Año 4 Nº 44 Octubre de 1995 $ 7,50.-
Uruguay $ 20.-

EL AMANTE CINE



Los puentes de Madison

Olvídate de París

El censor / Apollo 13

Tomás Abraham sobre la TV

Festival de Nueva York

Margarethe von Trotta

Derek Jarman

Buster Keaton

En Protección Médica

SOLIDEZ

Mediplan® U.T.E.

INTERSALUD
SISTEMAS DE SALUD

Casa Central: Av. Córdoba 3200 - Cap. Tel.: 866-1888- **Agencia Once:** Av. Corrientes 2811 - Cap. - Tel.: 963-6922/962-5775
Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" - Cap. - Tel. 781-5882 - **Agencia Caballito:** Av. Rivadavia 5429 - Cap. Tel. 902-5996/2136
- **Agencia Ballester:** Córdoba 25 - V. Ballester - Tel. 768-0946 - **Rosario:** Maipú 26 Rosario - Santa Fe - Tel. 24-6666

Año IV - Nº 44

EL AMANTE CINE

Octubre 1995

Queridos amigos:
Por una serie de razones que no incluyen la riqueza personal, dos de los directores (Flavia y Quintín, afortunadamente casados, lo que implica una sola habitación en el hotel) decidieron tomarse dos semanas de vacaciones en Nueva York. La idea era olvidarse un poco del cine y despejarse. Justo empezaba el Festival de Nueva York. Se quedaron tres semanas. Vieron casi treinta películas cada uno.
Esto no solo trajo consecuencias personales —acabamos de hablar con el hospicio y aseguran que en un par de días les van a aflojar las cintas de las camisas de fuerza— sino para la revista misma. Flavia expone en un diario de viaje —dictado a su enfermera— los sufrimientos de semejantes vacaciones. Quintín escribió —sobre las acolchadas paredes de su celda con una birome que entró al hospicio oculta en su melena— sobre el cine que vio, lo que implica el adelanto de los estrenos de los próximos meses en nuestro país más algunas películas interesantes que seguramente jamás llegarán a nuestro suelo. Complementa este suculento informe una entrevista al director del Festival, Richard Peña. Los próximos números incluirán más frutos de este viaje, incluyendo un reportaje al excelente director inglés Terence Davies.
A la serie de calamidades que sufre el cine argentino (muchas de ellas en forma de película) se le debe agregar este mes la suerte miserable que sufrió *El censor*. Vista por solo un puñado de personas, apenas estuvo una semana en cartel. No fue solo el público el que le dio la espalda, la crítica la rechazó casi en bloque y algunos medios —como el *Clarín*— no cumplieron con el rito del anticipo. Al mismo tiempo, le negó la posibilidad de comprarla para su emisión posterior en televisión. Más allá de los méritos de la película (ese medio benefició a algunos bodrios incomparables solo por formar parte de su producción) resulta claro que *El censor* tocó un nervio sensible. La sociedad solo parece estar dispuesta a aceptar historias de los años oscuros que la exculpen y la dejen afuera. La infrecuente sutileza con que Eduardo Calcagno trató al personaje del censor resultó inaceptable para muchos, dejando implícitamente a productos complacientes como la única versión posible de esa época. No todos los redactores comparten esta opinión de los tres directores; respetuosos de la divergencia, publicamos dos críticas, una que refleja ese rechazo generalizado y otra de uno de nosotros.
Incorporamos en este número una columna de opinión relacionada con la televisión. Fue bautizada "El AmanTV" y la firma nuestro filósofo amigo Tomás Abraham. Nos sentimos orgullosos de esta valiosa incorporación y le damos la bienvenida. Otra visita es la del realizador santafesino Raúl Beceyro (cuya misma obra es analizada en una nueva sección de la "Guía del amante" dedicada al cine que se exhibe fuera de los circuitos comerciales). Beceyro se hace cargo del estado de la industria cinematográfica argentina en relación con el Estado y la bendita ley. Están las puertas abiertas para más opiniones al respecto.
El número se complementa con una variedad grande de notas: las secciones acostumbradas, la historia de la televisión, las películas con romance a plazo fijo, las coberturas de la visita de Margarethe von Trotta y el ciclo de Derek Jarman, el homenaje a los cien años de Buster Keaton. Veinte firmas distintas cubren un espectro de opiniones y temas que van desde las críticas de los estrenos más comerciales hasta películas que solo pueden verse en lugares muy específicos. Como bien lo representan nuestros veraneantes neoyorquinos, todo el cine nos interesa. Donde haya una película, allí estaremos.
Para cerrar y relacionado con esa voracidad, un pedido y ofrecimiento a la vez. El número pasado inauguramos una sección dedicada a comentar cortometrajes, "El rincón de los chicos". Quienes quieran mostrar sus trabajos para esa sección acérquenlos a nuestra redacción por la tarde, en formato VHS. Gracias.
Hasta la próxima.

