Año 4 Nº 35 Enero de 1995 $ 7,50.-
Uruguay $ 20.-

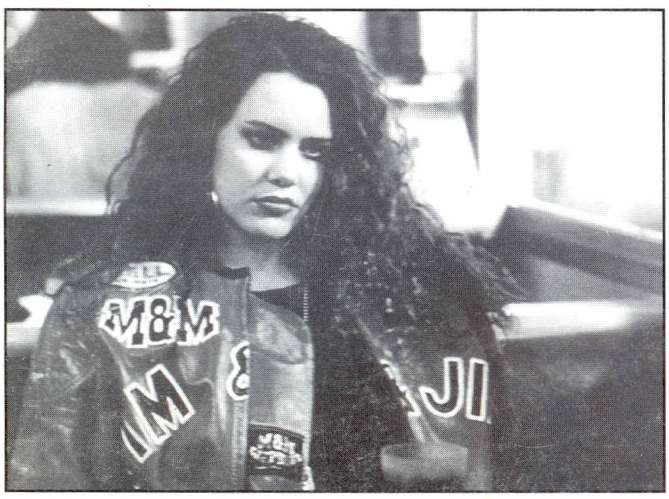
EL AMANTE CINE

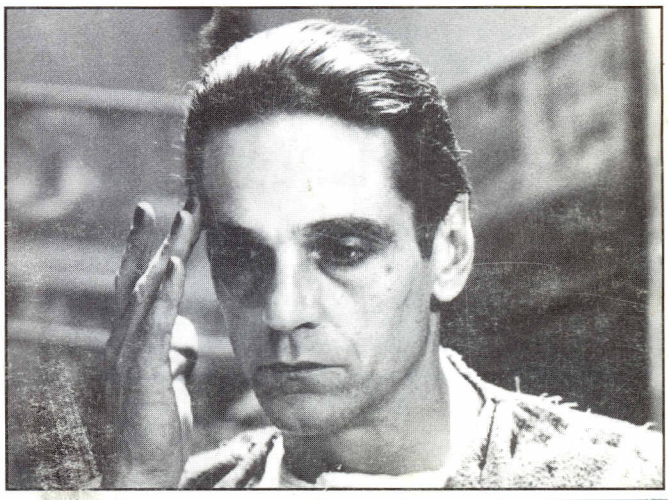
Las mejores películas de 1994

Junior / *Entrevista con el vampiro* / *Acoso sexual* / Walt Disney

Documentales: Londres, Depardon, Filippelli

Balance del año





Putting it all together

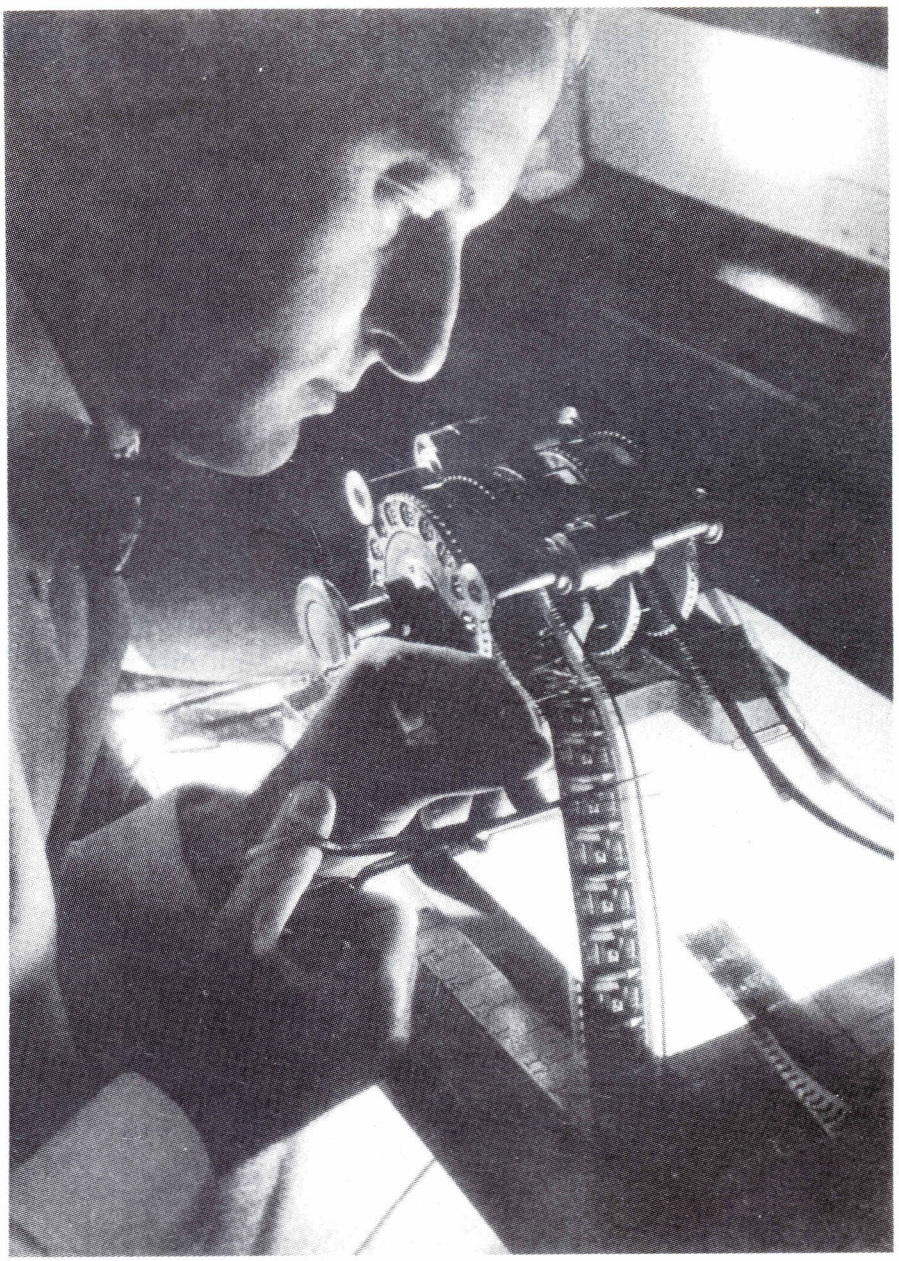
After the agonies of script writing and the rigors of filming comes the moment of truth, when it all happens, in the cutting room. That's where the different filmed scenes are put in sequence to make (everyone hopes) a consistent whole. It's what Watson Webb was doing in 1946, when his picture was taken by *Life Magazine* as he edited *The Razor's Edge*.

His equipment is essentially very like what film editors began using when sound came in around 1930. A synchroniser with at least two tracks, one for picture, the other for sound. And (not shown in the photograph) a Moviola for viewing picture and sound together.

There have been technical improvements since 1946, of course. Improved sound quality, the replacement in cutting rooms of optical sound (still used today for show copies projected in cinemas) by magnetic tracks, and the addition of vastly more sophisticated multi-track dubbing facilities.

But the essentials of film-making, now a century old, have been around for a long time. Continuity, the sequence, the closeup, the mid-shot, the long-shot, the fade-in, the dissolve, the jump-cut, were all invented in the teens and twenties.

They bear the same relationship to the finished movie as the rules of grammar and the words in a dictionary do to a finished novel. In either case what has always mattered most is the art of putting it all together.



Buenos Aires Herald
El diario argentino escrito en inglés

EL AMANTE CINE

Año IV - Nº 35 *Enero 1995*

Queridos lectores:

Hola. Diecisiete largometrajes argentinos se producirán en 1995 con el apoyo del Instituto de Cine a partir de la nueva ley, después del peor año —en todo sentido— de la producción local. Por nuestra parte, confiamos en que reseñar películas argentinas deje de ser, alguna vez, una especie de carga pública.

En la revista americana *Film Threat* de febrero del 95, su director en jefe jura no comentar nunca el sumario en la nota editorial "como hacen todos esos editores perezosos". Así que pasamos a comentar el sumario. Gestación, sexo, comida y muerte son los temas de otras tantas películas a las que les asignamos una o dos páginas **(desde la página 2)**. Que nadie diga que el cine actual no se ocupa de temas importantes. Que los resultados no lo sean tanto es un defecto menor... Otros estrenos se comentan en las **páginas 10 y 11.**

Sergio Eisen da cuenta de la concepción narrativa de Walt Disney con un método novedoso en la **página 12.**

Como acostumbramos en enero, nos abocamos a la revisión de lo que ocurrió el año anterior. Todo el mundo se lanza a resumir, calificar y votar. Celebramos una vez más que la encuesta entre los lectores para elegir la mejor película del año difiera de la de los redactores, lo que habla de su independencia de criterio. Pero, ¿tan buena les pareció *Bleu*? La encuesta en cuestión empieza en la **página 32.** Hemos agregado este año una selección de categorías arbitrarias **(pág. 38)** y en un exceso de gula, una tabla gigante en la que calificamos casi 100 películas estrenadas en el 94 **(pág. 40)**. Luego, mientras Eduardo Zuleta produce su sacada de cuero anual **(pág. 41)**, los distintos especialistas se dedican a hacer balance de lo que sucedió el año pasado. Jorge García habla del cine extracurricular **(pág. 42)**, Guillermo Pintos de las bandas de sonido **(pág. 44)** y La Ferla del video de creación **(pág. 46)**.

En un dossier que no osa decir su nombre se han agrupado distintos artículos que tocan el tema del cine documental. Andrés Di Tella nos cuenta lo que vio en el Festival de Londres **(pág. 16)**, Raúl Beceyro encara el tema en general y traduce además una entrevista al prócer de la materia Raymond Depardon **(pág. 20)**, mientras que Quintín reproduce una charla con Rafael Filippelli que parte de su último trabajo (de Filippelli, porque sabemos que Quintín desconoce la palabra) en la **página 23.**

Mientras tanto, el inspector Ricagno sigue recorriendo las muestras de los alumnos de las carreras de cine. Esta vez le tocó al CIEVYC **(pág. 31)**. Horacio Bernades descubre el apasionante y terrible cine finlandés en la **página 52**.

Y por último, no menos importantes son nuestras secciones fijas. Aprenda con el Diccionario cinéfilo de Eduardo Russo **(pág. 57)**, infórmese en Mundo Cine **(pág. 28)**, entreténgase con el cine en TV que recomienda Jorge García **(pág. 59)**, comuníquese mediante el correo **(pág. 54)**, baile con los videoclips de Gustavo Castagna **(pág. 50),** decida qué alquilar con la sección Video **(pág. 48)**.

Amigos, es un placer comenzar otro año con ustedes.

Los directores

SUMARIO

Estrenos:

Junior 2
Entrevista con el vampiro 4
Acoso sexual 6
Jamón, jamón 8
Río salvaje, ¡Cuidado... bebé suelto!, La venganza de una rubia, Fuga de Absolom, Quédate conmigo 10

Entrevista con Walt Disney 12
Festival de Londres: documentales 16
Depardon 20
Entrevista a Filippelli 23
Mundo cine 28
Muestra del CIEVYC 31
Balance 94: votan los lectores 32
Balance 94: votan los redactores 35
Balance 94: categorías varias 38
Balance 94: tabla de estrenos 40
Balance 94: lo peor de *El Amante* 41
Balance 94: los ciclos 42
Balance 94: la música 44
Balance 94: videoarte 46
Video 48
Videoclips 50
Cine finlandés 52
Correo 54
Diccionario cinéfilo 57
Cine en TV 59
Tabla 64

Directores: Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Santiago García, Horacio Bernades, Alejandro Ricagno, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, David Oubiña, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Andrés Di Tella, Raúl Beceyro, Gabriela Ventureira, Eduardo Zuleta y Tino y Norma Postel.

Se ofenden si les pongo algo:
" ": Haydée Thompson
" ": Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Avellaneda: Gustavo Diegoarmando Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Cadete volvió de casa: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira (pronta a viajar)
Meritorio de corrección de tapa: Horacito Bernades
Diagramación y composición: Carlos Almar (te vamos a extrañar, carucha)
Me sube la bilirrubina: Gustavo Zappa
Asesores diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (gente joya, nunca taxi): *Proyección.* Rivadavia 2134 5º G
Distribución: *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior. DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina.

Junior

La sonrisa de mamá

por Gustavo Noriega

Junior es una comedia clásica que parte de una premisa moderna. Juega con la inversión de roles masculino y femenino como supieron hacerlo las comedias de los 30 y los 40 pero llevando los giros a un extremo. Con el mejor nivel del que el Hollywood actual dispone para este género, tiene un guión impecable y perfectamente equilibrado, unos personajes secundarios deliciosos y un elenco sencillamente notable. Sin ser una película política, ni mucho menos, las consecuencias de algunas de sus premisas son, para la Argentina, revolucionarias. Esto es muy significativo teniendo en cuenta que la estrella es Arnold Schwarzenegger, a quien nadie podría pensar como un actor subversivo. Arnold cumple, además, una actuación soberbia, que lo consagra definitivamente como un excelente comediante. Estos dos puntos —la política de *Junior* y la actuación de Schwarzenegger— han sido tratados en forma tan mecánica y condescendiente por la prensa local que vamos a puntear nuestro comentario con referencias a críticas aparecidas en *Clarín* y *La Nación*.

Si es una comedia americana es una tontería. "Tampoco invita a hacer planteos éticos pues no vale la pena: todo es un juego sobre una idea que ni siquiera pone en tela de juicio el machismo del protagonista y de todo Hollywood, de quienes nadie duda. [...] La diversión es simple y los problemas enunciados son muy *light*, como lo dispone la industria norteamericana del cine de estos tiempos" (Claudio España, *La Nación*, 29/12/94).

"*Junior* es norteamericana, y en lugar de los elusivos caminos que planteaban aquellos antecedentes [europeos], toma el toro por las astas y corta el nudo gordiano de un solo tajo. Con verdadera inconciencia pero con seguro olfato comercial" (R. García Oliveri, *Clarín*, 29/12/94).

Junior parte de una idea que, en nuestro país, no sólo no tiene consenso sino que ni siquiera su discusión está aceptada plenamente. Cuando De Vito trata de convencer a su socio, el Dr. Hess (Schwarzenegger), de que se deje fecundar y tome la droga que favorece el desarrollo del embrión, le dice: "es como si te tragaras un chicle". El punto interesante de la película es que no refuta esta minimización de la concepción sino que la complementa. La idea —que para Argentina es subversiva— es que lo que convierte al feto que está en el vientre de Schwarzenegger en una persona no es una intervención divina ni un designio de la Naturaleza sino la *decisión personal* del embarazado. Son sus expectativas, sus deseos, su proyección en el futuro lo que le da a un manojo altamente organizado de proteínas y ácidos nucleicos la categoría de *persona*. Llamativamente, una película en la cual un personaje lucha contra viento y marea para dar a luz es explícitamente contraria a los grupos que se oponen a la legalización del aborto. En un momento en que el villano —el magistral Langella— quiere utilizar el futuro bebé para los intereses comerciales de la universidad, Schwarzenegger utiliza una consigna de los grupos favorables a la legalización del aborto ("My body, my choice", mi cuerpo, mi elección) para luego pegarle una maravillosa trompada. La fecundación (mostrada como un documental) aparece como un proceso fascinante pero carente de características milagrosas. La escena en que Arnold decide seguir tomando la *embarazina*, en cambio, es un momento mágico, emocionante, que le da un sentido al organismo que crece en su vientre que podría no haber tenido.

Poniendo el deseo profundo de una persona en el centro de la discusión, *Junior* toca un tema nada sencillo desde la más inobjetable de las posiciones: la de la tolerancia. Una pareja —o una persona sola— puede pasar por la vida sin tener ese deseo; es una prerrogativa personal que excede cualquier presión social al respecto. Y —recién aquí aparece el tema central de la película— su sexo no tiene nada que ver con el asunto. Las consecuencias más radicales de *Junior* son que, si no hay nada de especial en los roles que la naturaleza reservó al hombre y a la mujer para la procreación y pueden ser modificados con la ayuda de la ciencia, nada hay de especial tampoco en la pareja heterosexual para su crianza. Esta es una idea que, tímidamente y con sus condicionantes, viene trabajando la denostada televisión en EE.UU. Series como *Family Man*, *Mis dos papás* y *Full House* tratan de familias llevadas adelante por hombres solos, pares de hombres o de a tres respectivamente (en ningún caso explícitamente parejas gays). Independientemente de sus méritos, reflejan una realidad muy diferente de la nuestra: en EE.UU. —aun viviendo unos de sus momentos de mayor giro hacia la derecha— se puede especular sobre algunos temas (la maternidad y la crianza de los hijos) sin la tutela de los sectores más reaccionarios de la Iglesia Católica que en nuestro país han jugado un papel nefasto. Esta ausencia es la clave por la cual un republicano conservador como Schwarzenegger puede hacer una película que plantea con humor debates que en la Argentina apenas empiezan a desarrollarse.

Cualquiera puede sentir que estas ideas están radicalmente equivocadas. Lo que no se puede decir tan irresponsablemente es que no están en *Junior*. O, más llanamente, que en *Junior* no hay nada de interés, generalizando sobre la liviandad del cine norteamericano. La falta de ganas, o de capacidad, para pensar echándole la culpa a la película, es un mecanismo usual en nuestro medio.

Si es musculoso y famoso es mal actor. "No hay mucho que decir sobre las actuaciones porque sólo es cuestión de poner la cara y de aceptar los términos del guión, que lo demás viene solo y sin esfuerzo alguno. [...] El ridículo es el motor de la historia: conseguir que el público se ría con un Arnold Schwarzenegger que queda embarazado sin dar el menor indicio de femineidad. Qué pensarían sus seguidores, los que lo piensan como héroe invencible o como Terminator" (Claudio España, *La Nación*, 29/12/94).

Schwarzenegger es una personalidad tan peculiar que cualquier lugar común que se diga sobre él será fatalmente falso. Dedicado al fisiculturismo, ganó su certamen principal (Mr. Olimpia) en cinco años consecutivos convirtiéndose en un campeón imbatible (para desesperación de Lou Ferrigno, su rival de entonces). Puesto a actor, se convirtió en la estrella más taquillera del mundo. Estos datos son irrefutables. Pero su transformación de un actor de piedra (*Conan, el bárbaro*, 1982) en un gran comediante es algo más difícil de aceptar y sin embargo es un hecho tan cierto como los estadísticos antes mencionados. La conciencia de Schwarzenegger sobre su propio personaje es tan grande que ya no puede hacer un héroe de acción simple y llano. Sus dos últimas películas del género (*El último gran héroe* y *Mentiras verdaderas*) son vueltas de tuerca del mismo, adosadas con pasos de comedia. Como comediante, su evolución es asombrosa. Comenzó en *Gemelos* basando su gracia en la disparidad física con Danny De Vito. En cambio, en *Junior*, el dúo con De Vito se justifica simplemente en que son una excelente pareja cómica que ya no necesita basar sus chistes en sus diferentes tamaños (no hay en *Junior* un solo gag al respecto). A diferencia de las películas en las que Porcel se calzaba una peluca —que son saludadas calurosamente en los ciclos de cine argentino de Space— la gracia de Schwarzenegger en *Junior* tiene que ver con los gestos, los tiempos de los diálogos, la caracterización del personaje previa a su transformación y la emoción antes que con el grotesco. El austríaco tiene momentos absolutamente conmovedores —la decisión de seguir tomando la droga, su estadía en la maternidad— vestido de mujer y con polleras. El desafío era mayúsculo y refugiarse en el ridículo parecía ser la salida más sencilla. Schwarzenegger la evitó y logró su actuación más notable. Excepto para quienes escriben con el piloto automático.

Ultimas imágenes del naufragio. "La trama, muy menuda y bastante tediosa, gira totalmente alrededor de esta cuestión estrafalaria, sin meterse muy a fondo en las problemáticas de la maternidad porque podría desestabilizar una estructura varias veces probada sobre quienes traen los niños al mundo" (Claudio España, *La Nación*, 29/12/94).

"Y por supuesto, no hay la menor explicación coherente sobre paparruchas como el cordón umbilical, la placenta y el líquido amniótico. Puntualmente y cesárea mediante, el héroe tiene un hermoso varoncito. Porque así lo han dispuesto los libretistas. Y sin mostrar muchos detalles del feliz parto, que esto es una comedia y no vaya a ser que alguno en la platea se impresione o se disguste" (R. García Oliveri, *Clarín*, 29/12/94).

Más allá de estos reclamos insólitos —nadie puede pensar que la película sería mejor si presentara un científico hablando sobre la placenta o el cordón umbilical— o de errores imperdonables cuando se escribe con tanto desdén (el bebé era mujer y la película es ambigua con respecto a si el parto es natural o con cesárea), la actitud de ignorar comedias hechas con profesionalismo e imaginación en forma rutinaria es una lacra del periodismo. *Junior* es un modelo de equilibrio: Schwarzenegger y Emma Thompson son los padres biológicos de Junior, pero De Vito es aceptado como padre aunque su hijo sea producto de una aventura ocasional de Pamela Reed —gran secundaria— con otra persona; el embarazo idílico de Schwarzenegger es contrapuesto con el de Pamela, que grita "¡droga, droga!" para pedir calmantes todo el tiempo; los momentos más payasescos de Schwarzenegger y Emma Thompson van de la mano con las escenas más emotivas. *Junior* es una película redonda. El que no la vio —aunque haya estado en el cine— se embroma. ■

Junior. EE.UU., 1994. **Dirección:** Ivan Reitman. **Producción:** I. Reitman. **Guión:** Kevin Wade y Chris Conrad. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Sheldon Kahn y Wendy Greene Bricmont. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger, Danny De Vito, Emma Thompson, Frank Langella, Pamela Reed, Judy Collins, Aida Turturro. ■

Entrevista con el vampiro

Existencialismo para melancólicos

por Silvia Schwarzböck

El terror existencialista de Anne Rice. A mediados de los 70, a contramano de la nueva tendencia visceral dentro del terror, Anne Rice publica una novela de vampiros que se convierte rápidamente en un clásico popular. La sensibilidad "cool" de los iniciados supo reconocer en la rareza de *Confesiones de un vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976) las marcas de una escritura más personal, que se diferenciaba de la prosa lavada y anónima de la mayoría de los best sellers. Como resultado, la Rice se convirtió en la típica escritora "poco respetable" (no sólo se dedicaba al terror, también escribía pornografía bajo un seudónimo) que los críticos no dejaron de rescatar, una vez que descubrieron los méritos del arte de masas. El espíritu democrático del gusto camp había puesto las cosas en su lugar.

Aunque el género siguió su camino por la vía del horror explícito, la Rice mantuvo su éxito disidente con la simple receta de no repetir errores ajenos. En principio, había roto con una de las peores tradiciones del género, que ya había entrado en un callejón sin salida: la concepción del mal como programa, de la que se sigue la máxima de que ninguno de sus agentes puede ser libre. En el universo de Anne Rice —por suerte— no rige esta lógica. El vampirismo no es ni una maldición ni una enfermedad. No deforma la subjetividad de la víctima por el hecho de convertirla en victimaria, en transmisora del mal. Cuando un vampiro "vampiriza" a un mortal, no sabe en qué lo está convirtiendo (además de en un eterno chupador de sangre). Ni siquiera puede saber si, por razones morales, el nuevo vampiro no terminará prefiriendo la sangre animal a la humana. Los sentimientos que desarrollará como segunda naturaleza tampoco son previsibles. No existe ningún programa del mal que deba cumplirse al margen de su voluntad. Los vampiros no son instrumentos de ninguna voluntad superior. Son libres, con lo cual su subjetividad termina siendo tan compleja como la de cualquier mortal.

El otro acierto de Rice es no haber recaído en la concepción del mal como una fuente de conocimiento. Así, desaparecen esos interminables sermones blasfemos con los que los conversos deben justificar su nueva fe. Las víctimas, si van a morir, no tienen nada que aprender. "¿Qué le pueden decir los condenados a los condenados?" —dice Louis, el vampiro entrevistado—.

En el universo ateo de Rice no existen ni el cielo ni el infierno, no hay premios ni castigos. El problema de los vampiros es que su tiempo de vida es infinito y, al no conocer el peligro latente de la muerte, todo lo que hacen termina perdiendo su sentido... Todo esto suena conocido. Es que para condenar a sus criaturas al aburrimiento eterno, la Rice se las arregló muy bien con sus lecturas de Sartre y Camus, sin necesidad de recurrir a las fuentes tradicionales del resentimiento vampírico (caídas, pactos, maldiciones o cosas por el estilo). La inmortalidad es a los vampiros lo que la muerte es a los mortales: una condena sin explicación que algunos —como Louis o Claudia— se empecinan en comprender.

Pero *Confesiones de un vampiro* no se propone parodiar el pasado gótico del género adaptándolo a una vulgata existencialista también pasada de moda. Las intenciones de Rice son absolutamente serias, sólo que su novela no puede ser tomada totalmente en serio, porque es "demasiado". En este sentido, es un ejemplo puro de camp, justamente porque es involuntariamente camp. Su seriedad es absoluta, no está subordinada a otro fin. En ningún momento revela desprecio por sus propias tesis ni se burla de los materiales que se apropia. No es kitsch. Lo verdaderamente camp no pretende ser divertido. La seriedad —aunque sea una seriedad que fracasa— es el elemento esencial de lo camp. Pero —como ya lo había reconocido Susan Sontag— no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como camp. "Sólo aquella que tiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo". Por eso, cualquier versión cinematográfica que tratara de ser fiel a la novela corría el riesgo de parodiarla —sin querer— en el intento de reproducir la sensibilidad camp de su autora. Eso es justamente lo que le pasó a Jordan.

Catálogo camp. Anne Rice quería que la película reflejara una sensibilidad afín a la suya. Cuando Geffen (el productor) eligió a Jordan para dirigirla, la escritora estuvo de acuerdo (sólo se oponía a que Tom Cruise interpretara a Lestat). De lo que no se daba cuenta es del desafío que significaba llevar al cine *Confesiones de un vampiro*: había que lograr que la película se ganara dentro del cine de terror un lugar equivalente al que ya tenía la novela dentro de la literatura popular (el éxito disidente, la categoría de clásico, a contramano de la nueva tendencia incorporada por la industria: el gore). Jordan leyó bien a Anne Rice y captó su sensibilidad camp, pero el problema es que no se dio cuenta de que no puede hacerse una versión *deliberadamente* camp de una novela *ingenuamente* camp. En el camino se pierde algo: toda sensibilidad sistematizada se convierte en una idea. Uno puede abstraer lo que se quiso hacer —a partir de lo

hecho— porque queda distanciado de la acción, pero *no lo ve* como algo realizado. La "verdad" se disocia de la "apariencia", como si la verdad cinematográfica de la película pudiera realizarse en "otro lugar" que no fuera en las imágenes.

El resultado fallido de *Entrevista con el vampiro* no hace sino confirmar una tendencia que tenía antecedentes en la propia filmografía de Jordan. Si bien su obra es demasiado despareja, sus películas parecen construidas alrededor de una serie de elementos invariantes: la dualidad (hombre-lobo en *En compañía de lobos*, ángel-asesino en *Angel*, muertos-vivos en *El hotel de los fantasmas*), la ambigüedad sexual (los cuerpos andróginos en *Mona Lisa* y *El juego de las lágrimas*), las familias "imposibles" (en realidad, el resultado involuntario de un triángulo amoroso sin resolver, como en *Mona Lisa*, *El hotel de los fantasmas* y *Entrevista con el vampiro*). De la captación de lo incongruente y su inmediata asimilación al status de lo normal proviene el principal rasgo camp de la sensibilidad de Jordan: una ironía que nunca se distancia de su objeto. De la aplicación coherente de este rasgo proviene su mejor película: *Mona Lisa*. En *El juego de las lágrimas* intenta lo mismo, pero esta vez pretende que el espectador entre en el mismo juego que Fergus para luego hacerlo salir e instalarlo en el terreno de la parodia (en este caso, del IRA). De la acentuación de la parodia y la anulación del registro camp habían resultado los peores bodrios de Jordan (las insoportables *El hotel de los fantasmas* y *No somos ángeles*). *Entrevista con el vampiro* termina confirmando esta tendencia, aunque lo hace de manera involuntaria. Supuestamente entramos en el extenso relato de Louis para compartir su melancolía a lo largo de los siglos, pero somos obligados constantemente a rechazar su pasmosa seriedad para aceptar las convenciones humorísticas de la parodia. Al no poder comprender la operación que está realizando (camp ingenuo por camp consciente = parodia), Jordan sustenta toda su relectura de la novela (él mismo reescribió el guión de Rice) en el humor negro —totalmente ausente en ella— como único "valor agregado".

Lo que sí ha logrado bien Jordan es el efecto propagandístico que siempre ha buscado el esteticismo camp para oponerse a la moral puritana. La estilización extrema de la puesta, la acentuación de la atmósfera extravagante, el subrayado de los estados de ánimo melancólicos y nostálgicos, la condescendencia con lo sentimental y el uso reiterado del simbolismo sexual promueven legítimamente una sensibilidad homófila neutralizando los prejuicios del espectador medio a través del sentido estético. Estos rasgos, que están destacados sobre todo en la primera parte (la que se desarrolla en Nueva Orleans), dan como resultado lo mejor del film, pero desaparecen en la segunda parte (la de París) para dar lugar al éxtasis de la parodia con el "teatro de los vampiros" y la aparición de los peores personajes secundarios (Armand y Santiago, pésimamente interpretados por Antonio Banderas y Stephen Rea). El final-sorpresa, si bien sigue inscripto dentro del registro paródico, rescata el sentido general de la novela: la vida sólo tiene sentido cuando existe la muerte, una lección que todos los melancólicos —como Louis— deberían aprender antes de aceptar la inmortalidad. ■

Interview with the Vampire (*Entrevista con el vampiro*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Neil Jordan. **Producción:** Stephen Woolley y David Geffen. **Guión:** Anne Rice sobre su propia novela. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Montaje:** Mick Ausdley. **Intérpretes:** Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas, Stephen Rea, Christian Slater, Kirsten Dunst, Indra Ove. ■

Acoso sexual

A través del espejo

por Quintín

Aunque *Acoso sexual* transcurre en Seattle, tiene mucho que ver con tres lugares del Norte de California. El primero es Silicon Valley, al Sur de San Francisco, donde se concentra lo más sofisticado de la industria de las computadoras. El segundo, un poco más arriba, es el valle del Napa, centro de la región que ha convertido a los Estados Unidos en un productor importante de vino. El tercero, cuyas locaciones precisas desconozco, es el complejo desde el que George Lucas continúa abasteciendo al cine americano de efectos especiales y tecnología de punta. La magnitud del poder que estos enclaves de producción intensiva reúnen simbólicamente es la fuerza que atraviesa una película actual, ambigua y aterradora. *Acoso sexual*, montada sobre una repetida fábula estilo *Atracción fatal* —el hombre honesto que sucumbe brevemente a la tentación pero termina reconciliado con su familia después de una dura prueba—, se remonta por encima de una moraleja reaccionaria y machista para convertirse en algo totalmente distinto.

Del mismo modo, no es la anécdota sobre la lucha por el poder en una corporación lo que resulta interesante en la película, sino la imagen que el capitalismo más avanzado proyecta sobre la pantalla. Basta ver el edificio en el que sucede gran parte del film: aunque se trata de una construcción en estudio, transmite (a través de la mezcla entre su estructura de vidrio —que permite que los de arriba sepan todo lo que ocurre abajo—, la moderna belleza del software gráfico y la rústica solidez del hardware) una impresión de diseño y libertad futuristas, de técnica *state of the art* y, al mismo tiempo, de un trabajo intenso y absolutamente controlado. Basta ver los efectos especiales de los programas de realidad virtual que supuestamente fabrica la compañía de ficción pero que son otro invento de la Industrial Light & Magic de Lucas, para darse cuenta de que el cine está en condiciones cada vez más cercanas de reproducir el futuro: el diseño de producción se empieza a confundir con la arquitectura. Los artefactos de Lucas no son menos complicados que los que fabrica la empresa del film y hasta pueden ser los mismos. Incluso, es posible que la planta en la que se elaboran los efectos especiales sea muy parecida a aquella en la que trabaja el ingeniero Michael Douglas y en la que la ejecutiva Demi Moore intenta seducirlo, acaso por orden de su patrón Donald Sutherland. Es tal la contundencia de esas imágenes, que cuando la cámara muestra el espectacular subte de Seattle, la inmensa estación es sospechosa de ser otro efecto más. Es como si la factoría de *Metrópolis* hubiera sido una maqueta a escala real de los establecimientos Krupp.

Esta impresión fuerte de realidad que logra la película se ve reforzada con otros detalles. En una de las primeras escenas, Douglas viaja en ferry con un ex empleado de IBM que ha sido despedido después de servir a su compañía muchos años y no encuentra trabajo. La mención de IBM, que durante muchos años dominó el mercado de las computadoras y mantuvo una política paternalista con sus empleados, y que ahora se enfrenta con su declinación, ayuda a mostrar la precariedad del futuro personal de Douglas. Mientras que la botella de ese vino sofisticado que remite otra vez a California es una referencia precisa a un estilo de consumo del que Douglas puede quedar separado para siempre pero que, además, no tiene ya más tiempo para cultivar.

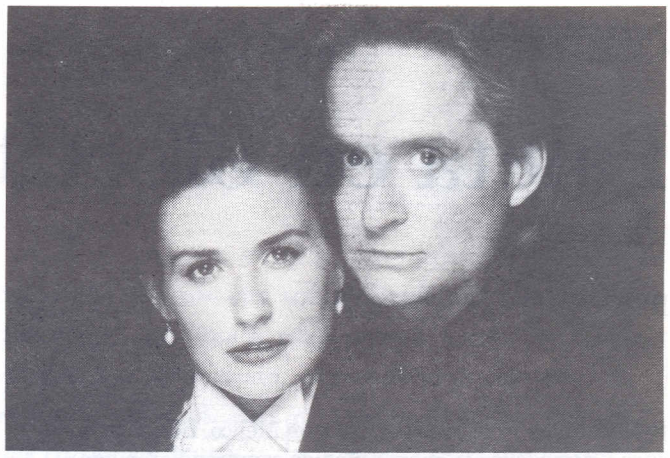
El eje del conflicto en *Acoso sexual* no es, en principio, un problema entre hombres y mujeres sino entre dos maneras de entender el trabajo. Una es la de Meredith (Demi Moore), su jefe Garvin (Sutherland) y su alcahuete Philip (Dylan Baker): para ellos, todo es cuestión de táctica y seducción, manipulación y encanto. La otra está representada por Tom Sanders (Douglas) y su equipo de técnicos y por la abogada Alvarez (Roma Maffia): esfuerzo y competencia profesional, sentido de equipo. Esto no es nuevo: se encuentra, por ejemplo, en *Wall Street*, con la que *Acoso sexual* comparte cierta descripción del mundo empresario. Hay algo de parasitismo e irresponsabilidad en el primer grupo, mientras que Tom exhibe cierto toque proletario: no hace gimnasia, se le mancha la corbata y, cuando puede, se viste como un obrero y lo exhibe con cierto orgullo.

Lo que sí es nuevo es que por primera vez no hay distinción moral alguna en el asunto. Aunque la película termina con la aparente derrota de una Meredith demasiado arribista y la aparente victoria de Tom, el empleado fiel, resulta que mientras ella puede irse a jugar al poder en otro lado, él está condenado a seguir sirviendo al siniestro Garvin. Por otro lado, si se salvó de las trampas que le tendieron es porque tuvo suerte y recibió la ayuda de otro jugador avezado. En definitiva, el destino de Tom, pujante y capaz, marido y padre, buen compañero, no es menos patético que el de su colega del ferry. Y allí se abre una grieta aterradora en la película: después de años de sacrificio para obtener un diploma de honor y un currículum impecable, el futuro de Tom es el desempleo. Peor aun: el final lo muestra aplaudiendo sonriente con sus compañeros el discurso mentiroso de Garvin y aceptando con alegría el sometimiento por tiempo indefinido al tipo que no vacilará en ser su verdugo. Lo notable es que esta muestra de obsecuencia colectiva, así como la decisión de Tom de seguir en la empresa, están mostradas sin ironía alguna: son las únicas conductas posibles a seguir. Para ganar dinero, alimentar a la familia y seguir trabajando hay que aceptar las reglas del juego. Y éstas son que estos trabajadores calificados que viven en el terror a la vejez y la desocupación deben resignarse a producir sin descanso, olvidarse de sus principios y hasta del placer sexual (la conversación de Tom con Meredith sobre el tema es elocuente) para que la sensualidad de los hombres de negocios se perpetúe.

No hay cinismo alguno en todo esto. En la Metrópolis blanca de Barry Levinson el destino de los trabajadores es controlar especificaciones técnicas. El de los empresarios, tomar buen vino y jugar con los chiches que aquellos fabrican. Después, están los otros: hay dos chinas que hacen la limpieza y otra que es secretaria. Los más oscuros están fuera de campo. Los obreros de la planta de Malasia, contratados por Meredith para ahorrar dinero y complacer al gobierno de ese país, serán pronto sustituidos por mecanismos automáticos. Las mil personas que vimos *Acoso sexual* en una avant première gratuita no entrarán jamás en una planta como la de Digicom. Sin embargo podemos, ellos y nosotros, disfrutar del espectáculo: mirar cómo sería nuestra vida si tuviéramos un doctorado en una universidad de primera línea y domináramos la tecnología de la última generación de chips. Cómo sería si ganásemos 150.000 dólares al año. Y sería patética: aferrados a nuestro nivel de vida, enterrados en el trabajo, asustados por nuestro futuro, nuestra humanidad quedaría restringida a la vida familiar y a comprarle boletos para Disneylandia a un colega extranjero. Claro que nuestro destino no parece más promisorio.

Por un lado, la terrible ambigüedad del final feliz, la frivolidad de la conducta de los dirigentes y la absoluta falta de otra perspectiva. Por el otro, la potencia de las imágenes y la riqueza de los detalles. La película es en sí misma un resultado del mundo que describe: una enorme inteligencia, una gran dedicación y buena cantidad de dinero para construir un juguete de terrible seriedad. A fuerza de explorar combinaciones, el cine está terminando por excluir la posibilidad de imaginar otras vidas, otras conductas sociales. Así como el nuevo modelo de correo electrónico que muestran las computadoras de *Acoso sexual* se basa en dibujos de cartas convencionales y sobres que se abren y cierran, el horizonte vital del film se reduce a esquemas pobres y convencionales. Esa creatividad febril y unidireccional reconoce una sola fuente de placer: el juego del acertijo y la estrategia. Hacer cine en Hollywood se va reduciendo a fabricar esos juguetes cada vez más elaborados y con reglas más rígidas. Ya no hay necesidad de redondear moralejas ni de tranquilizar conciencias, sino de desarrollar las variantes de un mundo simplificado. La película perfecta será la que describa su propia realización. *Acoso sexual* está en el límite de lo que todavía puede asombrarnos porque ese mundo recién comienza a ser mostrado sin necesidad de disfraces. Cuando John Ford en *Fuerte apache* le hacía decir a Wayne que Custer había sido un héroe y, al mismo tiempo, la película mostraba lo contrario, había una verdad que no podía ser dicha y un lenguaje que no podía comunicar la verdad. El resultado era la nostalgia por un mundo que evitara el dolor de esa disociación. Cuando Sutherland dice su discurso final y todos saben que las cosas son de otra manera nadie supone que el lenguaje y la verdad sean otra cosa que convenciones.

A tal punto *Acoso sexual* es una mezcla de técnica moderna y de moral arcaica que todo el argumento de la película gira en torno de un eje: que a las mujeres no les asiste el derecho de fijar las pautas de su sexualidad. Meredith es humillada en público dos veces, retratada como una persona sin cualidades morales porque se atreve a jugar al juego de la trampa y el engaño reservado a los hombres. Hasta el hartazgo se subraya que las otras mujeres son distintas: amas de casa abnegadas como la mujer de Tom, damas distinguidas como la ejecutiva Stephanie, trabajadoras puritanas como la abogada Alvarez o la ingeniera Hunter, orientales exquisitas como Cindy (un quinteto de actrices



notables) cuya conducta sexual está fuera de toda sospecha. Pero, aunque la incompetencia profesional y la moralidad de Meredith contrasta con la eficiencia de las otras mujeres, este contraste se revela como meramentente superficial: la mujer de Tom es una mantenida, Stephanie es otra manipuladora, ni la abogada ni la ingeniera llegan al fondo del problema que finalmente resuelve Tom y la secretaria se deja confundir por minucias. Es decir, son bastante buenas por tratarse de mujeres. La verdadera diferencia es que sólo Meredith se atreve a cuestionar la familia y a desafiar las reglas masculinas. Cuando habla con franqueza, escandaliza a la jueza y aun a su propio abogado (a esta altura, es casi inconcebible una película mainstream sobre la vida cotidiana sin elementos jurídicos). Es tal la insistencia en la excentricidad de su carácter, tan claro que debe ser castigada (castigo del que sus corresponsables masculinos quedan exentos) que la resolución la convierte en el personaje más digno del film. A tal punto que si bien todo el mundo sospecha —y el film deja entender— que hizo carrera usando su sexo, en realidad Meredith prefiere practicarlo con sus subordinados, invadiendo nuevamente el territorio masculino y provocando fantasías homosexuales en Tom en la inquietante escena del sueño. Otra vez más, la película cuenta una cosa —tranquilizadora, optimista y reaccionaria— y muestra otra —que no hace más que denunciar a la primera como ridícula—. La ambigüedad llega a tal punto que, cuando todo ha terminado, Tom le dice a Meredith que fue él quien le tendió una trampa a ella. Al hacerlo, abre otra zona de sospecha: mientras el film nos ha hecho ver que no fue así, que Tom nunca entendió lo que pasaba, la vanidad masculina necesita modificar retrospectivamente el relato, borrar toda huella de la eficacia desestabilizadora de Meredith, anular su recuerdo como si la sola posibilidad de su victoria fuese impensable, lo que termina ratificando que ella fue y seguirá siendo la víctima de su indeseable e ingenua frontalidad contra la ciudadela de los hombres.

Todo ocurre como si cada intento de limitar el sentido a la fábula que el relato construye no hiciera otra cosa que fortalecer una imagen virtual que amenaza destruirla. Los artefactos que Lucas y Digicom producen acaso tengan por objeto apoderarse de ese peligroso fantasma del otro lado del espejo. ■

Disclosure (*Acoso sexual*), EE. UU, 1994. **Dirección:** Barry Levinson. **Guión**: Paul Attanasio, basado en la novela de Michael Crichton. **Fotografía:** Tony Pierce Roberts. **Ecenografía:** Neil Spisak. **Montaje:** Stu Linder. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Michael Douglas, Demi Moore, Donald Sutherland, Caroline Goodall, Roma Maffia, Dylan Baker, Suzie Plakson, Jacqueline Kim. ■

Jamón, jamón

Paleta en oferta

por Gustavo J. Castagna

Buñuel antes y después del exilio en Méjico, Berlanga en lo suyo y Almodóvar en menor medida comprendieron qué representaba España en cada película. Bigas Luna, en cambio, no comprende nada. En muchos de sus films, Marco Ferreri simbolizó con sutileza, descaro, humor y desfachatez la represión del Edipo y el gigantismo de la figura de la mujer-hembra-madre. Bigas Luna, sin embargo, es incapaz de simbolizar: subraya siempre. Alberto Migré y los culebrones latinoamericanos crearon y entendieron una estética destinada al goce solitario del ama de casa. Bigas Luna, pobre él, nunca creó nada. Y entiende bastante poco.

En el balance del año 92 aún me interrogaba sobre la calidad del cine de Bigas Luna y decía que el futuro determinaría si era un "genio" o un "chanta". Ninguna de las dos cosas: es un mediocre realizador de historias cachondas pero escasamente imaginativas en la exposición, con un marcado afán provocativo pero dudosamente transgresor y con escenas de las que todo el mundo habla pero que, en la mayoría de los casos, transmiten una grosera sensación de gratuidad. *Jamón, jamón* —una película bendecida por la crítica española, lo que señala la prácticamente nula importancia actual de esa cinematografía— no es tan mala como *Las edades de Lulú*, *Lola* y *Caniche*. Pero, debido a su ligera representación de una España de pobres y ricos, sexo y amores cruzados, conflictos no resueltos entre madres e hijos y boleros, loros y cochinillos entremezclados para dar un aire de Almodóvar berreta, por esas razones y muchas más, *Jamón, jamón* no es una película cualquiera. Es el producto en el que Bigas Luna demuestra que es un fiambre de segunda mano.

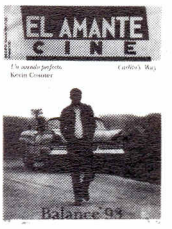
No estamos ante un culebrón —*La ley del deseo* y *Matador* sí lo eran— ya que Bigas Luna pretende superar la moralidad del teleteatro latinoamericano mediante algunos sueños de los protagonistas, personajes orinando en una lata de coca-cola y excesos y redundancias en la actitud formal (primeros planos obvios de tetas y genitales, el chanchito muriendo en ralenti). Pero, aceptemos que estos deslices "esteticistas" de *Jamón, jamón* (condenables todos) tienen que ver con las apetencias artísticas del director. Sin embargo, lo que más molesta de la película es que desde la primera escena Bigas Lunas intenta metaforizar a cada uno de sus seis personajes para, más adelante, destinarlos a la tonta composición primaria de los culebrones. En esto se diferencia del mejor Almodóvar, que cree en los materiales que maneja desde el principio al final, sin necesidad de convertir a sus cargados melodramas en objetos de una cultura superior. Una escena acaso sirva para definir a Bigas Luna. En medio de una de las tantas peleas entre Silvia (Penélope Cruz) y su novio, la puesta elige mostrarnos un cartel donde se destacan las ubres de una vaca. Ambos personajes discuten y el novio (sí, el muchacho tiene un Edipo todavía no resuelto), enojado con ella, va presuroso a golpear el cartel allí donde el lector se imagina. Almodóvar jamás hubiera filmado esta escena.

Otra de las cuestiones que lo diferencian del manchego es el aparente carácter zafado de su cine. Mientras Almodóvar cree en la pasión de sus personajes, en la desmedida utilización de los boleros como carga dramática y en la concreción de una puesta kitsch sin necesidad de apelar al realismo, en el cine de Bigas Luna ocurre lo contrario. *Jamón, jamón* fluctúa entre las grandiosas carnes de las madres protagonistas (Stefania Sandrelli y Anna Galiena, óptimas para el espectador valijero) y un psicoanálisis de diván, descartable en lo inmediato. Confieso que hacía tiempo que no veía una escena tan preparada y pensada de antemano como la del final de *Jamón, jamón*. Allí traslucen, nuevamente, los deseos artísticos de Bigas Luna. Y allí se ve, por si fuera poco, que en principio maneja materiales más que interesantes que luego son destinados al consumo voraz del mercado y a los festivales internacionales europeos que, así estamos, lo confunden en la posición de último transgresor cuando, en fin, no se trata más que de un efectista de la imagen. Mientras tanto, sigo recordando los finales de *La historia de Piera*, *El futuro es mujer* y *En nombre de la infancia* de Marco Ferreri, simplemente para compararlos con la pelea entre fiambres de *Jamón, jamón*. Conviene decir que los dos films posteriores de Bigas Luna se llaman *Huevos de oro* y *La teta y la luna*. Muy fino, che. ■

Jamón, jamón. España, 1992. **Dirección:** Bigas Luna. **Producción:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Cuca Canals y Bigas Luna. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Música:** Nicola Piovani. **Montaje:** Pablo del Amo. **Intérpretes:** Penélope Cruz, Anna Galiena, Javier Bardem, Stefania Sandrelli, Juan Diego, Jordi Molla, Tomás Penco. ■

El viejo Nº 1 aún está disponible...

