

Año 4 N° 43 Septiembre de 1995 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 20.-

# EL AMANTE

# C I N E

Entrevista: Aristarain

Los Beatles en el cine

Dónde estudiar cine

Cine chileno

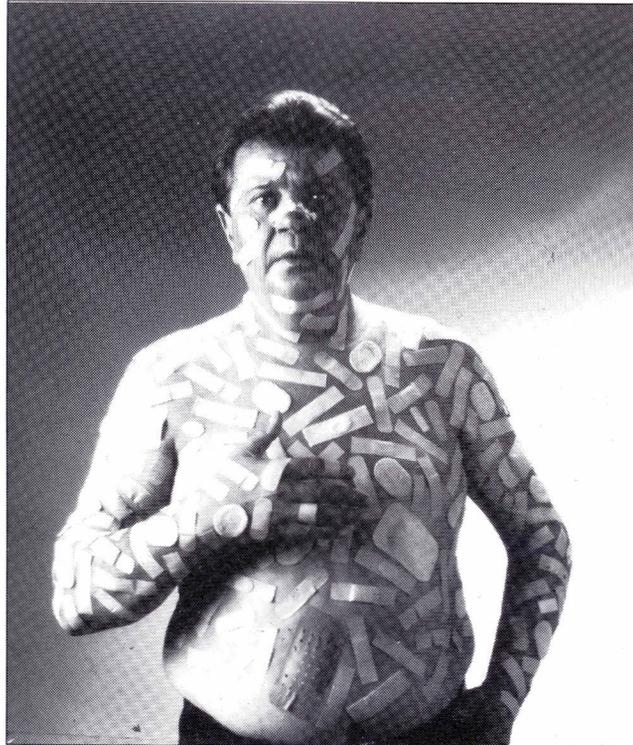
Michael Powell

*Casas de fuego / Backbeat*

*Corazón valiente / Sol ardiente*

*Waterworld*





¿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

**Queridos amigos:**

Este número está lleno de entrevistas, cosa que no es habitual en nuestras páginas. Así dicho parece fácil: un número tiene notas, otro entrevistas, otro fotos. Pero convertir una conversación en una experiencia digna de ser leída no es moco de pavo. Poner cinco entrevistas juntas nos recuerda de la manera más tortuosa que los modos de conversación difieren enormemente de la prosa escrita. Pero luego de mucho esfuerzo —acabamos de hablar con el sanatorio y nos dicen que la correctora se está reponiendo satisfactoriamente—, el resultado nos gratifica.

El más largo es el dedicado a Aristarain. Cuando la revista tenía cuatro números de vida ya le habíamos hecho dos, demostrando nuestra amplitud de miras. Favoritismos aparte, Aristarain es uno de los pocos directores que aman el cine más allá de sus deberes profesionales; conversar con él sobre el tema seguirá siendo una costumbre de nuestras páginas.

Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, documentalistas del grupo Cine Ojo, conversaron con nosotros sobre su última producción, dedicada a la vida y muerte de Jaime de Nevares. Es la oportunidad de seguir abriendo un espacio al documental, un género que en nuestro país aún no reencuentra el camino de difusión necesario.

Otro mundo oculto es el de las cinematografías latinoamericanas. Solo a través de los ciclos que se pueden ver en la Sala Lugones es posible acercarse a ellas. Alejandro Ricagno cubre el de cine chileno que se ofreció durante este mes y, luego de atiborrarse de los videos que pudo encontrar con películas trasandinas, entrevistó, junto con Jorge García, a Gonzalo Justiniano, uno de sus jóvenes directores.

En el marco de una nota que inicia una serie dedicada a examinar los lugares de estudio, Cecilia Szperling entrevistó a Oscar Barney Finn, director de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, de la UBA. Si esta conversación no les resulta muy clarificadora, el plan de materias de la carrera y una nota escrita por uno de los alumnos aclaran el panorama.

La quinta entrevista la hace nuevamente Cecilia dentro de su sección "Oficios", destinada a conocer a los distintos protagonistas del trabajo cinematográfico. Esta vez le toca a Damiano Berlinchieri, proyccionista de las funciones a las que asiste la crítica especializada. La siguiente es una frase que nunca debe escribirse en un editorial: la entrevista es bárbara.

Invitado por la Embajada Argentina en Perú y por la Filmoteca peruana, Quintín se pasó poco más de una semanita en Lima. Fiel a su costumbre, se hizo un montón de amigos, paseó, conversó de cine hasta altas horas de la madrugada, llamó a Flavia después de las mencionadas charlas y luego regresó con nosotros y convirtió todo esto en una nota.

El reciente estreno de *Backbeat* sirvió como excusa para que Gustavo Castagna, viejo beatnik, escribiera una nota sobre sus ídolos, los Beatles.

La otra nota que no tiene el respaldo de una entrevista es la de Sergio Eisen, dedicada al director inglés Michael Powell.

En la tapa, Kevin Costner, del cual estamos publicando tantas notas como entrevistas a Aristarain. Los queremos a ambos.

**Hasta la próxima.**

**SUMARIO**

**Estrenos**

<i>Waterworld</i> + Kevin Costner .....	2
<i>Corazón valiente</i> .....	5
<i>Casas de fuego</i> .....	8
<i>Sol ardiente</i> .....	9
<i>Backbeat</i> .....	10
<i>Jaime de Nevares-Ultimo viaje</i> .....	11
Entrevista a M. Céspedes y C. Guarini .....	12
<i>Vania en la calle 42, Nostradamus, Las aventuras de Priscilla, Alerta máxima 2, Perseguido,</i> <i>Actos privados, El juez</i> .....	14
Entrevista a Adolfo Aristarain .....	18
Cine chileno .....	24
Los Beatles en el cine .....	27
Correo .....	30
Michael Powell .....	32
Lugares de estudio (I) .....	38
Quintín en Perú .....	42
Mundo cine .....	48

**Guía del amante**

Videoclips .....	52
Libros .....	53
TV .....	55
Discos .....	57
Video .....	58
Cine en TV .....	60
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:** Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Cecilia Szperling, Marcelo Mosenso, Esteban Lucas, Jorge Bernárdez, Diego Rottman, Nicolás Trovato, y Tino y Norma Postel.

**Haddad:** Haydée Thompson

**Longobardi:** Nené Díaz Colodrero

**Corresponsal extranjero en Tiempo Nuevo:** Gustavo J. Castagna

**Mariano:** Gustavo Requena Johnson

**Corrección:** Gabriela Magdalena Ventureira

**Repostería:** Chichita Postel

**Cotillón:** César de la Fuente

**Diagramación y composición:** Carlitos Llamas de Almar Iaga

**Típea:** Paulo Silas

**Asesor diseño:** Fernando Bravo Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica (firmes junto al pueblo):** *Proyección.*

Rivadavia 2134 5º G

**Distribución:** *Capital.* Vaccaro, Sánchez y Gía S. A.

Moreno 794 9º piso. Capital

**Interior:** DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

# Westworld

por Gustavo Noriega

Cuando el presupuesto de una película se escapa por arriba de los 180 millones de dólares, invita al comentario perezoso: “un gran espectáculo”, para hablar bien, o “no valía la pena gastar tanta plata en semejante producto”, para criticarla. Un amanecer puede ser un gran espectáculo y es gratis y, por otro lado, la conveniencia de gastar o no tanto dinero debería ser prerrogativa del contador de la Universal, sujeto que no figura dentro de mi horizonte de preocupaciones. Sin embargo, hablar de *Waterworld* ignorando su costo es casi imposible. Es una película cara y todo ese dinero se nota en la pantalla. Pero de una manera distinta de la que uno está acostumbrado en estas grandes producciones. Y con un héroe de aquellos tiempos en que las películas salían un centésimo del valor de esta.

El problema de las cifras astronómicas en Hollywood no es nuevo: *Cleopatra* en 1963, *Superman* en 1978, *Rambo III* y *Roger Rabbit* en 1988 y *Terminator 2* en 1991 batieron sucesivamente los récords de costos y llevaron las cifras a lugares disparatados. Los nuevos parámetros no garantizaron nada salvo una creciente uniformidad: las grandes producciones se van pareciendo cada vez más entre sí, unidas en el ruido, la aceleración, el colorinche y los personajes estrambóticos aptos para el merchandising. Lo que Hollywood necesita desde hace bastante es que alguna de estas megaproducciones haga un sapo infernal y el público se reencauce hacia películas más razonables en las cuales sean los personajes, y no el despijor, los que carguen con el peso de la historia. Para muchos el gran fracaso iba a ser *Waterworld*, signada por un rodaje caótico lleno de peleas, accidentes, divorcios y protagonizado por una figura a la que, luego de las mieles de *Danza con lobos*, muchos en Hollywood estaban dispuestos a bajar de un hondazo.

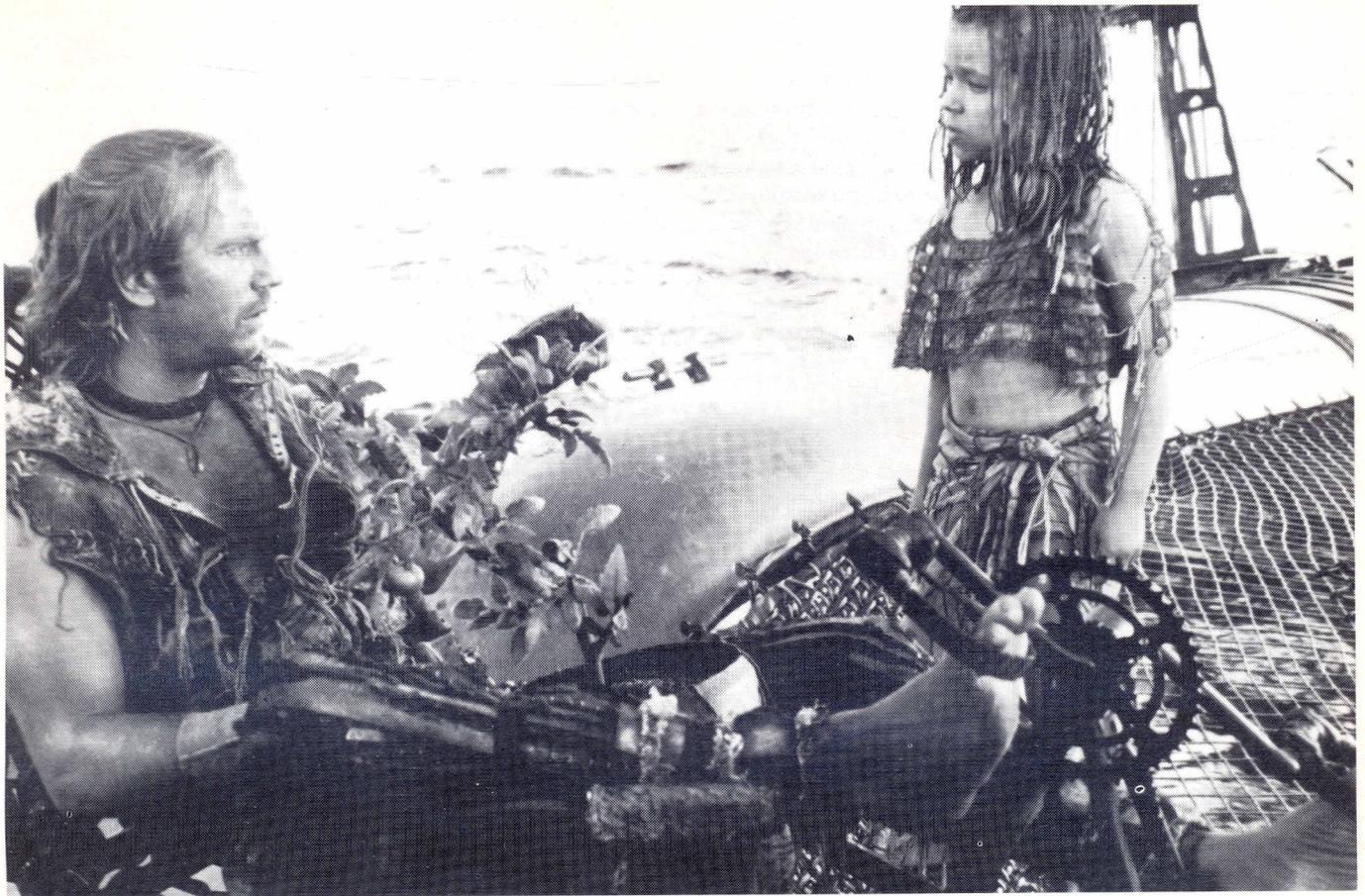
Bien, *Waterworld* no es la película que merece provocar la quiebra de nadie (y parece que no lo será, además). Por su historia, por el mutante interpretado por Kevin Costner y por la forma en que se gastó la plata.

El costo descontrolado de *Waterworld* se basa en la siguiente decisión: filmar una película de acción y aventuras en el mar sin maquetas ni efectos electrónicos que reemplacen a los sets reales. No hay grandes tanques de agua, ni escenarios miniaturizados: todo lo que se ve está allí y en su tamaño real. Filmada en Hawái a cinco kilómetros de la costa, requirió de la construcción de escenarios flotantes y el viaje diario de decenas de lanchas. De las miles de historias que se cuentan sobre el rodaje, la que más me gusta es la de la desesperada búsqueda por lanchas y helicópteros de un escenario desaparecido que representaba una colonia de esclavos. Se había hundido y la escena nunca se filmó.

Las consecuencias que tuvo semejante decisión (además de inflar el presupuesto enloquecidamente) son estéticas y van a contramano de algunas de las características que habíamos señalado de las grandes producciones. El mar, en el medio del mar, no es un paisaje bonito: es de una soledad desgarradora. Una chalupa como la del mutante se pierde como un junco en la inmensidad. Los colores son uniformes y apagados: el verde del mar y el celeste del cielo; no hay más colores que esos, ni siquiera matices de los mismos. La precariedad de las condiciones de vida descarta cualquier espíritu contemplativo: la primera escena muestra al mutante reciclando su propia orina para poder beberla. Todo es supervivencia: no hay más vida que esa, durar un día más sin esperanza de algo mejor. La llegada al pueblo flotante agrega un solo color más: el marrón sucio distintivo de las utopías negativas (el antecedente más evidente es la trilogía de *Mad Max*). La novedad es la magnificencia de los decorados: su condición de cosa real —a la *Fitzcarraldo* o *Apocalipsis Now*— genera una analogía entre el esfuerzo para construirlos para la película y el esfuerzo de los sobrevivientes del mundo posapocalíptico para mantener un simulacro de vida. Uno de los logros de los escenarios de *Waterworld* es la creación de un mundo nuevo que parte de la habilidad y el ingenio pero que no alcanza, ni lo pretende, a esconder una tristeza y una deshumanización aterradoras.

La otra nota distintiva en *Waterworld*, más allá de su look fastuosamente austero, es la figura de Mariner, el mutante interpretado por Kevin Costner que navega las aguas con su embarcación, sus peculiaridades físicas y su irremediable soledad. Mariner es el héroe solitario llevado a su máxima expresión. Pasa sus días rodeado de agua hasta donde la vista alcance; cuando llega a algún inestable asentamiento, el recelo de los moradores por su riqueza (por sus características físicas, Mariner puede llegar al fondo del mar y recoger puñados de tierra, lo que equivale al oro) y por ser diferente físicamente apuntala su marginación. Mariner es un mutante: los dedos de sus pies están unidos por una pequeña membrana y, ocultas por sus orejas, carga con unas branquias que le permiten respirar bajo el agua. Cuando, por imperio de las circunstancias, debe viajar en su nave con una mujer y una pequeña niña, no soporta ni el sonido de sus voces. Comprometido con estas premisas, el personaje actúa en consecuencia: le pega a la mujer con un remo y, hastiado, arroja a la niña por la borda. Mariner es un hombre-pep exasperado, solitario; la puesta en extremo de un solterón maniático; su frase más repetida es dicha a los gritos: “¡No toques mis cosas!”.

Según la teoría de la evolución, un cambio en las condiciones ambientales va a propiciar la aparición de nuevas especies, mejor adaptadas al nuevo escenario. Se



Kevin Costner y Tina Majorino en *Waterworld*

dice que un gigantesco meteorito causó la modificación ambiental que les costó la supervivencia a los dinosaurios. Los mamíferos, bichos de perfil bajo hasta el momento, se expandieron desenfrenadamente hasta llegar al *homo sapiens*. En el mundo de Mariner, los casquetes polares se han derretido (prestar atención a la película desde el mismo logo de la Universal) y las aguas han cubierto la faz de la Tierra. Algunos creen en un mítico lugar, Tierrafirme, cubierto de plantas y árboles. Lo cierto es que todos viven en un mundo acuático pero con las herramientas que la naturaleza les dio para vivir sobre terreno sólido. Mariner, un mutante, está mejor preparado para ese nuevo mundo. Pero, como todo mutante, está solo, es distinto. Los moradores del atolón hacen bien en considerarlo una amenaza: Mariner es la adaptación a *Waterworld* y su supervivencia excederá a la de los humanos.

La extraordinaria paradoja de la película es que Mariner, como pez en el agua en su mundo acuático, va a ayudar a la pequeña Inola y a su madre adoptiva a la conquista del paraíso perdido, Tierrafirme. Pero ese es un lugar al que él, lógicamente, no pertenece. De esta manera, *Waterworld* hace inteligente uso de la teoría de la evolución para recrear en la ciencia ficción la vieja historia de los mejores westerns: la del héroe que destraba la rueda de la historia ayudando a construir un mundo que le resulta finalmente inaccesible. Ethan Edwards, el personaje de John Wayne en la inmejorable *Más corazón que odio*, busca como un loco peligroso a su sobrina Debbie. En el camino, se humaniza, pero no lo suficiente como para integrarse a la nueva sociedad. Solo, chueco y rengu, debe seguir andando

por el polvoriento desierto mientras una puerta se cierra a sus espaldas. Como Edwards, como el errante que interpreta Alan Ladd en *Shane*, como el mítico Rick Blaine de *Casablanca*, Mariner carga sobre sus espaldas una tensión que no puede resolverse: los intereses individuales versus los intereses de la comunidad. Todos estos héroes son aislacionistas, reticentes a participar en los problemas del mundo. Ellos quisieran que el mundo se las arreglara solo sin estorbarles su camino (“¡No toquen mis cosas!”). Pero la realidad los reclama, los usa y los pone nuevamente en su camino, otra vez solos. Mariner, en su trayecto, se transforma también, pero no por el obvio enredo amoroso que querían imponer los productores sino por su relación con Inola, con la cual retoma nuevamente su personaje paternal (ver nota de S. García). En estas travesías todos ganan, menos los héroes. Al contactarse con la sociedad y ayudar a constituir la pierden la coraza que los protegía de los dolores del mundo. Sin esa protección su camino será ahora mucho más difícil.

¿Está entonces *Waterworld* a la altura de sus afamadas antecesoras? Solo el tiempo lo dirá; hoy parece que solo es posible hablar de dinero y del futuro de la carrera de Kevin Costner, verdadero autor del film. Cuando los 180 millones pasen al olvido, será posible una evaluación más calma. Algunas cosas generan hoy un sonido disonante. En un mundo tan nuevo, tan acabado, en una metáfora tan perfecta, las referencias a la actualidad suenan como una concesión innecesaria. Los malos son llamados Smokers (humeantes, pero también fumadores), emparentando peligrosamente a la película con las más recientes y estúpidas leyes contra los fumadores en los EE.UU. Pero la

declamación ecologista es fugaz y no parece irrumpir en la narración. Lo más sostenido, lo que perdura, es un tono sombrío y pesimista, una visión de la sociedad sin endulzamientos. Que una película de semejante producción presente una visión tan poco acaramelada, que recurra a los mitos más ilustres de la historia del cine y no a la venta fácil de mercancías en los locales de comida rápida, la ponen en un lugar distinguido. Costner, que mantuvo las características de su personaje peleando contra los productores y el director, pudo ser el artífice de la

bancarrota de un estudio. Por el contrario, terminó resultando el último sostén de una imagen casi perdida: la del hombre solitario que, a su pesar, carga sobre sus espaldas los problemas del mundo. ■

**Waterworld.** EE.UU., 1995. **Dirección:** Kevin Reynolds. **Producción:** Charles Gordon, John Davis y Kevin Costner. **Guión:** Peter Rader y David Twohy. **Fotografía:** Dean Semler. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Peter Boyle. **Intérpretes:** Kevin Costner, Dennis Hopper, Jeanne Tripplehorn, Tina Majorino, Michael Jeter, Gerard Murphy, R. D. Call. ■

## Lejos del paraíso

Kevin Costner ha tenido una ruptura en su carrera: luego de convencernos de que él era el chico bueno, ha empezado a realizar papeles mucho más ambiguos, en los que no ha perdido un gramo de credibilidad pero ha incrementado su lado oscuro. Sus personajes se han convertido en seres más complejos. Lo paradójico es que este cambio no ha sido muy apoyado por el público y mucho menos por la crítica, que acostumbra a exigir estas características de los personajes. Si bien sigue manteniendo su popularidad, *El árbol de los sueños* y *Waterworld* están muy por debajo de lo que se puede llamar éxito y *El guardaespaldas* es una de las películas más injustamente odiadas de los últimos años. Solo el prestigio de Clint Eastwood le permitió un respiro, aunque al mismo tiempo muchos consideraron que era un film menor del director. *Wyatt Earp* queda incluido en esta interesante y nefasta lista.

Pero Costner no se rinde e insiste con esta clase de papeles, lo que demuestra que es consciente de ese cambio. En todos ellos Costner realiza o realizó alguna actividad en la que matar gente es parte del oficio o un modo de supervivencia y los sentimientos son un peligro que debe evitar.

“Eres un hombre frío, Wyatt Earp”, le dice un personaje en dicha película. Esa es una de las características de sus últimos personajes, pero también está claro que es algo que ellos mismos se imponen para protegerse de los demás. Todos guardan algo muy doloroso en el pasado y no desean volver a arriesgarse, prefieren quedarse afuera del mundo a tener que sufrir de nuevo. Algo les devolverá la fe en las demás personas, aun cuando no se integren a la sociedad. Tendrán la chance de arreglar eso que en el pasado quedó quebrado. El protagonista de *El árbol de los sueños* abandonó a un amigo en Vietnam y salvará a un compañero de trabajo como redención para su triste vida. El guardaespaldas no pudo estar cuando lo necesitaban y su mayor temor es, según él mismo dice, “no estar allí”. Pero también tiene una pena de amor. Ambas cosas se unen al enamorarse y salvar a su cliente. Wyatt Earp no puede evitar que todo lo que ama muera a su alrededor, conseguirá una nueva pareja y quedará en la memoria como un héroe, aunque en realidad sea por mucho el menos heroico de sus personajes, al final parece más vacío y solo que los demás. En *Un mundo perfecto* ha perdido la oportunidad de ser hijo pero logra ser padre por un tiempo mientras persigue su sueño inalcanzable de llegar a Alaska. En *Waterworld* ya no pertenece a la especie humana en más de un sentido y antes de volver a la soledad le devuelve a la niña el paraíso perdido que él no pudo encontrar a tiempo.

En su pasado está el dolor y el presente no es más que el recuerdo de aquello que se perdió, será esa nueva oportunidad que encuentran estos personajes lo que les permitirá un futuro en el que tendrán al menos un recuerdo placentero.

Obviamente sus personajes son melancólicos. Son solitarios y tienen un costado heroico que los eleva finalmente en cada historia. Sus familias están deshechas y ellos mismos construyen una en su camino hacia la redención. Pero esta familia no les alcanza, siempre es tarde para ellos, solo les queda la gratificación de haber podido hacer algo bueno por alguien, de haber sido amados.

Cualquier semejanza de estos personajes con la existencia humana no es casualidad. Hay un actor que se está acercando como nadie a nuestros temores más profundos. La soledad, el dolor, la pérdida de todo lo amado. Ese actor se llama Kevin Costner y paradójicamente, o no tanto, todos lo atacan. ■

Santiago García



Kevin Costner

# Nace una estrella

por Guillermo Ravaschino



Salí de ver *Corazón valiente* con la certeza de que era una de las películas más importantes de los últimos años (de los últimos tres, digo ahora, junto con *Drácula* y *Los imperdonables*). No había de por medio una cavilada operación intelectual ni sesudas comparaciones. Sí el descontrolado arrebató emocional en que me había sumido el film al cabo de sarandearme por varios llantos. Un arrebató que, como corresponde a las grandes obras, hizo techo a unos cuantos minutos de acabada la proyección. La desbocada identificación, en este caso, me decía que mi cara, mi pobre y barato rostro, lucía idéntico ensimismamiento al de Mel Gibson en su papel de William Wallace, el inflamado paladín de *Corazón valiente*, que también dirigió. Yo quería matar un inglés, que me arrojaran flechas, conquistar a una reina en ciernes y —humano soy— comerme unas papas fritas.

Si hay una clave para todo esto es la dignidad que contagia *Corazón valiente*, y el optimismo que nace de constatar esa dignidad. No es la dignidad de utilería que administran los demagogos con una finalidad comercial que se huele a la legua, ni el optimismo de los happy endings. Es una dignidad brutal, infalible, que es necesario descubrir, y en cuyo descubrimiento muchas veces se nos van las décadas. Ella aparece a dos puntas en *Corazón valiente*: como la razón profunda de todas las emociones que atraviesan las imágenes, y como una frase que, con pequeñas variantes, repite Wallace a todos los pusilánimes que se le cruzan y, en

especial, a los que son íntegros y valientes pero pasan por un trance de debilidad moral. “Todos vamos a morir”, les dice, “pero no todos podremos decir que hemos vivido”. William Wallace es un plebeyo del siglo XIII que comanda a sus congéneres, escoceses ellos, y a otros pueblos subyugados en una insurrección contra la corona inglesa. Las cabezas ruedan por doquier y durante años no hay medias tintas que coarten el ímpetu guerrero en la comarca. Esa dignidad *modélica*, en este fin de siglo de degradación social sin límites (quién dijo que la humillación generalizada no es tan acuciante como las penurias económicas de la desocupación), es la primera fuente de fascinación que ofrecen los tiempos de Wallace a los presentes.

El heroísmo colectivo —Wallace no es el comandante lúcido de un ejército de tontos, sino el emergente natural de un verdadero Estado en sublevación— traduce esa integridad a una estructura en las antípodas del miserabilismo, ese cadáver que todavía goza de buena salud. La parte más visible y espectacular de todo esto son las magníficas batallas que monta Gibson y que, descritas pronto pero no mal, parecen finales de campeonato mundial de fútbol filmadas por Kurosawa (digámoslo de una vez: a las batallas de *Kagemusha* no les hacía nada bien esa estilización enfática, ese frío de ballet). El ritmo es arrasador y los cortes, quirúrgicos: los planos duran lo suficiente para ver lo inapelable de flechas, hachazos y seccionamientos, y se van justo a tiempo para evitar la morbosidad.

Dramáticamente, la película es una sólida sucesión de rituales trágicos. Lo es el asesinato de la flamante esposa de Wallace por los ingleses, que desencadena la transformación del hombre en Héroe, y también la confianza de Wallace en los nobles escoceses que lo traicionan una y otra vez: marca la fe ciega del joven que creció soñando con un hogar en paz,



no preparándose para la política. La puesta en escena del primer acto del nuevo Wallace —degollar al inglés que degolló a su amada— es esa misma tragedia llevada al purismo cinematográfico. Wallace sale a matar, y en barra, sin que un solo párrafo obre de justificación verbal, ni hacia sus amigos ni hacia el espectador. Los “hombres de Wallace” —que comienzan a serlo en ese mismo instante— brotan como hongos, cada cual por su lado y sin recibir ninguna orden. El film *todo*, para reaccionar junto a Escocia, se convierte en un personaje más.

La relación de la princesa inglesa con Wallace es otro rito trágico: lo admira, lo ama y hasta traiciona a su propio ejército en íntimas confidencias, pero lo hace desde el abismo que instala entre ambos su condición de futura reina. La filiación social de los traidores, a su turno, se impone al respeto que les inspira Wallace, en un determinismo que viene a cerrarse oportunamente con el febril arranque —dramático de pura cepa— de Robert de Bruce en el colofón. Trágica, finalmente, es la invulnerabilidad de Wallace en todos los *cuero a cuero*, que no descansa en ingenuas habilidades “creíbles” (Costner como Robin Hood), sino en una impía superioridad de carácter (Eastwood como William Munny) que es el más

noble de los ganchos para la identificación del espectador “común”.

Gibson respetó algunas constantes que siempre son ley primera, o “vehículo”, cuando de cine de género se trata. Pero introdujo las modificaciones inevitables de todo acercamiento desde lo personal. El de hacer morir a la doncella sobre el principio fue tal vez el mejor de sus muchos malabares. La beldad sigue siendo la inspiración del héroe, pero desde el off, y siempre a caballo de la barbarie asesina que se la llevó. El hombre, por una vez, no lo hace todo “para levantarse minas”. Las batallas, la guerra misma, son la gran hembra de William Wallace en una cruzada que engloba, y por eso excede, al sentimentalismo tradicional. Hay más, mucho más, pero no voy a relatarlo. Vaya y vea lo que hace este gran director. Si no le gusta, por lo menos podrá decir que vio en polleritas al divo de *Arma mortal*. ■

**Braveheart** (*Corazón valiente*). EE.UU., 1995. **Dirección:** Mel Gibson. **Producción:** M. Gibson, Alan Ladd Jr. y Bruce Davey. **Guión:** Randall Wallace. **Fotografía:** John Toll. **Música:** James Horner. **Montaje:** Steven Rosenblum. **Intérpretes:** Mel Gibson, Sophie Marceau, Patrick McGoohan, Catherine McCormack, Brendan Gleeson, James Cosmo, David O'Hara. ■

## Corazón valiente (II)

# El desconcierto de una pusilánime

por Flavia de la Fuente



Es difícil decir que me dejó fría, más bien helada y también enojada la película *Corazón valiente* de Mel Gibson, teniendo más arriba una de las críticas más elocuentes y entusiastas que se han publicado en esta revista. Guillermo Ravaschino escribió su nota con tanta fuerza y convicción como la que parecía tener William Wallace en su lucha contra los ingleses. Es tan así que cada vez que leo su crítica creo que la película es buena, que debo estar equivocada. Releo la nota y tengo que hacer un esfuerzo

para recordarme a mí misma que vi el film dos veces en la misma semana y que le encontré poco de lo que vio Guillermo. “¿Qué hago?, ¿la voy a ver de nuevo?”, me pregunto ante cada hipnótica relectura. Es inútil volver al cine. A mí la película no me gustó para nada y la nota de Ravaschino me va a convencer una y otra vez de que se trata de una obra maestra. Milagros de la buena escritura.

**Temeroso enojo de una pusilánime.** La frase que aparece recurrentemente en la película, “Todos vamos a morir, pero no todos podremos decir que hemos vivido”, me parece de un fascismo recalcitrante. ¿Quién dictaminó en este mundo qué es vivir y qué no? Se vive como se puede. Algunos escalan afiladas cumbres, otros se esconden debajo de una cama. Pero de hecho todos vivimos: los valientes, los temerarios, los pusilánimes y ¿los normales? Estimados valientes: no saben las aventuras que se pierden debajo de



la cama, los sentimientos más intensos y terroríficos pueden estar allí ocultos y se encuentran sin tener que salir de la propia habitación.

Por otra parte, esta frase de un optimismo contagioso que hace que las masas sigan a William Wallace sin preguntarse bien por qué me hace acordar a episodios nefastos de nuestra historia reciente como la guerra de las Malvinas: todo el país unido en torno de un falso patriotismo que era idéntico —con la diferencia de que había muertes de por medio— al de los mundiales de fútbol. En lugar de “Scotland!”, pónganle “¡Argentina!” y estamos ante el mismo fenómeno. Nacionalismo, xenofobia, son las ideas que flotan constantemente en el aire durante las casi tres horas que dura la película. Un crítico escocés, Colin McArthur, dice acertadamente en *Sight & Sound*: “Si el film tiene alguna atracción para los escoceses lo será para los más reaccionarios y xenófobos de entre nosotros”. Y, para colmo, la película es homofóbica. Los momentos cómicos de este film de aventuras, basado en la vida real del héroe nacional escocés William Wallace (así declarado en el siglo XIX), son aquellos en los que está presente el príncipe heredero de Eduardo I de Inglaterra, un gay ridículo, malo y tonto. Este mariquita patético es Eduardo II. La película lo único que nos cuenta de este personaje es cuán ridículo es por ser homosexual: no le va a dejar descendencia al trono, es cobarde, es mucho más débil que su esposa, etc., etc., etc.

**¿Y qué pasaba en Inglaterra y Escocia en el siglo XIII?** La verdad es que no tengo la menor idea y la película no me aclaró nada al respecto. Solo me enteré de que los nobles ingleses tenían derecho a la *prima nocte*, es decir, podían llevarse a la novia de todo escocés para ser los primeros en tener relaciones sexuales con ella. Esta disposición no parecía molestarle a William Wallace/Mel Gibson hasta que le tocó en carne propia y le mataron a su reciente esposa Murrion. Es en ese momento cuando se desata la furia y el patriotismo de Wallace. ¿No es un poco pueril el nacimiento de ese sentimiento del ser nacional? ¿Cómo era la política en la isla? ¿Qué pasaba exactamente con los nobles? ¿Cómo era la relación entre Escocia e Inglaterra? ¿Cómo era el personaje del futuro rey de Escocia Robert the Bruce? ¿De dónde le salieron a ese papanatas dominado por su padre podrido por la lepra el coraje y el carisma para ser el futuro líder de los escoceses una vez muerto Wallace? Los gritos de patriotismo ocultan la historia, que debe haber sido muy interesante pero no está puesta en escena.

**Viva la complacencia.** Truffaut decía: “Hay que tener siempre presente que un niño es un objeto patético a priori, un objeto hacia el cual el público está muy sensibilizado. Hay que tener mucho cuidado para no ser reblandecido o complaciente... Un primer plano de un niño sonriendo es un partido ganado”. Evidentemente, Mel Gibson no leyó esto o si lo leyó lo usó en el sentido que detestaba François Truffaut. En la primera parte de la historia, con el Wallace niño, los primeros planos del chico llorando con lágrimas gigantes que dejan límpidos sus enormes ojos celestes o la primera escena de amor entre Wallace/niño y Murrion/niña cuando le entrega la flor son de un sentimentalismo inconcebible. Y, ya pasando a los mayores, los numerosos planos de Mel Gibson, en los que su mirada celeste transparente, confiable, valiente y bondadosa —usada hasta el cansancio como su única carta de presentación ante el mundo— inunda la pantalla, son tan azucarados que salí del cine pensando que, en lugar de Mel Gibson, el héroe era Robin Williams.

Es de destacar la oposición entre la fotografía de las escenas de batalla y las de amor. Mientras que las primeras están bien filmadas, con una estética que se aproxima al gore, las sentimentales parecen propagandas de champú. Son tan empalagosas y recargadas: recordar, por ejemplo, los primeros besitos que se dan en plena campaña Wallace y Murrion. Todo brilla, hay palomitas blancas y luego se van galopando elegantemente a caballo. Compre *Siempre libre*.

Otra elección estética horrible son las frecuentes apariciones de la esposa asesinada —Murrion—, en los momentos en que el héroe necesita coraje. Wallace sueña con ella y tenemos de nuevo a su fantasma; el día de la ejecución está Murrion entre la multitud rugiente que presencia morbosamente la muerte del héroe. Y todo con hermosos ralents, para recordarnos que estamos viendo una alucinación.

Parece que no solo el cine argentino gusta de las apariciones y de las frases ostentosas como “Todos vamos a morir, pero no todos podremos decir que hemos vivido”. Tal vez, en inglés “¡La puta que vale la pena estar vivo!” pase más inadvertida, pero yo no le veo la diferencia.

**Una última recomendación.** Y como última pacatería de la película, vayan y vean al simpático sargento Riggs en pollerita; es más, vean en planos pusilánimes, si los hay, bien bien de cerca su trasero y mucho mucho más de lejos, su pito. ■

# La Misión

por Horacio Bernades

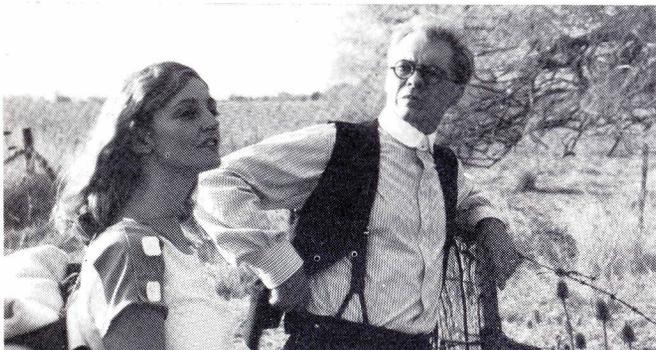
A los cinco minutos de película, el doctor Salvador Mazza se abalanza por encima de un cadáver tendido sobre una camilla, en un aula de la Facultad de Medicina, para pegarle una trompada a un colega, el doctor Zavalía, quien representa esa forma de oscurantismo científico que consiste en acusar de curanderismo y charlatanería a quienes se atreven a ir en contra de lo legitimado. En *Casas de fuego*, Salvador Mazza, el médico argentino que hacia 1940 logró encontrar, tras más de una década de investigaciones, un remedio contra el mal de Chagas (a partir de ese momento, enfermedad de Chagas-Mazza), está visto como una especie de Harry el Sucio, en versión desarmada, viajera y gregaria. Díscolo, corajudo y violento, con condiciones de líder, el Mazza de *Casas de fuego* (ignoramos cómo fue el de la realidad, y para el caso poco importa: todo el mundo sabe que una película no es como la realidad) es capaz de cargar contra todo el establishment (el cuerpo médico, el patriciado del Noroeste, la Iglesia, el gobernador y la policía) con tal de limpiar de una vez y para siempre el territorio de la patria de esos sucios bichitos (las vinchucas) que se alojan en las paredes de los ranchos para lanzarse en medio de la noche, traicioneros y mortales, sobre los durmientes.

No por nada a la M.E.P.R.A., el laboratorio que el propio Mazza levantará, a puro balde y cemento, en medio de las montañas jujeñas, se la designa familiarmente como "La Misión": Mazza es un cruzado. Un cruzado en contra de los bichitos y —como dice el propio héroe— de "los bichos", el establishment. A lo largo de su investigación/cruzada, Mazza se trompeará con un cura, ridiculizará a un representante del poder médico y mandará "a fangulo" a toda la Academia, antes del broche de oro: "¿Por qué no se va al carajo, Zavalía?"; musitado, ya en plena gloria, contra su archienemigo de siempre, ahora decano de la Facultad de Medicina. En ese momento, el público que casi colmaba el Atlas Santa Fe, en la segunda función de la tarde del miércoles 13 de septiembre, estalló en un aplauso. El aplauso se prolongó en otro más largo, estableciendo una curiosa continuidad entre uno y otro lado de la pantalla: en la película, todo el mundo, amigos, autoridades, parientes y enemigos ovaciona, de pie, al héroe. Héroe que a esta altura, parche negro sobre el ojo derecho, más que a Harry Callahan

se parece a Snake Plissken, el veterano de guerra de *Fuga de Nueva York*. Son los momentos finales de *Casas de fuego*, y el emocionado aplauso del público se prolongará sobre los títulos: el mensaje de la película ha llegado a puerto. El público de la Argentina 1995, escaso de héroes, ha encontrado lo que le andaba faltando en la figura del honesto, inquebrantable y cojonudo Salvador Mazza, que además ha triunfado, *in extremis*. Una voz en off nos recuerda, sin embargo, que esa no ha sido más que una batalla, y que la guerra posiblemente se haya perdido: todo lo logrado por Mazza se ha olvidado, desperdigado o tirado, y en la Argentina hay, al día de hoy, tres millones de enfermos del mal de Chagas.

Que la historia de una investigación médica pueda ser vivida como una épica aventurera, involucrando al espectador desde la identificación y las emociones, no tiene nada de malo, si esas emociones están construidas, como en este caso, por medios legítimos. Juan Bautista Stagnaro, realizador y guionista de *Casas de fuego*, lo ha hecho con sobriedad y sin demagogia, dedicado a contar una historia, a darles vida a unos personajes, sin caer en alegorías fáciles ni "carteles luminosos" que subrayen un sentido. Se puede discutir alguna proclividad emocional/lacrimosa, pero, bueno, esta es una película argentina, al fin y al cabo: ¿no llora dentro de cada uno de nosotros, todavía, un enano tanguero? Se puede arrugar la nariz ante algún simplismo, como el de que las vinchucas de la película tiendan a hacer sus nidos justo detrás de las imágenes de Cristo, clavadas con chinches en las paredes del piadoso rancherío. Se puede objetar algún exceso heroico. "Si no lo hacés por vos, hacélo por todos los que cayeron por esto", insta a Mazza su fiel esposa Clor, una línea de diálogo que estaría justificada si Mazza fuera Perón y Clor, Evita, por poner un ejemplo. "La lucha continúa", brama Mazza sobre el final, ante la pregunta de un periodista, y en ese punto ya se ha convertido en poco menos que un guerrillero, transmutación sin duda exagerada, además de anacrónica (estamos en 1940).

Salvando esas excepciones, el guión de *Casas de fuego* está construido con esmero y precisión (se nota que Stagnaro empezó como guionista, en películas de María Luisa Bemberg como *Camila* o *Miss Mary*, que pecan de un academicismo y esquematismo en los que esta no se permite caer). *Casas de fuego* está bien actuada, bien contada, bien dialogada, bien fotografiada y bien montada. *Casas de fuego* no aspira, por suerte, a cambiar la historia del cine sino a algo mucho más elemental, más sencillo y modesto: contar una historia vívida y convincente, crear un pequeño mundo a escala. Y lo logra. Para el cine argentino, tradicionalmente incapaz de balbucear aunque más no sea una gramática cinematográfica básica, ese no parece un mal punto de partida. ■



Carola Reyna y Miguel Angel Solá en *Casas de fuego*

**Casas de fuego.** Argentina, 1995. **Dirección:** Juan Bautista Stagnaro. **Producción:** Pablo Rovito. **Guión:** J. B. Stagnaro. **Fotografía:** Esteban Courtalón. **Música:** Luis María Serra. **Montaje:** Miguel Pérez. **Interpretes:** Miguel Angel Solá, Pastora Vega, Carola Reyna, Carolina Fal, Alex Benn, José Luis Alfonzo, Boy Olmi, Marcos Woinski, Harry Havilio. ■

# El sol rojo

por Alejandro Ricagno

El cine de Nikita Mijalkov tuvo su época de moda local a principios del década del 80, enarbolado en una cierta movida psicobolche, con funciones en el extinto cine Cosmos. El amago de censura que retrasó el estreno de *La esclava del amor* creó un pequeño pero férreo culto local. Pasó el tiempo y sus films dejaron de provocar el interés de cierta parte del público cinéfilo. Es verdad que aquel interés estaba entonces movido por otras circunstancias. Luego aquí llegó la democracia casi al mismo tiempo que *Sin testigos*. Años más tarde, *Ojos negros* —de lejos una de sus producciones más exteriores— obtuvo bastante repercusión por estos pagos. Tiempo después, la URSS se volvió Rusia y a Mijalkov se lo mandó a la estepa del olvido. *Urga*, de 1991, se estrenó recién el año pasado, pasó sin pena ni gloria y aún no se editó en video.

Es probable —aunque nunca se sabe— que *Sol ardiente*, con su Oscar a cuestas, le haga recuperar terreno. Porque él mismo lo ha recuperado. *Sol ardiente* está a la altura de *La esclava* y tiene más de un punto en común con aquella maravillosa *Pieza inconclusa para piano mecánico*.

A muchos les sorprenderá el giro ideológico de Mijalkov, que en esta película denuncia abiertamente los crímenes del stalinismo. Pero si miramos bien, en algunos de sus films anteriores ya se ejercían ciertas críticas al sistema (recordar la tristeza de la pareja de *Cinco tardes* o el desaliento de los personajes de *La parentela*). Quiero decir con esto que Mijalkov no es un arrepentido perestroiko. El marco histórico siempre le sirvió para hablar de criaturas atrapadas por circunstancias que las sobrepasaban y a las que se sometían con amargura o desconcierto. Mijalkov siempre estuvo más cerca de Chéjov que de Gorki.

Atrapados por situaciones concretas en las que una elección era decisiva, todos sus personajes recibían una revelación esencial de la futilidad de sus vidas, o de lo que creyeron era su vida, que llega siempre demasiado tarde. Si la actriz burguesa de *La esclava* elegía morir como una heroína romántica, no era tanto porque había tomado una conciencia revolucionaria sino que, como heroína, se entregaba por amor. Los sentimientos, los amores generalmente frustrados son siempre el eje principal de los films de Mijalkov. Tanto ocurran a principios de siglo, en la posguerra o en el verano de una dacha en 1936, como en este *Sol ardiente*.

Mucho del ambiente y el clima bucólico de *Pieza inconclusa* reaparece en su último film. Y otra vez la fe de un personaje (en este caso el héroe de guerra, magistralmente encarnado por el propio Nikita, que no puede creer que es acusado de traidor por un esbirro de Stalin) estalla literalmente como esos soles que cruzan la pantalla anticipando la tragedia.

Que en definitiva es un duelo de amor. El del teniente por su mujer y su adorable hija, y el del traidor por la misma mujer a la que tuvo que abandonar cuando dejó Rusia al alistarse en el bando de los rusos blancos, en los tiempos de la revolución. Y el de todos por la patria. Cada personaje tiene

su justificación para comportarse como se comporta. Aun el esbirro. Y ahí es donde se demuestra la generosidad de Mijalkov, su maestría para regalarnos escenas como la del duelo de tap o la del partido de fútbol.

Uno, poniéndose formalista, podría objetar la carga alegórica de escenas como la de las bolas de fuego, o cierta dispersión del principio. Pero dejemos eso para los formalistas, rusos o no.

Pero si me pusiera formalista, elegiría destacar la escena en que Dimitri —el policía secreto— cuenta su versión de la historia en forma de fábula infantil, en medio de un té familiar. En un momento la cámara, que hasta entonces lo tomaba a él y a la nena, se vuelve hacia la madre. Una taza de té detenida a unos centímetros de la boca hace comprender a quién, en realidad, iba dirigido el cuento. Una revelación trágica le sucedía, en medio de una merienda, a la protagonista de *La esclava del amor*, taza tambaleante en mano. De una taza de té a otra el mismo temblor sutil une a ambos relatos, aun cuando los momentos históricos son de signo casi contrario.