SUMARIO

Estrenos
Los puentes de Madison 2
El censor 4
Apolo 13 6
La promesa, Lancelot, el primer caballero, El amor y la furia, Más allá del límite, Corina, Corina, Asesinato en primer grado, Peperina, Tom & Viv, La máquina de la muerte, Olvídate de París, Tumba al ras de la tierra, Muerte súbita 7

Festival de Nueva York
Blues de la hormiguita viajera 12
Vacaciones en un cine 15
Entrevista al director del Festival 22

Margarethe von Trotta 24
Historia de la TV 28

Especial Buster Keaton 32
El personaje 33
El director 36

Cine: industria nacional 39
Derek Jarman 42
Romances breves 44
Diccionario cinéfilo 46
El AmanTV 48
Mundo cine 49
Correo 53

Guía del amante
Cine alternativo 54
Libros 55
Discos 56
TV 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 Mosenson, Sebastián Sánchez, Alejandro Lunadei, Tomás Abraham, Nicolás Trovato, y Tino y Norma Postel.

Ortega: Haydée Thompson
Gasset: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en quiebra: Gustavo Lalín Castagna
10: Gustavo Requena Johnson, el Diego
Corrección: Gabriela Ventureira, el ataque de la mujer gigante
Repostería: La fiesta de Postelette
Matracas: Tino de la Fuente
Diagramación y composición: Carlitos Almar, cada día arma mejor
Tipea: El Pampa
Asesor diseño: Fernando Santamarina, diseña tu fiestita
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (la gassstan): *Proyección.* Rivadavia 2134 5º G
Distribución: *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

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

Los puentes de Madison

The Bridges of Madison County
EE.UU., 1995, 134'
Dirección: Clint Eastwood.
Producción: C. Eastwood y Kathleen Kennedy.
Guión: Richard LaGravenese sobre la novela de Robert James Waller.
Fotografía: Jack N. Green.
Música: Lennie Niehaus.
Montaje: Joel Cox.
Intérpretes: Meryl Streep, Clint Eastwood, Annie Corley, Victor Slezak, Jim Haynie, Sarah Kathryn Schmitt, Christopher Kroon.

El mejor de los recuerdos

por Flavia de la Fuente

Me resulta difícil imaginar a Clint Eastwood leyendo con deleite y apoltronado en un sillón la novela *Los puentes de Madison County* de Robert James Waller. Más difícil aun imaginándose a sí mismo interpretando el papel de Robert Kincaid.
Yo leí la novela, que es una historia de amor simple, directa, emotiva y muy, muy cursi. El parecido físico del personaje de la novela, Robert Kincaid, con Eastwood es increíble. Uno lee el libro y cree que lo escribieron pensando en este actor: el pelo plateado, la mirada azul, alto, flaco, duro. Lo que es definitivamente impensable en boca de Eastwood son las líneas que Waller le hace decir a Robert Kincaid en la novela. Aquí van algunas a modo de ejemplo: "Soy el camino y un peregrino y todas las velas que fueron al mar" (esto susurrado mientras le hacía el amor a Francesca); "Euclides no siempre tenía razón. Pensaba que las paralelas seguían paralelas hasta el infinito, pero también es posible un modo de vida no euclidiano en el que las paralelas se tocan, allá, muy lejos. Un punto en el que todo desaparece. La ilusión de la convergencia", "Antes de ser hombre fui flecha; hace mucho tiempo", etc., etc.
Uno de los pocos wallerismos que pude detectar en el film es la frase que repite dos veces Eastwood: "Esta certeza viene una sola vez, y nunca más". No sé, cada vez que la decía me hacía sentir incómoda. Algunos wallerismos perdidos son para mí los pocos puntos flojos de la película.
Y volviendo a la imagen de Eastwood en el momento de su primer acercamiento a *Los puentes de Madison County*, creo que vio la oportunidad de hacer una película que es a la vez un film sobre el relato de un gran amor y sobre la desmitificación de esa idea. Me imagino a Eastwood cerrando el libro, pensando que tiene en sus manos una buena historia pero que necesita un gran trabajo de guión para que quede algo interesante.