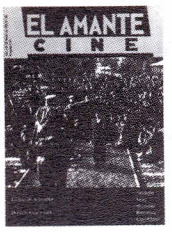
Algunos viejos Amantes aún están disponibles...

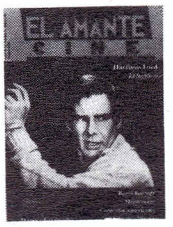


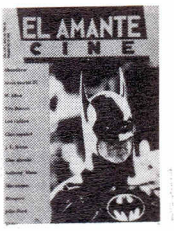
1992: 5, 6, 7, 8, 9 y 10

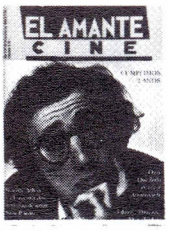
1993: del 11 al 22

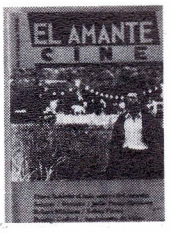
1994: del 23 al 34

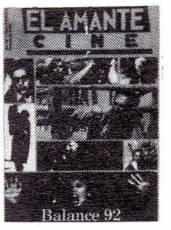












Los viejos libros aún están disponibles...

Martin Scorsese *Wim Wenders*

Próximamente: *Francis Ford Coppola*

Ediciones Tatanka. Esmeralda 779 6° A. Capital. Tel. y Fax: 322-7518

E S T R E N O S

¡CUIDADO, BEBE SUELTO! (*Baby's Day Out*), EE.UU., 1994, dirigida por Patrick Read Johnson, con Joe Mantegna, Lara Flynn Boyle y Joe Pantoliano.
Continuando con la deslumbrante programación del verano 95, se estrenó *¡Cuidado, bebé suelto!*, película que de lejos parecía mala y de cerca es todavía peor. Los prejuiciosos ni se acercaron a verla (un punto para los prejuiciosos) pero yo sí, y ahora la odio, no por prejuicio sino por doscientas catorce razones de las cuales detallo algunas a continuación.
1) Porque la historia de un bebé perseguido por tres secuestradores por toda la ciudad de Chicago sirve para un cortometraje de animación (los hay muchos). Pero no para un largometraje en el que se trata, no sé bien por qué, de que la historia sea lógica y cada escena lo más realista posible, cosa que contradice lo más interesante de la idea original.
4) Porque el bebé es el protagonista pero ocupa poco tiempo la pantalla. Y además, usaron gemelos. Y agregaron un ejército de bebés mecánicos como dobles de riesgo. Da igual, porque los bebés miran siempre para cualquier lado con cara de "¿y dónde está el sonajero?", especialmente los mécanicos.
18) Porque el bebé cuando cruza la avenida y le pasa por encima un camión de 18 ruedas no causa gracia sino pánico. Lo mismo ocurre en la mitad de las escenas de acción.
3) Porque los actores están todos dormidos y Joe Mantegna sufre una cantidad de humillaciones cercana al récord mundial.
83) Porque no conforme con ser aburrida, la película tiene ataques de ternura melosa que me dejaron pegoteado en la butaca (o, quizás, un niño de la función anterior olvidó los caramelos).
149) Porque los fracasos de los malos me hacen acordar al Coyote y mi deseo jamás cumplido de verlo cenar un correcaminos.
189) Porque todos los chistes posibles se terminan a los nueve minutos de película y vuelven a empezar una y otra vez hasta el final, que ocurre en la décima vuelta.
214) Porque se exhibe toda dobladita al castellano y un actor de un metro noventa como Fred Dalton Thompson tiene la voz de Anna Paquin cuando era más chica.
214 bis) Porque no acostumbro dejar el cerebro y el corazón en los meses de verano para ir al cine a ver películas que todos aplauden en enero y febrero pero no soportarían en abril. **S. G.**

RIO SALVAJE (*Wild River*), EE.UU., 1994, dirigida por Curtis Hanson, con Meryl Streep, Kevin Bacon, David Strathairn y John C. Reilly.
Otra de Curtis Hanson. Otra de psicópatas. Otra de una familia americana a punto de desintegrarse que se vuelve a unir por la presencia de un peligro externo. Otra de Meryl Streep. Otra con Kevin Bacon haciendo de psico desenfrenado. Otro bodrio.
Gail (Meryl Streep) es una experta en rafting. Decide ir con su hijo y su marido a recorrer —a modo de despedida— un río de Montana. Ella era oriunda de esos pagos y conocía el río palmo a palmo, mejor dicho, rápido a rápido. Dos ladrones se interponen en la alegre excursión. La película termina siendo una *Cabo de miedo* berretísima: la familia unida jamás será vencida, por más malvados que tenga que enfrentar. Se trate de De Niro, Kevin Bacon o Rebecca de Mornay frente a la sagrada institución están perdidos.
Ya consciente de que no podía esperar nada interesante de este film, me dispuse a disfrutar del paisaje del río, sus saltos y los bosques que lo rodean. Contemplar la belleza de los parajes, sentir la travesía junto con los actores era lo único que me quedaba como expectativa. Pero tampoco esto fue posible. En lugar del ruido de fondo del agua, Curtis Hanson no tuvo mejor idea que poner la típica música de thriller que, cada vez que va a pasar algo malo, se anuncia con un acorde que ensordece los oídos. Además, cada vez que veía un plano de Meryl Streep remando no podía dejar de pensar que estaba en una bañadera. Y debido a tanta distracción negativa ni siquiera pude disfrutar de las postales.
Para colmo de males, nunca entendí por qué los ladrones tenían que escaparse por el mortal río mientras que el marido de Meryl Streep (David Strathairn) y su perro llegaron al destino caminando tranquilamente por la ribera. Se esperan ansiosamente explicaciones en Esmeralda 779 6º A. **F. F.**

QUEDATE CONMIGO (*The Waterdance*), EE.UU., 1992, dirigida por Neal Jiménez y Michael Steinberg, con Eric Stoltz, Wesley Snipes, Helen Hunt y William Forsythe.
Quédate conmigo (no confundir con la película del mismo título de Alan Rudolph) es una historia de discapacitados, como tantas "enfermedades de la semana", ese género de telefilms poblado de cancerosos, sidosos y mogólicos varios que superan-la-adversidad-gracias-a-su-coraje-y-determinación-tan-norteamericanos. En este caso, la acción transcurre en el pabellón de paralíticos de un centro médico, adonde va a parar Joel García (Eric Stoltz, el de *Máscara* —la buena, no la mala—), un joven escritor que se partió el cuello en un accidente. Tras seis meses de internación, García (no Jorge ni Santiago, sino Joel) habrá vivido una serie de cambios personales, y se reintegrará a la sociedad siendo el mismo, pero otro. De acuerdo: Neal Jiménez y Michael Steinberg, realizadores de *Quédate conmigo*, no tienen el talento de Jodie Foster en *Mentes que brillan*, ni las agallas de George Miller en *Un milagro para Lorenzo*, ni la inteligencia de John Sayles en *Escrito en el agua*, los tres grandes modelos de cómo zafar de un género que es un tópico en sí mismo. Pero *Quédate conmigo* también zafa, a su manera, aunque en menor escala, claro. Zafa porque a los realizadores parecen interesarles más esos personajes en esa situación que su posible batalla contra la adversidad. Hay en *Quédate conmigo* "olor a hospital", un hospital que no es todos los hospitales, sino simplemente *ese* hospital, pequeño infierno y pequeño paraíso también. Están los padecimientos y los compañeros de sala insoportables, pero

están también las gauchadas de unos y otros, las cargadas mutuas y la camaradería, esas maneras chacotonas con que los seres humanos nos defendemos de la enfermedad y de la muerte. Y están los intentos de fuga mediante el alcohol o las mujeres. En esa captación de ambiente y en la discreción e innegable calidez sin desbordes emotivos con que se observan la intimidad y las relaciones entre los miembros de esa pequeña comunidad posiblemente residan los mayores méritos de la película. Pero ojo, que mensaje no falta, y viene teledirigido desde el guión del propio Jiménez. Tanto entre los internos como entre el personal de enfermería predominan representantes de distintas minorías: hay latinos, negros, un blanco *white trash* (racista, en criollo), y no falta, claro, un oriental. Entre algunos de ellos la cosa empezará como entre perros y gatos, pero se impondrá la tolerancia mutua. Por si algún espectador no se enteró, en algún momento alguien nombra la palabra mágica: "redención". ¿Tal vez estemos en presencia de un pequeño apólogo moral, una representación a escala de la sociedad norteamericana, bla, bla, bla? Sí, claro que lo estamos. Conclusión: *Quédate conmigo* elude el tópico del discapacitado-que-supera-bla, bla, bla, pero no escapa al tópico de la necesidad-de-integración-bla, bla, bla. Una de cal y otra de arena. Los actores están todos muy bien, eso sí. Sobre todo Wesley Snipes, que pasa de su habitual "sacado", contagioso y gritón, a un registro amargo y oscuro —dicho esto último sin doble intención—, y William Forsythe, que se confirma —luego de *Erase una vez en América*, *Proa al infierno* y muchas más—, como uno de los grandes energúmenos de las últimas décadas. Hay, sobre todo, un par de encuentros eróticos entre Stoltz y la rubia Helen Hunt (en plena sala de internación el primero de ellos), delicados e infinitamente más ratonescos que los mecánicos forcejeos a los que incontables thrillers "eróticos" de los últimos tiempos nos han mal acostumbrado. **H. B.**

FUGA DE ABSOLOM, EE.UU., 1994, dirigida por Martin Campbell, con Ray Liotta, Lance Henriksen, Michael Lerner y Kevin Dillon.
Fuga de Absolom no es una película. Es la acumulación apresurada de fragmentos de otras películas con la intención de realizar un producto que se acerque al éxito de los films que parasita. Tal corriente cinematográfica se ha vuelto habitual en este último tiempo (en realidad, lo habitual es que les salga mal) y aunque tales películas no son de lo peor provocan desgano y apatía, palabras que se vuelven comunes en parte de la producción norteamericana de los 90. *Fuga de Absolom* es un film de ciencia ficción, un largometraje de aventuras, pero sobre todo una cinta de acción. El personaje principal (Ray Liotta) es un superexperto del ejército condenado a prisión perpetua y luego, para aumentar la condena, es enviado a la isla de Absolom donde-nadie-puede-escapar-jamás. En dicho lugar coexisten dos grandes grupos de condenados, unos buenos y en armonía con la naturaleza y otros malos y sin armonía. Ambos clubes viven en forma primitiva y son controlados a distancia por el jefe de la prisión. El jefe del grupo malvado es del tipo loco chistoso, papel que hecho sin talento da por resultado un espectáculo vergonzante. Deberían tomar examen para este tipo de personajes, aunque sólo aprobaran Jack Nicholson, Alan Rickman y Lance Henriksen, quien paradójicamente hace aquí de jefe bueno, demostrando la poca visión de los realizadores, a quienes nadie les pidió que revolucionaran la historia del cine pero, ya que afanaron tanto, podían haberlo hecho con un poco de profesionalidad, que de este lado hay gente mirando y pagando la entrada. **S. G.**

LA VENGANZA DE UNA RUBIA (*La vengeance d' une blonde*), Francia, 1993, dirigida por Jeannot Szwarc, con Christian Clavier, Marie-Anne Chazel y Clementine Celarie.
Esta comedia ha tenido un éxito impresionante en Francia, donde la fueron a ver más de dos millones y medio. Esto da cuenta de que el *star system* es algo que funciona relativamente bien allí (Christian Clavier y Marie-Anne Chazel son la esencia indiscutible del producto) y de que el vedetismo en la televisión francesa es más sonante que en la de acá. Porque todo el relato gira en torno de la pantallita (cosa que no ha sucedido con ningún film argentino hasta la fecha), a cuyo mundo procura castigar mediante el recurso de la sátira. Clavier es Gérard Bréha, un locutorucho de cuarta que por esas cosas del azar se convierte de la noche a la mañana en el presentador estrella del telenoticiero más visto. Ese trajín le impide dedicarle suficiente tiempo a su mujer Corine (Chazel), pero la cosa se complica de veras cuando ésta lo sorprende en pleno *affair* con una ejecutiva del canal pechugona y seria, especie de López Foresi.
Lo más pobre de este film es aquello que ensalzaron las gacetillas y críticas gráficas, la mirada sobre la televisión. Ocurre que las lacras de la TV, en cualquier sitio del mundo, no sólo han llegado lejos sino que no suelen responder a "intereses inmorales" y sí a la más indiscriminada —a veces torpe— comercialidad. Ensayar la crítica superficial de la pantalla chica lleva a diseñar caricaturas que siempre son más solemnes que el original, y generalmente más idiotas (piense si no en las vergonzantes monigotadas de Guinzburg y Cía), Gérard Bréha, supuesto carrerista indecente, parece más noble que cualquiera de los atorrantes que, aquí y allá, han escalado la pirámide televisiva. La cosa mejora cerca del final, demasiado cerca, cuando Corine es secuestrada por unos terroristas-punks. Son unos diez minutos de comedia desatada, libres de sociología tibia y con los franchutes gritando a la voz en cuello. Allí puede uno descubrir que los protagonistas no son tan troncos como se habían insinuado en la larga primera faz. Y festejarlo con breve risa. **G. R.**

Recuerdos de un narrador

Sin duda, a Sergio Eisen le hubiera encantado entrevistar a Walt Disney. Porfiado el hombre, tenía dos opciones: descongelarlo o inventar. Optó por esto último. El resultado es la revelación de que Disney fue un cineasta y no un creador de muñecos y que desde su óptica no hay verdaderas diferencias de lenguaje entre el cine convencional y los dibujos animados.

por Sergio Eisen

Esta es una entrevista imaginaria a Walt Disney. Ninguna de las respuestas fue extrapolada de libros o biografías. Sin embargo, intenté imaginar cómo hubiera respondido Disney a través de una revisión profunda de sus obras y de lo mucho que se escribe de él.
Probablemente, como muchos creadores, Disney fue un hombre de naturaleza más intuitiva que analítica. Mi intención es sólo acercarme de una manera vivencial a su trabajo y sus aportes al mundo del cine.
La obra de Disney no terminó con su muerte. Esta particularidad me llevó a preguntarme qué opinaría acerca de lo que se hizo después de él.
Al día siguiente de su muerte uno de los directores del estudio dijo: *desde este día en adelante nada será como fue, sólo como cada uno de nosotros lo recuerde.*

Sergio Eisen: Una vez, mi hijo de cinco años me preguntó inocentemente: ¿Walt Disney es el que dibuja todas estas películas? Su pregunta abrió en mí una nueva pregunta: ¿puede un productor que no dirige, que no firma sus guiones, ser el autor absoluto de su obra? En la historia del cine existen muchísimos productores-autores pero en todo caso la firma autoral es compartida: Lewton-Tourneur, Selznick-Cukor, Freed-Minnelli. Pero con Disney ocurre la particularidad de que el productor es el creador absoluto de su obra. Me gustaría que nos cuente su participación dentro del proceso creativo de una película.
Walt Disney: La pregunta de su hijo aclara muchas cosas ya que siempre se asocia mi nombre con el dibujo animado; sin embargo, lo que siempre me gustó fue contar historias. Con *Blancanieves* —mi primer largometraje— inicié una forma de trabajo que después apliqué en todas mis películas: reuní a mis animadores en un escenario vacío, los hice sentar a mi alrededor y empecé a contarles la historia de *Blancanieves* tal como yo la veía, representando durante dos horas a cada uno de los personajes de la historia. A medida que pulíamos las ideas, las conferencias se centraban específicamente en cada escena. Los guionistas y animadores hacían aportes pero mi función era tomar las decisiones finales proponiendo ángulos de filmación, indicando el ambiente y representando mi versión del diálogo y la acción.
Me divertía mucho integrar a mis películas situaciones de mi propia experiencia. Recuerdo que en 1936 fui invitado a un campamento anual de boys scouts. La sinfonía de ronquidos era insoportable y no pude dormir en toda la noche. El resultado fue la escena de los ronquidos en la cabaña de los enanos.
Creo que el corazón de nuestro equipo estaba en el departamento de guiones. Nuestros escritores debían tener un gran sentido de los chistes de situación y del humor sobre personalidades.
Una vez llegó al estudio un guionista que no interpretaba nuestra forma de trabajar, sin embargo nos dimos cuenta de que era muy útil: sólo bastaba ver lo que había escrito para ir en sentido contrario.
S. E.: ¿Una presencia tan fuerte como la suya no intimidaba el trabajo de sus creativos?
W. D.: Jamás vigilaba o interrumpía el trabajo de mis animadores mientras estaban creando. El proceso de creación requiere un estado de distensión muy particular que siempre comprendí y respeté. Por eso acostumbraba hacer visitas nocturnas a los tableros de dibujo. Los animadores que conocían mis hábitos dejaban lo mejor de sus trabajos sobre las mesas. Pero se sorprendían cuando a la mañana siguiente se encontraban con papeles arrugados sacados del cesto con una nota que decía: "Deje de tirar el trabajo bueno".
Muchas veces en lugar de dar respuestas proponía preguntas que ayudaran a encaminar el desarrollo de las películas. Mientras veía las pruebas en la pantalla era útil preguntar: ¿les parece una acción demasiado larga o demasiado corta?, ¿hubo casos en los que el público reiría a destiempo?, ¿es estable la personalidad de cada personaje?
S. E.: Su ausencia física se percibe sobre todo en los primeros largometrajes que produjo el estudio. Las historias, los personajes, parecían debilitados por el peso de la pérdida. Sin embargo, la vuelta a un cuento clásico como *La Sirenita* permitió al estudio retomar su pulso e identidad. Me resulta divertido imaginar cómo serían estas películas si Ud. estuviera todavía acá. ¿Hubiera resuelto Disney las escenas de esta manera? ¿Le molesta si le pregunto qué le pareció *El rey León*?
W. D.: Es una pregunta que no debería responder pero Ud. va a guardar el secreto. Cuando vi *El rey León* no pude dejar de recordar a *Bambi*: la ausencia de personajes humanos, el desarrollo del ciclo vital, pero una escena me impactó especialmente porque se alejaba de lo que nosotros hacíamos habitualmente. En *Bambi* sabemos que su madre murió a través de los sonidos de los disparos. Bambi queda

solo en el bosque pero jamás mostramos a los cazadores ni a su mamá muerta. Trabajamos con lo que Uds., los analistas, llaman el *fuera de campo*, ocultando lo que queremos mostrar para potenciar su efecto dramático. De esta forma intensificamos la soledad y el desamparo que siente Bambi. En *El rey León* Simba encuentra a su padre muerto por salvarlo. Este encuentro anula la posibilidad de que cada espectador reconstruya desde sí la experiencia con la muerte, por eso en *Bambi* la muerte se siente pero no se muestra, lo cual amplía su dramatismo.

S. E.: Ud. habla de sugerir en lugar de mostrar y recuerdo dos momentos muy similares pero tratados en forma opuesta. En el caso de la metamorfosis de la reina en *Blancanieves* Ud. elige mostrar esa transformación; en cambio en *Pinocho* la transformación de Polilla en asno se sugiere a través de las sombras, en la que para mí es una de las escenas más terroríficas del cine.

W. D.: Las características de los personajes imponen el tratamiento a seguir. En *Blancanieves*, la hermosa reina es al mismo tiempo una horrible bruja. Son dos aspectos de una misma persona, por eso no dudamos en mostrar esta mutación. No debíamos dejar dudas de que la reina y la bruja eran las mismas personas aunque tan diferentes en su apariencia. Con Polilla en *Pinocho* la elección fue deliberadamente terrorífica. Creemos que la fantasía siempre supera la realidad y mostrar la transformación de un niño en asno a través de las siluetas potenciaría el dramatismo. No olvide que Polilla funciona como un espejo de Pinocho y esta escena quiere mostrar lo que le pasaría a nuestro personaje si no siguiera la voz de su conciencia corporizada en Pepe Grillo.

S. E.: Esta manera de narrar que juega con el ocultamiento y la revelación me lleva a *La Bella y la Bestia*. Me resulta poco Disney la transformación de la Bestia en Príncipe. Todos nos hemos encariñado con la Bestia y quisiéramos que Bella siga por siempre a su lado, pero ahora la Bestia se ha transformado en un príncipe de figurín y el hechizo se ha roto. Es un final decepcionante en su resolución ya que todos sabemos que la Bestia se tiene que convertir en Príncipe pero no quisiéramos verlo de una forma tan contundente. Seguramente Ud. hubiera resuelto la dificultad escamoteando el rostro del nuevo Príncipe, mostrándolo sólo de espaldas o bailando con Bella alrededor de un salón de espejos que distorsionara su realismo procurando mantener en nosotros la ilusión de que la Bestia y el Príncipe compartan la misma persona.

W. D.: Creo que Ud. tiene razón pero sólo en parte. No olvide que ésta es la escena final de la película y un final ambiguo en este tipo de historias puede resultar riesgoso.

S. E.: Ud. ha sido uno de los primeros en hacer uso de la cámara subjetiva, es decir, ponerse en el lugar del personaje.

W. D.: Es cierto, la decisión de ver a través de los ojos de un personaje fue desde un principio un riesgo. No sabíamos cómo iba a reaccionar el público, pero lo cierto es que funcionó muy bien en *Blancanieves*. Cuando el cazador no cumple el mandato de la malvada Reina, de matarla, la asustada muchacha se interna en el bosque y lo vemos tal como ella lo ve, deformado por su pánico y desesperación. Esta elección dramática fue muy criticada por su truculencia; sin embargo, el relato se hubiera debilitado de no haber sido así. La escena externalizaba el conflicto interno de Blancanieves de una manera visual muy potente.

S. E.: También Ud. ha usado el recurso en *Pinocho*. Recuerdo con especial cariño el acercamiento de Pepe Grillo a la casa de Gepetto. Fiel al personaje que narra en primera persona, la cámara se acerca dando pequeños saltos, como si viéramos a través del grillo.

W. D.: Lo recuerdo. Fue muy divertido hacerlo y al mismo tiempo muy útil para el desarrollo de la historia. Pinocho, como todo chico, tiene una percepción del espacio distinta de la de los adultos. Los espacios y las personas, desde su altura, se agigantan y parecen deformarse. Al poner el punto de vista en el grillo, el efecto se exagera.
Hicimos especial hincapié en aquellas escenas en las que Pinocho, persuadido por los villanos, tiene que optar por satisfacer sus deseos o por el deber, puesto en la conciencia del grillo. Ubicamos a Pepe Grillo, nuestro ojo-cámara, sobre los hombros del villano, mientras caminaba convenciendo a Pinocho. De esta manera representábamos visualmente a un Pinocho dominado por sus instintos a través de una cámara muy inestable pero justificada dramáticamente. A medida que la historia avanza y Pinocho puede discriminar entre el bien y el mal, integrando sus aspectos conflictivos, la cámara recupera también su equilibrio. Pinocho es mostrado desde su verdadera altura desde un terreno firme donde no juega la inestabilidad. Pinocho deja de ser una marioneta para convertirse en una persona de carne y hueso.

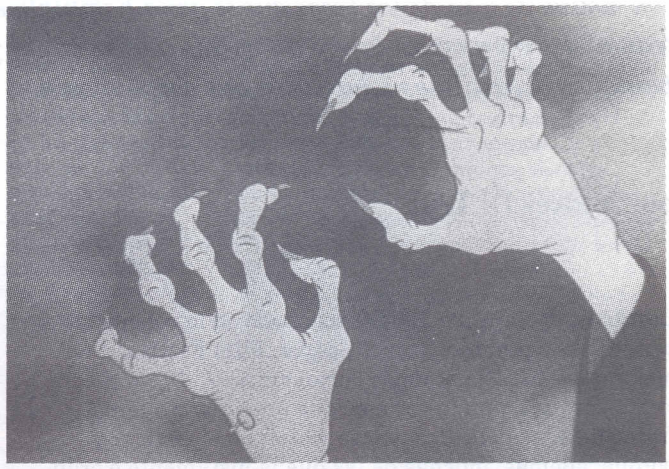
S. E.: Todo esto resulta muy interesante, sobre todo para aquellos que confunden cine infantil con cine pueril y moralizante.

W. D.: Es una idea muy común pero, si tomamos de nuevo a Pinocho, descubrimos que la opción no oscila entre el bien y el mal sino que Pinocho tiene que comprender qué es lo bueno y lo malo para su realidad, lo cual suena parecido pero es muy diferente.

S. E.: Quisiera volver a un punto que parece obsesivo dentro de su obra y es el tema de la muerte. ¿Le tiene Ud. miedo a la muerte?

W. D.: He dejado de tenerle miedo desde hace 28 años, pero le confieso que vivía aterrorizado por la idea de la muerte y creo que ese pánico se refleja en mi obra. Cuando era joven, una adivina me dijo que moriría a los 33 años. Durante esos años viví con un miedo del que jamás pude deshacerme.
En mis películas existe un momento muy dramático en el que uno de los personajes parece muerto y, cuando todo parece estar perdido, lo vemos volver en sí, resucitar, reincorporándose como si nada hubiera pasado.
S. E.: Es cierto, esta situación en la que el héroe vuelve a la vida tiene referentes precisos en los cuentos de hadas clásicos como *Blancanieves* y *La bella durmiente*. Pero Ud. la ha incorporado en casi todas sus películas. Tenemos referencias en *Pinocho*, *Peter Pan*, *La dama y el vagabundo* y *El libro de la selva*. Tanto Pinocho como Campanita, el Sabueso y Balloo mueren en su acción heroica por salvar la vida de un padre o un amigo. Pero esta muerte es sólo momentánea ya que son recompensados con la vida y el reconocimiento.
W. D.: Tampoco tiene Ud. que olvidar qué lugar ocupan estas situaciones dentro del desarrollo del relato. Siempre están ubicadas antes de la última escena. El clímax es directamente proporcional al dramatismo de este momento. Cuanto más triste sea esta escena más efervescente será el final feliz.
De acuerdo con nuestra experiencia, una historia tiene que estar contada balanceando sus tiempos: situaciones de acción y tensión dramáticas constantes a lo largo de toda la película nunca ayudan a mantener la atención de nuestra audiencia.
S. E.: Al igual que otros cineastas, como Hitchcock, parece Ud. partir de una planificación muy rigurosa del guión y de la puesta en escena antes de empezar el trabajo de animación propiamente dicho.
W. D.: Esta planificación de la que Ud. habla no sólo es intencional desde el punto de vista creativo. En el cine de animación los costos, en relación con el tiempo que necesitamos para animar y colorear, son tan altos que no podemos darnos el lujo de desperdiciar ni un metro de película. Cada corte, cada plano, cada ángulo está previamente resuelto en nuestros *story-boards*. Es decir que el trabajo de montaje es para nosotros un paso anterior, a diferencia de lo que sucede en el cine convencional.
S. E.: Esto se percibe al ver sus películas, sobre todo en lo que hace al *raccord*. Las imágenes y los planos se articulan de una forma tan sutil, que no recibimos el impacto de los cortes.
W. D.: Esto puede parecer un poco técnico pero nuestra intención no sólo era la de lograr una buena facturación en la película, sino, sobre todo, reforzar visualmente nuestras ideas. Recuerdo en *Peter Pan*, en la última escena, queríamos que el viaje de Nunca Jamás a Londres reforzara el sentido de la historia asociando las ideas de estos dos mundos: el País de Nunca Jamás en la que los chicos tendrán siempre dientes de leche y nunca crecerán y el mundo de los adultos representado por nosotros a través del reloj Big Ben de la torre de Londres, que marca rigurosamente el paso del tiempo, la imposibilidad real se ser un niño eternamente. Por eso, en la película encadenamos, a través de "fundidos", imágenes asociadas con estos dos mundos: la Tierra de Nunca Jamás se funde en una enorme y redonda luna que a su vez se disuelve en el reloj de Londres marcando la hora. Por último, el Big Ben se fundó en el reloj de la casa de la familia Darling. Así, llegamos de Nunca Jamás a Londres, del mundo de la fantasía al de la realidad, sin necesidad de mostrar el viaje y dejando abierta la posibilidad de que cada uno imagine si todo fue un sueño o sucedió realmente.
Los "fundidos" nos permitieron mostrar visualmente que no existen límites precisos entre Nunca Jamás y el mundo de los grandes. Por eso, la película termina cuando Wendy se siente preparada para crecer, al mismo tiempo que su papá descubre que ser adulto no significa renunciar a los sueños y a los juegos de la infancia.
Recuerdo otro momento absolutamente distinto en el que los cortes abruptos subrayaban la violencia de la escena: cuando las hermanastras de Cenicienta le destrozan el vestido para que no pueda ir al baile. Aquí las imágenes pasaban por la trilladora del montaje, pero no es un recurso muy habitual en mis películas. En lo posible trato de evitar los cortes porque tengo la sensación de que atentan contra la ilusión de realidad que buscamos dar. Uno trabaja como un prestidigitador ocultando los artificios que desnudarían nuestro engaño.
S. E.: ¿Es por eso que en su obra todas las situaciones fantásticas se despliegan dentro de un escenario absolutamente realista cercano al hiperrealismo?
W. D.: Esta es la única forma de hacer creíble, verosímil, la historia que contamos. La arquitectura de la casa de los enanos, la textura de los muebles de madera, las proporciones tienen que parecer reales. Lo mismo sucede con las calles de piedra por las que camina Pinocho y el fondo del mar. El bosque de *Bambi* se convierte en un personaje importante gracias a su naturalismo y la riqueza en los detalles. El Londres de *Peter Pan*, la casa de *Cenicienta* y el castillo renacentista de *La bella durmiente* dan prueba de lo mismo.
Pero la ilusión de realidad no sólo se consigue a través del decorado sino a través de los movimientos de los personajes, por eso trabajamos con modelos reales.
Hay un elemento que trabajamos con mucho cuidado y es el sonido. El sonido potencia la imagen y la hace creíble. En las secuencias submarinas de *Pinocho* intentamos reproducir los ecos y las reverberaciones del fondo del mar; la secuencia de los enanos persiguiendo a la bruja no tendría dramatismo si hubiéramos descuidado el sonido de la lluvia y los truenos. Es necesario tener un control absoluto de todos los elementos que hacen a la película para que el resultado sea satisfactorio.
S. E.: Acaba Ud. de nombrar uno de los aspectos que más aprecio de su producción y me refiero al uso dramático del sonido, que por momentos me recuerda al uso expresivo que le daba Fritz Lang. Los ecos de la voz de Gepetto bajo la lluvia buscando a Pinocho me recuerdan la escena de *M* en la que la madre toma conciencia de la muerte de su hija y su grito cada vez más distante nos sugería, igual que en *Pinocho*, que nunca volvería a verla.
W. D.: La idea para esta escena consistía en trabajar el sonido como si se tratara de planos que se superponían. El sonido de la lluvia, la voz de Gepetto cada vez más distante y el sonido de la carreta que se lleva a Pinocho, superpuestos, daban la clave emotiva de la situación. El sonido es el único recurso que tomamos prestado de la realidad, gracias a él los dibujos adquieren una nueva dimensión real, algo así como le sucedía a Pinocho cuando deja de ser una marioneta para convertirse en un niño de verdad.
S. E.: Me gustaría ahora hablar de sus villanos; sin duda, las verdaderas estrellas de sus películas. Supongo que está Ud. de acuerdo con la opinión de Hitchcock al decir que cuanto más logrado sea el retrato del malo, más lograda será la película.
W. D.: Por supuesto, es la regla fundamental: cuanto más logrado sea el retrato del malo, más fuerza tendrá la película. Son ellos los que ponen en marcha el relato; siempre pienso que el título de *Blancanieves* es incorrecto,

debería llevar el nombre de la malvada reina ya que alrededor de ella gira el verdadero conflicto.
Para un animador es un privilegio encargarse de ellos ya que son los personajes más ricos para desarrollar: son exageradamente dramáticos, insidiosos, arrogantes, irónicos y sumamente inteligentes.
Es fácil desarrollar un villano en forma cómica o dramática pero el mayor desafío es combinar estos aspectos y hacerlos seductores y carismáticos al mismo tiempo. Para personificar a la madrastra de *Blancanieves* y a Maléfica de *La bella durmiente* nos inspiramos en Lady Macbeth: ambas tienen la grandeza de las reinas shakespearianas.
Existe una regla muy efectiva en la construcción del villano: el malo tiene que ejemplificar, a través de un acto, lo que es capaz de hacer y dar pruebas del alcance de su maldad. Si esto sucede al principio de la película, como en *Blancanieves* cuando la reina manda matarla, lograremos mantener la amenaza en forma latente y constante a lo largo de toda la historia.
Esta regla no solamente la he mantenido en los cuentos clásicos como *Cenicienta* y *La bella durmiente*. En *Peter Pan*, el Capitán Garfio en su primera aparición le dispara a uno de sus piratas sólo porque le molesta cómo canta borracho.
S. E.: ¿Con villanos tan atractivos no teme Ud. que se produzca una especie de identificación negativa, en la que el público se encariñe más con el malo que con el héroe de la historia?
W. D.: Realmente esto no me preocupa. Lo grave sería que el público no se identificara con ninguno de los personajes y no se viera envuelto en la historia. Creo que en general no nos identificamos con el héroe en sí sino con la situación que padece. Cenicienta puede resultar simpática o no; sin embargo, todos sufrimos en algún momento de nuestra vida la angustia de sentirnos dejados de lado por nuestros hermanos y el temor de perder el cariño de nuestros padres. Es en este punto donde el público queda atrapado por la historia.
S. E.: Es muy interesante su manera de traducir en situaciones los aspectos psicológicos y la personalidad de sus personajes.
En su cine, la descripción está siempre planteada bajo la forma de una acción o situación.
W. D.: Es totalmente cierto. Mi estilo es eminentemente visual; me aburren los largos parlamentos, me imagino a los chicos fastidiosos sacándose los zapatos en el cine, y esto es algo que no puedo permitir.
Muchas veces las canciones nos ayudan a definir un personaje pero nunca tienen que interrumpir el desarrollo de la acción, como sucede en muchas películas musicales: cuando la pareja protagónica se pone a cantar mientras todos esperamos que se besen.
Pero, volviendo a la relación entre personajes y situaciones, creo que el cuento es el medio ideal para integrar estos dos aspectos. Creo que cada una de mis películas podría verse como un largo viaje en el que nuestro personaje se pone a prueba para finalmente vencer sus dificultades.
El viaje sería sólo la parte visible de un viaje interior más complejo y existencial. Mientras Ud. hablaba yo pensaba en *El libro de la selva*: Mowgli tenía que ser llevado por la pantera Baghera a la aldea de los hombres porque la selva es un lugar peligroso para un chico. A lo largo del viaje, Mowgli conocerá el peligro y la amenaza de la muerte representada por el tigre Sheer Khan, también aprenderá a compartir con sus amigos, y a distinguir entre miedo y hombría. Mowgli se resiste a dejar la selva como Peter Pan



que se niega a dejar Nunca Jamás por miedo a crecer; lo mismo le sucede a Pinocho, a quien le cuesta dejar de ser un títere de madera para entrar de alguna manera en el mundo de los grandes.
S. E.: Podríamos decir que sus personajes sufren el dolor que implica dejar de ser chicos, crecer, dejando de hacer sólo lo que uno tiene ganas, para entrar en un mundo distinto. Esto puede parecer terrorífico, pero creo que en sus películas los personajes crecen sin darse cuenta descubriéndose en un mundo lleno de nuevas posibilidades.

Bibliografía consultada
Bob Thomas, *Walt Disney, an American Original*; Frank Thomas & Ollie Johnston, *Disney Animation: The Illusion of Life*; Christopher Finch, *The Art of Walt Disney*; Leonard Maltin, *The Disney Films*; Canemaker-Abrams, *Treasures of Disney Animation Art*; Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. ■

London Film Festival

Desde Godard hasta la NBA

Andrés Di Tella, documentalista argentino que actualmente trabaja para la TV inglesa, estuvo en Londres con motivo de una de las becas que se gana habitualmente. Allí aprovechó para concurrir al prestigioso festival de cine y espiar lo que hacen sus colegas en un género cada vez más interesante y cuya ausencia de las pantallas argentinas no hace más que ampliar una ya insalvable brecha cultural.

por Andrés Di Tella

Londres, diciembre 1994. Escuchado en la cola de los periodistas acreditados en el London Film Festival: "Lo mejor del festival fueron los documentales". No sé si será cierto porque no pude ver más que una muy pequeña fracción de las películas que se vieron en el festival y porque, además, muchas de las que vi justamente o eran documentales o le andaban cerca. De cualquier manera, como normalmente se lo tiene por pariente pobre del "verdadero" cine y, en el mejor de los casos, se lo confina a la pantalla chica, me sorprendió la cantidad de películas documentales programadas, casi siempre a sala llena. Reconozco que tengo una mirada un poco interesada, por deformación profesional (yo mismo me dedico a hacer documentales), pero últimamente se me hace que inclusive muchas de las películas de ficción más interesantes son las que dialogan con el género documental o guardan una especie de relación "documental" con la realidad. Habría que ver, ¿no?, pero ahí hay toda una tradición para explorar: de *El ciudadano* de Orson Welles a *Maridos y esposas* de Woody Allen, de *Roma, ciudad abierta* de Rossellini a *La batalla de Argelia* de Pontecorvo, de *Vivir su vida* de Godard a *Perros de la calle* de Tarantino. Pero les voy a ahorrar mi teoría, por ahora, y me voy a limitar a pasar en limpio algunos apuntes sobre las películas más significativas que vi durante el festival.

Caro diario. "Todo en la película es verdad, pero eso no quiere decir que sea un documental", dice Nanni Moretti. La película toma la forma de apuntes sueltos y respira una libertad formal deslumbrante. Dividida en tres capítulos, *Querido diario* lleva un subtítulo: *Acontecimientos de la vida de un espléndido cuarentón*. En la primera parte, *En mi Vespa*, vemos a Moretti recorriendo en motoneta las calles vacías de los barrios de Roma en verano y haciendo comentarios en off sobre la ciudad ("Sería lindo hacer una película entera sobre edificios"), sobre el cine italiano en decadencia y sobre el cine violento y sus deseos de vengarse de los críticos ("¿Escriben esas cosas y después pueden dormir?"), y otras cosas así, aparentemente al azar de su recorrido que termina en silencio en un suburbio desolado de la ciudad, en el lugar donde fue asesinado Pasolini. Es todo tan simple que resulta osado, largas tomas desde atrás mientras él va en su Vespa, no mucho más, con canciones bien elegidas en la banda sonora (desde pop árabe hasta Leonard Cohen, incluso haciéndonos escuchar a Keith Jarret con nuevos oídos). Y por supuesto que es muy gracioso, porque Moretti es gracioso. La segunda parte, *Islas*, también es graciosa, pero después del andar tan gozosamente imprevisible y el armado tan magistralmente imperceptible de la primera parte, resulta un poco torpe en su alegoría. Moretti va a visitar a un viejo amigo que ha optado por vivir recluido en una isla del Mediterráneo, lejos de la televisión, que no ve hace 20 años. "¿Sabés lo que dice Hanz Magnus Enzerberger?", le pregunta a Moretti, que lo mira con un gesto de interrogación. "E bene", dice el amigo, "sono d'accordo". Fin de la conversación. Al final, a bordo del ferry que toman para ir a otra isla hay un televisor y el amigo hermitaño no puede evitar ver una telenovela. Previsiblemente, se vuelve adicto y termina huyendo de una isla donde no tienen electricidad y, por lo tanto, tampoco hay televisión. El tercero y último capítulo, *Doctores*, empieza con el golpe inesperado de unas imágenes documentales que Moretti decidió filmar de su última sesión de quimioterapia, en la cura que tuvo que hacer cuando le diagnosticaron un cáncer pulmonar hace un par de años (se curó). Con más ironía que indignación, cuenta la peregrinación que le tocó en suerte, de médico en médico y de un diagnóstico equivocado a otro, durante nueve meses, hasta que dio con el diagnóstico correcto. Aunque los numerosos médicos son todos interpretados por actores, salvo un acupunturista chino que es el real, Moretti insiste en la veracidad de lo que cuenta y lo apoya con pruebas documentales: planos intercalados de las recetas que él fue recibiendo. Y creo que es este elemento documental el que le da su especial tono y emoción a toda la película (estas recetas son reales, en este lugar murió Pasolini, éstos son los edificios que más me gustan).

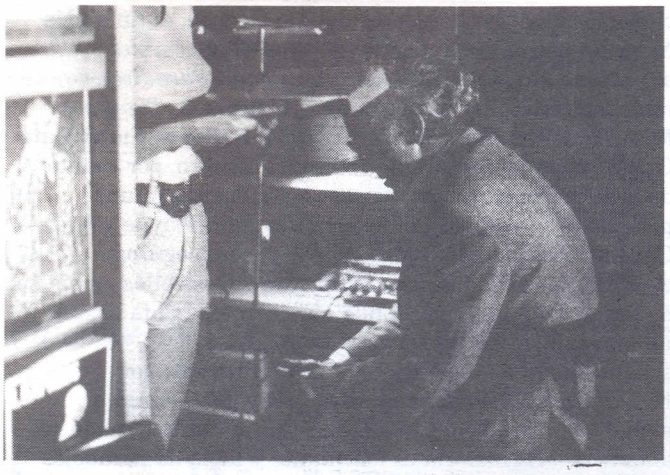
JLG/JLG. Godard presentó dos películas o dos videos, no sé (era video transferido a cine y proyectado: ¿eso cómo se llama?). De una hora de duración cada uno (aunque

Godard se las arregló perversamente para hacerlos durar 62 y 63 minutos, es decir, un poquito más de una hora, en vez de los habituales y prolijos 58 minutos que duran muchos documentales hechos para la televisión pública europea o americana), ambos podrían considerarse documentales, también, aunque a la vez podrían llamarse "querido diario". *JLG/JLG-Autoportrait de Décembre* es un autorretrato que le encargó la TV francesa ("autoportrait, pas autobiographie", se encarga de aclarar Godard). En casa mirando televisión, sentado en un escritorio explicando teorías mediante gráficos extraños que dibuja en un cuaderno, pronunciando epigramas solemnes o haciéndole chistes a la mucama, su rostro casi siempre en penumbras, Godard se ríe y a la vez le hace el juego a su fama de leyenda viviente, retratándose como un misántropo, un poco retirado del mundo, paseando por la campiña suiza cubierta de nieve, un "promeneur solitaire" como su héroe Rousseau, el filósofo paranoico de Ginebra, habitado por voces que son a veces fragmentos de la banda sonora de películas (menciona a Rossellini, a Nicholas Ray, a Jacques Demy, a Tarkovski y al soviético Boris Barnet, entre otros) y a veces su propia voz leyendo frases de sus libros favoritos. Godard y sus colegas cinéfilos de la nouvelle vague fueron tal vez los primeros cineastas que hicieron cine con plena conciencia de su lugar en la historia del cine, usando esa historia para construir sus propias películas. En estos momentos en que está tan de moda hacer películas robando pedazos de otras películas anteriores, algo que casi se podría decir que inventó Godard con sus primeras películas, el viejo Godard se niega a robarse a sí mismo y no incluye ninguna cita fílmica ni hace ninguna referencia a su obra anterior —como podría haberse esperado de semejante encargo— y arma su autorretrato con las palabras de los escritores que cita en una especie de zapping literario por momentos irritante pero que me dejó la cabeza zumbando con ideas. Godard define el otro video que presentó, *Les enfants jouent à la Russie* (Los niños juegan en Rusia), como una "investigación cinematográfica", definición que toma del subtítulo que le dio Soljenitsin a su famosa novela-denuncia sobre los campos de trabajo soviéticos, *El Archipiélago Gulag: una investigación literaria*. Se trata de una visión muy idiosincrática —¿un documental?— sobre el cine soviético y la tradición literaria y cinematográfica rusa. Se podría resumir con la fórmula: Eisenstein vs. Hollywood. Ya se sabe quién ganó, pero Godard sigue creyendo empecinadamente en Eisenstein, viejo y peludo. Tengo que reconocer que yo ya no sigo creyendo en el dogma de la infalibilidad de Godard y al salir de la sala no estaba seguro de qué me habían parecido los videos. Lo que es seguro es que es más evidencia de que Godard sigue teniendo más ideas sobre el cine que cualquier otro cineasta actual. No pude dejar de recordar que fueron las primeras películas que vi de Godard las que me dieron ganas de hacer cine yo mismo.

Tigrero. Primero como crítico en *Cahiers du cinéma* y después, fundamentalmente, a través de sus primeras películas que eran como homenajes a Hollywood, Godard fue uno de los que más hizo por reivindicar a los directores de películas de acción americanas, que de oscuros empleados de los estudios pasaron a ser célebres *auteurs* festejados en los festivales europeos. Uno de los ídolos hollywoodenses de Godard era Samuel Fuller, que inclusive tuvo un cameo en *Pierrot le fou*, haciendo una famosa comparación entre el cine y la guerra ("amor, muerte... en una palabra, emoción"). Ahora, dos jóvenes cineastas-cinéfilos herederos del Tío Godard, el finlandés Mika Kaurismäki (protegido de Wim Wenders) y el americano Jim Jarmusch (*Stranger Than Paradise*), se juntaron con Fuller para contar la historia de *Tigrero-A Film That Was Never Made*. En 1954, Fuller se fue al Mato Grosso, con una cámara de 16 mm al hombro, por cuenta de la 20th Century Fox a buscar locaciones para una película de aventuras en la selva con John Wayne y Ava Gardner. La película nunca se hizo por los seguros exorbitantes exigidos para filmar con las estrellas en medio de la selva, en un lugar donde nunca antes había llegado ningún gringo. En una especie de road-movie semidocumental, Jarmusch y Fuller (filmados por Kaurismäki) vuelven al mismo lugar y encuentran a algunos de los mismos indios que Fuller había filmado 40 años atrás. La historia es fascinante y llena de paradojas pero la película de Kaurismäki no le hace justicia a la historia, en buena medida por un grueso error de criterio al tratar a Fuller y a Jarmusch como (malos) actores haciendo de sí mismos pero a los indios Karají como simples testimoniantes de un documental. Y si había aquí un sujeto antropológico digno de un documental no eran los indios sino Samuel Fuller.

Kabloonak. Kabloonak, que en el idioma de los esquimales quiere decir "hombre blanco" o "extranjero", era como llamaban los Inuit (así se llaman a sí mismos los esquimales) a Robert Flaherty, el pionero de todos los hombres blancos que salieron a filmar a los indios. La primera película de Flaherty, filmada en 1922 durante un largo viaje a Alaska, fue *Nanook of the North*. Flaherty le explicaba a Nanook, un cazador Inuit, que lo que él quería cazar eran las imágenes del esquimal cazando la foca y no la carne de la foca. "Sí, sí", contestaba el esquimal, "primero la película, después el harpón". Así como *Nanook* prácticamente inauguró el género documental, las prácticas de Flaherty dieron pie a las primeras discusiones acerca de qué constituye la ética del documental y dónde empieza la ficción, una discusión inconclusa que por lo visto sigue motivando a muchos cineastas. *Kabloonak* es la primera película de ficción de un experimentado documentalista canadiense, Claude Massot, que reconstruye la odisea de Flaherty en Alaska (aunque la filmó en Canadá y Siberia). Massot opta por un plano inequívocamente ficcional, evitando las grietas por donde se hundieron Kaurismäki, Jarmusch y Fuller. Es muy interesante la simple descripción de los métodos de Flaherty, pero la película se desliza sin asumirlo del todo por la vertiente del género de "aventuras en tierras exóticas" y sus consiguientes clichés narrativos (que el ex documentalista domina a la perfección). Y ahí uno empieza a extrañar a los cineastas más arriesgados, como Kaurismäki, Godard, Moretti y como el mismo Flaherty, que se embarcan en proyectos "anfibios" a veces muy discutibles pero siempre más interesantes.