*Sol ardiente* confirma la persistente maestría de Mijalkov para hacer nacer la tensión más dramática en los momentos de mayor serenidad aparente. Y lo reafirma además como un magnífico director de actores, que ponen toda su alma rusa con una entrega casi épica. Pero esta reseña sería injusta si no destacara la descollante labor de la pequeña Mijalkova junior: ella es el sol más brillante cuya luz se opone a los soles sangrientos. ■

**Automlionnye solntsem / Le soleil trompeur (Sol ardiente).** Rusia-Francia, 1994. **Dirección:** Nikita Mijalkov. **Producción:** N. Mijalkov y Michel Seydoux. **Guión:** N. Mijalkov y Roustam Ibraguimbekov. **Fotografía:** Vilen Kaluta. **Música:** Edouard Artemiev. **Montaje:** Enzo Meniconi. **Intérpretes:** Oleg Menchikov, Ingeborga Dapkounaite, Nikita Mijalkov, Nadia Mijalkov, Andre Oumansky. ■



Nadia y Nikita Mijalkov

# Música del presente

por Horacio Bernades

En apenas 100 minutos y sin salirse jamás de un formato deliberadamente "pequeño", un medio tono sin resquicios para ninguna altisonancia, *Backbeat*, opera prima del inglés Iain Softley, se las ingenia para contar una historia que son varias. La historia de dos amigos y una chica entre los dos, la de una pareja difícil, la de un grupo de jóvenes empezando a constituirse como tal, la de una época crucial (el inicio de los años 60), la de las distintas "tribus" de la época, la de las varias formas de ser "pop", la del momento en que el rock and roll comienza a ser otra cosa... y la del surgimiento de uno de los mayores mitos del siglo, claro: los Beatles.

A diferencia de otros ejemplos notorios del género "mitos del rock" (*The Doors*, *Tango feroz*), *Backbeat* no pretende lucrar con el nombre y la fama de sus protagonistas. Softley y los coguionistas no condescienden a ninguna demagogia, a ninguna nostalgia por "los dorados 60", esa superstición de viudas, la galaxia Badía/Marafiotti. A mal puerto van por Lennon quienes busquen en esta película santones del rock, mártires-en-lucha-contra-una-sociedad-injusta-y-represora. Ninguna mitificación. Sería más que redundante: para el espectador contemporáneo, esos personajes (Lennon, McCartney, Harrison) ya son mitos, a priori. Por otra parte, la película cuenta la historia de los Beatles justo antes de que empiecen a ser los Beatles, en el breve período de un año que va desde su primer viaje a Hamburgo y su presentación en un sucucho portuario lleno de putas, coristas y marineros, hasta las primeras actuaciones en el Cavern de Londres, las primeras histerias y aullidos, el surgimiento del rock como culto masivo, como carnet generacional. Es decir: el momento en que la historia está a punto de fusionarse con el mito. Pero no el mito, todavía.

Aquí, esos personajes llamados Lennon, McCartney y Harrison no son otra cosa que unos pibes de clase media-baja de Liverpool con ganas de triunfar, de zafar, con el suficiente talento y cojones para hacerlo (Lennon, sobre todo) y una pasión pura adrenalina que les aflora en escena. Podrían llamarse Billy, Teddy y Jimmy, o de cualquier otra manera, no importa. Lo que importa es la furia, las hormonas, el deseo (de

Lennon, sobre todo). Furia del rock and roll que queda bellamente expresada cuando, sobre el final de la película, Lennon canta los primeros acordes de "Love Me Tender" como homenaje al amigo muerto, para volver enseguida a los tres tonos de Chuck Berry que ponen en fuga toda tentación necrófila. El rock and roll es música del presente, y *Backbeat* es un relato en puro presente, una crónica de personajes que bien podrían ser anónimos.

Es verdad que (como ocurrió en realidad) la dominante personalidad de Lennon (y la notable actuación de Ian Hart no hace más que reforzarlo) tiende a dejar en segundo plano a quienes lo rodean, haciendo desaparecer prácticamente a un segundón McCartney y más aun al desvaído Harrison, y robándole protagonismo a Stu Sutcliffe, "el quinto beatle", quien se supone debería ser el héroe de la película. Aunque quizá de eso se trate, justamente: un "protagonista", Sutcliffe, oscurecido por la sombra del amigo, avasallante y posesivo hasta la misoginia. ¿O no es esta acaso la historia de un tipo que dio un paso al costado, bajándose del barco que lo hubiera llevado a la gloria? De hecho, Sutcliffe no llega a ocupar siquiera el lugar de antagonista de Lennon. Ese sitio lo llena, a partir de su magnética aparición, Astrid Kirchher, la fotógrafa alemana que viene de otro mundo, un mundo en el que Sartre, Rimbaud, Cocteau, el "amor libre", las anfetis y la *nouvelle vague* son algunos de los dioses oficiales. Misteriosa y envolvente, exudando una fascinación que no hay por qué resistir, Sheryl Lee, que había sido la Laura Palmer de *Twin Peaks*, le da al personaje una presencia, un poder que hacen de ella la única capaz de disputarle al Lennon de Hart el centro de la escena.

Una de las cualidades más notables de *Backbeat* es la precisión con que se pintan ambientes y momentos vitales y con que se narra, sin ninguna clase de subrayados, el paso del tiempo, en ese breve período de un año. Una fiesta de disfraces, en la que circulan pastillas de todos los colores y las parejas se arman y se rearmen en los pasillos, es suficiente para hacernos saber de dónde proviene Astrid, cuál es su grupo de pertenencia y qué clase de oposiciones se juegan entre ese grupo y el que rodea a Stu. A medida que sus deseos lo van apartando de los viejos amigos e intuye que esa decisión lo ha marginado de la gloria, la pintura de Stu se hace violenta y desesperada, pasando de la figuración a la abstracción, del pincel al manchón y del rojo al negro. Casi sin que nos demos cuenta, John y sus muchachos van abandonando el look *rockabilly* de los comienzos, jopo, patillas, cuero y botas en punta, para adoptar el flequillo y saquito que los harían famosos. Al tiempo que, ya sobre el final de la película, dejan atrás el rock and roll puro y duro para suavizarse entre baladas, armonías vocales y poses para colegialas: ahora sí, han nacido los Beatles. Pero esa es ya otra película. ■



Ian Hart

**Backbeat.** Gran Bretaña, 1993. **Dirección:** Iain Softley. **Producción:** Filona Dwyer y Stephen Woolley. **Guión:** I. Softley, Michael Thomas y Stephen Ward. **Fotografía:** Ian Wilson. **Música:** varios intérpretes. **Montaje:** Martin Walsh. **Intérpretes:** Sheryl Lee, Stephen Dorff, Ian Hart, Gary Bakewell. ■

# La Argentina secreta

por Quintín

El principio de la película muestra una camioneta rodeada de jinetes que hacen flamear banderas argentinas. El plano es breve y parece una alucinación. Cuando la película termine veremos nuevamente la camioneta, las banderas y los jinetes y oiremos a uno de ellos exclamar "¡Viva la virgen!". A esa altura sabremos que el ocupante del vehículo es Monseñor Jaime de Nevares, obispo de Neuquén, y que los jinetes son sus fieles que salen a darle la bienvenida en su última visita al pueblo. La reunión de la bandera, la virgen y los caballos en una toma parecería la síntesis perfecta de una de las posibles versiones del *ser nacional*, esa entelequia que el cine argentino parece buscar una y otra vez como anhelo y justificación. Hay algo en el cine nativo, desde *La guerra gaucha* hasta *Casas de fuego* o *Caballos salvajes*, que insiste en subrayar una pertenencia. Hay algo arcaico, temeroso y anquilosado en este movimiento, algo que parece resistirse a la modernidad y hasta al cine mismo. La película de Céspedes y Guarini tiene el mérito de poner en evidencia esa disociación, de hacerse cargo del cortocircuito entre la contemporaneidad encarnada en la tecnología y las sombras del pasado que registran las imágenes. Guarini y Céspedes apuestan (ver entrevista) a una idea del documental que exige una ruptura del mensaje directo hacia el espectador por parte de los que son retratados. La televisión nos acostumbra día a día a un juego en el que el poder del micrófono y el primer plano se prestan a los actores con la condición de que deben devolverlo a su legítimo dueño que es el medio mismo. Actuar en contra de esa costumbre es también oponerse a esa debilidad del cine argentino, un cine que habla a cámara aunque los actores no la miren. Insisto en la conexión entre ambas cosas: la idea de cierta esencia de lo nacional que sostiene el discurso de un cine de la obiedad y la regla televisiva que le permite a cada entrevistado reconstruir la realidad mientras está en imagen. El resultado es un cine que posee la verdad y, por lo tanto, no observa, no mira, no deja que nada se manifieste sin estar controlado.

*Ultimo viaje* es una película paradójica e interesante. Por un lado, los recursos utilizados para interrumpir lo que sería un reportaje ingenuo (fotografías de los participantes, movimientos ostensibles de cámara, presencia de Guarini en las imágenes, oblicuidad del relato en off respecto de lo narrado, una casi ausencia de testimonios frontales del obispo que siempre parece dirigirse a otros interlocutores) terminan apuntando a la idea de que la película es una película sobre su propia construcción, una puesta en abismo autorreferente. Por el otro, estos quiebres del registro directo permiten que la figura de de Nevares aparezca en toda su ambigüedad y con todo su misterio. No es que la realidad se imponga sino que consigue apenas asomarse, como una presencia débil que debe ser cuidada para no dejarlo desvanecer en la trivialidad. La película

muestra a su protagonista comiendo, saludando, dando la bendición o monologando con los ojos cerrados, transmitiendo un afecto inclasificable del que dan testimonio tanto la cara de Carmen Guarini como las palabras emocionadas de los fieles y de la propia correalizadora. Fuera de ese afecto, el obispo es un enigma: es un hombre sin un discurso preciso, sin facilidad de palabra. El ensayo de su discurso de renuncia a la Convención Constituyente lo muestra vacilante y casi ajeno a esas ceremonias que no son las suyas. De Nevares parece cabalgar entre dos mundos: el de su militancia en favor de los derechos humanos y la justicia social por un lado y el de sus funciones como hombre de la Iglesia por el otro, funciones de las que nunca se aparta. Y también entre otras dos épocas representadas por su comunidad y las máquinas del cine. Su actitud frente a las cámaras lo muestra complacido con el juego y, al mismo tiempo, sabedor de que su secreto es impenetrable. En ese contexto, en ese develamiento de un modo de comunicar que ha permanecido invisible, la elección de esa imagen de los jinetes, la bandera y la virgen, que bien podría ser de la tapa del *Billiken* o una estampita de los carapintadas, es una elección interesante para representar la película. Porque a diferencia de lo que ocurre en el cine argentino, que habla desde ese lugar sin cuestionarlo nunca, *Ultimo viaje* lo muestra con todo su poder simbólico para que pueda empezar a ser pensado. ■

**Jaime de Nevares-Ultimo viaje.** Argentina, 1990-1995. **Dirección:** Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. **Producción:** M. Céspedes. **Guión:** M. Céspedes y C. Guarini. **Fotografía y cámara:** Libio Pensavalle. **Música:** Eduardo Rudnitzky. **Montaje:** Gabriela Jaime. **Textos:** Osvaldo Bayer, C. Guarini y Ernesto Lamas. **Material de archivo:** Héctor Mohina. **Jefe de producción:** Gustavo Carnero. ■



Jaime de Nevares en *Jaime de Nevares-Ultimo viaje*

# Evitar que se imponga la realidad

Carmen Guarini y Marcelo Céspedes son los responsables del grupo Cine Ojo, que tiene una larga trayectoria en el documental. Su última producción sobre el obispo Jaime de Nevaes se analizó con ellos en esta entrevista después de que los redactores de *El Amante* vencieran la resistencia que impone el aspecto hosco y malhumorado que suele arrastrar Céspedes (ver foto).



**Cuéntennos cómo viene esta película en lo que sería la trayectoria del grupo Cine Ojo y los trabajos anteriores de ustedes.**

Guarini: Creo que desde el punto de vista del lenguaje es una película más osada, nos atrevimos a cosas tales como exponernos, cosa que no es poco en nuestra trayectoria porque siempre estuvimos expuestos obviamente a través de una interpretación, de una lectura de la realidad, pero acá estar del otro lado también tuvo su costo y su cuota de discusión. Pero en realidad el hecho de querer escapar a la cosa biográfica y de dejar bien explícita una lectura personal, para que no quedara duda de que no se trata de una biografía, ante esto se cedió. Entonces una manera posible que encontramos fue esta. Mostrando en todo momento que esto es una lectura personal de la vida de alguien. Porque desde ya que hablar sobre la vida de otros es una cosa muy difícil y generalmente imperfecta.

**Carmen es casi una protagonista de la película, se podría decir que es la relación entre una realizadora o alguien que está haciendo un trabajo artístico, periodístico, y el objeto de ese trabajo. Está la presencia tuya en la voz, en la imagen, en primeros planos.**

Guarini: El intento fue trasladar lo que también fue la relación fuera de la película. Fue una relación fuerte, porque fue una relación que se construyó en el tiempo. En principio me defino como atea, a pesar de que vivo en un ambiente católico, provengo de una familia católica, he pasado por ciertos ritos de iniciación católicos como el bautismo, la comunión, pero no soy una persona practicante, en realidad jamás pensé que iba a hacer una película sobre algún personaje de la Iglesia. Lo que pasa es que por distintas razones ese personaje escapa a los límites de una institución para internarse en un aspecto mucho más filosófico, ético, humano. Fue por ese lado que yo entré al personaje. Realmente es uno de los lados que a mí más me conmovieron. Eso fue construyendo entre nosotros una relación muy fuerte. Por lo menos yo lo sentí así y creo que él también, porque don Jaime de Nevaes no era una persona de expresarse demasiado ni de expresar sus sentimientos, pero la simple aceptación de estar allí horas y horas junto a él, esto era una cosa que no necesitaba explicaciones y que por otro lado no era común. Cuando digo yo, me refiero solamente a mí, pero éramos un pequeño equipo

de rodaje todo el tiempo.

**Viendo la película terminada, ¿cómo definís el lugar de ella en la película?**

Céspedes: Yo lo defino como muy importante, aparte me alegra que esto empiece de esta manera. Porque el que más rompió las pelotas con ese tema fui yo. Pese a que ella se resistía a aparecer en la película. Pero acá creo que estamos hablando de dos cosas distintas. Una tiene que ver con la relación que tuvo Carmen con el personaje que fue Jaime de Nevaes, y otra tiene que ver con la construcción de la película, que son para mí dos cosas diferentes. Porque la película no se fue construyendo a lo largo de seis años sino que se fue construyendo en este último año. En los primeros seis años se fue haciendo registro fílmico o en video sobre este personaje, con la función nada más de capturar imágenes que uno sabía que a lo mejor no se podía llegar a volver a tomar en otro momento. Después la situación de la enfermedad de Jaime nos pone en una situación límite donde esto va a tener un fin. Y a partir de eso, con el material que tenemos, surge la cuestión de producción de realizar y terminar haciendo de esto una película y no simplemente 40 o 50 horas de archivo. Entonces ahí entrás en todo un planteo que tiene que ver fundamentalmente, aparte de con la producción, con todo un planteo estético respecto de la película. Podíamos haber hecho una película biográfica muy fácilmente con todo ese material de archivo. Nació en tal año, en una coyuntura, en el año tal, que pasaba la primera guerra, y no sé qué, a partir de ahí con una voz en off de un locutor o con la voz en off de Carmen, o del actor que hiciera de la voz de Jaime, rearmar toda una serie de cosas de una manera que me parecía muy artificial, que no era leal a los principios que nosotros teníamos. Después podíamos haber hecho una película simplemente testimonial, que fue el origen con que empezamos con el documental (*Los totos, Por una tierra nuestra, A los compañeros la libertad*), es decir, darles voz a los que no tienen voz, el testimonio de Jaime y de los que conocieron a Jaime. Pero a partir de otras películas y otros elementos que fuimos conociendo, por ejemplo el caso de Richard Dindo el caso de Robert Kramer, empecé particularmente a buscar ahí alguna forma de encontrarle una vuelta de tuerca, dentro de lo que se viene haciendo en el panorama de este cine en la Argentina para apostar a algo más. Me pareció que la apuesta estaba dada en función de que nosotros nos metiéramos dentro de la película, e hicieramos dentro de la película otra película. Por eso la utilización de esa especie de flashback a través de las fotos, del grabador, para poder construir con eso una película que vaya llevando hacia el final que es el diálogo entre Carmen y don Jaime. Es un diálogo ficcional, porque no es real, eso está armado y construido en función de poder armar así la película. Pero también a mí y a todos nosotros hay algo que nos gusta: separar y confundir una frontera con la otra, hasta qué punto es documental, hasta qué punto es ficción, por qué tenemos que definir en categorías como ficción y

documental y por qué no es una misma cosa. Por qué no docfic, como lo llama Birri, o documental de creación, como lo llaman los franceses.

**La película recuerda en ese sentido a *Lightning over Water*, la película de Wenders sobre Nicholas Ray, donde también el tipo que se va a morir acepta ser protagonista de una película.**

Guarini: Pensamos también en ese trabajo. Pero obviamente de ahí a pensar que Jaime iba a aceptar que lo filmáramos...

**¿Por qué piensan que aceptó?**

Guarini: Porque yo creo que él sabía perfectamente bien que se estaba muriendo y a mi juicio es una especie de testamento que él deja, ese balance que realiza de su vida, él es profundamente consciente de que está dejando imágenes para otro momento. Incluso revisando algunos de sus diálogos y entrevistas que teníamos de años anteriores, él mismo decía: hubiera sido lindo registrar estas cosas años antes, cuando la gente era de otra manera. Céspedes: Pero yo creo que él siempre fue consciente de este juego, tal vez más que nosotros. En un momento de la película lo dice, cuando él se despide de la comunidad Mapuche, bueno, voy en camino de Huelen Mapu, voy en camino de la muerte, y en ese momento nosotros no sabíamos, no nos dábamos cuenta.

**El era consciente de que estaba actuando para ustedes.**

Céspedes: Yo creo que sí.

Guarini: A tal punto que la escena de la recepción de los jinetes en un pueblo, que abre y cierra la película, está reconstruida porque no me acuerdo qué problema había pasado que no se pudo filmar. Pero toda la situación tenía el mismo cariño, la misma alegría, la misma espontaneidad.

Céspedes: Fue un problema de batería, pero no se filmó nada. Entonces le pedimos a él y a la gente hacer todo de nuevo. Volvió al lugar, se bajó de la camioneta y la gente lo empezó a saludar de vuelta, todo para la cámara.

**De Nevaes era un tipo de un carisma muy grande, como lo prueban tanto los testimonios de la gente como el resultado de las elecciones. Y sin embargo, no era una persona de una apariencia física imponente, no tenía una gran facilidad de palabra, no era un orador brillante y tampoco era un tipo muy claro para articular un discurso. Esto genera una especie de misterio sobre el personaje.**

Guarini: Creo que es lo más interesante, por eso creo que hay un salto, porque dejamos de trabajar sobre el personaje que construimos, un poco de forma maniquea, porque Jaime escapa a todo eso. Me parece que por primera vez nosotros estamos trabajando sobre personajes a los que les devolvemos toda su humanidad, con todas sus contradicciones, sus titubeos, sus dudas. No es una persona que ha tenido un camino lineal en el sentido de que siempre supo lo que quiso. Es un hombre como cualquier otro, con sus contradicciones, incluso ideológicas, y esto es una cosa que se percibió desde un

momento, tal vez por estar fuera de la Iglesia. A lo mejor esta posibilidad nos fue dada por tener esa lectura, al estar fuera de otro tipo de compromisos. Pero justamente nos parecía lo más interesante de ese personaje. Me parece que ahí es donde también hay un salto.

**Me parece que en esta película pasa un poco lo mismo que en dos de sus trabajos anteriores, *Hospital Borda* y *La noche eterna*, donde los protagonistas tienen enormes dificultades para elaborar un discurso. Es interesante porque es lo contrario de lo que hace la televisión, que saca una expresión máxima de una situación mínima.**

Céspedes: Es que estamos acostumbrados a un cine donde los diálogos tienen una riqueza que en la vida cotidiana no existe.

Guarini: Una cosa interesante son los silencios de Jaime, son momentos donde también pasan cosas. Eso me parece que tiene un valor expresivo, aunque él no termine de articular ciertas ideas. También estaba en una situación difícil físicamente. Esto también es un clima que genera la palabra.

Céspedes: Hace diez años, todas estas vacilaciones las hubiera censurado y le hubiera hecho hacer a ese señor un discurso muy claro, muy legible, muy concreto y muy contundente en función de lo que espera que escuche el espectador. Estamos acostumbrados a encontrarnos en el cine con ese personaje que entra y dice "me siento existencialmente muy cansado y no sé qué hacer de mi vida y por eso yo me quiero separar". Vos decís: pero acaba de bajar del taxi, subió hasta el noveno piso, abrió la puerta y se largó todo este chorro. No tiene lógica. Nosotros tratamos de ser muy respetuosos de la situación. Podíamos haber cortado muchos minutos. Pero a mí me parece que esos minutos crean toda una riqueza, todo un clima que favorece y termina haciendo creíble toda la situación de lo que estás viendo.

**En ese sentido se aleja mucho de lo que es el reportaje televisivo, el documental de testimonio.**

Céspedes: Hoy en día hay una tendencia a copiar a la televisión y no se puede copiar a la televisión, porque la televisión cuenta con todos los medios económicos y tecnológicos para poder hacer de eso algo que puede ser un informe semanal o *Edición Plus*. Con eso no podés competir. Pero sí podés competir con el tema del tiempo. Hay una cuestión que tiene que ver con el tiempo, con la maduración de una idea que se irá plasmando a través de la imagen. Eso no lo permite el ritmo de la televisión, que necesita todo ya, ahora, y no algo para dentro de seis meses. Nosotros necesitábamos por lo menos ocho meses de montaje, diez versiones, para poder sacar esto que estuvieron viendo.

**¿Por qué eligieron hablar de la muerte de de Nevares, filmar las escenas de hospital...?**

Céspedes: Nosotros queremos contar una historia. Hay una primera lectura, que es el obispo Jaime de Nevares y todo lo que significa su investidura y su personalidad. Pero más allá de eso hay algo que para mí es como un apostolado y creo que para Carmen también, y es que más allá de eso hay que contar una historia. No se puede no contar una historia y es fundamental contarla. Así se puede jugar con los tiempos y con todo el tema de la intriga, el tema del afecto, el tema de la emoción, que es lo que a mí me preocupa. Me preocupa que la gente se emocione con lo que ve. Vamos trabajando en función de una especie de flashback, de road movie, tratamos siempre de romper la realidad. Para nosotros hay una constante en esta película, que es querer romper la realidad.

Guarini: Se trata de no permitir que la realidad se te imponga, como dice Joris Ivens.

**¿Cómo es eso?**

Guarini: La realidad se te impone con un cierto nivel de superficialidad. Lo que hay que hacer es luchar precisamente contra ese nivel para tratar de alcanzar una verdad que está un poquito más

abajo y no dejar que eso que te aparece primero como real te impida ir más allá.

Céspedes: Lo real en esto sería que nosotros hubiésemos terminado de filmar el primero y el segundo viaje con Jaime y hubiésemos hecho un documental. Ese documental hubiera sido un poco más de lo mismo. Era verlo a Jaime llegando a una comunidad, después llegando a otra, después a otra, y ver el asado, el baile, el encuentro, la salida, la despedida. Pero en definitiva era más de lo mismo. Era lo que decimos de un documental convencional. Cuando nosotros terminamos de filmar esto hace seis años y lo vimos, dijimos todo muy lindo, muy agradable, pero acá no hay película. Cuando nos enteramos de que Jaime estaba enfermo, empieza la verdadera construcción de una película, ahí empieza lo que dice Carmen: superar y vencer lo real, en contra del falso concepto que tenemos del documental latinoamericano.

**En un momento la cámara se detiene ante la puerta de la sala de terapia intensiva y no filman lo que ocurre adentro. ¿Querían hacerlo?**

Céspedes: Yo quería hacerlo, ella no.

**¿Por qué?**

Céspedes: Porque yo soy de la idea de que hay que filmar todo, después en moviola se ve y se elige. Carmen y Libio, el cameraman y director de fotografía, decían que no, que no hacía falta, que ya estaba.

Guarini: Para mí, lo que Jaime tenía que decir lo había dicho. Mostrar un cuerpo acabado, un tipo lleno de tubos, que apenas podía articular, era simplemente una visión amarilla, una visión sensacionalista, lacrimógena, para apelar a la piedad o a la compasión, o al rechazo inclusive, y que no aportaba demasiado al argumento que ya se vislumbraba en esta película. La muerte era una cosa que podíamos construir con lo que teníamos, no necesitábamos mostrarla.

**Llama la atención que siempre haya poca gente en las imágenes, a pesar de que de Nevares era una figura pública...**

Guarini: A pesar de que era una persona carismática y que mucha gente lo quería, a él le gustaba mostrarse siempre en situaciones más bien íntimas, nunca con grandes masas, con grandes multitudes. No era un tipo para la masa, porque no era su carácter. Cuando lo veíamos rodeado de gente, era con esa gente sencilla, con la buena gente, como él les decía, y en situaciones más bien pequeñas, de cierta intimidad, donde la gente podía tener un contacto con él, directo. En un momento me reproché el hecho de no haber puesto algo del velatorio, de su despedida final, se dice que pasaron como 50 mil personas por la Capilla Ardiente. Pero yo no sé si esto era una manera de poder mostrar que la gente lo quería más. No sé si el número hubiera dado esa significación o hubiera aportado algo más a la película.

**¿Cómo piensan que este estilo de documental es recibido por el público?**

Céspedes: No sé. Se me ocurre compararlo con lo que pasó en España con *El sol del membrillo*. No fue nadie, fue un fracaso total. Pero cuando el pintor que protagoniza la película expuso en el Reina Sofía se llenó. Iban, hacían la vuelta y en dos minutos veían todo. Que es lo que pasa hoy en día. Hoy, a nivel de discurso de imagen, el público no se detiene a observar sino que necesita una catarata de cosas que lo acribillen. La gente no puede estar sentada viendo un minuto en silencio, es la cultura del shopping, digamos.

Guarini: Pero nos la bancamos porque somos machos [risas]. Pero me parece que todavía hay un espacio para la gente que le interese meterse en estos huecos, donde no le dan las cosas tan elaboradas y donde se puede trabajar emocionalmente, afectivamente, racionalmente. A lo mejor habrá un público para esto, yo pienso que sí, y sobre todo para un personaje como este, un personaje para mí fuera de lo común, tanto dentro como fuera de la Iglesia, y con una serie de valores que hoy están tan en desuso, tan poco

practicados que me parece que reconforta ver este tipo de personajes que defienden ciertas ideas a pesar de todo. Que no llevan a ningún lado por ahí...

Céspedes: En el fondo no estoy tan pendiente del tema del público, estoy más pendiente de otra cosa. Yo creo que hoy en día la vida así como es es muy aburrida, y necesitás de aventuras muy épicas para poder reconfortarte interiormente ante un mundo que está viviendo a contramano de lo que vos pensás. Entonces te podés encontrar en un individualismo muy crónico, en un sálvese quien pueda y hasta luego, y dentro de eso una hipocresía total. O también te podés encontrar dentro de un grupo de amigos, que es lo que somos Cine Ojo, porque en realidad Cine Ojo es un grupo de amigos, es una aventura de locos, porque hay cosas muy gratificantes dentro de esto, es la aventura dentro de la aventura.

Cine Ojo es un grupo de locos. Tenemos un loco que quiere ser camionero o tener una verdulería en Neuquén y está en Los Angeles haciendo una copia. Tenemos otra loca que es la compaginadora, que le descubrimos un embarazo a los seis meses. Lo ocultaba, no lo quería decir. Compaginó acá y se fue ahora a filmar a Sierra Grande como cameraman, con un embarazo de siete meses. La aventura es la aventura en este sentido. Esto no te lo quita nadie. Vos podés estar puteando, qué hago en medio de todo esto, qué kilombo, pero el placer de estos ocho meses no te lo quita nadie. Peor para mí es cuando voy a pagar la cuenta del teléfono y me encuentro con el mismo tipo en la ventanilla del banco, que me agarra la boleta, me la sella, me da el vuelto y encima me reta porque la boleta está arrugada. Y yo digo: pobre tipo, todos los días cumple el mismo horario, hace lo mismo, sella la misma boleta. ¿Me entendés lo que te digo? En ese sentido, a mí esto me da una inyección de vida, me da alicientes para hacer otras cosas para seguir, porque siento el respaldo de un grupo de gente como Libio, como Gabriela, como ella, como Rudnitzky. Pero en un principio fue así y mañana va a ser así.

**De Nevares habla en la película de la "buena gente". ¿Ustedes se sienten parte de la buena gente?**

Guarini: La buena gente de la que habla Jaime es gente sencilla, que vive con otra calidad de vida, no me quiero comparar con esa buena gente, me parece que nosotros somos demasiado retorcidos, estamos demasiado contaminados. Céspedes: Yo no sé si soy parte de la buena gente, pero Cine Ojo sí es parte. Cine Ojo como entidad, como institución, como grupo sí es parte de la buena gente, de eso estoy seguro y pongo las manos en el fuego.

**¿Y cómo definirían a la buena gente?**

Céspedes: No tiene que ver con la comparación, tiene que ver con una cuestión de trayectoria. Tiene que ver con una cuestión de conducta frente a las pequeñas y grandes cosas. No pasa por grandes obras, tiene que ver con una especie de conducta.

Guarini: Justamente, la gente humilde, la gente sencilla, la gente de campo.

Céspedes: Yo no sé si el ruso es sencillo o no es sencillo, si Dani, que hizo el afiche, es sencillo o no es sencillo, pero lo que sé es que son buena gente. Me refiero a una actitud frente a la vida, necesito hacer este afiche, bueno, yo lo hago, punto. No "primero pagáme y después lo hago", sino "yo lo hago, después si me podés pagar, lo veo". Ahora, es el mejor afiche que tenés en tu vida, hijo de puta, porque nadie te hizo tu mejor afiche igual que este. Sabés que es el mejor afiche. Sí, Dani, es el mejor afiche.

Guarini: Eso es lo lindo, que la gente se comprometió con el proyecto y se enganchó con el personaje incluso sin conocerlo. Se embarcó en esta historia, se generó como una cadena afectiva. Si ser buena gente es ser coherente, entonces somos buena gente. ■

**Entrevista: Flavia de la Fuente y Quintín  
Foto: Flavia de la Fuente**

**VANIA EN LA CALLE 42** (*Vanya on 42nd Street*), EE.UU., 1994, dirigida por Louis Malle, con Wallace Shawn, Julianne Moore, Brooke Smith, Larry Pine, George Gaynes y Lynn Cohen.

Es posible que, a excepción de Shakespeare, el autor teatral que más adaptaciones cinematográficas ha tenido —y en algunos casos sufrido— sea Anton Chéjov. Desde las múltiples versiones soviéticas, hasta Margarethe von Trotta, pasando por Lumet y Bellocchio, varias de sus obras más importantes fueron trasladadas a la pantalla con éxito diverso. En este caso Louis Malle, filmando un ensayo general de *Tío Vania* en la versión dirigida por Andre Gregory y adaptada por David Mamet, intenta un acercamiento al mundo del genial autor ruso. Conviene señalar que si las obras de Chéjov mantienen —y seguramente mantendrán— su vigencia y modernidad a través de los años es por el carácter universal e intemporal de los conflictos que presenta. Esos conflictos son transmitidos por sutiles cambios de estados de ánimo de los personajes, sentimientos contenidos y un tono asordado, lejos de todo énfasis, pero que no excluye de ninguna manera la emoción. Un universo de relaciones ambiguas, miradas sugerentes y silencios significativos, en el cual la frustración y el fracaso aparecen como los motivadores principales del comportamiento de los personajes. Cuando se pueden conjugar todos estos elementos en una representación adecuada, se logra ese casi inasible “clima chejoviano” que convierte al escritor en el más “cinematográfico” de los autores teatrales (a propósito de lo señalado anteriormente, hay quienes todavía creen que el mencionado clima se logra haciendo que los actores hablen en voz baja y caminen despacio). Debo decir que esta adaptación de David Mamet de *Tío Vania* respeta solo parcialmente las pautas antedichas. Lo que en Chéjov es sugerencia y sutileza, en la versión de Mamet se transforma en muchos pasajes con diálogos cargados y explicativos —no falta incluso un par de mensajes ecologistas— y en parlamentos discursivos y enfáticos, que si bien no logran mellar totalmente la fuerza de la obra, la resienten notoriamente. Con respecto a la puesta de Malle, a mi entender, el director —más allá del pseudomodernismo de la representación de los actores en ropa de calle— logra por momentos darle un carácter cinematográfico por medio de aciertos de planificación y una ajustada utilización del espacio, pero en otros, al limitarse a “reflejar” el ensayo sin agregarle elementos personales, sucumbe a un cierto estatismo

que atenta contra el ritmo de la película. Pueden preferirse otras traslaciones de Chéjov —estoy pensando en alguna de Mijalkov—, pero esta versión, lejos de deslumbrar debido a las limitaciones señaladas, mantiene un nivel de decorosa dignidad. ■

Jorge García

El último sábado de agosto decidí volver al teatro. Hacía cerca de un año que no iba y prefiero no acordarme de la obra anterior. Sin embargo, la nueva puesta de *Tío Vania* de Chéjov se representó en un cine, en video ampliado, con dirección de Louis Malle y adaptación de David Mamet. Las condiciones no eran las más saludables ya que en la última versión ¿cinematográfica? del texto de Chéjov, los nombres de los responsables, ni por asomo, son de mi agrado. Dejé los prejuicios de lado (algunos no, voy a ser sincero) y entré al cine. Bien. *Vania en la calle 42* es una obra de teatro que toma al cine como excusa, Malle sigue siendo un director que se vale del cine como pretexto, Mamet es un dramaturgo (¡oh, qué palabra importante!), también realizador de cine y teatro, que pertenece a un nuevo grupo de escritores “contestatarios” (otro es Michael Tolkien, guionista de *The Player*, los comentarios sobran), y Chéjov, ay Chéjov, siempre es importante, serio, culto, teatral, prestigioso, habla de la vida misma, de “la condición humana”, del fracaso, del paso del tiempo. Epa, ¿cómo es que alguien todavía discute a Chéjov? No, no es que lo discuta —a los clásicos no se los discute, se dice por ahí— pero me atrevo a decir que lo que más molesta es la falta de debate sobre la llamada “literatura importante” cuando esta es llevada al cine. La importancia de adaptar a Chéjov, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Shakespeare o Arthur Miller y salir hablando de ellos cuando, por lo menos así lo entiendo, el cine es otra cosa y una película es muy distinta de una obra de teatro. Eso es lo que pasa con *Vania en la calle 42*, el último traspie de Louis Malle (calculo que irán 25, más o menos). Todo es muy charlado, los conflictos están presentes desde la primera escena, no hay crecimiento dramático (verborragia sí y mucha), se escuchan algunas lecciones sobre ecología, un par de personajes tienen su momento de gloria (es decir, su catarsis teatral), el ensayo de la obra —porque de eso se trata— tiene un aire de modernidad insoportable, la calle 42 solo aparece al principio, después todo el mundo al proscenio. Al final uno espera los aplausos de los espectadores pero no, estamos en un cine y terminamos de ver una película. ¿Una película?

Entre tanto diálogo supuestamente trascendental rescato unas palabras del personaje de Sonia, quien, al reconocerse fea, cuenta que los hombres se limitan a elogiar la belleza de los ojos y el color del pelo de aquellas mujeres que tienen sus características. Solo esto me interesó de Malle, Mamet y Chéjov, simplemente porque fue el único momento que me transmitió cierta emoción. El resto, naftalina pura. Telón. ■

Gustavo J. Castagna

**NOSTRADAMUS, EE.UU., 1994, dirigida por Roger Christian, con Tcheky Karyo, Amanda Plummer, Assumpta Serna, Rutger Hauer y F. Murray Abraham.**

Primero hay que decir un par de cosas sobre *Nostradamus* para luego ir a lo más importante que tiene el film.

- a) La película es la vida de Nostradamus.
- b) Las predicciones ocupan un lugar intencionalmente secundario y la conclusión del film es positiva y esperanzadora.

Si todavía existe alguien a quien le queda interés por saber algo de esta película se llevará una pequeña sorpresa extra. Si hay algo que define a este film es su visión de la mujer medieval. *Nostradamus* es, de alguna manera que no entiendo del todo, un film feminista, muy feminista. La primera mujer que aparece en el film es acusada de bruja y quemada viva, y Nostradamus niño quiere evitarlo. Una vez mayor (interpretado por Tcheky Karyo) conoce a otra mujer (Julia Ormond), de la que se enamora y con quien se casa. Esta mujer es científica igual que él y no soporta no ser tratada como una igual, ser dejada de lado y que sus estudios sean presentados por su marido en las reuniones científicas y sin ella. Nostradamus es aceptado como miembro de una logia secreta y ella se queda afuera. La mujer queda embarazada pero sigue adelante, la pareja mantiene relaciones sexuales durante el embarazo, cosa rara en el cine. Ella da a luz y la forma en que esto es llevado en el film parece decirnos que la mujer está a la altura del hombre en todo pero además puede tener hijos. La mujer no se detendrá luego de dar a luz, sino que seguirá en su afán de conocimiento. Pero la época condiciona y la mujer terminará. Más adelante en el film aparecen otras mujeres con iguales inquietudes, gran inteligencia y mucho coraje. Lo que tiene un broche que confirma las intenciones del film al aparecer Assumpta Serna, la protagonista de *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg. Quizá la figura de

Nostradamus se nos presente como símbolo del conocimiento racional (e irracional) y el deseo de las mujeres por entrar en su vida se deba a ello. Después de todo lo dicho se presenta un problema, porque *Nostradamus* no es un buen film, las predicciones están mostradas de manera muy poco convincente y la película no tiene otro interés aparte de lo ya mencionado, que no es poco pero tampoco es el film en sí mismo.

Habrà que seguir la carrera del director y del guionista para ver qué hacen luego, porque la verdad es que me llevé una grata sorpresa con ese retrato de la mujer en relación con la sociedad y la cultura, pero me sorprendió que el film se llamara *Nostradamus*. ¿Una manera inteligente de dar una opinión desde el título o una manera poco honesta de vender entradas? No lo sé, pero confieso que me divirtió la idea de que era la única persona en el cine que no salió con cara larga. Lo divertido es que todos iban a que les dijeran que una tercera guerra mundial terminaría con el mundo dentro de dos meses pero les dieron un mensaje de esperanza. Me alegra mucho que el cine no preste servicios a la comunidad. ■

Santiago García

**LAS AVENTURAS DE PRISCILLA, REINA DEL DESIERTO** (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*), Australia, 1994, dirigida por Stephan Elliott, con Terence Stamp, Hugo Weaving, Guy Pearce y Bill Hunter.

¿Qué se puede hacer con tres tipos todos pintarrajeados, cuyo vestuario básico se compone de unas tanguitas minúsculas y unos pelucones mayúsculos, apoyados sobre tacos aguja y rematados con ropa de fantasía, a toda pluma y lentejuela? Sí, ya sé, se puede hacer cualquier cosa, todo es cuestión de gustos. Si los tipos son personajes de una película, se les puede sacar el disfraz, se les puede dejar el disfraz o se puede ignorar que lo llevan puesto. Stephan Elliott, director y guionista de *Las aventuras de Priscilla, etcétera*, no hace ni una cosa, ni otra, ni la de más allá. Los deja librados a su propia frivolidad, a bordo de un ómnibus a través del desierto australiano, con eventuales paradas en algunos pueblitos polvorientos en los que ni siquiera los enfrenta con la mirada de los otros. Por esos parajes los tipos, que se hacen llamar Mitzi, Felicia y Bernadette, van presentando su show de transformismo y play-back, con preferencia por temas de Gloria Gaynor y de Abba

(¿qué les pasa con Abba a los australianos? En *El casamiento de Muriel*, película del mismo origen, la protagonista moría por los suecos grasas. Lo cual no deja de ser un consuelo retrospectivo: quiere decir que Abba *no fue* un invento argentino). Podría pensarse que *Priscilla* es una típica "película de una sola broma", si no fuera porque aquí no hay ninguna broma. La película no se juega decididamente a la comedia (cuando lo intenta, los chistes resultan tan graciosos como un pescado frío) ni al grotesco (aunque coquetea con eso) ni al drama (sí lo hace, sobre el final, con Mitzi y sus "traumas" familiares, reducidos a la banalidad y a la sensiblería) ni a nada. A esta altura, las road movies dan para todo: *remember* ciertos caballos salvajes. Hay un fuerte y feo olor a vulgaridad, a ramplonería generalizada, con dos momentos si se quiere "de antología". Uno es de la esposa del mecánico, que con solo un par de apariciones logra convertirse en blanco de la más repulsiva misoginia por parte del tal Elliott (la tipa es una bruja gritona, promiscua y desagradable), aderezada a su vez con el más repelente racismo (la tipa es oriental y habla mal en inglés), rematado todo en un ridículo show escatológico (la tipa se mete unas pelotitas de ping-pong en la concha y las dispara a distancia, desde el mostrador de un bar). El otro es un *souvenir* de Abba que Felicia aquilata en un frasquito *ad hoc*: un minúsculo soretito disecado que logró arrebatarse a Agnetta en el baño, tras una presentación. ¿No es fino, señora? En este contexto, lo de Terence Stamp es francamente milagroso: gracias a una clase, un profesionalismo y una dignidad que este mamarracho no merece, el tipo se las arregla para hacernos creer en su Bernadette, un transexual con ínfulas de gran dama y lengua de víbora, personaje al que Stamp logra arrancarle una humanidad que el guión no había previsto para nadie, hasta volverlo auténticamente conmovedor. Con lo cual *Priscilla* se ha ganado un lugar en la historia del cine: se trata, si la memoria no me falla, de la primera película pésima que cuenta con una actuación extraordinaria. ■

Horacio Bernades

**ALERTA MAXIMA 2** (*Under Siege 2*), EE.UU., 1995, dirigida por Geoff Murphy, con Steven Seagal, Eric Bogosian, Katherine Heigl, Morris Chestnut y Everett McGill.

Un tipo que me importa un comino lo que haga con su vida, Steven Seagal. Excepto, claro, si me lo cruzo en un cine. El día que filmó *Alerta máxima* debió haberse

retirado porque está claro que no va a levantar la puntería. Aquí el lugar es un tren tomado por un grupo que desea y consigue apoderarse de un satélite. Como todos sabemos, esto solo es factible arriba de un tren. Seagal viaja casualmente con su sobrina adolescente y ni lento ni perezoso (pero definitivamente tosco) acaba con todos.

Para demostrar que no tienen idea de lo que es un héroe o por qué esa imagen no encaja con Seagal, el guión se encarga de poner dicha palabra en boca de todos los personajes del film. El malo es Eric Bogosian, que hace un papel estilo Dustin Hoffman dopado, y para alegría de todos tiene una muerte horrible (y sin dedos) luego de caer de un helicóptero. Otra frase que se repite en el film es "¿viste el cadáver?", esperemos que Bogosian no nos dé una sorpresa. Hay una escena que me gustó pero no me acuerdo cuál es, seguro que la inventé para poder seguir adelante. El final es feliz porque uno agradece al cielo el fin de la proyección y el ya no tener que soportar a Seagal por más tiempo. ■

Santiago García

**PERSEGUIDO** (*Haunted*), EE.UU., 1995, dirigida por J. F. Lawton, con Christopher Lambert, John Lone y Joan Chen.

Un hombre de negocios (Christopher Lambert) pasa sus últimas horas en Japón junto a una mujer con la que comparte una noche extraordinaria. La razón para que esto ocurra es que la mujer ha sido sentenciada a muerte y un grupo de ninjas la mata. Lambert, que ignoraba esto, vuelve al departamento por accidente, a tiempo para ver a los ejecutantes, en especial al jefe (John Lone), un ninja a quien nadie le ha visto el rostro. Sobrevive milagrosamente al ataque de ellos pero lo persiguen más tarde por un Japón moderno que ya no cree en las viejas tradiciones. Las persecuciones por una ciudad embobada por las luces de neón, la maquilización de un país con una larga tradición a sus espaldas son un marco nada casual para algunos de los mejores momentos del film.

Pero si Lambert consigue mantenerse con vida se debe a una familia que conoce a la secta y se enfrentará a ella por una vieja rivalidad.

Inesperadamente la película está llena de aciertos, además de estar, y parecer, filmada en Japón, todos los personajes parecen, y son, japoneses (excepto Lambert, por suerte, que no sé lo que parece y mucho menos lo que es), son creíbles y quizás el menos eficaz sea el occidentalizado John Lone, que por otra

parte es el gran malo del film. Está claro que se trata de una historia de ninjas y que hay mucho de artes marciales pero no tanto como para cansar al espectador menos entrenado en este estilo de películas.

Hay una escena que justifica la visión de *Perseguido*. Lambert y el matrimonio que lo ayuda a escapar viajan en un tren bala. También viajan una docena de ninjas que toman la cabina en la punta del tren y se dirigen hacia donde están sus enemigos; mientras pasan por los vagones, van matando a todos los pasajeros. Entretanto, los buenos están en la mitad del tren corriendo a la gente hacia el último vagón. Está carrera desahogada y enloquecida termina con el enfrentamiento de ambas partes en el vagón bar, que había sido demolido previamente para dicha batalla. Impresionante.

Hay otras cosas imaginativas, algo de humor y un esfuerzo por lograr que la película sea divertida pero no sobrepase los límites de lo creíble. Es justamente esto último lo que molesta hacia el final del film, donde se le quiere dar la mayor credibilidad posible a la evolución del personaje de Lambert, pero solo se consigue empantanar las acciones. La película no se deshace pero se transforma en una del montón, por lo que todo lo interesante del comienzo se pierde. Resulta igualmente una agradable sorpresa saber que los ninjas todavía pueden hacer algo por el cine de aventuras y que el cine de aventuras no tiene prejuicios de tiempo ni espacio para seguir aceptando colaboraciones. ■

Santiago García

**ACTOS PRIVADOS (*Priest*), Inglaterra, 1994, dirigida por Antonia Bird, con Linus Roache, Tom Wilkinson y Cathy Tyson.**

Para decirlo a lo bestia, *Actos privados* superpone tres datos de la realidad más o menos irritativos, dos de ellos al borde del tabú: 1) hay hombres que cogen con hombres; 2) hay curas que cogen; 3) hay curas que cogen con hombres. A esta altura, a los únicos que puede escandalizar el punto 1 es a los sectores más retrógrados, pero los otros dos resultan todavía altamente revulsivos, en orden creciente (de hecho, cuando escribimos esta reseña, días antes del estreno de la película y con *La última tentación de Cristo*, *Yo te saludo*, *María* y *Peperino Pómoro* como antecedentes, mucho nos tememos que aquellos sectores van a poner el grito en el cielo). En cuanto a la película en sí, navega a dos aguas entre el drama

de conciencia del protagonista, el padre Gregg, atrapado entre sus votos y sus deseos, y el intento, por parte de la realizadora, de hacer un film "de denuncia" a propósito del reaccionarismo y la hipocresía de la jerarquía eclesiástica y, sobre todo, de la validez del celibato. En este punto, la solución que propone la película es de un facilismo alarmante. El padre Matthew, cura cálido, vital y bonachón, tiene además conciencia social, es progre, despreocupado y *bon vivant*. La realizadora lo mira con inocultable simpatía, y la película tiende a convertirlo en objeto de identificación por parte de los espectadores. El padre Matthew vive en concubinato con una mujer, María, y, liberal como es, no se hace ningún drama por esto. "¡A la mierda con el celibato!" es su consejo, una vez que el padre Gregg ha sido agarrado con las manos en la masa. Palo y a la bolsa: "lo que tenés que hacer es volver a dar misa, conmigo, ya". Para el padre Matthew, una vez que su colega transgredió un par de votos esenciales, "no hay drama", ni conflicto de conciencia, ni nada. Se puede ser cura católico, coger con quien pinte y suministrar la hostia, como si tal cosa. Una especie de versión "amor libre" de la práctica eclesiástica, un "menefreguismo" moral con sotana. Como forma de resolver la cuestión, no parece precisamente la más seria. Lo que sí es serio es el conflicto que vive el padre Gregg, que comprende que sus deseos y su fe son como el agua y el aceite, lo que lo lleva a un profundo cuestionamiento personal y a un intento de suicidio. *Ahí* está el drama de conciencia, pero a la realizadora, curiosamente, parece no interesarle en lo más mínimo, pateando al corner el que se supone es el conflicto dramático básico sobre el que se apoya la película, para darle a la cosa una rápida resolución "a la Matthew". Esquizofrénicamente (o contagiándose del padre Matthew su doble moral), *Actos privados* navega así, a dos aguas, entre la conciencia y la denuncia, entre el docudrama y el film de tesis, entre los problemas complejos y las soluciones banales. Entre el agua y el aceite. ■

Horacio Bernades

**EL JUEZ (*Judge Dredd*), EE.UU., 1995, dirigida por Danny Cannon, con Sylvester Stallone, Max von Sydow, Armand Assante, Diane Lane, Rob Schneider, Jurgen Prochnow y Joan Chen.**

En el futuro la ley es defendida por los jueces, un grupo de policías motorizados que persiguen, apresan, juzgan y condenan

a los delincuentes. Usan armas sofisticadas y uniformes espectaculares. Son comandados por un juez presidente y un consejo que lo acompaña. El mejor de todos estos jueces es Dredd (Sylvester Stallone), su eficiencia es la de un Robocop de carne y hueso pero con un poco menos de corazón.