Las diferencias. Uno de los logros de la película son todos los cambios que hizo Eastwood o su guionista Richard LaGravenese al texto de Waller. 1) *La estructura de la película.* La elección de los hijos como narradores de la historia, que van descubriendo junto con nosotros, los espectadores, la verdadera historia de Francesca. Los hijos, en la novela, son los que le relataron la historia a Waller (esto aparece contado por Waller en el prólogo). La historia de amor está narrada de un tirón, en tercera persona, y tiene varios epílogos: la carta de Francesca a sus hijos, un texto de Kincaid: "La caída de la dimensión z", y una entrevista del autor a un músico amigo de Kincaid. El comienzo del film, con el conflicto desatado por el pedido de cremación de la madre, no existe en el libro y es un punto de partida bárbaro para el desarrollo de la historia y el crecimiento de los personajes de los hijos. Además de narradores, los hijos son el contraste cómico de una historia que de otra manera resultaría insoportable. En cada aparición dicen alguna frase o tienen actitudes que hacen reír, sobre todo el troglodita del hijo varón, que no puede creer lo que está escuchando en las palabras de su propia madre, "que después de un hecho tan importante como tenerlo a él, se le ocurrió seguir teniendo sexo". Hay una línea de diálogo entre los hermanos que me resultó graciosísima y que obviamente no está en el texto de Waller: "Y ahora me vengo a enterar de que mi madre era Anaïs Nin". Todo lo que es humor es un agregado ya que si algo caracteriza al texto de Waller es la ausencia de humor. Por supuesto que tampoco está el chiste de las flores venenosas. 2) *Robert Kincaid.* Eastwood convierte a Robert Kincaid en un personaje humano y para nada ridículo, un hombre de una gran sensibilidad, que sabe cómo hacer feliz a una mujer. El Kincaid de Eastwood está lejos del filósofo/poeta de pacotilla creado por Waller, que recorre el mundo diciendo pavadas inefables y que da la impresión de ser único en su género como así lo da a entender Francesca en la novela ("Solo deseo que un día vosotros podáis vivir lo que yo he experimentado; de todos modos pienso que no es probable... creo que solo hubo un Robert Kincaid, y nada más", les escribe Francesca a sus hijos en su carta de despedida). Por otra parte, el Kincaid/Eastwood en vez de andar diciendo aforismos es un hombre que le hace preguntas íntimas y casi atrevidas a la mujer que tiene enfrente y a la cual desconoce. 3) *Mrs. Redfield.* La inclusión de un personaje, la mujer repudiada del pueblo, que luego devendría en amiga inseparable de Francesca. Otro signo de que no hay una sola Francesca. Que cada uno tiene sus propias historias y pasiones tan intensas o más que la de Francesca y Robert. 4) *Molestias que coexisten con el gran amor.* La inclusión de las moscas y de la visita de la amiga Madge en un momento más que inoportuno le da otro toque más de realismo a la historia que se está contando. No todo son rosas. 5) *El cornudo.* La manera respetuosa con que se trata al marido, Richard Johnson. Es un buen hombre, trabajador, cariñoso y limpio. En la novela, en cambio, se llega a contar que hace el amor una vez cada dos meses y que el erotismo le es absolutamente ajeno. 6) *Country vs. jazz.* La música (que me gustó aunque no sé si hubiese quedado mal con la original) es una elección exclusiva del director del film. En lugar de la música country y folk (explícitamente Waller cita a Hank Snow, un famoso músico country) a la que se alude constantemente en la novela, Eastwood elige principalmente el jazz y cierta música romántica maravillosa para acompañar encuentros amorosos de Francesca y Robert. 7) *"El gran amor".* Mientras que la novela es otro cuento sobre "el único y verdadero amor", la película se trata de otra cosa. Francesca no se queda solamente para cumplir con sus deberes de madre y esposa sino que también lo hace porque