The Troubles We've Seen. Marcel Ophuls, además de ser hijo de Max Ophuls (el director de *La ronda* y *Lola Montes*, entre otros clásicos del cine francés) y tío del galancete argentino Jean-Pierre Noher, es uno de los documentalistas más prestigiosos del mundo (iba a decir "de los más famosos" pero ningún documentalista puede ser famoso). *El dolor y la piedad* (1971) es el documento definitivo sobre el colaboracionismo francés durante la ocupación nazi (apenas rivalizado por *La guerra de un hombre solo*, del argentino radicado en París Edgardo Cozarinsky) y *Hotel Terminus: vida y época de Klaus*

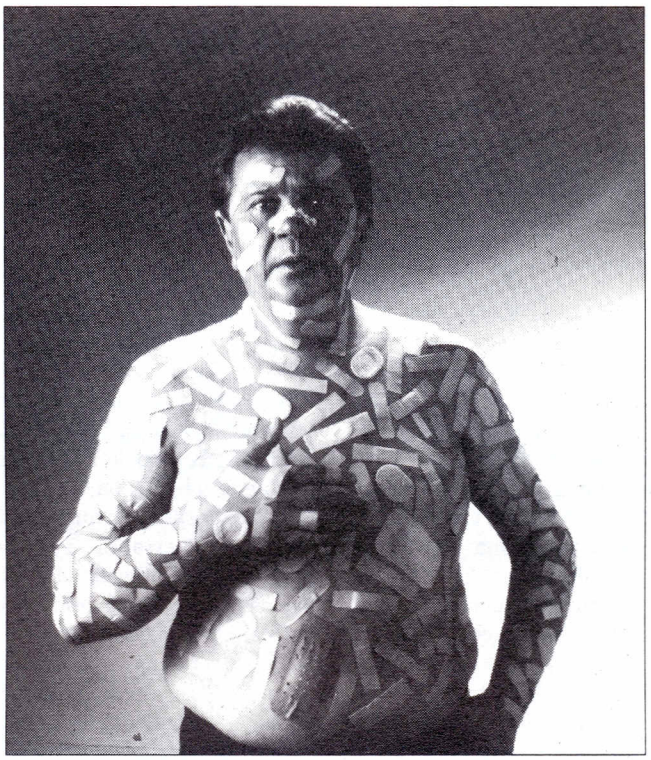


JLG/JLG (Francia), Jean-Luc Godard

Dear Diary (Italia), Nanni Moretti

Barbie, que ganó un Oscar en 1989, es una investigación policial-documental absolutamente apasionante tras los pasos del criminal de guerra nazi descubierto en Bolivia. Ophuls estuvo en Londres para presentar su último opus, de tres horas y media, en realidad sólo las dos primeras partes de un tríptico aún inconcluso (confesó haber venido a Londres para pedirle plata a la BBC, tiene 100 horas filmadas más por editar). El título es la clave: tomado de un gospel negro que canta un médico en un hospital de Sarajevo, se puede traducir como "Los conflictos (o los líos) que hemos visto". A Ophuls no le interesa dar una visión más de la guerra en la ex Yugoslavia, más bien se interesa por cómo percibe el conflicto el mundo exterior, es decir, los medios occidentales a través de sus corresponsales. "Siempre se dijo que si el mundo hubiera tenido noticias de las atrocidades nazis durante la segunda guerra, las cosas habrían sido diferentes", dice Ophuls. "Hoy sabemos lo que están haciendo los serbios en Sarajevo, lo vemos en la TV todas las noches, y no hace ninguna diferencia." Aunque Ophuls resalta la complicidad de Occidente en la tragedia de Sarajevo, la película va mucho más allá de Yugoslavia y constituye una auténtica "historia del periodismo en tiempos de guerra" (subtítulo de la película). También tiene algo de diario de viaje, penetrado por la caligrafía y la personalidad de Ophuls, con todo su sentido del humor y picardía en medio de la tragedia (que al repetir otras tragedias también tiene algo de farsa, como hubiera dicho Marx). Ese carácter personal es lo que la mantiene entretenida a pesar de la larga duración, permitiendo contrapuntos casi caprichosos, mezclando noticieros con secuencias de películas de su propio padre (*Mayerling en Sarajevo*, una ficción histórica sobre el comienzo de la Primera Guerra Mundial), de los hermanos Marx en el frente, de Bing Crosby cantando sobre otro Holliday Inn (el nombre del hotel donde paran todos los corresponsales extranjeros en Sarajevo) y hasta de Woody Allen contando un chiste. A través de esos malabares de montaje, Ophuls también revela lo que entra en juego a la hora de construir "la verdad", convirtiendo a *The Troubles We've Seen* en una lección sobre los mecanismos de la ficción.

***Hoop Dreams*, de Steve James.** Si el documental de Ophuls es extraordinario, *Hoop Dreams* es increíble (se me acaban los adjetivos). El director Steve James y sus colaboradores Peter Gilbert y Frederick Marx (en la gacetilla de prensa piden que se haga hincapié en el cáracter colaborativo del proyecto, mencionando a los tres coproductores) dedicaron casi 7 años de sus vidas a este documental, siguiendo durante 5 años la trayectoria de dos chicos negros de Chicago que sueñan con salir del gueto a través del básquet. Nunca me interesó el básquet, a pesar de la insistencia de algún amigo en Buenos Aires que me hablaba de las bondades de ver la NBA por cable cuando la mayoría de los mortales ni siquiera captábamos Canal 2 de La Plata. Pero *Hoop Dreams* posee esa clase de dramatismo que ningún guionista hubiera sido capaz de inventar, capturando en sus tres horas de duración cada vuelta de la rueda de la fortuna en el devenir de dos destinos, haciéndonos palpitar cada momento de cada partido de un deporte que se vuelve el más apasionante que jamás hayamos presenciado. La platea del National Film Theatre saltaba, gemía, aplaudía y lloraba y yo con ellos. Es que de cada partido parece depender la suerte de Arthur o de William, que a los 14 años son reclutados para jugar (y estudiar con una semibeca) en un colegio privado de otro barrio, mayoritariamente blanco, donde su educación y su futuro dependerán cruelmente de su performance deportiva. A Arthur no le va tan bien y cuando su padre, metido en la droga, no le puede pagar más el colegio, lo echan y tiene que volver al colegio del barrio. Pero la rueda de la fortuna tiene reservados varios giros más (en la gacetilla piden que no se revele más de lo necesario), que vamos presenciando en el momento en que ocurren, a través de situaciones observadas por una cámara sorprendentemente íntima y un montaje "narrativo" que por momentos nos hace olvidar que se trata de un documental (sin que haya nada artificial). Lo prodigioso de *Hoop Dreams*, al final, es que nos entrega un retrato social preciso y estremecedor de la vida negra en los guetos y, a la vez, una visión épica del sueño americano en su estado más desesperante y puro. Spike Lee ya compró los derechos para hacer una superproducción basada en la misma historia y será interesante ver qué hace. Como yo mismo hago documentales no puedo ser objetivo, ya lo dije, pero la objetividad a veces no es más que otra cara de la ignorancia. *Hoop Dreams*, como los pocos documentales independientes que se hacen entre nosotros, fue hecha a pulmón (durante sus dos primeros años de gestación contó con un presupuesto irrisorio de 2.500 dólares, después fueron consiguiendo más) y fue filmada en video (después pasado a celuloide). También fue la mejor película del festival y una prueba contundente, por si hacía falta, de que no hay un único cine "verdadero". ■



¿No pensó en tener una buena protección médica?

MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961- 8188
Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882
Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477
Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

Carta de Santa Fe

Raymond Depardon y el documental argentino hoy

Recién en su cuarta misiva, Beceyro se anima con su especialidad: el documental. Para complementar su punto de vista (ver cartas anteriores) nos envía la traducción de una entrevista a Raymond Depardon, uno de los documentalistas más importantes de la historia del cine.

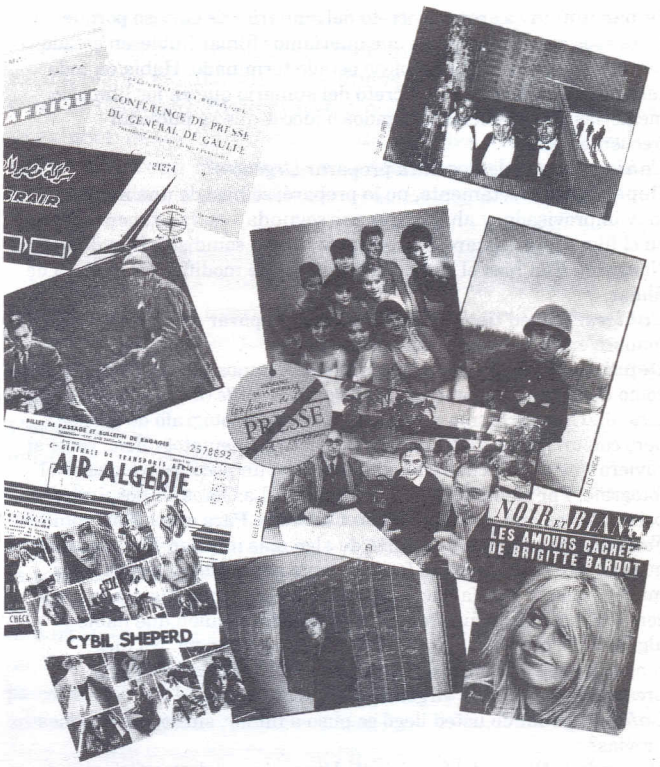
por Raúl Beceyro

En 1994, en la Argentina, sucedió algo lamentable. El gobierno francés había organizado una retrospectiva de la obra del cineasta documentalista Raymond Depardon; se había publicado un libro y el propio Depardon había viajado a varios países. Aquí sólo llegaron sus films, sin subtítulos. No hubo proyecciones públicas de sus películas y sólo algunas se exhibieron en la Universidad del Cine, ante un público muy reducido. Luego los films siguieron su camino y fueron a Uruguay. Argentina y su cine documental siguen como estaban antes, incontaminados frente al virus Depardon.
Sin embargo la obra de Depardon y su reflexión sobre el cine documental podrían ser útiles para aquellos que en este país están haciendo, o tratando de hacer, cine documental. Incluso el reciente estreno, en los cines, de un largometraje documental, *Cortázar* de Tristán Bauer, plantea de manera dramática la necesidad de analizar las cuestiones que Depardon resuelve en su obra y que explicita en la entrevista que se incluye más adelante.
El cineasta que encara un film documental se encuentra colocado frente a una serie de elecciones, decisiones que debe ir tomando y que van a determinar tanto su método de trabajo como las características del film futuro. La primera de esas decisiones concierne al tema global que va a desarrollar, al territorio que va a recorrer. Ese tema global puede ser tanto la figura de un escritor (Julio Cortázar, Juan L. Ortiz o Juan José Saer, para mencionar a autores argentinos sobre los cuales se han hecho o se están haciendo films documentales), como las actividades de los reporteros fotográficos, el servicio de urgencias psiquiátricas de un hospital o la actividad en una comisaría parisina, para mencionar los temas de algunos de los films de Depardon.
La segunda de las decisiones que enfrenta el documentalista es el enfoque con el que encara el tema global. Resulta obvio que con un mismo tema (Cortázar, por ejemplo) pueden hacerse muchas películas diferentes y que la elección del tema, si bien supone ya algunas cosas (no resulta lo mismo elegir a Cortázar que a Juan L. Ortiz o a Juan José Saer), abre un abanico de posibilidades y ante esas posibilidades el cineasta debe elegir alguna de ellas y desechar las otras. El enfoque elegido por Tristán Bauer en *Cortázar* es político o historicista, y privilegia el aspecto público de la figura de Cortázar. Por eso varias secuencias del film están dedicadas a la Primera Guerra Mundial, el peronismo, Cuba, el Che Guevara, Nicaragua, Latinoamérica. En estas secuencias se incluyen por un lado declaraciones de Cortázar sobre cada uno de esos asuntos y por otro lado imágenes de archivo. Resulta más comprensible la inclusión de tomas de Fidel entrando en La Habana en enero de 1959 cuando escuchamos a Cortázar hablando sobre Cuba, que las imágenes de la Primera Guerra Mundial después de que Cortázar dice que nació en Bruselas durante la guerra. En este caso hay una especie de reacción instintiva, no reflexionada, sobre el material que se incluye, y que es producto de la aplicación sistemática de una manera de enfocar el tema del film.
Elección del tema y manera de enfocar ese tema son las dos grandes decisiones que toma el documentalista y que orientan todas las otras decisiones que vendrán después, durante el trabajo. Si se elige a Cortázar, escritor ya fallecido, con una obra terminada, se toma un camino distinto del que se toma si se elige a Saer, escritor en actividad, cuya novela más reciente, *La pesquisa*, no es su "última" novela y cuya obra, en consecuencia, es un objeto no terminado, que puede cambiar. Además, en su *Retrato de Juan José Saer*, documental actualmente en rodaje, el director Rafael Filippelli no privilegia la parte "pública" de Saer, es decir, sus opiniones como "ciudadano" sobre temas diversos como Cuba, Latinoamérica, etc. Son otros los aspectos a los cuales se presta atención en este film sobre Saer.
Raymond Depardon despliega su obra en un sector del cine documental que tiene características diferentes de las de los films sobre Cortázar o Saer. Mientras que Bauer o Filippelli toman asuntos que "han pasado" (Saer y Cortázar escribieron, hablaron, etc.) o que vuelven a pasar para que se los filme, Depardon filma cosas que "están pasando" en el mismo momento en que se produce la filmación. En uno de sus documentales el tema es la actividad en una comisaría parisina y Depardon sigue a un equipo de policías en sus rondas habituales. Allí filma lo que pasa, y que pasaría independientemente del hecho de que se esté haciendo una película o no. Las características del material obligan a una permanente tensión en el cuadro, dado que en todo momento pueden pasar cosas imprevistas, y esa permanente fragilidad del encuadre constituye uno de los rasgos distintivos del "enfoque" de Depardon. En otra película Depardon filma la actividad de los reporteros gráficos y los sigue en su deambular en busca de la foto que les hará ganar, a ellos y a la agencia para la cual trabajan, mucho dinero. En otro film Depardon sigue las actividades de un candidato a la presidencia de Francia.
Justamente en un comentario a propósito del film que realizó

sobre el candidato y luego presidente Giscard d'Estaing, Depardon escribió algo que puede aplicarse no sólo a ese film: "Filmar a alguien es, al mismo tiempo, hacerlo simpático y destruirlo". En esta observación Depardon plantea el elemento de conflicto, de tensión, que aparece como un componente necesario en la relación del cineasta con las personas que tiene frente a él y que está filmando, sean hombres políticos, escritores, predicadores o policías. La relación que se tiene con ese hombre al que se filma o de quien se eligen imágenes filmadas antes debe tener el espesor y la complejidad necesarios para justificar que se esté haciendo un film. Ante las personas que, globalmente, y un poco fuera (o antes) de la película, se aprecia o se siente simpatía, no se puede tener una plácida, laxa complicidad. Y tampoco se puede tener, con las personas que no se quiere (ésa sería en principio la relación de Depardon con Giscard d'Estaing), la simplista actitud de querer hacerlos aparecer como tontos. Porque si pasara eso el film resultante sería esquelético, raquítico. De alguna manera, cuando se filma, debe actuarse un poco a contrapelo de las ideas que como ciudadano, o en la vida cotidiana, uno tiene. Ante el personaje "simpático" uno debe buscar el elemento contradictorio, ambiguo, algo así como el defecto en la coraza, y no asentir sonriendo, complacido, ante cada una de las cosas que ese personaje diga o haga. Y, simétricamente, ante el personaje que no se aprecia, que no se quiere, uno tiene que buscar permanentemente los elementos que le den consistencia, humanidad, y que lo hagan digno de que se haga con él una película, porque si no, para qué perder el tiempo con ese personaje tan poco consistente.

Pero luego hay algo que escapa a las intenciones. Por un lado no es fácil hacer simpático a un personaje que queremos hacer simpático. Frecuentemente se hacen cosas que en los hechos, es decir, en la propia película, contradicen esa intención inicial. A veces el personaje simpático se pone a hablar de más y en ese momento el cineasta, sin quererlo, lo está definiendo como un charlatán. Si se presta mucha atención a las ideas políticas o a la reflexión teórica de un personaje cuya virtud mayor no es justamente el espesor de sus ideas o de su teoría, también se lo hace quedar mal, dado que se lo muestra enunciando, de una manera un poco pomposa, solemne, ideas demasiado simples, obviedades.

E inversamente, no es fácil criticar a un personaje, "hacerlo quedar mal", dado que la superficie de las cosas es generalmente indeterminada, no calificada. Una persona en un bar, tomando un café, no es ni buena ni mala. Y si estamos filmando un documental que muestra hechos que "están sucediendo", el personaje al mismo tiempo hace lo que hace siempre en público y además "se cuida". De esa manera pone un doble cerrojo a esa puerta que el cineasta tiene que abrir si quiere "demostrar" que esa persona es una "mala persona". A todo film documental lo acecha la trampa de la insignificancia, de la simple duplicación de lo real. La ambigüedad, la complejidad no son el resultado del mero registro de lo que pasa y de las peripecias de los hombres "sin atributos", sino de la yuxtaposición, de la adición, de cosas, elementos, personajes, con características definidas.



El último punto: la duración. Un film documental tiene que durar lo que debe durar y la única referencia que puede tener para saber cuándo debe terminar es su propia estructuración. Los 32 minutos de *Noche y niebla* de Alain Resnais y las 9 horas de *Shoah* de Claude Lanzmann nos están diciendo que, situado en un territorio marginal, distanciado del mercado, el cine documental podría, quizá, desplegarse en un territorio de libertad. Cuando vemos el film que llega angustiosamente, exhausto, a los 80 minutos para ser un largometraje, o que, curiosamente, dura 26 o 52 minutos y así se adecua exactamente a la media hora o a la hora de televisión, tengo la impresión de que en esos casos el cine documental desecha todo lo que puede llegar a ser y se adapta a lo ya existente. ■

La conciencia del cineasta

por Raymond Depardon

***Cahiers*:** ¿Cómo se le ocurrió filmar su último film, *Urgences* (Urgencias)? (1)

Depardon: Al principio quería hacer un film sobre la justicia. Fui a ver a los responsables de ese extraño lugar que es el Palacio de Justicia, una especie de Vaticano de París. La continuación lógica de *Faits divers* (Policiales) (2) era forzosamente la justicia. Mi idea era filmar el juicio de un delito menor, que se resuelve rápidamente, tomando al personaje desde su detención hasta su presentación inmediata frente al juez. Al principio autorizaron la filmación pero al cabo de un año hubo un cambio en la Fiscalía y finalmente las autoridades judiciales se retractaron. Como tenía el dinero para hacer el film —era la primera vez que tenía montada la producción antes de filmar— propuse otro tema: el servicio de urgencias psiquiátricas en el Hospital de París. En realidad ése es uno de los corredores, el otro es la justicia, donde aterrizan los que piden auxilio. Es la otra respuesta de las instituciones a una situación de urgencia.

***Cahiers*:** ¿Por qué le impidieron filmar en el Palacio de Justicia?

Depardon: Invocaron el secreto del sumario. Es curioso porque todos esos pequeños delitos que queríamos filmar hubiesen estado resueltos cuando el film hubiese estado terminado. Había en todo caso menos violaciones al secreto del sumario que en los libros de memorias de ex policías, abogados o jueces que se publican frecuentemente.
Cahiers: ¿Tuvo tiempo para preparar *Urgences*?
Depardon: Directamente, no lo preparé; se hizo de una manera muy improvisada, y ahí yo tuve por segunda vez (la primera vez fue en el film sobre Giscard d'Estaing) (3) a una sonidista: Claudine Nougaret. Ella hizo el sonido del film, lo que modificó mi manera de filmar.
Cahiers: ¿Usted tiene un método para preparar sus films o actúa de manera empírica, según cada film?
Depardon: Existen dos tipos de films. Algunos son muy preparados, como *Reporters* (Reporteros) (4) o *San Clemente* (5), incluso *Numéro zéro* (6). Una parte mía retoma el camino del fotógrafo de prensa pero con un nuevo instrumento, la cámara cinematográfica, como si tuviera que saldar cuentas con ese testigo un poco pasivo que es el fotógrafo. Por ejemplo yo había hecho muchas fotos en hospitales psiquiátricos antes de filmar *San Clemente*. Para otros films como *Faits divers* o *Urgences* se parte de algo más interior. Es un mundo que conozco menos pero el tema lo tenía en la cabeza desde hacía mucho tiempo: quería hacer un film sobre algo que tuviera que ver con el psicoanálisis, un frente a frente entre alguien que hable y alguien que escuche, algo cercano a una confidencia. No hice ninguna fotografía de los lugares antes de la filmación, para preservar una mirada virgen.
Cahiers: ¿Cuando usted llegó se puso a filmar, sin conversaciones previas?
Depardon: El jefe del Servicio de Urgencias, el doctor Grivois, intentó más bien disuadirnos de filmar, diciéndonos que no sucedía nada espectacular. Le expliqué que justamente lo que buscaba era gente como usted o como yo que pasan por un momento difícil y que no aguantan más. Cuanto más "normal" era esa gente, más nos interesaba. Las condiciones de filmación fueron muy particulares y a veces había que filmar inmediatamente. Yo me instalaba y no me movía, haciendo planos fijos y manteniéndome a distancia.
Cahiers: ¿Cómo determina la "buena" distancia a lo que filma?
Depardon: El hecho de haber filmado *Empty Quarter-Une femme en Afrique* (Una mujer en Africa) (7) modificó totalmente mi manera de trabajar. Hoy en día dejo que la gente salga de cuadro, y me quedo en los que no se mueven, como si ya existiera una puesta en escena. Además al no tener el micrófono adosado a la cámara puedo tener la distancia visual necesaria, contrariamente a mis films anteriores. El trabajo de Claudine Nougaret da al sonido la calidad de un film de ficción, y yo lo hice con mi experiencia de documentalista, poniendo a la gente en su contexto, pero sin hacer demasiados primeros planos, como se suele hacer en los reportajes, respetando así el frente a frente. Me parece que la experiencia de *Empty Quarter* modificó mi enfoque de las cosas. Cuanto más se escucha menos hace falta moverse. Yo escuchaba el sonido de la toma y me daba cuenta, gracias a lo que escuchaba, de lo interesante que era. Era como el *primer espectador* y aun en los momentos en que no pasaba nada me daba cuenta de que no tenía que moverme. Al encuadrar de una cierta manera yo afirmaba un principio básico. Por ejemplo al filmar al psiquiatra y al enfermo, si el psiquiatra se levantaba, yo no me movía, como si todo hubiese estado preparado de antemano. Hace algunos años yo hubiese cambiado el encuadre, siguiendo a quien se movía. Si quisiera resumir mi evolución de documentalista diría que la parte reportaje es menor. El cine con sonido directo tiene más de 30 años y no estamos más en el *cinéma-vérité*. Ya no se puede hacer como en los años sesenta. Hay que mostrar las cosas sin dramatizar y podemos hacerlo porque hay nuevas películas y el sonido tiene más calidad.
Cahiers: ¿Veía los campeones a medida que avanzaba la filmación?
Depardon: No. Es un residuo de mi experiencia de fotógrafo, lo que por otra parte molestó mucho a la sonidista... Pienso que la emoción en filmación o se la tiene o no se la tiene. Cuando uno es testigo de algo, eso puede aparecer. Y además tengo la impresión de ser así más honesto. Si hubiésemos visto las tomas ya filmadas uno habría vuelto frotándose las manos y diciendo: "hay buenas cosas...". Eso me parece horrible; ya se es suficientemente vampiro. El no mirar los campeones nos imponía una cierta modestia frente a la gente que filmábamos, que no transformábamos en fenómenos de feria o en actores. Si existe un progreso en mi manera de filmar está en mi conciencia de la toma. De esta forma se puede ser un poco menos un *mirón*.
Cahiers: Wiseman (8) explicaba recientemente en la Cinemateca que él hacía sus films en el montaje. ¿Usted está de acuerdo?
Depardon: Siempre dije que no. Respeto mucho a los montajistas de mis films pero incluso ellos le dirán que no se puede inventar una escena que no existe. El montaje lleva tiempo sobre todo por la reflexión que el film impone. En *Urgences* y en *San Clemente* es sobre todo una cuestión de selección: había que elegir entre dos o tres planos secuencias de 4 o 5 minutos, pero no tomando un pedazo de cada uno, sino uno u otro. Y para hacer esto hay que pensar mucho. Pero un film no se hace en la etapa del montaje. Me gusta trabajar con el montajista sobre todo para tener a alguien frente a mí, para poder confrontarme con alguien distinto.
Cahiers: Tanto en el documental como en la ficción la cuestión del ritmo es esencial. ¿Como encuentra el ritmo de un film?
Depardon: Me parece que el ritmo se impone a partir del material bruto. Para mí un gran montajista parte de cierto material inicial y respeta su extensión, pero eliminando toda repetición. Por ejemplo, había que elegir el testimonio de un toxicómano, entre los numerosos testimonios de toxicómanos que pasaban por el Servicio de Urgencias.
Cahiers: Usted dijo al comienzo de esta entrevista que *Urgences* era el primero de sus films con una producción montada antes de hacerlo. ¿Qué pasa en los otros casos?
Depardon: Normalmente, para los films más ricos, uno tiene un adelanto de la televisión, que no alcanza para financiar el film (fue el caso de *Reporters*). *San Clemente* fue producida por mí y mi socia Pascale Dauman. Mis películas son difícilmente exportables. Un film cuesta un millón de francos, cuanto menos. *Urgences* fue producido por el Canal 1 de Televisión (TF1) y tuvo el apoyo del Fondo de Apoyo Audiovisual (organismo oficial).
Cahiers: ¿A usted le parece que ha evolucionado la imagen del documental en la televisión?
Depardon: Temo que se quieran hacer cosas demasiado cortas, demasiado puntuales, para no aburrir a la gente. Con el pretexto de que superamos el período experimental de los años sesenta y el período político de los setenta, se abandona el género documental como si se lo hubiese agotado. Los ejecutivos de los canales de televisión tienen un poco de miedo al riesgo. Yo propuse hacer un documental con una sobrina mía que pasaba el examen del bachillerato, y ellos pensaban que 26 minutos alcanzaban para hacer eso. Estoy persuadido de que hubiera sido necesario un film más largo. El canal 7 pide proyectos de films sobre escritores, pero ahí también establecen el tope de los 26 minutos. Es necesario no solamente tiempo para el film, sino también para la filmación; nosotros estuvimos dos meses filmando en el Hospital de París. No se puede hacer un film de 26 minutos filmando una semana solamente. Esa es, sin embargo, la duración media de las filmaciones en la televisión actualmente. La televisión no ha reflexionado sobre su tiempo. Felizmente, a veces, se produce el milagro, y tenemos 20 segundos en la fiesta de *L'Humanité* con un tipo que habla realmente como un parisino, y es una bocanada de aire fresco, pero eso no alcanza.
Cahiers: ¿A usted le parece que hoy, haciendo documentales, se deben abordar otros temas?
Depardon: Ya se terminó un poco con el género "Las naranjas de California", y lo mismo con las comisarías... Se pueden tratar otras cosas, además de los márgenes, las clases sociales o las instituciones; se puede volver a tratar a los personajes. No ir a buscar a los campesinos lejanos, filmar las cosas de hoy. Gente como Flaherty o Rossellini estarían encantados con el material técnico actual. Existe, entre la pesada ficción y una forma de documental un poco anacrónica, todo un campo para explorar. ■

Entrevista publicada en *Cahiers du cinéma* (Nº 403, enero de 1988)

Notas
1. *Urgences*, documental realizado en 1987, duración: 1 hora 44 minutos.
2. *Faits divers*, film realizado en 1983, duración: 1 hora 48 minutos.
3. Depardon filmó en 1974 *50,81 %*, documental sobre la campaña del candidato y luego presidente Valéry Giscard d'Estaing, quien prohibió la difusión del film.
4. *Reporters*, 1980, 1 hora 30 minutos.
5. *San Clemente*, 1980, 1 hora 30 minutos. Documental sobre un hospital psiquiátrico italiano.
6. *Numéro zéro*, 1977, 1 hora 30 minutos. Documental sobre el nacimiento del diario parisino *Le Matin*.
7. Primer film de ficción de Depardon, 1985, 1 hora 25 minutos.
8. Frederick Wiseman, documentalista estadounidense actual. ■

Entrevista a Rafael Filippelli

Hay unos tipos famosos

Rafael Filippelli, director de Hay unos tipos abajo *y* El ausente, *acaba de terminar* Jorge Lavelli, *un documental que es parte de un proyecto más amplio y del que participan Alberto Fischerman y la Universidad del Cine. La ocasión se presentaba propicia para que Quintín lo invitara una vez más a hablar de cine, esta vez con un grabador de por medio.*

Desde hace un año, aproximadamente, mantengo una conversación interminable con Filippelli sobre sus obsesiones cinematográficas y las mías. Este es un fragmento de un fragmento de esa charla, con la única diferencia de que la formalidad de la ocasión hizo extrañar las chicanas y las cargadas.

¿Cómo fue tu pasaje del documental a la ficción?
Yo me pensé siempre como un director de ficción y mi relación con el documental era hacer chistes, citar la famosa frase de Renoir que dice que si hay un género insincero por excelencia es el documental. La verdad es que nunca me vi atraído por filmar la realidad. No le encontraba la gracia a algo que no fuera pensado previamente por uno. No era tan zonzo y sabía que sobre la base de algo que había acontecido uno podía contar una historia alrededor de eso. Pero no le encontraba la gracia y además siempre me ponía muy nervioso algo que yo veía del documentalismo. Eso de correr detrás de las cosas que suceden. Entonces, siempre me daba la impresión de que yo así no podía trabajar. Me imaginaba que tenía que ir de acá para allá para filmar algo que estaba sucediendo, tenía que llegar y poner la cámara rápidamente en un lugar donde se viera eso, registrarlo. A mí la verdad que ese tipo de cine nunca me había interesado. Sin embargo, curiosamente, cuando trabajaba en mis películas tenía una suerte de tensión, intentaba que las cosas se parecieran mucho a como se hubieran producido en la realidad. Es decir, era un director que trabaja lo fictivo pero con una tensión muy fuerte sobre lo real.

¿Y qué hay con el asunto de salir del largometraje?
El largometraje se ha convertido en un género más del cine. Salvo que vos tengas un nombre internacional, el largometraje es un lugar complicado para romper los moldes. Poco a poco fui teniendo la idea de que el largometraje producía una especie de parálisis: por hacer un largometraje tenía que olvidar algunas ideas que tenía, porque tenía que someterme a la estructura del largometraje. Había algo que a uno le obligaba a mantener determinadas ataduras y, aunque uno dijera que no se preocupaba, había algo intrínseco a la realización del largometraje que generaba trabas o falta de libertad.

¿Estás hablando de restricciones industriales?
Yo creo que las restricciones industriales son las primeras, y son fuertes. Pero a mí me parece que luego, progresivamente, se van convirtiendo en restricciones estéticas y finalmente en restricciones personales como la autocensura. Porque finalmente, aunque uno pelee contra eso, está instalado en un sistema donde eso tiene un valor. Uno puede hacer un esfuerzo y hacer un punto de resistencia. Los actores de *El ausente* tenían que ser cordobeses, ahí había un punto de resistencia, dado que era difícil conseguir dinero. Ibas a un distribuidor y te decía: ¿quién trabaja, nadie conocido? Así es que uno empieza la película con la cabeza llena de problemas. Y por el otro lado vas entrando en determinada lógica, lógica que es inmanente al sistema de largometraje. En el 90 empieza un período muy particular de mi cinematografía si a eso se le puede llamar cinematografía. Desde el momento en que termino *El ausente* en el 89, me olvido de los sistemas clásicos de producción, me olvido de pelear por hacer largometrajes, y más bien me largo a ver cómo sale cuando hago lo que tengo ganas de hacer. Entonces aparece una especie de libertad mayor. Fijáte vos que los géneros —si no querés llamarlos géneros, llamálos estilos, formas— que cultivé desde entonces fueron muy diferentes: para decirlo en chiste, tomemos la ilustración que hice de un poema de Samoilovich de 8 minutos. Si a mí hace 20 años me hubieran dicho que tenía que hacer una película así, hubiera dicho: eso no es para mí. Es demasiado poético... Hasta una película sobre Aricó, los tres *Buenos Aires*, ahora *Lavelli*. La primera película que hago después de *El ausente* es una película sobre Juan Pablo Renzi. Trabajo por un lado sobre un pintor, por otro lado sobre un intelectual como es el caso de Aricó, por otro lado trabajo con un poeta, y ahora en este ciclo que comienza con Lavelli...

Hagamos un paréntesis. ¿Cómo es el proyecto del que forma parte *Lavelli*?
Este es un proyecto que tenemos en principio los socios originales que fuimos Alberto Fischerman y yo, a partir de una gran amistad. El estaba en una situación como yo, no estaba haciendo largometrajes y dijimos: por qué no unir esfuerzos para hacer algo juntos. Entonces, por un lado estaba una película bastante paradigmática en la historia del cine no oficial argentino que era el *Gombrowicz* de Fischerman y por otro lado yo acababa de terminar la película sobre Pancho Aricó, que son películas que no se parecen mucho, más bien no se parecen en nada, pero al mismo tiempo tienen un parentesco, que es trabajar sobre el mundo de las ideas, sobre el mundo de los intelectuales, el arte, en fin, y se nos ocurrió que ya que habíamos hecho esto y que era una cosa que nos gustaba mucho hacer, por qué no trabajábamos sobre esto que llamamos de entrada nomás *Retratos*. Poniendo mucho el acento en dejar afuera la idea de biografía. Entonces el proyecto finalmente quedó, ahí aparece otra vez la infraestructura industrial, quedó en 13 retratos y el número 13 no solamente por la yeta y la buena suerte, sino que tenía que ver con que 3 meses de venta a la televisión son 13 capítulos. La idea es 13 argentinos vivos y en actividad que forman parte de lo que uno podría llamar la cultura alta, la cultura artística, intelectual, científica, letrada y que tengan cierta trascendencia fuera del país, no necesariamente muy conocidos pero que tengan algún rebote más allá de la Argentina. A ese proyecto se le sumó luego la Universidad del Cine. Fuimos a ver a Manuel Antin porque nos pareció que era un proyecto que cuajaba mucho con el tipo de ideas que tenía Manuel respecto de qué hacer con su propia universidad, un proyecto altamente cultural, sin evidentes imperativos de lucro y que al mismo tiempo le sirviera como salida de trabajo para los propios alumnos de la Universidad. Y así es que se está haciendo una suerte de taller, usábamos la palabra inglesa, *workshop*, taller hecho con alumnos. Salvo en algún rubro técnico particular como por ejemplo música, las películas las dirigimos Alberto y yo alternativamente y se hacen con alumnos de la Universidad del Cine. El proyecto está más encaminado que nunca: tenemos terminada la película de Lavelli, tenemos prácticamente el 80% de la filmación de la segunda, que es la de Guillermo Kuitca que dirige Alberto, y tenemos prácticamente el 70% del tercero que es Juan José Saer. A ambas les faltan una semanita de filmación de cada una y la posproducción. Después habría que seguir con el resto, pero hay una conversación con el Instituto Nacional de Cinematografía. He hablado con Ottone, y como está la situación es absolutamente probable que alrededor del mes de febrero el Instituto nos dé un subsidio que nos permita encarar la producción de los diez que faltan. Para recuperar parte de lo invertido, porque aun con el subsidio del INC eso sirve apenas para los costos.

¿Qué tendrían en común las distintas películas?
Una de las primeras decisiones que tomamos con Fischerman fue

que a lo que nosotros queríamos rajarle en los retratos era a lo que uno podía llamar el formato. Queríamos rajar a la producción seriada de la televisión: a esa especie de obligación de que, por ejemplo, la primera parte sea explicar la vida, la segunda mostrar el currículum, en los terceros diez minutos un reportaje. La serialidad tiende a la monotonía. Para Alberto y para mí el elemento básico e inalienable es la idea de hacer productos particulares. Es decir que —sin hacer ningún esfuerzo para que esto ocurra— los productos no se parecieran necesariamente entre sí. Que cada retratado tuviera su lógica propia. Estamos trabajando con gran libertad, aunque yo creo que la libertad absoluta no sirve para nada.

¿Alguna vez te pasaste de rosca por ese lado?
Sí. Tal vez *El ausente* es una película que yo podía repensar y hacer de otra manera. Uno pide todo el tiempo salir de la estructura que imposibilita ciertas cosas: que la película tiene que estar terminada tal día porque tenemos sala de estreno tal otro y qué sé yo. Uno trata de luchar contra eso. Ahora, trabajar en el otro extremo, que la película se puede terminar en cualquier momento, etc., genera una especie de libertad obvia, necesaria si se quiere, pero que al mismo tiempo se puede convertir en algo infecundo. No quiero hacer una defensa de lo institucional, pero el hecho de que las películas no puedan durar cualquier tiempo, el hecho de que la película tenga que ser aprobada por determinadas personas que no sean uno mismo (pero aprobada no quiere decir aprobada por un canalla que tenga un proyecto diferente del de uno), tener que dar cuenta también de un proyecto que supone que para que esas películas se puedan hacer también se tienen que vender lo obliga a uno a poner lo mejor de sí mismo para no traicionar aquellas ideas con las cuales uno ha pensado el cine toda su vida.

¿De allí nace el buen cine? ¿Películas satisfactorias para uno pero que tengan restricciones?
Mirá, yo creo que *Lavelli* es una película beneficiada por ese criterio. No nos podemos pasar de piolas, si bien va a ser un producto que se va a pasar a las 12 de la noche por la televisión. Aquel que lo vea no tiene necesariamente que conocer la trayectoria de Lavelli, por lo tanto no se le caen los dijes de la pulsera a nadie si ponemos textos explicativos, por ejemplo. Con ese criterio moral, estético, incluso de producción, fue trabajada la película.

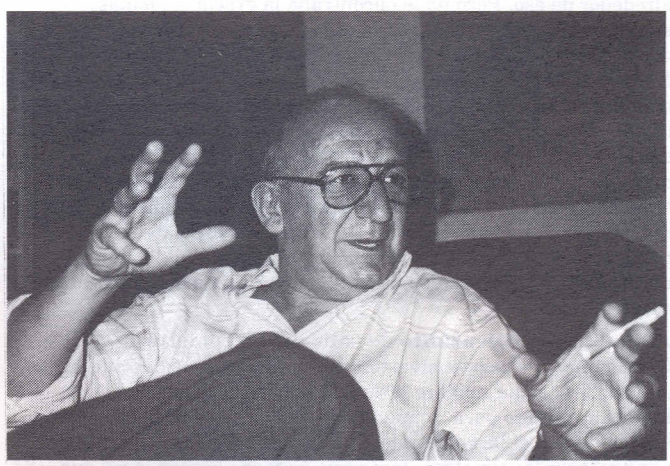
Con respecto a estas cosas de las restricciones productivas, no sé si leíste en *El Amante* sobre una encuesta que les hicieron a los directores de cine sobre qué harían si tuvieran infinita cantidad de dinero para hacer una película. Les preguntaron a Costa Gavras, Sidney Pollack, los hermanos Taviani... Y la gran mayoría contestaba que no sabría qué hacer si tuviera un presupuesto ilimitado, sin ninguna obligación de recuperar la guita. La mayoría decía justamente eso: yo así no podría filmar. Era impresionante la coincidencia de directores completamente diferentes en ese punto. La gran mayoría contestaba eso. Es justamente esta idea de que de las restricciones nace el cine.
Yo creo que el buen cine nace de restricciones de todo tipo sin duda, pero me parece que el cine más fecundo es aquel que nace de restricciones autoimpuestas. Lo que uno podría llamar la moral de un cineasta. Es muy fuerte la palabra, pero de todos modos es la autorrestricción de alguien que dice: esto no se hace. Esto yo no lo hago, esto no se puede hacer, o esto no entra dentro de mi poética.

Cuando vos hablás de restricciones, solés referirte a los recursos formales. Que Ozu ponía la cámara fija, por ejemplo. Pero éstas parecerían restricciones en el lenguaje. ¿Qué tendría que ver esto con la moral?
Digo, tal vez vos tengas razón. La palabra moral... Ni Ozu ni Godard decían: esto no se puede hacer, decían yo no lo hago. Ahí está la moral, su propia moral, yo no hago estas cosas. Yo tiendo a no usar el zoom, a mí no me sirve... Ozu no dice que está prohibido mover la cámara.

Pero por algo no lo hace. Tal vez ahí es donde se juntan las dos cosas. Aparentemente no tiene nada que ver, porque cuando uno habla de moral piensa en no engañar al espectador, no traer actores españoles para ganar plata con la coproducción... Ese tipo de cosas. Pero del otro lado hay autorrestricciones en el lenguaje.
Lo que decía Godard es: yo no filmo la entrada de una casa que no corresponda al living que he filmado. Yo no sé si sigue filmando así Godard, puede ser que haya cambiado esa idea. Pero en un momento él decía: yo no pongo luces en un lugar donde el fotómetro dice que la luz da, no trabajo sonido que no sea directo salvo que la toma sea imprescindible en ese lugar y las condiciones sean tan terribles que no pueda ser directo, en fin, ese tipo de cosas que son fuertemente morales. Morales en el sentido de que es una mentira, cómo voy a filmar una puerta de una casa que no corresponde... Al mismo tiempo yo soy fuertemente godardiano y he filmado mil veces una puerta que no corresponde... a mí no me molesta eso, a Godard le molesta.

Vos estarías dispuesto a decir que el cine es un artificio. Sin embargo te parecen bien alguna de estas cosas, inclusive hacés algunas de estas cosas. ¿Cómo salimos de esto?
Si uno habla de restricciones —saquemos la palabra moral por ahora—, un viejo tema que hemos hablado mucho, las restricciones están relacionadas con la existencia de lo material. El cine todavía sigue resistiendo, es un arte cuya materialidad se resiste a que se pueda hacer cualquier cosa. Entonces el problema de las restricciones es un problema interesante en el cine. Lo mismo las restricciones con las cuales se trabaja. Ahora, cómo llegar al problema que te preocupa más. Vos estarías rápidamente de acuerdo en el tema de las restricciones formales. Según lo que entiendo de lo que vos decís, está el problema de producción, las restricciones de producción, el ejemplo de la guita...

¿Por qué hay una relación fuerte entre restricciones formales en una película (esto no se hace, en un documental, por ejemplo, no hay presentación formal del personaje, no hay voz en off, etc.) y esta palabra moral que



a mí me parece que no aparece de casualidad? Hay como un vacío que otra vez vuelve a remitir invariablemente a la frase de Godard: "el travelling es una cuestión de moral".
Dicha al revés quiere decir lo contrario.

La moral es una cuestión de travelling. ¿Y...?
Porque fijáte lo siguiente. Comparado con la literatura, que es una comparación bastante pertinente, la pregunta que se les hace a todos estos directores y que vos acabás de sacar en la revista sería imposible hacérsela a un escritor. No tendría sentido. Hace falta lápiz y papel, hoy una computadora: no es una restricción, es algo que aunque uno sea pobre puede tener. Sin embargo en el cine es pertinente. Si un productor le hubiera dado no uno sino dos millones de pesos, ¿la hubiera hecho diferente? Es una pregunta que no se le podría hacer a Faulkner cuando escribió *Sartoris*. Sería absurda la pregunta.

Para tratar de cerrar provisoriamente este tema por el año 94, cuando uno habla de moral y piensa en el cine argentino, en el cine argentino realmente existente como decís vos, acá la palabra moral empieza a tener un peso distinto del de las restricciones de Ozu o del sentido que le dabas.
El cine argentino es un cine que sabe todo de sí mismo. En realidad uno no sabe para qué se hacen las películas, dado que antes de ser hechas ya los que las hacen saben todo lo que van a hacer, entonces se vuelven poco interesantes, para ser liviano en el juicio. Poco interesantes dado que es un cine encarado sólo a partir de certezas, no existe ninguna duda. Digo, sería imposible pensar

un cine sólo a partir de la duda, alguna certeza hay que tener, porque si no uno se dedica a otra cosa. Pero bueno, me parece que la tensión entre la duda y la certeza es lo que es el arte. Hay trabajos que uno sabe que se filman a partir de noticias de diarios como las películas de Olivera y tantas otras. Hay casos que son más felices. De un cineasta como Subiela, que a mí no me interesa nada, de todos modos no podría uno decir que las películas de Subiela podrían ser notas de diario, serían un cachivache como notas de diario. Las películas de Olivera podrían ser artículos contestatarios.

Lo que estás trazando es una línea entre el arte y el periodismo...
Entre el arte y el espectáculo. El espectáculo periodístico está de moda, con prender la televisión uno se da cuenta de que hay un espectáculo periodístico. En la medida en que el género o la clase intelectual en la Argentina ha cedido paso a la clase de los periodistas, los periodistas son los que hacen la opinión en la Argentina. Antes las ideas fuerza de la sociedad estaban dadas por los intelectuales, ya sean forjistas o liberales. Hoy las ideas fuerza de la sociedad están dadas por los comunicadores de la televisión.

Esto tiene una fuerte influencia sobre la idea de lo que es un documental o la idea de lo que es un retrato. Vos no viste *Cortázar* todavía. Esta idea de que sobre una personalidad lo que se puede hacer es una descripción periodística, influye fuertemente sobre la gente que filma retratos, biografías, que trata de describir a un personaje existente. Ahí me parece que *Lavelli* u otro tipo de trabajo aparecen como una alternativa a lo periodístico en el flujo de ideas.
Sí.

Si vos tenés que hacer un documental sobre una persona que es un argentino ilustre y tenés que tratar de retratarlo, mostrar cómo es, etc., eso es un lugar absolutamente propicio para la crónica periodística. ¿Cómo se evita?
Tiene una fuerte relación con lo que yo decía antes del saber o no saber. Yo no vi la película *Cortázar* pero me parece que debe ser otra película argentina muy segura de sí misma, además puede ser buena, no me consta que sea mala. Muy segura, tiene algunas verdades que transmitir. O el cineasta que esto hace cree que tiene verdades que transmitirle a la gente. Eso no está mal ni bien. Es una posición. En el caso de nuestros retratos, salvo el caso de Juan José Saer y el de Kagel, que en algún momento fue una especie de maestro de música de Alberto Fischerman, de los otros once no sabemos nada. Es decir, sabemos lo que saben las personas mínimamente informadas, que César Milstein es Premio Nobel de medicina, o que Marta Argerich es una pianista internacional. Pero uno además de Marta Argerich, de ella, no sabe nada. Hacer la película es también averiguar algo sobre ellos. Y me da la impresión de que en un porcentaje muy alto de las películas que uno ve de esta naturaleza, en el momento en que la película se empieza a hacer ya se sabe todo, no hay nada que averiguar. Entonces a mí me parece que no está mal, pero a mí no me interesa hacer ese tipo de películas. Porque si yo no tengo nada que aprender cuando hago una película, para qué mierda la hago. Digamos, yo también tengo que aprender algo. ¿Quién soy yo? ¿Alguien que le explica a un montón de idiotas mis certezas? ¿Quién carajo me creo que soy yo? Yo soy director de cine, que no es mejor que ser espectador de cine, soy un ser humano, una persona, un ciudadano como cualquier otra persona, y me relaciono de igual a igual. Digamos, lo único que yo tengo es un saber específico que el tipo que ve no tiene, eso me permite hacer películas y a él no.