Pero al juez Dredd le tienden una trampa y para no contar de más solo diremos que queda por primera vez del otro lado de la ley.

En todo momento hay en el film la sensación de estar presenciando la versión edulcorada de un comic impresionante.

Personajes memorables que ocupan una parte muy menor o situaciones interesantes que se diluyen al encaminar el relato hacia el cine industrial más pulido y achatado.

Pero a pesar de todo, la película respira originalidad en más de un momento y se abre paso hasta diferenciarse de los horribles films a los que nos tiene acostumbrado su protagonista.

La tendencia es entonces un tira y afloje entre lo que el film debería ser y lo que se supone debe ser el gusto masivo. Nadie gana con esta pelea.

Pero la película tiene otros problemas, el peor de ellos es que todo ese gigantesco universo futurista que nos muestra *El juez* no conmueve en lo más mínimo. La ciudad es tan grande como la de *Blade Runner* pero no es capaz de encontrar su razón de ser dentro del film. No parece necesaria, lo que obviamente es algo muy feo para decir sobre una ciudad de ciencia ficción.

Lo que mantiene el interés en la historia son los actores (no los personajes). Aparte de ese que hace el protagónico, están también Armand Assante, Rob Schneider, Joan Chen, Jurgen Prochnow y Diane Lane (espectacular, para decirlo rápido). Pero al juez presidente lo interpreta nada más y nada menos que Max von Sydow, actor que no es difícil de conseguir pero es igualmente bárbaro. Max es uno de los mejores actores de todos los tiempos. De Bergman a *El exorcista* (sobre todo *El exorcista*) y otros roles memorables en *Hannah y sus hermanas* y *La tienda de los deseos malignos*. En *El juez* él es el mentor de Stallone, en una escena Sly le declara: "todo lo que sé me lo enseñó usted". Von Sydow lo mira y en un impresionante trabajo facial se queda inmutable mientras con el brillo de sus ojos nos dice a los espectadores: si me sigue cargando, lo surto. Pegue, maestro, y siga filmando. ■

Santiago García



# ENCUESTA VIDA

## SU VIDA Y EL CINE (\*)

- 1) ¿Cree que su vida merece ser filmada?
- 2) ¿Por qué?
- 3) ¿Con qué título?
- 4) ¿Por quién?
- 5) ¿En qué género?
- 6) Siendo usted el/la protagonista, ¿qué actor/actriz elegiría como coprotagonista?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

## EL CINE EN SU VIDA (\*)

- 1) ¿Cuáles son las tres películas que más lo conmovieron?
- 2) ¿Cuál es su director preferido?
- 3) ¿Cuál es su género preferido?
- 4) ¿A qué película le cambiaría el final y por qué?
- 5) ¿De quién fue la mirada más profunda que ha visto en un film, y en qué film?
- 6) ¿Qué significado tienen los 100 años del cine para usted?

.....

.....

.....

.....

.....

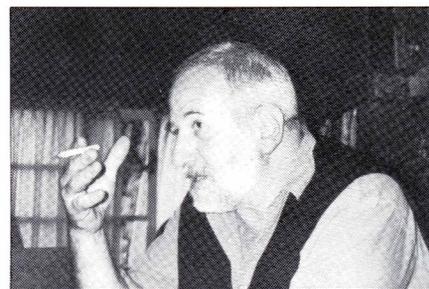
.....

Envíe sus respuestas a Esmeralda 779 - 6º A - (1007) Capital Federal, hasta el 30/11/95  
Las diez mejores respuestas serán premiadas con un video  
de la empresa Yesterday y se publicarán en *El Amante*.

(\*) Sobre una idea e iniciativa de Hayrabet Alacahan / Cineteca Vida

Nombre y Apellido:.....

Dirección:..... Tel.:.....



# Amor y anarquía

*“Le dije a Kathy que era una premonición”, dice Aristarain señalando el N° 42 de El Amante, que lleva en la tapa su nombre junto al de Rohmer. Es que está escribiendo el guión de su nueva película y lo que le salen son páginas y páginas de diálogos y ninguna acción. Este hombre bonachón y lacónico, que acepta con resignación el relativo desinterés con que el público argentino recibió La ley de la frontera, nos recibió una tarde de septiembre en su casa para hablar de sus películas, del cine argentino, del anarquismo y de las aventuras. Lo acompañaba la encantadora Kathy, un perro que nuestra ignorancia juzga siberiano, un gato y miles y miles de libros que nos miraban y nos volvían locos de envidia. Con ustedes, nuestro director favorito (y que más nos dirige la palabra): Adolfo Aristarain.*

## Entrevista de Quintín, Flavia y Noriega

### ¿Qué sentís cuando te dicen que hiciste una película de encargo?

A mí me dan ganas de matarlos porque indica un desconocimiento tan grande de lo que es el cine hoy en día que no entendés cómo te pueden hacer esa pregunta. Podía existir encargo para un tipo empleado de los estudios en la época en que hacían cinco películas por año. Así y todo, estos directores también hacían películas de autor. Aunque les daban el guión totalmente cocinado y tenían que empezar a filmar en una semana, también mostraban su marca. Pero si te ponés a hablar de la puesta en escena, de esta cosa que dice Ford de la cara de los actores, de la elección del momento exacto que es el que buscás, no entenderían nada. Yo pregunto: ¿cuál es la diferencia entre que un productor lea un argumento y me lo pase porque piensa que yo lo puedo hacer, y que la cosa sea al revés, que yo lea un argumento, se lo pase a un productor y le diga que lo puedo hacer? En este ir y venir de las ideas no hay nunca un encargo. Hoy en día, lamentablemente, nadie te encarga nada.

### A vos te encargaron, en un sentido un poco distinto, *La discoteca del amor* y *La playa del amor*

Tampoco era tal, porque era muy libre la cosa, el único condicionamiento era meter las canciones. En *La playa...* había un primer guión de Gius, que después lo trabajamos juntos, pero el único condicionamiento, aparte de los actores que ya venían con la serie, era meter las canciones. Es que cuando hay directores que hablan de que trabajaron por encargo en el fondo te revienta, porque hay cierta actitud displicente o de menosprecio por lo que hiciste. ¿Quiere decir que lo hacés de taquito, sin ganas, sin calentarte, sin dar todo

lo que sabés? Si realmente es así, calláte la boca y no lo digas. Es absurdo, sin rigor.

### ¿Cómo era eso de que reescribías a la noche?

Hay películas en las que te pasa y otras en las que no, pero en esta se te empiezan a ocurrir cosas y bueno... Te falta tiempo para hacerlo. Los actores se asustaban porque yo les iba dando las escenas cuando podía; volvía al hotel, me ponía a escribir, me quedaba encerrado los domingos después de compaginar y hacía escenas nuevas.

### ¿Podés hacer un resumen de cómo cambió el guión desde el original de Murado?

El primer guión tenía los dos pibes, uno gallego y el otro portugués, pero sin una pertenencia clara a una clase social; el personaje de Luppi era una especie de sanguinario total, que mataba a mujeres, niños, lo que fuere, y hablaba veinte páginas de Séneca. Era argentino, escuchaba tangos en un gramófono. Un desastre. Está hecho por un pibe que no es guionista, que escribe cuentos. La piba aparecía al principio, no participaba en nada y después volvía a aparecer en la página 70. Pero muy descolgada, no había romance con ellos, era una figura que no se sabía para qué estaba. La tendencia del guión era en base a chistes. Yo me olvidé del guión y tomé la idea de dos tipos que se fugan, un bandolero que está en la sierra y una mina que se mete en el medio: a partir de ahí empecé a armar la historia. El final del portugués estaba claro desde el vamos, estaba en mi guión ya antes de empezar a filmar. El final de Luppi era distinto en el primer guión que hice, después sí lo cambié, pero, como no tenía tiempo de

escribirlo, lo resumía en tres líneas. Con el que tenía más dudas era con el de Xan, ese pasó por tres finales distintos. El primero que había era un final en el Congo, donde terminaban llevándolo prisionero, que era un poco *La reina africana*. Pero no estaba para nada ideologizado, era más la aventura pura. En España era imposible encontrar un lugar como el Congo, me iba a salir carísimo ambientarlo. Entonces lo borramos. En un momento se planteó hacerlo en Tailandia, pero era otro delirio. Entonces empecé a escribir otro final, que era en Madrid, en el Parque del Retiro, ya metido con el anarquismo. Pero era más duro, en un atentado liquidaban al jefe de policía de Madrid y él participaba. Por un lado salía carísimo, era más cara esa secuencia que la mitad de la película, y además se complicaba por la identificación con la ETA. Aquí no nos afecta tanto pero en España es jodido.

### ¿Qué otra cosa quedó?

Los nombres de los chicos.

### ¿La anécdota era otra?

La anécdota era que el tipo que se quería ir a Australia, todos se convenían de que querían ir a Australia y terminaban todos allá, en medio del desierto, esperando un tren. No tenía final.

### ¿Y lo de las minas?

Eran minas subterráneas, pero era imposible hacerlo así porque tendríamos que haber ido a Asturias, y además, con la claustrofobia que tengo... Bajar con el equipo es joderte la vida.

### ¿Cuánto salió la película?

Muy cara. Encarece el hecho de salir fuera de Madrid. Por eso no se hace este cine en

España. No se hace porque ya de movida tenés un costo extra de medio millón de dólares. Salir de Madrid te sale eso.

#### **Casi no hay interiores.**

Hay 95% de exteriores y los interiores fueron contruidos ahí mismo en la cantera. A eso sumáale el riesgo del tiempo. Tuvimos suerte de que no llovió. Llovió al principio en Portugal, pero en Galicia tuvimos un mes y medio de sol todos los días, lo cual es milagroso. Yo no pensaba que la íbamos a sacar en el plazo que habíamos dicho; 42 días es un plan normal, si no pasa nada. Ahora, para los exteriores en Galicia calculamos ocho días, pero hicimos un plan de siete, y salieron siete, pero se podían haber ido a ocho o nueve tranquilamente. Esto es lo que hace que no se atrevan a largarse con estas películas.

#### **¿La idea era poner a Luppi con el lunfardo de ahora?**

Intentaba hacerlo hablar en argentino, como intentan los gallegos cuando suponen que los argentinos o los porteños hablamos de otra manera. Lo que hice fue aporteñarlo más. Busqué términos que vinieran ya de principios de siglo.

#### **A nosotros nos sonaba muy cotidiano.**

Seguimos hablando igual, lo que hice fue evitar términos del lunfardo que hubieran aparecido más tarde.

#### **Yo [Quintín] sentía que a pesar de este escenario abierto, hay algo medio claustrofóbico, los planos no los dejás para que la gente mire los paisajes, de alguna manera acotás los tiempos.**

No tuve esa intención. Un poco la manía mía es evitar el paisaje muerto, el paisaje sin acción, a eso le tengo pánico. En ningún momento tuve intención de despreciar el paisaje. La intención es lucirlo, pero con la acción.

#### **Está más expuesto que en *Un lugar en el mundo*.**

Sí, porque estos tipos no tienen casa, viven en el campo. En *Un lugar...* el paisaje no jugaba demasiado, salvo el sitio en donde hacían la represa y donde vivían ellos. Había algunos momentos. Ahí sí era más claustrofóbico, las secuencias más largas eran secuencias en interiores naturales pero en interiores.

#### **¿No tenías obstáculos para filmar, que se metiera algo moderno...?**

Hay un laburo impresionante de escenografía. A Facello siempre lo cargamos con que nunca se va a ganar un premio laburando conmigo. Si hacemos películas de época actual, la gente piensa que así como encontraste las cosas las filmaste. Por lo tanto, el laburo de Facello pasa inadvertido, porque como lo hace bien, no se nota. Esta vez dijimos: "por fin te vas a ganar un premio porque esta es de época". Nos metimos en un pueblo y tuvimos que hacer frentes. En la prisión hay paredes que no existen y que las hizo él; la prisión era una casa, un palacio gallego; está lleno de piedras falsas, está ambientado todo.

#### **Nadie se va a ganar un premio, no tiene esa cosa de "belleza".**

Los que laburan conmigo están jodidos. A conciencia, porque entienden cuál es la postura mía y participan de esto. Están en función de la historia, no en función de determinado rubro técnico de la película. Yo

hice cinco viajes de localización. Nunca recorrí tantos kilómetros para buscar decorados para una película. Encontramos primero unos que estaban muy retirados uno de otro. Hicimos un segundo viaje para concentrar un poco más. Después, en sitios que habíamos elegido, donde nos habían dicho que podíamos sacar los cables, resultó imposible hacerlo. En otro viaje encontramos esta locación y conseguimos que la compañía de electricidad sacara los cables que cruzaban por encima de la plaza y los tirara por los alrededores. Todo está tocado.

#### **¿Quedó algo que no te haya gustado?**

Si quedó, todavía no me doy cuenta. A esta altura está muy fresca la película, y está lo que quise hacer. Eso empieza dentro de unos meses, cuando la vuelva a ver. Las otras películas no las he vuelto a ver. No las disfruto, la paso muy mal.

#### **¿Cómo la ves en comparación con *Un lugar en el mundo*?**

No las comparo. Lo que hago es no analizarme, porque creo que te volvé loco. Si empiezo a comparar lo que estoy haciendo con lo que hice antes, me agarra un trac y no salgo para ningún lado. Hago y punto. Pero no pienso en la temática ni en la forma de contar. Sí me interesan las cosas que dicen ustedes o Mario Camus, que es mi crítico de cabecera. Mario nota otra actitud, una mirada más abarcativa, más madura, más tranquila, menos crítica de los personajes, ve más borrosa la línea entre malos y buenos, y que los personajes transmiten muchas ganas de vivir. Yo trato de no ser consciente de la manera de contar, de encontrar mayor fluidez, mayor tranquilidad, menos exasperación. Llegás a un punto en que se va mezclando todo, los años que van pasando, la cantidad de películas que has hecho... cada vez te van modificando. Yo veo que hay una tendencia hacia la sencillez. Por ahí la cosa es más complicada en el momento de filmar.

#### **Tiene menos reglas de género.**

Nunca me preocupé demasiado por las reglas de género. Uno dice que son de aventuras, porque no sabe qué decir, pero ¿cuál es el género de aventuras? Aventura también es el chico que sale, da vuelta a la manzana y hacés

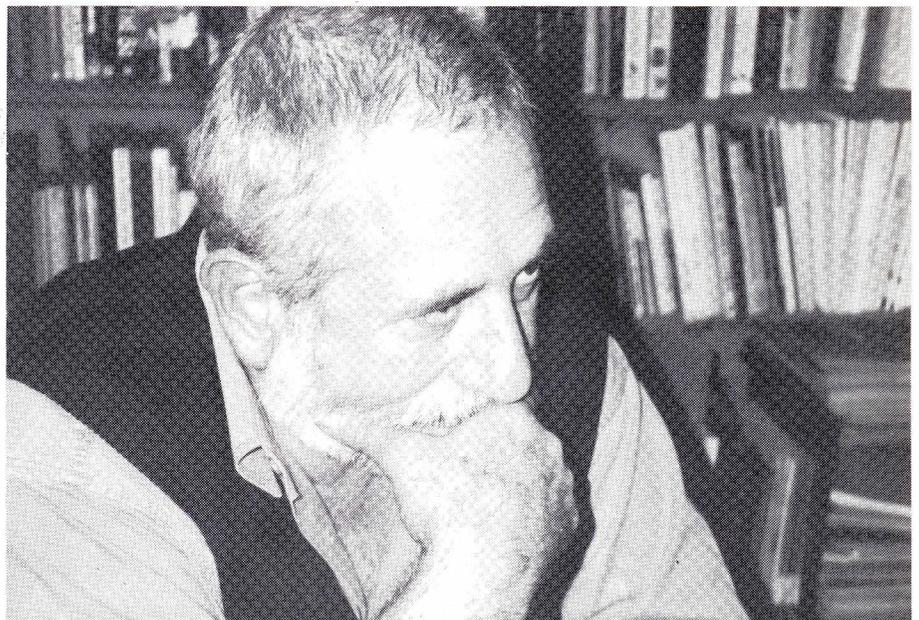
los 90 minutos con lo que le pasa al pibe alrededor de su casa, eso también es de aventuras, es muy relativo.

#### **Te permitiste una libertad tremenda con el personaje de Luppi, el macho argentino que termina diciendo "¡qué me importa!".**

Acá hablamos del macho argentino, pero vas a España y te hablan del macho ibérico. Y vas a Francia y seguramente te hablarán de otra cosa. Son generalizaciones que yo no me las creo demasiado. Como que el porteño es machista, yo conozco muchos que no somos machistas. Son generalizaciones demasiado fáciles. Creo que hay tipos inteligentes y tipos imbéciles. Hay una gran mayoría de imbéciles en el mundo y una minoría de inteligentes, traté de juntarte con los tipos más inteligentes. A lo mejor sos un imbécil y te juntás con imbéciles porque pensás que son inteligentes, es otra historia. Pero creo que no hay más diferencia que esa.

#### **Esto choca con prejuicios muy generalizados, en ese sentido vos sos un caso muy atípico comparando tu obra con el cine argentino de los últimos años.**

Puede ser. Si bien reniego de que existan virtudes o defectos por el hecho de haber nacido, pertenecer o vivir en un país determinado, no me planteo despojarme de esas cosas superfluas, si existen; tampoco intento negarlas ni digo "voy a hacer una película con personajes universales". Eso no me lo planteo nunca. Yo hablo de gente y trato de que sea gente que yo entienda, de transmitir lo que estos tipos sienten, viven, piensan, punto. No me preocupa si me estoy alejando o si me estoy acercando a lo que se supone que es ser argentino. Si el tipo es porteño, voy a tratar de que hable de una manera que suene a como estamos acostumbrados a que se hable aquí. Pero eso tiene que ver con la credibilidad del diálogo, y no más que eso. No hay país mejor que otro, estoy absolutamente convencido de que esto es así. Que había épocas en que unos países ofrecían mejores posibilidades es indiscutible, pero no porque el país fuera mejor. Te ofrecía posibilidades según cómo entraras, según el momento y en qué onda te metías.



Adolfo Aristarain

## Esta es tu película de época, lo curioso es que no parece muy diferente de las películas actuales tuyas.

Busqué dos cosas: una usar la comedia, lo que te permite despegarte un poco de esa pintura sociológica o documental de una época, porque si hacés un drama estás más constreñido a reflejar eso, que a mí tampoco me interesa demasiado. No me interesa la sociología en el cine. Me importa tres pitos cómo hacían las cosas en 1890, me interesa que sea creíble. Te pongo un ejemplo: había una costumbre de la época en Galicia que para sellar un pacto había que darse la mano cinco veces. En las películas de Ford se escupían la mano, que era mucho más divertido y más cinematográfico. Pero cinco veces... En un momento me lo planteé pero no llegué ni a ensayarlo. Quince segundos inútiles de dos tipos dándose la mano. Alguno iba a decir "qué bien, cómo se respetan las costumbres de la época", pero cinematográficamente, como narración, no sirve para nada. Esa va a ser siempre mi actitud, sea en comedia o en drama. Son cosas que voy a descartar siempre. A mí lo que más me atrajo de la época fue que me permitiera el final del pibe gallego. La realidad era que el mundo se podía cambiar. En la guerra civil española fue donde se perdió todo, pero en la república se pudo haber dado un vuelco impresionante, era posible el cambio. Esto me permitía jugar con los personajes y hacerles hacer y decir cosas que, si yo las ponía en otra época, el escepticismo ya no era mío sino que pertenecía a la época.

## Era posible el cambio pero poco, porque a todos los demás los dejás bien en el lugar en el que estaban.

De la clase alta creo que es de donde es más difícil salir, es muy difícil vencer todo lo que te da la pertenencia a la alta burguesía, tenés que tener una enorme convicción, una claridad, una visión muy clara de las cosas y romper posiblemente con todo aquello que de última vas a terminar buscando. Es casi imposible salir de esa clase. Eso es un poco lo que hay en la película. Y si bien en ese momento era posible para un tipo de la clase baja o bajísima salir, porque había más movilidad social o había un movimiento revolucionario o lo que fuera, creo que en este momento, el tipo de la clase baja está igual que el de la alta burguesía. Cada vez es más difícil, en este país por lo menos, salir de eso. Si está la clase media defendiéndose como puede para no perder un status de mierda, ya para el tipo de clase baja es prácticamente imposible acceder a un nivel un poco más alto.

## Para vos hacer una película que aborde el tema de la utopía, ubicada hoy, es algo bastante difícil.

Es difícil, un poco lo que pasaba en *Un lugar en el mundo*: la utopía estaba reducida a una satisfacción personal, no a un convencimiento de que se podía dar un cambio en el país, internacional o mundial, sino a una especie de convencimiento de que esto era lo que había que hacer y hacerlo a sabiendas de que eso no tenía absolutamente ninguna proyección ni futuro.

## ¿Vos elegiste que Xan se hiciera anarquista por algo en particular? ¿Podría haber sido comunista, por ejemplo?

Lo dice el personaje: los verdaderos enemigos de la dictadura de Primo de Rivera en el año 30 eran los anarquistas que empezaban a organizarse. En ese momento el comunismo

no estaba absolutamente en contra, los que hacían acciones de guerra eran los anarquistas. Además, le venía muy bien al chico por la actitud del comunismo en esa época. Si lo hacía comunista tenía que ser un teórico o un sindicalista y el personaje del gallego es uno que sirve para la acción, alguien que tiene cuatro o cinco consignas básicas muy bien aprendidas pero que en realidad es un tipo de acción.

## En otras películas el anarquismo ambientado hoy en día está usado casi como una moda.

Como definición de la condición humana el anarquismo es irrefutable, pero como concreción política no tiene ninguna posibilidad de llegar al poder, casi por definición. Si te refugiás en el anarquismo, te da una imagen muy progresista porque te permite sentarte en el living de tu casa, decir que estás en contra de todo, y me siento fenómeno porque soy anarquista pero no hago nada por modificarlo. Es una manera de salvar la propia vergüenza. No soy anarquista. No puedo decir lo que soy porque Claudio España me va a decir que es viejo... Si yo le digo que la salida es la dictadura del proletariado... [risas].

## En ningún momento de la película se menciona la palabra anarquismo, ¿lo hiciste a propósito?

Si yo quería contar una escena entre anarquistas era muy raro que se dijera. Se tendrían que saludar diciendo: "¡Hola, hermano anarquista!" [risas], y la película va por otro lado.

## ¿Qué película de aventuras tenías en la cabeza?

Las que me acuerdo son *El halcón y la flecha* y *El pirata hidalgo*, son dos películas que me resultan imborrables.

## ¿Cuáles son tus libros de aventuras de cabecera?

[Muestra una biblioteca entera] Todo London, todo lo de Stevenson, de Conrad, todo lo de Rocambole. Otro libro maravilloso de un tipo muy admirado por Cendrars, Gustave Le Rouge, que escribía novelas por entregas y escribió una serie que se llama *Dr. Cornelius o el escultor en carne humana*. Bruguera lo editó en dos tomos chiquititos. Cuando hice *Carvalho*, como era coproducción con Francia, les propuse a los coproductores franceses hacer esto. Y me dijeron que había alguien que estaba por hacerlo. En este asunto de la aventura no dejemos afuera a un tipo que me influyó mucho: Oesterheld, cuando compraba *Misterix* y me enganchaba con Buck Rogers y Sargento Kirk.

## Sos lector de historietas.

Lo sigo siendo.

## ¿No ves una diferencia entre dos clases de novelas de aventuras? Me refiero a las que tienen un costado más infantil, como las de Salgari y algunos comics, y de otro lado, London, Stevenson y Conrad.

Hay una línea divisoria muy clara entre la gente como Salgari y tipos como London. En London había una novela de aventuras pero siempre dentro del realismo, había una pretensión de que los personajes fueran tipos de carne y hueso. Salgari era fantasía pura y no le importaba la lógica, era bastante más infantil. Esta admiración que yo y otros tipos de mi edad empezamos a sentir por Oesterheld se debía a que sentíamos esta ruptura de la historietita, que era poco creíble,

divertida, pero que no intentaba ser verosímil, mientras que la historietita de Oesterheld sí. Esa era la gran diferencia.

## Esto nos lleva un poco a Spielberg, que ganó mucha plata con este otro tipo de aventuras, más fantasiosas.

Acercándose más a Salgari que a Oesterheld. Es lo que a mí me molesta, a pesar de que me divierten las *Indiana Jones*; con Spielberg yo siento vergüenza por la manera en que cuenta las cosas. Siempre tiene que rizar el rizo y burlarse de su propio personaje, cuando a mí me hubiera gustado mucho más que me lo contara en serio. Notás que ni el mismo personaje cree en sí mismo. Es una doble mirada culposa.

## Tu cine rechaza ese costado de la aventura.

¿De esa cosa fantasiosa? Sí, un poco por esto que decíamos. Hay tipos a los que lees con otra actitud. A Salgari lo podés leer y te puede causar gracia, pero lo que no podés es meterte y apasionarte por la historia. En cambio, si agarrás *La isla del tesoro*, te volvé a meter en la historia igual que cuando la leíste de pibe. Esa es la gran diferencia que hay, hay películas que la gente mira porque tienen cierto sabor nostálgico, y sí, son divertidas, pero nada más.

## En cuanto a las aventuras del cine americano, ¿se ha perdido cierta ingenuidad que permite contar esas cosas en serio?

No lo sé. *El vengador del futuro* es una película contada en serio, una historia de aventuras contada como los dioses. Creo que Cameron es un tipo que intenta hacer eso. En *El abismo* también lo intentaba. Una aventura submarina pero entroncada en la realidad. Es mucho más fácil hacer lo otro, hacer la aventura fantasiosa y completamente desconectada del mundo. Hay menos exigencia, te da mucho menos laburo. Es mucho más fácil lo otro, que a mí no me divierte demasiado. Pero va a ser una tendencia minoritaria siempre, va a haber más de lo otro. Esto lo ves en todo lo que están haciendo, *Arma mortal*, *Duro de matar*. Es ese mismo esquema: partir de una cosa fantasiosa, dejar totalmente de lado la realidad y decir "la gente acepta que todo esto es mentira, se divierte porque es mentira y no va a buscar ningún viso de verosimilitud". Lo va a aceptar tal cual es sabiendo que es una gran mentira. Todo muy livianito, personajes que son muñequitos, que no les pasa nada, esas películas son bastante tontas. Pero no solo en las aventuras, en los thrillers también pasa esto. El film denso psicológicamente, las cosas que hacía Hitchcock del tipo común al que le pasan cosas, ¿cuánto hace que no ves una película de esas? Son muy difíciles de armar.

## ¿Porque hay una especie de acostumbramiento en el público y es difícil sorprenderlo?

Lo que creo es que hay un cierto facilismo. No sabés nunca cuándo el público convierte en éxito una historia o cuándo la rechaza. Desde el momento en que los tipos ven que hacen una, dos, tres y funcionan, es un viva la pepa, mientras funcionen. Es la ley del menor esfuerzo.

## Cambiando bruscamente de tema, ¿a dónde va el cine argentino y qué pasó con esto de la ley?

Con este asunto de la ley me siento como un idiota, siento que perdí el tiempo. Me

preguntan por qué tardé tres años en hacer otra película y es porque me pasó un año y pico con Puenzo al frente de la Asociación de Directores todas las semanas, dos veces por semana, con reuniones entre nosotros y yendo al Congreso a ver a diputados, a senadores. Luego las peleas con los tipos que se ponían en contra, revertir la posición de los canales de televisión y de cable que al principio estaban en contra y después se dieron vuelta y estaban a favor; todo esto fue una movida muy gorda. Y de una manera bastante ingenua tuvimos la sensación de que una vez que se hubiera aprobado la ley, la cosa estaba ganada. Yo tuve mucha esperanza cuando lo nombraron a Zupnik, porque Bernardo es un tipo de oficio de toda la vida, lo conoce todo, la producción, la distribución, y además es un tipo con mucha polenta, con muchas ganas, con mucha visión de cómo estructurar la producción de un país. Cuando el serrucharon el piso a Bernardo, dije "estamos sonados otra vez". Y estamos en un momento en que las reglas de juego no son claras, la reglamentación da marcha atrás, se cambian cosas, por resoluciones se modifican otras. Se hizo un concurso en el que hubo bastante bronca, se decía que había gente que había participado y que había que impugnar. Yo ligué un subsidio que daban para publicidad, de 70 mil dólares, ahora lo han quitado nuevamente. Lo más grave, y lo que a mí me da la pauta de qué es lo que hay en el fondo de todo esto, es que una de las cosas que aceleró la caída de Parissier ahora se está por refrendar. Nosotros modificamos la ley de manera que la DGI tuviera el control. Es ahí cuando Parissier se pone en contra, porque él le había otorgado la licitación para el control de taquilla a una empresa de informática. Todas las entidades estuvimos de acuerdo en que era una vergüenza porque no podía ser que una empresa, solo por informar, se llevara el 20% de la recaudación, es decir, 10 a 12 millones de dólares al año. Nada más que por poner maquinitas en los cines y pasar la información al Instituto. Además, los tipos no van a cubrir todas las salas, van a cubrir las que estén en el candelero, que son las que no hay que cubrir. Las salas del centro no te afanan, las salas que son de empresas o de cadenas no te afanan, porque el empresario lo que hace es defenderse él del robo hormiga, ellos tienen sus propios inspectores. Ese tipo, por teléfono, sabe la liquidación y no le hace falta controlar la urna. Entonces poner maquinitas ahí para que salgan en las fotos de las revistas... El control tiene que ser en todo el interior, en donde un tipo es el dueño de una sala, ahí es donde está el problema, y en los videoclubes. En los videoclubes las quieren poner rotativas. Es bastante absurdo. Bueno, esta licitación se va a refrendar, esto sigue adelante.

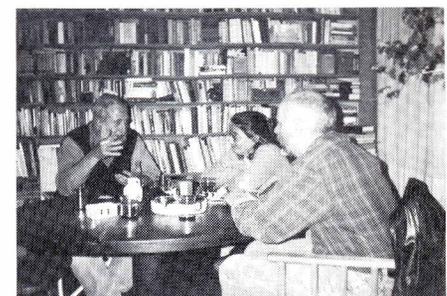
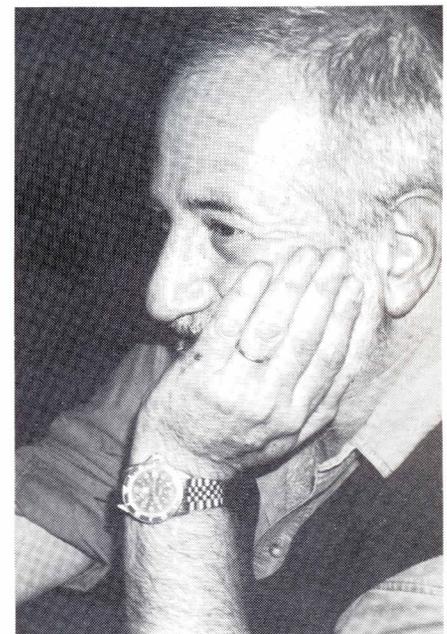
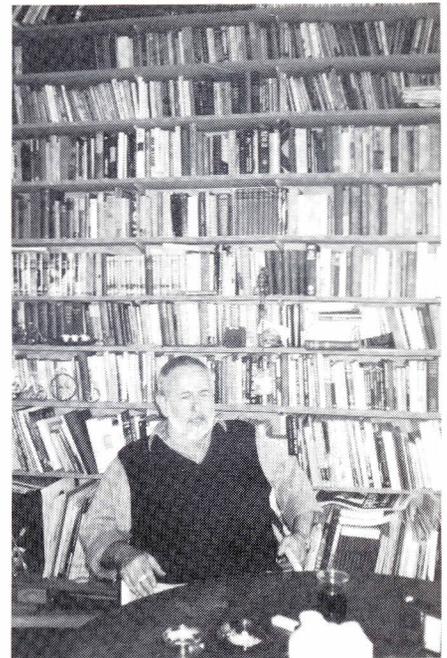
#### O sea que el 20% ya voló.

De los 60 o 50 palos que se junten descontá lo que se va a llevar esa empresa. Además, si me dijeras que es una empresa que va a recaudar, bueno, fenómeno; si un tipo se encarga de recaudar 60 palos por año, bienvenido, llevátele el 10% o el 15%, pero no por informar y nada más. No tiene sentido ahora como no tenía sentido cuando atacábamos esta licitación. Lo que sentís es que todo el laburo que hiciste es tiempo perdido. Creo que hay varios motivos para que suceda esto. Creo que esto lamentablemente depende de las personas. El destino del cine, por lo menos, depende de las personas porque no hay una política cultural clara por parte del gobierno. Todo depende del tipo que te toque. Yo no discuto que Mábiz sea

un tipo bien intencionado y que quiera poner en marcha esto, pero es imposible. Nadie que no sea del cine puede poner en marcha el instituto de cine de un país. El ejemplo que yo reitero siempre es que esto es como si te nombraran mañana presidente de la Metro. Y la Metro produce cuarenta, cincuenta películas al año; vos te tenés que encargar de decidir cuáles son los proyectos que se hacen, con qué actores, con qué financiación, con qué boca de expendio, cómo se comercializan. Si no sos del cine, estás como perro en cancha de bochas, no tenés la más pálida idea de cómo arrancar. Es lo que está pasando. Nosotros intentamos que por la ley se le quitara al director del Instituto atribuciones dictatoriales y que recayeran en un Consejo. Este Consejo está integrado por gente del interior de las secretarías de cultura de las distintas provincias, que responden a un poder político, y por gente de cine. Aparentemente, este Consejo está copado por la gente más inepta que puede haber, por gente de cine pero inepta. Porque ser de cine tampoco te da chapa de inteligente. Gente muy inepta es la que está manejando y volcando la cosa a favor de este personalismo en la gestión, entonces esto va a ser un desmadre. Es un desastre. Nadie sabe cuáles son las reglas de juego. Los concursos tienen que funcionar nada más que con óperas primas, ver los antecedentes de un tipo y decidir. Pero un tipo con películas detrás no puede ir a un concurso, porque además hay muchos tipos que van a concurso, el caso de Kramer que presenta a Babenco con el guión de Piglia, y se lo rebotan. Y es un delirio. Si vos estás al frente del Instituto y hay un proyecto de Babenco o Piglia, aunque no te guste, tenés que darle todo el apoyo, porque es un tipo que ha hecho cosas importantes. Entonces a nosotros nos va a perjudicar, porque no sabemos muy bien con qué contar de antemano, si va a ser crédito, si va a ser subsidio, todo esto no lo sabés hasta que presentás el proyecto. Pero al tipo que está empezando, a ese tipo lo parte porque no sabe para dónde correr ni qué hacer. Y no hay un tipo que haya hecho un organigrama. Es un desmadre...

#### En un momento de las polémicas decías que las películas tenían que ser más caras.

Cuando estaba Ottone, como es un tipo casi amateur, decía que las películas se hacían con 300 mil dólares. Puenzo y yo tuvimos que parar la discusión en un momento, porque había gente que estaba dentro de la DAC y que pensaba lo mismo. Con Puenzo decíamos que hay un nivel estándar. Es una película con un nivel industrial que puede competir de igual a igual con el cine que se proyecta en las pantallas. Vos estrenás tu película y en la sala de al lado hay una película americana. Entonces, si bien no podés contar con ese presupuesto ni con efectos especiales ni con estrellas que puedan vender la película, podés contar con una calidad mínima industrial, en la luz, en el montaje, incluso en la manera de contar. En este país una película estándar no se hace con menos de dos millones de dólares en este momento. No con 300 mil ni con un millón. Como ejemplo, agarren las películas argentinas que han funcionado, desde *La tregua* para acá, películas que han funcionado con el público, que han tenido cierta repercusión en festivales, que se han vendido afuera. Hagan el presupuesto de lo que costaría hacer esas películas hoy en día y no bajan de esa cifra. Se llegó a que el costo aceptado es de un millón cien, un millón doscientos. Que es mentira también. No quiere decir que no puedas hacer una o dos



películas con esa plata, pero tienen que ser historias muy particulares, que necesitan poco despliegue, pocos actores, poco decorado, muy encerradas y además brillantes.

#### Rohmer...

Ojo, que aunque hagas una historia encerrada, si la hacés con mucho rigor se encarece porque lo que cuesta en el cine es el tiempo. En cuatro semanas no podés hacer muy bien una película. Te lo digo porque yo hice una película en cuatro semanas que fue *La parte del león* y esa es la que menos quiero ver de todas. Porque yo noto todas las cosas que le faltan, le faltan metros, le falta tiempo, le falta desarrollo de escenas.

#### A grosso modo, una película que cuesta dos millones de dólares, ¿cuántos espectadores necesita en la Argentina para recuperar el dinero?

Un montón. Ahora está el subsidio electrónico, que son 600 lucas. Este es otro de los problemas, ahora la recuperación industrial tiene un tope, antes era al costo aprobado. Si la película te costaba tres palos, presentabas todos los comprobantes de en qué los habías gastado y tenías recuperación industrial hasta cubrir esos tres millones, si es que hacías espectadores para eso. Ahora hay un tope en un millón doscientos, con lo cual a partir de ese millón doscientos, lo que recaudes va a ser solamente lo que te venga por boletería y no vas a tener subsidio.

#### Eso crea un problema insoluble.

Tenés que caer en los mecenas. No podés hablar de un inversor puro y frío, porque el planteo es que casi seguro va a perder guita. Un tipo que mete tres millones de dólares en una película seguramente va a perder, a menos que las ventas de la película sean altas o pegue mucho en festivales y la venda muy bien afuera. Eso debería ser la ganancia que vos le ponés como cebo real al inversor. Este es un costo que, si la película anda medianamente bien aquí, se cubre. Si la película rompe todo aquí y la vendemos afuera, ganás guita. Pero si no, únicamente un tipo que sea amante del cine, al que le sobre la plata, se va a meter cuando la mayor expectativa que puede tener es que si la película rompe todo acá y afuera recupera el dinero invertido.

#### ¿Y esto?

Así estamos. Estamos encerrados, porque —te repito— la gente que está haciendo esta reglamentación es muy cuadrada, tampoco saben cómo reglamentarlo. Nosotros no tenemos por qué rompernos la cabeza para inventar el funcionamiento de una ley de cine cuando está inventada y funcionando bien en España y en Francia, para poner los ejemplos con que más contacto tenemos. Fijémonos cómo lo hacen los tipos. En España el sistema es de subvención anticipada para óperas primas, y subvención después del estreno para el resto de las películas. Te exigen un mínimo de espectadores, que es de 40 o 50 mil, para que esa subvención se haga efectiva. Si hacés menos no te la dan, para evitar la trampa, para que no estrenes una porquería en una sala dos días y cobres la subvención. Las subvenciones son muy importantes, pero al ser a posteriori te obligan a que tengas un tipo que financie, si bien el tipo tiene la esperanza o la casi seguridad de que va a recuperar. Pero esa casi seguridad se la va a dar el proyecto en el que se mete y la gente que está metida en ese proyecto. Durante un lapso que puede ser un año el tipo está

arriesgando un capital. Eso es como un reaseguro para que el Estado no le dé la guita a cualquiera. Es decir, además de confiar yo en este proyecto, hay otro tipo que arriesga su plata, aunque sea por un año, pero que confía en el proyecto. El mecanismo de Francia es más complicado. Pero también es fácil.

#### Estas cuentas las puede hacer cualquiera que sea del cine, no parece una historia muy grande. ¿Qué es lo que impide que sea racional este asunto?

Como aquí se mezcla el Estado con el partido que gobierna, todo se complica mucho más. Porque esta ley es una ley del Estado, entonces debería funcionar por los cauces normales y no politizados. Pero como se politiza todo, empieza el amiguismo y empieza a depender de las ganas que tenga el tipo o del mayor o menor conocimiento que tenga. Es el caso de O'Donnell, yo no dudo de que sea un tipo al que le importa todo esto, pero si es él solo, está con las manos atadas.

#### Pero más allá de a quién le van a dar la plata, en definitiva se está financiando algo que es muy probable que fracase y que dé pérdida.

Hay que cambiar la reglamentación, aumentar el promedio de costo de una película, o eliminarlo directamente, volver al sistema que teníamos antes, que era en base a los costos que vos presentás. Dicen "ah, no, los costos se inflan". Los costos se inflan relativamente. A mayor control impositivo, es más difícil inflarlos, porque tenés que justificar de dónde sacaste la plata. O sea que todo está más acotado. En cuanto a esto de inflar los costos, en la época en que empecé con el cine todas las películas se inflaban, porque no había control.

#### O sea que siempre hubo un sistema más bien corrupto en el cine argentino y nunca se salió de ahí...

Este asunto de inflar costos ha variado según las épocas. Había épocas en que los costos eran tan altos que no se podían inflar. Había épocas en que los costos eran muy altos y en el Instituto no te lo creían, como ha sido últimamente. Por sistema el Instituto te bajaba en un 20% o un 30% el costo que presentarás. Obligabas a los tipos a inflarlos en épocas en que esos costos eran reales. Siempre alguno va a buscar la trampa, pero bueno, no pensemos en el tipo que busca la trampa, busquemos reglas para la gente que se supone que va a ser honesta. Yo lo que creo es esto: no hay una política cultural, entonces el cine es como que, bueno, si cae alguno que le interesa lo hará funcionar y si no, no, y no importa demasiado.

#### ¿Por qué creés que, en una época en que no le dan plata a nadie y en que la cultura es una especie de páramo, hicieron esta ley de cine donde de pronto "se supone" que hay plata para el cine?

La plata para el cine no sale del presupuesto nacional, esa es la fuerza que tenemos nosotros. Es el impuesto del 10%, que es el mismo mecanismo que se usa en Francia. O sea, no les sacás dinero a las arcas del Estado, que cuando hay crisis te pueden decir no, cómo le podemos dar plata al cine si hay cosas más importantes. Entonces por ese lado no te pueden decir nada. Yo creo que la ley salió porque presionamos mucho. Al final estábamos como los jubilados, íbamos todos los miércoles, con apoyo de las escuelas de cine, todo el mundo. Hubo un momento, cuando Parissier estaba en contra de la ley,

que decía: "sigan insistiendo con estas modificaciones que han hecho y Menem la va a vetar". Esa era la versión que teníamos, que no pasó. Pero en la práctica, si bien no hay un veto, hay una especie de dejarla morir, de bloqueo. A través de la inacción o de no poner en marcha algo con inteligencia, es como que se va perdiendo. Y esto es una cadena. Seguimos haciendo cinco o seis películas al año, y seguimos sin formar gente, los técnicos se siguen yendo. Algunos te dicen que los actores viejos se sienten discriminados porque no los llaman, y otros te dicen que no aparecen actores nuevos. No es que haya discriminación ni que no aparezcan, no hay películas, no hay producción. ¿Dónde van a laburar estos tipos? Y los pibes de las escuelas de cine de Córdoba te dicen "nunca hemos visto un rodaje". Qué van a ver un rodaje si no hay, se tienen que venir a Buenos Aires para ver uno. Yo les digo: "si no quieren que esto sea una especie de burla o estafa, presionen ustedes para que se ponga en marcha la ley y haya producción". Es el único secreto, no hay otro.

#### ¿Qué enseñarías y qué no enseñarías en una escuela de cine, por lo que ves en la gente que sale?

Creo que en principio haría que vieran películas; es fundamental, la mejor manera de aprender cine es viendo películas. Por ahí con un tipo que te guíe, que te indique ciertas cosas, pero no creo que sea demasiado necesario. La gramática del cine no es tan compleja como para que tardes cuatro años en aprenderla. Necesitás verla, corporizarla, sacarla un poco de lo teórico y de los libros, hacer una puesta en escena. Y no son tan difíciles las variantes y los problemas de ejes, porque todo se reduce a eso, a ejes y dirección de miradas para no desconcertar al espectador, para que haya una ubicación geográfica de los personajes y puedas pegar los planos. La relación de tamaño de planos es bastante relativa, si tiene que haber una gradación o no... Si tenés que subrayar los sentimientos o la emoción de un personaje, subrayás con el tamaño de plano que utilizás. En esto se resume lo que es la gramática, es un librito así; todo lo demás depende del gusto personal o de la habilidad que tengas para contar. Las escuelas sí te pueden enseñar visión, te pueden enseñar un montón de temas que se enseñan en Bellas Artes y que tienen que ver y no tienen que ver. Tampoco el cine es exclusivamente imagen, composición, es otra cosa muy particular. Y práctica, que es lo que no hay en las escuelas y que también es relativo. Es relativo porque es muy distinto trabajar en una escuela con gente amiga que te apoya que trabajar en un esquema industrial, donde no necesariamente te van a apoyar, donde vas a encontrar a algunos que te los vas a ganar y van a estar de tu lado y otros que no, que van a estar haciendo su laburo porque son empleados de esto y, es más, te van a estar juzgando y en el primer momento en que vean que estás flaqueando te van a acusar de no saber nada, y se te van a poner en contra y no tenés más apoyo. Welles se lo decía a Bergman: "qué me venís a hablar vos de hacer películas, vos hacés películas con 30 amigos y yo hago películas con 100 hijos de puta". Trabajar bajo presión es muy distinto. Las condiciones de un esquema industrial y las de un tipo en una escuela de cine o que hace un video con amigos son muy distintas, y es allí donde realmente sabés si funcionan o no. Hay que tener la personalidad adecuada para poder manejar a un montón de gente,

para poder hablarles distinto, llevarlos para donde vos querés, imponerte, qué sé yo, son veinte cosas. Y sobre todo está la presión, más la guita. Hay una presión muy fuerte del tipo que está poniendo guita a tus patas. Todas estas cosas en una escuela no las vas a sentir.