Meryl Streep y Clint Eastwood en *Los puentes de Madison*

sabe que esos cuatro días son así porque son justamente solo esos cuatro días. Cuando ella le pregunta a Robert hasta el fastidio (esto tampoco está en la novela) si la cosa con ella es verdaderamente distinta, si la ama de verdad, no lo hace para decidir si se va con él o si se queda (en todo momento está claro que se va a quedar en casa), sino para tener la certeza de que el recuerdo que va a atesorar toda su vida y que la va a ayudar a seguir viviendo en su rutina llena de detalles de Iowa es verdadero y no el resultado de la imaginación de una ingenua ama de casa engañada por un viajero de paso.

Más logros de la película. Los textos que sí toma Eastwood de la novela son los referentes a la fotografía. Todo su trabajo parece tender a hacer más realista la historia y, no casualmente, el tema de la fotografía está bien tratado por Waller, ya que él mismo es fotógrafo profesional. Kincaid como fotógrafo es uno de los puntos más sensuales de la novela. Las líneas que dice Kincaid sobre el arte en la película parecen comentarios de Eastwood sobre su propio cine. Por ejemplo, al referirse a un verso de Yeats tanto en la novela como en el film Kincaid dice: "Realismo, economía, sensualidad, belleza, magia. Cuadra con mi herencia irlandesa". En otro momento de la película Francesca se refiere a la belleza de una foto de Kincaid con estas palabras: "Parece que la cámara no estuviera allí". También son interesantes las conversaciones sobre si Kincaid es o no un artista (ausentes en el libro) que obviamente aluden al histórico desprecio que sufrió Eastwood respecto de la crítica de su país y que recién, luego de ser reivindicado como autor por la crítica europea, en especial la francesa, logró luego de largos años de trabajo existir en su propia casa.

Un comentario aparte se merece Meryl Streep, que para mí está bárbara. Cuando leí la novela me aterrorizaba la idea de ver a Francesca, una mujer italiana que vino a casarse, interpretada por la insulsa Meryl. Me ganó. En un registro sobrio, compuso una inmigrante mesurada, creíble y querible. Otro párrafo se merece la actuación de Eastwood, que está maravilloso y más lindo que nunca en su primer papel de hombre perdidamente enamorado. Es imposible olvidar su mirada anhelante bajo la intensa lluvia.

¿Y por qué lloran? Un crítico de la revista *Sight & Sound*, Leslie Felperin, declara no entender por qué la gente llora en los *Los puentes de Madison* y escribe: "Debe ser un problema generacional ya que a mí evidentemente algo se me escapa. En la proyección a la que asistí la mayoría de los espectadores de más de 50 se deshacían en lágrimas". Y yo, aunque todavía estoy lejos de los 50 años, le puedo explicar qué me hizo llorar a mares y seguir moqueando avergonzada por la calle luego de la proyección de la película. (Ignoro por qué lloran los demás.) El imperativo de la madre, la voz en off de Francesca diciendo algo así como "Sean felices, hijos míos. Disfruten de la vida que es algo maravilloso" es algo que produce una melancolía infinita. Las madres saben de la dificultad/imposibilidad de ser feliz en este mundo (y que, para colmo, para mí que soy atea, es el único) pero no pueden evitar/desear que se concrete la excepción para sus hijos. Los hijos, si ya tenemos una cierta edad, también sabemos que es imposible pero comprendemos con dolor que el anhelo desesperado de nuestra madre es auténtico aunque también irrealizable, si no para qué nos tuvieron. Es realmente muy triste. Por eso lloré tanto, Leslie, que debés ser muy joven y todavía creer que la felicidad es posible. (Esta última frase fue mi humilde contribución al wallerismo.) ■

El censor

Argentina, 1995, 110'
Dirección: Eduardo Calcagno.
Producción: Miguel Angel Fernández Alonso.
Guión: Alan Pauls con la colaboración de Jorge Goldemberg.
Fotografía: José M. Hermo.
Montaje: Julio Di Risio.
Intérpretes: Ulises Dumont, Lorenzo Quinteros, Patricio Contreras, Alberto Segado, Rubén Szuchmacher, Boy Olmi, Mauricio Dayub, Márgara Alonso, Kika Child, Lucila Zulueta, Miguel Dedovich, Vivi Tellas.