Te voy a poner un obstáculo en tu razonamiento que es el siguiente. Cualquier periodista al que le encargan hacer un reportaje a alguien, o una nota sobre alguna persona, hace lo que en periodismo se llama investigación. Va, se informa, se entera y ese señor también podría decir que aprende mucho haciendo ese trabajo.
De hecho lo hace.

¿Y cuál es la diferencia?
La diferencia tiene un nombre que yo no quiero decir y que es el arte. Lo digo con el máximo pudor del mundo, no me gusta usar la palabra arte, porque como yo me dedico al cine no quisiera que por extensión los demás me consideren un artista. Me molesta, me pone en conflicto, en una situación incómoda hablar del tema. Un periodista no es un artista, un director de cine cuando sale bien es un artista, es otra cosa. Un periodista es un profesional que trabaja para un diario.

Estoy pensando en un periodista y en un director de documentales industriales para aproximarlo al cine. ¿Dónde estaría la intención artística?
En lo personal. Nosotros lo sacamos por una cuestión de discreción, pero teníamos la idea de hacer *Jorge Lavelli* por Rafael Filippelli, *Guillermo Kuitca* por Alberto Fischerman... Aunque no figure en los títulos, por esta discreción de la cual te hablaba, es una impronta fuerte en la realización de estos retratos, y es que se trata de alguna manera de la visión de un director de cine sobre un pintor, un director de teatro, un escritor, un científico. Ahí en principio lo que se pierde y el periodismo no puede perder es un grado fuerte de objetividad respecto de un señor. Bueno, ahora el periodismo se ha convertido en algo en lo que la gente pone la primera persona de manera inmoderada, pero digamos un periodismo ideal. Estas películas son retratos y, como todo retrato, tienen que ver con cómo el que retrata lo ve a ese tipo subjetivamente y por lo tanto no hay ilusión de objetividad. Es la idea que uno tiene de ese tipo. Yo sé que es algo excesivo, en el sentido de ¿quién carajo te creés que sos?

Acá aparece la tentación inversa, que es que el cineasta le esté preguntando implícitamente al retratado: ¿Quién carajo te creés *vos* que sos?
Podría ser correlativa a ¿cómo hiciste para ser lo que sos? Dado que efectivamente ahí aparecería una cosa, no sé si Fischerman estaría de acuerdo con lo que estoy diciendo pero de todos modos lo digo a título personal. Uno está trabajando con trece personas que tienen una visibilidad diferente de la de uno, cualitativa y cuantitativamente diferente. De algunas de estas personas llega a decirse: Milstein es un genio o Marta Argerich es un genio. De todos modos son personas que tienen ganado un lugar que no tenemos ganado los realizadores que estamos haciendo estas películas. Entonces efectivamente podría haber una pregunta latente ahí de uno que tal vez quiere averiguar cómo ellos llegaron a ser lo que son y por qué tal vez uno no ha llegado a ser lo que quiso alguna vez ser. Porque ahí debe haber alguna otra cosa. Voy muy seguido en Estados Unidos a escuchar jazz en vivo. Escuchás a los músicos donde se están ganando la vida y vos decís: y por qué éste no habrá llegado. Porque tocar, toca bárbaro. O es un pianista extraordinario o un trompetista sutil y no llegó. Pero ¿por qué Tommy Flanagan nunca fue Keith Jarret, por qué se habrá quedado, no sabrá pactar con las majors, con las compañías discográficas, tendrá mal humor, dirá por qué no se van al carajo? Pero tampoco debe ser así, porque Miles Davis mandaba a la mierda a todo el mundo. Ahí hay un problema serio.

Esta pregunta de por qué la gente llega no se la hacen solamente los artistas. Se la hacen los jugadores de fútbol, los empleados de oficina.
A mí una vez hablando con Perfumo él me decía que el mejor siete que había en el fútbol argentino era Chaldú... Yo lo veía jugar siempre. Y él me decía: lo tenés que ver en los entrenamientos. Cuando ve mucha gente no juega. No se pueden sacar muchas conclusiones sobre estas cosas pero lo que a uno le interesa es averiguar cómo es uno.

Volviendo al *Lavelli*, tuviste muy poco acceso a Lavelli.
Poquísimo. En realidad acabábamos de acordar Alberto y yo con Manuel Antin meternos en el proyecto y en el momento en el que llegamos al acuerdo llega Lavelli a Buenos Aires y nosotros no sabíamos que llegaba. Lo fuimos a ver al hotel donde paraba. Era muy difícil que pudiera discernir entre el proyecto que Alberto y yo le llevábamos y la cantidad de camarógrafos de televisión que iban a ir a filmarlo. El no sabía muy bien, primero porque no conocía a Fischerman ni me conocía a mí y segundo porque era algo que tiene que ver con la gente que no se dedica al cine, que si hay una cámara de por medio todo es más o menos lo mismo, aunque se llame Lavelli. Creo que cuando terminaba de hablar con nosotros le comentó a alguien íntimo: hay mucha gente que me quiere filmar, el programa de Mareco, dos boludos que me vinieron a ver al mediodía, una nota que me quieren hacer en el complejo La Plaza. El tipo tenía una tensión muy fuerte, porque desde el día en que lo vimos por primera vez al momento en que levantaba el telón la primera representación había ocho días. Tenía, como es previsible, los problemas que tiene un director en ese momento.

Además no era una puesta cualquiera, tenía una escenografía que valía una fortuna.

Creo que la puesta acá costó algo así como 400 mil dólares. Tenía infinidad de problemas, más los problemas de que a las doce tenía que estar en el programa de Mirtha Legrand, a las tres otra nota... Al mismo tiempo no es una persona fácil, no es un pedante pero es una persona absolutamente consciente de quién es y tiene sus ideas sobre las cosas. Y planteó un montón de obstáculos para la realización del film. Dijo: estoy de acuerdo en que la película se haga, ustedes filmen lo que puedan. Puso reglas claras. Yo no repito una escena de ensayo para que pongan mejor la cámara. No hago esto, no hago aquello. Yo estoy laburando. Progresivamente fue concediendo y eso tuvo que ver con que de alguna manera nos ganamos cierta confianza en la medida en que le fuimos demostrando que estábamos haciendo un trabajo en serio, que podía salir mal o bien, pero no estábamos boludeando. Entonces poco a poco fue concediendo, pero fueron 8 días. Una cosa es tener dos meses de plazo y poco a poco irse ganando al interlocutor. Fueron 8 días de vivir extremadamente dedicado a estar pensando minuto a minuto qué hacer mañana, qué hacer esta tarde, ahora, dentro de diez minutos. Y con Graciela Speranza, que fue colaboradora de Alberto y mía, y Fernando Arca, alumno de la FUC, eran 24 hs. diarias de decir mañana qué hacemos, a la tarde qué hacemos, la verdad que fue muy complicado. Es más, cuando Lavelli se fue sabíamos que ese día se terminaba la filmación. Era irreversible y era muy difícil saber, de hecho no lo sabíamos, si teníamos o no una película.

¿Cómo es eso?

Digamos, este trabajo supone, como en el periodismo por ejemplo, un trabajo de investigación. Y una cosa es hacer un trabajo de investigación durante un año y otra cosa es hacerlo en tres días, cuatro, cinco, o seis días. Habíamos acopiado material, no dormíamos, leíamos material sobre Lavelli, trabajábamos denodadamente tratando de encontrarle una punta, una línea argumental, una línea de qué carajo decir con este tipo. Las ideas eran tan variadas como que su barrio era Flores, se había ido en el año 61, había hecho esto, aquello. Hubo un momento en que el tema fue que el papá era marmolero, entonces pensábamos en el cementerio de Flores, marmolería, los muertos, cuántas veces habrá visto pasar por la puerta de su casa carros fúnebres... Entonces la hipótesis de la película se cambiaba día a día. En un momento resolví darle una instrucción al cameraman, que fue: aunque en un costado del escenario, Macbett esté matando a Lady Macbett y si Lavelli está en el escenario mirando la escena, vos enfocás a Lavelli, vos lo seguís a Lavelli. La hipótesis era que eso iba a dar una película. Entonces por un lado la idea era seguir la puesta de *Macbett* y por otro seguirlo a él, que Lavelli fuera el epicentro permanentemente. Con esa pequeña ideíta se hizo la película.

Además me parece que quedó una cosa muy rara, que en la película una de las cosas que le da casi una de sus mayores gracias es que sigue este misterio de Lavelli a pesar del enorme atractivo que provoca todo lo que se ve en la película. La idea es que el misterio Lavelli sigue sin develarse. Justamente no hay la tesis sobre Lavelli y sin embargo hay Lavelli en la película. ¿Cómo lo ves?

No sé muy bien cómo lo veo. Claro, es un tema que no se agota. Porque tratar de aprehender a un director de teatro en su relación con la materia con la cual trabaja, me parece que eso queda en la película, cómo se relaciona él con los materiales con los cuales tiene que trabajar, la forma en que él se relaciona con lo que él llama el dispositivo escénico, cómo tiene que trabajar la puesta con los actores, cómo les pide a los actores una mecanicidad del texto, me parece que eso en la película no da cuenta definitivamente del asunto pero uno podría decir que es un director que tiende a trabajar de esta manera. Ahora, sigo con el tema anterior, hay una cosa de la que la película no da cuenta, que no sé si es un problema artístico, pero que es el tema anterior, cómo él llegó a ser quien es. De eso no da cuenta la película. No sé si la película tenía que dar cuenta de eso. Pero a mí me hubiera gustado seguir tratando de ver cómo alguien llega. Cómo él trabaja queda claro, pero cómo él llega a ser quien es...

¿Cuánta gente vio *Hay unos tipos abajo*?

¿En la Argentina? Cientos de miles, si uno tiene en cuenta que después se vio en televisión. Cuando fue a los cines creo que la vieron algo así como 25 mil personas.

Es mucha más gente que la que vio la puesta de Lavelli en teatro. Es un genio en teatro, es un tipo reconocido mundialmente, dirige uno de los dos teatros más importantes de Francia, pero si alguien va a ver esta película en la Argentina y en otras partes del mundo, nada sabe sobre el teatro de Lavelli, sino a través de esta película.

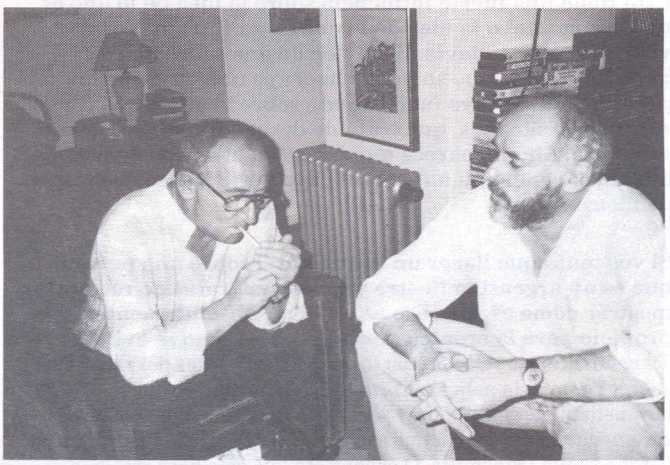
Eso nunca lo había pensado.

Quiero decir, como mera obra de divulgación a mí me parece que en la película aparece algo del teatro de Lavelli que es muy sorprendente, que me parece que complementa o en todo caso retrata.

Creo que sí. El retrato, aparte del gusto personal de Alberto y mío en cada uno de los retratos que podamos hacer, tiene efectivamente un elemento comunicacional como se dice ahora, de poder pasar a terceros la idea de cómo se hacen algunas cosas, cómo alguien trabaja con los materiales que trabaja.

Ahora, ¿qué es lo que te sorprende a vos del teatro de Lavelli?

La obsesión por la perfección. Hay un momento en que él en un ensayo, eso no se filmó, en un momento un actor decía un texto en una velocidad bastante rápida. El detuvo el ensayo y le dijo,



suponéte, la palabra "domingo". A la palabra "domingo" tenés que llegar 30 segundos antes. Y ésa fue la única indicación que le dio. Cuando el tipo lo volvió a hacer, una nueva realidad se vislumbraba, había pasado algo que tenía que ver con el orden de la perfección. Y él tenía algo de eso en todos los mecanismos de las puertas, en las entradas y salidas, una especie de obsesión por la perfección escénica temporal y espacial. A mí no me gusta la música que él usa, me parece muy convencional como música, y al mismo tiempo me da la impresión de que la música de la obra está puesta en el ritmo de la actuación, es una obra musical en función de cómo los tipos entran y salen. El tipo no creo que tenga en la cabeza demasiado contenido, sino que tiene una especie de ritmo...

Lavelli entonces impone un ritmo al documental que no tiene tiempos muertos.

Sí. Al mismo tiempo me acuerdo de una conversación que tuve con Fischerman donde él decía: ¿por qué querés eso si a vos habitualmente no te gusta tanto ritmo?, creo que tiene que ver con algo que transmitía el personaje. Desde uno de los primeros días le dije a Alberto: quiero hacer una película que tenga mucho mucho ritmo, que no pare nunca. Efectivamente algo de eso se logró, porque la gente que la ve dice que en los primeros 15 minutos el espectador está agobiado por el vértigo de la información. Al final se frena un poco y permite un momento de reflexión mayor. Pero de todos modos él transmite una especie de vértigo, su puesta transmite ese vértigo.

El tipo no hablaba ni en francés ni en castellano.

No podría opinar sobre cómo habla francés porque no tengo la menor idea sobre cómo habla francés. Pero habla mal el español. Lo tiene medio olvidado. Tiene como una cadencia, además usa palabras, hay un momento en que dice "de un modo ultranciero", que supongo que viene de "outrance", de ultranza. En un momento dice: "cuando decidimos venir acá a hacer la puesta en Buenoser" en vez de Buenos Aires y no es una pose. Es un director de teatro del mundo, una categoría internacional.

Te voy a hacer una pregunta boluda pero que tiene que ver con lo anterior: ¿te dio la impresión de que era una persona distinta a las demás?

No.

Porque en esta cosa periodística está la idea de mostrar el rostro humano de los grandes tipos, pero al mismo tiempo se mantiene la ficción de que tienen algo de diferente.
No, en ningún momento. Por el contrario, en algunos momentos me ponía nervioso cuando reflexionaba sobre ciertas cosas. Sobre política, sobre el tango, sobre la música, sobre el cine. Fischerman se puso realmente pálido cuando en la primera conversación que tuvimos salió el tema del cine y Lavelli dijo: a mí si hay un cineasta que no me gusta es Godard. Fischerman me miró con cara de desesperado para que no le contestara... Es un tipo normal.

¿Normal tirando a bruto?
Bruto no. Por ejemplo, cuando hicimos la película de Kuitca, es un tipo interesante y cuando habla de pintura es recontra interesante. Pero cuando habla de cine, de política, de literatura, es muy inteligente. Lavelli no, parece una persona con una inteligencia específica, tiene talento para eso que hace, pero cuando lo sacás de eso es una persona como cualquier otra.

¿Qué te pasaría a vos si en alguno de los once que faltan decís: éste es un pelotudo? ¿Qué pasaría en la película?
Habría que verlo puntualmente. No sé, no me he planteado eso. Es muy difícil que un tipo de éstos sea claramente un pelotudo.

Más allá de la lista, supongamos que efectivamente, más allá de los méritos públicos, hay gente de la que no sabés nada. Toda esta idea del proyecto tiene como un sobreentendido que es bueno, vamos a documentar cuáles son los argentinos que han sobresalido en el mundo. De golpe cabe la posibilidad de que una de estas cosas se transforme en una desmitificación.
De todos modos creo que eso tendría que ser el resultado de la película, no es algo que uno intencionalizaría. En el caso de Saer la mostración de alguna de las actividades que hace o que ha hecho, un tercero podría decir que en estas reuniones se hablan boludeces, bueno, ése es el retrato de ese tipo.

Pero sería el rostro humano del artista. Por ejemplo el documental de Beceyro sobre el predicador electrónico es claramente un documental hecho en contra del personaje. El otro día en la televisión citaba una frase de Depardon. "Hacer un documental sobre alguien es por un lado tener una gran simpatía por el personaje, y por el otro destruirlo." No coincido con esa frase. Casualmente la idea de este proyecto, por lo menos de los retratos, es que cada retratado tenga su autonomía, su originalidad en el enfoque, etc. Porque tampoco participo de la idea de averiguar cuáles son los puntos débiles. Me parece que es otra historia, otro tipo de proyecto. En principio, la elección de estos tipos supone una solidaridad, la película es solidaria, las películas van a tender a ser solidarias con estos personajes, lo cual no quiere decir que esta solidaridad se exacerbe hasta llegar al panegírico.

Y filmar un documental insolidario...
En este proyecto no tendría sentido. Creo que es posible hacer un documental sobre Videla, pero a mí no me interesaría hacerlo. Para filmar sobre una persona en particular, un retrato, tiene que haber algo positivo.

¿Por qué no filmar un documental sobre Videla?
No sabría qué hacer. Salvo rajar una puteada. ¿Para qué uno hace un documental sobre Videla, para mostrar que es un hijo de puta, digamos?

Acá volvemos a esta cosa de la moral en algún sentido.
No veo cómo, podría ser.

No es casual que las películas que vos hiciste siempre estuvieran del lado de los personajes, de los protagonistas, siempre fueron solidarias con sus protagonistas.
Es cierto. Bueno, en tal caso tendrá que ver con algo que dije hace un rato. A mí me gusta la idea de trabajar sobre personajes de los cuales tengo algo que aprender. Parece convencional lo que estoy diciendo, pero de todos modos me parece que uno elige a Saer, a Kuitca, a Milstein, a Lavelli porque piensa que algo le pueden dar a uno. ■

Entrevista: Quintín
Fotos: Flavia de la Fuente

Lavelli por Filippelli

Sobre el final de *Lavelli*, al que se llega mediante un montaje de ritmo sostenido, un plano secuencia extraordinario muestra al protagonista probando todas las puertas del decorado de su puesta de *Macbett* de Ionesco en el Teatro San Martín. Mientras el personaje verifica —con una obsesión que parece real pero es actuada— que las cerraduras funcionan, la cámara lo acompaña en un movimiento que parece destinado a no terminar nunca. Si todo retrato cinematográfico, documental o de ficción, está condenado a responder a la pregunta "¿quién es este tipo?", el trabajo de Filippelli busca, más bien, demostrar que la pregunta es improcedente. El cine nos ha empachado de biografías haciéndonos creer una y otra vez que describir un personaje es apropiarse de alguna esencia suya, ya sea porque nos revela sus secretos o nos identifica con su punto de vista. Y si ocasionalmente no procede así —como, por ejemplo, en *Henry, retrato de un asesino*—, es porque alguna razón como la psicosis del protagonista lo impide. Pero Filippelli ha mantenido siempre una especial distancia con sus personajes. Ya sea en el caso puramente ficcional del que hace Brandoni en *Hay unos tipos abajo*, en el de René Salas en *El ausente* —basado en un dirigente sindical desaparecido— o en el del pintor Juan Pablo Renzi en el video homónimo, el director no intenta alcanzar una intimidad que se extienda más allá de sus actos. De Brandoni sabemos apenas que tiene miedo, de Renzi que le gusta Tarkovski porque él nos lo dice y no hay ninguna clave para averiguar lo que pensó Salas en los últimos días de su vida (es bueno comparar este tratamiento con el de Attenborugh en *Gandhi* o el de Spike Lee en *Malcolm X*). En este caso, nos enteramos del talento de Jorge Lavelli simplemente porque vemos unos minutos de la representación y los ensayos. Curiosamente, Filippelli aboga por un cine en el que se ponga de manifiesto la presencia del realizador. Pero en ese aspecto fundamental, el de forzar las imágenes para que nos cuenten la verdad del personaje, la intervención de Filippelli se manifiesta por su voluntad de no intervenir, por no aparecer inyectando un sentido desde afuera a esas imágenes. Vemos a ese tipo gordito y poco carismático que es Lavelli marcar a los actores, tomar un café, caminar por el cementerio o hablar por teléfono sin que ningún aura nos indique que se trata de uno de los mayores directores de teatro del mundo del mismo modo en que veíamos a Brandoni, a Salas, a Renzi ejecutar acciones cotidianas. Estamos frente a una democracia de las imágenes en las que no hay privilegios para los más famosos; ni siquiera para los personajes "reales". Esto es lo que impide que este documental tenga ese carácter de estampita que ahoga a películas como *Cortázar*. Y es también lo que permite que se borren las diferencias entre el documental y la ficción: un tipo tomando un café es un tipo tomando un café. Y si a ese tipo se le ocurre, como se le ocurre a Lavelli, preguntarle al mozo de dónde es, lo mismo podría ocurrírsele a un actor que lo estuviera representando o al guionista que lo puso por escrito. El mozo, a su vez, podría ser un actor y así siguiendo. La otra paradoja es que esta neutralidad en la asignación de sentido no se traduce en indiferencia: por el contrario, permite que el solo hecho de apuntar la cámara sobre alguien se transforme en un acto de auténtica simpatía sobre ese personaje: ése es el procedimiento que convierte en próximos a Lavelli, a Salas, a Brandoni. Es posiblemente mediante la represión de preguntas que el realizador se hace como, por ejemplo, "¿cómo llegó Lavelli a ser quien es?" (ver entrevista), es decir, al no intentar crear ningún misterio para después resolverlo como Filippelli logra que el acto de filmar genere esa simpatía. Y en el caso de Lavelli funciona porque éste no hace nada por atribuírsela él mismo, y eso termina respondiéndonos de una manera implícita y profunda a la pregunta sobre "¿quién es este tipo?" sin obturar otra de las búsquedas del cine de Filippelli, el registro del paso del tiempo que fluye tan bien en la escena de las puertas al mismo tiempo que se pone en evidencia la brusca autoridad de Jorge Lavelli. ■

Quintín

Jorge Lavelli, una producción de Fischerman, Filippelli y la Universidad del Cine. 16 mm, 54'. **Dirección:** Rafael Filippelli. **Producción:** Alberto Fischerman. **Guión:** Graciela Speranza, Fernando Arca. **Fotografía:** Ramiro Aisenson. **Sonido:** Enrique Bellande. **Música:** Juan Pablo Compaired. **Montaje:** Alberto Fischerman, Javier Juliá. **Asistentes de dirección:** María Victoria Simón, Alejandro Brodershon. ■

MUNDO CINE

¿Quien le grito a Barbosa?

(FUTBOL-FICCION GAUCHA)

Estas cosas pasan. Ordenando la oficina, tratando de achicar las toneladas de papeles inútiles que nos cubren, encontramos lo que buscábamos infructuosamente cuando homenajeamos a Tarruella: un trabajo suyo del 93 que por esas cosas de la revista —y de Rodrigo— nunca llegamos a publicar. En unas pocas líneas, el amor por el cine, la curiosidad cinéfila, sus desgracias personales, el fútbol y la nostalgia del viejo Montevideo. Te escuchamos, Rodrigo.

En el transcurso de enero viajé con mi mujer por el Uruguay; tratábamos de reponer energías en medio de una serie agotadora de mudanzas: 4 en dos meses. El paso por Montevideo nos llevó, inevitablemente, a la Cinemateca. Estaban dando una retrospectiva Buñuel y otra de la Embrafilme. Habíamos decidido descansar del maldito cine, pero la curiosidad pudo más: la *Muestra de Cine Gaúcho* tentó dormidas pulsiones cinéfilas, ávidas de zonas desconocidas. Caímos en la salita de un sindicato, a precios de sala de estreno en Buenos Aires, una tarde dominguera con selección de cortos. Junto a 4 olvidables —incluyendo un convencional dibujo animado y una atroz disquisición colonizada sobre Sid & Nancy (Vicious)—, un descubrimiento feliz: *Barbosa*. Este *cm* es modelo de ingenio sudaca. Un hincha, en desacuerdo con la Historia, se traslada mediante artesanal "máquina del tiempo" (un montón de lamparitas en el piso) a Maracaná 1950, para tratar de impedir el gol de Ghiggia frente a Brasil y el triunfo oriental. La película incluye material de archivo en montaje alternado, lo cual produce un desacuerdo temporal, pero gana en emotividad nostálgica: muchedumbres paroxísticas recorren la pantalla en blanco-y-negro de aquel Brasil perdido, un año antes de la vuelta final de Getulio. Si uno se distrae, puede creer estar viendo una sublevación eisensteiniana o un doc sobre Calcuta. Los directores (Jorge Furtado & Ana Luiza Azevedo) utilizaron fragmentos de *Garrincha, alegría del pueblo* y algún otro film previo. El wellsiano fanático insatisfecho logra ingresar con dificultad al estadio. Luego de sortear la custodia policial, se ubica tras el arco signado del arquero Barbosa. Un grito suyo parece favorecer el desenlace y confirmar la Historia, en lugar de cambiarla. Finalmente, volverá al presente.

Barbosa (1988) incluye también un reportaje al arquero titular, hecho en su ancianidad, para la TV. Su recuerdo del Gol Capital se cruza con la ficción de trama fantástica. *Barbosa* es un golazo de imaginación propia, humor y creencia cultural. Inspirada fantasía humilde y polentosa, sin deberle nada al Norte. Volvimos, lamentando la desaparición de ONDA y los viejos cafés montevideanos. Aún persisten las playas, el mate y la tranquilidad de Colonia. Y pequeñas sorpresas, trabajadas de mitos sureños, como este gol en el túnel del tiempo. Gran Eco amplificado de un grito primario. ■

Tarruella

Algunas razones para no ver una película

Parece que toda revista de cine tiene su Zuleta. Además, se corre la voz que los Zuletas escriben sólo en el primer número del año. Con otra firma y en la revista *Cahiers du cinéma* de enero de 1995, nos encontramos con un Zuleta francés (Bruno Podalydès). Aunque no es tan sagaz y sutil como el nuestro, es lo suficientemente valiente como para presentar una nota disparatada y arbitraria en una de las revistas de cine más serias del mundo. Bruno Podalydès da 20 razones por las que no vio 20 películas y luego generaliza sobre los motivos que nos inhiben de ver un determinado film. Dice por ejemplo:

"— No vi *El rey León* porque no encontré un niño que no la hubiese visto con sus padres, o peor, con la escuela. Y además, al señor Loingebeuil, mi vecino, le pareció muy buena y divertida la crítica de *Cahiers* sobre este film.

— No vi *Blanc* porque no había visto *Bleu*.

— No vi *Rouge* porque no había visto *Blanc*.

— No vi *Filadelfia* porque estoy harto de los films americanos de juicios.

— No vi *Pulp Fiction* porque todo el mundo decía que había que verla y porque le había encantado a Rémi.

— No vi *Hélas pour moi* porque me gusta mucho ver los films de Godard en el desayuno, como tomar jugo de naranja.

— No vi *Cuatro bodas y un funeral* porque me interesan tanto los problemas del matrimonio como los de mi primera corbata.

— No vi *El agua fría* a causa del título.

— No vi *La séparation* porque yo le había prometido a Lucille que iría con ella a la función de las 18 hs. pero ella finalmente fue con Rémi.

— No vi *Bajos instintos* porque un cretino me contó lo del golpe de picador de hielo del final y porque me dijeron que se veían las nalgas de Michael Douglas."

Luego continúa Podalydès con la lista de razones generales para no ver una película: "Los avances publicitarios. No haber seguido la obra de un determinado autor. El género. El tratamiento que se le da en los medios. Esnobismo. El tema. Prácticas de la vida cotidiana. Ausencia de boca a boca. El título. El afiche publicitario. Boca a boca negativo. Críticas de cine. El precio de las entradas. No dejar para mañana... Conocimiento del final. Rechazo por un actor. Una razón inexplicable. Música y desconfianza de los gustos de mi amigo Rémi. Horario de la Cinemateca; horarios en general".

Un chimento de la redacción: al enterarse el Zuleta vernáculo de la existencia de esta nota confesó morirse de envidia por no haberla escrito él. A ver Zuleta, si en vez de envidiar a Monsieur Podalydès abandona su bizarra costumbre de escribir sólo en enero para burlarse de todos los redactores de *El Amante* y nos sorprende más seguido con sus astucias hilarantes. A laburar, Zuleta. ■

FF

AGENDA (I)

Sala Lugones

Un verano con Bergman
30 films del 1 de febrero al 7 de marzo
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.

1/2: Suplicio (1944) de Alf Sjöberg. Guión original y ayudante de dirección: Ingmar Bergman.
2/2: Música en la noche (1947)
3/2: Puerto (1948)
4 y 5/2: Juventud, divino tesoro (1950)
6/2: El demonio nos gobierna (1948)
7/2: La sed (1949)
8/2: Hacia la felicidad (1949)
9/2: Secretos de mujeres (1952)
10/2: Un verano con Mónica (1952)
11 y 12/2: El séptimo sello (1956)
13/2: Noche de circo (1953)
14/2: Una lección de amor (1954)
15/2: Confesión de pecadores (1955)
16/2: Sonrisas de una noche de verano (1955)
17/2: Cuando huye el día (1957)
18 y 19/2: La fuente de la doncella (1959)
20/2: El relámpago en los ojos (1956) de Alf Sjöberg. Guión original de Ingmar Bergman.
21/2: Tres almas desnudas (1957)
22/2: El mago (1958)
23/2: El ojo del diablo (1960)
24/2: Detrás de un vidrio oscuro (1961)
25 y 26/2: El silencio (1963)
27/2: Luz de invierno (1962)
28/2: Ni hablar de esas mujeres (1963)
1/3: Los estimulantes (1963-1966), episodio dirigido por Bergman: *Daniel*.
2/3: Gritos y susurros (1971)
3/3: La flauta mágica (1974)
4 y 5/3: Con las mejores intenciones (1992) de Bille August.
Guión original de Ingmar Bergman.
6/3: Mi isla (1979) (documental)
7/3: Fanny y Alexander (1982), 14.30, 18 y 21.30 hs. ■

Caras y caretas

Esta es una historia real. Escena 1. Redacción de *El Amante*. 1993. Ingresa Sebastián Tabany, amigo de Lisandro de la Fuente. Se ofrece para dibujar caricaturas para la revista. Le pedimos una demostración de sus habilidades, diciéndole que la retrate a Flavia. Saca el lápiz y en tres minutos nos devuelve una imagen inconfundible aunque un poco demasiado narigona. Cuando Flavia la ve, se pone a llorar y grita: "a ese tipo no lo quiero ver más".

Escena 2. Disquería Rock & Freud. 1995. Ingresa Sebastián Tabany, que sigue haciendo caricaturas pero ahora es además conductor de un programa de cine en Radio Alfa y coautor de un libro recientemente aparecido que reseña todas las películas estrenadas en 1993 en Buenos Aires. Le relatamos la parte que no vio de la escena 1. Flavia me dice: "te quiero ver a vos". Tabany saca nuevamente el lápiz y produce en treinta segundos otra imagen inconfundible aunque nuevamente demasiado narigona. Soy yo. Y esta caricatura se publica porque soy guapo. ■

Quintín

Anuncie en
El Amante

Llámenos al 322-7518
O venga a Esmeralda 779 6º A

Errata

En el número anterior se nos piantó el nombre del autor de la reseña de la película *Milagro en la calle 34*. La nota la escribió Sergio Eisen. Disculpános, Sergio, y curáte pronto. ■

MUNDO CINE

Filmaciones, estrenos

• Woody Allen se animó a salir de Nueva York y empezó el rodaje de un film que transcurre en parte en Sicilia. Por supuesto, la mayor parte transcurre en Nueva York. El elenco está formado por Helena Bonham-Carter, Fred Murray Abraham, Michael Rapaport, Lili Taylor, Olympia Dukakis y Woody Allen. De la última de Woody Allen, *Bullets in Broadway*, no hay noticias sobre su estreno en Buenos Aires.

• Se acaba de estrenar la versión en color de *Día de fiesta* de Jacques Tati. La película había sido filmada en color, pero por problemas técnicos no pudo ser revelada y quedó en blanco y negro. ¿La veremos alguna vez en Buenos Aires?

• La realizadora Beeban Kidron terminó de rodar *To Wong Foo*, un film en el cual Patrick Swayze, Wesley Snipes y John Leguizamo hacen el papel de tres travestis de Nueva York que recorren en auto EE.UU. No es Leguisamo solo.

• Agnès Varda, la directora de *Sin techo ni ley* (película que interesó a algunos de los más maniáticos redactores de *El Amante*), terminó de rodar su film *Les 100 et 1 nuits*, protagonizado por Michel Piccoli y Sophie Gayet.

• Después de *Cuatro bodas y un funeral* Mike Newell acaba de filmar *An Awfully Big Adventure*, protagonizada por Hugh Grant, Alan Rickman y Georgina Cates. Le deseamos que siga siendo exitoso pero esperamos una mejora en la calidad de su cine.

• Una nueva de Mel Gibson luego de su excelente debut como director en *El hombre sin rostro*. Gibson ya terminó de filmar *Brave Heart*, protagonizada por él mismo, Sophie Marceau y Patrick McGoohan.

• Se viene una de Michelangelo Antonioni y Wim Wenders, *Más allá de las nubes*, protagonizada por Sophie Marceau, John Malkovich, Irène Jacob, Vincent Perez y Fanny Ardant. Se viene es una manera de decir, ya que ni siquiera se estrenó todavía en Buenos Aires *Tan lejos, tan cerca* de Wim Wenders.

• Emir Kusturica sigue rodando *Erase una vez un país*. Kusturica volvió a la ex Yugoslavia y el film trata de un país en guerra en el cual una gran parte de la población vive en los sótanos y los subterráneos. La filmación parece que es un caos y no se sabe cuándo se va a terminar.

• Zhang Yimou comenzó a rodar *Triades*, una película protagonizada por ya saben quién.

• El portugués Manoel de Oliveira (86 años) está rodando en Lisboa un film protagonizado por Catherine Deneuve y John Malkovich. Luciano Monteagudo: esperamos ansiosos un nuevo ciclo Oliveira. Sos nuestra última esperanza.

• André Téchiné volverá a filmar con los mismos actores de *Mi estación preferida*. Deseamos 1) que se estrene en la Argentina y 2) que no la mutilen como a *Inmoralmente joven*.

• Claude Sautet, el director de *Un corazón en invierno*, vuelve a filmar. Además, vuelve a filmar a Emanuelle Béart. La película se llama *Nelly y Monsieur Arnaud*. Euforia de la mayoría de los integrantes de la redacción de *El Amante*. Cierta indiferencia de la dirección (por Sautet, no por Emanuelle).

• Caro y Jeunet, autores de *Delicatessen*, están filmando una película con muchos efectos especiales y ocultan celosamente toda información.

• Lawrence Kasdan terminó de filmar *Paris-Match*, protagonizada por Meg Ryan, Kevin Kline y Timothy Hutton.

• La de Kevin Reynolds, *Waterworld*, es una de las películas más caras de la historia (135.000.000 de dólares). Transcurre al día siguiente del apocalipsis, cuando el océano cubrió casi toda la superficie de la Tierra. El malo de la historia es Dennis Hopper.

• En materia de remakes se aguarda la de *La isla del Dr. Moreau*, dirigida por Richard Stanley y protagonizada por Marlon Brando. Esperemos que el viejo Brando esté mejor que el desagradable Charles Laughton.

• James Ivory rodó *Jefferson in Paris* en Versalles. Apretémonos los amantes de las pelucas y los miriñaques.

• Josiane Balasko, la fea (salvo para Quintín, que la veía mucho más atractiva que a la alta, flaca, fría y fina Carole Bouquet) de *Demasiado bella para mí* de Bertrand Bertrand Blier, filmó y protagonizó una comedia llamada *Gazon Maudit*. Al decir del antiguo García, una verdadera rareza.

• Luego de la interesante *Van Gogh* —no estrenada comercialmente en la Argentina— Maurice Pialat filmó *Le Garçu*, protagonizada por toda la familia Depardieu. Otro pedido a Luciano: estrenáme esta del gordo.

• Se espera *Life Savers* de Nora Ephron, remake de *Le père Noël est une ordure* de Jean-Marie Poiré, que se convirtió en un film de culto.

• Para los jóvenes fanáticos de Johnny Depp y los viejos fanáticos del viejo Brando se viene *Don Juan De Marco*, dirigida por Jeremy Leven.

• La nueva reina de las comedias románticas y el actor y realizador Tim Robbins son la pareja protagónica de *IQ* de Fred Schepisi. También trabaja Walter Matthau, que seguro hace de padre gruñón de alguno de los dos. ■

Selección y apostillas: FF y Gabriela Ventureira

MUNDO CINE

La vida en el infierno

Junto con su votación de las 10 mejores películas del año, Luciano Monteagudo nos envió este simpático chiste de Matt Groening de 1985. Decidimos publicarlo y esperamos que Matt no se enoje.

Cómo ser un crítico de cine inteligente

¿Está usted calificado para ser un crítico de cine inteligente?

- ☐ ¿De chico no tenía amigos?
- ☐ ¿Se le hace agua la boca cuando siente olor a pochoclo viejo?
- ☐ ¿Lo emociona la perspectiva de pasarse la vida escribiendo análisis profundos de películas destinadas a adolescentes semianalfabetos?
- ☐ ¿Le importa que lo odien por sus opiniones inteligentes?

Cómo rellenar una reseña inteligente cuando no tiene nada que decir

- ☐ Cuente el argumento.
- ☐ Intercale juegos de palabras gratuitos.
- ☐ Hable de sí mismo.

Sólo para críticos inteligentes avanzados

¿Puede usar "mise-en-scène" en una reseña y lograr que alguien la lea hasta el final?

Invente un sistema de calificaciones inteligente, que reduzca sus críticas a guías atractivas y fáciles para el consumidor

Las estrellas son divertidas.
Los números están de moda.
¿Qué tal las caritas risueñas?
¿O los dólares?

Recuerde la gran paradoja del cine

Los franceses son divertidos.
El sexo es divertido.
Y las comedias son divertidas.

Sin embargo, ninguna comedia sexual francesa es divertida.

Los cuatro tipos de críticos cinematográficos inteligentes.
¿Cuál de ellos le gustaría ser?

Tipo académico: aburrido e ilegible.
Tipo serio: revela los finales.
Tipo crítico de diario: lindos resúmenes de los argumentos.
Payaso de TV: lindas pilchas.

Palabras inteligentes que puede usar en sus reseñas para que lo citen en los avisos de las películas
Elija una de la columna A y una de la columna B

Columna A
Adverbios

absolutamente
maravillosamente
asombrosamente
extrañamente
provocativamente
extraordinariamente
sorprendentemente

Columna B
Adjetivos

inolvidable
conmovedora
cautivante
evocadora
atrapante
elegante
original

.....

Y no olvide estas frases útiles:

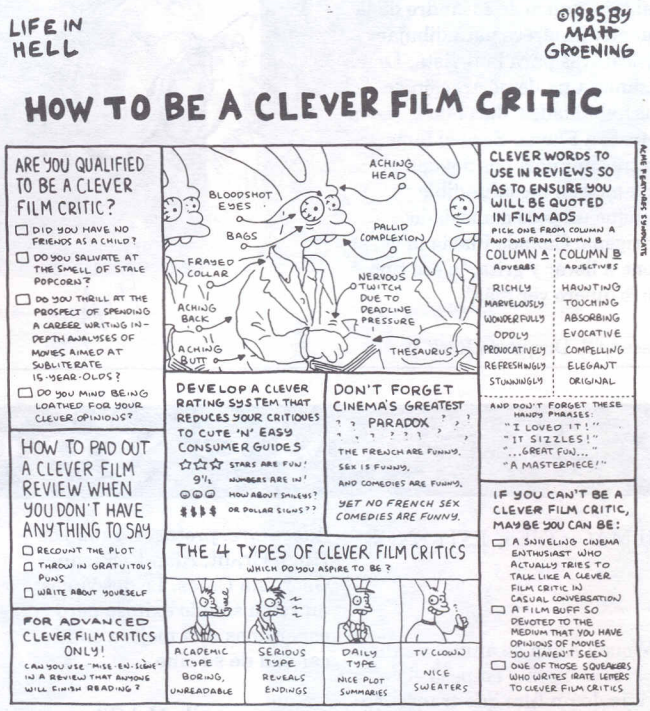
"¡Me encantó!"
"Es chispeante..."
"...divertidísima..."
"Una obra maestra"

Si no puede ser un crítico de cine inteligente, tal vez pueda ser:

- ☐ Un cinéfilo sensiblero que trata de hablar como un crítico inteligente en las charlas informales.
- ☐ Un amante tan devoto del cine que incluso opina sobre películas que nunca vio.
- ☐ Uno de esos tipos chillones que escriben cartas furiosas a los críticos inteligentes.

[ver dibujo]
Ojos inyectados en sangre
Bolsas
Cuello deshilachado
Espalda dolorida
Culo dolorido
Dolor de cabeza
Cara pálida
Temblor nervioso debido a la presión de los plazos
Diccionario de sinónimos ■

Traducción: Gabriela Ventureira



AGENDA (II)

Club de Cine. Mediodías en el cine Maxi. De jueves a martes a las 12.30 hs. 26/1: *Armas al hombro*; *El peregrino* de C. Chaplin. **27/1:** *Codicia* de E. von Stroheim. **28/1:** *El acorazado Potemkin* de S. Eisenstein. **29/1:** *El conquistador del Oeste* de B. Keaton. **30/1:** *Aguila negra* de C. Brown. **31/1:** *Metrópolis* de F. Lang. **2/2:** *Marido por despecho* de E. Sedgwick. **3/2:** *Tabú* de F. Murnau. **4/2:** *La momia* de K. Freund. **5/2:** *El delator* de J. Ford. **6/2:** *Juan Moreira* de N. Cosimi. **7/2:** *El ciudadano* de O. Welles. **9/2:** *Su amado enemigo* de A. Hitchcock. **10/2:** *Ser o no ser* de E. Lubitsch. **11/2:** *Esta tierra es mía* de J. Renoir. **12/2:** *Roma, ciudad abierta* de R. Rossellini. **13/2:** *Pampa bárbara* de H. Fregonese. **14/2:** *Su única salida* de R. Walsh. **16/2:** *Traidora y mortal* de J. Tourneur. **17/2:** *Ladrones de bicicletas* de V. De Sica. **18/2:** *Huracán de pasiones* de J. Huston. **19/2:** *A la hora señalada* de F. Zinnemann. **20/2:** *Vitaminas para el amor* de H. Hawks. **21/2:** *El salario del miedo* de H. Clouzot. **23/2:** *Las vacaciones del Sr. Hulot* de J. Tati. **24/2:** *La muerte de un ciclista* de J. Bardem. **25/2:** *Cenizas y diamantes* de A. Wajda. **26/2:** *El cuchillo bajo el agua* de R. Polanski. **27/2:** *El proceso* de O. Welles. **28/2:** *El jardín de los Finzi Contini* de V. De Sica.

Club de Cine. Sarmiento 1249. A partir de las 19.30 hs. 2/2: *El caballo de hierro* de J. Ford. **3/2:** *Pasión de odio; Adiós a la vida* de R. Maté. **Ciclo Buster Keaton: 4/2:** *cortos* y *Las tres edades*. **6/2:** *cortos* y *Nuestra hospitalidad*. **7/2:** *cortos* y *El navegante*. **8/2:** *Sherlock Jr.; Las siete oportunidades*. **10/2:** *El conquistador del Oeste; El boxeador*. **11/2:** *La General; El universitario*. **13/2:** *El cameraman; Marido por despecho*. **14/2:** *Documental sobre B. Keaton; El ferroviario*. **16/2:** *El pirata negro* de A. Parker. **17/2:** *El hombre lobo en Londres* de S. Walker; *La mano agresora* de W. C. Menzies. **18/2:** *Pasaje discutido* de F. Borzage; *Quiero ese hombre* de D. Hartman. **20 y 21/2:** *cuatro coproducciones argentino-chilenas*. **23/2:** *documental sobre la historia del cine mudo alemán*. **24/2:** *Pasión oriental* de R. R. Stahl; *La rubia ondulante* de L. Landers. **25/2:** *Pasaje a la India* de D. Lean. ■

Muestra de estudiantes del CIEVYC

Encerrados con un solo juguete

por Alejandro Ricagno

Siguiendo con el apostolado que me impuse, fui a ver la muestra de trabajos de alumnos del CIEVYC. Esta vez fueron 32 ejercicios de alumnos de 1º, 2º y 3º año en una sola, larga y calurosa noche a la que ni la refrigeración del cine Maxi a sala llena podía calmar. Y subrayo el término *ejercicios* porque las características de esta muestra son mucho más acotadas que las de la FUC. Lo que exhibe el CIEVYC anualmente no se pretende, como en aquel caso, como "proto-obras" de producción cara y probable exhibición en salas: aquí, con la excepción de tres en 16 mm, los trabajos estaban realizados en video. La muestra es una suerte de *work in progress* de proyección pública, un muestrario de los trabajos de alumnos hechos durante el año, entendidos como ejercicios de prueba. El acercamiento crítico a la misma también será acotado. Hubo consignas: adaptaciones de cuentos, a saber, tres Carver, dos Quiroga y dos Cortázar. Algunos grupos de 1º año debían incluir en una historia propia, sí o sí, una escena ¡de un documental de ballenas! (el año pasado tuvieron que crear una historia a partir de un diálogo imposible, extrapolado de una novela de Sasturain). Los profes no se andan con chiquitas a la hora de las exigencias. Y está bien. El límite impuesto obliga a agudizar el ingenio, lo que los prepara para la futura inserción en la industria vernácula —si es que cuando se reciban todavía subsiste alguna—; pero, por favor, ¡dejen a Carver en paz! Ya basta con lo que le hizo Altman. Y ¡salven a las ballenas!

La desventaja de esta práctica de las consignas temáticas es que, al tratarse de estudiantes, no puede verse, mas allá de alguna búsqueda formal, qué es lo propio que tienen para contar. De los tres Carver hubo una insólita y original adaptación-saqueo del cuento "Visor" bautizada *Visor-ete*, trabajo grupal de Rómulo Tirri, Jorge Todarelli y Leandro Vitulli, ingenioso, muy divertido, con estética de comic-gore, aunque un poco largo. (Premio "Ricky de Acero Inoxidable" para él.)

Los cortazarianos no excedían el mero ejercicio (¡basta de "parques continuados"! En mi corta vida debo haber visto más de 50 cortos sobre ese cuento, sin incluir el film de Antin). *Amanecer*, de Roberto Norando, una muy buena *idea* y adaptación "terrena" del cuento "A la deriva" de Quiroga, se perdía a causa de su extensión y de un súbito grotesco televisivo que le quitaba la dimensión dramática inicial. Una lástima, porque era de primer año y se veía una apuesta por conservar el espíritu del cuento original y, a la vez, hacer algo distinto.

