol Reed
- 16:00 **Cantando bajo la lluvia**, de Gene Kelly y Stanley Donen
- 18:00 **El milagro alemán**, de Kurt Hoffmann
- 20:00 **Un verano con Mónica**, de Ingmar Bergman
- 22:00 **Noche de circo**, de Ingmar Bergman
- 00:00 **Pink Flamingos**, de John Waters

Viernes 7

- 14:00 **El halcón maltés**, de John Huston
- 16:00 **El enigma del collar**, de Edward Dmytryk
- 18:00 **¡Qué verde era mi valle!**, de John Ford
- 20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
- 22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
- 00:00 **Corazón salvaje**, de David Lynch

Sábado 8

- 14:00 **El demonio nos gobierna**, de Ingmar Bergman
- 16:00 **Umberto D.**, de Vittorio de Sica
- 18:00 **Puerto**, de Ingmar Bergman
- 20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
- 22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
- 00:00 **Carretera perdida**, de David Lynch

Domingo 9

- 14:30 **La camisa de Mabel**, de Allan Dwan
- 16:00 **La señorita Julia**, de Alf Sjöberg
- 18:00 **Sonrisas de una noche de verano**, de Ingmar Bergman
- 20:00 **Juventud, divino tesoro**, de Ingmar Bergman
- 22:00 **El ciudadano**, de Orson Welles

Jueves 13

- 14:00 **Aventuras en Birmania**, de Raoul Walsh
- 16:30 **La hora de la venganza**, de Richard Brooks
- 18:00 **El tesoro de la Sierra Madre**, de John Huston
- 20:30 **Persona**, de Ingmar Bergman
- 22:00 **Vergüenza**, de Ingmar Bergman
- 00:00 **Polyester**, de John Waters

Viernes 14

- 14:00 **El ángel azul**, de Josef Von Sternberg
- 16:00 **Amor prohibido**, de Frank Capra
- 18:00 **Perros de paja**, de Sam Peckinpah
- 20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
- 22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
- 00:00 **Carretera perdida**, de David Lynch

Sábado 15

- 14:20 **Apasionada**, de David Lean
- 16:00 **Al morir la noche**, de B. Dearden, A. Cavalcanti, R. Hamer y C. Crichton
- 18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
- 20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
- 22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
- 00:00 **Corazón salvaje**, de David Lynch

Domingo 16

- 13:00 **Jezabel, la tempestuosa**, de William Wyler
14:30 **Iván el terrible**, de Sergei Eisenstein
16:30 **Carta de una enamorada**, de Max Ophüls
18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
20:00 **Los muelles de nueva York**, de Josef Von Sternberg + **MV**
22:00 **El gabinete del Dr. Caligari**, de Robert Wiene + **MV**

Jueves 20

- 14:00 **Apache**, de Robert Aldrich
15:45 **Monsieur Verdoux**, de Charles Chaplin
18:00 **Cuéntame tu vida**, de Alfred Hitchcock
20:00 **El toque**, de Ingmar Bergman
22:00 **El niño salvaje**, de François Truffaut
00:00 **Pink Flamingos**, de John Waters

Viernes 21

- 14:00 **A la hora señalada**, de Fred Zinnemann
15:30 **Adiós a la vida**, de Rudolph Mate
17:00 **Nacida ayer**, de George Cukor
19:00 **Presentación Obras Incompletas de Homero Alsina Thevenet***
20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
00:00 **Corazón salvaje**, de David Lynch

Sábado 22

- 14:00 **La bahía del trueno**, de Anthony Mann
16:00 **Dos amores en conflicto**, de John Schlesinger
18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
00:00 **Carretera perdida**, de David Lynch

Domingo 23

- 14:00 **Lustrabotas**, de Vittorio de Sica
16:00 **La tregua**, de Sergio Renán
18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
19:30 **Escenas de la vida conyugal**, de Ingmar Bergman

Jueves 27

- 14:00 **El tiempo de los asesinos**, de Julien Duvivier
16:00 **Rebelión**, de Masaki Kobayashi
18:00 **Onibaba, el mito del sexo**, de Kaneto Shindo
20:00 **El maquinista de la General**, de Clyde Bruckman y Buster Keaton + **MV**
21:30 **Codicia**, de Erich von Stroheim + **MV**
00:00 **Polyester**, de John Waters

Viernes 28

- 14:00 **Los amantes del río Tajo**, de Henri Verneuil
16:00 **El pequeño fugitivo**, de R. Ashley, M. Engel y R. Orkin
18:00 **Diario de un cura rural**, de Robert Bresson
20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
00:00 **Carretera perdida**, de David Lynch

Sábado 29

- 14:00 **Crónica de un amor**, de Michelangelo Antonioni

16:00 **La dama del perrito**, de Iosif Kheifits
18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
20:00 **Los santos sucios**, de Luis Ortega
22:00 **Buen día, día**, de Sergio "Cucho" Costantino y Eduardo Pinto
00:00 **Corazón salvaje**, de David Lynch

Domingo 30

15:00 **La pandilla salvaje**, de Sam Peckinpah
18:00 **Criada**, de Matías Herrera Córdoba
19:30 **El sol rojo**, de Terence Young
21:30 **Ángel**, de Robert Vincent O'Neil

Entrada general: \$18. Estudiantes y jubilados: \$9.

Abono: \$82. Estudiantes y jubilados: \$41

MV: exhibiciones con música en vivo

* Entrada libre y gratuita, hasta completa la capacidad de la sala

AVISO: La programación puede sufrir alteraciones por imprevistos técnicos.

*malba.cine es presentado por Mercedes Benz | Stella Artois
Con el apoyo de Escorihuela Gascón*