Un pobre tipo

por Gustavo J. Castagna

Empecemos por el final, por la última media hora del film. Veiravé descubre a Laura en la filmación de una película porno, al viejo amor de fines de la década pasada. El introvertido personaje queda absorto por el nuevo trabajo de su objeto de deseo. Ahora se lo ve más inquieto y tenso cuando Laura lo seduce y él la rechaza. Veiravé se intimida una vez más, no entiende lo que pasa con Laura, cada nuevo encuentro con ella es una sorpresa, como si cada puerta que abriera le hiciera descubrir un nuevo mundo. Un mundo "real" pero también "inmoral" según los códigos de vida de Veiravé. El no puede gozar ni tampoco soñar, como ocurría con el Sr. López, acaso su hermano nunca reconocido. Su visión del mundo empeora cuando conoce a la amiga de Laura y estalla en mil pedazos en el parque de diversiones al ver que ambas son amigas, más que amigas. Pobre Veiravé. Se quedó solo, humillado, en medio de los juegos del parque, maltratado por las mujeres, no entendiendo la situación.

En cuanto al tratamiento de los personajes, la media hora final de Veiravé no escapa a las reglas de la mayoría del cine argentino: miserabilismo, sufrimiento, humillación. Pero Veiravé no es López y su trabajo no es uno más: tiene poder y decide por el resto de la gente. Por eso *El censor* es una película política y con semejante personaje central no se debe andar con ambigüedades, medios tonos o reflexiones para el análisis. Y Calcagno, justamente, hace eso.

Uno de los problemas más graves de *El censor* es su imposibilidad de escaparse de lo "real" y del esquematismo y la caricatura de los personajes que rodean a Veiravé. Como si el militar que personifica Patricio Contreras, el amigo que juega Lorenzo Quinteros, el director que encarna Sergio Renán y el hijo de este último no pudieran salir de un esquema básico: la gesticulación habitual, la marca usual que describe a un personaje, la repetición del estereotipo. En ese sentido, la primera mitad de *El censor* tiene a Veiravé como el personaje más interesante, complejo, seguro de sí mismo y convencido de su trabajo. Son los momentos en que Veiravé es un tipo de clase media que protege la moral y las buenas costumbres cortando y prohibiendo películas, clausurando cines, jugando pelota paleta y dándoles de comer a los gatos. Sustentado en esta idea, *El censor* presenta a un personaje poderoso por la conciencia con que realiza su labor y compenetrado en cumplir su tarea. Sin embargo, poco a poco Calcagno anuncia un riesgoso acercamiento al personaje: Veiravé es protegido en cada uno de sus actos privados, en el hecho de tratar de ayudar al hijo de su amigo, de tener una amistad desde hace años con el director de cine, de prepararle los fragmentos prohibidos de las películas a su asistente. El personaje es respetado por el guión y, en mi opinión, observado desde un lugar condenable: la película aprueba su existencia debido a su aspecto humano, de tipo seguro de sí mismo pero nunca criticado por el carácter autoritario que tiene su trabajo. Es decir, Veiravé, hasta *el viaje en el tiempo* que cambiará su vida, está visto como un ser humano bondadoso en medio de un contexto que permitía su labor.

A partir de la democracia viene lo peor. Vuelve a surgir lo "real" pero ahora reforzado por el toque amarillista con la mirada reaccionaria de *Crónica* y por todas las obviedades posibles desde el guión. Un televisor que trae la figura de Alfonsín, una marcha de lesbianas y gays, un travesti en el baño de hombres, la filmación de una porno y chicas con pelo corto y chicos con pelo largo y arito. Son los momentos en que *El censor* vuelve a los personajes esquemáticos de la primera parte y a la imposibilidad de alejarse del trazo grueso. Pero algo se modifica: si antes Veiravé era un tipo bondadoso, ahora es el tipo obsesionado por una actriz secundaria. Y este es el punto que más me molesta de *El censor*: volver a hacernos creer que todos fuimos culpables de la existencia de Raúl Veiravé/Miguel Paulino Tato. Volver a transmitirnos que la figura del censor fue aceptada por la sociedad.

