

que a pesar de su evolución, cada vez más depurada, mantiene su sentido sutil de la paradoja y, en ocasiones, una reflexión ecológica. Baste recordar obras maestras como *Home on the Rails* (1981) inquietante historia de una mujer que teje en su apacible casita de campo, por la cual a intervalos regulares pasan trenes que la atraviesan... Y sólo dura 10 minutos.

El cine de Hong Kong

Aunque es casi totalmente desconocido en Occidente, donde sólo se han popularizado los sumarios films «de karate», en Asia predominan estos chinos coloniales con producciones de aventuras y las comedias cantonesas. La industria es muy poderosa y llegó a producir más de 300 films en 1961, luego el número se estabilizó en 200 y ahora unas 130. Se trataba de un cine comercial, rápido y barato, destinado a un público sin pretensiones culturales. Sin embargo, recientemente, despuntó una producción independiente de jóvenes directores con mayores inquietudes, pero generalmente rechazados por los productores mayores. Suelen alternar sus experiencias en la televisión, donde al parecer tienen mayor apertura.

Los films exhibidos en el Imagfic pertenecen a esta corriente y en el caso de *Hong Kong 1941* (1984) de Po-Chieh-Leung y *Shanghai Blues* (1984) de Tsui Mark, hay atisbos sociales y costumbristas de interés, en el marco de la ocupación japonesa durante la II Guerra Mundial.

John Cassavetes, el solitario

En 1958, el actor John Cassavetes realiza *Shadows* con alumnos de su escuela de actuación. Cámara móvil, improvisación dramática y una asombrosa capacidad de explorar las vivencias humanas, producen una verdadera revolución en el cine americano. Claro que desde fuera de la industria tradicional de Hollywood. *Shadows* se convirtió en estandarte del movimiento independiente de Nueva York, encabezado por Lionel Rogosin, los hermanos Jonas y Adolphas Mekas, Shirley Clarke o Sidney Meyers. Sin someterse nunca a las reglas de Hollywood, que lo aceptaba como actor magistral, pero desconfiaba de su salvaje independencia y sus temas poco convencionales, Cassavetes rompió también con el New American Cinema, ceñido a un vanguardismo cada vez más aislado e intelectual.

Tras dos experiencias fallidas de producción en Hollywood, *Too Late Blues* (1961), distribuida por Paramount y *A Child is Waiting*, (1963) producida por Stanley Kramer, Cassavetes retorna con *Faces* a su independencia casi artesanal, en films de duración casi siempre muy larga y una compleja y apasionada visión de hombre y mujeres solitarios y angustiados, *outsiders* que deambulan entre el sexo y el amor, las decepciones y el odio. Exacta contraparte del sueño dorado del «American way of Life».

Cassavetes se introduce en esas vidas, explora sus pasiones y crea una obsesiva atmósfera de largas secuencias móviles, que parecen respirar con el ritmo interno de sus personajes. *A Woman under the Influence* o el casi desconocido y espléndido *The Killing of a Chinese Bookie*, son obras a la vez sencillas y complejas, que saben descender a

los infiernos de los agonistas de las grandes ciudades americanas con una intensidad memorable. Cassavetes es desmedido, exhuberante, pero sabe manejar su cámara como un incansable buceador de imágenes que parecen arrancadas de una realidad cada vez más insólita, pese a que no hay seres excepcionales ni acontecimientos «trascendentales». Pero como todos los creadores auténticos, sabe hallar en lo cotidiano, en los espacios urbanos y sombríos, la materia que parecía invisible ante los ojos superficiales.

Cassavetes ha dicho más de una vez que es «un director amateur» y un actor profesional»; un actor que trabaja en el «otro cine» para ganar el dinero que le permita hacer las películas que quiere hacer libremente. Tan lejos del vanguardismo intelectual del «underground» como del estéril oropel del cine comercial sin otra ambición que hacer dinero, Cassavetes expresó así su rabiosa independencia:

Desgraciadamente, el realizador ha adquirido una importancia tal en nuestra sociedad que la escritura se ha devaluado. Ahora, el realizador, la mayor parte del tiempo, carece de ideas salvo en lo que concierne a la cámara. Yo pienso que el cine es algo más que un plano o una serie de planos. Es un oficio bien triste contentarse con instalar la cámara y pensar: ¿Qué es lo que podría hacer bien? Voy al laboratorio, les pido un trucaje, o bien hago traer una grúa gigante o hago unos planos de avión con una cámara llevada a mano. No sé cómo se puede hacer una película solamente con trucos sin ningún tema que tratar. No sé cómo un actor puede aportar su colaboración a una interpretación desprovista de finalidad o de sentido. Entonces es cuando el realizador se convierte en un rey. Pero, en un sentido, es el rey de un país muy pequeño¹.