La duración y las actuaciones les jugaron en contra a varios, amén de la ubicación en el extenso programa. La exhibición se dividió en dos bloques, con un intervalo en el que se premiaron trabajos y se rifó una cámara de video. Luego de esto, la gran mayoría de estudiantes que ya habían exhibido su corto a amigos y parientes huían del cine en tropel. ¿Es que cada uno iba *sólo* a ver *su* video con *su* clan particular y se nefregaba en lo que hicieron otros? Cierto es que una muestra de casi cuatro horas se tendría que organizar de otra manera en lo sucesivo, pero ¿no sentían curiosidad por ver los otros trabajos? Para los últimos cortos quedaban diez personas; malos o buenos merecían el mismo respeto que los primeros, aunque más no fuera por simple solidaridad —término, tal vez, fuera de moda—. Esto refuerza mi teoría del "enfrascamiento generacional en solitario", que abarca no sólo a estudiantes de cine. Ese enfrascamiento se ve, paradójicamente, en los temas de los trabajos "libres": personajes encerrados en habitaciones, en sí mismos o en ambos acaban por constituir una especie de ejército de "chicos de la burbuja". No basta con elegir locaciones de exteriores para hacer buenos travellings o planos secuencia. El aislamiento continúa. Siguen faltando historias, las viejas y simples o nuevas y fragmentadas. El humor hizo su aparición en algunos videos, pero junto al Carver-gore, las palmas se las llevó *Empleados públicos* de Federico León, una suerte de mini-gag que parodiaba el tema del encierro, con la diferencia de que la reflexión —que en un principio se escuchaba en off mientras la imagen estaba fuera de foco— la establecían dos hombrecitos-señal de semáforo. Ingenioso, sorpresivo y, fundamentalmente, corto. Mi mención especial, "el Ricagno de Amatista", va para él.

Ahora, los tres fílmicos: *Ordenes*, de José Montero, un Aristarain-minimal —últimos segundos de la víctima—, estaba técnicamente muy bien realizado: conciso, con un buen montaje y trabajo de sonido, y buena fotografía. Considerado *como ejercicio* está bien —ganó un premio del jurado—; ahora, la parquedad de la historia dejaba la impresión de estar asistiendo a la secuencia final de un largo. Tal vez, en sucesivos trabajos, Montero pueda desarrollar las condiciones que insinúa como narrador de género. Por el contrario, *Soplo*, de Cecilia Alvarez Casado, daba la sensación de ser el principio de una historia mayor. Una estética rejtmaniana en versión intimista para un encuentro casual en la calle, después de una fiesta, entre una chica concheta con la media rota y un chico onda rioba: cruce de miradas y despedida. En ese esbozo se dibujaba la silueta de una vergonzosa ternura a distancia. (¿Amor de los 90?, como dirían en la segunda sección de *Clarín.*) La realización, impecable —actuaciones incluidas—, le valió el primer premio, pero, *again*, flotaba la sensación de algo inacabado. Si era para dejarnos con las ganas, Cecilia, lo conseguiste. El tercero fue *Recuerdos del anonimato,* de Luis Galmes, relato de climas, con mucho texto en off sobre consideraciones existenciales adolescentes, en un collage de sugestivas imágenes en exteriores, bien montadas y mejor fotografiadas. A pesar de la imagen de un frasco con un insecto adentro que sostenía el personaje —un signo de estos tiempos y de estas muestras—, sorteaba lo alegórico y su deriva destilaba un poesía inocente. Objeciones al margen, me pareció el más jugado y honesto de los tres. Una emoción pudorosa se desprendía de ese deambular por la ciudad convertida en gran jaula de vidrio. Mi premio máximo, el "Ricagno de Cristal", entonces, para él. Otro premiado —esta vez por el jurado— que buscó climas con aire a videoarte o video-clip-ambient fue *Trayecto* de Laura Zenobi. Pese a la bella primera secuencia de la patinadora, un quiebre narrativo la desvía (al corto, no a la patinadora). Hubo también logros parciales de puesta en *Una flor en el cielo*, de Alberto Rojas, un insólito tarkovskismo-ecológico en *El sabor de los siglos* de Jorge Amato Martin Dvorkin; buen manejo de tiempos muertos e informativo en *La espera*, de Gabriel Bobillo, que merecía alguna mención (se la doy yo: "el Ricky de Onix"); una buena historia original —no así su realización— en *Ropa de cuero* de Martín Sancia; un intento documental que hablaba más de su directora que del botellero retratado en *Don Nicola* de Matilde Ambrosio. En fin, de todo un poco. Sólo faltaría un pequeño gran salto para salir del frasco. De nada. ■

Las diez películas de los lectores

Como ya es costumbre, les pedimos a los lectores que elijan, en orden de gusto, las diez mejores películas estrenadas en la temporada. Se le otorgaron diez puntos a la primera, nueve a la segunda y así decreciendo. Las películas de los irresolutos que entregaron en orden alfabético o avisaron que no iban en orden tuvieron cinco puntos cada una. Curiosidades: Asesinos por naturaleza, *la película polémica por excelencia, peleó por entrar entre las diez mejores y por la peor al mismo tiempo. Entre las 240 respuestas recibidas, se sortearán tres ganadores, que recibirán un video cada uno. La ceremonia se realizará el 10 de febrero a las 13 hs. en el magnífico programa de radio* El Amante en la radio, *que va de lunes a viernes de 13 a 14 hs. por FM La Tribu (88.7 MHz). Gracias por escribir.*

Luciano Monteagudo (por orden alfabético): *El aroma de la papaya verde, Blanc, Bleu, La edad de la inocencia, Esperando al bebé, Inmoralmente joven, Lo que queda del día, M. Butterfly, El mejor de los recuerdos, Perros de la calle.* La peor: *La casa de los espíritus.*

Matías Ball: *Carlito's Way, ¿A quién ama Gilbert Grape?, M. Butterfly, Blanc, Un mundo perfecto, Sueños de Arizona, Cuatro bodas y un funeral, Cuerpos perdidos, Inmoralmente joven, Olivier, Olivier.* La peor: *Sinfonía pasional.*

Nené Díaz Colodrero: *La lista de Schindler, Filadelfia, Tierra de sombras, Como caídos del cielo, Escrito en el agua, Esperando al bebé, Fresa y chocolate, Nafta, comida, alojamiento, Un mundo perfecto, Forrest Gump.* La peor: *Ciudad de ángeles.*

Hernán Gaffet: *¿A quién ama Gilbert Grape?, Blanc, Bleu, La edad de la inocencia, Perros de la calle, Esperando al bebé, El aroma de la papaya verde, Escrito en el agua, El extraño caso del doctor Petiot, Traición perfecta.* La peor: *Entrevista con el vampiro, La casa de los espíritus.*

Sergio Wolf: *Perros de la calle, Carlito's Way, M. Butterfly, Como caídos del cielo, El mejor de los recuerdos, Esperando al bebé, Lo que queda del día, La edad de la inocencia, Cuerpos perdidos, El aroma de la papaya verde.* La peor: *Forrest Gump, Juegos peligrosos.*

Gustavo Requena Johnson: *La lista de Schindler, Un mundo perfecto, Como caídos del cielo, El extraño caso del doctor Petiot, Escrito en el agua, Esperando al bebé, Nafta, comida, alojamiento, Perros de la calle, Varsovia año 5703, Juegos peligrosos.* La peor: *El especialista.*

Haydée Thompson: *La lista de Schindler, Como caídos del cielo, Esperando al bebé, El club de la buena estrella, Nafta, comida, alojamiento, Escrito en el agua, Forrest Gump, Un mundo perfecto, Filadelfia, La edad de la inocencia.* La peor: *Ciudad de ángeles.*

Pablo Marchetti: *Perros de la calle, La vida es una eterna ilusión, Sueños de Arizona, Fresa y chocolate, La edad de la inocencia, La lista de Schindler, El extraño mundo de Jack, Blanc, El extraño caso del doctor Petiot, Un mundo perfecto.* La peor: *La casa de los espíritus.*

Diego Battle: *Perros de la calle, ¿A quién ama Gilbert Grape?, La edad de la inocencia, La lista de Schindler, Máxima velocidad, El extraño mundo de Jack, Verdugos de la sociedad, Forrest Gump, Fresa y chocolate, Blanc.* La peor: *La casa de los espíritus.*

Gabriela Ventureira: *Como caídos del cielo, Esperando al bebé, Escrito en el agua, Nafta, comida, alojamiento, Carlito's Way, La edad de la inocencia, Mentiras verdaderas, Máxima velocidad, El extraño mundo de Jack, El club de la buena estrella.*

Javier Legris: *Nafta, comida, alojamiento, Escrito en el agua, Como caídos del cielo, Esperando al bebé, Bleu, El extraño mundo de Jack, ¿Con quién caso a mi mujer?, M. Butterfly, Mucho ruido y pocas nueces, El hombre que perdió su sombra.*

Amadeo Lukas: *Olivier, Olivier, Perros de la calle, El extraño mundo de Jack, Tierra de sombras, En el nombre del padre, ¡Dispara!, Un mundo perfecto, Adiós mi concubina, Asesinos por naturaleza, Fresa y chocolate.* La peor: *Nuevamente al acecho.*

Paula Zupnik: *Asesinos por naturaleza, Bleu, Cortázar, Blanc, El rey León, El telegrafista, Mentiras verdaderas, Sueños de Arizona, Kika, En el nombre del padre.* La peor: *Fresa y chocolate.*

Gabriela Tijman: *Perros de la calle, Ciudad de ángeles, M. Butterfly, En el nombre del padre, Mentiras verdaderas.* La peor: *Daños corporales.*

Leonardo Mascaró: *La lista de Schindler, Un mundo perfecto, Lobo, M. Butterfly, Mucho ruido y pocas nueces, Mentiras verdaderas, El extraño mundo de Jack, Asesinos por naturaleza, Como caídos del cielo, La pistola desnuda 33 1/3.* La peor: *Baraka.*

Fernando González: *Tango, la maté porque era mía, La vida es una eterna ilusión, La edad de la inocencia, Fresa y chocolate, Bleu, El banquete de boda, El aroma de la papaya verde, Ciudad de ángeles, Angie, Inmoralmente joven.* La peor: *Filadelfia.*

Eduardo Stupía: *El mejor de los recuerdos, Ciudad de ángeles, Blanc, Carlito's Way, Como caídos del cielo, Perros de la calle, Esperando al bebé, Pecado de amor, Kika, El pequeño Buda.* La peor: *Juegos peligrosos.*

José Roberto Ortuño: *La lista de Schindler, M. Butterfly, Lo que queda del día, Un mundo perfecto, El aroma de la papaya verde, Esperando al bebé, Carlito's Way, Sueños de Arizona, El extraño caso del doctor Petiot, Perros de la calle.* La peor: *Mi vida.*

Lisandro de la Fuente: *Como caídos del cielo, Escrito en el agua, Esperando al bebé, Bleu, Perros de la calle, Kika, Lo que queda del día, La lista de Schindler, Mucho ruido y pocas nueces, Tango, la maté porque era mía.* La peor: No la vi.

Nicolás Trovato: *La vida es una eterna ilusión, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Carlito's Way, La lista de Schindler, Tango, la maté porque era mía, Blanc, Lo que queda del día, El diario, Máxima velocidad, Sueños de Arizona.* La peor: *Una vez en la vida.*

Ingrid Beck: *Ciudad de ángeles, Equinox, En el nombre del padre, M. Butterfly, Mentiras verdaderas, Bleu, Sueños de Arizona. La peor: Los amantes del Pont-Neuf.*

Fernando Brenner: *Un mundo perfecto, Lo que queda del día, Como caídos del cielo, Bleu, La edad de la inocencia, Perros de la calle, El extraño mundo de Jack, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Los amantes del Pont-Neuf, Fresa y chocolate.* La peor: *La casa de los espíritus.*

Alfredo Friedlander: *Lo que queda del día, La lista de Schindler, Como caídos del cielo, Ciudad de ángeles, Forrest Gump, Perros de la calle, Tierra de sombras, Esperando al bebé, En el nombre del padre, Mucho ruido y pocas nueces.* La peor: *Máxima velocidad.*

Gustavo Zappa: *¿A quién ama Gilbert Grape?, Como caídos del cielo, El telegrafista, En el nombre del padre, Escrito en el agua, Perros de la calle, Un mundo perfecto, Fresa y chocolate, Juegos peligrosos, Tango, la maté porque era mía.*

Gustavo Costantini: *M. Butterfly, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Lo que queda del día, Un mundo perfecto, Esperando al bebé, Sueños de Arizona, La lista de Schindler, Asesinos por naturaleza, El diario, La tienda de los deseos malignos.* La peor: *Perros de la calle.*

Sebastián A. Sánchez: *Mentiras verdaderas, Carlito's Way, Un mundo perfecto, La edad de la inocencia, Blanc, Juegos peligrosos, Nafta, comida, alojamiento, Secuestradores de cuerpos, Inmoralmente joven.* La peor: *Kalifornia.*

Claudio Daniel Minghetti: *Asesinos por naturaleza, Ciudad de ángeles, El extraño mundo de Jack, Equinox, La edad de la inocencia, Sinfonía pasional, Traición perfecta, Escrito en el agua, M. Butterfly, Como caídos del cielo.* La

Participantes

Claudio Abad; Mirta del Carmen Abud; Alma Acher; Daniela Acher; Adolfo Santiago Agopian; Alberto Alderete; Rubén Alderete; Juan Pablo Aldrey; Alejandro Alvarez; Cristian Andrade; Alberto Andrizzi; Marta Andrsidma; Graciela Apfel; Eduardo A. Arcodia; Ariel Armero; Cecilia Avila; Juan Carlos Balerdi; Matías Ball; Gabriela Balmaceda; Gloria Barinstein; Carlos Barneja; Painé Barrientos; Ana Barrio; María Battista; Diego Battle; Viviana Becerra; Ingrid Beck; Cristian Bernard; Eleonora Biain; Diego Blanco; Federico Blaum; Daniel Bonne; Diego Bravo; Fernando Brenner; Gabriel Cabot; Rogelio Cambiasso; Miguel Caputto; Juan C. Casemayor; Javier Casiraghi; Ana María Cerisola; Gabriel Cetkovich; Gustavo Costantini; Andrés Crelier; Vanessa Crisci; Nicolás Cubría; Gustavo D'Amico; Leonardo D'Espósito; Rocío Danussi; Marcelo Dapiaggi; Henry Dark; Salvador Mario De Almenara; María Eva De Bartolo; Martín De Brum; Andrea De Colle; Lisandro de la Fuente; Fabián Del Pozo; Viviana Delle Donne; Liliana di Fiori; Silvana Di Francesco; Miguel Di Mauro; Nené Díaz Colodrero; Mariana Dimant; Mariano N. Donadío; José Edelstein; José Eguiguren; Axel Escudero; María G. Eskael; Sandra Estévez; Gustavo Felchtein; Daniel Fernández; Luis D. Fernández; José M. Ferro; Marcelo Filgueira; María V. Filgueira; Betina Fonte; Silvia Formente; Anselmo Freire; Sebastián Freire; Alfredo Friedlander; Sergio Furfari; Guido Gabucci; Hernán Gaffet; Julia Gambarino de Toyos; Alejandra Gambón; Elsa M. García; Mariano García; Haydée T. Garrido; Marcelo Garrote; Karl Gauss; Alfredo Ghezzi; Diego Giordano; Stella M. Goldenzweig; Nelly Gómez; Ernesto González; Fernando González; Javier González Escudero; Pablo J. González Mantelli; Guillermo D. González Zurro; María Gorga; Leonardo Grijalba; Alberto Grilanc; Claudio Guidotti; María C. Güimil; María Gutiérrez; Angie Guyot; Hyrabet Alacahan; María Agustina Hernández; Ariel Herrera; José Antonio Ibáñez; Juan Imassi; Julio César Irigoin; Natalia Jacovkis; Guillermo Kaufman; María E. Keller Sarmiento; Gabriel Klenicki; Pablo Kochi; Pablo Kohan; Alejandro Kulkin; Elio Kushnakajo; Rubén Lavanchy; Javier Legris; Diego Lerer; Pablo Lettieri; Rubén Llanes; Esteban Lorenzutti; Amadeo Lukas; Daniel Luque; Juan Pablo Manazza; Roberto Maner; Pablo Marchetti; Laura Marchitelli; Wolf Markowicz; Norma Márquez; Juan E. Martin; Daniel Martínez; Leonardo Mascaró; Juan Mastropasqua; Diego Menegazzi; Marcelo D. Menéndez; Mónica Merle; Daniel Merolla; Caludio Minghetti; Fausto Molina; Eduardo Molten; Ignacio Molteni; Magdalena Molteni; Margarita Molteni; Pedro Molteni; Luciano Monteagudo; Estela Montealegre; Alan Moon; Marcelo Mosenson; Claudio Moya; Nora Muñoz; Denise Navarrete Ibáñez; Silvia Ojeda; Fernando A. Ortega; José Ortuño; Mariana Palladino de Grijalba; Marcelo Panozzo; Diego Papil; Alicia Parietti Boero; Javier Pastorino; Pablo Pedroso; Patricia Pellegrino; Carlos Pendas; Emiliano Penelas; Enrique Penz; Silvia Perelli; Mirta A. Pérez; Ignacio Perrone; Oscar R. Persky; Oscar Mauricio Petit; María A. Piazza; Ricardo Pignol; Enrique Piñeiro; Alfredo C. Piombo; María Pipo; Ezequiel Piro; Paulina Piro; Marcela Polgar; Javier Porta Fouz; Lidia Posternak; Carina Ratti; Carolina Isabel Raveglia; Gustavo Requena Johnson; Mariela Resches; Eduardo Ricardi; Alexis Rocha; Guillermo Ruarte; Ivonne Rubinstein; Silvia Ruiz de Pedroso; Rubén Sacchi; Yanil Jesica Sacchi; Mariana Saintonge; Andrea Salinas; Elida Sánchez; Sebastián Sánchez; Nicolás Sarmiento; Luis Sbértoli; Laura Schaffer; Ariel Schale; Analía Screpis; Carlos O. Scrosati; Iria Solari; Carolina Soriano; Ricardo Soto; Marta Speroni; Eduardo Stupía; Karina Suarez; Rodrigo Suárez del Solar; Pedro Sumbulovic; Raúl Taboada; Ricardo Tambone; Ariel Testori; Haydée Thompson; Gabriela Tijman; Eliana Toyos; María V. Tozzi; Nicolás Trovato; Pablo Udenio; Claudio Uriarte; Julio Uyua; Javier Vadell; María G. Valinoti; Mariano Varela; Federico Varsi; Juan Varsi; Pablo Ventura; Gabriela Ventureira; Gladys Villoslada; José L. Visconti; Eduardo Wertmamer; Sergio Wolf; Gustavo Zappa; Gaspar Zimerman; Paula Zupnik ■

peor: *Nueve meses*.

Marcelo Panozzo: *Máxima velocidad, Carlito's Way, M. Butterfly, Perros de la calle, Blanc, El extraño mundo de Jack, La edad de la inocencia, Escrito en el agua, Secuestradores de cuerpos, El rey León*. La peor: *La casa de los espíritus*.

Diego Lerer: *La lista de Schindler, Perros de la calle, El extraño mundo de Jack, Máxima velocidad, La vida es una eterna ilusión, Verdugos de la sociedad, La edad de la inocencia, ¿A quién ama Gilbert Grape?, El diario, M. Butterfly*. La peor: *La casa de los espíritus*.

Juan Varsi (10 años): *El rey León, El ejército de las tinieblas, La pistola desnuda 33 1/3, Carlito's Way, El ángel malvado, La lista de Schindler, Peligro inminente, Un detective suelto en Hollywood 3, El extraño mundo de Jack, Testigo*. La peor: *La memoria del agua*.

Claudio Uriarte: *La lista de Schindler, Lo que queda del día, Máxima velocidad, Mentiras verdaderas, El pequeño Buda, El informe Pelícano, Un mundo perfecto, El extraño caso del doctor Petiot, El jardín secreto*. La peor: *Lobo*.

Alexis Rocha: *Perros de la calle, Juegos peligrosos, Escrito en el agua, Nafta, comida, alojamiento, Un mundo perfecto, Verdugos de la sociedad, Secuestradores de cuerpos, Los amantes del Pont-Neuf, Carlito's Way, Sueños de Arizona*. La peor: *Convivencia*.

María Verónica Tozzi: *Escrito en el agua, Un mundo perfecto, Filadelfia, Carlito's Way, Esperando al bebé, Mucho ruido y pocas nueces, El hombre sin rostro, La lista de Schindler*.

Silvia Perelli: *Bleu, Perros de la calle, Mucho ruido y pocas nueces, Lo que queda del día, Una vez en la vida, Forrest Gump, Ciudad de ángeles, Filadelfia, Kalifornia, En el nombre del padre*. La peor: *Verdad y consecuencia*.

Hyrabet Alacahan: *Cerca del paraíso, Como caídos del cielo, Cortázar, El mejor de los recuerdos, Fresa y chocolate, La memoria del agua, La vida es una eterna ilusión, Lo que queda del día, Nafta, comida, alojamiento, Sueños de Arizona*. La peor: La mitad de los estrenos.

Rubén Katzowicz: *Bleu, Como caídos del cielo, Esperando al bebé, Ciudad de ángeles, Escrito en el agua, El telegrafista, La edad de la inocencia, Olivier, Olivier, Tierra de sombras, Pecado de amor*. La peor: *La casa de los espíritus* y *Convivencia*.

Marcelo Mosenson: *Esperando al bebé, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Como caídos del cielo, Lo que queda del día, Adiós, mi concubina, La edad de la inocencia, Sueños de Arizona, Fresa y chocolate, Cuatro bodas y un funeral, La lista de Schindler*. La peor: *Una sombra ya pronto serás*. ■

Cómputos finales

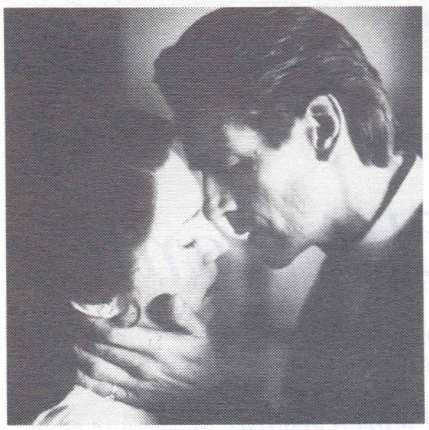
	Puntos	Menciones
Bleu (Krzysztof Kieslowski)	**815**	**115**
La lista de Schindler (Steven Spielberg)	**767**	**110**
Perros de la calle (Quentin Tarantino)	**631**	**95**
Un mundo perfecto (Clint Eastwood)	**599**	**90**
Lo que queda del día (James Ivory)	**547**	**91**
La edad de la inocencia (Martin Scorsese)	**518**	**93**
En el nombre del padre (Jim Sheridan)	**504**	**86**
¿A quién ama Gilbert Grape? (L. Hallström)	**488**	**79**
Blanc (Krzysztof Kieslowski)	**420**	**67**
Filadelfia (Jonathan Demme)	**379**	**65**
Carlito's Way (Brian De Palma)	359	61
Forrest Gump (Robert Zemeckis)	354	60
Sueños de Arizona (Emir Kusturica)	317	54
Tierra de sombras (Richard Attenborough)	286	53
M. Butterfly (David Cronenberg)	280	46
Asesinos por naturaleza (Oliver Stone)	280	50
Fresa y chocolate (Gutiérrez Alea y Tabío)	274	52
Nafta, comida, alojamiento (Alisson Anders)	237	41
Como caídos del cielo (Ken Loach)	232	37
Ciudad de ángeles (Robert Altman)	232	39
Esperando al bebé (Stephen Frears)	221	41
El extraño mundo de Jack (Selick y Burton)	220	46
Escrito en el agua (John Sayles)	220	38
La vida es una eterna ilusión (Jaco Van Dormael)	199	33
Juegos peligrosos (Abel Ferrara)	174	32
Tango, la maté porque era mía (Patrice Leconte)	163	35
Mucho ruido y pocas nueces (Kenneth Branagh)	158	31
Mentiras verdaderas (James Cameron)	151	33
Los amantes del Pont-Neuf (Léos Carax)	141	25
Máxima velocidad (Jan De Bont)	139	26
Una vez en la vida (Louis Malle)	132	24
Kika (Pedro Almodóvar)	129	32
El extraño caso del Dr. Petiot (C. de Chalonge)	128	28
Cuatro bodas y un funeral (Mike Newell)	122	33
El telegrafista (Erik Gustavson)	112	25
El rey León (Aliers y Minkoff)	103	25
Cortázar (Tristán Bauer)	102	23
Adiós mi concubina (Cheng Kaige)	101	22
La casa de los espíritus (Bille August)	100	16
Secuestradores de cuerpos (Abel Ferrara)	72	16
Olivier, Olivier (Agnieszka Holland)	69	11
Frankenstein (Kenneth Branagh)	68	11
El banquete de boda (Ang Lee)	62	15
Cerca del paraíso (Nikita Mijalkov)	60	11
El mejor de los recuerdos (Terence Davies)	56	7
El aroma de la papaya verde (Tran Anh Hung)	51	14
Kalifornia (Dominic Sena)	51	12
Mi vida (Bruce Joel Rubin)	47	8
Daños corporales (Harold Becker)	46	8
Verdugos de la sociedad (los hermanos Hughes)	45	7
Kafka (Steven Soderbergh)	41	12
La pistola desnuda 33 1/3 (Peter Segal)	39	6
Lobo (Mike Nichols)	39	10
Inmoralmente joven (André Téchiné)	36	8
El ejército de las tinieblas (Sam Raimi)	36	10
Chaplin (Richard Attenborough)	34	7
El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner)	31	6
Papá por siempre (Chris Columbus)	30	8
El hombre sin rostro (Mel Gibson)	29	7
El club de la buena estrella (Wayne Wang)	26	7
Equinox (Alan Rudolph)	25	5
Una sombra ya pronto serás (Héctor Olivera)	25	6
Entrevista con el vampiro (Neil Jordan)	24	6
Cuando un hombre ama a una mujer (Luis Mandoki)	20	3
El diario (Ron Howard)	20	7

La peor

La casa de los espíritus (Bille August)	21
Ciudad de ángeles (Robert Altman)	8
Una vez en la vida (Louis Malle)	8
El informe Pelícano (Alan J. Pakula)	8
Asesinos por naturaleza (Oliver Stone)	7
Convivencia (Carlos Galettini)	7
Juegos peligrosos (Abel Ferrara)	6
Una sombra ya pronto serás (Héctor Olivera)	6
Kalifornia (Dominic Sena)	5
Lobo (Mike Nichols)	5
El pequeño Buda (Bernardo Bertolucci)	5
Los Picapiedras (Brian Levant)	5
Fuego gris (Pablo César)	5
Mi vida (Bruce Joel Rubin)	4
Daños corporales (Harold Becker)	4
Nueve meses (Patrick Braoude)	4
Carlito's Way (Brian De Palma)	3
Forrest Gump (Robert Zemeckis)	3
Sueños de Arizona (Emir Kusturica)	3
Kika (Pedro Almodóvar)	3
Frankenstein (Kenneth Branagh)	3
Papá por siempre (Chris Columbus)	3
Entrevista con el vampiro (Neil Jordan)	3
Peligro inminente (Phillip Noyce)	3
Mr. Jones (Mike Figgis)	3
Cambio de hábito 2 (Bill Duke)	3
Martes 13: la muerte de Jason	3
Pentatlon (Bruce Malmuth)	3
Verdad y consecuencia (Robert Eisenman)	3

Las diez películas de *El Amante*

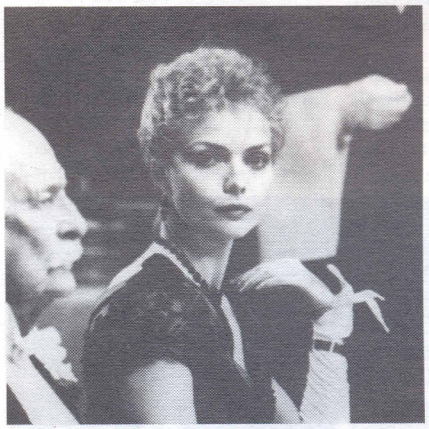
Utilizando el mismo método que se describe en la página 32 y que me cuesta mucho explicar —aunque es una pavada—, se asignaron puntos a las películas de acuerdo a su ubicación en las listas presentadas por los redactores. Bueno, de alguna manera ganó Nafta, comida, alojamiento *(73 puntos, 9 menciones), una película que pasó por el cable antes que por el cine y el video y que* no *fue, seguramente, de las más taquilleras del año. Nunca estuvimos tan divorciados de los lectores:* Bleu, *la favorita de ustedes, no recibió entre nosotros ningún voto. ¿Qué nos sucede, vida mía, últimamente?*



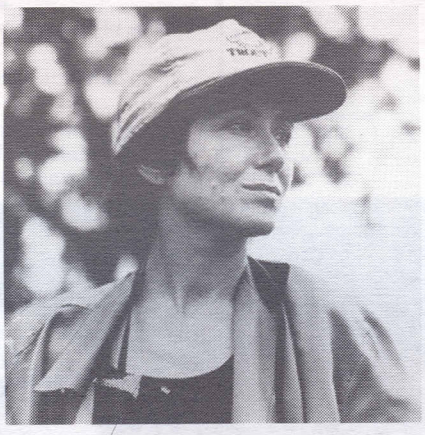
2 ***M. Butterfly***
66 puntos, 10 menciones

3 ***Esperando al bebé***
63 puntos, 10 menciones

4 ***Un mundo perfecto***
51 puntos, 8 menciones



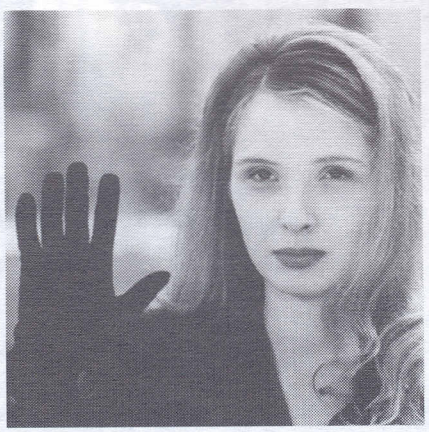
5 ***La edad de la inocencia***
49 puntos, 8 menciones



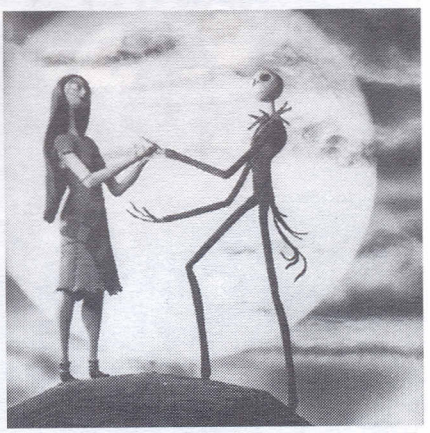
6 ***Escrito en el agua***
44 puntos, 8 menciones

7 ***Como caídos del cielo***
44 puntos, 7 menciones

8 ***La lista de Schindler***
43 puntos, 7 menciones



9 ***Blanc***
42 puntos, 6 menciones



10 ***El extraño mundo de Jack***
37 puntos, 5 menciones

Santiago García

La lista de Schindler
Un mundo perfecto
Nafta, comida, alojamiento
Forrest Gump
La edad de la inocencia
Secuestradores de cuerpos
M. Butterfly
El amor es eterno
Cuando un hombre ama a una mujer
Carlito's Way

La peor: Después del sueño

Horacio Bernades

Como caídos del cielo
Un mundo perfecto
El extraño caso del doctor Petiot
Escrito en el agua
¿A quién ama Gilbert Grape?
Juegos peligrosos
Los amantes del Pont-Neuf
Esperando al bebé
El hombre que perdió su sombra
El mejor de los recuerdos

La peor: Asesinos por naturaleza

Gustavo J. Castagna

Nafta, comida, alojamiento
Juegos peligrosos
M. Butterfly
Como caídos del cielo
Un mundo perfecto
Blanc
El mejor de los recuerdos
Sueños de Arizona
La lista de Schindler
El extraño caso del doctor Petiot

La peor: Una vez en la vida

Silvia Schwarzböck

M. Butterfly
El extraño mundo de Jack
Nafta, comida, alojamiento
Esperando al bebé
Asesinos por naturaleza
La lista de Schindler
Carlito's Way
Un mundo perfecto
Escrito en el agua
¿A quién ama Gilbert Grape?

La peor: Una vez en la vida

Guillermo Ravaschino

Nafta, comida, alojamiento
La lista de Schindler
Después del sueño
Carlito's Way
Un mundo perfecto
La crisis
Nueves meses

La peor: Mentiras verdaderas

David Oubiña

Perros de la calle
Cuerpos perdidos
Lo que queda del día
El hombre que perdió su sombra
Esperando al bebé
Traición perfecta
El extraño caso del doctor Petiot
Blanc
La edad de la inocencia
¿A quién ama Gilbert Grape?

La peor: Asesinos por naturaleza

Jorge García

Juegos peligrosos
Nafta, comida, alojamiento
Blanc
Ciudad de ángeles
¿A quién ama Gilbert Grape?
El extraño caso del doctor Petiot
El mejor de los recuerdos
Sueños de Arizona
Cuerpos perdidos
La vida es una eterna ilusión

La peor: Asesinos por naturaleza

Alejandro Ricagno

El mejor de los recuerdos
Como caídos del cielo
Esperando al bebé
Nafta, comida, alojamiento
Blanc
Lo que queda del día
M. Butterfly
¿A quién ama Gilbert Grape?
Escrito en el agua
El club de la buena estrella

La peor: Asesinos por naturaleza

Julian Cooper

Blanc
Nafta, comida, alojamiento
El rey León
¿Con quién caso a mi mujer?
Metropolitan
La edad de la inocencia
Esperando al bebé
Chaplin
El aroma de la papaya verde
Como caídos del cielo

La peor: Francesco

Adrián Muoyo

La edad de la inocencia
M. Butterfly
La lista de Schindler
El extraño caso del doctor Petiot
Fresa y chocolate
Nafta, comida, alojamiento
Esperando al bebé
Cortázar

La peor: Entre el cielo y la tierra

Eduardo A. Russo

Blanc
Carlito's Way
Sueños de Arizona
Nafta, comida, alojamiento
M. Butterfly
La edad de la inocencia
Mentiras verdaderas
Un mundo perfecto
Juegos peligrosos
El extraño caso del doctor Petiot

La peor: Asesinos por naturaleza / Sin miedo a la vida

Gustavo Noriega

Escrito en el agua
Carlito's Way
La lista de Schindler
Esperando al bebé
El extraño mundo de Jack
Un mundo perfecto
Como caídos del cielo
Perros de la calle
Lo que queda del día
El hombre sin rostro

La peor: La casa de los espíritus

Quintín

Como caídos del cielo
M. Butterfly
Esperando al bebé
El extraño mundo de Jack
Escrito en el agua
La edad de la inocencia
Asesinos por naturaleza
El mejor de los recuerdos
El club de la buena estrella
Mentiras verdaderas

La peor: Una vez en la vida

Flavia de la Fuente

M. Butterfly
La edad de la inocencia
Esperando al bebé
Escrito en el agua
El extraño mundo de Jack
El club de la buena estrella
Forrest Gump
Como caídos del cielo
Filadelfia
Lo que queda del día

La peor: La casa de los espíritus

Sergio Eisen

Lo que queda del día
El extraño mundo de Jack
Esperando al bebé
El club de la buena estrella
Escrito en el agua
M. Butterfly
Filadelfia
Tierra de sombras
Cuando un hombre ama a una mujer
La lista de Schindler

La peor: La casa de los espíritus

Guillermo Pintos

Un mundo perfecto
Ciudad de ángeles
Perros de la calle
La edad de la inocencia
Juegos peligrosos
El telegrafista
Escrito en el agua
Secuestradores de cuerpos
Máxima velocidad
M. Butterfly ■

Memoria y balance 94

Teníamos ganas de hacer revisiones anuales más generales y nunca nos decidíamos. Una carta —ver "Disparen sobre El Amante *"— nos decidió y aquí estamos con más listas. Los participantes fueron: Q (Quintín), FF (Flavia de la Fuente), GN (Gustavo Noriega), GJC (Gustavo J. Castagna), HB (Horacio Bernades), AR (Alejandro Ricagno), JG (Jorge García), SG (Santiago García) y SS (Silvia Schwarzböck). Nos dimos cuenta de que uno de nuestros actores favoritos del 94 fue el gordo de* Como caídos del cielo *pero no teníamos idea de cómo se llamaba (ahora sí, Ricky Tomlinson). Lo mismo con Fairuza Balk (de* Nafta, comida, alojamiento*). ¿Somos snobs o qué?*

La sorpresa del año:
Esperando al bebé (FF, Q)
El hombre sin rostro (FF, GN)
Como caídos del cielo (FF)
Nafta, comida, alojamiento (GJC, SG, AR, SS, JG)
El mejor de los recuerdos (AR
Blanc (considerando *Bleu*, AR)
Máxima velocidad (HB)
Escrito en el agua (HB)
El telegrafista (JG)
El extraño mundo de Jack (Q)
El club de la buena estrella (Q)

La decepción del año:
Juegos peligrosos (Q, FF, SS)
Perros de la calle (Q)
Los amantes del Pont-Neuf (Q, FF)
Frankenstein (FF)
Kika (FF)
Kafka (AR)
Mentiras verdaderas (AR)
Ciudad de ángeles (AR)
M. Butterfly (JG)
La edad de la inocencia (JG, HB, GJC)
Sin miedo a la vida (HB)
El rey León (SG)
El pequeño Buda (GJC)
Wyatt Earp (GN, GJC)

La más irritante:
Los amantes del Pont-Neuf (FF, GN)
Una vez en la vida (FF, GJC)
Asesinos por naturaleza (GN, AR, JG, HB)
Perros de la calle (SS)
Sin miedo a la vida (JG, GJC)
Kika (JG)
Papá por siempre (SG)
El ángel malvado (SG)
Extasis (GJC)
Ciudad de ángeles (Q)
Una sombra ya pronto serás (Q)

La que me hizo llorar (o casi):
La lista de Schindler (SG, GN)
Como caídos del cielo (HB, Q)
M. Butterfly (SS)
El club de la buena estrella (AR, GN, FF)
Lo que queda del día (AR)
Filadelfia (AR, FF)
Tierra de sombras (FF)
Forrest Gump (FF)
Esperando al bebé (Q)

La más erótica:
Maverick (SG)
La edad de la inocencia (SG)
M. Butterfly (HB, SS)
Tom y Jerry —la película— (AR)

Mejor escena:
Final de *El mejor de los recuerdos* (AR)
Las enfermeras de *Escrito en el agua* (AR)
Las escenas familiares de *Esperando al bebé* (AR)
La de Jack Lemmon en *Ciudad de ángeles* (AR)
La representación de *Intriga internacional* en *Sueños de Arizona* (SS)
La madre cantando a su hijo en *El mejor de los recuerdos* (JG)
El encuentro de Forrest con Elvis en *Forrest Gump* (HB)
La evacuación del gueto en *La lista de Schindler* (SG)
El encuentro entre Forrest y su hijo en *Forrest Gump* (SG)
El final de *Juegos peligrosos* (GJC)
La confesión en *Como caídos del cielo* (GJC)
La infidelidad del comienzo en *Tango* (FF, GN)
El comienzo de *La lista de Schindler* (Q)
Comienzo y final de *Carlito's Way* (GN)
Michael Keaton gritando: ¡Paren las rotativas! en *El diario* (GN)

Peor escena:
Final de *Bleu* (AR)
Todas las de Jeremy Irons y Banderas en *La casa de los espíritus* (AR)
Las del policía psicópata (Tom Sizemore) en *Asesinos por naturaleza* (AR)
Kafka declarando haber escrito un libro sobre un hombre que se convierte en insecto en *Kafka* (AR)
El corte de la oreja en *Perros de la calle* (SS)
La toma de conciencia de Jeremy Irons en *La casa de los espíritus* (JG)
La aparición del jinete del Apocalipsis en *Extasis* (JG)
Bill Paxton haciéndose pis en *Mentiras verdaderas* (GN)
La muerte del pibe en *Ciudad de ángeles* (HB)
Cuando *Cumbres borrascosas* se transforma en *Ghost* (SG)
Primer encuentro a solas entre Irons y Juliette Binoche en *Una vez en la vida* (GJC)
Casamiento de Forrest Gump (GJC)
El baile en el puente con fuegos artificiales en *Los amantes del Pont-Neuf* (GJC)

Mejor actor principal:
Jorge Perrugorría en *Fresa y chocolate* (AR)
Zbigniew Zamachowski en *Blanc* (AR, GJC, JG)
Daniel Day Lewis en *En el nombre del padre* (AR)
Anthony Hopkins en *Lo que queda del día* (AR)
Liam Neeson en *La lista de Schindler* (SS, SG, FF)
Michel Serrault en *El extraño caso del Dr. Petiot* (JG, HB)

Michel Bouquet en *La vida es una eterna ilusión* (JG)
Kevin Costner en *Un mundo perfecto* (GN)
Harrison Ford en *Peligro inminente* (SG)
Arnold Schwarzenegger en *Mentiras verdaderas* (GJC)
Tom Hanks en *Filadelfia* y *Forrest Gump* (FF)
T. Kellegher en *Esperando al bebé* (FF, GN)

Mejor actriz principal:
Mary McDonnell en *Escrito en el agua* (AR, GN, FF)
Emma Thompson en *Lo que queda del día* (AR)
Tina Kellegher en *Esperando al bebé* (SS, Q)
Brooke Adams en *Nafta, comida, alojamiento* (JG, GJC)
Madonna en *Juegos peligrosos* (JG, GJC)
Julie Delpy en *Blanc* (JG, HB)
Fairuza Balk en *Nafta, comida, alojamiento* (HB, GJC, FF, AR, Q)
Geena Davis en *Angie* (HB, SG)
Kelly Lynch en *Amistades peligrosas* (SG)
Meg Ryan en *Cuando un hombre ama a una mujer* (SG)
Jodie Foster en *Maverick* (SG)
Michelle Pfeiffer en *La edad de la inocencia* (FF)
Verónica Forqué en *Kika* (FF)
Ione Skye en *Nafta, comida, alojamiento* (GJC)

Mejor actor secundario:
Leonardo Di Caprio en *¿A quién ama Gilbert Grape?* y *Mi vida como hijo* (AR)
Ben Kingsley en *La lista de Schindler* (AR, JG)
Vincent Gallo en *Sueños de Arizona* (AR)
Ralph Fiennes en *La lista de Schindler* (SS)
John Lone en *M. Butterfly* (JG)
El nene (T. J. Lowther) de *Un mundo perfecto* (HB, GN, GJC)
Max von Sydow en *La tienda de los deseos malignos* (HB, SG)
Ricky Tomlinson en *Como caídos del cielo* (HB, GN, GJC, FF, Q)
El negro en *Escrito en el agua* (FF)
David Strathairn en *Escrito en el agua* (Q)

Mejor actriz secundaria:
Lili Taylor en *Sueños de Arizona* (AR, SS)
John Lone en *M. Butterfly* (AR)
Darlene Cates en *¿A quién ama Gilbert Grape?* (AR, JG)
Kirsten Dunst en *Entrevista con el vampiro* (SS)
Nancy Ferrara en *Juegos peligrosos* (JG)
Annie Ross en *Ciudad de ángeles* (JG)
Sandra Bullock en *Máxima velocidad* (AR, HB, GN)
Alfre Woodard en *Escrito en el agua* (HB)
Ellen Barkin en *Mi vida como hijo* (HB)
Penelope Ann Miller en *Carlito's Way* (SG)
Winona Ryder en *La edad de la inocencia* (SG)
Jamie Lee Curtis en *Mentiras verdaderas* (GJC)
La tía vieja de *El club de la buena estrella* (FF)

Actor/actriz más bello/a:
Johnny Depp en *¿A quién ama Gilbert Grape?* y *Sueños de Arizona* (AR)
Leslie Cheung en *Adiós, mi concubina* (AR, HB)
Brad Pitt en *Entrevista con el vampiro* (SS)
Kelly Lynch en *Amistades peligrosas* (SS, SG)
Madonna en *Juegos peligrosos* (SS)
Madeleine Stowe en *Testigo* y *Ciudad de ángeles* (GN)
Kevin Costner en *Un mundo perfecto* (GN)
Alicia Bruzzo en *Una sombra ya pronto serás* (GN)
Laura Morante en *Cuerpos perdidos* (JG)
Fairuza Balk en *Nafta, comida, alojamiento* (JG, GJC)
Gong Li en *Adiós, mi concubina* (HB)
Geena Davis en *Angie* (SG)
Meg Ryan en *Cuando un hombre ama a una mujer* (SG)
Jodie Foster en *Maverick* (SG)
Brooke Adams en *Nafta, comida, alojamiento* (GJC)
Ione Skye en *Nafta, comida, alojamiento* (GJC)
Sharon Stone en *El especialista* (GJC)
Daniel Day Lewis en *En el nombre del padre* y *La edad de la inocencia* (FF)
Michelle Pfeiffer en *La edad de la inocencia* (FF, Q)

Actor/actriz más desagradable:
Robert Downey Jr. en *Asesinos por naturaleza* (AR)
Macaulay Culkin en *El ángel malvado* (AR)
Mia Farrow en *El monte de las viudas* (AR)
Luis Brandoni en *Una sombra ya pronto serás* (AR)
Michael Madsen en *Perros de la calle* (SS, HB, GJC, Q)
Faye Dunaway en *Sueños de Arizona* (SS)
Jorge Porcel en *Carlito's Way* (JG)
Chris Penn en *Perros de la calle* (JG, HB, GJC)
Tim Roth en *Perros de la calle* (HB, GJC)
Richard Gere en *Mr. Jones* y *Entre dos amores* (SG)
Kim Basinger en *La fuga* y *Más allá del peligro* (SG)
Kenneth Branagh en *Frankenstein* (GJC)
Leonardo Di Caprio en *¿A quién ama Gilbert Grape?* (FF)
Dennis Lavant en *Los amantes del Pont-Neuf* (FF)
Juliette Binoche en *Los amantes del Pont-Neuf* (FF)
Juliette Binoche en *Bleu* (FF, GN)
Juliette Binoche en *Una vez en la vida* (FF, GN)
Kevin Costner en *Wyatt Earp* (GN)

La menos erótica del año:
Una vez en la vida (JG)

La más subversiva:
Juegos peligrosos (GJC)

Tiradas al bombo:
El hombre que perdió su sombra y *Jardines colgantes* (HB)

Se hace la fina pero es grasa:
Bleu (GN)

La más pacata:
Tres formas de amar (AR)

La más ridícula:
Extasis y *Sinfonía pasional* (JG y AR)

La más aburrida:
La edad de la inocencia (GJC, JG)
El club de la buena estrella (JG)
Wyatt Earp (GN, HB)

Mamarracho del año:
Entre el cielo y la tierra (HB)