Cuando al principio de la película Veiravé es entrevistado por la televisión francesa expresa el poder que tiene al cortar y prohibir además de exponer las facultades que posee por encima de las de un crítico de cine. Si recién ahora recuerdo esta escena es porque tiene relación con la segunda parte de la película, segmento en que *El censor* se muerde la cola debido a su ambigua ideología: Veiravé se sorprende con los cambios producidos por la democracia porque, justamente, ya no existe para la sociedad. Decidía por los otros pero ahora es un fantasma que camina por la calle. En lugar de mostrar su decadencia dentro de la misma sociedad, Calcagno y los guionistas lo apartan del entorno, lo reducen a una historia de amor loco pero humillante, lo distancian de lo público y lo abandonan a su aspecto privado. De esa figura poderosa del comienzo no quedó nada. Por lo tanto, Veiravé termina siendo un pobre tipo, otro más de los que poco y nada sabían, un empleado de clase media que cumplía su labor, un insecto que actuaba desde el poder, un nazi romántico enamorado de la imagen de una colegiala después convertida en monja, un personaje al que la película termina aceptando y que bajo ningún concepto debió aceptar. ■

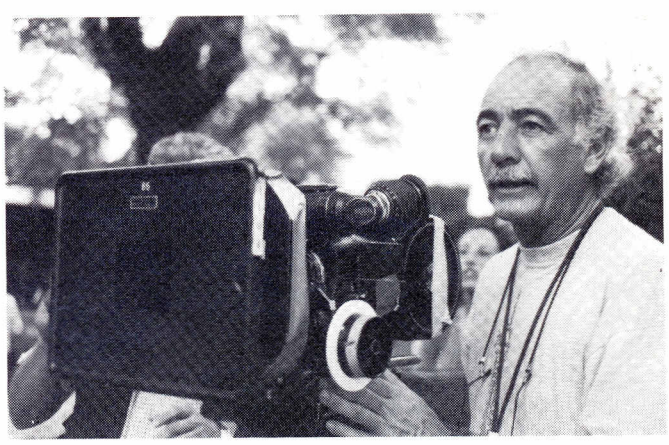
Los censores

por Gustavo Noriega

Una de las grandes virtudes de *El censor* es, al mismo tiempo, la causa de la repulsa casi generalizada que recibió en los medios críticos. La película de Calcagno viola una de las tradiciones más firmes del cine argentino de los últimos años; la que dice que los personajes están definidos pura y exclusivamente por su ideología. Tradición sustentada a fuerza de mediocridad y falta de ideas y a caballo de los éxitos de películas como las que tienen a Aída Bortnik como guionista y que generan en el público un alivio casi instantáneo. No hay nada más tranquilizador que saber que los males van todos juntos y de la mano y se agrupan en un mismo tipo de personas, las cuales, afortunadamente, tienen muy poco que ver con nosotros. No hay nadie en su sano juicio que pueda afirmar que *El censor* esté a favor de la censura o del Proceso: lo que está reclamando cualquier cuestionamiento a la película que pase por lo ideológico es que se perpetúe esa narcotizante fábula que deshumaniza todo lo que nos molesta. El personaje de Ulises Dumont —Raúl Veiravé— ejerce con fervor y convencimiento una tarea detestable; su empeño, su coherencia, su delirante lucidez no mejoran su ideología pero convierten al censor en un bicho interesantísimo, digno de estudio. Para los degustadores de simplismos la película reserva un botón de muestra que sirve para hacer comparaciones: la sobreactuación desaforada de Patricio Contreras haciendo de un militar prepotente y guarango contrasta tan marcadamente con la compleja personalidad del censor que uno piensa que los realizadores se asustaron de la audacia de su propio planteo y cargaron las tintas del milico a modo de coartada.