**En estos años hubo un aumento de la proporción de cine americano, de penetración de las películas americanas de gran espectáculo. ¿Incide este fenómeno en las cinematografías nacionales?**

La penetración del cine americano en sí se da en la comercialización. Cada vez es mayor la presión, cada vez es más difícil tener huecos. Aquí los exhibidores todavía te respetan una media que se pacta, a menos que determinadas salas que tienen un compromiso en tal fecha te digan "hasta tal fecha te la aguanto". En España, aunque estés reventando de público, si llega un compromiso con las distribuidoras importantes, te bajan la película de un plumazo. Así resulta más complicado exhibir material de cada país. Zafan las películas que son un éxito muy grande, como esas que le dan mucha guita al exhibidor, a esas sí les dejan hueco. Pero la película que anda más o menos, que se podría defender, esa es la que no les interesa. En ese sentido, es perjudicial. Ahora, en el sentido de la producción, yo no creo que se intente mucho imitar el gran espectáculo que hace Hollywood. Por ese lado sigue habiendo tipos en cada país que me interesa cómo cuentan una historia y tipos que no. Pero no veo que haya un intento de competir con el cine americano, porque creo que sería de locos.

**Yo me refería a la idea de buscar el gran éxito. Por esto que decías vos sobre la película mediana, que puede gustar a cierta cantidad de público.**

Que pueden tener una carrera larguísima, pero nunca con un volumen de público que revienta, de cosa masiva. Ahora se tiende a que la explotación se haga cada vez más rápido. Antes la película tenía un tiempo de explotación de un año o dos, de ahí la norma de que la televisión las pueda pasar recién a los dos años de estrenar. Era un año en Capital y capitales de provincia, y otro año en todos los pueblos más chiquitos en todo el país. Eso desapareció, ahora se hace en tres meses. Pasa en todo el mundo, la guita es rápida, si no la hiciste en seis semanas...

**Evidentemente las técnicas de marketing son importantes, pero la pregunta va dirigida a si todos los productores y directores tienen en cuenta esto y si eso no tiene consecuencias estéticas.**

En algunos sí, indudablemente hay algunos tipos que tienen el ojo puesto en el marketing, y creo que es muy difícil en sí saber qué es lo que funciona y qué es lo que no. Lo jodido de eso es que si vos hacés una película de acuerdo con estas supuestas leyes de marketing, con lo que supuestamente le gusta al público, si la película es un éxito decís "bueno, soy un genio, acerté", no te importa lo que hiciste y te llenaste de plata. Ahora si te sale mal y la película es un fracaso, te queda además del fracaso la mufa que se agarra, la bronca con vos mismo por haber hecho una porquería a sabiendas. O sea, por haberte traicionado, por no haber hecho lo que vos querías hacer sino lo que supuestamente le iba a gustar a la gente.



**Kathy Saavedra y Adolfo Aristarain**

Entonces creo que es más seguro hacer lo que a vos te gusta, con tu criterio, no pensar en el público y después ver qué pasa. Si sale mal, bueno, pero la película la hiciste con todo, está de acuerdo con lo que a vos te gusta, y si no funciona, mala suerte.

**¿Con quién te llevás mejor y peor en los rodajes, actores, técnicos?**

En general me llevo bien con todos, a menos que se me cruce algún tipo jodido, pero es difícil. Lo máximo que te puede pasar es que te toque un tipo indiferente, pero no un tipo que se te ponga en contra. Si llega a haber un tipo así, trato de rajarlo.

**¿Te pasó que los técnicos te dijeran "esto no se puede hacer"?**

Te pasa permanentemente. A mí me sirve la práctica como ayudante de dirección, porque cuando sos asistente también te lo hacen. Cuando vos empezás una película como asistente, los viejos técnicos de cine te tantean las dos primeras semanas. El director pide algo, vos lo transmitís y te dicen no, esto no se puede. Si te la morfás perdés. Ahora, si vos tenés experiencia o no la tenés pero sos muy cabeza dura, y decís sí, esto se puede hacer, y lo hacen, a partir de ese momento los tipos te respetan. Como director también te lo hacen, de una manera más sutil, te observan un poco más. Como asistente tratan de hacerte pisar el palito. El "no se puede hacer" no te lo hacen por vagancia o porque quieren, creo que es toda una prueba. Como estás en una posición de poder muy grande y los vas a manejar, los vas a mandar y van a hacer absolutamente todo, así sea racional o sea capricho lo que vos planteás, lo que hacen es un tanteo; no es resistirse, no es que se nieguen a hacer algo, te testean. Si ven que respondés, te van a respetar y van a hacer lo indecible. Porque cuando la gente de cine se mete y se entrega, hace cosas imposibles, de esfuerzo humano, no hablo de elementos técnicos.

**¿Qué diferencias hay entre trabajar en España y en Argentina?**

Ninguna. El cine es una raza. Las variaciones dependen de la guita que hay en juego. Eso es lo que te marca las diferencias entre una película y otra. Pero lo que es el rodaje, una vez que está acordado el

presupuesto y empezás a filmar, los mecanismos de la gente del equipo técnico, los actores son exactamente iguales en todo el mundo. Como director he laburado en España y aquí. Como ayudante he laburado en Italia, en Colombia, con equipos ingleses, con equipos mixtos, y todos funcionan igual. Hasta físicamente, es muy gracioso. En ciertos rubros, los técnicos se parecen no solo por la personalidad sino también por el físico. Los tipos de sonido, los cameraman tienen ciertos rasgos y mecanismos que son comunes, funcionan de la misma manera. Con los actores es igual, no tiene nada que ver el país de donde son, porque como las escuelas han sido mundiales, han seguido a Stanislavski o a Grotowski o quien sea, no hay mayor diferencia.

**¿Dónde ubicarías el costado argentino de tu cine?**

Trato de ignorar totalmente mi costado argentino. A mí me molesta mucho toda la cosa del nacionalismo, yo no sé qué es ser argentino. Si lo empezamos a definir, caemos en el "ser nacional". No tenés otra. Entonces siempre me he remitido más a una cosa emotiva, pero que, más que con la Argentina, tiene que ver con el barrio. Si la patria me evoca algo, es a mi barrio. Mi patria era Parque Chas. Lo dejé cuando tenía 20 años, me fui a vivir al Once, de Once pasé a Flores y ahora acá, a Villa del Parque. Yo puedo sentir cierta nostalgia por Parque Chas. A mí me decís la Argentina y para mí es una cosa indefinida, una abstracción, yo no tengo nada que ver con un tipo de Santiago del Estero, para mí es tan ajeno como un tipo de Andalucía. Es muy absurdo lo de la nacionalidad, y mucho más cuando un tipo cuenta una historia. ¿Dónde está lo argentino? ¿En la estética, en el tema? No tiene mucho sentido. En la única cosa en que sí se marca es en el idioma y en el paisaje, y pará de contar. Pero cuando hay historias que realmente te importan, estás yendo a cosas muy esenciales del ser humano que son comunes a tipos de cualquier lugar del mundo, que pueden variar en cierta manera de manifestarse por una cuestión de lugar, pero que es mínima, fácilmente decantable y la entiende todo el mundo. ■

**Fotos: Flavia de la Fuente**

# Cuando pa' Chile me voy

A principios de mes, la Sala Lugones, conjuntamente con la Embajada de Chile, ofreció un panorama del nuevo cine chileno con la exhibición de varios largometrajes recientes. Ricagno —provisto de una botella de pisco— no solo los vio todos, sino que agregó a la lista otros films trasandinos que consiguió en video. Además, Jorge García y él entrevistaron al realizador Gonzalo Justiniano, que vino a la muestra a presentar su film *Amnesia*. De todo esto y de otras huevadas, trata este nota. ¿Cachai?

por Alejandro Ricagno  
(un pinche cabrón)

Salvo *La frontera* de Miguel Larraín y un tiempo atrás *La luna en el espejo* y *Julio comienza en julio* de Silvio Caiozzi, nada de cine chileno se había estrenado en muchos años en la Argentina, exceptuando los films de Miguel Littín en el exilio: *Alsino y el cóndor* y *La viuda de Montiel* — nicaragüense una, cubanocolombiana la otra—, y *Ardiente paciencia* de Skármeta, filmada en Portugal.

Durante la larga y sangrienta dictadura de Pinochet no hubo mucha producción: la gran mayoría de los directores estaban exiliados, eran perseguidos o se refugiaron en la publicidad. Si conseguían filmar, les faltaba aún atravesar la férrea censura.

A fines de los 80, cuando la dictadura chilena comenzó a resquebrajarse y se hacían más fuertes las crecientes protestas populares, se vuelve más visible una "cultura de la resistencia", reservada hasta entonces a documentales en video de circulación secreta o que se veían en el exterior. El cine chileno comenzó a resurgir con la llegada de muchos exiliados que, en algunos casos, se volcaron a rodajes clandestinos cuando aún no había salido el plebiscito que alejó a Pinochet del gobierno pero no de los cuarteles. El caso más famoso fue el del documental de cuatro horas de Miguel Littín *Acta General de Chile*, filmado en 1987 —editado por Blackman en Argentina—, que dio origen a un libro-reportaje de García Márquez, que cuenta la aventura del cineasta que clandestinamente entra al país, bajo una identidad falsa, luego de 14 años de exilio para hacer una radiografía de la realidad social en los últimos tiempos del reinado de Pinochet.

El cine chileno previo a la caída de la dictadura y el actual no pueden desligarse, lógicamente, de los hechos de un pasado muy reciente, que resurge con el caso Contreras y su negativa a ir a la cárcel. Así, el film que abrió la muestra, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano (ver entrevista), cuestiona el llamado al olvido del pasado a través de una ficción que reúne a un ex sargento y un ex soldado en una noche de Valparaíso. Con una estructura de thriller, narra una historia entre la venganza y la justicia a partir del reencuentro en el Chile democrático de ambos protagonistas de la represión, junto a flashbacks que ilustran aquel pasado sangriento en una de las famosas relegaciones en el medio del desierto. El film es más interesante que perfecto; si bien evita caer en grandilocuencias discursivas —sobre todo en algunas escenas de la relegación con un muy buen uso de las

locaciones—, no puede evitar cierto aire alegórico que no acaba de cuadrar del todo con el tono de thriller propuesto. Justiniano sabe lograr atmósferas y dar un marco adecuado a muchas escenas difíciles —la factura técnica y las actuaciones de Julio Jung y Pedro Vicuña son excelentes y alejan a los personajes de la macchietta naturalista— pero encuentra dificultades en la elección de contar una fábula sobre una realidad y el fuerte anclaje en dicha realidad que la hace tambalear. Un problema siempre presente cuando se tocan estos temas. De Justiniano vimos en video un film anterior que nos parece más redondo: *Caluga o menta* (1990), retrato de la juventud marginal de Santiago de una sequedad justa, con ecos de *Deprisa, deprisa* de Saura y con un tempo conscientemente moroso, donde se acentúa la crítica social, pero independizándose de toda alegoría posible.

Pablo Perelman fue otro realizador que vino para la muestra. Su fugaz paso por Bs. As. no pudo ser interceptado por los lentos redactores de *El Amante*.

*Archipiélago* (1992), su segundo largometraje, resultó menos logrado que *Imagen latente* (1987). *Archipiélago* está concebido como un puzzle onírico en los momentos anteriores a la muerte de un arquitecto comprometido con la lucha clandestina que recibe un balazo en la cabeza. La historia se fragmenta y comienza a ir hacia atrás y hacia un futuro virtual. En el pasado se llega hasta la época de la Conquista. Esta mezcla de alucinación, realidad y sueño posee una realización técnica impecable, pero su estructura forzada estira el relato, y se hace cuesta arriba llegar al final, ya que impone una distancia con el personaje desde su muerte anunciada. Muy distinto es lo que sucede con la realización anterior de Perelman, *Imagen latente* —que no integró esta muestra— (1987), fuertemente política y de un rigor y ascetismo que no impedían la emoción. Centrada en la época de las protestas, el film narra la historia de un fotógrafo durante la dictadura, con un hermano desaparecido, quien se cuestionaba su propio alejamiento de la actividad política clandestina. Ninguna concesión simplista, algunas escenas documentales y un montaje exacto que dejaba casi siempre ausente la réplica de un diálogo. *Imagen latente* se erige como una suerte de *Un muro de silencio* "a la chilena", con algunos rasgos autobiográficos (el hermano del realizador se halla desaparecido). Esa cercanía pudorosa para revisar la historia personal logra el equilibrio de un film casi perfecto, tanto en lo conceptual como en lo formal, trazos que solo

asomaron en algunas aisladas secuencias de *Archipiélago*. *Los naufragos*, último film de Miguel Littín, lleva a preguntarse en dónde quedó el realizador de aquella inolvidable *El chacal de Nahueltoro*. Sumado a esa plaga del cine latinoamericano que es el realismo mágico —que quizás en *La viuda de Montiel* pudo funcionar un poco—, el realizador se pierde y nos pierde por disquisiciones irreprochables en lo político, pero insoportables en las imágenes, en un film confuso, desprolijo, lento, recargado, con pretensiones “poéticas” y en ocasiones hasta involuntariamente risible. Littín es el cineasta político chileno más reconocido mundialmente, lo que no quiere decir que sea el mejor: la superproducción sobre Sandino puede demostrarlo. Su más modesta *Alsino y el cóndor*, aun con sus altibajos y maniqueísmo, no carecía de interés. Nadie niega la necesidad del realizador de hablar de la coyuntura política actual de Chile, de su propia condición de exiliado que retorna para encontrar solo una tierra baldía, de su amargura y del pedido de justicia. Pero *Los naufragos* no consigue la empatía deseada, ni filmica ni emocionalmente, aunque logre una o dos secuencias de impacto. Paradójicamente va alejando al espectador de la historia y de su tema. Littín había arriesgado su propio pellejo cuando filmó la ya mencionada *Acta General*, un film de urgente necesidad política, irregular a causa de su extensión y en ocasiones reiterativo —pensado para exhibirse fuera de Chile, acentuaba su carga didáctica—, pero que se sostiene como documento. Sus últimas dos horas centradas sobre la figura de Allende en los momentos previos al asesinato, con testimonios de sobrevivientes de la Casa de la Moneda, son sencillamente sobrecogedoras. Film de reportajes, recogía algunos memorables como el del relegado en un pueblo minero del Norte —más fantástico que cualquiera surgido del realismo mágico, con el agregado de que era dolorosamente real—, o aquel otro escalofriante del torturador semiarrepentido. Si en el documental, el tono amargo y didáctico se justifica, en la ficción de *Los naufragos* se constituye en una de las varias causas de su naufragio. La sorpresa de la muestra fue la genial y fascinante *Palomita blanca*, un film del prolífico y original Raúl Ruiz, quien a partir del 74 ha realizado más de 30 films en el exilio, la mayoría de ellos en Francia y Portugal. Tanta ha sido su importancia que hace unos años *Cahiers du cinéma* le dedicó un número entero. A juzgar por lo visto y por el recuerdo de *Tres tristes tigres*, exhibida aquí hace más de dos décadas, evidentemente Ruiz se lo merece. Es más: se merecería un ciclo entero (¿para cuándo, gente de la Lugones?). *Palomita blanca* se filmó en 1973 y no se pudo montar antes del golpe. Los copiones sin compaginar fueron recuperados por Ruiz en 1990, y se estrenó recién en 1992. El guión y la realización de *Palomita* —sobre una novela de Lafourcade—, con sus veinte años encima, lucen una juventud envidiable. Su estreno retrospectivo le ha conferido un aire documental impensado en el momento de su realización. A través de una historia de amor entre una muchacha pobre y un joven de la alta aristocracia chilena, Ruiz construye un retrato acabado y nada complaciente de sus respectivas clases, a la vez que analiza el singular momento político de la época (la acción transcurre unos días antes de las elecciones que llevarían a Allende al poder). Unas tomas de un mítico festival de rock que se realizó en Viña a comienzos de los 70 son el punto de partida para un relato en que se mezclan el hippismo a la chilena, la inmadurez, la tristeza, la ingenuidad, los atavismos sociales, la cultura “baja” alienada por la televisión, la de los estratos altos saturada de esnobismo e hipocresía. En un uso magistral, la cámara de Ruiz pasa de composiciones estudiadísimas a largos planos secuencia

saturados de personajes, a la manera de un Berlanga, junto a un trabajo excelente con la banda de sonido, donde las voces se mezclan, se superponen o de pronto son interrumpidas por un tema de Los Jaivas que comenta la acción. El registro de los niveles de lenguaje —en los que se destacan el desopilante monólogo del profesor de secundario y los diálogos entre la protagonista y su empleadora en la boutique— se ejerce en contrapunto. La historia de amor de la pareja se enfrenta con la telenovela de la tarde que surge de un televisor o con los comentarios sobre un radioteatro. Genuinamente Ruiz se erige en el heredero cinematográfico del novelista Manuel Puig. *Palomita blanca* tiene la mordacidad, melancolía y afectividad de *La traición de Rita Hayworth*.

La mano de Ruiz se hizo evidente en la coautoría del guión de *Amelia Lopes O'Neill* (1990), dirigida por su esposa Valeria Sarmiento. Se trata de una coproducción chileno-española-francesa, con Franco Nero y Laura del Sol como protagonistas de un folletín en un Valparaíso filmado de un modo antinaturalista, con algunas reminiscencias fassbinderianas —con cierta distancia y frialdad en sus imágenes— y un necesario toque mágico, ya que se parte de la evocación de Amelia a través de los relatos de un mago a un periodista. Un humor leve se insinúa por momentos, pero la intención de Sarmiento y Ruiz está lejos de la parodia del género y se acerca más al homenaje. La única objeción es que por tratarse de una coproducción los actores hablan todos con acento de la madre patria y uno extraña el tonito chileno. Ese extrañamiento, sin embargo, se capitaliza para acentuar la atmósfera enrarecida que baña todo el film, bajo la excelente fotografía de Jean Penzer.

*Valparaíso* (1994) es también título y escenario de otra coproducción española, dirigida por Mariano Andrade y protagonizada por un Manuel Bandera perdido entre hampones que trafican niños en la ciudad. Este film y el de Kocking deben estar en la muestra solo en atención al escaso número de realizaciones que ha tenido el cine chileno en estos últimos dos años. Basta decir que nuestro televisivo *Poliladron* a su lado parece Don Siegel. Sobre *Entrega total* (1993), de Leo Kocking, sería mejor callar; un intento de road movie mal contado y peor trabajado, al que ni la simpatía de Axel Jodorowsky consigue salvar del papelón. Kocking tiene un film anterior, *La estación del regreso* (1987), que sin elevarse de la medianía lograba al menos algún clima, pero, sobre todo, no obligaba a su actriz, María Ramos, a una “entrega total” al ridículo.

En síntesis, por lo que se pudo ver, al cine chileno le pasa lo que al argentino: la referencialidad con respecto a lo político es un peso que solo se salva a través de una buena ficción. La búsqueda de un cine más comercial lo lleva a copiar mal *solo* los clichés de los modelos americanos. De todos modos la resurrección de *Palomita* —de lejos lo mejor—, la suntuosidad de *Amelia Lopes O'Neill*, la sinceridad interrogadora de *Amnesia*, más algunos hallazgos formales de *Archipiélago* hicieron que la muestra fuera válida. Pero ¿por qué no estuvo presente *Johnny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef Marino, un film que se vio en el Uruguay y en muchos festivales internacionales y que parece —dicen— uno de los más interesantes ejemplos de cine trasandino, social y de género?

**Nota:** Si alguien se interesa por los otros títulos nombrados (*Imagen latente*, *Caluga o menta*, *Acta General de Chile* y hasta la mismísima *Palomita blanca*, todas recomendables), puede darse una vuelta por el stand de cine chileno de La Videoteca, cuya dirección se anuncia en la última página de esta revista. No es chivo: es para que después no lloren como guagas y digan que solo pueden verlas los gallos de *El Amante*. ■

## Sin amnesia

Gonzalo Justiniano nació en Chile en 1955. En 1976 se exilió en Francia. Tiene cuatro largometrajes filmados en Chile a partir de 1985 y algunos documentales. Todos sus films han participado en festivales internacionales y recibido numerosos premios. Es harto locuaz, se despierta muy temprano y tiene una mujer muy linda. Lo que sigue es una entrevista matinal con los semidormidos reporteros de El Amante.

### ¿Cómo fueron tus inicios?

Estudié cine en París entre el 78 y el 80. Hice documentales para la TV francesa. Volví en el 84 para hacer reportajes semiclandestinos en la época de las protestas.

### ¿Anteriores al film de Littín?

Sí. Con uno de ellos, *Los guerreros pacifistas*, tuve distribución mundial. Cuando regresé a Chile pude filmar mi primer largo, *Hijos de la guerra fría* (1985). Un film que trabajaba un doble lenguaje y que fue una coproducción con Francia y tuvo muchos premios internacionales. Así conseguí un productor alemán para mi segundo proyecto, *Sussi* (1988), una especie de fotonovela rosa que termina siendo una fotonovela muy negra.

### ¿Relacionado con la revista *Sussi*, secretos del corazón?

La idea viene de ahí. En el plebiscito del 89, hubo una campaña muy kitsch tratando de incentivar los valores nacionalistas. Agarré a esta *Sussi* de fotonovela, a la cual le empiezan a pasar cosas y que termina siendo símbolo de esta campaña.

### ¿Funcionó bien en Chile?

Fue el gran éxito del año y el gran enojo para el gobierno. Retaron a los censores: porque en el cine había aplausos y carcajadas. El éxito fue enorme. Entonces censuraron *Imagen latente*, y un documental para niños, *Cien niños esperando un tren*, fue calificado para mayores de 21 años.

### ¿En aquel momento hubo algún tipo de acción conjunta para romper el cerco?

Hicimos una manifestación. Llevamos un gran carrete de película por la calle principal de Santiago y lo dejamos enfrente de la puerta donde funcionaba el ente censor. Nos agarraron a palos. Ya venía el plebiscito, había que crear espacios. El cine en este tipo de regímenes es mirado como el enemigo y hoy mucha gente lo sigue pensando. Durante la época del plebiscito se utilizó mucho la experiencia de los cineastas para promocionar el "No" contra Pinochet, y los políticos están hoy agradecidos. Esperamos que esos agradecimientos concluyan en una postura definitiva y concreta con respecto al cine y al resto de la cultura pero estamos en una transición muy lenta. Como un parto doloroso. Unos dicen que es por sabiduría. Nosotros pensamos que es por una situación bien concreta: los militares todavía están ahí cerca, vigilando.

### ¿Hay censura hoy?

Hay autocensura. El canal nacional no quiso pasar un corto en donde había un niño mirando una pareja vestida que estaba haciendo el amor.

### ¿La presión viene de parte de los militares o de sectores de la Iglesia?

De ambos. Existe un sector minoritario que se cree dueño del patrimonio moral. Para lo que le conviene; pa' los potos y los culos. Pero cuando se trata de aplicar un alicate en los testículos a una persona, nunca protestaron mucho.

El país real es gozador, libertino. Pero cualquier evento que es tomado por ese grupo lo transforman en una cuestión nacional sobre nuestros valores. Faltan cojones en Chile, falta que alguien se plante e impida este tipo de presiones. Queremos la libertad no solo en términos económicos, sino la plena libertad de expresión en TV y en cine.

### Y con respecto a la censura y el caso Contreras, a veces veo el noticiero chileno, y ese tema pasa en pocos segundos, como si no le dieran importancia.

No; creo que se le ha dado mucha importancia. Puede ser que para la imagen internacional lo pongan en segundo plano. Porque uno de las defensas que tuvo el gobierno contra los militares, es que si no va Contreras a la cárcel, va a haber una merma de inversiones económicas. Y a los empresarios esto no les conviene.

### ¿Hoy se puede asegurar que Contreras va ir a la cárcel?

No, porque hay una negociación fuertísima bastante asquerosa. Todo esta cuestión está presente un poco en mi film *Amnesia*, que causó una gran preocupación cuando salió el año pasado. Nadie se había atrevido a poner el tema sobre el tapete. Lo peor es el olvido. Después, la realidad se encargó de desencadenar los hechos por los que la película tomó una actualidad enorme.

### ¿Qué repercusión tuvo en Chile?

Lo que más me molestó fue que no se permitiera crear un debate. Algunos sectores trataron de ignorar el tema central, ni lo rozaban. La película salió en salas con éxito relativo, pero a los siete meses se pasó por TV y tuvo el rating más alto, después de *Ghost*. Es que el film no es un panfleto, trata de plantear el tema sobre la mesa, de preguntar qué hacemos ahora con estos señores. Yo ahora estoy en otro proyecto diferente, pero sigo acompañando a *Amnesia* a los festivales y a los debates. Y se la vamos a mandar a los milicos cuando vayan presos [risas].

### También vimos *Caluga o menta*. Nos sorprendió el tratamiento ascético, alejado de lo que se considera "comercial". Nos hizo acordar a *Deprisa, deprisa*, de Saura, pero con los tiempos de Antonioni.

Aquella película trata de rescatar ese universo de la juventud de la posdictadura, una generación a la que ni se le permitió soñar, mostrando el deambular de esta gente que no tiene un lugar en la Tierra. Y por otro lado no tratarlo como una película de acción. El montaje que ustedes vieron es el que hice para Chile, donde funcionó muy bien. Luego hice otro internacional con doce minutos menos, ya que la película tiene que tener un tiempo moroso, pero algunos escenas ralentaban demasiado. Creo que me gusta más así.

### Usás mucho tiempo real.

Es que iba ser un documental en 16. Al

hacerlo en 35 mm, se transformó en una ficción con elementos documentales. Muchos de los actores son del mismo medio y muchos diálogos partían de situaciones reales de su propia vida.

### Está muy presente la autenticidad en el perfil de los personajes, en las actuaciones.

*Caluga* me ha dado muchas satisfacciones. A los jóvenes de todos los países en que se exhibió les ha gustado mucho. Hay en la película una nostalgia por ese tiempo perdido, enfrentada a esa dureza del medio en que se mueven. Tiene cierta crudeza en lo formal, cierta tosquedad, que me gusta. Le va muy bien al tono semidocumental.

### Habla a favor del público chileno la persistencia en cartel de una película con esas características.

El problema de la distribución es complejo. ¿Cuántas películas sin ningún interés, solo porque son americanas, pasan y se las defienden mientras otras no tienen oportunidad de salida? Hay que crear un sistema para que los distribuidores puedan apoyar a las otras películas.

### ¿Cuántas películas se producen en Chile por año?

En lo que va de este año solo se va a estrenar una. No existen mecanismos de fomento aún. A partir de este año, quizá sí; si se cumplen las promesas. Las películas se han hecho por locos suicidas que se arriesgaron. Yo he tenido la suerte de que mis films se exhibieran en Europa, con el apoyo de una parte por coproducción y otra parte de riesgo personal.

### ¿Y cuáles directores de la historia del cine te gustan a vos?

En su época el nuevo cine alemán. Herzog, que ponía los personajes en la naturaleza, perdidos como hormigas. Fassbinder también. He vuelto a ver algunos maestros como Polanski y Kubrick. De lo último me ha conmovido Kieslowski. Pero el del *Decálogo*. Lo otro me parece muy afrancesado. De los clásicos me gusta Renoir, y casi todo el expresionismo.

### ¿Cuál es tu nuevo proyecto?

Una ficción que aún no sé bien qué es. Tiene algo de comedia negra con suspenso e ironía. Es la historia de un médico casado, que recibe a una paciente a la que le quedan pocos meses de vida. Ella decide vivir todo lo que no ha vivido hasta entonces y empuja al médico a hacer lo mismo. Yo siento que con *Amnesia* ya me saqué un poco la espina, como una especie de vómito. Me siento más libre ahora para explorar otros caminos. ■

### Entrevista: Jorge García y Alejandro Ricagno

Foto: Nicolás Trovato



# A troche y moche

Cuatro tipos de Liverpool cambiaron la música y cinco films los reflejaron en imágenes. Pasen y lean: la revolución continúa.

por Gustavo J. Castagna

para el Führer Daniel Alberto

Cinco películas con los Beatles o de los Beatles son pocas para el grupo que fue más popular que Cristo. Si a esa exigua cifra le sumamos los recitales, las intervenciones por separado de los integrantes en algún film y los escasos títulos donde los Beatles aparecen retratados en los comienzos o donde se hace referencia a sus inicios en la música, no se llegaría a más de treinta ejemplos. Sin embargo, con solo tomar las dos películas de Richard Lester (*Anochecer de un día agitado* y *¡Socorro!*), el experimento

alucinógeno de *Gira mágica y misteriosa*, el modelo de animación vanguardista de *Submarino amarillo* y el ritual mortuorio de *Let It Be*, ya tenemos un panorama bastante interesante no solo sobre las distintas etapas de la música del grupo sino también sobre ciertos criterios cinematográficos que fueron variando con el paso de los años. Y si agregamos las temáticas opuestas que proponen *Quiero tener tu mano* y *Yesterday*, un film de origen norteamericano y otro de procedencia polaca, sería posible llegar a distintas conclusiones sobre el fenómeno *beatle* en el cine.

**Pastel de miel salvaje.** *Anochecer de un día agitado* (1964) hoy sigue siendo una película única. Un disparate que anuncia los clips de los 70 y comienzos de los 80, contado por Lester como si estuviera en una fiesta de cumpleaños. La película resume algunos códigos de la estética pop pero en blanco y negro: las corridas de los Beatles huyendo de sus fans, la anulación de cualquier intento de verosimilitud, la inserción de números musicales de manera injustificada pero, al mismo tiempo, autorizada por las libertades que se toma la película, y los toques de humor absurdo que surgen en los momentos menos previstos, especialmente a cargo del personaje del abuelo de McCartney. *Anochecer*, además, puede verse como un documental sobre el cansancio del grupo ante el acoso de sus seguidores. Ver a Ringo en una de sus escapadas disfrutando de las cosas simples y paseándose por la calle sin que nadie lo reconozca revela la falta de libertad que el grupo ya padecía por aquella época. *Anochecer...* es una película para ver a las apuradas.

**Pastelito de miel.** Lester y los Beatles a todo color con una propuesta más audaz: intentar filmar una comedia pop con rupturas de tiempo y espacio, nuevos toques de humor absurdo y carteles que cuentan o interrumpen la acción. *¡Socorro!* (1965) es una película más pretenciosa que *Anochecer*, con momentos memorables y otros que llegan al aburrimiento debido al escaso poder de síntesis que tiene el film. En la película se mezclan Godard (los cinco intentos de sacarle el anillo a Ringo mostrados en un minuto), el dibujo animado (las persecuciones entre los Beatles y los integrantes de la secta religiosa recuerdan al Coyote y el Correcaminos) y Jerry Lewis & Frank Tashlin (el trabajo dramático con el color). El problema de *¡Socorro!* es el mismo desenfreno de la propuesta y su dispersión y acumulación de ideas. De ahí que su liviana definición argumental no tenga un único centro de interés que permita encontrar el carácter salvaje y desproporcionado del film anterior. En *¡Socorro!* ya se comprueba que Ringo, el protagonista central, posee una inusual simpatía que por momentos falta en los otros. Si no me creen, acuérdense de la novena de Beethoven.

## Submarino amarillo



Hace muchos años, quizá solo 30, las personas se animaban a creer que el mundo podía cambiar. En ese paraíso soñado, como Pepperland del *Submarino amarillo*, la música, el sol, las flores y el amor podían

convertirse en un lenguaje universal. Pero Pepperland, como sucede siempre que hay algo hermoso y bueno, tenía sus enemigos: los Blue Meanies (unos monstruos con cuerpo de albóndiga azul y orejas de Mickey, "alérgicos" al amor y a la música) decidieron atacar Pepperland y convertirla en un lugar petrificado, silencioso y gris. Si los Beatles, después de atravesar océanos de colores del arte pop con el submarino amarillo, conseguían con sus canciones derrotar a los Blue Meanies, nada de eso sucedió en la realidad y la fantasía de *Submarino amarillo* se fue hundiendo a lo largo de estos años. *Submarino* es como un viaje psicodélico a ese paraíso perdido visto a través de un calidoscopio, tal vez el mismo al que alude la canción "Lucy in the Sky with Diamonds". Más que contarnos una historia, los dibujos y las canciones de los Beatles nos conducen a una experiencia sensorial que se refleja a través de todos los hallazgos visuales del divertidísimo arte pop que critican y glorifican, al mismo tiempo, las imágenes populares de la sociedad

de consumo.

Como un enorme collage en movimiento, todo el arte pop está condensado en *Submarino amarillo*:

- Los colores planos y brillantes propios de la pintura industrial.
- Las repeticiones de una misma imagen, como hacia Warhol con sus latas de sopas Campbell y el rostro multiplicado de Marilyn, expresando de alguna manera la deshumanización que practican los medios.
- La estética del comic ampliado a lo Lichtenstein.
- Las tipografías agigantadas donde las letras recuperan su propio valor estético.
- Los collages y los montajes fotográficos, como la escena de Liverpool donde nuestro mundo parece tan angustioso y gris como Pepperland petrificada.

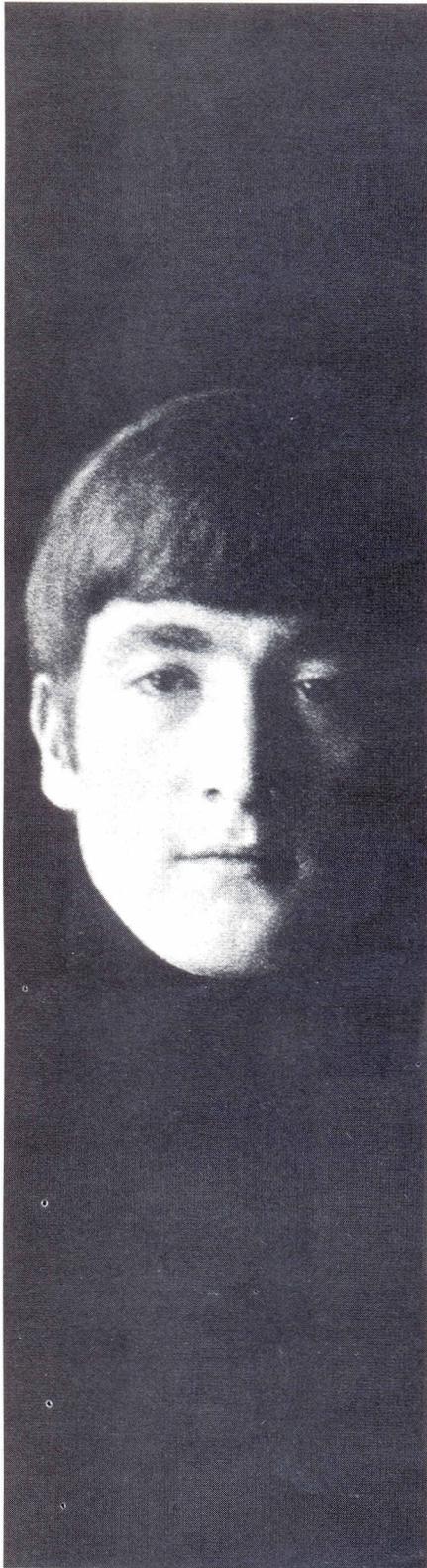
La secuencia del mar de los agujeros, con sus extraordinarios efectos ópticos, está ligada al *op art* (optical art), donde las formas geométricas planas son capaces de crear la sugestión del movimiento.

En el final, los dibujos ceden paso a los verdaderos Beatles y entonces, al contrastar las dos imágenes, descubrí que de alguna manera los chicos rebeldes de Liverpool se habían convertido, como las serigrafías de Warhol, en los objetos de su propia cultura.

Empecé la nota situándome en un pasado lejano. Solo pasaron 27 años desde *Submarino amarillo*, pero ante tanto desborde de creatividad, de ideas e ideales, tengo la extraña sensación de que envejecimos demasiado rápido.

Cuando sea más viejo y empiece a perder el pelo, *when I'm sixty four*, quiero seguir creyendo, al menos en alguna parte de mí, que cuando uno dice *all you need is love* (todo lo que necesitas es amor), lo está diciendo todo. ■

Sergio Eisen

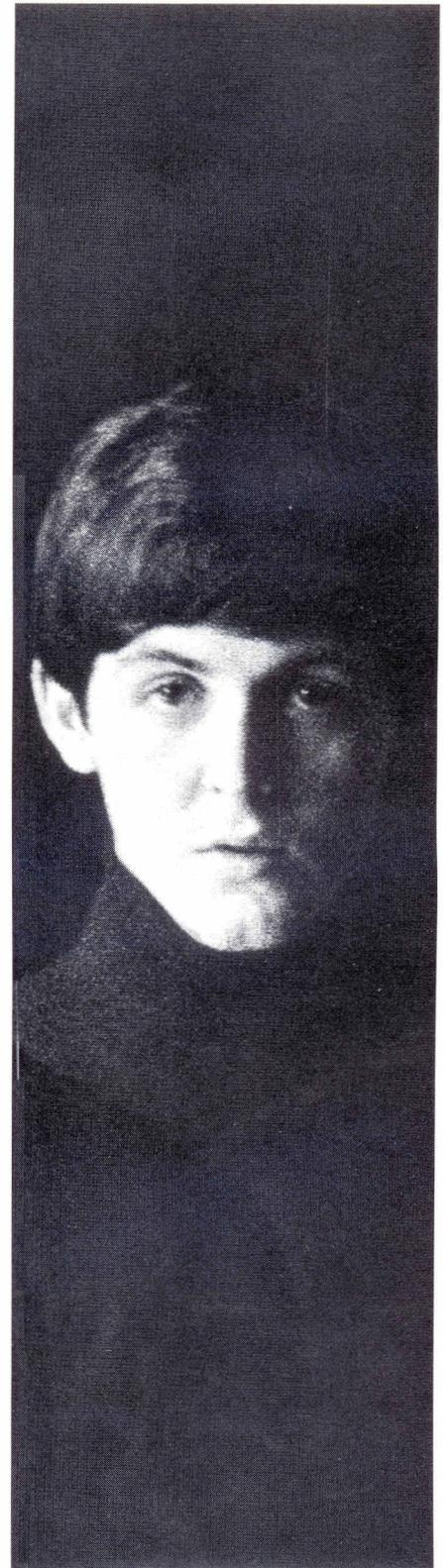


**La felicidad es un revólver ardiente.** *Gira mágica y misteriosa* (1967), dirigida por los mismos Beatles, es la suma del descontrol y la euforia psicodélicos. Atrás quedó el pop lesteriano y llegó el momento de experimentar. El aspecto interesante de este film de una hora de duración se debe a que los Beatles hicieron lo que quisieron y que por momentos no se sabe para qué y por qué lo hicieron. Esto puede resultar paradójico pero ocurre que *Gira mágica*, una sucesión de sketches sin conexión ni historia, es un *trip* alegre y divertido, con

números originales y sacados de cuatro cabezas en pleno *viaje*. Cualquiera de los temas que toca el grupo —en cualquier parte, sin que se entienda por qué están en determinado lugar— transmite una contagiosa felicidad que no tenían las dos películas anteriores. Dos números para rescatar: el tema “Si tu madre supiera”, filmado con puesta del género musical, y el impresionante “Yo soy la morsa” (“sardinas de sémola escalando la torre Eiffel / pingüino elemental cantando ‘Hare Krishna’ / ¡si vieras cómo mataron a Edgar Allan Poe!”), con los Beatles disfrazados y con las caras cubiertas con máscaras de oxígeno. En su momento, *Gira mágica* fue destrozada por la crítica, que adujo no entender la propuesta de los Beatles. Hoy todavía la película no se entiende pero importa poco. **Hace ya mucho.** George Dunning dirigió *Submarino amarillo* (1968), una bellísima película de animación (ver recuadro). Los Beatles aparecen desde las voces para contarnos los sucesos de Pepperland y sus misteriosos personajes. El film comunica una extrema ingenuidad sobre los buenos y los malos del mundo imaginario de Pepperland, pero aporta algunas cuestiones innovadoras para la época de su gestación, adquiriendo una suprema modernidad con respecto a la animación de los últimos años. Todo el barullo que emiten los separadores de los canales de videoclips ya estaba presente en *Submarino amarillo*. Las mejores ideas de Ralph Bakshi se originaron en *Submarino amarillo*. Algunas de las más bellas canciones desde *Revólver* en adelante están en *Submarino amarillo*: “Eleanor Rigby”, “Todo lo que necesitas es amor”, “Esto es demasiado”, “Cuando tenga sesenta y cuatro”. Y “Lucy en el cielo con diamantes” (“imagínate sobre el tren en una estación donde hay un portero con plastilina con ojos de vidrio / repentinamente aparece una chica en el torniquete / es la chica con ojos de caleidoscopio”). Increíble y grandioso viaje.

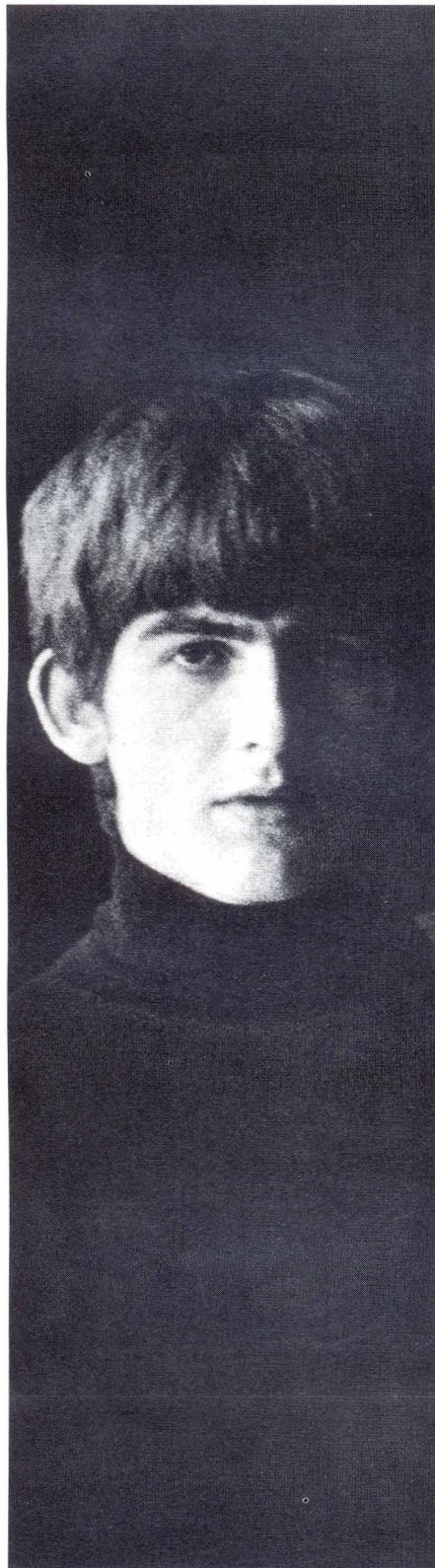
**Todos tienen algo que ocultar excepto yo y mi mono.** Siempre se habla de las películas terminales o de los últimos films de cada director. *Let It Be* (Michael Lindsay-Hogg, 1970) es una película sobre la muerte y la autodestrucción de los Beatles. También sobre la falta de contacto entre cada uno y sobre las cuentas pendientes del pasado, los rencores y los odios mutuos. La elección estética es la adecuada: colores grises, oscuridad y escenas fuera de foco, como si se estuviera —y se está— ante las últimas imágenes de algo que se está muriendo. Esa sensación de hastío y de aburrimiento de los Beatles se transmite en los largos ensayos de los estudios, que empiezan una y otra vez. Cuando salen a la calle —*Let It Be* es un documental claustrofóbico— dejan la inolvidable versión de “No me dejes caer” desde la terraza, con Lennon más ronco que nunca. El resto es el ego de cada uno con el acompañamiento de Yoko Ono, mostrada como un buitre que viene a revisar los bolsillos de cuatro fantasmas solitarios que todavía respiran. Sugiero que después de *Let It Be* se vea una película de los hermanos Marx.

**Llora niña, llora.** *Quiero tener tu mano* (1979), producción de Spielberg y primera película de Zemeckis, relata el delirio de un



grupo de fans ante la presentación de los Beatles en el show de Ed Sullivan. El film es una graciosa tontería donde los gags están llevados al delirio con un ritmo que nunca decae y recuerda a los mejores exponentes del clasicismo de Blake Edwards, personajes que se esconden todo el tiempo, puertas que se abren y se cierran en plena huida de los fans. El retrato de la época es eficaz y las cuatro chicas y los dos muchachos que desean ver a los Beatles, cada uno por su lado, resumen los distintos grados de histeria frente al acontecimiento.

Clásico ejemplo de la productora Spielberg en su vertiente retro y nostálgica, *Quiero tener tu mano* alcanza algunos notables hallazgos visuales cuando todavía no se contaba con la tecnología computarizada de *Forrest Gump*. Los momentos en que los Beatles son tomados desde la cintura para abajo mientras los monitores transmiten la presentación *real* del programa y la divertida escena en que Nancy Allen, en la habitación de la banda, toca los instrumentos del grupo y se esconde en la cama una vez que ellos entran al lugar, son



algunas de las ideas concretadas por el binomio Spielberg & Zemeckis en su austera versión clase B.

**Estoy tan cansado.** *Yesterday* (1984), el curioso film de Radoslaw Piwowarski, cuenta la historia de un grupo de jóvenes polacos de principios de los 60, enfrentados a la represión de la familia, el colegio y la iglesia. Los Beatles solo aparecen en los noticieros, ya que la banda encabezada por el baterista que se hace llamar Ringo refleja los nuevos aires provenientes de Liverpool frente a unos códigos morales donde Gagarin, "El twist de Valentina", el pelo corto, las imposiciones militares y educativas y el folklorismo conservador del pueblo representan los únicos medios de subsistencia. *Yesterday* tiene un tono menor que agiganta sus valores cinematográficos. No pretende ser más que el retrato de una juventud abortada por un régimen totalitario. Escenas como las de Ringo durmiendo en un ataúd, los ensayos en el galpón, las mil vueltas para escuchar "Love Me Do" y los dos tristes finales de la película (la nueva letra para "Love Me Do" y el divorcio de la pareja en la actualidad mientras la hija de ambos anda en patines y escucha a los Beatles con el walkman) sintetizan la imposibilidad de volver a los viejos tiempos y las modificaciones que se produjeron entre aquella imitación y el dolor por el paso de los años.

**Feliz cumpleaños.** Las conclusiones son inmediatas. Primero: las películas de los Beatles hay que verlas porque mediante ellas puede trazarse una historia en imágenes del grupo. Segundo: los films de Lester comprenden formas narrativas de una determinada época (las canciones pueden verse como los orígenes del clip) que resumen la cultura pop de los 60. Tercero: los Beatles dejan un experimento (*Gira mágica y misteriosa*) que reúne códigos del New American Cinema relacionados especialmente con los trabajos de los hermanos Mekas. Cuarto: un dibujo animado (*Submarino amarillo*) demuestra que desde fines de los 60 pocas innovaciones se produjeron en el género. Quinto: un documental (*Let It Be*) y *The Last Waltz* de Scorsese ofrecen los dos mejores ejemplos que señalaron la despedida de los 60. Y sexto: la música de los Beatles todavía permanece viva. Y por eso los voy a seguir escuchando hasta que me aburran. Aunque, y como viene la mano, cuando tenga sesenta y cuatro seguro que voy a estar haciendo lo mismo.