La más gay:
Entrevista con el vampiro (AR) ■

Tabla de estrenos 1994

	Q	FF	GN	GJC	HB	JG	SG	GRJ	HT	AM	RK
Bleu (Krzysztof Kieslowski)	5	5	3	6	6	6	8	8			9
La lista de Schindler (Steven Spielberg)	8	8	9	8	6	7	10	10	10	5	7
Perros de la calle (Quentin Tarantino)	4	4	8	4	7	3	5	10		10	6
Un mundo perfecto (Clint Eastwood)	7	8	8	8	9	6	10	10	9		5
Lo que queda del día (James Ivory)	7	8	8	7	7	7	5		9		6
La edad de la inocencia (Martin Scorsese)	8	9	6	5	6	4	9	8	9	10	8
En el nombre del padre (Jim Sheridan)	6	5	5	4	6	3	4	5	6		6
¿A quién ama Gilbert Grape? (Lasse Hallström)	4	4		6	8	8	7	6	9		6
Blanc (Krzysztof Kieslowski)				9	7	8	6	8		4	7
Filadelfia (Jonathan Demme)	8	8	7	6	7	3	7	8	8		4
Carlito's Way (Brian De Palma)	8	8	9	5	6	4	8	8		6	5
Forrest Gump (Robert Zemeckis)	7	9	5	5	6	2	9	8	9		3
Sueños de Arizona (Emir Kusturica)	7	6		8	6	8	8	6			4
Tierra de sombras (Richard Attenborough)	6	8	7				7	8			8
M Butterfly (David Cronenberg)	9	10	7	9	7	5	9	8	8	9	7
Asesinos por naturaleza (Oliver Stone)	8	7	3	6	2	1	2	5			2
Fresa y chocolate (T. Gutiérrez Alea/J. C. Tabío)	5	7	7	5	5	4	5	6	8	8	7
Nafta, comida, alojamiento (Alisson Anders)	7	7	8	10	7	9	10	8	10	8	7
Como caídos del cielo (Ken Loach)	9	10	8	8	9	6	7	10	10		9
Ciudad de ángeles (Robert Altman)	2	7	4	5	6	8	4	4	2		8
Esperando al bebé (Stephen Frears)	9	9	9	7	8	5	8	10	8	8	8
El extraño mundo de Jack (H. Selick/T. Burton)	9	9	9	6			8				7
Escrito en el agua (John Sayles)	8	8	9	7	8	5	7	8	10		8
La vida es una eterna ilusión (J. Van Dormael)				7	4	7	8	8			6
Juegos peligrosos (Abel Ferrara)	3	3	6	9	8	9	7	8			4
Tango, la maté porque era mía (P. Leconte)	6	7	7	6	3	4	5	8		5	4
Mucho ruido y pocas nueces (Kenneth Branagh)	7	8	7		3		8		7		6
Mentiras verdaderas (James Cameron)	8	8	6	7	7		5	6			3
Los amantes del Pont-Neuf (Léos Carax)	3	3	3	3	8	6	7	8			3
Máxima velocidad (Jan De Bont)	6		8		7		8	4			5
Una vez en la vida (Louis Malle)	2	1		1	5	3	8	7		3	7
Kika (Pedro Almodóvar)	6	5	7	7	4	1	5	5			5
El extraño caso del Dr. Petiot (C. de Chalonge)	8	7		8	9	8	5	8	8	9	7
Cuatro bodas y un funeral (Mike Newell)	4	7	7	6	6	6	6	8	6		7
El telegrafista (Erik Gustavson)		8		7	4	6	6	7			8
El rey León (Roger Aliers/Rob Minkoff)	4	7	8	5			4				7
Cortázar (Tristán Bauer)	5	6		6	7	5	5	5	6	8	7
Adiós mi concubina (Cheng Kaige)	6	7		5	7	4	5	6			7
La casa de los espíritus (Bille August)	1	1	2	2		2	2	4			1
Secuestradores de cuerpos (Abel Ferrara)	8	7	7	7	7	4	9	7		7	4
Olivier, Olivier (Agnieszka Holland)				6	7	6	6	8			8
Frankenstein (Kenneth Branagh)	3	3		4	3	3	8			2	2
El banquete de boda (Ang Lee)	5	8	6	7	7	4	6				5
Cerca del paraíso (Nikita Mijalkov)					4	5	5	6			7
El mejor de los recuerdos (Terence Davies)	8	7		8	7	8	6	2	7		7
El aroma de la papaya verde (Tran Anh Hung)					6	6	3	8	9		8
Kalifornia (Dominic Sena)	3				4	4	4	7			3
Daños corporales (Harold Becker)	6		2								5
Verdugos de la sociedad (Hnos. Hughes)				6	6	5		6			8
Kafka (Steven Soderbergh)	2	2		2	2	3	6	6			4
La pistola desnuda 33 1/3 (Peter Segal)			4	5			5			7	3
Lobo (Mike Nichols)	7	7	5	5	4		7	5		7	5
Inmoralmente joven (André Téchiné)	7	7		7				7			5
El ejército de las tinieblas (Sam Raimi)	3	4	5	4	5		5	4		8	6
Chaplin (Richard Attenborough)		6		4	2	3	4	5		2	4
El hombre que perdió su sombra (Alain Tanner)	8	8		7	7	5		6	7	4	7
Papá por siempre (Chris Columbus)		5					1		8		4
El hombre sin rostro (Mel Gibson)		8	8			4	7	6			4
El club de la buena estrella (Wayne Wang)	8	8	8	4	6	3		5			5
Equinox (Alan Rudolph)	4	3			3		4	2		6	5
Una sombra ya pronto serás (Héctor Olivera)	3		2	3	5		1	2		6	4
Entrevista con el vampiro (Neil Jordan)				3	6	3	5				2
Cuando un hombre ama... (L. Mandoki)	7	7	6	6			9				3
El diario (Ron Howard)	4	4	7	4	5		6	6			5
El informe Pelícano (Alan J. Pakula)	2	1		2			1	1			3
El pequeño Buda (Bernardo Bertolucci)	7	7	4	3	2		2	5	5		3
¡Dispara! (Carlos Saura)				4	4	4	6				5
Varsovia Año 5703 (Janusz Kijowski)						6		8			5
Sinfonía pasional (Andrzej Zulawski)					2	1	4	4			1
¿Con quién caso a mi mujer? (A. Minghella)		7	7				7	8	8		4
Peligro inminente (Phillip Noyce)	6	7					7	5			1
Cuerpos perdidos (Eduardo de Gregorio)				8	7	8	6	8			6
Cumbres borrascosas (Peter Kosminsky)				3			3	4		5	4
Extasis (Michael Tolkin)				1	1	1					2
Mac y sus hermanos (John Turturro)					7	4		5		3	7
Sin miedo a la vida (Peter Weir)				1	3	1	8	6		7	4
Los Picapiedras (Brian Levant)			2				3	4			2
Angie (Martha Coolidge)		4	5		4		7	9			5
Recuerdos (Randa Haines)		5					5			6	8
El especialista (Luis Llosa)				2				1			1
Convivencia (Carlos Galettini)	5	5		4						7	1
Wyatt Earp (Lawrence Kasdan)	3		3	4	3	3	7	6			4
El monte de las viudas (John Irvin)				4				1			6
Perseguidas (Jonathan Kaplan)				2			8	4			1
Tombstone (George Pan Cosmatos)	5						5	6			4
Maverick (Richard Donner)				4			8	7			1
El amor es eterno (Ron Underwood)			6				9	7			4
El cliente (Joel Schumacher)							4				4
Gerónimo (Walter Hill)	5	7	7	5	5	4	5	6			2
Metropolitan (Wilt Stillman)		4		2		1	3	4			3
La tienda de los deseos malignos (Frank Heston)			6		7	6	8	8			3
Testigo (Michael Apted)			6				7	4			5
Traición perfecta (John Dahl)			6	6	6	6					6
Una mujer peligrosa (Stephen Gyllenhaal)	5	6			1						3
La fuga (Roger Donaldson)				4			2	1			2
Pecado de amor (Volker Schlöndorff)				6	7	6	5		8		8
Entre el cielo y la tierra (Oliver Stone)	2		2		1		1			1	3

Participantes: Quintín (Q), Flavia (FF), Noriega (GN), Castagna (GJC), Bernades (HB), Jorge García (JG), Santiago García (SG), Gustavo Requena Johnson (GRJ), Haydée (HT), Muoyo (AM). Invitado especial: Rubén Katzowicz (RK), el que vio todo.

Mentes que no brillan

Como se está haciendo costumbre, el señor Zuleta, el más atento y avispado de los lectores, nos da la cana con las burradas del año. Ya te vamos a agarrar.

Producción: Eduardo Zuleta

Eduardo A. Russo
El Amante 25, página 10, crítica de *Lo que queda del día*.
"(...) Harold Pinter (...) Joseph Losey (...) Joseph Mankiewicz (...) Hegel (...) Ermanno Olmi (...) James Ivory (...) Kazuo Ishiguro (...) Henry James (...) Ruth Prawer Jhabvala (...) Tama Janowitz (...) Ivy Compton-Burnett (...) Evelyn Waugh (...) Plutarco (...) T. S. Eliot (...)."
E. Z.: *¿Es la crítica de una película o una prenda de* Feliz domingo? *(Sin repetir y sin soplar, nombrar 14 personajes Muy Importantes.)*

Quintín
El Amante 24, página 21, nota adelantando los Oscars.
"*Adiós, mi concubina* le va a ganar inmerecidamente a *Belle époque* como candidata a mejor película en lengua extranjera, sumando otra victoria para la producción for export de los países periféricos."
E. Z.: *¡Qué clara que la tenés, hermano! Ya que estamos, ¿me podés decir si este año Racing va a salir campeón de algo?*

Flavia de la Fuente
El Amante 30, página 6, título de la crítica de *Lobo*.
"Este lobo no es un bobo."
E. Z.: *Reclame con la revista el suplemento "Títulos de Jardilín". Sugerencias para* Forrest Gump*: "Este Forrest no es un forrest".*

Jorge García
El Amante 31, página 49, reseña de *El graduado*.
"Confieso con orgullo que hace más de veinte años que no veo una película de Mike Nichols."
E. Z: *Conocí una persona que estaba orgullosa porque había hecho la colimba con Ramón Adorno, un diez que supo tener Independiente. A propósito, me dijo Nichols que está muy orgulloso de no haber leído nunca* El Amante.

Guillermo Ravaschino
El Amante 27, página 11, crítica de *Convivencia*.
(Hablando de Cecilia Dopazo) "Bajo la ducha le vemos la cachucha".
E. Z. (con ayuda de Bécquer): *¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas, Ravaschino? ¡Poesía eres tú!*

David Oubiña
El Amante 26, página 17, sobre Hugo Santiago.
"A veces, pocas veces, las imágenes tan contingentes del cine rozan la angustia de esa existencia que insiste, impertinente, en la exterioridad radiante del universo."
E. Z.: *Muy buen procedimiento, hay que ir de lo general a lo particular. Para hablar de Hugo Santiago hay que empezar por el universo. ¿Me despiertan cuando lleguen a Sudamérica?*

Gustavo J. Castagna
El Amante 27, páginas 24-25, nota sobre Peter Bogdanovich.
"Desde la captación de un instante preciso que remite a la trascendencia que John Ford conseguía con su cámara contemplativa hasta los porrazos y las caídas reiteradas de la comedia *slapstick*..."
"Aparece la acumulación de gags —tendiente al frenesí del *slapstick*—..."
"...desde la apropiación del lenguaje *slapstick*."
"...la imposibilidad del director para abandonar la ligereza del relato, los tropezones, las caídas y los porrazos del subgénero *slapstick*."
"...desconfío, por supuesto, del *slapstick* como motivo de alegría..."
"El primer caso conjuga el homenaje con la época del *slapstick*..."
E. Z.: *¿Y si uno no sabe lo qué es el* slapstick*, qué hace con este artículo? Aparentemente es un lenguaje, un género y un motivo de alegría poco confiable. Alcanzáme el* Diccionario cinéfilo *de Russo que voy a leer una nota de Castagna...*

Gustavo Noriega
El Amante 23, página 23, reseña de *Transilvania mi amor*.
"El irregular Landis muestra lo suyo en una película igualmente irregular. (...) Landis repartía su irregularidad en películas enteras."
E. Z.: *Ya logré que García no use más la palabra "irregular", ahora me falta Noriega. O, por lo menos, que no la use tres veces en dos renglones.*

Horacio Bernades
El Amante 23, página 23, comentario de *El extraño caso del Dr. Petiot*.
"Allí está Petiot bailando alucinado arolianos tanguitos..."
El Amante 23, página 34, nota de balance del año.
"El que desató polvaredas fue Jim Jarmusch, ya casi un abuelito..."
El Amante 23, página 34, nota de balance del año.
"...que pululan en la ciudad casi tanto como las canchitas de paddle..."
El Amante 24, página 7, comentario de *La edad de la inocencia*.
"Nuestro corazoncito nos grita..."
El Amante 24, página 49, sección "Visto, leído".
"...lleno de títulos de película y numeritos..."
El Amante 24, página 49, sección "Visto, leído".
"...una película 'chiquita'..."
El Amante 25, página 62, comentario de *Las Hurdes*.
"...en el pueblito de Alberca..."
El Amante 26, página 36, nota sobre Billy Wilder.
"El 30 de enero de 1933, un hombrecito gritón..."
El Amante 27, página 12, comentario de *Cerca del paraíso*.
"...aparecerán en la pantallita..."
El Amante 30, página 10, comentario de *Los amantes del Pont-Neuf*.
"...el establishment descargó toda su furia contra este jovencito..."
El Amante 30, página 10, comentario de *Los amantes del Pont-Neuf*.
"...el virus del geniecito precoz..."
El Amante 31, página 6, comentario de *Mentiras verdaderas*.
"...bailándose un tanguito de rompe y raja..."
El Amante 33, página 12, comentario de *Guerreros y cautivas*.
"...se abre una escuelita..."
El Amante 33, página 60, comentario de *Ser humanos*.
"...dándole al mismo tiempo un toquecito de..."
El Amante 33, página 60, comentario de *Ser humanos*.
"...pero todo en 'chiquito', como para que no se note."
E. Z.: *Horacito...* ■

Más allá de los circuitos comerciales

Otras voces, otros ámbitos

Nos han contado que a Jorge García lo vieron al mismo tiempo en la Sala Lugones, el Instituto Goethe y el Club de Cine. Sólo así —magia o existencia oculta de trillizos— se explica que haya visto todas las películas que se exhibieron en el año fuera de las salas de estreno. Hablando en serio, es seguro que en 1994 los espectadores bien podrían haberse abstenido de los films comerciales para concurrir a estas salas alternativas. Para los que optaron por lo contrario, esto es lo que se perdieron.

por Jorge García

Tal como viene ocurriendo últimamente, el año cinematográfico no ha dejado demasiados resquicios para el entusiasmo. Con alrededor de 160 títulos estrenados y un rotundo predominio del cine norteamericano con su mediocre actualidad, la ausencia casi absoluta de obras importantes y la chatura como patrón excluyente fueron los rasgos visibles de la temporada.

Por fortuna, aparte de los paliativos que pueden ofrecer algunos videoclubes y la televisión por cable, hay para el cinéfilo curioso un circuito alternativo a la distribución comercial, con frecuencia mucho más estimulante que el "oficial" y en el que constantemente se encuentran sorpresas y satisfacciones. Por mi parte, debo decir que las mejores películas que vi en los últimos meses, ninguna de ellas estrenada comercialmente, se exhibieron en estas salas y están varios cuerpos por delante de la mayoría de las que señalé como mejores estrenos en otro lugar de esta revista.

Lugares. Comencemos con el elogio de la tarea desarrollada diariamente por la Cinemateca Argentina en la Sala Lugones del Teatro San Martín. Desde ciclos dedicados a cinematografías europeas, asiáticas y latinoamericanas de las que casi no tenemos noticias, pasando por la proyección de la obra de directores poco difundidos o directamente desconocidos, hasta las revisiones sobre géneros y realizadores diversos, todo —más allá de inevitables diferencias de gustos— se convierte en un auténtico festival para el espectador interesado en constatar si existen películas y creadores dignos de atención fuera de los chatos y uniformes productos que regularmente nos envían las "majors". En una breve reseña de lo exhibido en el año se destaca la muestra de cine finlandés, de la que se habla en extenso en otras páginas de este número, con notables films de los hermanos Kaurismäki, dando una clara señal de que países sobre los que no existe ninguna información tienen una producción cinematográfica de real interés. De Asia llegaron ciclos del cine chino y taiwanés, mucho más atractivo el segundo, con alguna obra relevante como *Terroristas* de Edward Yang, pero ambos con una clara preocupación por el rol de la mujer en sus respectivas sociedades, una característica al parecer común a todo el cine actual de esa procedencia. La muestra de cine argentino inédito hizo conocer la obra de realizadores que no han tenido la fortuna de la distribución comercial pero que en algunos de los títulos exhibidos, como la sorprendente *Gombrowicz o la seducción* de Alberto Fischerman, un film inclasificable, mostraron unas inquietudes estéticas muy superiores a las de la mayoría de los films nacionales que se estrenan. También hubo ciclos de cine polaco, holandés —con una notable película de origen antillano: *Ada y Gabriel, una historia de amor*—, noruego, con la presencia del director Erik Gustavson entrevistado por *El Amante*, y cuya *El telegrafista* se estrenó posteriormente con sorprendente éxito de público, y semanas francesas y españolas. En éstas se proyectaron algunos títulos imprescindibles como *Cuentos de primavera*, otro brillante eslabón de la saga rohmeriana, y *La belle noiseuse* de Jacques Rivette y *El sol del membrillo* de Víctor Erice, dos lúcidas reflexiones sobre el acto de creación filmadas totalmente a contrapelo de las pautas habituales. Y justo es decir que estas dos películas fueron exhibidas por primera vez en el cineclub IFT, un proyecto que merece mejor suerte de la que ha tenido hasta ahora. Por su parte, en el rubro directores, el homenaje a Truffaut, con algunos títulos inhallables hace años, confirmó la vigencia y lozanía de un realizador que es uno de los últimos clásicos que el cine nos legó. Asimismo hubo un ciclo de películas de Humberto Solás, uno de los directores cubanos más importantes, también entrevistado por la revista en su paso por Buenos Aires. Por otra parte, la revisión casi íntegra de la obra del húngaro István Szabó demostró que muchas veces la obra desconocida de un realizador es mucho más interesante que la difundida y famosa. En cuanto a los ciclos de revisión hubo desde films *malditos* hasta cine ruso clásico, horror gótico europeo y la muestra de Roger Corman con sus increíbles producciones filmadas en dos o tres días con presupuestos mínimos. Un menú para todos los gustos que a partir del primero de febrero estará otra vez, seguramente, con distintos platos a disposición de todos los cinéfilos.

El Instituto Goethe —aparte de ser el principal proveedor para varios cineclubes que pululan en el país— organiza todos los años algunos ciclos de auténtica trascendencia. Así fue que, finalmente, se pudo conocer el *Berlín Alexanderplatz* de Rainer W. Fassbinder, film monumental de catorce horas y media de duración y que es una perfecta síntesis de la obra del director, con sus grandes virtudes y, en ocasiones, irritantes defectos, pero con una intensidad dramática y una serie de personajes jugados hasta el límite difíciles de encontrar en el cine contemporáneo. El homenaje a Asta Nielsen nos puso en contacto con una gran actriz del cine mudo con un registro eminentemente cinematográfico, en oposición a la teatralidad predominante en esos años. También la muestra dedicada a Konrad Wolf justificó la consideración en que se tiene a este director en círculos

europeos. Habiendo realizado toda su carrera en la ex Alemania Oriental, uno de los países con más rígida censura dentro de los que componían la órbita socialista, Wolf cuestionó implacablemente *desde adentro* (él, que era marxista) a la sociedad donde vivió y desarrolló su obra. Otro importante director alemán del que se hizo una revisión casi completa de su obra fue Reinhard Hauff, otro crítico de su país, pero desde el lado capitalista, cuya obra fue muy parcialmente conocida en nuestro país y con un paso muy fugaz por las pantallas, la muestra dio oportunidad de conocer a un director muy estimable, opacado en Alemania por la fama y renombre de algunos contemporáneos.
También pudieron verse trabajos de otros realizadores más recientes pero, a juzgar por lo exhibido, no parece haber en Alemania una generación de recambio de real interés.
Si bien se extrañaron las funciones regulares de la Alianza Francesa, en el Foro Gandhi, gracias a una rigurosa selección, pudieron verse títulos interesantes de ese origen y de Alemania. Hay que destacar la reposición de *Mouchette*, un Bresson de primera línea, y la proyección del documental sobre Fassbinder, hecho con motivo del décimo aniversario de su muerte. Pero, tal vez, lo más importante del año en el Foro Gandhi haya sido la exhibición en copias nuevas y completas de dos de las obras fundamentales del brasileño Glauber Rocha: *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Tierra en trance*, que lo siguen señalando como un realizador esencial del cine latinoamericano.
Si de revisiones se trata, y de ver las películas más inimaginables, no hay con qué darle al Club de Cine, donde el eclecticismo de la programación llegó a extremos casi delirantes, pudiendo verse desde ciclos de Fritz Lang de 18 películas que hubieran puesto verde de envidia al mismísimo Henri Langlois, hasta una presentación del teatro de la Opera de Pekín, exhibida en copia original sin subtítulos (¡). Es imposible reseñar en pocas líneas la programación del Club de Cine pero como muestra podemos decir que este mes se exhiben desde *Caravana de valientes*, poco conocida obra maestra de John Ford, hasta la primera versión de *Tarzán* de 1918, pasando por *El hombre y la bestia*, protagonizada por John Barrymore, y *La luz azul*, opera primera de Leni Riefenstahl, para culminar con un ciclo Wim Wenders, integrado por doce títulos. Ahora que afortunadamente parece que el club logró capear el temporal que lo puso al borde del cierre definitivo, confiamos en que este año siga sorprendiéndonos en su programación tan insólita como interesante.
Personas. Será un acto de justicia mencionar a quienes encarnan los rostros visibles de cada uno de estos proyectos y cuya presencia es una garantía para la continuidad de los mismos. Son ellos Luciano Monteagudo y Carlos Landini, en la programación cotidiana de la Cinemateca Argentina y en la confección de los informativos programas que acompañan cada uno de los ciclos; Gabriela Massuh, responsable del departamento de cultura del Instituto Goethe (que además de cine ofrece muchas otras actividades, entre ellas, proyecciones de videos); Hyrabet Alacahan, llevando adelante a fuerza de pulmón y buen gusto las funciones del Foro Gandhi y, en fin, Octavio Fabiano, alma mater del Club de Cine, quijotesco personaje con aspecto de Sancho Panza. A todos ellos, el reconocimiento por sostener la memoria del cine y permitirnos conocer lo que los circuitos comerciales no exhibirán jamás y, por sobre todas las cosas, por mantener encendida la llama de la cinefilia, esa pasión indoblegable que es parte sustancial de nuestra existencia. ■

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN
Y FUNDACION CINEMATECA ARGENTINA
PRESENTAN
UN VERANO CON BERGMAN
30 films del 1° de febrero al 7 de marzo
La retrospectiva más completa que se haya realizado en América latina sobre el gran maestro sueco Ingmar Bergman

SUPLICIO (1944) / MUSICA EN LA NOCHE (1947) / PUERTO (1948) / JUVENTUD, DIVINO TESORO (1950) / EL DEMONIO NOS GOBIERNA (1948) / LA SED (1949) / HACIA LA FELICIDAD (1949) / SECRETOS DE MUJERES (1952) / UN VERANO CON MONICA (1952) / EL SEPTIMO SELLO (1956) / NOCHE DE CIRCO (1953) / UNA LECCION DE AMOR (1954) / CONFESION DE PECADORES (1955) / SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO (1955) / CUANDO HUYE EL DIA (1957) / LA FUENTE DE LA DONCELLA (1959) / EL RELAMPAGO EN LOS OJOS (1956) / TRES ALMAS DESNUDAS (1957) / EL MAGO (1958) / EL OJO DEL DIABLO (1960) / DETRAS DE UN VIDRIO OSCURO (1961) / EL SILENCIO (1963) / LUZ DE INVIERNO (1962) / NI HABLAR DE ESAS MUJERES (1963) / LOS ESTIMULANTES (1963-66) / GRITOS Y SUSURROS (1971) / LA FLAUTA MAGICA (1974) / CON LAS MEJORES INTENCIONES (1992) / MI ISLA (1979) / FANNY Y ALEXANDER (1982)

fca
Sala Leopoldo Lugones
Avda. Corrientes 1530 - Te. 374-8611
SAN MARTIN TMGSM EL TEATRO DE BUENOS AIRES

BANDAS DE SONIDO

por Guillermo Pintos

1. Este recordatorio caprichoso de lo escuchado en el cine durante 1994 abre, sí, con una reparación justiciera. ¿Qué rara mezquindad primermundista o arteramente antiargentina, qué sordera proverbial o simple envidia hizo que Brian De Palma tuviera a Jorge Porcel disponible para su *Carlito's*, y no le dejara cantar ni un solo bolero, o tres? Capaz que el yanqui es amigo de Luis Miguel y así se lo pidió el rubiecito, muy preocupado. Cambio.

2. El año pasado casi abrió con un descubrimiento. Clint Eastwood, encima de todo, era músico. En la banda de *Un mundo perfecto* firma el tema cajún que baila Costner en la casa del matrimonio negro. La misma melodía, en versión orquestal, acompaña el impresionante final del film. Pero hubo otro actor-director-guionista-etcétera, también músico, y también gustoso del género rural franconorteamericano. En la excelente *Escrito en el agua*, John Sayles perpetró una tras otra tres trepidantes canciones. No hay dos sin tres.

3. *Entre el cielo y la tierra* fue, lejos, la mejor música "de chinos" del año, aunque Kitaro sea japonés y el asunto meneado por Stone vietnamita. Tiene tanta, pero tanta textura que parece más para tocar que para escuchar. Y el violín chino —huqin— parece un susurro de mujer en la oscuridad. Lo de Ryuichi Sakamoto para el chico Buda no estuvo mal, especialmente en las reelaboraciones folk. La tercera es la vencida.

4. Si hay que elegir una música original del año, no habrá ninguna igual —no habrá ninguna— a la que Goran Bregovic imaginó para *Sueños en Arizona*, con la voz de Iggy Pop resonando gitanerías. Arcaica y moderna, emotiva, extraña, bellísima. Bien vale un CD. No pregunto cuántos son.

5. Un arbitrario capítulo Zbigniew Preisner 94 conjuga cierta frialdad y un extremado rigor, para ofrecer una rara dualidad de universo compositivo personal y absoluta funcionalidad. *Una vez en la vida*, *Cuando un hombre ama a una mujer*, *Bleu* o *Blanc*, músicas de un tipo serio. Si no que vayan saliendo.

6. Sección locales, que no todo es jolgorio. Osvaldo Montes, en *Una sombra ya pronto serás* y *Amigomío*, demostró una vez más su clara, a veces simple, musicalidad. Para *Convivencia*, Oscar Kreimer se puso un tanto retórico. En *Cortázar* se escucharon los estupendos tangos que el escritor pergeñara junto al compositor Edgardo Cantón. La habitual eficacia de Luis María Serra proveyó a *El amante de las películas mudas*. Y *Fuego gris*, film que le quedó chico a la banda sonora, trajo un completo y muy interesante disco de canciones de Spinetta, editado un año antes del estreno. ¡Ninguna película llevó música de Litto Nebbia! Siga el corso.

7. Los tangos exóticos, género internacional ilimitado y bello, también merecen un capítulo. El maravilloso "engendro tanguero tropical con bongós y cantante con acento ibérico-uruguayo-somalí" —definición Ricagno— que campeaba por *Tango (La maté porque era mía)* se afana todos los premios. Pero también merecen lo suyo la "Cumparsita" con maracas de *Kika*; "Por una cabeza" en la versión The Tango Project, que durito baila Schwarzenegger en *Mentiras verdaderas*; y el raro tango polaco que Preisner imaginó para *Blanc*. Los de *Cortázar* y Cantón, que este año cantó Cedrón, ¿caben en este rubro? Hay más informaciones para este boletín.

8. Varias películas yanquis trajeron música negra actual, entre rap, hip-hop y otras etiquetas cercanas, mezcladas con algo de jazz, reggae, soul o lo que venga. Ninguna de Spike Lee, aunque las tres primeras fueron... ¿film-noirs?: *Posse*, *Un detective suelto en Hollywood 3*, *Who's the Man*, *Los locos Addams* y *The Mask*. La última, una selección musical insuperable. *Cambio de hábito 2* se mantuvo más cerca del gospel y otros corales tradicionales, con un nivel de interpretación apabullante. También había mucha raíz afro en *Jamaica bajo cero*, un compilado reggae no muy interesante. Y no se vayan porque ahora viene lo mejor.

9. Sting —el amigo de Julio Iglesias—, Elton John, Bruce Springsteen, Living Colour, U2, INXS y unos pocos nombres más volvieron a atiborrar esa infinidad de bandas sonoras que apenas se diferencian por el orden de los intérpretes. Otro que tire y pegue.

10. Este año la BMG reeditó el disco *Concierto para quinteto*, grabado por Astor Piazzolla en 1971. Como bonus-track, el CD recupera la música que Astor Piazzolla escribió para el film *Con alma y vida*. Se trata de 13 minutos de su más puro estilo, aunque en una funcionalidad que los hace, a la vez, diferentes. Que pase el que sigue.

11. Fue raro ver una película —*BackBeat*— sobre Los Beatles con covers. A pesar de la misma lógica que, obviamente, puso a actores en lugar de los muchachos originales. Las versiones del grupo armado para la ocasión eran realmente buenas y funcionales, aunque... bueno, la misión, si no imposible, era muy rara. A otra cosa, mariposa.

12. Milán-Sur publicó varios compilados. Uno con las inflamadas partituras de Maurice Jarre para films de David Lean; otro con las de Pino Donaggio para Brian De Palma; un tercero con músicas de Bernard Herrmann, incluidos varios Hitchcock, *El ciudadano*, *Fahrenheit 451* o *Taxi Driver*; y un cuarto con diálogos y canciones a cargo de Marilyn Monroe, incluido el cumpleaños feliz dedicado a Kennedy. Una más y van...

13. *M Butterfly*, de Cronenberg, apenas recurrió a la ópera, excepto la estupenda escena del suicidio final. Pero fue interesante el cruce con la música clásica china, donde la poética sin palabras hace estremecer de ambigüedad a los prejuicios opuestos de sus dos personajes, el occidental y el oriental. Cambio de pareja...

14. Hubo algunos personajes músicos, además de los fabulosos cuatro. El inevitable Chopin de Zulawski, que se paseó por la banda sonora con sus apremios pasionales; el compositor muerto, inspirado y... trascendente de *Bleu*; la madre cantante y la hija violoncelista de *Ciudad de ángeles*, maravillosas; o la violinista ciega de *Testigo* y el excelente grupo The Drovers. También pelaba guitarra y canciones el telegrafista que no tenía un pelo de tonto; curtían troncolook los B'52 en el pueblo de Pedro; y queda una duda abismal, para el final. ¿El flautista callejero de *Bleu* es el mismo ridículo, ido y de melena rulienta que ultraja una flauta dulce y muchos oídos por la calle Corrientes? Y se va la otra.

15. Surtido final y caprichoso para un recordatorio ídem. Tres grandes bandas originales: la exquisita que escribió Elliot Goldenthal para el vampiro Cruise; la inspiradísima concebida por Elmer Bernstein para *La edad de la inocencia*; la que Ennio Morricone puso en *Lobo*, perfecta. Dos buenas bandas de rejunte: la que combinó maracas y melodrama en *Kika*, y la selección de antiguallas de *Forrest Gump*, donde brilló, una vez más, el chico pelvis en "Perro feroz". Sigue en el próximo punto. Que se ponga.

16. Hubo un musical que no lo era: fue el Shakespeare de Branagh, tan ligero, móvil y transparente que realmente se dejaba ver y oír como una comedia musical. Pero librándonos de esa cosa horrible de los personajes cantando para pedir la cuenta en el restaurante o decirle a la chica que enloquecen por ella. Una escena memorable: la de Tom Hanks en *Filadelfia*, atravesado por el drama operístico de *La mamma e morta* y ante la mirada y el oído contradictorio e inseguro de su abogado y los espectadores.
Hubo torpes y estupendos Gipsy Kings en el film de Weir; un poquito de etno-new-age que irritó a Panozzo en *Baraka*; uno de los mejores momentos de Vangelis en el remixado *Blade Runner*. Y muchas otras cosas más. Pero no esta noche. Cambio y fuera. ■

El Amante en la radio

Algo así como un programa de cine

Conducción: Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo J. Castagna y Gustavo Noriega
Atiende el teléfono y comenta bodrios: Santiago Gurrumín García

De lunes a viernes de 13 a 14 hs.

FM La Tribu, 88.7 MHz

Video Void

por Jorge La Ferla

En el año 94 ocurrieron eventos importantes que señalan algunas tendencias de la situación del video independiente a nivel nacional e internacional. Uno de los hechos que más conmovieron el ambiente de la farándula del video internacional fue la decisión de Pierre Bongiovanni, director del Centro Internacional de Video de Creación de Montbéliard, de acabar con el famoso festival que tendría que haber cumplido su séptima manifestación en el año 94.
Bongiovanni, más afianzado políticamente en el CICV, el único laboratorio de experimentación de video y artes electrónicas a nivel europeo, decidió de manera bastante expeditiva dar un golpe de timón a la focalización de las actividades del Centro en el videoarte para comenzar a producir obras de mayor envergadura con algunos pocos autores elegidos. La idea es empezar a incursionar en el tema de las imágenes virtuales y particularmente en el cine digital. Así es que uno de los mayores realizadores que existen en estos momentos en el campo del video, el inglés David Larcher, produce un trabajo, *VideoVoid*, 32', 1993, que se transforma en el segundo manifiesto fundacional de la institución y en una de las obras más importantes con imágenes creadas por ordenador. Es un trabajo de creación autorreferencial que marca posturas y límites en relación con la historia de la representación y con las posibilidades de la imagen virtual. Larcher resume y acaba una vez más con la historia de la representación óptica a través de las máquinas de visión y termina un trayecto que había empezado con otra obra cumbre, *EETC*, 69', 1986, en que traza un recorrido autobiográfico sobre las maneras de mirar y el devenir de las imágenes ópticas. *VideoVoid* es a la actualidad del centro francés lo que *Parabolic People* fue a las tablas de los mandamientos de Bongiovanni. Es justamente la autora de este trabajo, la brasileña Sandra Kogut —ver *El Amante* Nº 17 de julio de 1993—, la que está llevando a cabo otro de los nuevos grandes proyectos de Montbéliard, en este caso inaugurando la producción en cine digital con *Là*. A partir de una historia dramática-costumbrista filmada en 35 mm en la periferia de Río de Janeiro, procesó y editó digitalmente todas las imágenes para posteriormente pasar a un nuevo transfer en celuloide del mismo formato de filmación. Esta experiencia piloto es una búsqueda innovadora que en general, como muchos trabajos producidos en Montbéliard, generan en sí mismos una profunda reflexión desde la praxis de cada uno de los autores invitados y de las producciones que apuntan a una constante búsqueda de nuevos parámetros narrativos, estéticos y de difusión, y por sobre todas las cosas productivos en el campo del audiovisual independiente y de las nuevas tecnologías.
Otro acontecimiento importante lo constituyó la décima edición de VideoBrasil que se desarrolló en San Pablo durante el último mes de noviembre y donde una vez más se dieron cita las vedettes del video internacional. Este festival que nació como una muestra competitiva brasileña amplió hace varios años su convocatoria internacional pensando en el hemisferio Sur y convirtiéndose en un espacio de encuentro e intercambio entre realizadores del tercer mundo y particularmente de América Latina, aunque esto siempre contando con una masiva presencia de todos los dirigentes, curadores y realizadores del primer mundo: fue memorable por ejemplo en 1992 la visita de Bill Viola. Otro de los aciertos de VideoBrasil, a pesar de estar orientado hacia el video de creación, fue el de dar mucho impulso y permitir la participación de escuelas documentales y testimoniales así como a gente de la televisión en las muestras. Este año el premio al mejor videoarte del festival lo ganó *Janauba* de Eder Santos, uno de los realizadores de video más importantes del continente, una alegoría hermosa del desierto, la sequía y los límites de la representación en una nueva experiencia más metódica que rompe con el frenesí y la fragmentación de sus últimos dos videos. Eder Santos interpreta algunas nociones del gran escritor Guimaraes Rosa y vuelve a producir un cambio estético en una búsqueda más pausada de efectos y sentimientos. *Tereza* de Kiko Goifman, 16', 1992, un trabajo documental realizado en una cárcel de Campinas y de notable contundencia expresiva y fuerza de contenido, obtuvo el premio al mejor documental. *Diástole*, de Inés Cardoso, 3' 40", 1994, obra de profundo valor sentimental que refuerza el efecto a partir de un brillante trabajo de puesta en escena, obtuvo el premio a la mejor opera prima. La gran noticia fue el galardón que obtuvo *Captain Cardozo* de Gabriel Yuvone y Pablo Rodríguez Jauregui, 5', 1994, los cuales a través de un convenio que tiene VideoBrasil con el Instituto Nacional del Audiovisual de Francia concurrirán a perfeccionarse durante un tiempo a su sede de París en el manejo de máquinas de animación digitales de última generación. Otra iniciativa importante de VideoBrasil fue la de producir un espacio de creación de videoinstalaciones en que artistas de todo el mundo son elegidos para presentar un proyecto de los cuales la directora elige cuáles concretar. Este esfuerzo notable de producción convierte a VideoBrasil en el único lugar con producción propia de instalaciones en América Latina. Este año las mejores instalaciones a nivel conceptual y dinamismo espacio-temporal fueron *La porciuncula* de José Antonio Hergueta, *Le souffle du temps* de Robert Cahen y *Resurrection Body* de Rita Myers. El Festival cerró la última noche con *Poscatidevenum*, un espectáculo multimedia de música, imágenes de video, sombras fílmicas, baile, televisión y la locura creativa de Paulo y Eder Santos junto a toda una troupe traída desde Belo Horizonte. Hay dos cuestiones importantes a rever en VideoBrasil: los criterios de selección de los materiales y las causas de la merma del público a los eventos y exhibiciones.
Siguiendo con esta temática festivalera, en Argentina se produjeron varios eventos muy importantes en lo que fue 1994.
Uno de ellos lo constituyó el Segundo Festival Latinoamericano de Video, Rosario 94, organizado por la municipalidad de Rosario con activa colaboración de Cartoi Díaz, Darío Díaz y el equipo de TEA TV. Este festival se ha convertido en sólo dos ediciones en una referencia en el panorama del video del continente debido a varias razones, la principal es la buena organización de la muestra competitiva, el intenso programa de actividades paralelas, seminarios, cursos y presentaciones que enriquecen la posibilidad de participación de la gente con meros espectadores. A pesar de una clara tendencia e interés alrededor del video popular, los organizadores se han manejado con notoria pluralidad e inteligencia al convocar a un amplio espectro de la producción videográfica nacional y latinoamericana, en la cual el documental, el video político, el institucional, el material televisivo y el videoarte pueden participar de la manifestación produciendo un rico y fundamental diálogo entre las obras, el público y los realizadores. La municipalidad de Rosario es el primer ente nacional que está organizando una videoteca de consumo público, otro hecho inédito en el país.
En lo que respecta al videoarte, los galardones del Festival de Rosario fueron para *Boleto multa*, de Luis Campos (12', 1993), obra notable a la cual nos referimos en el número de balance de 1993, y *El vacío*, de Marcello Mercado, obra que también fue premiada este año en la Cuarta Mundial del Video de Bruselas. Con respecto a esta última y a pesar de estos galardones, me permito disentir. A mi entender este trabajo del talentoso Mercado es efectista y de un

trabajo conceptual pobre que no está a la altura de su búsqueda expresiva y significa un retroceso con respecto a un video fantástico como es *La región del tormento*.

El Tercer Festival Francolatinoamericano de Videoarte tras la hecatombe de 1993 surgió de sus cenizas e impactó fuertemente, principalmente por la cantidad de público que concurrió y que colmó todos los días la sala principal del Centro Cultural Ricardo Rojas y debido a la calidad del material exhibido, que consistió en una selección de los mejores videos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Francia y Uruguay. El festival contó con la presencia de Robert Cahen, que además de presentar una retrospectiva de sus primeros trabajos se movió activamente entre el ambiente de video de Buenos Aires, criticó y discutió con todo el mundo (ver *El Amante* de diciembre último), y realizó un seminario de gran nivel sobre el proceso de fabricación de un videoarte a partir de un análisis crítico de su obra, donde puso especial énfasis en el pensamiento del sonido. El trabajo de organización del Servicio Cultural de la Embajada de Francia y del Centro Cultural Ricardo Rojas fue, a pesar de algunos errores, bastante más correcto. Esta colaboración entre ambos entes se prolonga en un convenio firmado entre la Universidad de Buenos Aires y la Embajada Francesa por el cual las partes se comprometen a coorganizar el festival hasta fin de siglo. El trabajo de curadoría por Argentina fue llevado a cabo por Sara Fried, que realizó la selección de video argentino con mucha probidad, como lo hiciera Graciela Taquini el año anterior. Eduardo Russo compartió la responsabilidad de curadoría y elaboró un profundo y fino análisis, fiel a su estilo, del video nacional y de las obras seleccionadas que por un lamentable y garrafal error no fue publicado y fue distribuido en separata. El festival cerró el último día con una selección de los mejores trabajos de la muestra y con el estreno absoluto para Buenos Aires de *El poder de la palabra*, 20', 1988, video de Jean-Luc Godard producido por France Telecom, y *VideoVoid* de David Larcher. El jurado internacional reunido en Colombia determinó que *Heliografía*, 4' 40", 1993, fue el mejor video del festival y para mí constituyó la mejor obra del año pasado. A Mr. Caldini se le ha otorgado un viaje a Francia para realizar una producción en video.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana continuó con el estupendo trabajo realizado en 1993 con Buenos Aires Video V, organizando este año la tradicional muestra anual en su sexta edición alrededor de un concurso competitivo que fue importante debido a la confirmación del surgimiento de nuevos valores de cualidades muy interesantes en el panorama del video de creación argentino. El galardón principal lo obtuvo *Saint-Ex*, 6', 1994, de Diego Lascano, uno de los principales realizadores de video independiente del país, que continúa con la línea de trabajo que inaugurara con *Arde Gardel*, al elaborar ficciones utilizando el soporte digital en un trabajo retrospectivo de reconstrucción de hechos o acontecimientos históricos realizados, como ya es costumbre en Lascano, con suma prolijidad y profesionalidad. El resto de los premiados son todos realizadores que están en el comienzo de su producción y que aseguran la continuidad y las expectativas de renovación del panorama de video local. Entre ellos Julio Real, Pablo Grilli, Camilo Ameijeiras, Margarita Bali y Gustavo Macri.

El Festival de Cine y Video de Arquitectura y Diseño FADU 94, con la dirección de Graciela Rapponi y organización centrada en el departamento de cine y video dependiente de la Secretaría Académica de la FADU, también se ha transformado en un evento clásico que convoca de una manera bastante amplia a todo el espectro del quehacer del video y del cine nacional pues no se limita únicamente a su temática original. El mismo se desarrolló este año en Recoleta y acompañó toda la muestra competitiva e informativa con toda una serie de eventos que se constituyeron en foros de discusión y debate alrededor de todos los temas que hacen a la enseñanza del cine y el video, la realización y el estado actual de la producción y el pensamiento sobre las imágenes del futuro. Es de esperar que este festival tenga un mayor apoyo pues se ha convertido en un importante foro de intercambio y debate.

Dos estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, Aldo Consiglio y Camilo Ameijeiras, desafiaron la ideología dominante de su carrera en lo que hace a la ausencia y al desprecio de la enseñanza y la praxis del video y de la televisión como medios específicos y sostuvieron con mucho tesón, habilidad y escaso apoyo de las autoridades del Centro Cultural de Recoleta el *Zoo Video* que continuó de alguna manera la experiencia de Video Espacios que funcionó durante 1992 y 1993 en el Espacio Giesso produciendo una serie de eventos y muestras que se constituyeron en el único espacio de exhibición frecuente de videos en Buenos Aires en 1994. Por el momento han terminado el ciclo en el que con gran amplitud y calidad, aunque de repente con mucha dispersión, lograron dar un panorama de la producción nacional e internacional. El futuro de *Zoo Video* por el momento es incierto debido a la falta de producción, de apoyo oficial y de espacio propio.

En lo que concierne a las obras, podemos tomar dos trabajos como aproximación al panorama expresivo del video argentino y que considero los más significativos e importantes que se han producido en este año.

Primero lo nuestro, 3', 1994, de Julio Real, auspicioso segundo trabajo de este notable docente de medios audiovisuales y realizador que produce una obra de notable contundencia a partir de jugar *in extremis* con algunos elementos fundamentales en una puesta basada en la distorsión de una supuesta figuratividad de la imagen electrónica. Esta referencia proveniente de una publicidad se desarma en ciclos asincrónicos en un doble trabajo de desestructuración de una imagen de país oficial pero desde una imagen y un soporte que ya no garantizan la tranquilidad de la representación burguesa, de la ilusión de la tercera dimensión y de la analogía con la realidad. Esta cadencia serial de distorsiones interactúa con una banda original de sonido que recuerda algunas cadencias o climas de cuartetos de Bela Bartok que crean un denso espacio sonoro que es el verdadero lugar del otro espacio representacional eludido por la imagen de video. Este trabajo poderoso de Real no hace más que crear un compás de espera por su próximo trabajo.

Captain Cardozo, 5', 1993, de los capitanes rosarinos Gabriel Yuvone y Pablo Rodríguez Jáuregui, es otro trabajo importante según mi entender pues abre una nueva brecha en la sólida obra de Jáuregui, muy inspirada en una narrativa cinematográfica con una fina elaboración formal. En esta colaboración con Gabriel Yuvone aparece un trabajo más contaminado por una estética más contemporánea en lo que hace a la fragmentación del espacio de reconstrucción de los fondos referenciales de los dos personajes recreando una profundidad de campo con espesor narrativo a partir del uso de la incrustación. Los intertextos televisivos son de una riqueza impactante al elaborarse por un lado un homenaje a personajes míticos de la televisión argentina, y a la Coca Sarli, en unos vericuetos narrativos que nunca desvían el devenir de los dos actantes en su lucha por el bien. Esta contaminación televisiva que se amplía paródicamente a las clásicas series de suspenso o de ciencia ficción televisivas puede constituirse en una veta muy interesante a nivel productivo y expresivo para ambos realizadores pues podrían generar, de hecho aparentemente están en eso, una importante saga de aventuras con este sistema que podría perfectamente ser vehiculizado por nuestra madre la televisión pública.

En lo que respecta al panorama general de apoyo a la actividad audiovisual, las autoridades pertinentes se siguen manejando con una notoria miopía con respecto al tema del video y la utilización de nuevas tecnologías. Básicamente en lo que respecta a la enseñanza, producción y difusión sigue existiendo un desierto notorio dentro del cual una de las excepciones la constituyen los llamados a la producción del Fondo Nacional de las Artes en lo que respecta a organismos públicos. Por otra parte la Fundación Antorchas se ha convertido en este último año en el ente con el mayor dinamismo impulsor de la producción, difusión y perfeccionamiento de productos experimentales en cine y en video, siendo en estos momentos la institución que más fondos está destinando a estos fines en el país.

No es casualidad que en estas líneas se haga referencia a los festivales y muestras, ya que siguen siendo, por el momento, el único ámbito en el que se pueden consumir las obras del video argentino debido a que aun no existen canales de exhibición con un esquema de producción serio que garantice una difusión masiva por televisión de aire o por cable. La mayor parte de las instituciones oficiales ignoran el fenómeno del video en todas las áreas que deberían participar, es decir, producción, difusión y derechos aunque afortunadamente esto no es impedimento para que siga desarrollándose una profusa actividad.

Este análisis no pretende ser exhaustivo; por ejemplo, falta agregar información sobre los festivales de Cipolleti y de Bahía Blanca, así como análisis más profundos sobre algunas obras o tendencias estéticas. Además yo he estado directamente involucrado en varios de los eventos mencionados, por lo que todo este análisis está fuertemente basado en mi devenir en el medio. Por esto invitamos a realizadores, animadores culturales, programadores de eventos y a toda persona que quiera agregar impresiones a enviar cartas a la sección lectores para ampliar quizá de una manera más fehaciente y exhaustiva este panorama sobre el video de creación.