Quizá lo que haya resultado más intragable para las almas bellas de nuestro medio es que *El censor* pone en escena una idea algo incómoda: la de que Miguel Paulino Tato —el modelo de censor sobre el que se construye el personaje de Veiravé— pertenecía a esa entelequia jurásica conocida como la Gran Familia del Cine Argentino. Los directores, distribuidores, dueños de cine y cineclubistas (la presentación que hizo Salvador Sammaritano en Núcleo lo confirma) le temían y lo despreciaban, pero también lo llamaban por su nombre, lo tuteaban y, en algunos casos, lo apreciaban. Veiravé —el censor de la película— es un cinéfilo sensible y loco: maneja con soltura el cine de Orson Welles y admira desenfrenadamente a una de sus propias víctimas. La fábula cobarde que todos hubieran aplaudido endilgándole la frase "un valiente alegato" hubiera consistido en que el censor fuera un inquisidor encapuchado ajeno al mundo del cine; un cura, un militar, un folklorista, alguien que no manchara la honra de la familia.

La verdadera valentía de *El censor* no consiste en condenar la censura —algo que la película, como corresponde, da casi por descontado— sino en un doble movimiento de miradas. El primero es mirar al censor, y por extensión a algunos de los peores momentos de la década del 70, a los ojos; a un censor real, posible, reconocible y no a un fantasma tranquilizador. El segundo es mirar a través de los ojos del censor mismo. Cuando la película está cómodamente instalada en lo que un distraído podría llamar "cine testimonial", toma un giro fantástico y coloca a su personaje unos siete años después, durante la primavera alfonsinista. El punto de vista pasa a ser el de Veiravé: la democracia es una sucesión de gays, travestis, discursos de Alfonsín y películas pornográficas. Que el mundo en el cual estamos acostumbrados a vivir sea la pesadilla de un censor no puede más que reconfortarnos. Que esto sea mostrado a través de un represor victimizado es un logro estilístico tan poco usual en nuestro país que desconcertó a muchos, acostumbrados a procedimientos menos sutiles. Que la película se anime a correr riesgos no quiere decir que los supere a todos impecablemente. Algunas rémoras del pasado (como la participación de Contreras y otras actuaciones muy flojas) y una cierta imprecisión argumental en la segunda parte ofrecen un flanco débil. Pero aun así *El censor* es un intento audaz y honesto que elude los muchos caminos fáciles que el tema ofrecía. Sacudidos de su sopor, los nuevos censores gritaron "¡Pecado!" y la condenaron. ■



Eduardo Calcagno

Apollo 13

Apollo XIII
EE.UU., 1995, 132'
Dirección: Ron Howard.
Producción: Brian Grazer.
Guión: William Broyles Jr. y Al Reinert sobre el libro de Jim Lovell y Jeffrey Kluger.
Fotografía: Dean Cunley.
Música: James Horner.
Montaje: Michael Hill y Daniel Hanley.
Intérpretes: Tom Hanks, Kevin Bacon, Bill Paxton, Gary Sinise, Ed Harris, Kathleen Quinlan.

Vuela, Forrest, vuela

por Sergio Eisen

Cuando el director Ron Howard le expresó al ex astronauta Jim Lovell su entusiasmo por hacer una película sobre la misión del Apollo 13, este le aconsejó: "simplemente cuente nuestra historia tal como sucedió y usted tendrá una emocionante película". *Apollo 13* se concibe dentro de esta premisa y en ella se encuentran los logros, pero también los límites, para desarrollar una obra más personal y tridimensional como sucedía con *Los elegidos* de Philip Kaufman, donde se exploraban los aspectos menos visibles de los héroes espaciales.

Por momentos la película deja la sensación de estar frente a un folleto científico hermosamente ilustrado; la cámara se zambulle dentro del vientre metálico de la nave espacial cuando se produce el cortocircuito y nos hace participar de la gran aventura que significa llegar a la luna. El desarrollo dramático y los aspectos documentales de la historia están bien balanceados durante el extenso prólogo, con momentos interesantes, como cuando Marilyn Lovell, la esposa del astronauta, pierde su anillo matrimonial, que cae por la rejilla de la bañadera prenunciando la tragedia. Pero a partir del lanzamiento del cohete, Howard insiste en interrumpir los planos interiores de la nave (para mostrar a los científicos de Houston tratando de rescatar la misión) y el conjunto empieza a perder oxígeno junto con los astronautas; anulando así la posibilidad de reflejar, por ejemplo, la inmensa soledad, la infinita distancia y el interminable silencio que probablemente sentían estos tres hombres.