#### Filmografía

##### Los Beatles:

**Anochecer de un día agitado** (*A Hard Day's Night*, 1964); **¡Socorro!** (*Help!*, 1965); **Gira mágica y misteriosa** (*Magical Mystery Tour*, 1967); **Submarino amarillo** (*Yellow Submarine*, 1968); **Déjalo ser** (*Let It Be*, 1970). **Recitales, conciertos y documentales** (juntos o separados): **Superstars in Film Concert** (1971); **Concierto para Bangladesh** (*Concert for Bangladesh*, 1972); **El último rock** (*The Last Waltz*, 1976); **Los chicos están bien** (*The Kids Are Alright*, 1978); *Give My Regards to Broad Street* (1984); **Imagine** (1988); **Get Back** (1990).

##### John Lennon:

**Cómo gané la guerra** (*How I Won the War*, 1967); **Diaries Notes and Sketches** (1970); **Oh, Calcutta!** (1972).

##### Paul McCartney:

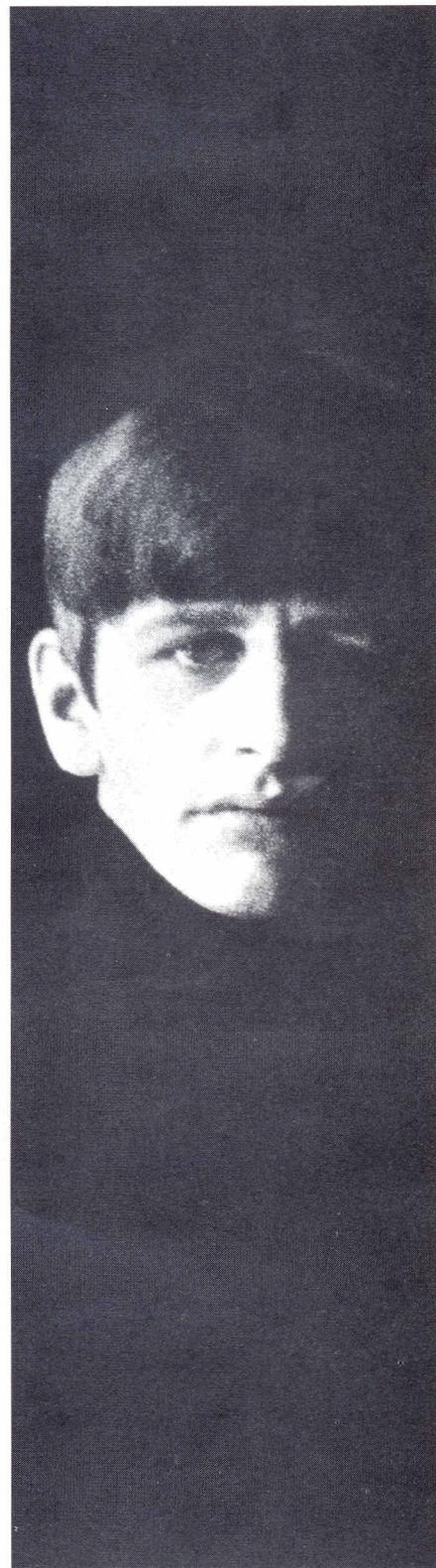
**The Family Way** (1966) (música); **Diaries Notes and Sketches** (1972); **Vivir y dejar morir** (*Live and Let Die*, 1973) (música).

##### George Harrison:

**Burbujas** (*Water*, 1984); **Las aventuras de Madonna en Shangai** (*Shangai Express*, 1984) (producción).

##### Ringo Starr:

**Candy** (1968); **Un beatle en el paraíso** (*The Magic Christian*, 1970); **200 Motels** (1971); **Blindman** (1972); **Born to Boogie** (1972) (dirección); **El hijo de Drácula** (*Son of Dracula*, 1974) (también producción); **That'll Be the Day** (1974); **Lisztomania** (1975); **Sextette** (1975); **El cavernario** (*Caveman*, 1981). ■



## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Amantes:

Lo que sigue es una respuesta a una carta de réplica que mandó un lector por una nota de Ricagno: fiera, podría contestar siguiendo la joda y empezar diciéndote que leyendo *El Amante* me encuentro con varios especímenes de tu tipo, lo que me lleva a la sospecha de que se trata de una especie insufriblemente pedante.

Pero prefiero ponerme ahora más formal y apuntar a responder de otro modo, para aprovechar mejor este espacio.

Ante todo, ¿alguna vez te preguntaste qué significa una película?

¿Qué significa un ensayo, una crítica, un libro, un texto, etc.?

Hay cosas que te pueden llegar a servir o no servir, gustar o no gustar, de las que podés disfrutar o no disfrutar y con las que te podés identificar o no identificar. Decirle a alguien que lo que escribió o sintió no es digno de un análisis inteligente sino que son "pavadas" me parece un pecado de arrogancia y autoritarismo y, lo que es peor, una soberbia fanfarronada.

Empecemos nuevamente, con respecto al tipo de comparación que hacés con las notas de Russo, que más allá de marcar la existencia de diferencias de estilo, no aporta nada, te soy sincero, me parece un poco desacertado desde lo ético, ¿o acaso nunca te dijeron que comparar es odioso?

En cuanto a la nota en sí, te quiero decir que la continúo leyendo y sigue conmoviendo mi pasión por el cine y la crítica cinematográfica. Y también, es verdad, en algunos momentos me acerca a un estado lacrimógeno. ¿Cuál es el problema? Y ojalá se sigan haciendo notas "sentimentales", porque tanto para mí como para muchos el cine nunca dejó de ser un sentimiento.

Finalmente aprovecho para felicitar nuevamente a Ricagno por la nota de *¿A quién ama Gilbert Grape?*: Alejandro, toda tu nota, absolutamente toda, de punta a punta, está bárbara.

En cuanto a vos, Marcelo R. Abud, mejor andá a ver *La última película* de Peter Bogdanovich y quizás ahí te des cuenta de uno de los beneficios de leer al crítico que escribe desde adentro y enseña a ver buen cine.

Un saludo y larga vida a la divergencia.

Alejandro Szejn  
Capital Federal

### Amantes en general y lector D'Espósito (y Sra.) en particular:

Una vez superada la bronca inicial, me puse a pensar cómo contestar la carta del lector Leonardo Miguel D'Espósito. Se me ocurrieron un par de bromas, de dudoso gusto, citando una de las últimas frases de la carta, donde dice: "salió larga y dura". Para poder hacerlo debía sacar la frase de contexto y quedar como un grosero. También pensé, Leonardo Miguel, en usar tus propias palabras para decir que nada de lo que escribiste es para tomárselo demasiado en serio. Es cierto que mi carta (del N° 41) es agresiva, pero también la tuya, D'Espósito, no solo agresiva, sino también, lo decís vos en un acto de fanfarronería, "larga y dura" (no pude evitarlo). Refutar y burlarse de lo escrito por los demás no es una tarea muy difícil. Ese sí fue mi error.

Hago a un lado la carta del lector D'Espósito y dejo todo en manos de mis abogados.

Me arrepentí de haber mandado la carta al ver que fue malinterpretada por alguien. Quizá debí explicarme mejor y tratar menos de parecer ingenioso. Si leyendo dicha carta se entiende que no me gusta nada de lo que escribe Ricagno, no es así, tampoco lo contrario. No fue mi intención descalificar o agredir a nadie, mucho menos que se entendiera, de mi parte, una actitud fascista (adjetivo que suele caerse de la boca de muchas personas con una facilidad increíble).

Me parece que la decisión de no contestar las cartas de los lectores da la sensación de que cada vez que alguien dispara contra *El Amante* lo hiciera con balas de fogueo. Pero tiene su lado bueno, que es el de evitar el problema de crear tontas polémicas, de las cuales solo disfrutaban los involucrados y aburren al resto. Categoría

en la que entra esta carta.

Como castigo prometo retirarme al monasterio zen más cercano a mi casa a realizar ayuno y meditación hasta poder sobreponerme a mi injustificada violencia y superarme en mis gustos personales. También prometo (hasta la próxima) no mandar más cartas. Que la paz sea con ustedes.

Marcelo R. Abud (Cool Baby)

PD: Mi opinión sobre algo de lo que hablan varias cartas últimamente. Ser benévolo con la crítica de una película porque su director hipotecó su casa para realizarla me parece ridículo. Pero también me parece ridículo cuando un crítico dice estar arriesgando o jugándose algo al hacer una crítica. Ambos (directores y críticos) se necesitan hasta para odiarse.

### Sres. de *El Amante*:

Les vuelvo a escribir después de varios meses de ausencia, ya no solamente para elogiarlos sino también para no perder contacto con ustedes, que es lo que más me mantiene ligado al cine.

Al no poder llamarlos por teléfono para su programa de radio, ya que en Ramos Mejía ese dial no lo podemos captar, les escribo esta carta. ¿No habrá alguna forma de dirigir la antena hacia estos pagos ya que en su programa anterior lo escuchaba casi siempre y ahora me muero de ganas de escucharlos? Con la revista solamente, el contacto no es el mismo.

En estos momentos mi vocación gira en torno de las matemáticas, pero me gustaría estudiar cine ya que no puedo aprobar Álgebra I de la licenciatura. Asesóreme, señor Quintín, que me han comentado de su anterior oficio. ¿Hay alguna relación entre la matemática y el cine? ¿O me tengo que jugar y elegir una de las dos? No importa, el cine es un hobby. Hasta que me liquiden, voy a intentar con las matemáticas, aunque seguramente para muchos no es la elección correcta. Usted me entienda, ¿no?

Después de estos comentarios sobre mi orientación vocacional y mi problema con la antena de la radio, quería darle la razón a Noriega por su nota de *Antes del amanecer*. Una gran película. Si usted, señor Noriega, hubiera ido a ver la película el mismo día que yo, juraría que con la persona que me choqué a la salida del cine era usted, ya que yo también quedé fascinado y con ganas de ver más de este director Linklater. Una verdadera joyita de estos tiempos. Ya la he visto dos veces y después de leer su nota me parece que mañana voy a volver a verla, es realmente espléndida. Si todas las películas de amor de estos últimos tiempos se hicieran así, todos seríamos amantes del buen cine y no del cine comercial. Habré exagerado mucho, a mí no me parece y no pueden decir nada, ya que, como antes dije, el cine para mí es un hobby por ahora. Pero lo que más me asombró de esta película son las últimas tomas realmente impecables, lo dicen todo sin decir nada. La ausencia de estos personajes en todos los rincones de Viena me conmovió más que cualquier película en estos últimos tiempos. Ya lo sé, es una exageración de mi parte, pero sé que a muchos les hubiera gustado estar presentes mientras Céline y Jesse caminaban por las calles de Viena. A mí me hubiese gustado verlos charlar sin saber hacia dónde van y sin saber en dónde están. Encontrándose con diversos personajes que Linklater les envió para que hagan de cupido. Pero sé que aunque no vaya hasta Viena, mañana en el cine los voy a encontrar a Jesse y a Céline en el asiento de un tren, charlando como la primera vez, y al finalizar el film, no me importa si dentro de seis meses se van a encontrar, lo que me importa es que yo estuve presente para ver ese único día tan especial que para ellos fue.

Un abrazo muy fuerte para toda la redacción y sigan así que van por buen camino.

Mako Kushinakado  
Ramos Mejía

PD: ¿El libro de Coppola lo tienen en el freezer para que lo puedan leer mis nietos o ya sale?

PD2: A la gente de FM La Tribu: ¿no hay forma de que los pueda captar?

PD3: ¿Sería mucho pedir que me recomendaran algunas películas para tener en la videoteca? Si no les molesta, me harían un gran favor.

#### Señoras y señores de *El Amante*:

Vamos a intentar ser ordenaditos, a ver si alcanzamos nosotros mismos la pulcritud que los caracteriza en el tratamiento de los temas, en la presentación de los mismos a través del sobrio diseño de vuestra revista, en el modo de dirigirse al lector (si es que se dirigen alguna vez a él, por supuesto) cuando escriben sus críticas, reseñas, entrevistas, loas y gansadas.

Empezamos diciendo que, definitivamente, Quintín escribe muy bien. Decirlo así puede sonar a poco, pero pasa que se piensa en Quintín cuando se califica la pluma (la tecla, bah) de Quintín, y eso arruga a cualquiera. Por lo que preferimos elegir esa calificación, y que se tome como deba tomarse, en el mejor sentido que el "muy bien" pueda llegar a tener. Repetimos: Quintín escribe muy bien, a pesar de sus tortugas, de sus exprimidos argumentos, de sus calificaciones imprevisibles y de una que otra valoración incompatible. Señor director, usted escribe muy bien y me parece que eso me parece porque dice las cosas que nosotros querríamos decir pero jamás lograríamos. Es decir (a ver si se entendió): lo envidiamos, don Eduardo.

Continuamos contándoles que hemos ido a los quioscos y más de una vez, al pedir *El Amante* ("¿Qué? Ah, la de cine..."), nos han dicho: "No me queda. Se vende como agua", imagen que nos empapa, precisamente, de alegría (con la condición de que al menos en alguno de los 17 quioscos siguientes a ese encontremos de una vez por todas la revista, pues si no toda anécdota se iría al sagradísimo carajo). No sé si están haciendo dinero con estas ventas masivas, no sé si les interesa, pero es bueno que la gente esté leyendo la revista y esté disfrutando, si no de los juicios, al menos de —ver arriba— lo bien que Quintín escribe (bueno, che, la

verdá no es lo único, pues Oubiña, Noriega y el impecable Guillermo Pintos, chico oreja, sorprenden de vez en cuando). Expresamos nuestros repudios contra sus apreciaciones (prejuiciosas, forzosas, encorsetadas) sobre *Quiz Show*, sobre todo si se las compara con lo que han dicho de otras películas, evidentemente menores que esta, y sobre Bruce Willis (¿a qué enfermiza y "atrevida" cabeza se le ocurre calificarlo como a uno de los mejores actores de Hollywood, cuando apenas un par de veces ha amagado actuar? ¿Ah?).

Señoras y señores, gracias por seguir escribiendo, disintiendo y coincidiendo, por ser tan gerundios con el cine, en definitiva. Seguiremos escribiendo (aunque usted no lo quiera).

Rubén Gatica y Fernando G. Toledo

#### Queridos amantes:

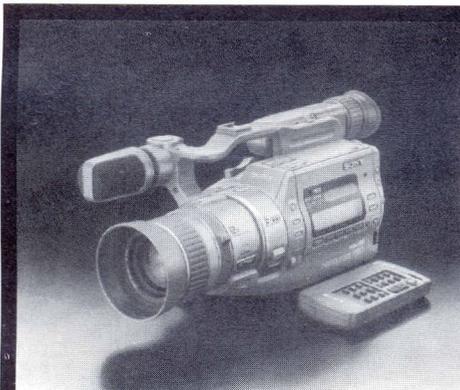
Así como al alcohólico se le exige confesar su dependencia para iniciar su cura, de esa misma forma debo admitir mi cholulismo con su revista, no pierdo un número desde el inicio. Tengo adiestrado a mi canillita para que me alcance el ejemplar cuando todavía está calentito; me cruzo con Noriega en la salida del subte y por un momento dudo entre abalanzarme y abrazarlo o simplemente felicitarlo (al final gana mi timidez y sigo de largo).

También reconozco algún gestito de altivez cuando mis sensaciones al final de una película coinciden con lo que después ustedes publican, como por ejemplo pasó al leer la nota sobre la última película del gran Aristarain. Uno puede admitir que vio una película de aventuras como las de antes, en donde el héroe difícilmente moría (a propósito, ¡cuántos balazos en los hombros se han ligado nuestros héroes!).

Además de ser una película técnicamente irreprochable, quizás el sonido haya tenido algún desliz nada importante, la obra del argentino (el director y el personaje) deja una idea de que "el gallego bruto" y "el sudaca" pueden hacer cosas realmente importantes.

Un abrazo fuerte.

Pablo Castro



ALQUILER DE EQUIPOS HI 8 PRO  
Cámaras Sony CCD-VX1E (3 CHIPS)

**FONOMENSAJE**

777-7700 (casilla 1608)



EL AVION  
NEGRO

DISEÑO GRÁFICO

Telefax: 827-1986

Fig. N° 29

- ¡Para el otro lado, amigo!





# Los ojos de Michael Powell

*Michael Powell nació en 1905 y murió en 1990, olvidado y desprestigiado por la crítica. Dirigió cerca de 50 películas y fue productor de muchas de ellas, casi todas ignoradas. Martin Scorsese, uno de los principales admiradores y defensores de Powell, recuerda a *The Life and Death of Colonel Blimp* como uno de los films de su vida. Sergio Eisen, por su parte, traza algunos paralelos entre *Narciso Negro*, *Las zapatillas rojas* y *El fotógrafo del pánico*, tal vez la trilogía más conocida de este realizador que nada tenía que ver con los códigos del cine inglés de aquel entonces.*

por Sergio Eisen

En abril de este año Martin Scorsese, en asociación con el British Film Institute, organizó en Nueva York una muestra retrospectiva de las películas de Michael Powell junto a su colaborador y guionista habitual Emeric Pressburger.

Mi tentación de ver el ciclo y la imposibilidad real de viajar se tradujo en una retrospectiva casera que dio lugar a este trabajo. Es muy difícil en Buenos Aires tener acceso a la obra completa de Powell; por este motivo, concentré el trabajo en tres de sus películas más disponibles: *Narciso Negro*, *Las zapatillas rojas* (escritas, dirigidas y producidas junto a Pressburger) y *El fotógrafo del pánico*. A pesar de ser obras aparentemente disímiles en forma y contenido, todas ellas están impregnadas por el sello indeleble de este creador y constituyen en conjunto una descomunal trilogía del fatalismo donde ningún personaje puede escapar a un plan previamente trazado.

En un estudio sobre *El ladrón de Bagdad*, José Luis Guarner rescata una imagen que según él se convirtió en el gran motivo visual del cine de Powell: “el ojo como metáfora de la visión en todas sus formas”. En la escena inicial, un barco con enormes velas se va acercando a la cámara hasta que el ojo que lleva pintado en la proa ocupa toda la pantalla. El enorme ojo se funde en los ojos del Visir Jaffar, un poderoso mago capaz de ver más allá del tiempo y de las montañas. Del mismo modo que Jaffar, Michael Powell, como director de cine, se revela como el ojo que todo lo ve, penetrando con su implacable mirada en el alma de estos personajes devorados por sus circunstancias.

**Narciso Negro.** Un grupo de monjas anglicanas que trabajan como misioneras en la Orden de las Siervas de María en Calcuta es encomendado para formar un convento que funcione como escuela y hospital. El lugar asignado tiene ciertas peculiaridades: está ubicado a 8000 metros de altura, en la cornisa de una montaña y había sido, en

tiempos pasados, la Casa de las Mujeres, el lugar de placer de un príncipe hindú.

La atmósfera del lugar, impregnada por los fantasmas de un pasado cargado de sexualidad, y las duras contingencias del clima conspiran contra la voluntad religiosa de las monjas. Perturbadas por sus propias pulsiones reavivadas por el medio, la misión termina en una tragedia cuando una de ellas, enloquecida, muere al intentar matar a la madre superiora, de la cual sospecha un vínculo de atracción con el único hombre occidental del lugar. Enfrentadas con su propia naturaleza, las monjas finalmente abandonan el sitio. Desde su llegada al Palacio de Mopú las monjas sienten *algo extraño en el aire que hace que todo parezca exagerado*. El viento que no deja de soplar se filtra dentro de los muros del palacio agitando las cortinas y sus pesadas vestiduras blancas. El palacio abandonado, decorado con frisos que describen la vida sexual que allí se practicaba, parece cobrar nueva vida desde el momento en que llegan las religiosas. Powell tiene una capacidad especial para dotar de vida a espacios y objetos inanimados. El intento de transformar el antiguo lugar de placer en el Convento de la Santa Fe se derrumba cuando, de alguna manera, las imágenes de los frisos vuelven a tomar vida a través de dos personajes que aparecen en la historia. Al convento llega la hermosa Kanchi (Jean Simmons), una mendiga que tiene el sexo a flor de piel, y el joven príncipe Dilip Rai (Sabu), que quiere estudiar y aprender, a pesar de la oposición de la madre superiora, que no quiere hombres en el lugar. Kanchi, con sus vestidos y su sensualidad, parece la encarnación de las mujeres de los frisos y la atracción sexual que se genera con el príncipe remite claramente al pasado del lugar.

Este pasado que, como en *El fotógrafo del pánico*, no se puede enterrar aparece en ambas películas de Powell como determinante del destino de los personajes. “Desde que llegué aquí recuerdo cosas que quería olvidar, que jamás recordé hasta ahora”, reconoce una de ellas.

El conflicto desplazado hacia el entorno que rodea la historia nos devuelve la dualidad que viven estas monjas. Lo incontrolable no es esta naturaleza caprichosa, hostil y endemoniada, sino sus propias pasiones ahogadas y asfixiadas debajo de esas pesadas vestiduras desafiadas por el viento.

Mientras las religiosas perciben el entorno y su propia sexualidad como algo que se les opone, en una relación antagónica, los nativos, Mr. Dean (el hombre al que inevitablemente recurren y por quien sienten una fuerte atracción) y el santo del lugar se reconocen a sí mismos como parte de este medio ignorándolo o entregándose a él. Sister Clodagh (Deborah Kerr) expresa el fracaso de su voluntarismo religioso cuando dice: "Tuve que aceptar al joven príncipe (que le recuerda a un amor frustrado), no pude echar al santo, no pude parar el viento ni ocultar la montaña".

La tremenda presión que ejercen el lugar y una naturaleza desafiante está acentuada por la estructura misma de la historia, ya que la narración se construye y ordena de acuerdo con los ciclos de las estaciones. El conflicto estalla con la primavera y la llegada de las lluvias cierra el ciclo del relato. Powell parece expresar así la presencia de un orden superior, como una fuerza incontenible que las envuelve y las sobrepasa.

El color adquiere fuertes resonancias simbólicas que solo tienen sentido dentro de la misma historia. La sexualidad está representada a través del rojo y los terracotas: como los tonos de las pinturas eróticas. Esta asociación queda reafirmada en el momento en que sister Ruth (Kathleen Byron) aparece con sus prendas blancas manchadas con sangre al salvar a una mujer de una hemorragia. La idea remite inmediatamente a los ciclos menstruales femeninos. La sangre roja sobre la túnica blanca resalta la fuerte tensión que se genera entre el deber religioso y las pulsiones sexuales que afloran en este ámbito incitador. Finalmente, Ruth, totalmente enajenada y poseída por las imágenes de los frisos, decide dejar el convento, vistiéndose y pintándose los labios con los colores de estas figuras. Cuando Ruth es rechazada por Mr. Dean se desmaya, y Powell utiliza una brillante elipsis simbólica construida a partir de los colores dominantes en la historia: la imagen se funde sucesivamente en blanco (el color de las religiosas), después pasa al rojo, tiñendo el rostro del hombre deseado, y luego al azul, que está directamente relacionado con el color de la sala principal del palacio del placer. En el plano siguiente, cuando Ruth se despierta, sus ojos ocupan la totalidad del cuadro. Powell dibuja la locura a partir de la mirada, de los ojos, enmascarando el resto del rostro. La banda sonora está trabajada con tanta obsesión como las imágenes. Cada sonido dentro de la película parece estar determinado desde la escritura del guión mismo. Toda la secuencia de Ruth, enloquecida desde que escapa del convento hasta que vuelve para matar a sister Clodagh, es digna de un estudio minucioso.

Powell introduce a lo largo de la historia sonidos que toman un sentido particular dentro del relato:

- Los tambores que tocan los nativos aparecen siempre vinculados con la idea de la muerte, como cuando el hijo del general está por morir y dejan de sonar cuando este muere.
- Las enormes trompas hindúes suenan siempre anticipando un momento trágico y anteceden a la historia misma, ya que aparecen antes de los títulos, presagiando el sentido trágico del relato.
- Las campanas del convento que marcan las horas.
- El zumbido del viento domina la banda sonora de manera omnipresente.

En la escena paroxística en que Ruth intenta matar a Clodagh, empujándola desde el campanario que da al precipicio, estos sonidos antes aislados reaparecen ahora combinados y amplificadas, dando lugar a una extraña sinfonía al unirse con los operísticos coros femeninos, en un verdadero canto de desesperación. La escena trágica se cierra cuando los tambores de la muerte interrumpen su ritmo.

Powell acostumbraba a pregrabar la banda sonora antes de que las imágenes fueran rodadas; y señalaba: "compositores y directores piensan de una manera similar. Sus tiempos son muy afines con los tiempos de duración en que se cortan los planos, sus medidas y sus exposiciones son muy similares a las nuestras. Aun con escritores tan inteligentes y sutiles como Emeric [Pressburger], siempre tengo esta continua batalla con las palabras".

Si tuviéramos que asociar *Narciso Negro* con una forma geométrica, probablemente la vincularíamos con la forma de una cruz: Powell manejaba las relaciones axiales (entre dos ejes) ubicando a sus personajes dentro de ellos. La historia se ubica en el punto donde se cruzan dos culturas, dos cosmovisiones tan difíciles de conciliar como el abismo que separa el convento del nivel de la tierra. En este cruce se interpone la rigidez y el voluntarismo de la orden de las misioneras con un entorno envolvente y desafiante que termina empujándolas a este precipicio al enfrentarlas con su propia naturaleza (la negación de sus pasiones resulta imposible en este ámbito incitador).

Este clima de fatalismo que flota en *Narciso Negro* reaparece en *Las zapatillas rojas* y en *El fotógrafo del pánico*. Todo cuanto acontece a los personajes de Powell se presenta como inevitable al estar regidos por un destino del cual no pueden escapar.

**Las zapatillas rojas.** Si en *Narciso* el palacio y su pasado volvían a cobrar vida, en *Las zapatillas* es el cuento de Andersen transformado en ballet el que termina impregnando la historia de Victoria Page (Moira Shearer), el personaje trágico de la película.

La historia dramática de la joven del cuento, que no puede dejar de bailar poseída por unas mágicas zapatillas rojas, se convierte en su propia historia y su propio destino. Tensionada entre su pasión por la danza y el deber matrimonial (que se presentan como irreconciliables), Victoria acaba trágicamente como el personaje del cuento. Igual que Ruth en *Narciso Negro*, poseída por las fantasías y la imagen de ese lugar incitador, Victoria queda atrapada por el personaje del cuento que interpreta como bailarina. Para subrayar el estado de enajenación de sus personajes, Powell amplifica la imagen de sus ojos, que ocupan nuevamente la totalidad del cuadro.

El conflicto interno de Victoria está expresado a través de dos personajes terriblemente posesivos: Lermontov, el director empresario de la Compañía de Ballet que le exige una dedicación exclusiva a la danza, y Craster, su marido, que le demanda una vida familiar donde no entra su vocación.

En estos guiones aparecen historias aparentemente desvinculadas que terminan envolviendo, tiñendo y adueñándose de la historia principal. Para reforzar esta idea, Powell vuelve a jugar con los colores: el rojo de las zapatillas mágicas y los colores del cuento se infiltran dentro de la historia de Victoria Page.

El final dramático de *Las zapatillas* (estrechamente ligado con la secuencia final de *Narciso* en contenido y forma) reproduce como un ballet la historia del cuento: en el camerín del teatro Victoria se prepara para salir a escena y



*Narciso Negro*

representar el ballet *Las zapatillas rojas*. Tironeada por Lermontov y su marido, que viene a buscarla, las zapatillas rojas cobran vida propia. Poseída por ellas, Victoria comienza su descenso trágico a través de la escalera de caracol del teatro, que parece absorberla como un embudo sobrenatural. La música del cuento se encadena con el sonido del tren cuando sale del teatro en busca de su marido. El descenso por unas enormes escalinatas de piedra llega a su fin cuando Victoria cae por un balcón que da a las vías del tren que inexorablemente pasa en ese momento. Como en el cuento, Victoria pide como último deseo que le quiten las zapatillas rojas. Toda la escena está planificada musical y coreográficamente como un ballet simétrico del de *Las zapatillas rojas* y en ella se puede apreciar el modo en que Powell trabajaba los tiempos comprimiendo o dilatando la duración de los planos. Powell filmaba los planos en una gran variedad de velocidades: los habituales 24 cuadros por segundo se convertían en el rodaje en 36 o 48 o eran manipulados en la posproducción. De esta manera, cuando Victoria baja por la escalera de caracol, comprime su duración y logra un efecto de aceleración que expresa el descontrol de la bailarina. En cambio, cuando está por caer desde el balcón, dilata su duración y ella queda como suspendida en una fracción ínfima de tiempo. Este juego con la temporalidad de los planos confiere a la escena una atmósfera irreal y mágica, como la del cuento que se adueña de esta historia.

Como en la película anterior, *Las zapatillas* empieza con un ascenso (el de los apasionados estudiantes subiendo descontrolados al palco del teatro) y termina con el descenso

trágico de Victoria, bajando por las escalinatas que la conducen a la muerte.

**El fotógrafo del pánico.** La película toma, en una primera aproximación, el punto de vista de Mark Lewis, un joven fotógrafo que filma la muerte de las mujeres que asesina, captando el rostro de pánico de sus víctimas al colocar un espejo frente a ellas. Su padre, ya muerto, había sido un eminente científico que estudiaba las reacciones del miedo. Para tener un registro completo de un chico en crecimiento, había filmado y grabado toda la infancia de su hijo, incluyendo la reacción ante la muerte de su propia madre. Descubierta finalmente por la policía, Mark termina trágicamente filmando su propia muerte.

En un primer momento Mark parece ser el protagonista absoluto, el dueño de esta historia. Esta idea está subrayada por las primeras imágenes, en las cuales, mediante un uso subjetivo de la cámara donde nuestra mirada coincide con la de Mark, vemos a través del cuadrante del lente de su cámara. Sin embargo, vamos descubriendo de a poco que las vivencias infantiles a las que fue sometido y que conserva a través de las filmaciones de su padre son las que dominan y determinan su presente como adulto.

Mark, que vive en el piso de arriba, no puede, como pretende, ser el director de su propia película, porque está subordinado al señorío del pasado. En Mark el pasado convive con el presente de una manera indisoluble e indiferenciada. Lo que le sucedió en su infancia no fue, aún es.

La figura interna de su padre registrando y controlando cada momento de su niñez sigue estando presente en su vida adulta. Powell logra transmitir esta idea a través de un brillante recurso visual: la geometría del cuadrante de la cámara, a través de cuyo lente su padre había filmado su infancia, reaparece sistemáticamente, escamoteándose como parte natural de los escenarios, pero convirtiéndose en una figura omnipresente como la de su padre:

- Es la forma cuadrangular que tiene el marco de las ventanas desde donde espía a su vecina.
- Es la forma que tienen las parrillas de iluminación del estudio donde Mark trabaja.
- Es la forma que tienen las compuertas del set donde asesina a la actriz (personificada por la pelirroja Moira Shearer).

Por encima de la película que filma Mark, está la película que aún sigue filmando su padre. En la escena en que Mark deja por primera vez su cámara y sale a pasear con su amiga Helen, Powell nos muestra al personaje distendido, pero al mismo tiempo sobreimprime esta imagen con la imagen del laboratorio de su padre deteniéndose en los parlantes a través de los cuales escuchaba a su hijo desde cualquier habitación de la casa. El sonido controlador del "timer" ocupa la banda sonora.

Por medio de estos recursos nos damos cuenta de que en el intento de pasar de la condición de víctima a la de victimario Mark continúa sintiendo por encima de él la mirada de su padre que sigue vigilándolo.

El color tan minuciosamente trabajado por Powell vuelve aquí a tomar significaciones que solo tienen sentido dentro de la misma historia: el rojo es el color que enlaza el pasado de Mark con su presente. Roja era la luz de seguridad del laboratorio donde su padre revelaba las películas y rojo es el color que tiñe su universo presente; sus víctimas visten con este color; roja es la luz de emergencia del estudio donde comete uno de los asesinatos y rojo es el color de la sangre nunca mostrada por Powell y que tiene que ver con la manera en que Mark mataba a sus víctimas: con un punzón que se prolongaba del trípode de su cámara.

Como en *Narciso Negro* y en *Las zapatillas rojas*, el sonido parece estar trabajado desde la historia misma: el zumbido de la cámara, el silbido que prenuncia los asesinatos y un piano disonante para los momentos en que Mark ve las películas que dejó su padre.

En la última escena, cuando Mark filma su propia muerte, Powell —como en las anteriores películas— conjuga los sonidos y los colores trabajados puntualmente a lo largo de la historia. Las luces rojas y azules, los flashes, los llantos grabados de Mark y el piano disonante se convierten en una sinfonía del horror que culmina con la voz grabada del padre diciendo a su hijo ahora muerto: "No seas un chico tonto, no hay por qué temer", mientras Mark-niño se despide: "Buenas noches papá, ten mi mano". Si en un primer momento llegamos a pensar que el relator era Mark, la voz de su padre cerrando el relato confirma que este es el verdadero dueño de la historia.

Al registrar su muerte, Mark completa la película que había filmado su padre. En su intento por convertirse en el dueño de su propia película (desde su silla tija de director de cine), Mark no se da cuenta de que está perpetuando la historia de su propia y terrible infancia.

Como en un juego de muñecas rusas donde una se mete dentro de la otra, *El fotógrafo* incluye por lo menos tres películas:

- La que filma su padre registrando la infancia de Mark (en blanco y negro y 16 mm).
- La que filma Mark desde el momento en que su padre le regala la filmadora (en blanco y negro y 16 mm).

• La película que sigue filmando su padre muerto, que en realidad se superpone y coincide con la propia película de Powell y que engloba a las anteriores (en color y 35 mm). Un guiño sutil refuerza esta idea: el propio Michael Powell aparece fugazmente encarnando al padre de Mark en el momento clave en que le regala su cámara.

*El fotógrafo del pánico* es una historia que envuelve a otra, un ojo que mira a otro ojo, una cámara que filma a otra cámara, una película que se adueña de otra película. Paradójicamente, el personaje que "más ve" es en realidad la madre ciega de Helen, que con su gran intuición percibe y descubre la enfermedad de Mark.

La carrera de Michael Powell como director de cine terminó de la manera más triste: atacado por la crítica irritada e ignorado por un público insensible a su enorme talento. Quizá Michael Powell tenía, como *El hombre de los rayos X*, una capacidad extraordinaria para ver más allá de la materia. Como todo aquel que ve más de lo que está permitido ver, Powell recibió con el olvido y la indiferencia su injustificado castigo.

*El fotógrafo del pánico* representa el final de su carrera y tal vez su mayor osadía. En ella, como si nosotros mismos fuéramos una de las víctimas de la ficción, nos coloca frente al espejo que nos devuelve la imagen de aquello que más tememos en el mundo: la imagen de nuestros propios temores. ■

Foto página 32: *Las zapatillas rojas*

#### Bibliografía consultada

Roy Armes, *A Critical History of British Cinema*, Secker & Warburg, Londres, 1978.  
Liz Anne Bawden, *The Oxford Companion to Film*, Oxford University Press, Oxford.  
Charles Barr, *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, British Film Institute, Londres, 1986.

#### Fichas técnicas

**Black Narcissus** (*Narciso Negro*). GB, 1946. **Dirección:** Michael Powell y Emeric Pressburger. **Producción:** Michael Powell y Emeric Pressburger. **Guión:** Michael Powell y Emeric Pressburger sobre la novela de Rumer Godden. **Fotografía:** Jack Cardiff. **Montaje:** Reginald Mills. **Música:** Brian Easdale. **Dirección artística:** Alfred Junge. **Intérpretes:** Deborah Kerr, Sabu, Jean Simmons, David Farrar, Kathleen Byron.

**The Red Shoes** (*Las zapatillas rojas*). GB, 1948. **Dirección:** Michael Powell y Emeric Pressburger. **Producción:** Michael Powell y Emeric Pressburger. **Guión:** Michael Powell, Emeric Pressburger y Keith Winter. **Fotografía:** Jack Cardiff. **Montaje:** Reginald Mills. **Compositor:** Brian Easdale. **Director musical:** Thomas Beecham. **Director artístico:** Hein Heckroth y Arthur Lawson. **Vestuario:** Hein Heckroth. **Coreografía:** Robert Helpmann. **Intérpretes:** Moira Shearer, Anton Walbrook, Marius Goring, Robert Helpmann.

**Peeping Tom** (*El fotógrafo del pánico*). GB, 1960. **Dirección:** Michael Powell. **Producción:** Michael Powell. **Guión:** Leo Marks. **Fotografía:** Otto Heller. **Montaje:** Noreen Ackland. **Dirección artística:** Arthur Lawson. **Música:** Brian Easdale. **Intérpretes:** Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Brenda Bruce, Maxine Audley, Martin Miller. ■

Agradecimiento especial a Tito Franco por sus maravillosas fotografías y a las bibliotecarias de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa por su enorme colaboración.



En Almagro  
y Parque Centenario,  
las películas  
que otros no tienen.

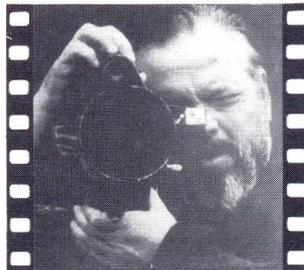
Clásicos, cine de autor  
y fantástico.  
Todos los estrenos.

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

Anuncie en  
*El Amante*

☎ 322-7518

**NEW FILM  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE**



O'Higgins 2172

Tel.: 784-0820

CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE MIL TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES  
BIBLIOTECA DE CINE  
PARA CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM

lunes a sábado  
10 a 13 y 16 a 22  
domingos y feriados  
11 a 13 y 18 a 22

**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

En Belgrano R., Coghlan, Villa Urquiza

La mayor Videoteca de la zona

- Más de 6000 títulos
- Más de 1000 películas clásicas

Alquile 60 videos mensuales por solo \$20

**VIDEO BAR Juan Grillo**

Monroe 3902 / Te: 545-3648

Lambaré 873 Almagro  
Tel: 864-0489

88.7 MHz

CINCO AÑOS  
LA TRIBU

TIEMPO  
CON VOZ

FM  
del barrio de  
Palermo  
94.7

CONDUCCIÓN: ALICIA CANIZA  
LOS VIERNES CON UN AMANTE

lunes a viernes de 7 AM a 10 PM

CORRECCION  
DE PRUEBAS Y DE ESTILO  
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



**EL CINE SEGUN HITCHCOCK**

Puesta en escena, narración y sentido

Curso trimestral  
(comienza en octubre)

Horacio Bernades

856-6134

*Dónde se estudia cine. Hoy:*

# Diseño de Imagen y Sonido

*En los últimos años las escuelas de cine han visto crecer su alumnado de manera intrigante. En un país donde la salida laboral es más bien dudosa, miles de personas deciden anotarse para cursar las distintas carreras relacionadas con el cine. Para que los futuros estudiantes sepan con qué pueden llegar a enfrentarse, comenzamos esta serie de investigaciones que incluirán una nota sobre el lugar de estudio, el plan de estudios y una entrevista al director, tutor o encargado de cada escuela. La primera es Diseño de Imagen y Sonido, carrera de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.*

## Diseño de Imagen y Sonido Plan de Estudios

Ciclo Básico Común

### Primer Año

Taller de Diseño de Imagen y Sonido I  
Seminario de Introducción al Guión  
Estructuras Narrativas Audiovisuales  
Dibujo y Maqueta  
Técnicas Audiovisuales  
Seminario de Iluminación y Cámara I  
Seminario de Sonido I  
Seminario de Montaje I  
Historia  
Historia Analítica de los Medios (Internacional)

### Segundo Año

Taller de Diseño de Imagen y Sonido II  
Guión I  
Producción y Planificación  
Seminario de Iluminación y Cámara II

Seminario de Sonido II  
Seminario de Montaje II  
Estética  
Historia Analítica de los Medios (Argentina y Latinoamérica)  
Teoría y Estética de los Medios

### Tercer Año

Taller de Diseño de Imagen y Sonido III  
Guión II  
Difusión y Comercialización de los Medios  
Psicología  
Sociología

### Materias electivas (3 obligatorias)

Dirección de Actores  
Dirección de Arte  
Elaboración de Bandas Sonoras  
Compaginación  
Dirección de Fotografía  
Animación y Efectos Especiales  
Animación Computada  
Introducción a la Animación Asistida por Ordenador ■

# Habla el director de la carrera

**Oscar Barney Finn:** No sé qué los lleva a acercarse tanto a una carrera de cine, si después, cuando uno les pregunta qué películas vieron o por qué están más inspirados frente a un lenguaje cinematográfico, no han visto nada, no conocen nada.

**Pregunta:** ¿Cuál es la motivación de los alumnos?

**Respuesta:** Esto es lo que yo me pregunto. Que de pronto tengan un conocimiento tan grande. Porque si uno va a una escuela de cine, va porque quiere conocer una técnica y porque quiere iniciarse en un lenguaje, un lenguaje difícil. Y sobre todo una carrera como la nuestra, que se llama Diseño de Imagen y Sonido, trata de hablar sobre la planificación de esos dos elementos. Entonces uno siempre supone, como le ha pasado a uno en algún otro momento, que existe algún interés especial frente al lenguaje del cine, que hoy puede estar mucho más ampliado frente a la televisión o las posibilidades que hoy da el video como medio expresivo. Pero a pesar de que son sistemas diferentes, tienen puntos de contacto. Me pregunto qué los motiva o qué formación o qué idea, porque se supone que una carrera a nivel universitario es la que les tiene que dar la formación. Pero ¿cuál es el motor?, ¿cuál es el impulso? o ¿hacia dónde?

**P:** ¿Cuántos estudiantes hay inscriptos?

**R:** En este momento hay mil cien. Y se prevé desde el CBC una cantidad muy parecida. Este es otro tema también muy preocupante dentro de un ámbito universitario, dentro de una carrera tan específica como esta, que necesita tanto la formación práctica como la teórica, cuando no se tienen los medios y cuando se está luchando desde un medio académico como la Universidad de Buenos Aires, la Facultad de Arquitectura y, dentro de la Facultad de Arquitectura, esta carrera. Es decir, hacia dónde apunta, qué la sostiene desde el punto de vista académico. Entonces, cuando uno tiene que asumir esa cantidad de alumnos, el esfuerzo es enorme frente a la escasez de medios y la realidad económica que tenemos. No es como una escuela privada que se alimenta de otra manera y que tiene otras cosas. Se están fortaleciendo los cuadros de profesores, los niveles académicos, el dictado y la evaluación.

**P:** ¿Por qué está en Arquitectura?

**R:** Porque esta carrera surgió como una posibilidad, hace ya seis o siete años, como una propuesta del rectorado de que en principio estuviera en Arquitectura. En este momento Filosofía y Letras va a estar incorporada y yo creo que es una gran ayuda. Sobre todo porque yo creo que Filosofía y Letras tiene algunas materias que están muy bien planificadas y que van a permitir una mejor formación. A mí lo que me preocupa es la desinformación, la despreocupación frente a una serie de temas importantes y yo creo que tenemos que hacer todo el esfuerzo que podamos para que el alumno por lo menos tenga acceso a toda una serie de materias formativas humanísticas que son necesarias dentro de esta profesión. Si no, vamos a tener directores de cine iletrados.

**P:** ¿Por qué dice que los alumnos son tan ignorantes?

**R:** Yo, aparte de ser el director de la carrera, tengo a mi cargo el Taller N° 3, que es el taller final de la carrera. Un día tengo un ejercicio muy interesante y digo que me interesa mucho porque tiene características pinterianas. Entonces pregunto: “¿Ustedes saben a qué me refiero cuando digo características pinterianas?”. “No.” “¿Ustedes conocen algo de Harold Pinter?” “No.” “¿Saben quién es? Es un dramaturgo importante de los años sesenta.” “No.” “¿Han visto alguna vez *La fiesta de cumpleaños*? ¿Han visto algo de Joseph Losey?” “No.” Entonces uno solo dijo: “Yo creo que Pinter y Losey hicieron una película que se llamó *El sirviente*”. Uno, entre cuarenta.

Me preocupé de que inmediatamente el curso viera *El sirviente* e hiciera un trabajo mínimo de análisis. Porque estábamos hablando de la puesta en escena, del manejo actoral, de lo que era el plano secuencia, y casualmente les expliqué que había planteos a lo largo de toda la estructura propuesta por Pinter y por Losey, un manejo del plano secuencia muy bueno y yo quería que ellos lo conocieran. No lo conocían. Por eso, desde hace unos cuantos años, cuando se incorporan los alumnos, hacemos un ciclo de films presentados por algunos profesores que muestran la evolución del lenguaje cinematográfico: desde Méliès, los primitivos americanos hasta el expresionismo alemán, la escuela del realismo poético francés, pasando luego a lo que fue la preguerra, la guerra, la aparición del neorrealismo y finalmente la nouvelle vague en Francia y el modo como los norteamericanos usan todo eso y van más allá que los franceses.

**P:** ¿Por qué es importante que un director de cine sepa de cine?

**R:** Estamos hablando de un campo creativo, de un campo expresivo. Lo primero y fundamental es conocer el métier; si uno piensa en un médico o un abogado, se supone que sabe aquello. ¿Por qué todo el mundo puede hacer o deshacer, opinar o no opinar sobre el cine cuando hay algunas reglas impuestas? Es decir, yo creo que hoy ya no estamos en aquel cine del comienzo, donde la gente se formaba en un estudio trabajando desde tiracable hasta director. Tenemos buenos ejemplos en el cine argentino que han recorrido ese camino, tenemos buenos ejemplos también en el cine universal.

**P:** ¿Con qué facilidades cuentan?

**R:** Construimos un set que está a punto de ser terminado en el subsuelo de la Facultad de Arquitectura. Dos grandes sets que se unen por medio de una puerta metálica cuando hace falta, y arriba va a haber dos cabinas de montaje. Creo que con estos sets y con el centro de producción que vamos a poner en marcha, la carrera va a tener un desarrollo y un impulso mayor y un criterio de unidad. Va a permitir que un alumno complete sus tres años de formación y participe en ese centro de producción, que tiene que ser un puente para la vida profesional. El centro de producción de la carrera va a ser de producción para terceros y de desarrollo e investigación de propuestas temáticas de los alumnos. Ese centro constaría de un centro de diseño al que llegarían los proyectos y sería elaborado por un profesor con tres alumnos egresados. Luego está la parte de producción que elabora la posibilidad y luego la parte de realización. Yo creo que los jóvenes encuentran soluciones o nuevas respuestas a los problemas y no hay que cargarlos con frustraciones. ■

**Entrevista de Cecilia Szperling**

# Habla un alumno

Empecemos diciendo una obviedad para romper un poco el hielo. La carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA es exactamente eso. Una carrera con los pro y los contra de formar parte de la universidad pública y enseñar una especialidad cuyo futuro campo es por lo menos ambiguo. Todo esto lo analizaremos poco a poco.

**A dónde apunta.** Hoy en día el objetivo de Diseño de Imagen y Sonido es algo que está en permanente debate, pero está claro de que se trata de una carrera que apunta a dar una formación general, una base que permita estar al tanto de toda la creación audiovisual.

El año pasado se hizo una encuesta entre los alumnos en la que se evaluaban diferentes aspectos de la carrera. Uno de los resultados interesantes era que la mayoría de los estudiantes tenían inclinación hacia el cine más que hacia el video o la televisión. Luego de esa encuesta se elevó considerablemente la cantidad de alumnos que cursaban la carrera y ya no es seguro que se mantenga esa tendencia.