Que el 95 sea. ■

Balance 94

Más allá de una duda razonable

por Silvia Schwarzböck

La Biblia junto al calefón. El sentido común no acostumbra cuestionar lo consagrado. Con la penetración del marketing en todos los niveles de la realidad, el triunfo del sentido común parece un hecho consumado e irreversible. Frente a este estado de cosas, algunos reflotan una tradición intelectual tan fuerte como la anterior: la de pensar contra el sentido común. ¿Qué tiene que ver esto con los estrenos en video? Mucho. Cada vez que uno duda de si alquila o no una película que se estrenó directamente en video, queda atrapado —sin querer— entre estas dos tendencias. Por un lado, está el imperio del sentido común, del que uno participa sin remedio, que dice: "si no pasó por los cines, por algo será". Por el otro, está la permanente tentación de rebelarse contra los prejuicios y pensar que se trata de una rareza incomprendida y que, por eso, ha sido disfrazada injustamente de producto berreta. La sospecha de que un Poder Nivelador Abstracto ha puesto una vez más la Biblia junto al calefón es tan fuerte como la confianza infundada en el olfato comercial de los distribuidores, que sabría anticiparse a la reacción del público. El problema es que la duda está más que justificada. Muchas veces para saber-qué-ver de todos estos estrenos la cultura cinéfila no ayuda, porque la ficha técnica suele ser un catálogo de nombres desconocidos (¿debutantes?, ¿directores o actores de televisión? o la sospecha más terrible: ¿un telefilm?). A este problema se suma otro de orden superior (la incertidumbre frente a lo desconocido se resuelve corriendo el riesgo de alquilar la película y ver qué pasa, pero este otro es ya un problema de política comercial).

Porque lo cierto es que mucho de lo que no se estrena en los cines parece delatarse a sí mismo como inferior: la exclusividad del estreno-en-video está presentada en la publicidad y la gráfica mismas como una carencia, como un castigo por la insuficiencia de sus atractivos. La estrategia parece reducirse a destacar lo común, lo genérico, como si el único valor positivo que tuvieran estos films fuera su parecido con otros que sí se estrenaron en los cines. Con esto no se hace otra cosa que reflejar en términos de política comercial una tendencia bastante lamentable, de la que la industria no parece aún arrepentirse: la de agotar las posibilidades de explotación de un film exitoso, rehaciéndolo tantas veces como sea posible en versiones más baratas y con mínimas variaciones. Por eso, entre los estrenos en video se impone cada vez más un tipo de películas que recuerda lo que alguna vez fueron las *exploitation movies*: films de bajo presupuesto, con una marcada pertenencia a un género (o, más que nada, a un subgénero), que contaban de antemano con el beneplácito de un público fanático. Pero, ¿qué pasa con los cinéfilos que no comulgan con la idea del cine fast food y aspiran a encontrarse con alguna sorpresa? La curiosa estrategia de "nivelar hacia abajo" los estrenos, otorgándoles a todos por igual una apariencia de segunda categoría, no hace más que desorientar las buenas intenciones de los amantes del cine que aún conservan su espíritu de aventura. Así y todo, hay que perseverar y seguir pensando contra el sentido común: una que otra sorpresa cada tanto suele compensar una larga lista de decepciones.

La verdad increíble. En pleno fin de siglo, cuando ya casi nadie puede tomarse en serio el tema del contacto con extraterrestres, se estrena en video *Fuego en el cielo*, de Robert Lieberman, una de las sorpresas del año. Lieberman rompe con casi todas las convenciones de la ciencia ficción e indaga desde los márgenes del género una nueva forma de paranoia mucho más difícil de desterrar que la idea de que no estamos solos en el espacio. Para eso, construye una pesadilla de horror cotidiano que gira alrededor de otra idea mucho más inquietante: que la verdad puede no ser verosímil, y deja al espectador con la oscura sospecha de que cualquiera puede ser víctima de un suceso inverosímil pero real. Para confirmar el carácter de rareza de esta película basta decir que los efectos especiales ocupan menos de 20 minutos de metraje y sirven de soporte a las imágenes más aterradoras que podamos imaginar (en las que se dan cita las obsesiones de Giger, Munch y Cronenberg a la vez).

La otra cara del amor. En la excelente *Bye Bye Blues*, el cuarto largometraje de Anne Wheeler, la directora canadiense se propuso revisar desde un punto de vista femenino un episodio olvidado por el cine de Hollywood: el protagonismo laboral de las mujeres mientras los hombres peleaban en la Segunda Guerra y la transformación que esto significó para muchas de ellas. La película resulta una rareza no sólo porque está hecha a contramano de todas las convenciones hollywoodenses sobre el tema, sino también por el modo extraordinario en que transmite la ambigüedad de los sentimientos de los personajes. La extrañeza de *Bye Bye Blues* radica justamente en la familiaridad que establece con el espectador, una sensación muy difícil de comunicar. En ella —tomando prestadas las palabras de Wenders— "verdaderamente hay algo que deviene indescriptible".

Breve antología. Esto no fue todo. Este año, un director consagrado como Peter Bogdanovich fue injustamente marginado al video. La más que interesante *Una cosa llamada amor* no pasó por los cines (ver comentario en *EA* Nº 27, p. 29). Otro caso fue el de Sondra Locke, aunque su tercera película, *Muerte en pequeñas dosis*, no está a la altura de la anterior, titulada aquí *Tentación peligrosa*. El "Stephen King del año" fue la miniserie televisiva sobre *El Apocalipsis*, dirigida por Mick Garris y editada en video en dos cassettes de tres horas cada uno (comentario en *EA*, Nº 28, p. 59). Los fanáticos de *El mundo según Wayne* (la primera, la segunda es mala) no deberían perderse otra de las sorpresas del año: *Una novia sin igual* de Thomas Schlamme con el genial Mike Myers —Wayne— (comentario en *EA*, Nº 32, p. 56). Aquellos a los que no les gustó *El mundo según Wayne* deberían verla igual, porque tiene los mejores gags y los mejores personajes secundarios del 94. Otro acontecimiento del año fue la edición en video del dibujo animado *Batman, la máscara del fantasma* de Eric Radomski y Bruce Timm, basado no en la historieta original de Bob Kane (1939), sino en la versión revisionista de Frank Miller (1986), la misma que inspiró los dos *Batman* de Tim Burton. El excelente guión de Alan Burnett logra encontrarle una vuelta de tuerca a la ya conocida transformación de Bruno Díaz en el hombre murciélago a través de la introducción de un personaje femenino que le hace sombra al superhéroe. Otra sorpresa fue *Hay una película en mi sopa* de Alexandre Rockwell (comentario en *EA*, Nº 31, p. 54). Las decepciones... mejor olvidarlas. ■

E S T R E N O S E N V I D E O

***Convivencia*, Argentina, 1994, dirigida por Carlos Galettini, con Luis Brandoni, José Sacristán y Cecilia Dopazo.**

Cuando Cecilia Dopazo irrumpe en la casa de fin de semana que desde hace 20 años comparten Sacristán (Adolfo) y Brandoni (Enrique), lo primero que observa es que la construcción está llena de humedad y de goteras. Lo curioso de este comentario es que la fotografía de Félix Monti y la dirección de arte de Jorge Ferrari muestran unos interiores primorosos e inmaculados en los que cualquier defecto resulta no sólo invisible, sino también inimaginable. Que el texto de la obra de Viale vaya por un lado y la ambientación del film por el otro no debería sorprender a nadie, habida cuenta de la incoherencia estética normal en el cine argentino. Se sabe que el director de fotografía y el escenógrafo tienen derecho a lucirse y nada mejor para eso que mostrar objetos bonitos iluminados publicitariamente, aun cuando lo que se cuenta sea invariablemente sórdido.
Tampoco debería sorprender la profusión de escenas de desnudo de Cecilia Dopazo. Su presencia, que el texto señala como una verdadera aparición, debería contribuir a perturbar a los protagonistas aunque su vestuario recuerde mucho al de las mujeres de los films con Porcel y Olmedo. Ni siquiera debe resultar extraño que la cámara la filme en la ducha cuando los otros no la ven y al solo efecto de estimular el voyeurismo del espectador. Si el cuerpo de Dopazo dio tanto resultado en *Tango feroz*, sería injusto privarlo a Galettini de hacer un uso intensivo de él.
Lo verdaderamente original de *Convivencia* —la película argentina más taquillera del año— es, en cambio, que se propone como una perfecta metáfora de la nueva sociedad argentina. Resulta que Sacristán tenía un amigo intelectual, Tulio (Víctor Laplace), al que Brandoni odiaba, razón por la que lo dejó morir ahogado hace quince años. Desde entonces, la imagen de la muerte ronda la casa (notemos de paso el toque infaltable de realismo mágico) y el fantasma de Tulio es un motivo de rencor. Pero aparece Cecilia Dopazo y en una alegoría largamente subrayada, hace andar el reloj de la vida detenido desde hace mucho tiempo.
Enrique y Adolfo reviven frente al contacto con la chica. La movilización espiritual permite que Enrique confiese que provocó la muerte de Tulio y desoyó sus gritos de auxilio. Tras una breve catarsis de llanto, el asunto queda superado y los amigos quedan disponibles para compartir el amor que la mujer les propone.
Desgraciadamente, otras minucias se interponen entre ellos. Ella huye, el reloj se detiene y la parca seguirá rondando muchos años más tarde. Cómo no ver en este relato una evidente invitación a olvidar y perdonar los crímenes de la dictadura militar y a adherir a la sana diversión que ofrece un símbolo de la sexualidad mediática y de la más estricta contemporaneidad, un símbolo que hace funcionar el tiempo nuevo. La ligereza con la que se trata ese asesinato, la personalidad al fin y al cabo detestable de ese "intelectual que te llenaba de fantasías", el contraste —una vez más— entre una generación de viejos culpables sin remedio y otra de jóvenes inocentes sin memoria terminan de dibujar esas siniestras similitudes.
No es que Galettini se proponga como ideólogo del olvido y la amnistía. Resulta simplemente que su cine irresponsable y mercantil no puede hacer otra cosa que construir personajes enfermos en una sociedad sana y recrear hasta el infinito los eslogans que esa sociedad propone. ■

Quintín

***El ladrón* (*The Thief*), EE.UU., 1952, dirigida por Russell Rouse, con Ray Milland, Martin Gabel y Rita Gam.**

Hace un par de años se estrenó una película del mejicano Paul Leduc, *Bar Latino*, en la que, ante la sorpresa de los pocos espectadores que la vieron, la historia se narraba prescindiendo de la palabra; lo mismo ocurría en un reciente film: *Stella Polaris*, que se exhibió un solo día durante una semana de cine noruego en la Sala Lugones. Pues bien, en 1952, un poco conocido realizador norteamericano, Russell Rouse, del que sólo unos pocos cinéfilos contumaces recuerdan algunos films interesantes hechos en esa década —entre ellos, *El pistolero invencible*, un atractivo western cuya última secuencia de más de media hora de duración estaba trabajada en tiempo real—, dirigió este curioso ejercicio de estilo. Sin recurrir a ninguna línea de diálogo y confiando en una exposición puramente visual, el film relata el robo de importantes documentos de seguridad que efectúa un físico nuclear norteamericano. Si bien la película, como todo *tour de force*, no puede por momentos eludir lo forzado de su mecanismo, es posible que de haber contado con un guión más riguroso e imaginativo y un final más abierto y menos convencional hoy se estaría hablando de una pequeña obra maestra. De todos modos, la fluida utilización de la cámara, que alcanza su clímax en la persecución en el Empire State, la inteligente utilización de la banda de sonido, más allá de algún exceso de la partitura musical, una soberbia composición de Ray Milland, la contrastada iluminación en blanco y negro con ecos de la serie negra y varios aciertos de puesta y planificación, logran que el resultado final sea interesante.
En tiempos en que la narración cinematográfica en términos visuales parece quedar reducida a la acumulación de efectos especiales y acelerados montajes videocliperos, la visión de este film, hecho a contrapelo de usos y costumbres vigentes, puede resultar una experiencia gratificante. ■

Jorge García

***Una temporada de incendios* (*The Burning Season*), EE.UU., 1994, dirigida por John Frankenheimer, con Raúl Juliá, Sonia Braga y Edward James Olmos.**

Una experiencia terrible del cine es la de ver la última película de un actor del que sabemos que murió poco tiempo después. Es difícil sustraerse a la tentación más bien morbosa de descubrir los indicios de lo que habrá de ocurrir en los rasgos de la víctima. Un Raúl Juliá demacrado hace de Chico Mendes, el líder sindical y ecologista del Amazonas, un personaje que debió de ser mucho más flaco que Homero Addams. La reducción de tamaño no impide que Juliá despliegue una vez más su enorme y fatigada energía y desgrane el acento inimitable que alguna vez oímos narrando uno de los documentales que hizo Andrés Di Tella para la televisión de Boston. Este otro telefilm, sobriamente contado por Frankenheimer, permite intuir en su trama convencional —es una crónica típica sobre la lucha y el asesinato de un dirigente popular— dos elementos interesantes. Uno es la asombrosa relación de amor-odio-imitación de la derecha brasileña por los Estados Unidos, encarnada en el terrateniente que cree tanto en el liberalismo económico como en el asesinato político (orden y progreso). El otro es que la sensualidad y la habilidad que la política requiere aumentan en la medida en que ésta se hace más transparente o, dicho de otra manera, cuánto mejor político fue seguramente Gandhi (al que el Mendes del film se parece) que Mussolini. ■

Quintín

El amante de los videoclips

Stonesclips

por Gustavo J. Castagna

Para muchos, muchísimos, el sueño está a punto de cumplirse. Vienen los Stones. La espera se termina y Jagger, Richards, Wood y Watts estarán en River dentro de pocos días. Vienen, existen y, para miles, la cercanía, estar junto a ellos, será algo así como alcanzar la gracia, ver la luz, al fin.
Desde hace varios meses, los canales dedicados a los clips presentan los tres *cortes* de *Voodoo Lounge*: *Love Is Strong*, *You Got Me Rocking* y *Out of Tears*. Primera pregunta que se plantea: ¿son buenos los clips de los Stones? No. Pero, ¿son malos? Tampoco; la mayoría, digamos, son convencionales. En los no más de veinte clips de los Stones, más allá de las distintas formaciones de la banda, se mezclan presentaciones en vivo con auténticos trabajos realizados con la estética del fragmento, que al fin y al cabo es la que nos importa. Lo primero que aparece es el protagonismo de Jagger: el cincuenta por ciento de cada uno de los clips le pertenece, junto a una cámara que rodea su figura y sigue sus pasos. Es decir, ya tenemos un actor en los clips de los Stones. A partir de ahí la iconografía clásica: los movimientos corporales de Richards con la guitarra, los cigarrillos de Ron Wood, la austeridad de Charlie Watts en la batería, la rigidez de Billy Wyman en el bajo, la alegría de Mick Taylor y el rostro perdido de Brian Jones. Con estas condiciones podemos disfrutar de *Satisfaction*, *Ruby Tuesday*, *Time Is on My Side*, *Angie* y *Shattered*, cinco trabajos en vivo de distintas épocas, pobres si los comparamos con las presentaciones de bandas de los últimos años (AC/DC, Guns N' Roses, Talking Heads), elementales por la puesta de la cámara pero, claro está, gozosos por la música en sí misma.
Dejando de lado al grupo en vivo, tenemos los clips de la época de Mick Taylor: *Wild Horses* (1972) e *It's Only Rock and Roll* (1974), donde se mezclan el *reviente* de aquellos años —basta verles las caras en el primero— y la improvisación del segundo, donde se muestra cómo dentro de una carpa Watts desaparece de a poco tapado por la espuma. Dos clips típicos de los 70: imagen sucia, escaso interés en la iluminación, planos largos y, especialmente en *Wild Horses*, una puesta similar a *Let It Be* (que me perdonen los fans de los Stones). *Hot Stuff* (1975), ya incorporado Ron Wood, señala un punto a destacar: lo bien que se manejan los Stones en espacios reducidos. Una estación de trenes como escenario y unos cortes ríspidos en el montaje y continuos congelados de la imagen nos traducen la onda psicodélica de aquellos años. Esa adicción (no confundir este término por favor) al espacio acotado se repite en *She's So Cold* (1980) y *Start Me Up* (1981): primeros planos de Jagger, Richards y Wood atrás, Wyman perdido en un costado y Watts en cámara cuando es necesario. La iconografía clásica, en tanto, vuelve a repetirse. Sin embargo, en *Emotional Rescue* (1980), los Stones ya se habían rendido a la tecnología. Primer trabajo en que ellos no están en cámara, las escenas desde un supuesto televisor nos traen a los Stones trasplantados a la era de la computación. Mucho mejor está resuelta la imagen en el muy posterior *Between a Rock and a Hard Place* (1989) donde, ante otra ausencia de la banda, las sobreimpresiones de la letra del tema con los rápidos cortes dejan ver que los Stones ya se sentían cómodos en una nueva era dentro del videoclip. La anterior etapa, podríamos decir, se había cerrado con *Waiting on a Friend* (1981) y *Harlem Shuffle* (1986), dos estupendos trabajos con elecciones estéticas opuestas. En el primero, vemos a Jagger sentado junto a tres negros en la entrada de una casa, la llegada de Richards, algunas líneas del tema cantadas por ambos y el traslado de los dos a un bar donde aguardan los otros integrantes de la banda. Otra vez el espacio acotado: en el traslado de un lugar a otro se elige la elipsis como recurso formal y en las escenas del bar, según la ubicación de cada uno, volvemos a encontrarnos con el protagonismo de Jagger. En *Harlem Shuffle* se conecta una coreografía que anuncia los clips de Michael Jackson con los dibujos animados. Pronunciados cortes y una estética atenta a la profundidad de campo más una inquieta cámara en mano decidida a seguir los movimientos de la banda nos entregan el clip más rítmico de los Stones, por el tema en sí mismo y por la composición de la imagen.
Mixed Emotions (1989) trabaja el color con el blanco y negro y, por primera vez en los Stones, confunde la actuación del grupo con los descansos de filmación. Casi como anunciando los futuros *backstage* en los videoclips (Madonna, Guns N' Roses), *Mixed Emotions* se transforma en un clip pionero y vuelve a conciliarse con el encierro de la banda y con la generosidad de la cámara en el rostro de Jagger. *Sex Drive* (1991), en cambio, demuestra que los cinco Stones son buenos actores. Uno de los escasos clips narrativos de la banda, sorprende ver a Watts jugando de psicoanalista de un Mick Jagger conflictuado con las mujeres.
Y llegamos a los tres clips de *Voodoo Lounge*. *You Got Me Rocking* es la típica y falsa presentación en vivo que compagina escenas de distintas actuaciones de la banda. El tema vale por sí solo. *Out of Tears*, por su parte, está marcado por la convención del clip ya que el tema en sí promueve el estatismo de las imágenes. El mejor es *Love Is Strong*, realizado por David Fincher (*Alien 3*). Un blanco y negro riguroso y la armónica de Jagger que despierta a los habitantes de la ciudad. Historias de amor que se cruzan, Richards moviendo sus restos, Watts más impasible que nunca y Ron Wood recostado en una pared. Pero los Stones son gigantes y, como si estuviéramos viendo una película de Godzilla, los cuatro superan las alturas de los edificios. La técnica vuelve a aparecer en un clip Stone pero *Love Is Strong* necesita una imagen irreal para el retorno a los orígenes de la banda, al primitivismo del blanco y negro de las presentaciones en los shows de Ed Sullivan y Dean Martin. Los cuatro están por encima de cualquiera, parece decirnos *Love Is Strong*, y la escena final con la banda acercándose a la cámara, caminando despacio, nos anuncia que ya están cerca. Falta poco. Mientras tanto, la televisión agotará a los Stones. Y cuando ya se hayan ido, tal vez, esta nota no tenga ningún sentido. ■

¿Cómo es esto?

En la medida de lo posible, el propósito de esta nota es ordenar los distintos espacios que día a día emiten los canales dedicados a los videoclips. Recomendar programas, comparar segmentos y, si se puede, encontrar ese clip que vimos y que queremos volver a ver serían otros de los objetivos. Y sin necesidad de andar haciendo zapping.

por Gustavo J. Castagna

Canales. MTV, Music 21 y Much Music pasan videoclips durante todo el día. Music 21, salvo el espacio *Alto voltaje*, no necesita presentadores. MTV tiene a unos tales Alfredo, Gonzalo y Edith, mezclando chascarrillos vernáculos y mejicanos, tiene a una tal Ruth, argentina, eléctrica y con el pelo naranja, y tiene a Daisy Fuentes (¡¡¡), acento extraño y hermosa por donde se la vea, como comunicadores de los numerosos espacios del canal de Miami. Much Music, producción local, es el único de los tres que prefiere un contacto con el interesado mediante cartas y pedidos. La impecable imagen de MTV, por su parte, les roba varios cuerpos a los otros dos canales.

Espacios. Los más interesantes de Much Music son *Ruta sin límites* (con producción propia), *Conciertos y especiales*, *Back Trax* (con bandas, por lo general, de los 60 y 70), *Spotlight* (entrevista subtitulada y concierto a una banda o solista), *R. S. V. P.* (programa que arman los televidentes), *Power 30* (heavy metal o punk) y *Countdown* (el ranking del canal). También está *Latin Music*, pero ojo que por ahí pueden andar los clips de Diego Torres y Luis Miguel. De MTV, aun con la salvedad de tener que soportar a la mayoría de los presentadores, se destacan *Rockumental* (la historia de una banda o un solista a propósito de su último trabajo), *Top Ten USA*, *Top 20 MTV* (ahí anda Daisy Fuentes), *Insomnia* (para aquellos que no pueden dormirse, nada mejor que ver un clip de AC/DC y otro de Motorhead) y *Headbangers* (con lo último de lo último, tal como se anuncia). También está *Videos coolísimos*, pésimo nombre de un programa que viene después de *Beavis & Butt-head*. Por su parte, Music 21 se destaca con *Special 21*, casi una hora de música donde puede verse la evolución dentro del videoclip de un mismo intérprete. Por este espacio ya pasaron Gabriel, U2, Tina Turner, Depeche Mode, Guns N' Roses, INXS, Talking Heads, The Doors y los Stones, entre otros. Es decir que el segmento está dedicado a una banda o solista con una historia atrás. Y como Music 21 es el más *histórico* de los tres canales (lo que no quiere decir apolillado), tiene en su programación a *Rocanrol*, dedicado a la historia de la música nacional, y *Sold Out*, recitales recientes de bandas en nuestro país. También está el citado *Alto voltaje*, espacio similar a *Power 30* en Much Music y a *Videos coolísimos* en MTV.

Compactos. Acá empiezan los problemas con las tortas o compactos o videoclips que no tienen un espacio fácilmente identificable en cada una de las programaciones. Y empiezan las rotaciones. Con MTV no hay problemas debido a que los chamacos y las argentinas (y Daisy Fuentes) se dedican a presentar los videoclips ya que es el único de los tres canales que no tiene programación de compactos o clips rejuntados. De ahí que la repetición de clips tiene relación con los nombres de cada uno de los espacios. La rotación en Music 21 se da cada seis horas. Por ejemplo, si vemos un clip a las 7 de la mañana (buena hora) éste se repetirá a las 13, 19 y 1 de la madrugada (también es una buena hora). Por su parte, la rotación en Much Music se da cada ocho horas. Por ejemplo, si vemos un clip a las 8 de la mañana, se repetirá a las cuatro de la tarde y a medianoche. Los fines de semana, generalmente, se reitera la programación en los tres canales y puede aparecer cualquiera de los compactos de los días anteriores.

Títulos. No hay un criterio unificador en el momento de empezar y segundos antes de que termine un videoclip. MTV presenta el título del tema en inglés, el álbum al que pertenece, el intérprete y el sello. Music 21 es más austero y nac & pop: intérprete, título en castellano, sello y año del clip. Much Music, por su parte, elige el título en inglés, el intérprete y el sello. Me quedo con la información de MTV: "Mixed Emotions" suena mejor que "Emociones mezcladas".

Publicidades y separadores. No abundan tantas publicidades entre un clip y otro aunque en los últimos meses, en especial, es una tendencia que va creciendo en Much Music. Music 21 tiene pocas publicidades —por lo general, surgen entre dos o tres temas— y MTV, por su parte, viene con las propagandas (sí, soy consciente de que es un término viejo) internas del canal, anunciadas por los mismos presentadores. En medio del corte y la fragmentación —por si fuera poco, dentro de la estética del clip— surgen como imprescindibles los separadores de MTV. El que cuenta una pelea de boxeo con los dos personajes al final yéndose al cielo resulta negro, trágico y genial. ■

Espacios y horarios

MTV: *Top Ten USA* (domingo, 17 y 24 hs.); *Top 20 MTV* (viernes, 21 hs.; sábado, 8 y 16 hs.; domingo., 20 hs.); *Rockumental* (sábado, 22 hs.; martes, 22.30 hs.), *Beavis & Butt-head* (martes a sábado, 1 y 5 hs.); *Headbangers* (sábado, 23 hs.; domingo, 5 hs.); *Insomnia* (lunes a domingo, 7 hs.); *Unplugged* (sábados, 22.30 hs.; jueves, 22.30 hs.).
Music 21: *Special 21* (lunes a domingo, 8, 12, 16, 20, 24 y 4 hs.); *Roncanrol* (sábado, 1, 9 y 21 hs.; domingo, 14 y 23 hs.; martes 6 y 18 hs.; jueves 2 y 14 hs.; viernes 5 y 22 hs.); *Sold Out* (sábado, 2, 6, 18 y 22 hs.; domingo, 18 y 22 hs.; miércoles, 3, 9 y 22 hs.; lunes, 18 hs.); *Alto voltaje* (sábado, 5, 10 y 17 hs.; domingo, 11 y 15 hs.; martes, 19 hs.; jueves, 6 y 17 hs.).
Much Music: *Conciertos y especiales* (sábado, 22 hs.; domingo, 6 hs.; lunes, 22 hs.; martes, 6 hs.); *Ruta sin límites* (martes, 22 hs.; miércoles, 6 hs.; domingo, 19.30 hs.; lunes, 3.30 hs.); *Power 30* (lunes, 4.30 y 12.30 hs.; miércoles, 19.30 hs.; jueves, 3.30 hs.; domingo, 20.30 hs.); *Back Trax* (jueves, 22 hs.; viernes, 6 y 14 hs.; sábado, 19.30 hs.; domingo, 3.30 y 11.30 hs.); *R. S. V. P.* (lunes, 2.30 y 10.30 hs.; miércoles, 1, 9 y 19 hs.; jueves, 1, 9 y 19 hs.; sábado, 18.30 hs.; domingo, 2.30, 10.30 y 18.30 hs.); *Countdown* (lunes, 24, 9 y 16 hs.; viernes, 18.30 hs.; sábado, 2.30 y 10.30 hs.); *Spotlight* (lunes a domingo, 2, 10 y 18 hs.). ■

Semana del Nuevo Cine Finlandés en la Sala Lugones

La tierra del fin del mundo

"¿Cine de dónde?, ¿de Finlandia? No me venga con inventos, hombre." Ningún invento, señor mío. En diciembre pasado, El Amante *comisionó a uno de sus exploradores a investigar esa* terra incognita. *Este es su informe.*

por Horacio Bernades

No ha sido este ciclo, estrictamente, nuestro debut en lo que a cine finlandés se refiere. Hace un par de años habíamos tenido ocasión de ver el único título de ese origen que se estrenó comercialmente en Argentina. *Helsinki-Nápoles: Todo en una noche*, de Mika Kaurismäki (1987), era un ejercicio de diletantismo cinéfilo en el que una serie de marionetas humanas iban de aquí para allá en la ciudad, sin ir nunca a ninguna parte. Algo así como *Hasta el fin del mundo*, de Wenders (que hacía su cameo en la película), en versión económica. Ninguna de las películas vistas en la "Semana del Nuevo Cine Finlandés" que tuvo lugar en la Sala Lugones del Teatro San Martín, del lunes 12 al viernes 16 de diciembre pasados, padeció de ninguno de esos males. Crudas, vitales y urgentes, poco tuvieron que ver con el estereotipo del cine escandinavo, al que uno suele imaginar frío, distante y académico. El propio Mika Kaurismäki levantó totalmente la puntería con *Zombie y el Tren Fantasma*, una dura película posterior a aquélla, sin rastros de autocomplacencia. También se hizo presente su hermano Aki, con la desoladora *La chica de la fábrica de fósforos*, lo mejor dentro de un nivel parejamente alto. Si algo llamó la atención, además del nivel general, fueron las sorprendentes afinidades de una película a otra, tanto en lo estético como en cuanto a "visión del mundo". Lo que parece estar indicando la existencia de una generación cinematográfica con intereses comunes, con ciertas marcas de identidad. Pero, antes de meternos en las películas vistas, un breve pantallazo general sobre el cine finlandés.

Ubicada en el extremo oriental de la península escandinava, Finlandia, un país con sólo 5 millones de habitantes (menos que Capital Federal y Gran Buenos Aires, por ejemplo), parece haber tenido, históricamente, más lazos con sus vecinos de la ex Unión Soviética que con el resto de Europa. Su producción cinematográfica raramente había trascendido las propias fronteras, hasta que a comienzos de los 80 aparecen los Kaurismäki (pronúnciese "Cáurismequi"), a la cabeza de un pelotón de realizadores de variada trascendencia. Aki (nacido en 1957) y Mika (1955) son los realizadores finlandeses más prolíficos (alrededor de una decena de títulos cada uno en poco más de una década, a razón de uno por año) y de mayor proyección internacional (hasta el punto de que ya se ha realizado más de una retrospectiva de sus respectivas obras). Pero además funcionan como motor generacional. A través de su productora Villealfa (homenaje a *Alphaville*) han comenzado a producir a otros realizadores, como es el caso de Christian Lindblad y su *Ripa toca fondo*, largometraje que abrió el ciclo de la Lugones. Actualmente Finlandia produce un promedio de 15 películas al año, en general con subvención estatal, aunque en muchos casos con dinero sueco también. En cuanto a los Kaurismäki, en el último año, Aki estrenó dos largos y un mediometraje. A comienzos del 94 se conoció *Tigrero*, la nueva película de Mika, comentada por Andrés Di Tella en la página 31.

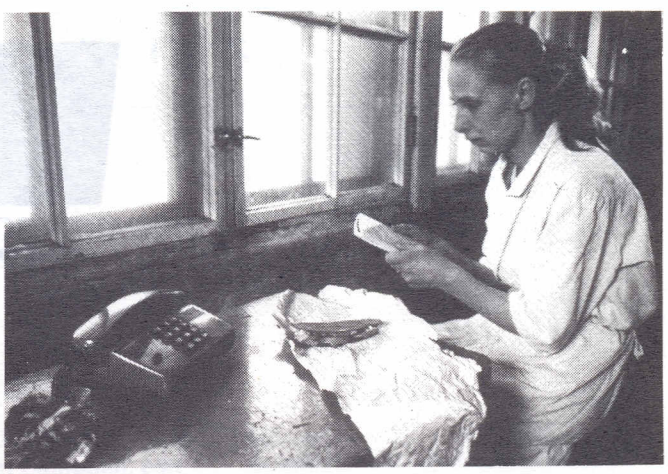
Los jóvenes viejos. Un gordito treintañero se autodenomina "realizador cinematográfico", pero lo único que le vemos hacer es pedir plata prestada que nunca devolverá, dormir hasta tarde, darle gusto a una noviecita insaciable, intentar una efímera experiencia como actor porno, deambular por bares y discotecas y chuparse todo (*Ripa toca fondo*, Christian Lindblad, 1993). A un "pichón" le dan la libertad de prisión con la condición de ubicar y "vender" a un amigo de la infancia, dueño de un porno-shop y traficante de cuadros robados; conocerá a una gorda vieja, pintarrajeada y decadente, ex bailarina de cabaret que parece una versión escandinava de la Margotita de las películas de Jorge Polaco, a la que intentará despojar de sus últimos ahorros (*Rapsy y Dolly*, Matti Ijäs, 1990). Una familia pueblerina se desintegra lentamente, con los varones saliendo a chupar, a tirar tiros al aire y a cuernear a sus mujeres, que los esperan en casa (*Los llanos de Pohjanmaa*, Pekka Parikka, 1988). Tras desertar del ejército, un bajista de rock'n' roll al que llaman, con razón, "Zombie" anda a la deriva de aquí para allá, sintiéndose un paria y un inútil; un ridículo grupo de música *country & western* a la finlandesa (¿?) le da una oportunidad, pero el tipo resulta ser, *efectivamente*, un paria y un inútil, y terminará, borracho perdido, en Turquía (*Zombie y el Tren Fantasma*, Mika Kaurismäki, 1991). Iris es obrera en una fábrica de fósforos y el dinero que gana se lo tiene que pasar —íntegro— a su mamá y el esposo de ésta, con quienes vive en un sucucho, y que cada tanto le pegan una buena zurra; solitaria y tímida hasta la mudez, finalmente conoce a un tipo que resulta ser una basura y la deja embarazada; todo lo cual la lleva a intentar convertirse en una asesina serial, pero fracasa (*La chica de la fábrica de fósforos*, Aki Kaurismäki, 1990). La tierra que muestran estas películas es lo más parecido a un infierno frío y despoblado, una tierra del fin del mundo, el último sitio sobre la Tierra que usted elegiría para irse a vivir. Es imposible precisar hasta qué punto la Finlandia real se parece a la Finlandia imaginada por estos films, pero para los fines estéticos no importa demasiado: al fin y al cabo, todo país cinematográfico es metafórico. Y toda metáfora es verdadera. De una cosa se puede estar seguro: estos jóvenes realizadores no se sienten en el mejor de los mundos posibles. Tampoco ven muchas salidas. Si algo caracteriza a los héroes de estas películas es el viaje a la deriva, la fuga, el escape a

ninguna parte, que en más de un caso lleva a la muerte, real o metafórica. Consejo: si usted cree que el mundo es un lecho de rosas, no vea nunca una película finlandesa. No le va a gustar.

Fugas, amigos y renacuajos. *Zombie y el Tren Fantasma* lleva la idea de la fuga al extremo, cuando el (anti)héroe va a parar a Estambul (como quien dice: "el culo del mundo"). Hasta allí va a buscarlo, en un gesto postrero, su amigo, el cantante *country*, en un final que recuerda al de *El francotirador*: un rescate imposible en un país ajeno y final, breve y único gesto de calidez humana de todas las películas del ciclo, a cargo de un personaje no casualmente vestido de cowboy. Es inútil: el otro, a esta altura aferrado a la botella de vodka como quien se aferra a la ruleta rusa, se perderá entre las callejuelas de Estambul, detrás de una mujer de chador blanco que es un fantasma salido de su imaginación. Final extraordinario, un momento francamente sublime en el que Kaurismäki (Mika) sostiene un plano fijo sobre ese vestido blanco e inalcanzable que el protagonista persigue como se persigue un sueño, una ilusión. En *La chica de la fábrica de fósforos*, cuando la protagonista comunica a su amante ocasional —un yuppie absolutamente infame— que va a tener un hijo de él, éste le envía un escueto mensaje: "Deshacéte del renacuajo". De modo perfectamente razonable, y en uno de los pocos momentos catárticos del ciclo, de quien se deshace la chica no es del renacuajo sino de la rata: compra veneno para roedores en una farmacia, va a la casa del tipo y se lo sirve en el whisky. Chocha con el resultado, de inmediato corre a hacerles una visita a sus padres, a los que presta idéntico "servicio". Cuando la chica vuelve a poner en práctica el sistema, con un desconocido que se le arrima en un bar con oscuras intenciones, este cronista se entusiasmó, creyendo que estaba en presencia de una nueva versión de *Angel de venganza*, de Abel Ferrara. En lugar de *Ms. 45*, *Ms. Racumín* (la marca del veneno en cuestión). "Por fin un poco de catarsis", se dijo, ingenuo. Tonto de mí, me olvidé de que estábamos en el planeta Finlandia: la policía no tarda en llegar, llevándose a la heroína. Maldición.

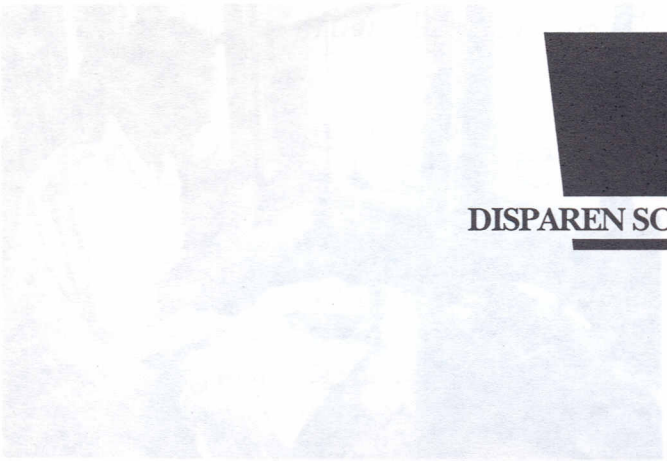
Whisky y vodka. Como la Alemania de las primeras películas de Wenders, la Finlandia que estos films recorren parece una tierra baldía, hecha de calles desoladas, habitaciones impersonales, bares en los que parroquianos de paso se dedican al trago. Se toma indistintamente whisky y vodka, algo más que dos clases de alcohol: vecina de la ex Unión Soviética e invadida, como el resto de Europa, por los signos visibles de lo yanqui después de terminada la segunda guerra, esta tierra parece poblarse con los restos de ambas culturas. En las esquinas chupan frío las putas venidas de la perestroika, en las discotecas se baila música *house*, en los clubes de barrio grupos de décima tocan versiones de viejas canciones rusas o de viejos temas pop, en los bares hay *juke-boxes*, en los televisores se ven películas americanas. Parece haber dos marcas mayores: la novela negra, por un lado, y Dostoievski, por otro. Más allá de las citas literales —que son muchas— varios de los protagonistas de estas películas parecen una cruza de Philip Marlowe con Raskolnikov. *Memorias del subsueño eterno*. Cinismo, desencanto y autoflagelación. Y, de nuevo, una fuga al extranjero. Pero esta vez son los propios realizadores los que huyen, en busca de alguna patria imaginaria donde hacer pie.

El Gran Jopo. A no desesperar, amigos, que ya llegan los Leningrad Cowboys, según palabras de su padre artístico Aki Kaurismäki "el peor grupo de rock'n' roll del mundo", protagonistas de varios cortos y un par de largometrajes de Aki. Su especialidad son unos *covers* lastimeros de temas conocidísimos, cuyas versiones originales ya eran berretas de por sí. Son ocho o nueve, no los pude contar muy bien, y



tienen un aspecto inconfundible. Trajecitos negros, anteojos ídem, botitas ídem que terminan, como las de los pitufos, en una punta larguísima, tipo pata de rana. Pero, sobre todo, un jopo enorme. ¿Como el de Bill Haley, como el de Little Richard, dirán ustedes? Nada de eso, mis amigos: el jopazo de estos tipos mide como medio metro, y emerge hacia adelante, como la proa de un navío vikingo. Los cortos (*Estas botas* y *Aquéllos fueron los días*) duran lo que dura el tema *ejecutado* por los LC. *Estas botas* es una saga familiar de 5 minutos (¡!), que empieza con uno de los Leningrad en la cunita, rodeado de su familia (todos con sus respectivos jopos, faltaba más; el "bebé" también), y lo sigue camino a la madurez. Una experiencia fuertísima. Hay también un par de largos, no vayan a creer: *Leningrad Cowboys Go America* (1989) y el flamante *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994), que según Kaurismäki reconoce dos claras influencias: *La Biblia* de John Huston y *El proceso a Juana de Arco*, de Bresson... Convertido ya a la más fanática leningradofilia, este cronista logró agenciarse una copia trucha, en video, del primero de ellos, y puede afirmar, tras un concienzudo análisis, que los Cowboys vienen a ser algo así como si Los Tres Chiflados se hubieran disfrazado de Blues Brothers, Ionesco les hubiera escrito el guión y Jarmusch (que hace un cameo como vendedor de autos usados) los hubiera dirigido. O tal vez se trate de una versión rusa de Beavis and Butthead, no sé. Detrás de todo esto parece subyacer una feroz cargada al tradicional provincianismo de los vecinos rusos, ya que los Leningrad no son otra cosa que unos pajueranos brutos y atrasados, venidos de las estepas siberianas. Pero simpatiquísimos y hasta queribles, cómo no. Siempre y cuando a uno puedan caerle simpáticas y queribles ocho o nueve caras de piedra, claro.

Películas buenas y baratas. Uno se pregunta: ¿cómo puede ser que los delirios de los Leningrad Cowboys y una película tan sombría y rigurosa como *La chica de la fábrica de fósforos* sean obras firmadas por el mismo tipo? ¿Cómo puede ser que con tan pocos marcos puedan hacerse películas tan buenas, tan vivas? Parecería que la respuesta no es tan esotérica: todas las películas vistas no responden a otra cosa que a las ganas, de parte de sus realizadores, de contar una historia, de la mejor manera posible y con los (pocos) recursos con que se cuente. ¿Es tan difícil hacer cine cuando hay ganas, muchas ganas? Estamos hablando, claro, de nosotros: del cine argentino. Películas como *Rapado*, *Nadie nada nunca* o *Alambrado* (vistas todas a lo largo del ciclo "Cine argentino inédito", también en la Lugones) son la prueba palpable de que aquí también podemos hacerlo, con unos pocos manguitos. Y ése es, entonces, nuestro balance del año: con más ideas que plata se pueden hacer buenas películas. Aquí, allá y en todas partes. ■



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos "amantes":
Es para mí una enorme alegría escribirles por primera vez, ya que soy un ferviente lector de su excelente revista.
Me parece justa la elección que hicieron los lectores acerca de las mejores películas del siglo, aunque hay que reconocer que nosotros, los lectores, estamos altamente influenciados por sus críticas (no estoy seguro de si esto es bueno o malo).
El otro motivo por el cual les escribo es que uno de mis compañeros de trabajo participó como extra en la película *El gran robo*, filmada en la Argentina en el año 1968 y protagonizada por Rossano Brazzi. Mi compañero está muy interesado en comprar la película en la que trabajó cuando tenía 10 años.
Sé que estoy recurriendo al lugar más apropiado para conseguir esta información. Muchas gracias.

Pablo Castro
Capital

PD: ¿Sabían que en esta película también trabajó como extra Libertad Leblanc?

N. de la R.: No hemos podido averiguar aún lo que nos pide el lector Castro. Solicitamos ayuda a sus colegas lectores. Gracias por el elogio hasta aquí inmerecido.

Queridos amantes:
Aunque me gusta absolutamente todo el material de la revista, siento una debilidad especial por las preguntas del tipo: ¿quién dijo tal frase?, ¿en qué película pasa tal cosa? y otras similares. Por eso cuando aparecen en la revista, trato de resolverlas a todas recurriendo al material cinéfilo que poseo (aunque todavía no les he mandado nada).
Hay una sección fija de este tipo cuando se comentan bandas de sonido de películas: *¿Quién compuso sus bandas sonoras?* Ponen que se envíen respuestas y que los diez primeros mensajes recibirán premio. Tengo un pequeño problema, aquí en Mar del Plata la revista llega a mediados del mes siguiente (por ejemplo, la correspondiente al mes de noviembre llegó el 14 de diciembre). ¿Se puede conseguir que llegue antes?
Una observación para Quintín y Flavia. Leyendo el Nº 33 de la revista, veo con sorpresa que *Hechizo del tiempo* (H. Ramis) recibe un "4" de parte de Quintín y un bastante más decoroso "7" de Flavia (tabla de cine en televisión).
Les explico mi sorpresa: en los números 22 y 24 Quintín califica la película en cuestión con un "8", mientras Flavia le pone un formidable "9" (entendiéndose por qué en el Nº 23 la coloca como uno de los diez mejores films del año 1993).
Entiendo que después de un tiempo podemos cambiar nuestra opinión sobre una determinada película, pero pasar de un "8" a un "4" me resulta muy raro. ¿Error de impresión?
Aprovecho para desearles muy felices fiestas y ¡¡¡un gran año 1995!!!
Hasta la próxima.

Marcelo Menéndez
Mar del Plata

Amigos de *El Amante*:
La irritación que me produjo ver la tapa del último número me condujo a escribirles. Cuando salí del cine muy molesto —luego de padecer *Asesinos por naturaleza*— pensé aliviado en el apoyo que *El Amante* iba a brindar a mi conciencia de cinéfilo. Pero Quintín me defraudó.
Se vislumbra lo poco convencido que está de lo que dice, porque de otra manera no se explica lo forzado y nada claro de sus "afirmaciones". Creo interpretar su nota como un ajuste de cuentas para con sus compañeros de redacción, ya que no pierde oportunidad de hacernos saber la poca simpatía que le tiene a *Kika* —"su película más fallida"— y a "esa prolija nulidad titulada *¿A quién ama Gilbert Grape?*" y que sin embargo fueron tapa de los números anteriores. "La tercera es la vencida, ahora me toca a mí", pensó, y en contra del pueblo que ama el CINE tomó la no muy feliz determinación. No es nada personal con Quintín —a quien admiro por su claridad de concepto y por amar así a Dylan— pero esta vez creo que le erró.
Me despido agradeciendo a Castagna por su maravilloso alegato cinéfilo; a Flavia por reivindicar a la verdadera mujer y a todos por la tapa de David Byrne. Y que Dios bendiga a Rodrigo Tarruella.

Rogelio Cambiasso
Capital

PD: Adjunto lista de las mejores del año. ¿A qué no saben cuál fue la peor? Perdoná, Oliverio, pero vos no creés en el CINE.

Querido Gustavo:
Hace menos de un minuto que terminé de leer tu introducción a "Las 100 mejores..."
Quiero contarte que solté unas cuantas lágrimas mientras lo hacía...
Es de noche ahora en Villa Ballester y el mundo se parece un poco más al mundo...
A veces, en este infierno cotidiano que vulgarmente llamamos civilización, resulta difícil encontrar un espacio adecuado para el diálogo sensible...
Desafortunadamente esa sensibilidad se va transformando en una forma íntima, hermética, casi clandestina de experimentar la vida, la realidad...
Quiero contarte, además, que me gusta mucho el cine. Pero inundarme los ojos leyéndote fue hoy para mí mucho más importante que cualquier película...
Creo que a partir de momentos como éste es que ustedes y

nosotros tenemos algo trascendente que decir cuando hablamos de medios de comunicación...
Bueno, me voy despidiendo. En otra oportunidad escribiré algo sobre cine. Hoy sólo lo hago para decirte que vos y tus compañeros de *El Amante* tienen, más allá de sus cualidades profesionales, un lugar en mi corazón...
Sinceramente

Carlos Pagés
Pcia. de Buenos Aires

PD: Flavia, prometo leer a Mary Shelley...

Calurosa Buenos Aires, 11 de diciembre de 1994

Señores de *El Amante*:
El año termina y es época de balances. Llega el tiempo de mirar hacia atrás y ver qué nos ha dejado de bueno y de malo 1994. Invocando la misma sana arbitrariedad que nos ha convertido en lectores de la revista, mi mujer y yo hemos decidido volcar amores y odios en nuestro propio balance anual, sin pretender en modo alguno competir con el de ustedes.
Antes que nada, es preciso aclarar qué criterios orientan nuestra clasificación:

1) Una buena película es la que establece un lazo entre el corazón y el cerebro.
2) Una mala película es aquella que pretende la trascendencia, la que promete, la que busca atarse a toda costa a un hipotético *Manual del director técnica y políticamente correcto*, la que aburre al ingenuo que busca pasarla bien y crea culpabilidad al sacrílego que intente discutirla.