Los nuevos bárbaros

Esta sección podría ser una de las más interesantes del Festival, ya que propone una irrupción de cineastas jóvenes, que se supone liberados de tentaciones académicas, puramente alimenticias o tradicionales. Experimentación, audacias formales, ideas suficientemente irrespetuosas. Quizá el único film que cumple esas premisas es *My Beautiful Laundrette* de Stephen Friars, más por el tema que por su estilo. Como *Le Thé au harem d'Archimède*, plantea el problema de la difícil inserción de una comunidad extranjera: esta vez pakistaníes que forman su propio guetto en Londres. El film no se limita a un análisis sociológico, sino que al mismo tiempo teje una historia de amor entre un joven pakistaní y un amigo inglés, «blanco» pero también desclasado por la miseria, miembro de una banda «punk». Esta unión, para mayor ironía, se consuma mientras ambos tratan de ascender en sus ambiciones transformando una lavandería miserable en un establecimiento lujoso. Más allá de sus audacias temáticas, el film tiene una realización correcta, muy profesional.

Más audaz en su expresión formal, la alemana Marianne S. W. Rosenbaum trae las memorias de una infancia en la guerra y la inmediata posguerra en *Peppermint Frieden*. Pero estos recuerdos autobiográficos no son demasiado trascendentales. El film *Pervola, sporen inde sneeuw*, del holandés Orlow Seunke, es una comedia muy nórdica y llena de atisbos felices, pero tampoco muy ambiciosos. Su mayor audacia es haberla rodado en el norte de Noruega a veinte grados bajo cero. Dentro de sus limitaciones posee una inteligente visión psicológica de la confrontación entre un hermano bohe-

¹ Entrevista de Cassavetes con Louis Marcorelles. En «Cahiers du Cinéma», junio de 1978.

mio y otro magnate de la bolsa. Obviamente el rigor climático de su aventura provoca la lucha y la reconciliación.

En cuanto a lo demás, poco añade a los descubrimientos. Estos nuevos realizadores pueden ser jóvenes, pero no lo suficientemente bárbaros como para romper con las convenciones del cine actual.

Epílogo

El *Imagfic 86* ha mostrado un crecimiento gratificante, con una organización más perfecta y una adecuada programación. Por eso sus mejores aciertos están en los films mencionados al principio, en sus excelentes ciclos de homenaje y en el rescate de autores poco conocidos, como el excepcional Klimov. El panorama futuro del certamen es promisorio, pero hasta cierto punto depende de que surgan cineastas con más audacia y talento. Habrá que buscarlos, si existen.

Una semana en Sicilia

También hemos asistido a una Semana de Cine Argentino en Palermo, Sicilia, que reunió films antiguos y recientes, culminando con *Tangos, el exilio de Gardel*, la excelente película de Fernando E. Solanas. La programación incluyó clásicos como *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson y otros recientes, como *Cuarteles de invierno* (1984) de Lautaro Murúa; *Evita* (1984) de E. Mignona; *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin; o *Darse cuenta* de Alejandro Doria. También se exhibieron *Pajarito Gómez* (1965) de Rodolfo Kuhn; *Don Segundo Sombra* (1968) de Manuel Antín; *Juan Moreyra* (1972) de Leonardo Favio; *Nosotros los monos* (1971) de Edmund Valladares; *De la misteriosa Buenos Aires* (Fischerman, Wulicher, Barney Finn) y otra exhumación: *Las aguas bajan turbias* (1952). Un detalle original fue la presentación de *Fiebre* del ya fallecido Armando Bo, con la presencia de su protagonista Isabel Sarli, legendaria estrella sexy del cine argentino.

Films como *Quebracho* (Ricardo Wulicher); *La Patagonia rebelde* y *No habrá más penas ni olvido* (ambas de Héctor Olivera); *Piedra libre* (L. Torre Nilsson) y *La cifra impar* (Manuel Antín) completaron la Semana, acompañados de cortometrajes. Sin ser exhaustivo, el panorama ilustró varias épocas importantes de la historia de esta cinematografía iberoamericana, desde los años 30 (con el añadido de *Tango*, 1933, de L. Moglia Barth) hasta las recientes obras que surgen en la nueva etapa democrática argentina.