**Cómo es la carrera.** Diseño de Imagen y Sonido tiene una duración de tres años y quizá por eso se esté por convertir en la carrera de moda. Hasta el momento de escribir esta nota los alumnos que deseen ingresar en DIS deberán aprobar el Ciclo Básico Común (CBC), que puede ser considerado como otro año de la carrera, salvo por el pequeño detalle de que lo que se estudia ahí poco tiene que ver con DIS. Pero por otra parte es esta una de las características de la carrera: la amplitud de conocimientos y el contacto con personas de otras áreas. Desde mi humilde opinión creo que las materias comunes a las carreras que se dictan en la FADU (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo) deberían ser pensadas como eso y no hacer pequeños cambios para la que ya ha dejado de ser una nueva pequeña carrera.

La materia troncal de DIS se llama Taller (uno por cada uno de los tres años de la carrera) y hay además una cantidad de materias de las cuales tres son optativas. Hay materias de promoción directa y otras con examen final. Los horarios, que desde la creación eran a la tarde, se han ido ampliando a la noche y a la mañana.

La carrera se cursa en el Pabellón III de Ciudad Universitaria y actualmente se estudia la posibilidad de que algunas de las materias optativas se cursen en Filosofía y Letras, facultad cofundadora de la carrera.

**Las materias.** Una de las características más importante de la carrera es su estructura universitaria. Además de los ya mencionados talleres y de las materias "técnicas", hay una serie de materias teóricas que terminan por dar a los estudiantes una formación más completa, pero sobre todo (y esta es también la única virtud del CBC) dan la idea de que el cine no es un frasco cuyo interior no tiene ningún contacto con el mundo exterior. Como en otros aspectos de la carrera, las materias cambiaron en algunos casos y desaparecieron o fueron creadas hace poco en otros.

Esto revela no solo una carrera que no ha terminado su etapa de formación y cambios (cosa que ninguna carrera debería hacer) sino que además pone en evidencia que se está atendiendo a las necesidades de la carrera y su evolución.

El aumento del alumnado hizo que este año se abrieran por lo menos dos cátedras para casi todas las materias de primer año y algunas de segundo. También se están por agregar más materias optativas para el último año.

Está claro que por muy bonito que sea el nombre de una materia, no tiene asegurada su seriedad ni su necesidad de ser.

Pero para ser justos habría que dividirlos en tres grupos. En primer lugar, están las cátedras que por estar encabezadas por personas con mucha experiencia en la docencia tienen el nivel adecuado para una carrera universitaria seria. Estas son en

general las materias teóricas pero el segundo grupo lo forman las materias prácticas de igual seriedad y formación pero enfrentadas a problemas mucho más graves para poder realizar sus tareas. Estas materias son la verdadera esencia de la carrera, porque con su esfuerzo han contribuido al crecimiento de DIS y al mismo tiempo han dado, en todo sentido, cátedra. Por estos dos grupos, por los alumnos y por la Universidad de Buenos Aires es que quiero referirme a un tercer grupo de materias que atenta, por las cátedras que las dictan, contra la evolución de la carrera.

Estas cátedras ven en DIS una manera de darse nombre y aumentar el currículum. Una teoría muy paranoica sería creer que lo que hacen es no enseñar nada para no tener competencia en las nuevas generaciones. Lo que no es una teoría es que hay quienes no dudan en ocultar lo que saben o en llenar la materia de información inútil. Hay quienes dan clase cinco minutos por mes y emplean ese tiempo en patotear a sus desconocidos alumnos por no tener las mismas raíces culturales que ellos. Otros se divierten no dando clases pero sí humillando a sus pupilos a la hora de corregir trabajos. Otros son simplemente irresponsables o no tienen talento para la docencia.

Pero varias de esas cátedras ya se han ido y tarde o temprano las opciones para los alumnos serán suficientes como para no tener que toparse con las que quedan. En ese sentido el boca a boca funciona a la perfección y basta con hablar con alumnos de años superiores para saber las características de cada una de las asignaturas.

Los problemas de material que han sufrido los alumnos del comienzo de DIS se han ido solucionando y en ese sentido la carrera, con el esfuerzo de los estudiantes y el apoyo de los miembros de la carrera, está en una muy buena etapa, en la que los alumnos tienen cada vez más equipos para trabajar.

**Algunas reflexiones.** Está claro que la carrera sufre cambios constantes, lo que —repito— me parece sano hasta cierto punto, y esto puede asustar a los estudiantes más formales, pero por otra parte es apasionante poder ser partícipe de esos cambios. Lo que de alguna manera se debe aprender, y algunas cátedras no lo transmiten, es la libertad creativa. Hay quienes todavía piensan que hay métodos inequívocos para trabajar y todo lo que no sea así no existe. Ese pensamiento jurásico les da calma a muchos estudiantes pero impide el desarrollo de la mayoría. Otras cátedras enseñan métodos pero dan libertad para trabajar de otra manera. Hay quienes arrancan prometiendo maravillas y después ni siquiera dan clase. Otros dan todo para dictar sus materias. Depende de los alumnos sacar partido de cada uno y trabajar más allá de lo que se exige. A mayor cantidad de cátedras y alumnos, mayor cantidad de variantes.

**Conclusiones.** Por la evolución que ha ido teniendo DIS desde su creación, está claro que se trata de la carrera con más posibilidades de crecimiento que hay en Buenos Aires. Y ese crecimiento se puede percibir, no es una promesa.

El trabajo de quienes han dado clase, estudiado o dirigido la carrera está dando sus frutos. Y habrá que esperar que el trabajo que se realiza actualmente pueda ser encaminado, y algún día dirigido, para hacer de Diseño de Imagen y Sonido una de las carreras de cine más importantes de Latinoamérica. No es tan difícil, hay que trabajar, fomentar la libertad y desprenderse de todo aquello que no permite la evolución de la carrera.

Creo que se me pasó la rosca con el optimismo, créanme que no invento. Pero que quede claro que una cosa es lo que se puede llegar a ser y otra lo que se es. Todavía falta mucho por hacer. Como se suele decir en esta clase de carreras: lo más importante se aprende en los pasillos. Por eso es fundamental que sea una carrera universitaria y su mayor futuro está siempre en los estudiantes. La mala docencia se autodestruye con el tiempo. ■

**Esteban Lucas**

**Agradecemos la colaboración de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido**



*La explosión cultural*

*Todos los días*

de 21 a 24 hs. Canal 35

**Cable Visión**



**Danzas Tahitianas y Afro  
Animaciones de fiestas**

*Prof. Mariana Pelaia*

476-2577

375-4308



**EXPRESION CORPORAL**

*Prof. Nacional Viviana K. Fortugno*

301-8388

208-6385

**Su Videoteca más fácil que nunca**

**Más de 12000 películas**

Todos los géneros, todos los precios  
(\$2, \$5, \$10, \$15)

Venta de fotos originales y posters

**Cambalache  
y  
Cine para siempre**

*¿Dónde nos  
encuentra?*

**Corrientes 1382 / Local 25 / Te. 374-2613**

**Junín 567, 575 y 607 / Te. 374-0213 y 373-1574**

**SOMBRERO  
DE  
COPA**

**Para amantes de Broadway y el Musical**

Todo lo que usted no encuentra en ninguna parte:

- Venta de películas musicales en PAL y NTSC-HiFi
- Bandas de sonido
- Jazz tradicional, vocalistas, grandes bandas
- Fotos / Posters / Tarjetas / Libros / Remeras

Presentando este aviso, CDs: *Ed Wood*, *El extraño mundo de Jack* y *El joven Manos de Tijeras* a \$19 c/u.

**Florida 250, Galería Expocentro, Local 12 / Te. 326-7417**

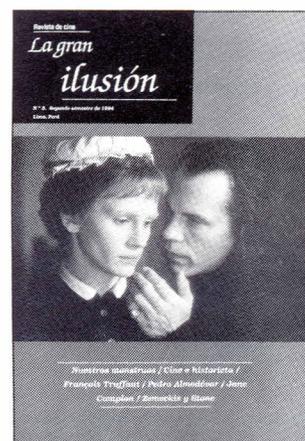
# 8 días de septiembre

*Cuando la gente vuelve de un viaje tiene que contar una y otra vez las mismas anécdotas. Aprovechando que es director de esta revista, Quintín resolvió el problema de contar su viaje al Perú publicando esta nota.*

por Quintín

Entre el 3 y el 11 de septiembre estuve en Lima, Perú. El origen de este viaje fue bastante insólito pero sus consecuencias fueron excelentes: la pasé fenómeno.

Hay una muestra itinerante de cine argentino que sospecho organizada por la Cancillería y/o el Instituto de Cine y que fue a parar a la Filmoteca de Lima en esos días de septiembre. La Filmoteca y la Embajada Argentina en Perú decidieron invitar a un crítico y yo resulté misteriosamente elegido para la ocasión. Me pagaron, me agasajaron, me entrevistaron en los diarios y en la televisión. Estuve rodeado de personas agradables e inteligentes que me trataron como si fuera una persona importante. Mis únicas obligaciones fueron asistir a la inauguración y codirigir una charla después de la proyección de *Gatica, el Mono* (evento que los peruanos denominan "conversatorio"). No tuve que decir nada a favor de las otras películas de la muestra: *Cortázar*, *Convivencia*, *Una sombra ya pronto serás*, *El camino de los sueños* y *El amante de las películas mudas*. Pero lo más



interesante es que pude asomarme a un país estimulante, contradictorio y decididamente hospitalario.

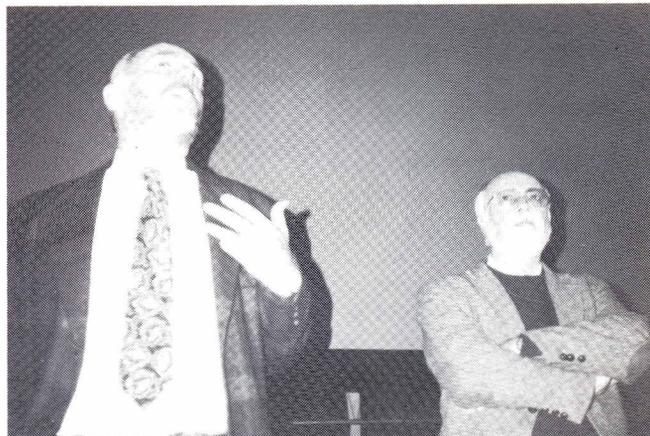
Dicen que Lima fue hasta hace unos treinta años una ciudad tranquila y ordenada de la que se conservan testimonios arquitectónicos de distintas épocas y de variada opulencia. Las migraciones internas cambiaron todo eso para siempre. En particular, el centro de Lima —de un enorme valor turístico potencial— fue abandonado por sus antiguos moradores e invadido por los más pobres, que terminaron ocupando las casas y las calles e instalando sus puestos de venta ambulantes. Estos "ambulantes" (alrededor de 400.000, según los diarios) son hoy objeto de una operación militar por parte de las autoridades y un motivo de debate constante en los medios. La noche de mi llegada —un domingo— el centro estaba virtualmente ocupado por tropas militares y policiales que cercaban la zona. La delincuencia y las acciones armadas de Sendero Luminoso dejaron en Lima una huella que salta a la vista: la proliferación de la vigilancia. Un

neologismo peruano ilustra esa situación: “wachimán”, palabra derivada de *watchman* que identifica a la enorme cantidad de gente que se gana la vida en tareas de policía privada. No hay edificio público o privado en el que no pulule gente uniformada.

Uno de mis anfitriones fue Isaac León Frías, conocido también como El Chacho León (León es el primer apellido). Se trata de un afable caballero limeño que supera apenas los cincuenta años y que es simultáneamente el director de la Filmoteca, el decano de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, integrante de la dirección de la revista de cine *La Gran Ilusión* (que hemos elogiado en estas páginas) y crítico de un par de medios escritos. El Chacho goza además de una gran popularidad entre las mujeres de Lima, que lo saludan cariñosamente en sus paseos por la ciudad. Sería un perfecto playboy peruano si no estuviera totalmente desactualizado en cuanto a la vida nocturna y los lugares de moda. Nunca le perdonaré que en mi despedida de Lima me haya invitado a un lugar que él llamaba “peña”, que se parecía un poco a una cantina de la Boca y que tenía de típico todo lo que los turistas despistados acostumbran a encontrar en lugares semejantes. Por lo demás, fue una compañía inestimable en los ratos libres que logró hacerse entre sus múltiples ocupaciones.

Cenando en un fast-food con Ricardo Bedoya, nos sorprende un comercial de televisión. Es algo así: “Goza de una enorme popularidad” / Imágenes que son o parecen de Fujimori / “Es de origen japonés” / Más imágenes de Fujimori / “Es honesto y trabajador” / Más de lo mismo. Parece que estamos frente a una publicidad electoral. Pero no, es una propaganda de autos Nissan. El gobierno autoritario de Alberto Fujimori es objeto de un amplio y silencioso consenso que el comercial citado viene a ilustrar. Durante el gobierno de Fujimori se instrumentaron los ajustes de aplicación obligatoria hoy en Latinoamérica, la guerrilla senderista retrocedió sensiblemente y la tranquilidad ha vuelto a las calles mientras la economía observa un lento crecimiento. En estos días, Fujimori busca acrecentar su poder en las próximas elecciones municipales y se pelea con la Iglesia católica haciendo aprobar una ley que permite la esterilización (pero no el aborto) como método de planificación familiar.

*Hablemos de Cine* fue una revista que apareció en el Perú durante casi veinte años y produjo unos 80 números. Leerla hoy produce una mezcla de admiración y envidia. Más allá de la solidez crítica y la calidad informativa, se desprende de la revista una sensación de unidad, de rigor y de compromiso con el cine de la que no hubo equivalentes en la Argentina. Pero leyendo el número 77 de marzo de 1984, lo más sorprendente resulta su insólito clima de convivencia. Allí hay una entrevista a Francisco Lombardi, con el que los redactores discuten su film más reciente. El tono polémico es durísimo y el realizador incurre en ciertos clichés habituales para denostar a los críticos (que no toman en cuenta la falta de dinero, que no ven lo más importante de las películas, etc.). Las respuestas son impecables y constituyen una verdadera lección de cine. En un momento, Lombardi acusa a la crítica de no haber visto lo que él quiso poner en una escena. Ricardo Bedoya le contesta: “No se puede exigir al crítico que vea lo que el cineasta y su equipo intentaron o quisieron decir. El sentido de las imágenes no es unívoco”. Pero a pesar de este ríspido diálogo, en el mismo número hay una entrevista a Adolfo Aristarain hecha por el propio



Quintín y El Chacho Isaac León Frías



Quintín, Bedoya, León y Vivas



La redacción de *La Gran Ilusión*

Lombardi. Desde entonces, Lombardi se transformó en el director más importante del cine peruano, con una obra que anda en los diez largometrajes y que incluye *La boca del lobo*, una película que se suele dar en Space y que revela una seca y depurada garra narrativa. Lombardi alterna sus funciones como director y productor con la presidencia del club de fútbol Sporting Cristal. Mientras tanto, tres de los críticos de *Hablemos de Cine*, León, Bedoya y Federico de Cárdenas, junto a sus compañeros de *La Gran Ilusión* como Fernando Vivas, Emilio Bustamante o Rafaela García Sanabria, son parte del establishment crítico y docente peruano. En Lima, los diarios no cubren sistemáticamente los films estrenados, pero este grupo de cinéfilos duros continúa una tradición iniciada hace más de treinta años y que ha dado frutos notables como el libro de Ricardo Bedoya que se llama *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, editado por la Universidad de Lima y el ICI. En una mezcla infrecuente, se puede encontrar allí, entre otras cosas, toda la información y la bibliografía sobre los 120 largometrajes de la historia peruana, junto con un tratamiento crítico de películas y directores que no hace concesiones a la nostalgia ni a la complacencia. Imaginar un libro semejante para algún período de la cinematografía argentina resulta poco menos que inconcebible.

Mi otro anfitrión en Lima fue el embajador argentino Arturo Osorio Arana. Este diplomático de carrera es hijo de un general conocido por su militancia antiperonista, de activa participación en el golpe del 55 y en el

enfrentamiento entre Azules y Colorados en tiempos de Frondizi. Su mujer descende de Angel Gallardo, entre otros nombres de calles, y se crió en el campo. Tienen nueve hijos, son fervientes católicos y podría decir que son típicos representantes de las familias patricias argentinas. Podría decirlo, si yo hubiera conocido en mi vida a alguna otra familia de ese origen, si hubiera tratado alguna vez con diplomáticos o militares pero ese no es el caso. De modo que conocer a los Osorio fue, posiblemente, la más exótica de mis actividades turísticas en Lima. Me invitaron a cenar en la Embajada, una mansión increíble que el gobierno peruano le donó a la Argentina en la década del 20. Se mostraron abiertos, cordiales y de buen humor y descubrí que compartía con ellos cierta nostalgia por una Argentina menos feroz. Además, soportaron con un estoicismo que excedía a su función diplomática la proyección de *Gatica* y de *Cortázar*, que, por motivos distintos, debían reabrirles viejas heridas.

El tránsito en Lima es caótico y el sistema de transporte público es muy especial. Los ómnibus son una red infinita de camionetas que se mueven a velocidades supersónicas y en las que un tipo (por allá se dice un "pata") saca el cuerpo afuera para vocear el trayecto e invitar a los transeúntes a subir. Por otro lado, viajar en taxi es una experiencia especial. El sistema no parece estar regulado, de modo que basta con ponerle al auto una calcomanía que diga "Taxi" para convertirlo en uno. Muchos de ellos son escarabajos Volkswagen. No tienen reloj, de modo que el precio se pacta antes de subir. El resultado es sumamente beneficioso para

## *El Amante* en la radio

Algo así como un  
programa de cine

**Conducción:** Quintín y  
Flavia de la Fuente

**Columnistas:** Gustavo J. Castagna  
(lunes, miércoles y viernes), Jorge García  
(lunes), Santiago Gurrumín García  
(martes) y Gustavo Noriega (jueves)

de lunes a viernes de 13 a 14.30 hs. en:

**FM La Tribu, 88.7 MHz**

Tel.: 864-0489 / 866-1095

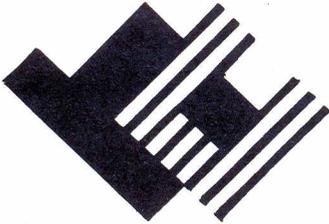


el consumidor: es barato y no se corre el riesgo de ser paseado ni trampeado. Comparado con el sistema porteño, en el que los exámenes periódicos y la exigencia de que los modelos sean nuevos son un subsidio para las empresas fabricantes de automóviles, resulta más anárquico y mucho más eficiente. Efectivamente, es difícil manejar en Lima y se corre el riesgo de chocar o ser atropellado. Pero no hay insultos ni gente que se agarra a trompadas o les tira el auto encima a los demás. En el balance, todo es más civilizado. Hay muchos robos en la calle, pero no parecen ser tantos como me habían contado en Buenos Aires. Sin embargo, las mujeres solas no parecen pasarla muy bien. Rafaela Sanabria, Inés González, de la Embajada, y Norma Rivera, de la Filmoteca, relatan varios asaltos sufridos. En cambio, Luisa Hohagen, que sacó algunas fotos para esta nota, dice que nunca le pasó nada. Hay tantos chicos pidiendo limosna como en Buenos Aires. Lima es una ciudad viva en la que no llueve nunca pero está casi siempre nublado y la temperatura es deliciosamente templada en esta época del año.

Me dicen que la última película argentina estrenada en Lima fue *La historia oficial*, hace ya muchos años. Por otra parte, mucha gente conoce a Leonardo Favio como cantante pero pocos saben que es un director de cine. Así que presentar *Gatica, el Mono* resulta una experiencia riesgosa. Advierto a la audiencia que los defensores de Favio solemos discutir sobre la posible recepción de su cine en otros países: siempre nos queda la duda de que sus temas sean demasiado locales. Durante la proyección de la

película me ataca una emoción inesperada. A pesar de todas mis protestas en contra del nacionalismo en todas sus formas, ahí estoy yo, representando de alguna manera a la Argentina, identificado con imágenes y sonidos que me llegan como nunca. No sé muy bien qué hacer con esto pero, por suerte, el film es muy bien recibido. En el debate posterior, los críticos peruanos demuestran que *Gatica* no es una película de propaganda política a pesar de la filiación de su director. Explican los procedimientos formales con los que Favio se distancia de su protagonista y reconstruyen el concepto de distancia-afección del libro de David Oubiña y Gonzalo Aguilar sobre el director. Una nueva muestra de la solidez de la crítica peruana, que reconoce inmediatamente a un realizador original y sofisticado. El público se manifiesta cálido y amable. La muestra termina resultando un éxito, a pesar de que la Filmoteca está ubicada en un lugar algo inhóspito. Alrededor de 1000 personas vieron *Gatica*, seguida en números por *Cortázar*. Hay en el Perú un indudable interés por el cine argentino, oportunidad para productores y distribuidores con iniciativa. Por otra parte, me cuentan que hacer un largometraje en Perú cuesta apenas unos 300.000 dólares, una buena cifra para armar coproducciones.

Me hospedé en Miraflores, a dos cuadras del mar. Curiosamente, el mar parece hoy ignorado por la ciudad. Dicen que las playas están contaminadas y los que pueden van a bañarse en verano a más de 50 kilómetros. En La Herradura, que alguna vez estuvo de moda, comí cebiche



**banco**  
**credicoop**  
Cooperativo Ltda. 

C A L I D A D   H U M A N A

Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

(el extraordinario plato a base de pescado crudo macerado en limón y un picante llamado rocoto) mirando el mar desde un bar casi abandonado. Caminé en una noche templada por el malecón solitario y daba la sensación de que era necesario ser turista para disfrutar de esos placeres que los limeños se niegan.

En Miraflores está el Centro Municipal Ricardo Palma, un edificio inaugurado hace dos años en el que funcionan una biblioteca y un auditorio en el que Olga Hernández y Cristian Wiener (presidente de la asociación de realizadores) programan funciones de cine los martes, sábados y domingos. Con gran gentileza me invitaron a ver cortos peruanos en video. En los últimos años, antes de que entre en vigencia la nueva ley de cine que no ha producido resultados aún, los largometrajes peruanos fueron muy pocos pero se produjeron cortos que hasta hace poco se exhibían en las funciones de cine. Vi cuatro trabajos de Aldo Salvini —considerado el mejor cortometrajista local— que resultaron sorprendentes. Salvini filma parábolas cómico-religiosas con personajes alucinados, una gran destreza cinematográfica y una estética que recuerda a Glauber Rocha. Es un director de una fuerza y una originalidad ciertamente inusuales.

En la casa de Elida Román, marchand y crítica de arte, conozco a Raúl Salazar, destacado cinéfilo y prominente economista. En diez minutos me explica la economía del subcontinente. Me cuenta que las reformas peruanas han conducido finalmente a un crecimiento mientras que las argentinas se quedaron a mitad del camino. La libre empresa, afirma Salazar, es la ley de la selva: produce quiebras pero también una reactivación. Pero para que funcione necesita que no haya sectores protegidos ni monopolios, que es lo que ocurre en la Argentina. Por otra parte, me anuncia que nuestra paridad con el dólar es inviable porque todo lo importado termina siendo más barato. Me entran ganas de no volver.

Quico Silva, otro integrante de *La Gran Ilusión*, y Norma Rivera, encargada de hacer funcionar la Filmoteca con singular eficiencia, me consiguen una copia en video del film maldito de Aristarain, director que goza de un gran prestigio entre los cinéfilos consultados. La película se llama *Deadly*, entre otros nombres, y es la que Adolfo se niega a estrenar en la Argentina y también se rehúsa a prestarnos desde que lo conocemos. Prometemos una reseña para el próximo número. En cuanto a Silva, al que

no pude tratar demasiado, parece el más omnívoro de todos los cinéfilos que haya conocido. Observar juntos a Silva, Cárdenas, Bustamante y Vivas me hace acordar al día en el que conocí simultáneamente a Russo, Castagna, Jorge García y Emilio Alvarez. Ese día, invitado por Rodrigo Tarruella al departamento en el que se exhibían películas los sábados a la tarde, participé de una reunión en la que los citados personajes se encerraban en la cocina para hablar de cine durante las proyecciones. Los grupos de cinéfilos parecen responder a un patrón común: cerrados, masculinos, depositarios de un saber tan fervoroso como intransmisible.

La comida es variada y sabrosa. Una particularidad local muy extendida son los restaurantes de chifa, comida chino-peruana muy superior a los desleídos menús chinos de Buenos Aires. Como cebiche y tamales (preparados de maíz rellenos con carne) pero me prohíben probar los anticuchos, brochettes de corazón de vaca que se venden por la calle en Barranco, un barrio pintoresco y de geografía complicada en el que el sábado a la noche los jóvenes de clase media pasean y ocupan los cafés.

Los estrenos de cine en Perú son escasos y predomina casi exclusivamente la producción norteamericana. Los cines están viejos y algunos están siendo subdivididos. Se anuncia, igual que en Buenos Aires, el desembarco de los multicines de cadenas norteamericanas. El mercado del video —la televisión tiene norma NTSC— es, hasta ahora, pirata en un 90%, aunque se anuncian controles y la instalación de un mercado legal. Nada de esto es un problema para León ni para Cárdenas, que se niegan a ver cine en ese formato. El cable está iniciando recién su expansión, pero se puede ver Telefé: es imposible escapar de Tinelli, como diría La Ferla.

Vuelo Lima-Buenos Aires de Aerolíneas Argentinas. Mi vecino de asiento es un gordito de bigotes con aspecto de gringo que resulta ser holandés. Nos ponemos a charlar en inglés y me cuenta que trabaja para un consorcio dedicado a la construcción y que viene a Buenos Aires para ocuparse de un gran proyecto. Adivinaron, se trata de la aeroisla y el gordo me asegura que es un hecho. Agrega que el problema de los contratos en Latinoamérica es que hay que pagar un 25% de coimas contra el 1 o 2% de los países europeos y asiáticos. Según él, hay que untar hasta seis niveles de funcionarios del gobierno. No hay duda de que estoy de nuevo en casa. ■

## ESCUELA DE ARTES Y LETRAS DEL CASAL DE CATALUNYA

# VIDEO

- CLINICAS • TALLERES
- CURSOS • CONSULTORIAS

Rodolfo Hermida - Carlos Trilnick - Jorge La Ferla - Joaquín Amat

Chacabuco 863 - Tel.: 300-4141 de 16 a 20 hs.

CINE-OJO Y SERPAC PRESENTAN

UNA PELICULA DE

MARCELO CESPEDES Y CARMEN GUARINI

# Jaime de. Levares

W U L T I M O V I A J E

DIRECCIÓN DE IMAGEN: LIBIO PINCAVALLE. Música: FRANCESCO D'AMICO. MONTAJE: MARIO...

## EL SANTO DEL CINE

Nadie se quiere quedar afuera de los festejos por el centenario del cine. Hasta la Iglesia Católica ha comunicado su decisión de ofrendar al séptimo arte un santo patrón. Y aunque suene a broma de Tinelli, el anuncio es real. Desde el Vaticano se promovieron santos para profesiones, naciones o artes. Por ejemplo, Santa Clara de Asís es patrona de la televisión porque asistía a misa a través de la celda donde estaba recluida. En el caso del cine, los ternados son: San Francisco de Asís, San Juan Bosco y Maximiliano María Kolbe. San Francisco de Asís, predicador de la pobreza y la austeridad, fue el creador del Pesebre —el primer set de cine o escenografía teatral— como método para enseñar la pobreza de Jesús. Un candidato visto con buenos ojos por los responsables de las misérrimas producciones nacionales. El otro posible protector, el italiano San Juan Bosco, murió en 1888, poco antes de que se inventara el cine y pasó a la fama por recoger niños de la calle y educarlos utilizando todo tipo de juegos y artes. Este salesiano era partidario de enseñar entreteniéndolo. El cine hubiera sido una herramienta apropiada para este fin. Otro franciscano, Maximiliano Kolbe, es el último candidato propuesto por la Iglesia Católica. Kolbe murió en 1941, ejecutado en Auschwitz, después de ofrecerse como voluntario en lugar de un padre de familia. Afirmaba que "hay que utilizar el cine y todo lo que pueda inventarse después para iluminar la mente, reavivar los corazones y dar a conocer la verdad". Estos preceptos de Kolbe encontraron sus intérpretes: Bergman el primero, Fellini el segundo y los noticieros de la Provincia de Buenos Aires, el tercero. La idea surgida del Vaticano no deja de ser polémica. Algunos reaccionaron duramente, como Pedro Almodóvar en su artículo para el diario *El País* (ver recuadro). Otros lo tomaron con humor y algunos prefirieron la respuesta comprometida. En una encuesta hecha por *El Amante* entre realizadores argentinos, las respuestas oscilan entre la

indignación y la sorna. Lo que es seguro es que *Pájaro loco*, el desafortunadamente inolvidable cura de Luis Sandrini, estará en el cielo brindando con Angel Magaña por la decisión del Vaticano.

### Las preguntas

- 1) ¿Qué opina de la decisión de la Iglesia Católica de elegir un santo del cine?
- 2) ¿Cómo fueron, a su juicio, las relaciones entre Iglesia y cine en estos 100 años?
- 3) ¿A quién elegiría usted como santo del cine?
- 4) ¿Qué película le hizo sentir que estaba viviendo un hecho religioso?

### Las respuestas

#### Lita Stantic

- 1) Es un disparate coherente con la clase de mundo que estamos viviendo. Es lo único que faltaba.
- 2) La única relación entre la Iglesia y el cine en estos cien años me parece que se plantea en las películas de Buñuel. Es allí donde aparece la máxima coherencia entre Iglesia y cine.
- 3) Hay un director boliviano que se llama Sanjinés. Dirigió, entre otras, *Sangre de cóndor* y es muy buen director. Es latinoamericano, no estaría mal tener un santo que sea latinoamericano: San Jinés.
- 4) *Teorema*, de Pasolini; *Yo te saludo María*, de Godard; *La última tentación de Cristo*, de Scorsese.

#### Aída Bortnik

No contesto encuestas telefónicas. Además soy judía, no creo que interese mi opinión sobre el santoral.

#### José Pablo Feinmann

- 1) Me parece que este Papa no sabe nada de cine. El cine es una expresión de libertad y este no es un Papa que fomente las expresiones de libertad precisamente.
- 2) La Iglesia como institución no conservó el fuego sagrado de Cristo y el cine conserva ese fuego sagrado.
- 3) Marilyn Monroe.
- 4) *El carterista*, de Robert Bresson; *El delator*, de John Ford; *The Set Up*, de Robert Wise.

#### Carlos Galettini

1) La decisión es insólita. En principio no hay santos en el cine, ya que moviliza cosas buenas que llevan a la creación de nuevas vidas, pero también

moviliza cosas malas, porque para crear vida el cineasta llega a hacer hasta lo imposible (?). En el cine es difícil que haya santos, hay genios.

- 2) La Iglesia participó en estos cien años en la censura contra la expresión genuina en nuestro país y me parece que también en el mundo, tuvo que ver con las verdades vedadas. Pero también la Iglesia dio gente que llegó a santificar sus vidas, lo que para los artistas es un material interesante para transmitir.
- 3) No me imagino ningún santo del cine. En el cine hay muchos diablos, santos es difícil que haya.

4) *La doble vida de Verónica* reflexiona sobre la religiosidad relacionada con lo etimológico. Aquello de re-ligar.

#### Jorge Coscia

- 1) Es muy necesario. Necesitamos, más que un santo, un arcángel para el cine argentino.
- 2) Ha sido una relación contradictoria, como en tantos otros temas. La Iglesia es una institución amplia más allá de la unidad sobre los dogmas. Por momentos aparece a favor de causas nobles y en otras ocasiones aparece silenciosa, cómplice o comprometida con situaciones reaccionarias.
- 3) Deberíamos aplicar el mismo criterio que aplicaron los nadadores para elegir como patrono a San Bullo.
- 4) *El evangelio según San Mateo*, de Pasolini. Es un ejemplo fantástico, es muy conmovedora. De todas maneras, los temas epirituales forman parte de los grandes temas del cine más allá de lo religioso.

#### Eduardo Calcagno

- 1) Es un reconocimiento que esperaba hace tiempo. Todos los cineastas somos santos.
- 2) La veo como una relación oscura porque para encararla es imposible no pasar por la censura.
- 3) Luis Buñuel.
- 4) *La madre* de Pudovkin.

#### Juan Bautista Stagnaro

- 1) Me parece muy bien, considerando que en muchos casos hubo replanteos seculares, como en el caso de Galileo, donde sorpresivamente se ha reivindicado a hombres de la ciencia luego de perseguirlos. Lo veo absolutamente positivo, es justo, me parece respetable.
- 2) La relación fue bastante tirante, pero si consideramos la

religión como una forma de establecer normas de conducta y el apego a una serie de valores que preexisten a los humanos (la preexistencia del bien y del mal), y acoplamos los valores del cine, me parece que hay realizadores que se han acercado a cierta cantidad cinematográfica. Carl Dreyer o Eric Rohmer. 3) Me quedo con Pasolini. Buñuel podría ser. Un santo expulsado. ¿Cómo olvidarse de la cruz en el cuchillo de *Viridiana*? 4) Muchos directores han filmado con un enorme sentido moral. Pasolini, en el que se ve el tema del cristianismo, no tanto en lo más obvio como *Teorema* o *El evangelio...* sino en *Accatone* o *Mamma Roma*, siempre existe un sacrificio, un cordero sacrificado. Toda su obra está atravesada por un gran sentido religioso. Lo mismo en Fellini, aunque él es más festivo, más dionisiaco. Y Truffaut, que tiene un juego festivo con la vida, donde también hay un sentido moral.

### ¿Y por qué no Pasolini?

*Todo el cine importante de los años cincuenta, década en que lo descubrí, muy niño, merecía la calificación ignominiosa de "gravemente peligroso", según la censura religiosa. Una de las grandes enfermedades del cine ha sido la censura de la Iglesia vaticana, la misma que ahora pretende protegernos bajo el manto de un santo patrón. Si necesitáramos una prueba que demostrara que el Vaticano, en especial su cabeza, ha perdido la cabeza, aquí la tenemos. A los ingenuos que piensen que las cosas han cambiado desde los años cincuenta, les recuerdo que Pasolini todavía está prohibido en la televisión italiana, que el último tango se estrenó en Italia hace tres o cuatro años y que no hace muchos el actual Papa, personalmente, se encargó de promocionar (a su pesar, con su repulsa) Je vous salue Marie de Godard y La última tentación de Cristo de Scorsese. Que el Vaticano pretenda inventarse un santo patrón del cine es tan ridículo, paradójico, irónico y cruel como si se creara una santa patrona a la que pudieran encomendarse las mujeres que van a abortar, o "el santo patrón de los que usan condón". Lo entendería si se tratara del santo patrón de los banqueros o de los presidentes de gobierno. Pero ¿del cine? La Iglesia y el cine son enemigos naturales. Muchas de las grandes obras cinematográficas nacen inspiradas por el "demonio" que algunos*

directores geniales llevan dentro. La Iglesia Católica se caracteriza por su aversión a la libertad de expresión, y esta falta de libertad al cine le sienta muy mal. Me gustaría saber qué pensaría Buñuel de un tema como este. Lo único digno que podría hacer la

Iglesia vaticana por el cine es mantenerse al margen. Su iniciativa de crear un santo patrón solo puede provocar ira y asco entre los que amamos este arte maravilloso y todavía conservamos la memoria. Pero si se trata de competir en ironía, yo les

propondría como santo a Buñuel. Mejor todavía, ya que si algo caracteriza a la Iglesia es el cultivo oculto de la homosexualidad, creo que sería más adecuado canonizar a Pasolini y nombrarlo patrón del cine. San Pier Paolo Pasolini, auténtico defensor y amante de los

poetas y marginados. Y mártir, aunque no virgen. ■

Pedro Almodóvar

**Producción: Jorge Bernárdez y Diego Rottman (no somos ángeles)**

## MUNDO CINE

### LUGARES COMUNES Y CUANDO NO UTILIZARLOS

*Es un sano entretenimiento para toda la familia:* cuando se está hablando de *El imperio de los sentidos*.

*La ambigüedad de los personajes se profundiza en cada escena:* cuando se está refiriendo a Bernardo y Bianca en *Cangurolandia*.

*Se nota la influencia del neorrealismo italiano:* cuando se termina de ver *Dick Tracy*.

*Tiene algo de Jean Renoir:* cuando se sale de una función de *Asesinos por naturaleza*.

*Los efectos especiales son bárbaros:* cuando la película en cuestión es un documental.

*Se cae al final:* cuando se termina una proyección de *Más corazón que odio*.

*Tiene mucho de Godard:* cuando se sale de ver un film de Sydney Pollack.

*Se toma su tiempo:* cuando se opina sobre *Duro de matar-La venganza*.

*Es mejor la versión europea:* cuando no hay ninguna versión europea.

*Este es el cine argentino que todos queríamos ver:* cuando se sale de una función de *Mentiras verdaderas*.

*Lloré:* luego de ver *Cocodrilo Dundee II*.

*Es una lección de vida:* para referirse a cualquier film de Abel Ferrara.

*Tiene mucho de Robert Bresson:* comentando el cine de Brian De Palma.

*Sigue los pasos de Buñuel:* cuando se habla de Franco Zeffirelli.

*En su cine...:* cuando se habla de Franco Zeffirelli.

*Es muy fellinesco:* cuando se dialoga sobre un film de Adrian Lyne.

*Es un film honesto:* parlotando sobre alguna película de Alan Parker.

*¡Foco! ¡Foco!:* durante la proyección de un film experimental.

*Tiene algo de Hitchcock:* cuando se opina de *Vértigo*.

*La cámara estaba clavada:* cuando se habla sobre una película de Lelouch.

*Tiene una vitalidad, una alegría:* a los dos minutos de terminar de

ver *Gritos y susurros*.

*Este es el Bergman que todos queríamos ver:* luego de aplaudir *La lotería del amor*, de Andrew Bergman.

*Labura muy bien el silencio:* al finalizar *Batman eternamente*.

*Seguro que hacen una segunda parte:* luego de ver una adaptación de *Romeo y Julieta*.

*Tiene mucho de Rohmer:* para referirse a *Alcatraz, fuga imposible*.

*Es claramente anarquista:* cuando se habla de *Cuestión de honor*.

*Hay una búsqueda estética:* cuando se comenta *Tonto y retonto*.

*Yo pensé que perdía:* cuando se habla sobre *Rocky IV*.

*Era todo maqueta:* cuando se habla de *Apocalypse Now*.

*La escena del paraguas está de más:* cuando se le pregunta por *Cantando bajo la lluvia*.

*La vi, pero en blanco y negro:* cuando se habla de *El toro salvaje*.

*Linda minita, está para darle:* luego de ver un film de Margarethe von Trotta.

*Me conmovió la austeridad de los*

*decorados:* a la salida de *Blade Runner*.

*Mañana me presento de voluntario:* cuando se mira *La cruz de hierro*.

*Es puro Kafka:* hablando de *El hombre quieto*.

*Remite claramente a La novicia rebelde:* cuando se comenta *La pandilla salvaje*.

*Es un film duro, directo, sin concesiones:* hablando de *Mi pobre angelito*.

*Apunta al corazón del espectador:* cuando se habla de *Barton Fink*.

*Evita los lugares comunes:* cuando se habla de *La mano que mece la cuna*.

*Ni me fijé en el vestuario:* cuando se habla de *El último emperador*.

*Es un disparador que permite plantearse las más profundas cuestiones sobre el ser humano y su tránsito por este mundo:* Luego de ver *Independiente campeón 88/89*. ■

**Del Manual para el comportamiento del buen cinéfilo, Editorial Sí, sí, sí, Bs. As., 1995.**

Santiago García

### OBITUARIAS (I)

#### Enrique Carreras (1925-1995)

Productor y director de cine, teatro y televisión con un récord de películas filmadas imposible de superar en nuestro cine y en varias cinematografías del mundo. Carreras surgió durante la decadencia de los estudios y realizó comedias, musicales, testimoniales y títulos de cualquier género. Aprovechó modas, tendencias y figuras exitosas de la canción, del teatro, del cine, de la televisión, de la revista porteña, del tango y de cualquier otra parte. El éxito de taquilla siempre estuvo a su lado debido a sus mensajes conservadores y sus repetidos argumentos, en los que se imponía la familia, la religión, el sentido común, la

cámara elevándose al cielo, el orden, la paz y las buenas costumbres. Se decía que pocos directores filmaban de forma tan tosca, apresurada, desprolija y rudimentaria como lo hizo Carreras durante cuarenta años. La visión de más de la mitad de su filmografía, en este caso, me lleva a compartir esa opinión.

#### Filmografía

1951: *El mucamo de la niña*. 1952: *Las zapatillas coloradas*; *La mano que aprieta*; *La tía de Carlitos*. 1953: *Los tres mosqueteros*; *Suegra último modelo*; *¡Qué noche de casamiento!*; *Romeo y Julieta*. 1954: *Somos todos inquilinos* (un episodio); *Siete gritos en el mar*; *Ritmo, amor y picardía*; *La cigüeña dijo ¡sí!*; *El fantasma de la opereta*. 1955: *Escuela de sirenas...* y *tiburones*; *Mi marido hoy duerme en casa*; *De noche también se duerme*; *Pecadora*; *Música, alegría y amor*; *El sonámbulo que quería dormir*. 1956: *Luces de candelitas*. 1957: *El primer*

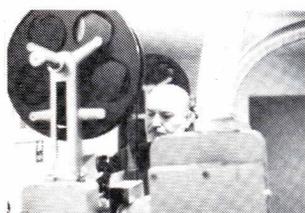
*beso*; *El ángel de España*. 1958: *De Londres llegó un tutor*; *Nubes de humo*; *Angustias de un secreto*. 1959: *Obras maestras del terror*; *Punto y banca*; *Patricia mía*. 1960: *El sexto mandamiento*. 1961: *Canción de arrabal*; *La cumparsita*; *Hombres y mujeres de blanco*; *Héroes de blanco*. 1962: *Los viciosos*; *El noveno mandamiento*; *No desear a la mujer de tu prójimo*; *Tres alcobas*. 1963: *40 años de novios*; *Los evadidos*; *Un viaje al más allá*; *El club del clan*. 1964: *Los hipócritas*; *Fiebre de primavera*; *La industria del matrimonio* (un episodio). 1965: *Ritmo nuevo y vieja ola*; *De profesión sospechosos*; *Mi primera novia*; *Del brazo y por la calle*. 1966: *Ya tiene comisario el pueblo*; *¿Quiere casarse conmigo?*; *El andador*; *¡Esto es alegría!*. 1967: *Operación San Antonio*; *Matrimonio a la Argentina*; *Un muchacho como yo*. 1968: *Los muchachos de antes no usaban gomina*; *Corazón contento*; *Somos novios*; *Los muchachos de mi barrio*. 1969: *¡Viva la vida!*; *Amalio Reyes, un hombre*; *Aquellos años locos*; *La familia hippie*. 1970: *La valija*;

*Muchacho que vas cantando*; *Vamos a soñar con el amor*. 1971: *El veraneo de los Campanelli*; *La sonrisa de mamá*. 1972: *El picnic de los Campanelli*; *Había una vez un circo*; *Los padrinos*; *Me gusta esa chica*. 1973: *Hoy le toca a mi mujer*. 1974: *Yo tengo fe*; *Los chicos crecen*; *Las procesadas*; *La super-super aventura*. 1975: *No hay que aflojarle a la vida*. 1976: *Las locas*; *Así es la vida*. 1977: *La mamá de la novia*. 1979: *Los drogadictos*; *Frutilla*. 1980: *Ritmo, amor y primavera*; *Sucedió en el fantástico circo Tihany*. 1982: *Los fierecillos indomables*; *Los fierecillos se divierten*. 1983: *Los extraterrestres*; *Los reyes del sablazo*. 1984: *¡Sálvese quien pueda!*; *Miráme la palomita*. 1985: *Mingo y Anibal contra los fantasmas*; *Las barras bravas*; *Los colimbas se divierten*. 1986: *Rambito y Rambón, primera misión*; *Mingo y Anibal en la mansión embrujada*; *Los colimbas al ataque*. 1987: *La galería del terror*. 1988: *El profesor punk*; *Atracción peculiar*. 1992: *Delito de corrupción*. ■

Gustavo J. Castagna

## OFICIOS:

### PROYECCIONISTA



**Nombre:** Damiano Berlinchieri  
**Edad:** 58 años

**Oficio:** Proyeccionista

**Trabajo actual:** Proyeccionista en las salas donde se muestran las privadas para los críticos: Columbia y Vigo.

**Actitud:** Vos sabés que a mí este trabajo me apasiona. Lo que es cine me apasiona.

**La vida es una película:** Mi vida es más o menos la historia de *Cinema Paradiso*, lo que he llorado con esa película.

**La historia de mi vida:** Empecé a los siete u ocho años. Yo vivía en Terranova de Síviri, un pueblo de 5.000 habitantes en la provincia de Cosenza, Italia.

**Amantes de cine:** Había dos salas, a la que yo iba acudía la gente que más amaba el cine. El otro era más cine, pero no seleccionaban las películas. Había más profesionalismo.

**Carpintería de día, cine de noche:** El nuestro funcionaba como carpintería de día. Tenía su cabina, su máquina, un proyector muy bueno que en aquel entonces era con carbón y no con lámpara. Si había mucho público, tenían que traer ellos mismos la silla de la casa. En mi familia éramos campesinos y yo los tenía a todos locos con el cine. Como yo ayudaba en la carpintería, me quedaba a la noche para las funciones. Como yo no llegaba al proyector, el hijo del dueño me puso un banquito. El era medio vago, ponía la película y se iba. Hasta que un día paré el proyector y después me dejaron que siguiera.

**Primeras películas:** La que más me impactó cuando era muy chico fue *Metrópolis*, de Fritz Lang. Después, un poco más grande, *Medianoche pasional*, de Fredric March. A ese actor no lo nombran casi nunca y para mí fue uno de los más grandes. Trataba de un viudo, un hombre grande dueño de una tienda, que se enamora de la ayudante, que la hacía Kim Novak. Otra película grande de él fue *El delito del juez*. Yo le pedí la biografía de él a Paraná Sendrós y un día me la trajo.

**TV:** Había un programa de TV de preguntas y respuestas muy popular. Muy poca gente tenía tele y el dueño del cine compró una. De modo que después de la función, una vez a la semana, pasábamos el programa.

**Buenos Aires:** Llegué en el 57. Mi primer trabajo fue en el cine Maipú de Avellaneda, era de Cinea, de la señorita Ortiz. La primera película que pasé ahí fue *Mesas separadas*, con David Niven y Deborah Kerr. Después vino *Gigante, La tercera dimensión*. Las películas argentinas que me tocaba pasar eran muy malas, como las de Libertad Leblanc, me desilusioné. Aunque después me tocaron películas mejores como *Alto Paraná* de Catrano Catrani. Después vinieron las de Torre Nilsson, que eran obras maestras. Después, Leonardo Favio.

**Dictadura:** Tenía que proyectarles a ellos y me preguntaba: ¿quiénes son estos mierda para decidir qué es lo que tengo que ver yo? Te digo que a veces había hasta sacrilegio, porque mutilaban las películas o cambiaban el final.