Los mismos criterios guían nuestras elecciones en cuanto a actores, escenas y personajes. Estamos podridos de que una película sea buena porque trata un tema importante, porque está Bien Actuada o Bellamente Fotografiada, porque es Transgresora o porque la filmó el Autor Fulano. En realidad nunca sabemos por qué una película es buena, pero sí sabemos (cuando nos reímos y lloramos o, tres días o meses después, recordamos tal o cual escena) cuál es una buena película. El secreto está en que las buenas películas no necesitan ser realistas para abolir la frontera entre la pantalla y la butaca. Como los buenos amigos, nos hacen sentir dentro de casa, nos ofrecen refugio y nos ayudan a vivir.
Además de nuestra modesta Antología —que bien puede ser una Antojolía— incluimos nuestras listas con las diez mejores películas del año y la peor. Que se sepa que ninguno de los dos obligó al otro a votar por cual o tal cosa. El matrimonio es compartir la cordura y las manías.
Esperamos que *El Amante* pueda festejar los doscientos años del cine. Allí vamos a estar nosotros para desearles, como hoy, que tantas proyecciones se concreten en un año nuevo de películas buenas.

ANTOLOGIA 1994

(Personas, personajes y escenas que merecen ser recordados)

ACTORES PRINCIPALES

Los mejores:
1) Kevin Costner en *Un mundo perfecto*.
2) Liam Neeson en *La lista de Schindler*.

3) Michael Keaton en *El diario*.
4) Tom Hanks en *Forrest Gump*.
5) Al Pacino en *Carlito's Way*.

Los peores:
1) José Sacristán y Luis Brandoni en *Convivencia*.
2) Richard Gere en *Entre dos amores*.
3) Sylvester Stallone en *El especialista*.
4) Mickey Rourke en *El último renegado*.
5) Alec Baldwin en *La fuga*, *La sombra* o cualquier otra en donde asome la napia.

ACTORES SECUNDARIOS

Los mejores:
1) Dennis Quaid en *Wyatt Earp*.
2) Sean Penn en *Carlito's Way*.
3) Michael Keaton en *Mucho ruido y pocas nueces*.
4) J. T. Lowther en *Un mundo perfecto*.
5) Colm Meaney en *Esperando al bebé*.

Los peores:
1) Jorge Porcel en *Carlito's Way*.
2) Jorge Porcel en *Carlito's Way*.
3) Jorge Porcel en *Carlito's Way*.
4) John Turturro en *Sin miedo a la vida*.
5) El cura (sí, ése) en *Cuatro bodas y un funeral*.

ACTRICES PRINCIPALES

Las mejores:
1) Mary McDonnell y Alfre Woodard en *Escrito en el agua*.
2) Verónica Forqué en *Kika*.
3) Glenn Close en *El diario*.
4) Jamie Lee Curtis en *Mentiras verdaderas*.
5) Tina Kellegher en *Esperando al bebé*.

Las peores:
1) Juliette Binoche en *Bleu* (o en cualquier otra película o afiche).
2) Isabella Rossellini en *Sin miedo a la vida* (o en cualquier otra película o publicidad de cosméticos).
3) Juliette Lewis en *Kalifornia* (o en cualquier otra película o noticia policial).
4) Julia Roberts en *El informe Pelícano* (o en cualquier otra película o consultorio dental).
5) Andie MacDowell en *Cuatro bodas y un funeral*.
6) Kim Basinger (no importa en qué, ni cuándo, ni dónde).

ACTRICES SECUNDARIAS

Las mejores:
1) Rossy de Palma en *Kika*.
2) Marisa Tomei en *El diario*.
3), 4) y 5) Desiertos.

Las peores:
Cecilia Dopazo. El resto de las malas actrices hoy se consigue protagónicos, qué le vamos a hacer.

PERSONAJES

1) Jack Skellington *(El extraño mundo de Jack)*.
2) Butch Haynes *(Un mundo perfecto)*.
3) Harry Tasker *(Mentiras verdaderas)*.
4) Oskar Schindler *(La lista de Schindler)*.
5) May Alice y Chantelle *(Escrito en el agua)*.
6) Forrest Gump *(Forrest Gump)*.
7) Timón, Pumba y Raffiki *(El rey León)*.

ESCENAS

1) Jack Skellington repartiendo regalos de Navidad.
2) Harry Tasker interrogando a su mujer.
3) Harry Tasker disculpándose por su manía persecutoria.
4) Glenn Close y Michael Keaton intercambiando opiniones sobre las rotativas.
5) Forrest Gump gastando sus suelas por los Estados Unidos.
6) Carlito Brigante jugando al pool.
7) Butch Haynes descansando en el mejor de los mundos.
8) May Alice y Chantelle recorriendo los pantanos.
9) May Alice recibiendo a viejas amistades.
10) El león Mufasa presentando a su heredero.
11) Oskar Schindler enseñando protocolo y urbanidad a Amon Goeth.
12) Wayne Gale descubriendo los usos de una ametralladora.

HIPERINFLACIONES

1) *Bleu*
2) *Cuatro bodas y un funeral*
3) *La casa de los espíritus*

DEVALUACIONES

1) *Wyatt Earp*
2) *El diario*
3) *Sin miedo a la vida*

María Valeria Battista y
Leonardo M. D'Espósito
(Será Justicia)

Ediciones SUM s.r.l. convoca a

ESCRITORES

en los siguientes géneros: Poesía - Cuento - Ensayo

para participar del **CONCURSO LITERARIO PREMIO SUM 1994/95**

Solicitar entrevista al 730 -1269 de lunes a viernes de 12 a 19 hs.

Mataburros al paso

Diccionario cinéfilo IX

Esta vez el diccionario se ocupa de los vericuetos de la escritura en relación con una película; ese conglomerado de cosas heterogéneas y siempre al borde del malentendido que se suele mentar cuando se habla de guión. Como se verá, el término mismo posee varios sentidos. En cierto modo, esta entrega puede ser considerada como un posible guión para su próxima discusión cinéfila, de esas que suelen comenzar con un lamento —o una invectiva furibunda— ante la deplorable calidad narrativa del film que se acaba de ver, y prosiguen con una teoría general de la "crisis del guión en el cine contemporáneo". Como dicen que se dice en Hollywood, le harán falta las mismas tres condiciones que para una buena película: 1) A good story, *2)* A good story *y 3)* A good story.

por Eduardo A. Russo

Idea: Es la descripción más breve que se puede efectuar sobre una película. Se trata de un enunciado de pocas líneas, que brinda una somera descripción del contenido del film. Aunque la llamó sinopsis (cf.), Borges escribió alguna vez una idea de lo que era la película que Hugo Santiago dirigió hacia 1969 a partir de un guión coescrito con él: "*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita". En el otro extremo de la galaxia de la escritura, están las suministradas por las revistas de cable. A modo de ejemplo: "*Scanners III*: Helena y Alex son *scanners*. Helena sufre terribles jaquecas que son ocasionadas por sus poderes telepáticos" (sic revista *Multicanal*). Por su exigencia de concisión, las ideas suelen ahondar más en su intención de señuelo que en su expansión descriptiva. Acaso la máxima expresión de ella es la que reiteraba lacónicamente Hitchcock, en medio del gran misterio que se mantenía sobre *Psicosis* durante su rodaje. Cuando la prensa lo consultaba sobre la trama de su nuevo film, expresaba: "Es la historia de un muchacho que tiene problemas con su madre".

Guión literario: Se trata de la forma más exhaustiva del guión que pueda ser elaborada por un guionista. Consiste en la descripción detallada de la acción y de los diálogos, escena por escena, *sin incluir* datos técnicos como división por planos, movimientos de cámara, ángulos de toma, lentes y procedimientos ópticos, etcétera. En el mundo anglosajón se lo llama *master scene script*, y es, por lo general, el instrumento con el que se trabaja en el rodaje. Hasta hace algo más de una década, en nuestro medio se lo escribía al modo europeo, esto es, a dos columnas (la izquierda para la imagen, la derecha para el sonido). Las usanzas de los últimos tiempos indican una clara tendencia a su reemplazo por el modelo americano (en renglones sucesivos, abarcando toda la página para la acción visual y una columna más angosta, con mayor margen izquierdo, para lo sonoro). Desde los 50, el guión literario ha ido suplantando en forma cada vez más decidida al guión técnico (cf.). Los directores formados en la industria y que suelen usar escenarios naturales jamás optarían por el otro, dado el margen de libertad que ofrece para planificar el film en el lugar del rodaje. Parte de la destreza del guionista consiste en saber cómo hacer, desde el guión literario, visualizar la acción como si ya estuviera armándose en la cabeza del lector. A título indicativo, el de un largometraje suele contar con una extensión que va desde las 120 a 150 páginas.

Guión técnico: Es el famoso *shooting script* de los americanos. Su diagramación suele ser similar a la del guión literario, aunque su texto incluye todo tipo de datos técnicos, con los planos dentro de cada escena descriptos en orden y numerados. Por supuesto, su redacción corre por cuenta del director. Sólo en los 20 y los 30, señalan algunos especialistas, había estudios que encargaban *shooting scripts* a los guionistas, reduciendo al director a una dimensión casi técnica. Luego la modalidad —ya en manos de los realizadores— fue de a poco superada, aunque nunca dejó de contar con partidarios fervorosos. En nuestro medio se lo denominó durante décadas —las de mayor actividad en la industria cinematográfica— como "encuadre". Esta modalidad posee incluso una versión recalcitrante; la que siguen los adeptos a una de sus variedades extremas, comúnmente denominada *guión de hierro*. Según esta corriente, absolutamente *toda* la actividad de rodaje debe estar planificada previamente por escrito. Vsevolod Pudovkin fue su más ilustre propulsor (a diferencia de su contemporáneo Eisenstein, que prefería un escrito mucho más breve y laxo, de una veintena de páginas, al que gustaba llamar "novela cinematográfica") y esta práctica derivó en la URSS, con el curso de los años, el desarrollo de la industria y las exigencias de una industriosa censura de los proyectos, a modelos de guión como el habitual de los estudios Mosfilms hasta la *perestroika*, que contaba con 8 columnas donde se anotaban desde los metros a filmar para cada plano hasta el último parpadeo de los camaradas actores.
En las últimas décadas, el guión técnico ha reasomado tímidamente, de pedazos. Por una parte, debido a que es una

práctica común en los realizadores que provienen del cine publicitario —donde se suele detallar con pudovkiniana precisión todo recurso técnico, aunque aquí los íconos del proletariado triunfante son suplidos por el agresivo packaging del desodorante íntimo más avanzado— o los que incursionan en el meticuloso universo de los efectos especiales. Sin embargo, para este último caso se prefiere el despliegue de atractivos *storyboards*. En lo que toca al guión de rodaje, hasta el mismísimo Spielberg improvisa en no pocas jornadas, sacando un papelito del bolsillo para mostrar cómo resolvió anoche la escena que hasta allí todos conocían por su guión literario.

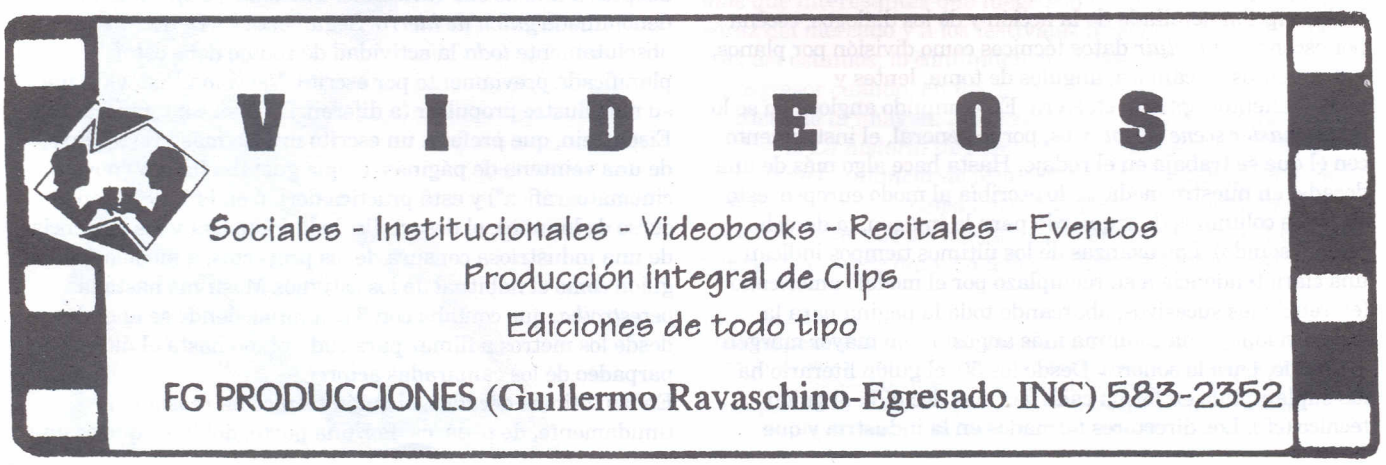
Tratamiento: Se llama así a la descripción detallada de la acción de un film, aunque escrita en estilo indirecto, citando los diálogos sólo ocasionalmente, cuando son parte crucial de la trama. El *treatment* surgió con énfasis en los primeros años del sonoro, y suele poseer algo así como una cuarta parte de la extensión del guión terminado. Es una práctica algo anacrónica. Tom Stempel, en *Screenwriting*, lo califica como "una atrocidad". En realidad, parece un esqueleto de guión, lo que no obsta para que algunos se entusiasmen con su escritura. Hacia 1958 John Huston quería hacer una película sobre Freud. Encargó el guión a Jean-Paul Sartre, que escribió algo que por su estilo era más bien un tratamiento, que no satisfizo al director. Dos guionistas profesionales metieron mano en el asunto y permitieron el rodaje de *Freud (The Secret Passion)* (Huston, 1962). El proyecto sartreano había fracasado. Una de las razones posibles —sospecharon algunos— consistía en que su muy trabajado *treatment* (cuyo verdadero destino era el literario, ya que fue publicado dos décadas más tarde en forma de libro) rondaba las 800 páginas.

Sinopsis: El término es de origen griego y significa algo así como "lo que puede ser abarcado de un solo vistazo". En la industria norteamericana se llama así a la muy breve narración (poco más de 10 líneas) de la intriga del film. Hoy se la consulta —aunque no en todos los casos— en la cubierta trasera de las cajas de video. Resumen narrado en presente, debe cumplir con la sabia dosificación de información sobre lo que cuenta la película, junto a su poder de seducción, de activador del deseo de verla. Suele ser el instrumento inicial con el que se tienta a los productores. En nuestro medio, como en Europa, se permite a la sinopsis una mayor extensión: dos o tres páginas suelen ser lo corriente. Aunque circulan por ahí algunas que no cuentan entre sus virtudes la del poder de síntesis, vale recordar que en las sinopsis el poder de convocatoria es inversamente proporcional al tiempo que demanda su lectura. Y son textos que —es sabido— suelen dirigirse a sujetos no demasiado afectos al ocio literario.

Storyboard: Si el guión es una práctica que encontró su auge en la transición del mudo al sonoro —cuando hizo falta coordinar el trabajo de un mayor número de técnicos y hacer que los actores memorizaran sus diálogos— el *storyboard* posee una tradición más temprana. El responsable fue el maestro Georges Méliès, el mismo que hizo que los efectos especiales antecedieran a lo que en rigor puede llamarse lenguaje cinematográfico. Méliès no escribía sus películas antes de filmarlas en su estudio de Montreuil-sus-Bois; las dibujaba en cuadritos cuyas proporciones eran similares a los de una pantalla.

El *storyboard*, limitado durante largo tiempo al terreno de los efectos especiales —el fantástico y la ciencia ficción nunca dejaron de necesitarlo— resurgió en las últimas décadas por varias razones. Ya hemos destacado la influencia del spot publicitario y sus modalidades de realización; otro motivo puede deberse a los notorios puntos de contacto que el cine de las últimas décadas posee con el comic. En efecto, un *storyboard*, acompañado como suele estarlo por una sucinta descripción de diálogos y banda sonora, puede parecerse a una tira de historietas ante la vista del profano, aunque sus convenciones son algo diferentes de las del sofisticado lenguaje del comic. Al respecto, unos cuantos especialistas del rubro suelen engrosar las filas de los *storyboard artists*. Y habría que ver hasta qué punto las notables construcciones visuales de *Ciudadano bajo vigilancia* (Claude Miller, 1981) o de *Alien* (Ridley Scott, 1979) no son atribuibles en buena medida a los *storyboards* diseñados respectivamente por los notables Lam Lê y Dan O'Bannon. La tecnología video ha facilitado al *storyboard* la incursión en el campo de la representación del tiempo. Bajo el nombre de *animatics*, los cuadros grabados en video y dotados de su correspondiente audio hoy suelen erigirse en una verdadera maqueta audiovisual de la película incipiente. Coppola fue decidido impulsor del método en *Golpe al corazón* (1982).

Muchos grandes del cine han sido afectos a los placeres gráficos del *storyboard* para previsualizar sus películas, antes de juntar a todo el equipo de rodaje. El minúsculo niño Scorsese calmaba su ansiedad garabateando en un rincón de su pieza morbosos *storyboards*. Anteriormente, el joven Fellini había aprovechado las enseñanzas de su paso temprano por la historieta para diseñar visualmente algunos de los pechos y nalgas más memorables de sus futuras películas. Y todavía antes, en las postrimerías del mudo, el ya ob(s)eso Alfred Hitchcock acostumbraba dibujar los instantes privilegiados de sus films, por la misma época en que Eisenstein el Terrible intentaba explicarse sus principios del montaje mediante dinámicos *storyboards* plenos de conflictos espaciales, de vectores oblicuos y líneas de fuerza en tensión continua. ■



Un mes de cable

El cine en pantuflas

por Jorge García

Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Kansas City confidencial (*Kansas City Confidential*), 1962, dirigida por Phil Karlson, con John Payne y Preston Foster.

El estilo narrativo violento y realista de Phil Karlson, que en sus mejores momentos lo acerca a Samuel Fuller, alcanzó su mejor nivel en los años 50. Este film, sobre un ex convicto perseguido por un robo que no cometió, es una buena muestra de ese estilo. Para acercarse a un director poco conocido y mal visto.
TNT 6/2, 13.10 hs.

El largo adiós (*The Long Goodbye*), 1973, dirigida por Robert Altman, con Elliott Gould y Sterling Hayden.

La genial novela de Raymond Chandler merecía mejor suerte que el minucioso destrozo perpetrado por Robert Altman. Film profundamente irritativo en su visión casi paródica, tiene un guión sorprendentemente firmado por Leigh Brackett, el mismo de *Al borde del abismo*, la mucho más creíble adaptación de Chandler que realizara Howard Hawks.
Cine Canal 5/2, 2.45 hs.; 15/2, 3.15 hs.

Casa de locos (*Madhouse*), 1974, dirigida por Jim Clark, con Vincent Price y Peter Cushing.

Luego de un largo período de agotamiento mental, el doctor Decesus, actor de films de terror, quiere retornar a la televisión y empiezan a sucederse los asesinatos. Más que por la labor del director, rutinaria y eficaz, *Casa de locos* vale por ser otro festival Price, con abundantes toques de "gore" y humor negro.
Cine Max 8/2, 3.45 hs.; 12/2, 3 hs.

La máscara de la muerte roja (*Masque of the Read Death*), 1964, dirigida por Roger Corman, con Vincent Price y Hazel Court.

Si no se pretende tomar demasiado en serio, con absurdos paralelos bergmanianos, a esta adaptación de Poe realizada por Roger Corman —tal vez lo más personal de la serie—, se la podrá disfrutar con más placer. Con el clímax que se alcanza en la delirante secuencia del baile de disfraces y una notable iluminación en color de Nicholas Roeg, *La máscara de la muerte roja* es una de las mejores películas del director.
Cine Max 19/2, 20.30 hs.; 21/2, 3 hs.; 27/2, 3 hs.

Julio comienza en julio (1975), dirigida por Silvio Caiozzi, con Felipe Rabat y José Manuel Salcedo.

Realizada en plena dictadura de Pinochet, esta película es un ejemplo de cómo con inteligencia e ingenio se puede eludir cualquier tipo de censura. Planteado como una obra de época sobre la iniciación sexual de un adolescente, y con un sorprendente rigor narrativo, el film tiene claras alusiones a la situación política de su país. Quien quiera ver, que vea.
VCC 24 25/2, 22, 24 y 2 hs.

Juggernaut, 1974, dirigida por Richard Lester, con Richard Harris y Omar Shariff.

Richard Lester es sobre todo conocido por sus películas de los

Con los cables pelados (2)

Cuando el año pasado hice el balance del cine en TV del año anterior (*El Amante* 23) señalaba el crecimiento impensado de la televisión por cable en detrimento de la distribución y el negocio cinematográfico así como de los videoclubes. Pues bien, todo esto corregido y aumentado se volvió a dar este año. Si en diciembre del 93 la oferta mensual de películas era de setecientos títulos, hoy la misma ha ascendido a la módica suma de mil ochocientas. Esta impresionante cantidad de films permite, obviamente, más allá de gustos y preferencias personales, la posibilidad de ver (o rever) una gran cantidad de títulos a los cuales es imposible acceder por otra vía. Es así que en ocasiones se producen auténticos acontecimientos como la exhibición de obras maestras del nivel de *El sol del membrillo* de Víctor Erice o *Saint Jack* de Peter Bogdanovich, como la de numerosos films no estrenados en el país y la de otros no editados en video de los cuales tratamos de dar cuenta en estas páginas. Otra consecuencia, no deseada en este caso, pero inevitable por el auténtico bombardeo de títulos, a lo que debe sumarse la superposición de horarios, es la instalación del control remoto y el correspondiente "zapping" como elementos fundamentales de una nueva manera de ver cine, en la que la visión fragmentada de los films reemplaza el disfrute integral de una película.
Lamentablemente, varios de los canales que exhiben hoy cine en TV por cable no difieren de los de televisión abierta, ya que las películas están en todos los casos dobladas y los cortes de publicidad y de anticipos de otras programaciones son varios y prolongados. Es el caso del canal Network-USA y, más recientemente, el del canal 365, que también presenta insolubles problemas en la calidad de su imagen, más allá de su interesante programación, y del canal Fox, en el que insólitamente, al final de cada bloque publicitario, un locutor anuncia con gran entusiasmo: "continuamos en Cine Fox sin cortes" (?).
El caso más patético es el de TNT, que de ser un festival para los cinéfilos con sus copias completas y subtituladas de material de la MGM y Warner, pasó a convertirse casi en un canal abierto con todas las películas dobladas, gran cantidad de bloques publicitarios y, lo que es peor, muchas copias en estado realmente deficitario. Ojalá pueda revertirse pronto esta situación.
El complejo Imagen Satelital, más allá de su crecimiento como emporio que lo ha llevado a coproducir la próxima película de Abel Ferrara, tampoco ha logrado optimizar la calidad de sus copias, sobre todo en Space, donde sigue siendo realmente valioso el ciclo diario de cine argentino. Por su parte, I-SAT muestra una mayor regularidad en cuanto a la calidad técnica del material exhibido.
HBO-Olé sigue siendo por lejos el canal con mejor imagen y el que presenta mayor cantidad de títulos no estrenados ni editados en video casi siempre en versiones subtituladas, a lo que deben sumarse varias producciones propias, algunas de gran interés. Por otra parte, es el canal que ofrece más material de distribuidoras independientes así como películas canadienses y australianas.
De los agregados este año, Cine Canal ofrece una variada selección en la que todos los meses se pueden encontrar joyas indiscutidas en copias de muy buena calidad y subtituladas. Cine Max, otro canal nuevo, subsidiario de HBO, por ahora sólo aparece en Multicanal. Es de esperar que las otras empresas lo adquieran a la brevedad ya que se caracteriza por presentar obras largamente postergadas como *The Rain People* de Coppola y *La balada del desierto* de Peckinpah, junto a films clásicos de la ciencia ficción de los 50 y algunas obras maestras "malditas" como *El carnaval de las almas*, única película del desconocido Herk Harvey. También aquí los films se exhiben en su mayoría subtitulados.
De los canales propios hay que destacar Cine 5 de Cablevisión y VCC 24 Colección de Videocable, imprescindibles a la hora de la revisión de títulos clásicos de la historia del cine y con una clara tendencia a confeccionar ciclos orgánicos ya sea por director o por intérprete.
Es posible que si para 1995 hubiera otro balance del cine que vemos por cable, el mismo no difiera esencialmente de éste, si bien la venta de Cablevisión a un importante holding norteamericano con chances de acceder próximamente a más de 200 canales, provoca algunos interrogantes a los que el tiempo dará respuesta. Mientras tanto, sigamos mes a mes con la penosa tarea, no exenta de alegrías, de revisar la revista de cable para ver si encontramos, como de hecho a veces ocurre, aquella película que hacía tantos años deseábamos ver. ■

Jorge García

años 60, que, justo es decirlo, hoy casi ninguna resiste una revisión. Este poco visto ejercicio de suspenso sobre los intentos de un grupo de expertos por desactivar una bomba colocada en un trasatlántico, con su efectivo tratamiento del tiempo y el espacio, sin dudas resulta uno de sus mejores films.
Cine Canal 5/2, 10.45 hs.; 15/2, 11.45 hs.; 23/2, 18.30 hs.

Lo que sucedió aquella noche (*It Happened One Night*), 1934, dirigida por Frank Capra, con Clark Gable y Claudette Colbert.

Frank Capra es conocido sobre todo por las negras fábulas sobre el "sueño americano" que realizara a partir de 1937. Este film de una etapa anterior es una de las primeras comedias clásicas del cine norteamericano y hoy, a sesenta años de su realización, es uno de los mejores exponentes del género, con una gran frescura y un ritmo sin desmayos.
Cine Max 7/2, 22 hs.; 10/2, 16.45 hs.; 18/2, 12 hs.; 20/2, 18.15 hs.

Repulsión (*Répulsion*), 1965, dirigida por Roman Polanski, con Catherine Deneuve y Ian Henry.

Segundo largometraje de Roman Polanski y primero en que colabora con él Gérard Brach en el guión, narra la progresiva degradación mental de una joven empleada de una peluquería reprimida sexualmente. Con una iluminación en blanco y negro de tintes expresionistas y una puesta en escena que hace compartir al espectador el proceso de deterioro de la protagonista, *Repulsión* es una de las películas más interesantes del director y uno de los mejores trabajos de Catherine Deneuve.
VCC 24, 22, 24 y 2 hs.

Dos almas en pugna (*The Rain People*), 1969, dirigida por Francis Ford Coppola, con Shirley Knight y James Caan.

Excelente oportunidad para ver esta película de Coppola que hace mucho tiempo que no se exhibe y tampoco está editada en video. Siguiendo la búsqueda existencial de un personaje femenino, tiene sus buenos momentos; sin embargo, *Dos almas en pugna* está lastrada por un marcado aire "años sesenta" (inoportunos flashbacks, personajes secundarios esquemáticos, etc.) que perjudica el resultado final.
Cine Max 10/2, 5.30 hs.; 15/2, 4.30 hs.

Negocios nocturnos (*Light Sleeper*), 1992, dirigida por Paul Schrader, con Willem Dafoe y Susan Sarandon.

La fama que tiene Paul Schrader como guionista ha opacado algunas indudables virtudes que posee como realizador, tal como se viera en *Blue Collar* y *Mishima*, ninguna de las dos estrenadas. Este film, editado en video como *Traficantes*, con un personaje de cuño bressoniano en el infierno neoyorquino, es una de sus mejores películas, con notables trabajos de Willem Dafoe y Susan Sarandon.
Space 3/2, 22 hs.

Janis, 1976, dirigida por Howard Alk.

No conviene dejar pasar este documental sobre la que, tal vez, fue la mejor intérprete blanca de blues de la historia. Si bien la blanda y edulcorada visión que de Joplin ofrece su familia es probable que nada tenga que ver con la realidad, la docena de canciones que interpreta Janis convierten al film en un testimonio revelador de una cantante extraordinaria.
TNT 25/2, 3 hs.

Un asalto audaz (*$Dollars$*), 1972, dirigida por Richard Brooks, con Warren Beatty y Goldie Hawn.

La tendencia de Richard Brooks a realizar un cine "mensajístico" lo hizo caer con frecuencia en la solemnidad y en la grandilocuencia. Sin embargo, en este thriller sobre la estafa a un banco que decide realizar una pareja, muestra una ligereza y un ingenio infrecuentes en su obra. Junto con *A sangre fría* y *El amargo fin*, lo mejor del director.
Cine Max 28/2, 22 hs.

El árbol de la horca (*The Hanging Tree*), 1959, dirigida por Delmer Daves, con Gary Cooper y Maria Schell.

La solidez de los westerns de Delmer Daves le asegura un lugar entre los realizadores importantes del género. Este film sobre la relación que se entabla entre un doctor de turbio pasado y una muchacha ciega a la que debe intentar curar, con eficaces toques melodramáticos y una magnífica actuación de Maria Schell, es una buena muestra de lo antedicho.
Cine Max 4/2, 4.45 hs.; 5/2, 4.45 hs.; 22/2, 12.15 hs.; 23/2, 9.30 hs.

Las grandes maniobras (*Les grandes manoeuvres*), 1956, dirigida por René Clair, con Michèle Morgan y Gérard Philippe.

Confieso que no soy un gran admirador de las películas de René Clair, pero ésta me parece una de las más logradas. Historia del amor imposible entre un soldado de licencia y una mujer mucho mayor, tiene un clasicismo narrativo y, sobre todo, un tono melancólico que no es habitual en su obra, con una Michèle Morgan otoñal realmente espléndida.
VCC 24 23/2, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.

Al calor de la noche (*In the Heath of the Night*), 1967, dirigida por Norman Jewison, con Rod Steiger y Sidney Poitier.

Siempre me pareció injustificada la fama de Norman Jewison y, en particular, la de este film, ganador en su momento de varios Oscars. Típica obra de denuncia de fines de los 60, con personajes esquemáticos, situaciones convencionales y *buenos* y *malos* definidos a los dos minutos

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

Para publicitar en
El Amante
el Departamento de Publicidad atenderá de lunes a viernes en el horario de 13 a 19 hs. en:

Esmeralda 779 6º A
Teléfono y Fax: 322-7518

de proyección. Steiger y Poitier, por su parte, están tan insoportables como siempre.
TNT 21/2, 21 hs.; 25/2, 15 hs.

El carnaval de las almas (*Carnival of Souls*), 1962, dirigida por Herk Harvey, con Candace Hilligoss y Sidney Berger.

Unica película conocida del director Herk Harvey, esta sorprendente obra se erige en una auténtica rareza. Filmada en blanco y negro y con una puesta en escena en la que se encuentran ecos de Tourneur y Hitchcock, su ambiguo e inteligente tratamiento de los límites entre lo "real" y lo "fantástico" y su sugerente clima, lo convierten sin dificultades en un clásico del género. Una joyita para no dejar pasar.
Cine Max 3/2, 3.45 hs.

Dos sinvergüenzas en Cadillac (*Tin Men*), 1987, dirigida por Barry Levinson, con Richard Dreyfuss, Danny De Vito.

Las pequeñas películas de Barry Levinson filmadas en Baltimore (*Diner, Tin Men, Avalon*), sin dudas, son lo más interesante de su carrera. Este film, más allá de su inapropiado título, resulta una cálida y por momentos tierna comedia dramática con perdedores irremediables y tiene toda la sugestión de la que carecen sus títulos más conocidos.
VCC 35 17/2, 23 y 1 hs.

El cielo fue testigo (*Heaven Knows, Mr. Allison*), 1957, dirigida por John Huston, con Robert Mitchum y Deborah Kerr.

Como decía en el número anterior, esta película de John Huston es una de las menos conocidas y mejores de su carrera. Con sólo dos personajes, un soldado americano y una monja aislados en una isla del Pacífico asediada por los japoneses —siempre fuera de campo— durante la Segunda Guerra Mundial, Huston logra una obra relajada e irónica sobre el acercamiento de personalidades contrapuestas. Mitchum y Kerr están geniales.
Canal Fox 8/2, 13 hs.

Amor verdadero (*True Love*), 1989, dirigida por Nancy Savoca, con Annabella Sciorra y Ron Eldard.

Opera prima de Nancy Savoca, directora norteamericana de madre argentina y que los seguidores del cine por cable probablemente conocen por su excelente segundo film *La caza de las feas*. Esta película narra los días previos a la boda de una pareja ítalonorteamericana y, más allá de alguna verbosidad excesiva, es otra muestra del talento de una realizadora definitivamente a seguir.
HBO 9/2, 17 hs.; 21/2, 15.30 hs. ■

Tabla de cine en televisión

			GN	Q	FF	GJC	SG	JG	HB
Adiós a la inocencia	Richard Benjamin	VCC 29	7	7		8		7	7
Al calor de la noche	Norman Jewison	TNT		8		3		3	
Alaridos de la carne	Freddie Francis	Cine Max					7	6	
Amor verdadero	Nancy Savoca	HBO						7	8
Aracnofobia	Frank Marshall	VCC 23	8	8	9	6	8	6	6
Bésame mortalmente	Robert Aldrich	VCC 24	9	10	10	9	9	10	10
Bonnie and Clyde	Arthur Penn	Space	8	7	7	7	8	7	6
Broma fatal	Arthur Penn	VCC 35						6	
Buenos muchachos	Martin Scorsese	Space	9	5	6	9	10	8	8
Cabalgata infernal	Walter Hill	Space	8	4		7		8	9
Casa de locos	Jim Clark	Cine Max						7	
Cautivos del mal	Vincente Minnelli	TNT		10	9	9		10	10
Ceremonia secreta	Joseph Losey	Space						5	
Clímax	Abel Ferrara	CV 5		7		8		8	6
Cuarteto	James Ivory	Space				5	5	4	5
Cuenta conmigo	Rob Reiner	HBO	9	8	8	9	8	8	8
De eso no se habla	María Luisa Bemberg	I-SAT	6	6	7	3	7	3	5
Después de hora	Martin Scorsese	HBO	8	7	7	10	9	9	10
Día de fiesta	Jacques Tati	VCC 24	9		10	8		7	
Doble de cuerpo	Brian De Palma	Space	7	9	9	7	8	4	9
Dos almas en pugna	Francis Ford Coppola	Cine Max		7				6	7
Dos sinvergüenzas en Cadillac	Barry Levinson	VCC 35	7	7	7			7	
Drácula	John Badham	TNT	7			7	8	7	7
El árbol de la horca	Delmer Daves	Cine Max					8	8	8
El carnaval de las almas	Herk Harvey	Cine Max	10					9	8
El cielo fue testigo	John Huston	Fox						9	
El diablo y la dama	Claude Autant-Lara	VCC 24				2		4	
El evangelio según San Mateo	Pier Paolo Pasolini	VCC 24	6	5		6	7	5	7
El gran desfile	King Vidor	VCC 24	9	9	9	9	10	6	7
El inquilino	Roman Polanski	VCC 29	7	5		9	8	8	8
El largo adiós	Robert Altman	Cine Canal	7					2	
El precio de un hombre	Anthony Mann	TNT		9	9	9		9	8
El último magnate	Elia Kazan	CV 30	7	8	9	7	7	7	
El último verano	Frank Perry	Cine Max		5			8	6	6
F.I.S.T.	Norman Jewison	Cine Canal	7	7	7	6	7		6
Gallipoli	Peter Weir	Space	8	8	9	6	9	7	7
Janis	Howard Alk	TNT	8			8	10	8	5
Jardines de piedra	Francis Ford Coppola	HBO	7	9	9	8	8	4	7
Ju Dou	Zhang Yimou	Space	7	7	8	8	7	8	7
Juggernaut	Richard Lester	Cine Canal	6	7		8		8	5
Julio comienza en julio	Silvio Caiozzi	VCC 24						7	
Juramento de venganza	Sam Peckinpah	Cine Max						6	6
Kagemusha	Akira Kurosawa	HBO	8	9		9	9	9	10
Kansas City confidencial	Phil Karlson	TNT						7	
La caja mágica	Roy Boulting	CV 30	5					6	
La cenicienta en París	Stanley Donen	Cine Canal		8	9	8		8	7
La cosa	John Carpenter	TNT	8	8		9	9	8	9
La malvada	Joseph Mankiewicz	I-SAT	10	10	10	10	10	9	10
La máscara de la muerte roja	Roger Corman	Cine Max	5			7		8	
La noche del cazador	Charles Laughton	VCC 24	10	10	10	10	9	10	10
La pasión manda	Raoul Walsh	I-SAT	8	9	9	8		9	9
Las cartas de Alou	Montxo Armendáriz	Space				6		6	5
Las grandes maniobras	René Clair	VCC 24		7				7	
Las lluvias de Ranchipur	Jean Negulesco	HBO		7		7		6	
Lo que sucedió aquella noche	Frank Capra	Cine Max	8	8	9			10	
Los asesinos	Don Siegel	Cine Canal				7	9	7	8
Los muelles de Nueva York	Joseph von Sternberg	VCC 24		7		8		9	10
Los usurpadores de cuerpos	Philip Kaufman	Cine Canal	7			6	7	6	
Lulú	George Wilhelm Pabst	VCC 24				9	9	7	9
Madame Bovary	Vincente Minnelli	TNT		6	7			7	7
Mamita querida	Frank Perry	Cine Canal				6		5	9
Mientras la ciudad duerme	John Huston	Space	9	9	9	9	9	9	9
Negocios nocturnos	Paul Schrader	Space	8	6		7		8	8
New York, New York	Martin Scorsese	CV 30	7		7	8	8	7	8
No matarás	Krzysztof Kieslowski	VCC 24	8	8	8	9	9	9	10
Pacto de sangre	Billy Wilder	VCC 24	10	9		9	10	10	8
Petulia	Richard Lester	Space		7				7	
Pistoleros sin destino	Peter Fonda	Cine Canal		8				8	
Qué verde era mi valle	John Ford	I-SAT	10	10	10	9	9	9	10
Reencuentro	Lawrence Kasdan	HBO	9		8	8	7	8	7
Repulsión	Catherine Deneuve	VCC 24	8	6		7	8	8	5
Resurrección	Daniel Petrie	TNT						8	6
Scarface	Brian De Palma	Space	5	7		10	8	8	10
Sombras y niebla	Woody Allen	HBO	6	4	7	5	6	5	2
Tacones lejanos	Pedro Almodóvar	CV 30		6	9	8	8	4	7
Todo en una noche	Mika Kaurismäki	VCC 35		5		8		4	5
Un asalto audaz	Richard Brooks	Cine Max						8	
Un equipo muy especial	Penny Marshall	HBO	8	6	7		10		7
Una película de amor	Krzysztof Kieslowski	VCC 24	8	9	8	9	7	10	10
Víctor Victoria	Blake Edwards	TNT	8	8	8	8	9	9	10
Y el mundo marcha	King Vidor	VCC 24	9	10	10	10		9	
¿Qué tal Bob?	Frank Oz	VCC 35	6						7

Películas para ver en febrero

Miércoles 1
Jardines de piedra (F. F. Coppola)
HBO, 22 hs.
El gatopardo (L. Visconti)
Space, 22 hs.

Jueves 2
Angel de venganza (A. Ferrara)
CV 5, 22 hs.
La cosa (J. Carpenter)
TNT, 0.30 hs.

Viernes 3
Alien 3 (D. Fincher)
Cine Canal, 20 hs.
El abominable Dr. Phibes (R. Fuest)
Cinemax, 23.30 hs.

Sábado 4
Bésame mortalmente (R. Aldrich)
VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
Después de hora (M. Scorsese)
HBO, 20.30 hs.

Domingo 5
Qué verde era mi valle (J. Ford)
I-SAT, 15.45 hs.
El hombre de mármol (A. Wajda)
VCC 24, 22 y 2 hs.

Lunes 6
Maridos y esposas (W. Allen)
HBO, 12.15 hs
La caja mágica (R. Boulting)
CV 30, 22 hs.

Martes 7
Estado de gracia (P. Joanu)
I-SAT, 22.45 hs.
Cabalgata infernal (W. Hill)
Space, 24 hs.

Miércoles 8
Día de fiesta (J. Tati)
VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
Horizontes lejanos (A. Mann)
Cine Canal, 10.30 y 22 hs.

Jueves 9
Sombras y niebla (W. Allen)
HBO, 19 hs.
Refugio para el amor (B. Bertolucci)
I-SAT, 22.45 hs.

Viernes 10
Gallipolli (P. Weir)
Space, 20 hs.
Cabo de miedo (M. Scorsese)
Cine Canal, 24 hs.

Sábado 11
Doble de cuerpo (B. De Palma)
Space, 22 hs.
Los muelles de Nueva York (J. von Sternberg)
VCC 24, 22, 24 y 2 hs.

Domingo 12
La malvada (J. L. Mankiewicz)
I-SAT, 15.45 hs.
Adiós, mi concubina (C. Kaige)
VCC 25, 22 y 1 hs.

Lunes 13
El último magnate (E. Kazan)
CV 30, 22 hs.
El golpe (G. R. Hill)
TNT 23 hs.

Martes 14
El mundo marcha (K. Vidor)
VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
Mi querido intruso (L. Hallström)
Cine Canal, 22 hs.

Miércoles 15
Los marginados (F. F Coppola)
VCC 23, 22 y 2 hs.
Reencuentro (L. Kasdan)
HBO, 22 hs.

Jueves 16
Clímax (A. Ferrara)
CV 5, 22 hs.
El cuervo (R. Corman)
Cinemax, 23.30 hs.

Viernes 17
¿Quién le teme a Virginia Woolf? (M. Nichols)
Space, 16 hs.
Las lluvias de Ranchipur (J. Negulescu)
HBO, 16 hs.

Sábado 18
Pacto de sangre (B. Wilder)
VCC 24, 15, 17 y 19 hs.
Halcones de la noche (B. Malmuth)
Space, 22 hs.

Domingo 19
Piso de soltero (B. Wilder)
I-SAT, 15.45 hs.
No matarás (K. Kieslowski)
VCC 24, 22, 24 y 2 hs.

Lunes 20
El evangelio según San Mateo (P. P. Pasolini)
VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
Las cartas de Alou (M. Armendáriz)
Space, 22 hs.

Martes 21
Cuenta conmigo (R. Reiner)
HBO, 19 hs.
Scarface (B. De Palma)
Space, 22 hs.

Miércoles 22
Extraña pareja (G. Saks)
VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
Fanny y Alexander (I. Bergman)
Space, 24 hs.

Jueves 23
El rey de Nueva York (A. Ferrara)
CV 5, 22 hs.
Ambiciones prohibidas (S. Frears)
VCC 25, 22, 24 y 2 hs.

Viernes 24
Soberbia (O. Welles)
VCC 24, 17, 19 y 21 hs.
La semilla del diablo (D. Cammell)
Space, 24 hs.

Sábado 25
La pasión manda (R. Walsh)
I-SAT, 15.45 hs.
La noche del cazador (C. Laughton)
VCC 24, 15, 17 y 19 hs.

Domingo 26
Un equipo muy especial (P. Marshall)
HBO, 17.45 hs.
Una película de amor (K. Kieslowki)
VCC 24, 22, 24 y 2 hs.

Lunes 27
Volver al futuro (R. Zemeckis)
Space, 20 hs.
New York, New York (M. Scorsese)
CV 30, 0.10 hs.

Martes 28
Los blancos no la saben meter (R. Shelton)
Cine Canal, 10 y 19.45 hs.
Mientras la ciudad duerme (J. Huston)
Space, 20 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas
en las páginas 58 a 60

Menú de cine en TV

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA la CAJA 10

La última entrevista de Michel Foucault
La leyenda de Sleepy John Estes
El blanco y negro de Annemarie Heinrich

PIDALA EN SU KIOSCO

88.1 FM DE LA CALLE
una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55 - ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!
• Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.
• Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

VIDEO PRIVADO

CONDUCEN: *Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klix* • EN TEATRO: *Mario Ceretti* • COLABORA: *Eduardo Graillat*

Ahora sí que nos damos el gusto de cubrir íntegro todo el país. Porque desde febrero estamos en la onda del canal 12x24 S.A. Satelital, incluyendo Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, a través del satélite Nahuel I

Sábados de 12 a 13 hs. en LS1 Radio Municipal 710 AM

Este es otro programa de:

Asociados en medios de comunicación
Ayacucho 467 - 6º P. Of. 4 (1026) Bs. As. - República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

"Ecos de la cultura"

Un espacio radial
que difunde netamente el acontecer cultural
domingo a domingo de 9 a 11 hs.
por FM Acuario 106.9, Córdoba

Conducción: María Ana Pérez
Produce: Virginia Dubois

Mercosur - Portugués

Clases individuales o grupales. Vocabulario especializado

Profesora Lenguas Vivas

Martha: 805-5316

TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

Las buenas, las malas y las feas (estrenos en video)

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	S. García	J. García
Con honores	A. Keshishian	AVH					1	
Cuando un hombre ama a una mujer	L. Mandoki	Gativideo	7	7	6	6	9	
Dispuesto a todo	J. L. Brooks	Gativideo					3	
El monte de las viudas	J. Irvin	Transeuropa				4		
Lluvia de fuego	S. Hopkins	AVH					2	
Mi bella dama	G. Cukor	Gativideo	7	8	7	6	6	6
Pecado de amor	V. Schlöndorff	Transmundo				6	6	6
Sembrando venganza	D. Marconi	Transeuropa			2		1	
Sin miedo en el corazón	J. Singleton	LK-Tel	5	5		4		
Un detective suelto en Hollywood 3	J. Landis	AVH					5	
Una temporada de incendios	J. Frankenheimer	AVH	6				5	
Uno contra otro	C. Shyer	Gativideo					5	
Varsovia año 5703	J. Kijowski	Transeuropa						6

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN *le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:*

L'ECRAN VIDEOTECA

• Alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.
• Venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.
Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

ALDRICH ALEA ALMODÓVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUÑUEL CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN FASSBINDER FANO FELLINI FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEYZER GODARD GREENAWAY GRIFFITH HAWKS HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH KAZAN KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MELIES MIZOGUCHI MURNAU OSHIMA PABST PASOLINI PUDOVKIN RENOIR RESNAIS ROSSELLINI SANTIAGO SAURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SUBIELA TARKOVSKI TAVIANI TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI VON STROHEIM WELLES ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZULAWSKI Y MUCHOS MAS.

cine de autor · clásicos · documentales · cine argentino · artes plásticas · óperas

en La fábrica de los Sueños

mondo macabro

El primer video club especializado en terror, ciencia ficción, fantasía y la basura más grande del universo

Sarmiento 1249, Corrientes 1248 - Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

Video del Angel

Las películas sobre las que usted lee
en *El Amante*
Y muchas más

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 821-6077

Antes de elegir "PROTAGONISTAS" usted quizás se acostaba temprano

Ahora, es demasiado tarde...

Un programa hecho de igual a igual, con la gente. Donde usted nos ubicó: primeros en audiencia.

conducen:
Eduardo Aliverti,
Ricardo Horvath.
producción periodística:
Alejandro Morales,
David Zanazzi.

Lunes a Viernes. 23 a 24.

PROTAGONISTAS
Una marca de radio

AM 910
La Red
Una radio en todo sentido

BANELCO SALE AL MUNDO

Ahora salga al mundo con Banelco para operar sus cuentas bancarias y obtener dinero en efectivo en los Cajeros de la Red Internacional PLUS-VISA.

BANELCO

PLUS VISA

LE BANELQUIZA LA VIDA

Consulte en su banco la forma de acceder con su tarjeta Banelco a los 160.000 cajeros de la Red PLUS VISA, en 64 países.