La Semana fue organizada por N. Ghioldi, un argentino afincado en Sicilia, con el patrocinio de la Presidencia de la región siciliana, la Asamblea regional, el Ente de Turismo, las Universidades, la Embajada Argentina en Italia, el Instituto Nacional de Cinematografía Argentino y la Associazione Sicilia-Argentina-Palermo. Esta última formada por sicilianos residentes en Argentina...

Y el Oscar

El premio por antonomasia del «Show Business» encarna, desde hace casi sesenta años (los primeros correspondieron a 1927-28) el poder hegemónico de la industria nortea-

mericana del cine. Así, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, con su famosa estatuilla, ha sido desde entonces una especie de prolongación de su industria: una operación «de prestigio». Las omisiones y sospechas de que los premios tienen que ver más con el éxito comercial de los films en competición han sido constantes. Entre las omisiones más célebres figuran las de Charles Chaplin (como en otros casos hubo luego premios especiales tardíos), Greta Garbo y Orson Welles con *El ciudadano Kane*². Pero en la elección a veces caprichosa de los distintos rubros no puede hablarse probablemente de corrupciones directas, sino de la compleja forma en que se eligen las candidaturas («nominations») y se votan los premios. Comprende una votación preliminar para designar las candidaturas (cinco por rubro) y otra para elegir la premiada. Todos los miembros de la Academia (actores, directores, guionistas, técnicos) toman parte en el juicio y su cifra sobrepasa los 3.000. Hay que advertir que las candidaturas no se votan por el total de la mesa societaria, sino que cada especialidad elige sus candidatos en el proceso previo: por ejemplo, los fotógrafos eligen en esa especialidad a los «nomina-dos». Sólo para el Oscar a la Mejor Película del Año la votación previa es también efectuada por la totalidad de los socios. Los films deben ser los estrenados en Los Angeles, salvo los extranjeros. En la práctica, aunque la Academia dispone de una sala para que sus socios puedan ver las películas, esa multitud puede ser realmente influida por un inevitable proceso de propaganda previa de los responsables de cada film, que tratan por todos los medios de que sus obras lleguen a los votantes. Allí puede contar la habilidad o la influencia de esta verdadera campaña de propaganda pre-electoral.

El premio al Mejor Film Extranjero se instituyó desde 1956 en las votaciones generales y su tardío reconocimiento de que también había cinematografías en otras partes del mundo se agrava en la práctica por la información escasa que suelen tener los socios de la Academia acerca de lo que se hace en otros ámbitos. Antes, desde 1947, ese premio era elegido por los directivos de la Academia, que son 26, dos por cada rama. En principio no eligieron mal: *Sciussia* de Vittorio de Sica; *Ladri di biciclette*, del mismo director o *Rashomon*, de Kurosawa.

Este largo exordio, se debe a que el Oscar a la Mejor Película extranjera correspondió este año de 1986, por primera vez, a una película iberoamericana. Todos los trabajos y críticas que anualmente caen sobre el Oscar no evita reconocer que su difusión mundial es enorme y puede favorecer y estimular a un autor o a una cinematografía. *La historia oficial*, del argentino Luis Puenzo, que ya había obtenido, entre otros premios, el de Mejor Actriz (Norma Aleandro) en el Festival de Cannes de 1985, tuvo una buena recepción en Los Angeles y a ello debe haber contribuido la repercusión emotiva de su tema: el de los niños desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. *La historia oficial* competía, entre otros títulos, con *Ran*, de Akira Kurosawa... Fuera de estos elementos extraartísticos, debe reconocerse que el film de Puenzo es directo, bien construido, con una interpretación excelente y un nivel técnico y expresivo que no son desconocidos en el cine argentino.

Más allá de preferencias estéticas, el Oscar a *La historia oficial* representa un estímulo

² Citizen Kane obtuvo un premio Oscar al guión (Mankiewicz-Welles) pero estaba propuesto para nueve premios, entre ellos Mejor Película.

para una cinematografía que cuenta con valores auténticos y que sale del túnel oscuro de la censura para incorporar con libertad temas y problemas de toda una sociedad. Y el estímulo es mayor si se tiene en cuenta que los cines latinoamericanos tropiezan con graves problemas de difusión, crisis económica y la proverbial competencia de los grandes países productores. Es de esperar que el mítico Oscar ayude a descubrir que en aque lejano país austral existen las condiciones concretas para hacer un cine valioso y original.

José Agustín Mahieu



Fotograma *Crimewave*, de Sãm Raimi (USA)