**Cantidad de películas vistas:** Cinco por día. Hacer cálculos.

**Mamá Roma:** Recuerdo cuando volví, en el año 80. Me había ido en el 57. Llegué de noche, el avión se atrasó dos horas en Madrid. De Roma a mi pueblo son dos horas. Al que primero quería ver era a mi padre. Hay una escena de *Cinema Paradiso* que es cuando él vuelve y casi le

pide perdón a la madre, después de tantos años. "Pero, hijo, yo siempre pensé que vos hiciste lo mejor para vos. Te tenías que ir..." Cuando yo vi a mi madre, la abracé tanto, con una emoción después de tantos años y casi le pido perdón y me dijo lo mismo, lo mismo que la viejita de la película. "Hijo, no te tengo que perdonar nada..." Perdonáme si me emocio... Después me vinieron a ver los del cine, aunque el dueño había fallecido. Pero el cine seguía.

**Cinema Turio:** Al otro día tenía que ir a ver el cine. Le pedía a Gertrudis, la hija del dueño, que me dejase ver la cabina. La sensación que sentí ahí... Escuchaba la voz de Gary Cooper, de Anthony Quinn, todas esas películas.

**Filosofía:** Yo digo que las películas no son malas. De todas rescatás algo importante. Hay algunos directores que son malos. Yo creo que antes de hacer una película, que es una cosa muy seria, para mí tiene que haber tenido una experiencia, como hacer cortometrajes, como la tuvo Roca, el muchacho que hizo *Patrón* (muy buen trabajo). Si vos me preguntás qué siento yo cuando veo una película, es como lo que dijo Cecil B. De Mille: "El proyeccionista es el segundo director de la película". No es que me quiera agrandar, pero es verdad, porque si ves una película mal proyectada o un mal cambio o te perdés un diálogo, eso hace que sientas que a la película le falta algo.

**El tipo más feliz del mundo:** Si una película le gusta a la gente, les gusta a los críticos y me gusta a mí... ¡soy el tipo más feliz del mundo en ese momento!

**Los críticos:** Es muy simple para mí darme cuenta de lo que les parece la película. Si la película no te gustó, te levantás apenas aparece la palabra "fin" o los créditos. Si vos ves desde la cabina que los críticos se mueven mucho, no les gustó. En *Carrington* los críticos

estuvieron dos horas mirando sin moverse. Yo tengo buena relación con los críticos. Me gusta conversar con ellos. Si un director y todo un equipo se esforzaron tanto y la película es buena, si siento un mal comentario, siento que me están hiriendo a mí también. A *Leyendas de pasión*, con un monstruo como Anthony Hopkins, hubo algunos críticos que la pusieron muy mal. Aunque sea destacá la labor de ese monstruo.

**Negocios de familia:** Te digo hasta dónde llega mi fanatismo que toda mi familia trabaja en el gremio del cine. Mi mujer es revisadora de películas, mi yerno es acomodador en el Normandie, mi cuñado en el cine Maxi, mi consuegro en el cine Ocean, mi hermano hace control, mi sobrino está en el Metropolitan. Metí a toda la familia.

**Mefisto:** La pasé 37 veces y me fui a verla al cine Broadway el día del estreno. Si una película me gusta mucho, me voy a verla al cine, sentado en una butaca. El sábado fui al cine a ver *No te mueras sin decirme a dónde vas*, yo soy fanático del cine argentino de Subiela, de Aristarain, de Polaco, que me parece como un Pasolini. Subiela es mi ídolo. Fui la primera persona que proyectó *Hombre mirando al Sudeste*.

**Enemigos:** Lo que me ha dado mucha bronca es el video. Antes, si te veía con un video, era capaz de sacártelo de la mano. "Este me está robando el cine, ¿qué pasa?", pensaba. Igual, al video el cine lo deja a 200.000 millas.

**El público:** Ahora es más exigente, sabe más. Tampoco había tanto periodismo de cine, me parece muy bien. El cine es cultura. Yo me eduqué con el cine, vivía en un pueblo chiquitito en el que no había escuela, no había nada y el cine me educó. ■

**Entrevista:** Cecilia Szperling  
**Foto:** Nicolás Trovato

## PRODUCTORES

**Convocatoria a la II Conferencia de Productores Latinoamericanos.**  
**Coproducción y financiamiento internacional.**

### Escuela de San Antonio de los Baños (Cuba), del 3 al 8 de diciembre.

La conferencia convocará a 45 productores de América Latina, de los cuales 25 asistirán con proyectos que ya cuenten con parte del financiamiento y

busquen posibilidades de ser coproducidos. El costo será de 1.000 dólares para los participantes cuyo proyecto sea seleccionado. Esta cantidad cubre alojamiento y alimentación, participación en la conferencia y acceso a los

materiales que serán distribuidos.

Los proyectos serán recibidos en la Secretaría de Cultura de SICA, Juncal 2029, de lunes a sábado, de 10 a 21 horas. Fecha límite de recepción: 26 de septiembre. ■

## EL RINCON DE LOS CHICOS

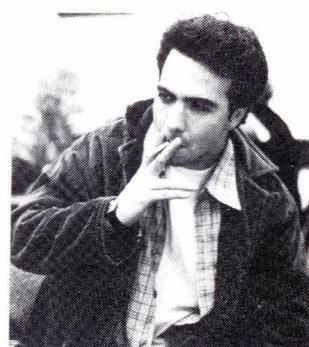
### Al rincón: Adrián Caetano

Inauguramos esta nueva sección con un corto de Adrián Caetano, realizador de *Cuesta abajo*, uno de los mejores de la reciente muestra *Historias breves* (ver EA N° 40, el de la tapa que escandalizó a tantas almas bellas). Se trata de *Calafate*, filmado en video en 1994 en Villa Carlos Paz, Córdoba (de donde se supone que es oriundo Caetano, aunque hay fuertes rumores de que el tipo podría ser oriental, o uruguayo, o algo así) y presentado en el festival de Uncipar de este año. Calificado por el propio Caetano de "bodriometraje", tal vez el autopalo se deba a que en *Calafate* pasa poco y nada. Esto es lo que pasa: ante la ausencia de los dueños, a un tipo le pagan para cuidar una casa, junto con su nieto; una tarde, el gato del vecino intenta devorarse a un pajarito, el "calafate" del título, y en el forcejeo entre ave y minino, uno muere (el pájaro, por supuesto, no vuá sé el gato; perdón por la

cordobeseada, pero se me pegó el lenguaje de los actores); el cuidador se obsesiona con que el dueño lo va a echar, a él y a su nieto, cuando llegue y descubra la falta del plumífero; va y le reclama al vecino el asesinato cometido por el maullante; el vecino promete comprar un calafate flamante, para reemplazar al faltante; no cumple con su palabra, por lo cual el viejo, algo en copas, va y de una le pega tres tiros; nieto y geronte se ganan fama de indeseables entre los vecinos, y deben exilarse en otro barrio. Mal que le pese al autor, *Calafate* no es ningún bodriometraje, por varias razones. Hay un gran crecimiento dramático, dado justamente por la ruptura del tiempo muerto que provoca el súbito estallido de violencia senil, que además de súbito es loco, inesperado y gratuito. En otras palabras, una violencia que no es la que estamos acostumbrados a ver en cine, sino que se parece a la de la vida diaria: torpe, brutal y pelotuda. Esa cotidianidad viene dada, además, por una puesta justísima, en la que la cámara, muy fija, en muchas escenas "atornillada" al piso, es siempre un objeto intruso, como

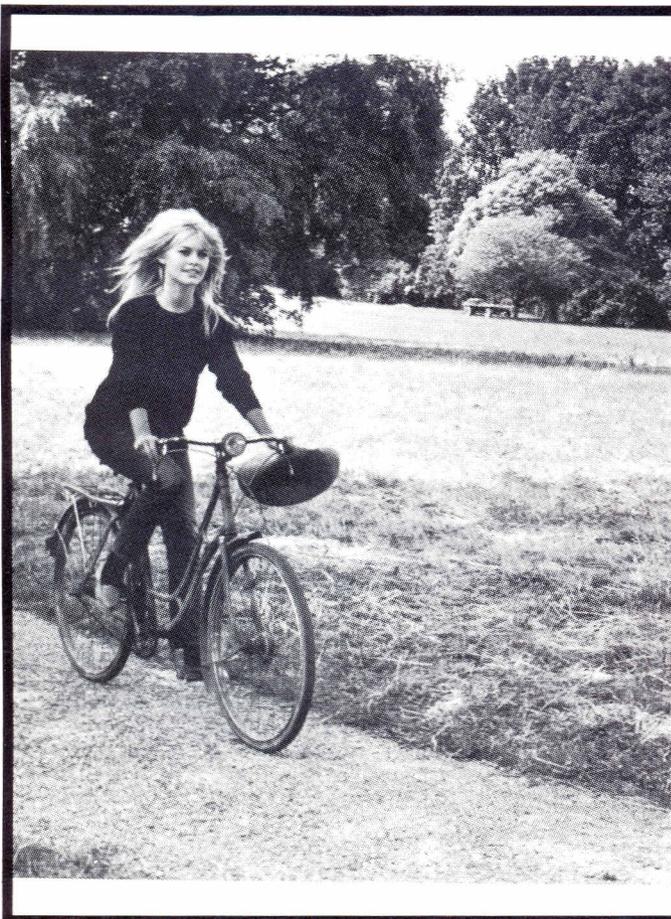
si se hiciera un lugar incómodo en medio de la "naturalidad" de unos actores que jamás parecen estar actuando. Hay, por otra parte, un trabajo notable del sonido en relación con la imagen: a diferencia del grueso de los cineastas convencionales, Caetano, no por nada admirador de Godard, utiliza las dos bandas por separado, generando un permanente fuera de campo, de sonido o de imagen. En la introducción, por ejemplo, cuando la cámara recorre los lugares del drama mientras se oyen las declaraciones de los testigos en la comisaría, entre el tableteo de la máquina de escribir del oficial de guardia. Recurso que se reitera en una escena extraordinaria, muy inusual, cuando oímos a abuelo y nieto pelear y forcejear, pero lo que vemos es una sucesión de ambientes vacíos. Hay, además, una utilización del habla de los personajes, de una autenticidad, una sensación de "vivo" que, otra vez, no se parece en nada a lo que uno está habituado a oír en cine. En síntesis, un raro, original y magnífico bodriometraje, este de Adrián Caetano. Córdoba va. ■

Horacio Bernades



**Nombre del realizador:** Adrián Caetano. **Edad:** 25 años. **Estudios:** pocos y variados. **Otras realizaciones:** *Visite Carlos Paz* (cortometraje en video, 12', exhibido en Festival de Uncipar, Villa Gesell, 1994); *Cuesta abajo* (cortometraje, 35 mm, 11', seleccionado por el INCAA y exhibido en la muestra *Historias breves*).

**Nombre del corto:** *Calafate*. **Año:** 1994. **Duración:** 27 minutos. **Formato:** Video VHS. **Producción y guión:** Adrián Caetano. **Edición y sonido:** Israel Suparregui. **Intérpretes:** Héctor Anglada y Delmiro Meza. Exhibido en Festival de Uncipar, Villa Gesell, 1995. ■



## El Amante en la tele

**Con:** Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo J. Castagna, Gustavo Noriega y Santiago García

Los jueves de 21 a 24 hs.  
en Arte Canal,  
canal 35 de Cablevisión

## OBITUARIAS (II)

Charles Denner (1926-1995)



Así como hay directores "de una única película" (Charles Laughton y *La noche del cazador*, Brando y *El rostro impenetrable*) también hay actores que, pese a haber trabajado en más de una, serán recordados por un papel excluyente. Charles Denner es uno de ellos. Este actor de rostro anguloso, boca en trompa, ojos soñadores y expresión afligida, nació en Polonia (por lo cual suponemos que Denner no debía ser su apellido real, aunque no tenemos forma de verificarlo) y acaba de morir, de un cáncer, a

los 69 años, en un hospital parisino. En un hospital moría, también, pero de una muerte mucho más romántica, en *El hombre que amaba a las mujeres*, la película por la que se ganó un lugar definitivo en el cielo del cinéfilo y en la que encarnó a una de las versiones más acabadas del amante "loco". Allí era Bertrand Morane, junto con Antoine Doinel lo más parecido a un alter ego cinematográfico de Truffaut, quien más tarde declararía que había escrito el guión inspirado por el propio Denner. En la anterior *La novia vestía de negro*, Denner le declaraba su amor a una mortal Jeanne Moreau, luego de que ella, en Diana cazadora, intentara asesinarlo de un flechazo. A Truffaut lo flechó, en esa escena ("la única parte de la película que me gusta", confesaría más tarde), la voz del actor, la forma de decir su texto, y pensó que era él y no otro quien debía encarnar a Bertrand Morane, el hombre que amaba a las mujeres. A las

mujeres, pero también a todas las otras formas del espíritu: en *La novia vestía de negro*, Denner era un artista, el pintor Fergus, y en *El hombre que amaba a las mujeres*, un ingeniero que largaba todo para dedicarse a su otra locura: las novelas, los libros, las cartas, cualquier clase de escritura. Anteriormente, Denner, siempre entre el amor y la muerte, había sido Landrú, asesino de mujeres, en el film homónimo de Claude Chabrol, además de habérselo visto, arrullado por Miles Davis, en *Ascensor para el cadalso*. Más tarde aparecería en *Z* y en *La aventura es la aventura*, además de una buena cantidad de films menores. En un momento inolvidable de *El hombre que amaba a las mujeres*, Bertrand se ofende cuando alguien lo compara con Don Juan, y lanza una fogosa perorata para dejar en claro que a él no le interesa en lo más mínimo conquistar por conquistar, sino que —simplemente, fatalmente—

ama a las mujeres. A todas. Y entonces enumera las infinitas razones por las que se puede amar a una mujer, en una de las declaraciones de amor heterosexual más bellas, más líricas y terminantes que haya dado el cine. Como un cowboy o un gangster, Bertrand moría en su ley, de una doble muerte tragicómica. Primero era atropellado por un auto, cuando intentaba cruzar el bulevar, alelado por una belleza que pasaba por la vereda de enfrente. Luego, mientras se reponía en el hospital, un contraluz bello y fatal le revelaba la tentadora entepierna de una enfermera; como un soldado ante el llamado del clarín, Bertrand, desde la cama, se inclinaba hacia ella, desconectando la sonda que lo mantenía con vida. Ahora Denner ha muerto de una tercera muerte (o cuarta, contando la de *La novia vestía de negro*), confirmando que, cuando es muy, muy grande, el amor es fatal. ■

Horacio Bernades

## NOTICIAS

*La Convención*, de Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Pedro Deré y Guillermo Mondejar, se proyectará el 29 de septiembre a las 19.30 hs. en el **Club de Cultura Socialista, Bartolomé Mitre 2094**, con presentación de Rafael Filippelli.

El viernes 29 de septiembre, a las 20 horas, se inaugurará en **Espacio Giesso (Cochabamba 370)** la muestra de Raúl Perrone titulada **James Dean 24 cuadros por Perrone**, que se extenderá hasta el domingo 15 de octubre. La exposición está integrada por 24 dibujos (de 1 metro por 0,60), inspirados en el legendario actor, cuya muerte fue hace exactamente 40 años, el 29 de septiembre de 1955. Los días de inauguración y clausura se proyectará el videofilm *Jimidin*, un documental sobre

James Dean y su supuesta visita a la Argentina. Para mayor información: 777-1717, interno 613/614 de 15 a 19 hs.

El miércoles 27 de septiembre, a las 18.30 horas, en el **Centro Cultural Ricardo Rojas**, se exhibirá *La promesa*, último film de Margarethe von Trotta. El preestreno de la película contará con la presencia de la realizadora alemana. La charla será coordinada por Alejandro Ricagno.

**Retrospectiva de Margarethe von Trotta. Del 26 de septiembre al 8 de octubre. Sala Leopoldo Lugones, Corrientes 1530, 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.**

**Martes 26/9: El honor perdido de Katharina Blum**, 1975, 106 min. Dirección: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta. Con Angela

Winkler y Mario Adorff.

**Miércoles 27/9: El segundo despertar de Christa Klages**, 1977, 93 min. Dirección: M. von Trotta. Con Tina Engel y Katharina Thalbach.

**Jueves 28/9: Hermanas o el equilibrio de la felicidad**, 1979, 95 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Jutta Lampe y Barbara Sukowa.

**Viernes 29/9: Las hermanas alemanas**, 1981, 107 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Jutta Lampe y Barbara Sukowa.

**Sábado 30/9: Locura lúcida**, 1983, 105 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Hanna Schygula y Angela Winkler.

**Domingo 1/10: Rosa Luxemburgo**, 1986, 120 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Barbara Sukowa y Daniel Olbrychski.

**Martes 3/10: La repentina riqueza de los pobres de Kombach**, 1970,

102 min. Dirección: Volker Schlöndorff. Guión: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta. Con Reinhard Hauff y Margarethe von Trotta.

**Miércoles 4/10: Dioses de la peste**, 1970, 91 min. Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Con Hanna Schygula y Margarethe von Trotta.

**Jueves 5/10: Llamada**, 1972, 101 min. Dirección: Volker Schlöndorff. Guión: Schlöndorff y Margarethe von Trotta. Con Margarethe von Trotta y Martin Luttge.

**Viernes 6/10: Golpe de gracia**, 1976, 95 min. Dirección: Volker Schlöndorff. Guión: Margarethe von Trotta y Jutta Bruckner.

**Sábado 7/10: Tres hermanas**, 1988, 100 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Fanny Ardant, Greta Scacchi y Valeria Golino.

**Domingo 8/10: La africana**, 1990, 100 min. Dirección: Margarethe von Trotta. Con Barbara Sukowa y Stefania Sandrelli. ■

## VIDEOCLIPS

### MTV Video Music Awards 1995

12ª entrega de los premios MTV a los mejores videos del 95 (¿por qué no videoclips?). Todo comienza con 20 minutos de Michael Jackson, tediosos y más egocéntricos que nunca. El pálido Miguel tiene varias candidaturas por el video *Scream* junto a su

hermana Janet. Empieza la entrega, conducida por Dennis Miller, una especie de David Letterman más canchero, con algunos chistes graciosos y otros difíciles de entender. Varios de los que suben a anunciar los premios son gente de cine: Wesley Snipes, Drew Barrymore, Kevin Bacon, Christopher Walken (tan blanco como Jackson), Patrick Swayze, Tim

Robbins (el actor "contestatario", vestido con cuero y piel de víbora) y Ricky Lake (la gordita de las películas de John Waters, ahora flaca). Las informaciones previas anuncian la presencia de Tarantino pero no lo veo o no dieron su parte. No creo que Quentin —figura pública del último año— se haya perdido la entrega de premios. Otras vienen de la música pero ya trabajaron

en cine, como Whitney Houston y Madonna (esa noche con un look 60). Otros, ni esto ni aquello, como los dos metros de ¡Mike Tyson! El resto, gente relacionada con la música. Las tres horas de emisión suceden entre largas publicidades de MTV, algunos problemas en la transmisión (raro, ¿no?), los discursos de siempre, como si se estuviera

viendo una entrega del Oscar; varias pasadas de la "cola" de *Alerta máxima 2*, que al rato me tenía podrido; un espacio para conectarse con las sucursales del mundo de la poderosa cadena (Europa, China, Asia, Latinoamérica, Brasil) y ocho sets en vivo de distintas bandas entre premio y premio. El mejor, por lejos, fue el de Red Hot Chili Peppers, simplemente porque se salieron de lo preparado de antemano y del conservadurismo vendedor de las otras bandas y solistas que tocaron en la entrega (White Zombie, Live, Courtney Love), quienes controlaron cada uno de los pasos y cada gota de transpiración. Ni hablar de Green Day, el grupito punk de la MTV (¡presucitá, Sid Vicious, y pateálos!), y del set de Bon Jovi (cada vez más parecido a Bridget Fonda, como dijeron Beavis & Butt-head) presentado desde Times Square.

Vayamos a los premios no merecidos. Primera injusticia: el clip de Seal de *Batman Forever* no tiene nada que hacer frente al trabajo con animación computada del tema de U2 de la misma película. Sin embargo, le ganó. Segunda injusticia: la cantidad de premios que obtuvo *Waterfalls* del trío TLC, incluido el de mejor video del año, tomando en cuenta la pobreza del trabajo, lo malo del tema y la escasa seducción del grupo. Tercera injusticia: los pocos premios que se llevó *Buddy Holly* de Weezer, un ingenioso videoclip dirigido por Spike Jonze, un tipo que aún cree en contar algo con ideas nuevas y en no entregarse a la pirotecnia visual de los últimos años. Cuarta injusticia: el premio obtenido por Madonna con *Take a Bow*, inferior a los clips de Annie Lennox (*No More I Love You's*) y PJ Harvey (*You Gotta Be*).

Sigamos con los merecimientos. Un premio especial para REM por sus videos "vanguardistas". Cuatro para *Scream* de los Jackson Brothers, un trabajo realizado con mucha producción y mucho dinero pero interesante comparado con el fascismo de *History*. El clip *You Don't Know How It Feels*, con Tom Petty y realizado por Phil Joanou, ganó el premio al mejor video de un artista masculino. Jim Carrey perdió con *Cuban Pete*. Weezer y Spike Jonze ganaron por mejor dirección. Vayamos a las obviedades y a los premios cantados. *La ingrata* (con Café Tacuba) fue elegido el mejor clip latino debido al interés actual de la MTV por la música proveniente de Méjico. Cualquiera de los videos de rap podía ganar, ya que son todos iguales y están filmados de la misma manera. Cualquiera podía ganar en el rubro "alternativo", porque si aún no se

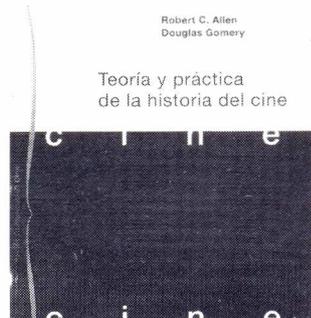
sabe de qué se trata la música "alternativa" mucho menos se sabe qué es un videoclip "alternativo". El reparto conformó a casi todos aunque se cree que después de la ceremonia, el desastre económico de *History* y las candidaturas no premiadas de *Scream*, a Michael Jackson ya se lo confundía con David Bowie. Los *separadores* de la MTV siguen siendo atractivos pero dentro de tres horas de transmisión pueden saturar. Es innegable el poder de la MTV por encima de los Grammy. Tres horas fueron demasiado, tan similares y poco sorprendentes como el Oscar. La MTV gobierna el mundo de las imágenes y uno todavía no sabe si estar de acuerdo o no. Los nuevos episodios de Beavis & Butt-head empezaron a pasarse el 18 de este mes. Todo fue efímero, previsible, bien al estilo MTV. ■

Gustavo J. Castagna

## LIBROS

**Teoría y práctica de la historia del cine**  
Robert C. Allen y Douglas Gomery  
Paidós, Barcelona, 1995, 338 pp.

Desde que el cine entró en los estudios académicos como ítem institucionalizado, la escritura de su historia dejó de provenir de un esfuerzo individual, más o menos aislado y guiado por una metodología *ad hoc*. Si las primeras grandes historias del cine estaban estrechamente ligadas al nombre de algún erudito —Georges Sadoul o Jean Mitry en Francia, Lotte Eisner en Alemania, Lewis Jacobs en los Estados Unidos, por citar algunos de los más *autorizados*— y a la feliz conjunción del trabajo de archivo con la interpretación



crítica, desde hace un par de décadas la situación dio un vuelco rotundo. El encuentro de la investigación cinematográfica y la historiografía determinó un reenfoque donde los fundamentos teóricos y el método histórico comenzaron a ser problemas *expuestos* ante cualquier intento

de historiar el cine. Un pionero como el francés Marc Ferro resumió en los breves y luminosos *Analyse de film, analyse des sociétés e Histoire et cinéma* (del último hay traducción al castellano) su larga experiencia de historiador comprometido con el cine. Si bien su objetivo se orientaba hacia el análisis del film como documento histórico, el esclarecimiento teórico retornaba a la práctica misma de la historia del cine. Profundizando en el terreno de la historia de las mentalidades, Pierre Sorlin viene desarrollando un remarcable trabajo del que su *Sociologie du cinéma* (1977) —también traducido a nuestro idioma— dio temprana noticia y marcó considerable influencia en nuestro medio. En 1985 comenzó a circular en los Estados Unidos una obra que pronto se convirtió en un clásico universitario:

*Teoría y práctica de la historia del cine.*

El libro de Robert Allen y Douglas Gomery es un estudio sobre la historia del cine como disciplina académica. No se dirige tanto al público en general sino al estudiante o al profesional interesado en investigar y escribir sobre la historia del cine. A este trata de ofrecerle reflexiones epistemológicas y procedimientos prácticos. Pero también amplía su objetivo hacia una lectura crítica de los libros de historia del cine. Declarado el propósito encara un ambicioso examen de la historiografía cinematográfica. El material analizado no son entonces los films, sino los libros producidos por los que provenientes de distintas especialidades y experiencias han escrito historias del cine.

Douglas & Gomery, también ellos



# ENTELEQUIA

## CINE - COMICS ROCK - JAZZ

### LIBROS Y REVISTAS

Talcahuano 470. Capital - Tel.: 371-0886  
y también en Belgrano  
Juramento 2584. Capital - Tel.: 788-5421

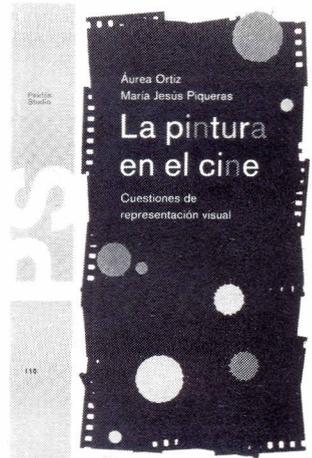
ENVIOS AL INTERIOR  
VENTAS POR MAYOR

historiadores, suscriben a una (entonces) reciente escuela de filosofía de la ciencia, el *realismo* de Roy Bhaskar y Rom Harre; desde allí *leen* la historia del cine, que agrupan en lo que denominan como cuatro enfoques tradicionales. De la historia estética del cine, centrada en las películas como hecho artístico, pasan a la historia tecnológica, que investiga las determinaciones técnicas del medio y su evolución. Luego abordan la historia económica y por último examinan la historia social del cine. En cada corriente comentan y someten a revisión crítica a sus principales exponentes e incluyen, a modo de ejemplo, el estudio de un caso. Desde el primer enfoque se investiga en sus relaciones intertextuales a *Amanecer*, de Murnau; a partir del segundo, la aparición del sonido en el cine. Asentados en la tercera perspectiva analizan la formación de la industria cinematográfica de Hollywood, y con el último enfoque, estudian el papel de las *stars* en la historia cinematográfica. A lo largo de esta sección —la más extensa del libro— Allen & Gomery aportan datos sólidos y reconstrucciones impecables, que a menudo contradicen anteriores investigaciones apoyadas en

criterios de tipo más empírico. No obstante, queda en el lector la impresión de que el espesor del sentido de los films queda bastante aplanado en relación con la abundancia de datos del contexto social, económico, técnico e institucional. El estudio dedicado a *Amanecer* es especialmente sintomático de esta reducción de lo estético: los problemas se plantean más en torno del film que en su interior. Al respecto, una discusión que los autores privilegian a lo largo de toda la obra (y que eclosiona en numerosos pasajes) es la que sostienen con los entusiastas defensores de lo que ellos llaman “el gran hombre”. Bajo esta figura, muchos historiadores tradicionales concentraron sus estudios en agentes individuales y la onda expansiva de su acción. Ampliamente enraizado en la ideología del *self-made man* y su espíritu emprendedor, este enfoque tradicional parte de un Thomas A. Edison o un David Selznick para explicar fenómenos colectivos muy complejos. Por cierto, no parece a esta altura muy difícil rebatir estas perspectivas; sin embargo Allen & Gomery se toman su tiempo para un debate en el que se avizora cierta óptica que desde nuestra distante observación acaso parezca excesivamente

local. Sus discusiones no abarcan más que el ámbito universitario anglosajón; si entablan alguna relación con lo producido sobre el tema en el continente europeo, lo hacen a través del filtro de los desarrollos británicos (especialmente los formulados en torno de la influyente revista *Screen*). En la última parte, *Teoría y práctica de la historia del cine* propone proyectos, a modo de ejemplo, de lo que consideran que está al alcance del interesado en historiar el medio. Propuestas de un deliberadamente corto alcance, investigando en fuentes y documentos de primera mano, en los terrenos tecnológico, económico y social. Exponen, por otra parte, un interesante estudio sobre los comienzos del *cinéma-vérité* estadounidense. Recorriendo este tramo, se confirman las presunciones del lector sobre el paréntesis que (no obstante respetar y valorar este enfoque en exponentes como Dudley Andrew o Gerald Mast) parecen imponer desde su óptica realista a una historia estética. Pese a estas reservas, el libro de Allen & Gomery impone su peso, especialmente por el intento de afinar las preguntas sobre el acto de historiar el cine, algo mucho más complejo que recopilar nombres y fechas enhebrándolas con algún anecdotario u opinión. Su propósito último consiste en invitar al lector a pensar una historia que no se confunda con lo que se lee en los libros de historia. Lo cual —ellos no lo ignoran— también abarca a lo expuesto en éste. ■

Eduardo A. Russo



*pintura en el cine* en un rincón poco trajinado de la biblioteca durante algunos meses, cerca de los bisontes de Altamira que observaban dicha afirmación con estupor desde su juventud paleolítica. Azares que no son tales provocaron un reencuentro con sus autoras a través de la *Viridiana* N° 9 comentada en estas páginas. Y no exento de coraje, el reseñador emprendió la lectura que comenzó suspicaz y terminó ufana. Las jóvenes autoras (caraqueña la de pictórico nombre, valenciana la otra) de este libro pensado como una introducción al tema —al igual que otros títulos sobre cine de la misma colección— proponen estudiar el cine en su carácter de representación visual, decisión *política* que intenta compensar la abundante atención al relato propulsada por el estructuralismo y su herencia. Para ello conectan la pantalla con el cuadro en la tradición plástica de Occidente. Remontándose a ese “pecado original de la pintura occidental” (Bazin dixit) que es la *perspectiva artificialis*, y aun a la imagen medieval, Ortiz & Piqueras relacionan pintura y cine, auxiliadas por investigadores de primera línea que en los últimos tiempos investigaron el tema. Durante extensos tramos comentan los desarrollos de Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, Raymond Costa sobre esta relación, aún no disponibles en nuestra lengua, y de los cuales este libro da interesante noticia. Pero las autoras no solo glosan a otros especialistas, sino que también aportan lo propio. *La pintura en el cine*, sin temer a una estructura algo episódica —acaso no del todo desaconsejable en una aproximación a esta cuestión, como ensayando distintas vías de acceso—, desarrolla en su comienzo un breve marco teórico, auxiliado por el examen de dos filmografías *sujetas* a la pintura:

## PAIDOS 50º Aniversario

**A. Gaudreault y F. Jost**  
EL RELATO CINEMATOGRAFICO

**D. Bordwell**  
EL SIGNIFICADO DEL FILM

**D. Bordwell y K. Thompson**  
EL ARTE CINEMATOGRAFICO

**R. C. Allen y D. Gomery**  
TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA HISTORIA DEL CINE

**A. Ortiz y M. J. Piqueras**  
LA PINTURA EN EL CINE

**Q. Casas**  
EL WESTERN, EL GÉNERO AMERICANO

**J. E. Monterde**  
VEINTE AÑOS DE CINE ESPAÑOL (1973-1992)

**J. Bassa y R. Freixas**  
EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

**C. Losilla**  
EL CINE DE TERROR

**A. Costa**  
SABER VER EL CINE

**F. Casetti y F. Di Chio**  
CÓMO ANALIZAR UN FILM

**La pintura en el cine.**  
**Cuestiones de**  
**representación visual**  
**Aúrea Ortiz y María Jesús**  
**Piqueras**  
**Barcelona, Paidós, 1995, 244**  
**pp.**

Subjetividad del reseñador: a un libro cuyo índice revelaba —tanto en su apertura como en sus tramos finales— detallada atención a la filmografía de su execrado Peter Greenaway no le auguraba una lectura demasiado feliz. Habiendo subsistido pacíficamente dos temporadas sin enfrentarse al temido *El niño de Mâcon* perpetrado por el inglés en 1993 e ignoto en estas tierras, el efecto Greenaway, junto a un enigmático lapsus en la página 9: “y el hombre lleva casi dos mil años construyendo imágenes” (?!?!), hizo injustamente reposar a *La*

Eisenstein y el que no volverá a mencionarse innecesariamente. Luego encaran un acercamiento a la influencia de lo pictórico en el cine al servicio de la reconstrucción histórica o de cómo la historia de la pintura ayudó a los cineastas a imaginar y mostrar en pantalla el imperio romano o el medioevo. Casos como el de Fritz Lang o el de Eric Rohmer son analizados con detención. Más adelante examinan —demostrando una estimable congruencia teórica en cuanto a estética cinematográfica— las intrincadas relaciones entre las vanguardias históricas y el cine. Comparativamente parece de menor interés la sección dedicada a los pintores como personajes cinematográficos, aunque aborde maravillas como *El sol del membrillo* (1991) de Víctor Erice. La sección final, dedicada a la presencia de cuadros en las películas, renueva —a través nuevamente de Rohmer, Pasolini, Raúl Ruiz y aquel otro— los hallazgos que acechan frecuentes en las no muy numerosas páginas del libro. Ortiz & Piqueras, al final de un recorrido fructífero en su función introductoria, dejan traslucir en sus conclusiones cierta desazón ante la pantalla electrónica y sus efectos de devaluación de la imagen que más bien serían cuestión para otro libro. Este

termina con una útil guía de películas y una abundante bibliografía para proseguir investigaciones sobre el tema. ■

Eduardo A. Russo

**Viridiana N° 9: Le genou de Claire, de Eric Rohmer**  
Autores varios  
Cyan, Madrid, febrero de 1995.

VIRIDIANA  
9  
LE GENOU DE CLAIRE  
de Eric Rohmer



artículos de  
Carlos F. Heredero  
Antonio Santamarina  
Pascual Bonitzer  
Aurea Ortiz  
M.ª Jesús Piqueras

Definida por sus creadores como una “revista trimestral sobre el guión cinematográfico”, *Viridiana* lleva a cabo desde hace un par de años una empresa inusual en nuestra lengua: la de la publicación sistemática de guiones que en sus ediciones se

ven complementados por textos sobre el film de distintos autores, españoles y extranjeros. Hasta el momento, estos números monográficos parecen ahondar en una doble vía, la dedicada a los clásicos —del cual este es un claro exponente, agrupándose junto a los consagrados a *Vértigo*, *El hombre quieto* o *El enemigo público*, entre otros— y la sujeta a estrenos remarcables (por razones diversas) en habla hispana, como *Furtivos*, *Un lugar en el mundo* o *Fresa y chocolate*. *Viridiana N° 9* posee rasgos de excepción. En primer término, porque es —según su coordinador Carlos F. Heredero— el guión transcrito desde la pantalla de un film que no tuvo un acabado guión de rodaje. En segundo lugar, porque nunca antes se publicó (escapándose hasta a la mismísima *L'avant scène du cinéma*, revista que ha editado casi todo guión importante en los últimos 40 años) en ningún idioma. La prolija construcción estuvo a cargo de otro rohmeriano destacado, Antonio Santamarina (que con el anterior ha publicado el muy recomendable volumen *Eric Rohmer* —Cátedra, 1991—), que elaboró su versión a partir de los diálogos de la película y el escrito que el director publicó en su momento a la manera de un texto literario en su volumen *Seis cuentos morales* (1974).

Convirtiendo al texto escrito del film en su núcleo, *Viridiana* lo escolta con un temprano relato de su director, *La rosaleda*, que lejanamente originó la película. Este escrito está, a su vez, inspirado en un conocido pasaje de las *Confesiones* de Rousseau, también reproducido aquí. La revista presenta, aparte de otros artículos de los dos especialistas citados, un fragmento del imprescindible *Eric Rohmer* de Pascual Bonitzer dedicado a *La rodilla de Clara* y un minucioso trabajo de Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras sobre la presencia de la pintura en el film. Una abundante bibliografía suscribe la seriedad con que fue encarada esta aproximación que, por otra parte —haciendo honor a la obra a la que está dedicada—, no está exenta de una equilibrada belleza. Queda flotando, como en los films de Rohmer, un misterio. El de por qué este número se titula *Le genou de Claire* y no *La rodilla de Clara*, cuando en el N° 2 la colección presentó a la excepcional *Bringing Up Baby*, de Hawks, con el tradicional mote de *La fiera de mi niña*, corriendo el riesgo de que el lector no hispánico creyera que había aparecido una nueva revista dedicada a la zarzuela. ■

Eduardo A. Russo

TV

**The Baldy Man**  
HBO Olé

*The Baldy Man* (Gregor Fisher) podría definirse como “el hombre sin atributos”. La idea de presentar a un personaje poco agraciado a partir de su calvicie pocas veces estuvo tan fuertemente asociada con la humillación como en este programa. Queda claro que Colin Gilbert —productor, director y uno de los guionistas— intenta acercarse a la mecánica del cartoon. El problema es que lo hace demasiado superficialmente: aplica las reglas, pero desconoce su sentido. No entiende por qué la suerte de los personajes se repite ni por qué siempre le toca perder al mismo, pero termina creyendo que este aspecto de los dibujos animados es accesorio y se puede prescindir de él. Uno recuerda haber esperado en

vano que el Coyote atrape al Correcaminos o que el gato Silvestre se coma a Tweety. Pero lo recuerda como una injusticia y no como una crueldad. La ausencia de crueldad estaba garantizada por el hecho de que cada derrota significaba para ellos una nueva oportunidad de lucir las infinitas posibilidades de su talento. La injusticia era que la suerte fuera indiferente a la agudeza de la maniobra. La derrota del personaje más inteligente mostraba la suerte inmerecida del ganador y, por extensión, era una reflexión escéptica sobre la suerte en general. Pero el modelo de estos dibujos animados era siempre el de la epopeya del perdedor. Sus perdedores ejemplares eran conspiradores natos. Y no hay nada más lejano de la pasividad frente al propio destino que la estrategia del conspirador, que no acepta —ni aun derrotado— la idea de la mala suerte.

Gilbert no cree en la ética de los perdedores y se apropia solamente del modelo narrativo de los dibujos animados. Por eso, hace que la suerte sea ocasional (a veces, protagonista y antagonista terminan igualmente derrotados), aunque las situaciones en que los dos personajes se enfrentan sean equivalentes entre sí. De lo que se trata es de mostrar que un hombre sin atributos puede derrotar a otro hombre sin atributos si la suerte está de su lado. Pero la falta de talento de ambos —que es lo que se deja en claro en cada capítulo— hace que las situaciones en que deben medir sus incapacidades se conviertan en una sucesión interminable (a pesar de que el programa dura solo 10 minutos) de la peor escatología. Al no haber conspiración, porque no hay inteligencia, tanto la suerte de *The Baldy Man* como la de su eterno contrincante (Andy Gray)

terminan por resultarnos indiferente. El mensaje está subrayado ya desde los títulos: cada vez que *The Baldy Man* se enfrenta con su propia imagen —reflejada en un espejo, en una cuchara, en una pava, o en una pecera— gesticula como si fuera un hombre irresistible. Gilbert nos advierte: se trata de un idiota que se cree atractivo y se ocupará de confirmarlo en cada una de las situaciones en que el personaje deba poner en juego su capacidad de seducción frente a una mujer. Lo peor de todo es que el director está convencido de que la calvicie que le da nombre al personaje es la marca visible de su falta de atributos sexuales. Pocas veces la humillación de un personaje que debe hacer reír fue tan explícita. De hecho, en uno de los capítulos (“Reunión”), donde *The Baldy Man* se encuentra en una fiesta de ex alumnos de la secundaria con su antagonista —que se ha

- Pre-estrenos y clásicos
- Documentación filmográfica
- Cinemateca propia

Este año, por nuestro 41º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657). Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



## Acercamiento al film

Crítica, análisis y teoría en el cine  
(comienza en septiembre)

un curso de Eduardo A. Russo  
solicitar entrevista al 824-2480

### *La Convención*, de Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Pedro Deré y Guillermo Mondejar

Se proyectará el 29 de septiembre a las 19.30 hs. en el Club de Cultura Socialista con presentación de Rafael Filippelli.

Bartolomé Mitre 2094

CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS PRESENTA

## vivir

UN VIDEO DOCUMENTAL  
DE PABLO REYERO  
Ganador Muestra Artes Joven '94

Jueves 21 y 28 de septiembre y  
Jueves 5 y 12 de octubre. 21 hs.

Centro Cultural Ricardo Rojas - Corrientes 2038  
Secretaría de Extensión Universitaria - Dirección de Cultura  
**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

## Leer cine, filmar literatura

Un curso taller a cargo de  
Susana Villalba y Alejandro Ricagno

Análisis y discusión sobre adaptaciones cinematográficas  
(Joyce-Huston, Shakespeare-Welles y Polanski,  
Annaud-Duras, Chandler-Hawks, Mann-Visconti)

El escritor como guionista y/o director  
(Duras, Robbe Grillet)

La imagen del escritor en el cine (biopics literarios)

El cine no narrativo y la poesía

*Comienza a fines de septiembre*

Informes e inscripción: Librería Bookstore, Corrientes 1872

Ciclo Cultural

## Círculo Médico de Quilmes

Cine: 29/9, El mensajero del amor; 30/9, Tiempos violentos; 21/10, Disparos sobre Broadway  
Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

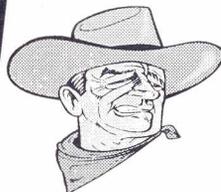
Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

**TALLER DE ESCRITURA  
PERIODISTICA  
ESTIMULO DE LA  
CREATIVIDAD**

Guillermo Pintos

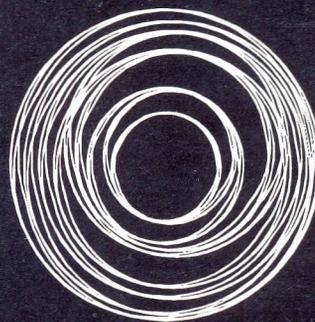
☎ 87-4780

## COMPOSICION LASER



Libros - Revistas  
Folletos - Típeo - etc.

Carlos ☎ 241-9312



esculpiendo milagros

**eemm**  
REVISTA

*música en todas las direcciones*

INFORMES \ TEL.FAX \ # 362 - 1944

casado con la compañera de la que él estaba enamorado—, la venganza consiste en quitarle delante de todos la peluca que simula ser una tupida cabellera y mostrar que es completamente calvo (mientras que a él le quedan dos hebras de pelo). Como parte de la falta general de atributos, los personajes tampoco hablan. Emiten sonidos que comunican lo que quieren decir y el espectador queda así enterado de que lo que dicen son todo el tiempo banalidades. Dentro de su política del subrayado continuo, Gilbert hace que este parloteo

inútil se confunda con los ruidos del ambiente, como una forma más de descalificar a sus personajes. La incapacidad de hablar también tiene que ver con la falta de control sobre el propio cuerpo: The Baldy Man no puede comer sin que se escuche su digestión ni puede disimular sus ganas de ir al baño sin agarrarse los genitales (ni siquiera puede soltarlos para abrir la puerta). Si Gilbert cree que su personaje representa al hombre común, antes que un pesimista o un misántropo tendríamos que pensar que no es

lo suficientemente intelectual como para hacer el humor que quiere hacer. Si bien es cierto que en una serie excelente, como puede ser *Los Simpson*, el humor está asociado en parte con la idea de mostrar la falta de esclarecimiento del americano medio, ese rasgo aparece siempre como un defecto de carácter social, no como una descalificación a priori de los personajes. Pero ese programa es justamente un ejemplo de crítica al sistema sin necesidad de humillar a nadie. En el caso de *The Baldy Man* el

lugar de la crítica social lo ocupa la crueldad gratuita con los individuos menos dotados, como si la simple observación de la falta de inteligencia de los demás permitiera confirmar la superioridad intelectual propia. Curiosamente, HBO lo transmite antes de *The Kids in the Hall*, un programa de humor decididamente intelectual (ver *EA* N° 41, p. 57). Gilbert, con su autosuficiencia barata, está en las antípodas de estos canadienses geniales. ■

Silvia Schwarzböck

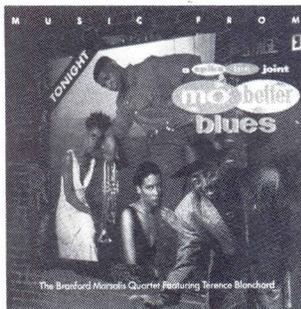
## DISCOS

por Guillermo Pintos

### **Mo'Better Blues** **Branford Marsalis** **Columbia CK 46792**

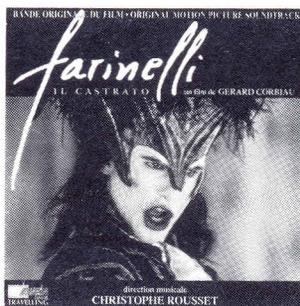
Este disco debería empezar en el octavo tema. No porque el resto no valga un CD, sino porque ese es el que más le gusta al firmante. También porque de allí salieron las pocas ideas que sostienen estas líneas. Y porque sí (!). Se trata de la banda sonora de *Mo'Better Blues*, de Spike Lee, cuyo número ocho de alguna manera comenta el resto, ya que parece comentar la historia toda del jazz. Pero en tiempo de rap. Porque el saxofonista y compositor es Branford Marsalis, a quien le gusta reivindicar pero sobre todo practicar la idea de la

música negra norteamericana como un todo cada vez más hecho de entrecruzamientos. Sin duda, el sampleado de viejas grabaciones, recortado por el scratch de la púa sobre el disco y pinchado como fotos de un álbum sobre las baterías programadas del rap, exime de abundar sobre el tema. Especialmente, la naturalidad de esa convivencia y la potencia del resultado. Por si no quedaba claro, la voz de Gangstarr tabletea homenajes a Mingus, Coltrane, Roach, Parker y varios otros. Se sabe, el hermano mayor de los varios Marsalis, Wynton, el talentoso tradicionalista, no opina lo mismo. Las primeras bandas traen al Branford Marsalis Quartet con Terence Blanchard como trompetista invitado, en un programa mucho más clásico, y también la excelente voz de Cynda Williams. Bonito. ■



### **Farinelli** **Ewa Mallas-Godlewska /** **Derek Lee Ragin** **Travelling K 1005**

Alguien dijo que el castrado Farinelli aparecía hoy como un



Michael Jackson del siglo XVIII. Lo cierto es que si los dos compartieron un significativo paso por el bisturí para ayudar a la naturaleza en pos de un proyecto artístico, las necesidades del film de Corbiau debieron seguir otro camino. Tal vez porque se precisaba mucho tiempo para obtener un nuevo Farinelli, la voz del célebre cantante fue reconstruida por la mezcla digitalizada de una soprano y un contratenor reales, un sistema que habría dejado pensando a aquellos antiguos aflautados. Y cuyo asombroso resultado abrió la sospecha de que el timbre de Jackson no sea sino Prince rebajado con algunas partes de Lucía "Pimpinela" Galán. La banda sonora, cuya factura robotizada ahuyentó a los operómanos

puristas, reúne arias de óperas de Riccardo Broschi, Nicola Porpora, Johann-Adolf Hasse y G. F. Haendel, dirigidas por Christophe Rousset. ■

### **The Thin Blue Line** **Philip Glass** **Elektra 9 79209-2**

Extraña banda, la de *The Thin Blue Line*, film aquí desconocido de Errol Morris. Como el compositor es Philip Glass, además de un talento un nombre, la edición debe haber sido inevitable. Lo singular es que el CD contiene un 95% de diálogos, muy atractivos por cierto y que arman una ajustada dramatización de la historia, con apenas un par de fragmentos y varios fondos, sí, firmados por Glass. Inflamados de climas y de movimiento como siempre, sugerentes, estremecedores, perfectos, cálidos, sutiles, directos, etcétera, y con gusto a poco. Solo para coleccionistas fanáticos del músico, o del film. ■

(Gentileza de disquería Zival's, Callao y Corrientes)

# OiD mORTALES

MUSICÁ PARA ABRIRSE DE OREJAS

## DISCOS COMPACTS VIDEOS

### TRAEMOS CDs POR ENCARGO

Av. Corrientes 1145 L. 17 - (1043) Bs. As. - 382-8839

**Cleopatra, EE.UU., 1934, dirigida por Cecil B. De Mille, con Claudette Colbert, Warren William, Henry Wilcoxon y Gertrude Michael. (Epoca)**

Cecil B. De Mille sigue siendo un enigma para la mayoría, incluyendo a los cinéfilos, que solo conocen una pequeña parte de su obra. De Mille filmó docenas de películas en el cine mudo, unos veinte títulos desde los inicios del sonoro y durante

los años 30 y unos pocos films más hasta su muerte. ¿Era un buen o un mal director? Por ahora es imposible saberlo ya que las pocas películas disponibles en video (*El llanero*, *Los diez mandamientos*, *El espectáculo más grande del mundo*, *Sansón y Dalila*, *El bucanero*) no autorizan ninguna definición.

*Cleopatra* es una rareza. Por un lado, propone un nuevo acercamiento al cine norteamericano de los 30, aquella década, en pleno origen

de los estudios, que todavía merece un análisis más profundo debido a los avances y las novedades que se produjeron en el lenguaje a pesar de la producción en serie de películas (me atrevería a decir que desde el aspecto artesanal esta década es más interesante que la posterior; razones debe haber muchas, por ejemplo, el descubrimiento de un nuevo lenguaje y la ausencia de códigos de censura). Por otra parte, *Cleopatra* es un film con una rigurosa puesta teatral: la

película termina con la imagen del personaje y unos telones que cierran el último plano. Además, tiene todas las debilidades históricas posibles, ya que la presentación de los personajes masculinos (Julio César, Marco Antonio, Octavio, Herodes y Bruto, la delantera del equipo A. C.) parece sacada del manual de la escuela secundaria de Ibáñez (por lo menos, el de mi época). Por si fuera poco, los diálogos son tediosos, la película carece del suspenso que requiere una historia de intrigas

**Línea de locos (*Mixed Nuts*), EE.UU., 1994, dirigida por Nora Ephron, con Steve Martin, Madeline Kahn, Juliette Lewis, Rita Wilson, Rob Reiner y Anthony La Paglia. (LK-Tel)**

Después del éxito de *Sintonía de amor*, Nora Ephron solía decir que hoy en día solo los escépticos totales pueden ser románticos. La frase —referida a sí misma y a las mujeres en general— era toda una definición de principios: ella hacía películas románticas desde un feminismo escéptico. En ese punto, había logrado diferenciarse de Susan Seidelman, el referente más cercano de su primera película, *Esta es mi vida* (1992). Seidelman se había dedicado a cuestionar el mundo edulcorado con que sueñan las amas de casa, mostrándolo —desde una óptica kitsch— como el reflejo de ese universo falso que proponen las telenovelas. Ephron —que trabajó con ella como coguionista de *Cookie*— aventajó a su colega, al descubrir que existía una fuente legítima de esas fantasías anacrónicas y que había que rastrearla en el cine clásico antes que en la televisión. Ese romanticismo no había que desestimar, porque era en realidad una forma de cinefilia específicamente femenina, paralela a la de los hombres. Más allá de lo discutible y contraproducente que resulta esta idea —afirmar que existe una cinefilia femenina diferente de la masculina solo sirve para afianzar ciertos prejuicios machistas—, lo cierto es que Ephron supo instrumentarla a favor del cine y de las mujeres, y logró dotar a sus dos primeras

películas de una nostalgia por los amores de película que era compatible con una visión moderna del amor. A su vez, el romanticismo que evocaban no resultaba artificial y falso como el de las telenovelas. En todo caso, no era más que la realización de un deseo que va más allá del género femenino: que las cosas sucedan en la vida como suceden en el cine.

En *Línea de locos*, la tercera película de Ephron como directora, la nostalgia por las situaciones del cine clásico de Hollywood se resume en la evocación de la Navidad que se hace ya desde la canción de los títulos. Las viejas películas mostraban la Navidad como una excusa para la gran reunión familiar (las fiestas y las reuniones familiares son frecuentes en los guiones y en las películas anteriores de Ephron). La Navidad real, en cambio, es un momento indeseado, del que todos tratan de evadirse. Los que no pueden no sentir su presencia —los que están solos en ese día funesto, donde todos parecen divertirse menos uno— son candidatos seguros a por lo menos un intento de suicidio. La instancia previa es llamar a *Salvavidas*, el servicio telefónico de asistencia al suicida en el que trabajan los protagonistas del film.

*Línea de locos* está basada en *Le Père Noël est une ordure*, un film francés reciente y exitoso. Ephron falla desde el principio, al seguir al pie de la letra la idea de hacer simplemente una comedia de enredos, aun cuando trata todo el tiempo de emparentarla con el romanticismo peculiar de sus películas anteriores. La intención de hacer un film coral,

desdibujando el protagonismo de la que podría haber sido la pareja principal (Philip-Catherine), elimina desde ya una de las virtudes de *Sintonía de amor*: los personajes secundarios, que tenían una personalidad propia más allá de la brevedad de sus intervenciones. Aquí ocurre lo contrario: todos los personajes tienen algún peso sobre la historia y aparecen y desaparecen todo el tiempo, pero sus constantes reapariciones no hacen que recordemos ningún rasgo peculiar de ellos. Son todos igualmente intrascendentes, excepto Catherine, el único personaje que hubiera valido la pena desarrollar.

Como Ephron no se atreve esta vez a ir más allá de la superficialidad de los enredos, desperdicia la posibilidad de indagar una paradoja que deja planteada casi como al pasar (y que podría haber dado lugar a una película más personal, realmente emparentada con las anteriores). Esa paradoja es que ciertos trabajos, que en apariencia requieren de un perfil sentimental y solidario, son realizados a la perfección solo por personas frías y calculadoras. Philip y Mrs. Muchnick son dos misántropos insoportables, pero por teléfono su discurso cálido y amistoso —repetido de los manuales— ayuda mucho más a las suicidas que la sinceridad de Catherine, alguien absolutamente transparente en su vida y en su trabajo (“No importa cuán triste sea todo. Por lo menos no vive con su madre”, responde al llamado de una mujer deprimida). Ephron, apurada por llegar a la resolución de esta comedia ligera, se despreocupa del desajuste de Catherine y hasta

maltrata la soledad y melancolía del personaje al convertirlo en el de “la mujer sin atributos”. Si *Línea de locos* cumpliera por lo menos con su aspiración de mínima (ser una buena comedia de enredos), uno ni se preocuparía por el feminismo de Ephron. Pero, dado que la puerilidad de la intriga no presenta mayores sobresaltos y que este film no tiene la fluidez narrativa del anterior —sumado al hecho de que la resolución de la mayoría de las situaciones da vergüenza ajena—, el aburrimiento nos condena a reflexionar sobre lo extracineamatográfico. El feminismo de Ephron sigue postulando que las mujeres deben tomar la iniciativa y encarar al hombre de su vida como sea. Eso está muy bien, pero así como hay que reconocer que esta vez Ephron es más realista respecto de la forma en que los personajes pueden enamorarse, también hay que decir que su simplismo no admite indulgencia. Siguiendo las pautas del film, el problema de cómo hace una mujer tímida para seducir al hombre de su vida se resuelve con un buen maquillaje, un cambio de peinado y un vestido de noche escotado, una solución que las revistas femeninas —preocupadas desde siempre por promover la sagrada institución del matrimonio— ya habían descubierto hace tiempo (y las mujeres también). Por primera vez en su corta carrera, el romanticismo de Nora Ephron parece sacado de ese mundo falso y artificial que proponen las telenovelas, el mismo que Susan Seidelman se había ocupado de ridiculizar. ■

Silvia Schwarzböck

palaciegas y por momentos Cleopatra parece una torpe versión de Mata Hari recibiendo a sus amantes y enemigos en el zaguán de su casa. Sin embargo, *Cleopatra* se deja ver por algunas curiosidades insólitas para la época de su filmación. La fotogenia de Claudette Colbert —similar a la aureola de luz que rodeaba los rostros de Marlene Dietrich y Greta Garbo—, la fastuosidad de los decorados, una clave esencial del cine de De Mille, y el subido erotismo de algunas escenas —difíciles de encontrar en los 40— resultan algunos aportes relevantes para este film de comienzos del sonoro. Pero la sorpresa mayor está cerca del final. Cuando la historia había transcurrido casi en su totalidad en interiores, se avecina la batalla para derrocar a Cleopatra y Marco Antonio. En ese momento, De Mille decide filmar el combate dentro de los estudios, pero el montaje se modifica y los larguísimos planos que había utilizado para contar la historia dejan paso a fragmentos cortos, instantáneos, donde cada plano choca con el otro y donde la relación entre ellos dependerá de la información que retengamos y que pronto va a continuar en un plano posterior. Es la escena en que De Mille se acerca al montaje de Eisenstein —una influencia conceptual que jamás esperaba— y es el único momento de *Cleopatra* donde reina la ligereza y el cine gobierna fuera del ámbito teatral. ¿No les dije que Cecil B. De Mille sigue siendo un enigma? ■

Gustavo J. Castagna

**Cheque en blanco (*Blank Check*), EE.UU., 1994, dirigida por Rupert Wainwright, con Brian Bonsall, Karen Duffy, James Rebhorn, Miguel Ferrer y Jayne Atkinson.**

*Cheque en blanco* ofrece la oportunidad de reflexionar sobre algunas cosas. La primera es que en el afán de reivindicar un cine abiertamente menospreciado por la crítica uno puede dedicarse a analizar ese cine y terminar segregándolo de la misma manera que se deseaba combatir. Pero esta separación es inevitable, al menos al investigar. Durante todo el año he visto películas que nadie iba a ver porque se las anunciaba como "películas para chicos". En realidad he visto la mayor cantidad de estrenos posibles, sin excluir a ese grupo. Algunas son lo mejor del año y otras están entre lo peor. Pero sería bueno encontrar un punto en común; por ejemplo, entre los films Disney que no son de animación. *Cheque en blanco* es uno de ellos.

La historia es la de un chico que luego de una serie de situaciones accidentales recibe en sus manos un millón de dólares. Las situaciones son algo forzadas, pero son tantas que uno termina por convencerse. A partir de ahí el niño dará rienda suelta a todas sus fantasías y tratará de liberarse de una familia que no lo toma en serio. La plata no llovió del cielo, por lo cual hay quienes tratarán de recuperarla.

Estos elementos son habituales en esta clase de films y en general la apuesta que hacen es a un punto medio carente totalmente de cualquier riesgo, por eso no resultan en general ni grandes películas ni tampoco provocan el desagrado de algunos films hechos por importantes directores. Esto no quita que en cada película se las ingenien para poner elementos originales y proponer nuevas cosas.

Pero *Cheque en blanco* remite claramente a ese gran film llamado *Quisiera ser grande*,

dirigido por Penny Marshall. Allí ocurría exactamente lo mismo que aquí pero el protagonista se transformaba en adulto. *Cheque en blanco* está muy lejos de aquella maravilla, entre otras cosas porque quiere ser literalmente tentadora para el público infantil y se queda casi siempre en la superficie. En el balance final, la película queda un poco debajo del nivel doblemente medio de estos films. Esto no impide que dé en el clavo en un par de cosas y que asome, fugazmente, algún momento romántico con inesperada poesía. ■

Santiago García

**Coartada perfecta (*Perfect Alibi*), EE. UU., 1994, dirigida por Kevin Meyer, con Teri Garr, Héctor Elizondo, Alex McArthur, Lydie Denier, Kathleen Quinlan y Anne Ramsay.**

*Coartada perfecta* es una película convencional y está filmada con el acostumbrado descuido de los policiales que tienen un destino inexorable: ir directo al video. Son los errores de guión los que la hacen interesante. Especialmente tres, de los que dos son puntuales y el otro estructural. 1) En la primera escena una morocha arrastra el cuerpo de una rubia sobre la nieve y oculta las pastillas que parecen haberla envenenado. En la segunda escena, otra morocha llega a Los Angeles para trabajar como institutriz francesa en la casa opulenta de un médico. Con el correr de los minutos nos enteramos de que el médico anda con la niñera, que planean liquidar a la esposa y que en el camino despachan a su hermana y a un detective. Lo que no sabemos es quiénes eran

los dos personajes de esa primera escena y cuando nos enteramos, resulta un hecho de importancia relativa. Claramente, esa famosa escena está puesta ahí para despertar una intriga que no tiene fundamento, pero lo cierto es que lo logra. 2) La mujer del médico se despierta durante la noche, obnubilada por las pastillas que su marido le prescribe. Descubre que él no está en la cama. Se levanta y rompe el vidrio de una fotografía enmarcada que está sobre la mesa de luz. Va hasta la pieza de la niñera y la encuentra en pleno acto sexual con el marido. Se desmaya. El marido la trae de nuevo a la cama. Al otro día se despierta sobresaltada y descubre que el vidrio está intacto. Se tranquiliza y besa aliviada a su marido. Nunca sabremos si fue un sueño o si los malos reemplazaron el vidrio. Uno de los raros momentos sin explicación en un cine que todo lo explica. 3) Los actores que encabezan el reparto son Teri Garr y Héctor Elizondo, pero ninguno de los dos es un vértice del triángulo: ella es la socia de la mujer en su negocio de antigüedades y él es el policía. Si bien descubren los crímenes, son irrelevantes para la trama. Pero como deben estar en cámara, el guión les inventa un romance que se desarrolla con la lentitud y la falta de fuego necesaria para que ocupen minutos sin desviar el interés de los incidentes principales. Lo notable es que, como son gente agradable mientras que los otros son tres zopencos, termina resultando placentero observar cómo escalonan su abúlico enamoramiento. Moraleja: lo mejor que puede pasar en un thriller de estos es que no pase nada o que lo que pasa no se entienda. ■

Quintín

V I D E O S

Sociales - Institucionales - Videobooks - Recitales - Eventos

Producción Integral de Clips

Ediciones de todo tipo

FG PRODUCCIONES (Guillermo Ravaschino-Egresado INC) 583-2352

por Jorge García

**La ciudad desnuda** (*The Naked City*), 1948, dirigida por Jules Dassin, con Barry Fitzgerald y Howard Duff.

Jules Dassin realizó varios films negros de interés antes de verse obligado a emigrar en 1950 por la persecución de las comisiones macartistas. Su estilo seco, vibrante y de tono casi documental aparece en este film, uno de los más famosos de su carrera si bien no el mejor, que sirvió de inspiración para la recordada serie de TV. Tras su retorno a los sets en 1955, como muchos otros directores en la misma situación, Dassin, más allá de algún aislado acierto, ya no volvió a ser el mismo.

VCC 32 1/10, 14 y 16 hs.

**Cuatro amigos** (*Four Friends*), 1981, dirigida por Arthur Penn, con Craig Wasson y Jodi Thelen.

Las películas más reputadas de Arthur Penn hoy difícilmente resisten un análisis exigente. Este film, uno de los menos conocidos de su carrera, sobre los conflictos de un joven inmigrante yugoeslavo en los turbulentos Estados Unidos de los 60, tiene varios momentos de gran emotividad y de nostalgia por una época irreplicable. Una de las mejores y menos valoradas películas del director.

CV 30 11/10, 0.20 hs.

**La antesala del infierno** (*Detective Story*), 1951, dirigida por William Wyler, con Kirk Douglas y Eleanor Parker.

La carrera de William Wyler, por encima de la ausencia de un punto de vista personal, tiene una innegable solidez que lo coloca a bastante distancia del mero director de calidad. En este film que transcurre prácticamente dentro de una comisaría y que es probable que esté bastante envejecido temáticamente, el director muestra su capacidad para trabajar sobre el espacio cinematográfico y logra dotar a varias escenas de gran intensidad dramática.

VCC 32 22/10, 14 y 16 hs.

**Metrópolis**, 1926, dirigida por Fritz Lang, con Brigitte Helm y Alfred Abel.

Las películas alemanas de la época de Fritz Lang, además de

sus notables valores formales, representan un claro anticipo del devenir inmediato de su país. Este monumental film, tan ingenuo y reaccionario en su argumento (de Thea von Harbou, entonces esposa del realizador y posterior funcionaria nazi) como imponente en su arquitectura visual, tiene todavía hoy secuencias que impresionan por su fuerza expresiva.

CV 5 18/10, 13 y 19 hs.

**Cowboy**, 1958, dirigida por Delmer Daves, con Glenn Ford y Jack Lemmon.

Si bien los westerns de Delmer Daves no tienen la grandeza de los de Ford, Hawks o Mann, forman un cuerpo orgánico de indudable coherencia. En este caso, a través de la historia de un joven tendero que quiere convertirse en pistolero, aparece uno de los temas favoritos del realizador, el de la educación y el aprendizaje, en un relato fluido, intimista y de logrado clima.

Cinemax 13/10, 22.30 hs.; 16/10, 16.15 hs. y 19/10, 3 hs.

**Estación comanche** (*Comanche Station*), 1960, dirigida por Budd Boetticher, con Randolph Scott y Claude Atkins.

Son tan pocas las oportunidades de ver una película de Budd Boetticher, que cada exhibición de una de ellas debe ser aprovechada al máximo. Esta obra maestra es

la última de la serie de westerns que dirigió con guiones de Burt Kennedy y con Randolph Scott como protagonista, y muestra todas las características de la saga, esto es, un riguroso ascetismo narrativo, unos (escasos) diálogos memorables, un villano de características totalmente ambiguas y un héroe perseguido por un destino trágico del que no puede escapar. Para ver sí o sí.

Cinemax 20/10, 22 hs.; 23/10, 17 hs. y 29/10, 11 hs.

**El final feliz** (*The Happy Ending*), 1969, dirigida por Richard Brooks, con Jean Simmons y John Forsythe.

Reconociendo lo desperejo y a veces discursivo de su obra, hay siempre en Richard Brooks una visión muy crítica de la sociedad americana. Esta película, que hace muchísimo que no se da y que por el recuerdo que tengo es junto a *A sangre fría* lo mejor de su carrera, es una corrosiva reflexión sobre la institución matrimonial y cuenta con una notable interpretación de Jean Simmons en el rol de la desasosegada esposa.

CV 30 9/10, 20 hs.; 18/10, 10 hs. y 28/10, 14.40 hs.

**Sabotaje** (*Sabotage*), 1936, dirigida por Alfred Hitchcock, con Oscar Homolka y Sylvia Sydney.

La existencia de varias obras maestras indiscutidas en la

filmografía de Alfred Hitchcock hace que otras excelentes películas pasen casi inadvertidas. Es el caso de este film —uno de los pocos del autor que no está editado en video—, que es un relato de gran tensión (hay una memorable escena de un niño transportando una bomba por toda la ciudad) y uno de los mejores de su etapa inglesa.

CV 5 16/10, 11 y 16 hs.

**El misterio de la canasta** (*Basket Case*), 1982, dirigida por Frank Henelotter, con Kevin Van Hentenryck y Terri Susan Smith.

Frank Henelotter pertenece a la categoría de realizadores "de culto" para todos los amantes del cine de terror. Este insólito relato, sobre un muchacho que llega a Nueva York llevando en una canasta a su hermano deforme, es una muestra cabal de su talento retorcido y sardónico. Film terrorífico de a ratos, de un irónico humor negro en otros, cuenta además con algunas excelentes secuencias de animación.

CV 5 3/10, 23.50 hs. y 4/10, 5.20 hs.

**Nafta, comida y alojamiento** (*Gas, Food, Lodging*), 1992, dirigida por Allison Anders, con Brooke Adams y Fairuz Bask.

Esta primera película de Allison Anders fue uno de los mejores estrenos de 1994 y una auténtica sorpresa. Ambientada en Nuevo

## CINECLUB

Ya en alguna oportunidad mencioné las virtudes del programa *Cineclub* que, conducido por Salvador Sammaritano, se emite los sábados a las 10, 12, 22 y 24 hs. por el canal 32 de VCC. Con títulos muchas veces no editados en video o largamente ausentes de las pantallas, el ciclo recupera obras de directores fundamentales dentro de una programación ecléctica, pero de invariable calidad. Veamos si no los títulos de este mes: **el sábado 7** se podrá ver *Cuatro días de rebelión*, la mejor película del muy irregular Nanni Loy; documental reconstruido —con presencia mayoritaria de actores no profesionales— sobre un

episodio de la resistencia napolitana al fascismo durante la Segunda Guerra, es un film de gran potencia dramática y notable realismo. **El 14** seguirá *Aleluya*, primera película sonora de King Vidor y también la primera obra que encara con honestidad los problemas de la comunidad negra en el Sur de los Estados Unidos, y que más allá de alguna ingenuidad argumental, muestra la modernidad y vigor dramático del realizador. A destacar: algunas audacias sexuales para la época y los excelentes números musicales. **El 21** veremos *Francisco, juglar de Dios*, una muy poco conocida película de Roberto Rossellini; film dividido en capítulos, de una gran libertad y espontaneidad narrativa que

nos muestra a un realizador que ha roto definitivamente con las rígidas pautas del neorealismo. Finalmente —y esto también es un verdadero acontecimiento— **el sábado 28** se proyectará *Días de ira* de Carl Theodor Dreyer, uno de los grandes maestros de la historia del cine, solo conocido por su obra más famosa, *La pasión de Juana de Arco*. Realizador de un ascetismo y un rigor narrativo absolutamente intransigentes, aquí relata una historia de posesión satánica con claras alusiones a la ocupación nazi, con su habitual despojamiento estilístico. Como puede verse una vez más, *Cineclub* ofrece un variado menú, apto para el paladar del cinéfilo más exigente. ■

Jorge García

Méjico, narra la relación entre tres mujeres (la madre y sus dos hijas de temperamentos opuestos) sin caer en el feminismo panfletario, con una sorprendente madurez expositiva, que recuerda al mejor Wim Wenders (el de *Alicia en las ciudades* y *En el transcurso del tiempo*), y con notables actuaciones de sus actrices principales.  
**CV 5 10/10, 22 hs.**

**El hombre que amaba a las mujeres** (*L'homme qui aimait les femmes*), 1977, dirigida por François Truffaut, con Charles Denner y Brigitte Fossey.

El universo filmico de Truffaut es uno de los más cálidos, sensibles y emotivos de la historia del cine.

En este poco reconocido film se dan cita todas sus obsesiones (el amor loco, las mujeres y sus piernas, las relaciones entre cine y literatura). Es la historia de un soltero que persigue a *todas* las mujeres y que decide escribir su autobiografía llevando su pasión hasta las últimas consecuencias. Notable tragicomedia del gran director francés.  
**TNT 29/10, 23.20 hs.**

**Boudou salvado de las aguas** (*Boudou sauvé des eaux*), 1932, dirigida por Jean Renoir, con Michel Simon y Charles Grandval.

No hay duda de que Jean Renoir es uno de los nombres fundamentales de la historia del cine; su humanismo profundo y su compleja

visión de las relaciones humanas se manifiestan a lo largo de toda su carrera. Este film sobre un vagabundo que es rescatado de las aguas del Sena y trata de ser "adaptado" a la vida social por un librero y su esposa, con el correspondiente fracaso, es también una muestra del anarquismo militante de esa etapa de su obra.  
**CV 5 17/10, 11 y 16 hs.**

**La familia Bridge** (*Mr. & Mrs. Bridge*), 1990, dirigida por James Ivory, con Paul Newman y Joanne Woodward.

El prolijo y remilgado cine de James Ivory generalmente da lugar a películas tan solemnes como heladas. Sin embargo, en esta saga familiar sobre una pareja de

Kansas City y su relación con sus hijos a lo largo de varias décadas, logra un tono irónico y a la vez una calidez bastante infrecuente en su obra. La actuación de Joanne Woodward es excelente.  
**I-SAT 2/10, 21 hs. y 10/10, 0.30 hs.**

**Se acabó el mundo** (*S.O.B.*), 1981, dirigida por Blake Edwards, con Julie Andrews y William Holden.

La obra de Blake Edwards —a pesar de la decadencia que muestran sus últimas películas— cuenta con varios títulos destacados. Este film, una ultracorrosiva sátira sobre Hollywood que oscila entre el *slapstick* y la comedia negra más

## ELIA KAZAN: LOS TESTIMONIOS DE UNA CRISIS

**Mar de hierbas** (*Sea of Grass*), 1947, con Spencer Tracy, Katharine Hepburn y Melvyn Douglas. **TNT 19/10, 5 hs.**

**Al Este del paraíso** (*East of Eden*), 1955, con James Dean, Julie Harris y Raymond Massey. **CV 5 18/10, 12 hs. y 31/10, 15.30 hs.**

**Muñeca de carne** (*Baby Doll*), 1956, con Karl Malden, Carroll Baker y Eli Wallach. **VCC 32 24/10, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.**

**Esplendor en la hierba** (*Splendor in the Grass*), 1961, con Warren Beatty, Natalie Wood y Pat Hingle. **Cinemax 6/10, 7.30 hs; 25/10, 6.30 hs. y 27/10, 7 hs.**

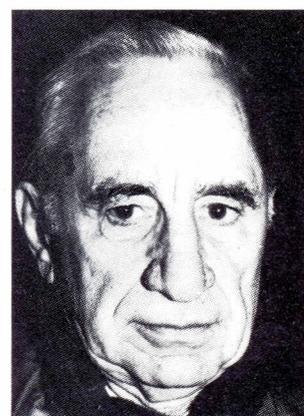
Hay dos acusaciones principales que pesan sobre Elia Kazan a la hora de intentar una valoración de sus películas: 1) la presunta teatralidad de las mismas y 2) la traición a sus convicciones políticas. Con respecto a la primera, confieso que me resulta muy difícil clarificar(me) de qué se está hablando exactamente. Si se trata de la limitación que supondría filmar un texto originalmente escrito para el teatro, habría entonces gran cantidad de películas que tendríamos que descartar. Si nos referimos a films realizados en espacios físicos delimitados, puede decirse otro tanto; por cierto que tampoco alcanza para definir la esquivada teatralidad el que veamos en una película secuencias filmadas en plano fijo. ¿Se estará hablando entonces de los films en los que el rol de los actores predomina sobre el del director? Como no me siento en condiciones de fijar una posición definitiva, luego de este pequeño aporte a la confusión general, prosigo. Sobre la segunda acusación es necesario señalar que Kazan no fue el único director de cine que se quebró ante las comisiones macartistas denunciando a colegas, pero ningún otro justificó la delación por medio de alguna de sus

películas (*Viva Zapata*, *Nido de ratas*) como él lo hizo.

Elia Kazanjoglou nació en Estambul en 1909, hijo de padres griegos que emigraron a los Estados Unidos cuando él tenía cuatro años. En 1932 participó en el grupo de teatro de la Gramatic School de Yale, dirigiendo su primera obra en 1935. En los años 40 se estableció en Broadway como uno de los más reputados directores teatrales de la época, fundando en 1947, con Lee Strasberg y Cheryl Crawford, el famoso Actors Studio, de —en mi opinión— nefasta influencia sobre mucho del cine de los años subsiguientes. Tras la realización de algún cortometraje ocasional y un par de interesantes trabajos como actor en dos películas de Anatole Litvak, su debut como director se produjo en 1945 con *Un árbol crece en Brooklyn*, desarrollando a lo largo de treinta años una carrera no demasiado prolífica —sus films no llegan a veinte— en la que, adaptando en muchos casos textos de escritores o dramaturgos importantes de la época (Tennessee Williams, John Steinbeck, William Inge, Budd Schulberg), intentó trazar una radiografía crítica de la sociedad americana y sus problemas.

Como en otros directores de la llamada "generación perdida" (Huston, Brooks, Rossen, Ray), el tema principal de las películas de Kazan es el de la inadaptación del individuo a la sociedad; pero de una manera mucho más marcada que en aquellos realizadores, esos individuos están siempre inmersos en una situación de crisis, sea esta emocional, familiar, de conciencia o afectiva, que no es más que un reflejo de la que se manifiesta en el entorno social que los contiene. Esta puesta en escena de unos personajes y una sociedad en permanente estado de crisis es el rasgo más característico de la obra de Kazan. A ello hay que agregarle los elementos

autobiográficos que el director incorpora a sus películas (desarraigo cultural, relación con su padre), toda una suma de factores de los que surge el tono emocionalmente violento y casi exasperado de muchos de sus films. Cuando esa violencia emocional es controlada por el realizador y los intérpretes —y no hay duda de que Kazan es un extraordinario director de actores—, aparecen secuencias de una notable intensidad en las que vemos la capacidad del director para convertir cada plano en un espacio de gran vibración dramática (recordemos de paso que Kazan es uno de los directores que mejor aprovechó las posibilidades del cinematógrafo). Pero en los momentos en que la crispación excesiva y el desborde afloran, el tono se vuelve peligrosamente cercano a la histeria. Existe también un hecho indudable: el envejecimiento temático de algunos de sus films; así el cuestionamiento al antisemitismo, al racismo o a la falta de franqueza sexual aparecen hoy superficiales y conformistas. En otras ocasiones el director sucumbe al didactismo y a la grandilocuencia, incluso en el terreno formal (*Viva Zapata* con su fallido intento de apresar la estética eisensteiniana) o cae en el torpe oportunismo anticomunista. Hoy se puede decir que de todos los films realizados hasta *Baby Doll* los más logrados son dos de sus películas menos pretensiosas: *Boomerang* y *Pánico en las calles*, ambos thrillers de gran ritmo y acción con abundantes escenas de exteriores. A partir de *Río salvaje* —y digo que me gustaría mucho ver hoy *Un rostro en la muchedumbre*, el film inmediatamente anterior a aquel, sobre un vagabundo devenido estrella de la televisión— el tono del director se hace más lírico y reflexivo, con un dominio mucho más acabado de los recursos técnicos del cine. Tanto en el intimismo casi fordiano de varios momentos de *Río salvaje*



como en la violencia interior y contenida de *Esplendor en la hierba*, se nota un equilibrio ausente hasta ese momento en su obra. En las próximas películas, que Kazan realiza sobre dos novelas propias, el carácter confesional de su obra se acentúa, y si *América, América*, sobre las tribulaciones de su tío turco en los Estados Unidos, combina de manera convincente el lirismo y la épica, *El arreglo*, con su psicoanálisis elemental y su pseudomodernidad narrativa, es cómodamente su peor película. Sus dos últimos trabajos fueron *Los visitantes*, un film realizado en su casa y alrededores, con guión de su hijo y un presupuesto mínimo, de un nihilismo demoledor, y por fin, *El último magnate*, posiblemente la mejor adaptación que se haya hecho de Scott Fitzgerald en cine y una ácida visión de Hollywood y su mundo, con un reparto extraordinario. Es posible que, como decía al principio, el cine de Elia Kazan para algunos sea teatral y literario; para otros puede ser un director de grandes secuencias. Lo cierto es que la obra de Kazan, apasionada, contradictoria y desaparecida, requiere una aproximación amplia y sin prejuicios, que la valore en su real dimensión. ■

Jorge García

## CINE ARGENTINO

El tradicional ciclo de **Space** dedicado al cine nacional ofrece, como todos los meses, sobrados motivos de interés. Del material a exhibirse en octubre corresponde destacar *Tango de Luis Moglia Barth*, la primera película sonora argentina, que es sobre todo un pretexto para ver en acción a varios de los intérpretes tangueros más destacados de la época y que se exhibirá el **martes 24 a las 14.30 hs.** El **miércoles 4**, también a **las 14.30 hs.**, podrá verse *Días de odio*, la primera película hecha en solitario por Leopoldo Torre

desaforada, tiene una ferocidad digna de Wilder o von Stroheim —pese a algunos momentos de mal gusto— y es una de las obras más curiosas del director. Por otra parte, es muy posible que se exhiba la versión completa, ya que cuando se estrenó le faltaba más de media hora.

**Space 7/10, 22 hs.**

*Wolfen*, 1981, dirigida por Michael Wadleigh, con Albert Finney y Diane Venora.

Michael Wadleigh es conocido por haber dirigido la mediocre y sobrevalorada *Woodstock*. Sin

Nilsson —basada en el cuento "Emma Zunz" de Borges—, que por cierto tiene serios problemas narrativos y de interpretación, pero algunos aciertos visuales que llamaron la atención sobre su director. El **viernes 6** a la misma hora se proyectará *Pelota de trapo*, de Leopoldo Torres Ríos, con guión de Borocotó, que es una aproximación bastante lograda a un cine popular a través de una de sus máximas pasiones: el fútbol. El **domingo 8 a las 13 hs.** veremos *Los isleros*, tal vez la mejor película de Lucas Demare, con claras influencias neorrealistas y una inolvidable actuación de Tita Merello en el

embargo, este extraño film, en el que un detective debe perseguir a un misterioso lobo gigante que aterroriza a Nueva York, tiene una convincente simbiosis de "film noir" y película fantástica, y pese a estar aquejada de un cierto trascendentalismo, logra crear un clima inquietante en varios pasajes.

**Space 13/10, 24 hs.**

*Tres camaradas (Three Comrades)*, 1938, dirigida por Frank Borzage, con Robert Taylor y Margaret Sullavan.

La obra de Frank Borzage es una

rol de "La Carancha". Pero seguramente el verdadero acontecimiento del mes será la exhibición, el **jueves 5 a las 22 y 2 hs.** en el ciclo *Función latina*, de *La fuga*, la mítica película de Luis Saslavsky, que se consideraba perdida para siempre. Film que significó, al decir de los que lo vieron, una auténtica ruptura dentro de la narrativa de la época, su proyección es un hecho largamente esperado por todos los interesados en conocer los hitos fundamentales de nuestra cinematografía. ■

Jorge García

de las más personales y menos estudiadas del cine norteamericano. En esta versión de la famosa novela de Erich María Remarque, sobre tres amigos que al volver de la guerra se enamoran de la misma mujer, el intransigente romanticismo del director supera ampliamente a la retórica del escritor por medio de una realización que pone en escena, como en toda su obra y por sobre todas las cosas, la intensidad de los sentimientos.

**Space 9/10, 16 hs.**

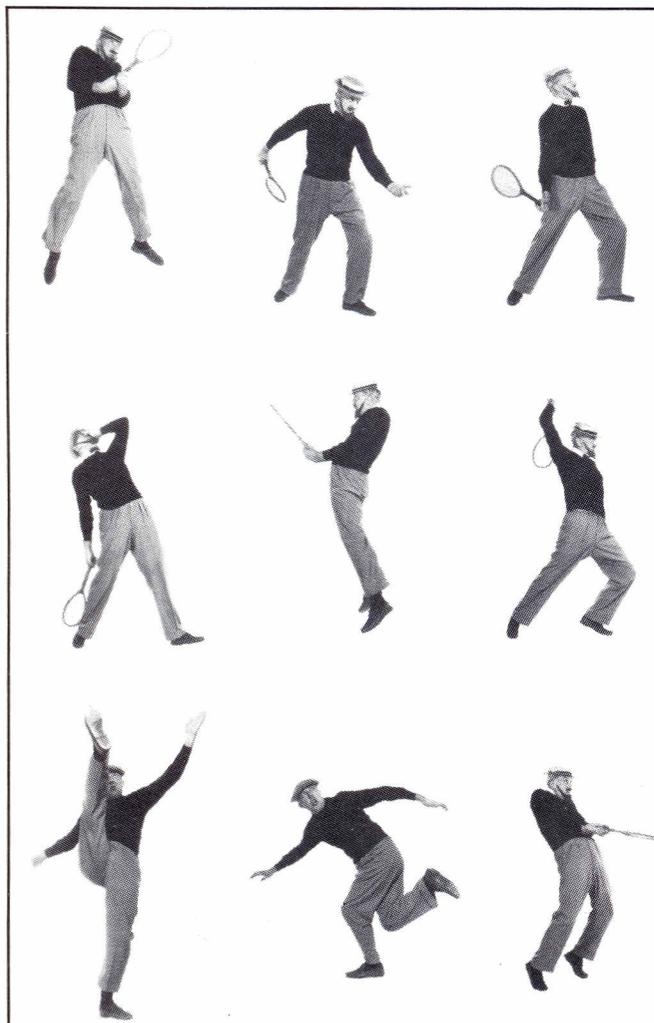
*Hombres sin rumbo (Man Without a Star)*, 1955, dirigida por

King Vidor, con Kirk Douglas y Jeanne Crain.

Pese a sus altibajos, incluso dentro de una misma película, King Vidor es uno de los grandes primitivos del cine norteamericano. Este atípico western sobre el enfrentamiento de ganaderos y rancheros, tiene la estructura y los personajes de un film negro, con Jeanne Crain como mujer fatal, y es una buena muestra del talento del realizador. **TNT 28/10, 21 hs.**

*La línea marginal (The Narrow Margin)*, 1952, dirigida por Richard Fleischer, con Charles McGraw y Marie Windsor.

Si bien en los últimos años de la carrera de Richard Fleischer hay muy pocas obras rescatables, durante las décadas del 50 y 60 dirigió varios títulos recordables. Este pequeño thriller clase B, que transcurre casi todo dentro de un tren donde un policía debe proteger a la viuda de un gangster que tiene que testimoniar en un juicio y teme ser asesinada, logra una gran concentración dramática en tiempo y espacio, con una puesta que acentúa lo claustrofóbico de la situación. Una pequeña joyita. **TNT 6/10, 15 hs.** ■



## 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 6° A  
Teléfono y Fax: 322-7518**

# Películas para ver en octubre

<b>Sábado</b>	<i>Lo que no se perdona</i> (J. Huston) <b>Cine Canal, 10.15 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Como caídos del cielo</i> (K. Loach) <b>VCC 23, 6, 12 y 18 hs.</b>
<b>1</b>	<i>Piso de soltero</i> (B. Wilder) <b>TNT, 14.45 hs.</b>	<b>17</b>	<i>El río</i> (J. Renoir) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Vecinos y amantes</i> (R. Quine) <b>CV 30, 18.20 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Sweet Charity</i> (B. Fosse) <b>USA-Network, 15 y 1 hs.</b>
<b>2</b>	<i>Los fantasmas de un hombre respetable</i> (C. Chabrol) <b>CV 5, 22 hs.</b>	<b>18</b>	<i>New York, New York</i> (M. Scorsese) <b>CV 5, 23.50 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>¿Qué tal, Bob?</i> (F. Oz) <b>Space, 20 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>La Marsellesa</i> (J. Renoir) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>
<b>3</b>	<i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) <b>VCC 32, 11, 13.30, 16, 23 y 1.30 hs.</b>	<b>19</b>	<i>Scanners</i> (D. Cronenberg) <b>CV 30, 22 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Yo seré la estrella</i> (S. Donen) <b>CV 30, 15.30 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Dulce pájaro de juventud</i> (R. Brooks) <b>TNT, 18.55 hs.</b>
<b>4</b>	<i>Deprisa, deprisa</i> (C. Saura) <b>Cinemax, 1.30 hs.</b>	<b>20</b>	<i>Janis</i> (H. Alk) <b>USA-Network, 3 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>Las reglas del juego</i> (J. Renoir) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Mi pecado fue nacer</i> (R. Walsh) <b>Cinemax, 9.15 hs.</b>
<b>5</b>	<i>Búsqueda frenética</i> (R. Polanski) <b>HBO, 0.30 hs.</b>	<b>21</b>	<i>La noche de los muertos vivientes</i> (G. Romero) <b>I-SAT, 14 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Lo que el cielo nos da</i> (D. Sirk) <b>Cine Canal, 15 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>Darkman</i> (S. Raimi) <b>USA-Network, 20 hs.</b>
<b>6</b>	<i>Apocalipsis Now</i> (F. F. Coppola) <b>VCC 23, 24 hs.</b>	<b>22</b>	<i>Asesinos S. A.</i> (A. Pakula) <b>CV 30, 22 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>Erase una vez en el Oeste</i> (S. Leone) <b>Cine Canal, 17.15 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>Lo que resta del día</i> (J. Ivory) <b>HBO, 18.15 hs.</b>
<b>7</b>	<i>El hombre lobo americano</i> (J. Landis) <b>USA-Network, 20 y 4 hs.</b>	<b>23</b>	<i>Aguirre, la ira de Dios</i> (W. Herzog) <b>I-SAT, 22.45 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>Silencio, se enreda</i> (P. Bogdanovich) <b>VCC 23, 14 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Renegado vengador</i> (M. Winner) <b>Cine Canal, 14.15 hs.</b>
<b>8</b>	<i>Punto límite</i> (K. Bigelow) <b>Fox, 23.30 hs.</b>	<b>24</b>	<i>La herencia de la carne</i> (V. Minnelli) <b>TNT, 16.25 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Confía en mí</i> (H. Hartley) <b>VCC 23, 22 y 4 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Bonjour tristesse</i> (O. Preminger) <b>CV 30, 11.30 hs.</b>
<b>9</b>	<i>Los usurpadores de cuerpos</i> (P. Kaufman) <b>Cine Canal, 1.15 hs.</b>	<b>25</b>	<i>Sopa de ganso</i> (L. McCarey) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>El patriota</i> (D. Sirk) <b>Cine Canal, 18.45 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>El salario del miedo</i> (H. G. Clouzot) <b>VCC 32, 11, 13.30, 16, 23, 1.30 y 4 hs.</b>
<b>10</b>	<i>Soberbia</i> (O. Welles) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>	<b>26</b>	<i>Ropa limpia, negocios sucios</i> (S. Frears) <b>CV 5, 23.50 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Depredador</i> (J. McTiernan) <b>Fox, 21 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Will Penny, el solitario</i> (T. Gries) <b>Cine Canal, 16 hs.</b>
<b>11</b>	<i>Gatica, el Mono</i> (L. Favio) <b>VCC 25, 22 y 24 hs.</b>	<b>27</b>	<i>Noches salvajes</i> (C. Collard) <b>VCC 23, 24 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>Amanece</i> (M. Carné) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Los pájaros</i> (A. Hitchcock) <b>VCC 32, 14, 16, 2 y 4 hs.</b>
<b>12</b>	<i>Lolita</i> (S. Kubrick) <b>CV 5, 23.45 hs.</b>	<b>28</b>	<i>Esperando al bebé</i> (S. Frears) <b>VCC 25, 22, 24 y 2 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Matrimonio por conveniencia</i> (P. Weir) <b>Space, 22 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>Malas compañías</i> (R. Benton) <b>VCC 25, 12 y 20 hs.</b>
<b>13</b>	<i>Taxi Blues</i> (P. Lounguine) <b>CV 30 hs, 1.25 hs.</b>	<b>29</b>	<i>El extraño caso del Dr. Petiot</i> (C. de Chalonge) <b>VCC 32, 22, 24 y 2 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>Días de gloria</i> (T. Malick) <b>CV 30, 14.45 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>Agridulce</i> (M. Newell) <b>Cine Canal, 11.15 hs.</b>
<b>14</b>	<i>Olivier, Olivier</i> (A. Holland) <b>VCC 23, 24 hs.</b>	<b>30</b>	<i>Conan, el bárbaro</i> (J. Milius) <b>Fox, 23 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>Alto espionaje</i> (M. Ritt) <b>VCC 32, 14 y 16 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) <b>CV 30, 13.35 hs.</b>
<b>15</b>	<i>El golpe</i> (G. R. Hill) <b>Space, 20 hs.</b>	<b>31</b>	<i>Lo que no fue</i> (D. Lean) <b>VCC 32, 11, 13, 15, 23, 1 y 3 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) <b>Space, 16 hs.</b>		
<b>16</b>	<i>Un milagro para Lorenzo</i> (G. Miller) <b>Cine Canal, 22 hs.</b>		

Recomendaciones especiales,  
comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

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

			Q	FF	GN	GJC	AR	SG	JG
Belleza negra	C. Thompson	AVH						6	
Cortázar	T. Bauer	Gativideo	5	6		6	5	5	5
Cheque en blanco	R. Wainwright	Gativideo						4	
Disparos sobre Broadway	W. Allen	Gativideo	9	9	8	8	6	8	5
Duro de matar-La venganza	J. McTiernan	Gativideo	4		6	4		7	
El cielo y tú	A. Litvak	Cobi		10	10				8
El gran salto	J. Coen	Transeuropa	6	6	4	4	4	6	3
Fórmula para amar	F. Schepisi	AVH		4				7	
La historia de Vernon e Irene Castle	M. Sandrich	Cobi		9		7	8		6
Mario, María y Mario	E. Scola	Gativideo	7		8			7	3
Que el cielo la juzgue	J. Stahl	Cobi		10		9	10		9
Regreso a casa	R. Reiner	Transeuropa						7	
Rob Roy	M. C. Jones	AVH			1	2	1	1	
Streetfighter, la última batalla	S. De Souza	LK-Tel						5	
Una luz en el infierno	R. De Niro	Transmundo	9	9	9	4	8	7	4

# La Videoteca

Cinefilos S.R.L.  
Presenta

Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

*Cine de Autor*  
*Cine Mudo*  
*Clasicos del cine*  
*Cine Argentino*  
*Documentales*  
*Operas, Ballets, Musicales,*  
*Arte, Pintura*  
*y algunas rarezas más.*

## DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



- 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.

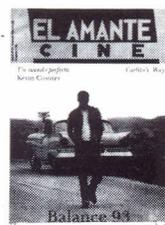
# Video del Angel



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

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

# Algunos viejos Amantes aún están disponibles...



1992: del 4 al 10

1993: 11, 12 y 14 al 22

1994: del 23 al 34

1995: del 35 al 39



La Embajada de  
Francia en Argentina y  
la Secretaría de Extensión de  
la Universidad de Buenos Aires  
y la participación del Instituto de  
Cooperación Iberoamericana  
presentan



exhibición de videos

retrospectivas de  
Argentina, Francia, Brasil,  
Colombia y Chile

clases magistrales sobre la  
influencia de la tv en las  
artes plásticas y audiovi-  
suales a cargo de  
Jean Paul Fargier

videoinstalación de Nam  
June Paik

presentación del libro  
Video Escrituras de Jean  
Paul Fargier

retrospectiva con la  
presencia de Sandra Kogut

4° Festival

Francolatinoamericano

de **videoarte**

Del 16 al 22 de Octubre de 1995

Informes: Servicio Cultural  
de la Embajada de Francia y Centro  
Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038



**Centro Cultural  
Ricardo Rojas - UBA**

Servicio Cultural  
Embajada de Francia  
en Argentina



INSTITUTO DE  
COOPERACION  
IBEROAMERICANA

# Harpo Marx speaks



**Buenos Aires Herald**

El diario argentino escrito en inglés