Apollo 13 hubiera sido otra película con una narración apoyada en un punto de vista doble: Marilyn/Lovell, Lovell hijo/Lovell padre, o el de Lovell y el astronauta que no pudo viajar al espacio. Encerrado en la oscuridad de su cuarto, el pequeño Lovell juega a ser su padre explorando con su linterna los misterios del firmamento a través de su sábana decorada con las constelaciones. La escena ilumina la historia porque trata no solo de la identificación de un hijo con su padre, sino también de la necesidad de estar cerca experimentando lo mismo que él, pero por sobre todo expresa la incertidumbre y la angustia contenida del propio Lovell cuando no sabe si va a poder volver a la Tierra.

El privilegio que Ron Howard concede a la relación entre los astronautas y los expertos de la NASA no resulta extraño: sus personajes generalmente se definen en relación con una estructura social mayor. Howard cuenta historias personales que siempre confluyen en la presencia de un grupo que actúa como medio de contención y soporte.

- Los jubilados de Florida, en *Cocoon,* organizan sus vidas dentro de un marco comunitario. Las decisiones del grupo tienen más peso que las individuales y familiares y, cuando existe la posibilidad de un cambio como viajar a otro planeta donde las personas son eternamente jóvenes, se insinúa la idea de trasladar ese mismo esquema social y reproducirlo en otra galaxia.
- El Departamento de Bomberos, en *Llamarada,* responde a la consigna: "el grupo nunca debe ser dividido; si tú caes, caigo yo también".

En la película, los lazos afectivos primarios se consolidan y perpetúan a través del sentido de pertenencia a esa institución.

- En *El diario*, en un tono completamente diferente, Michael Keaton hace malabarismos para conciliar su vida familiar con su compulsiva vocación laboral dentro de la fagocitante estructura de un diario que para él significa la vida.

Las palabras finales de Lovell en *Apollo 13* están dedicadas a todos aquellos que hicieron lo posible para traerlos de nuevo a casa, pasando por alto la responsabilidad de esos técnicos que, como parte del establishment, enviaban expediciones espaciales tan precarias e inseguras como las carabelas de Colón cuando descubrió América.

Es imposible hablar de *Apollo 13* sin pensar en Tom Hanks, también es imposible hablar de Hanks sin pensar en sus personajes anteriores. Hay algo de Forrest Gump en el personaje de Jim Lovell, el hombre que perdió la luna. De no ser porque Forrest estaba en ese mismo momento en la guerra de Vietnam, esta hazaña lunar bien podría haberlo tenido como héroe y sumarse como un evento más en su ilustre saga. Entre Lovell y Forrest puede haber un abismo de diferencias, como los números que separan el coeficiente intelectual de uno y otro; sin embargo, algo mucho más universal los une: ambos son seres simples, comunes, capaces de vivir historias extraordinarias.

Lo que hace de Lovell un "héroe" no es la consecuencia de pisar o no la luna, sino su enorme capacidad y convicción para creer en lo que hace y siente. Desde el jardín de su casa contempla la luna y con su pulgar juega a ocultarla, acortando la distancia entre su sueño y el espacio real que los separa. En su nave, cuando no sabe si va a poder volver, repite el gesto pero ocultando esta vez la Tierra. Lovell, el hombre fascinado que perdió la luna, sabe que nunca va a llegar a ella, pero esa certeza no le impide soñar y en ese sueño sentir que sus pies dejan una huella en la polvorienta tierra lunar. ■

La promesa
(Die Versprechung)

Margarethe von Trotta
Alemania, 1994
Con Corinna Harfouch, August Zirner y Eva Mattes.

En el reciente ciclo sobre la obra de Margarethe von Trotta realizado en la Sala Lugones pude revisar varios títulos de la realizadora que no veía desde hacía mucho tiempo, con un balance bastante más satisfactorio que lo que la memoria denunciaba. De allí la favorable expectativa que tenía ante el estreno de su última película, que significaba el retorno a Alemania luego de tres títulos filmados en Italia.
La promesa narra la historia de dos amantes, Sophie y Konrad, que viven en Berlín oriental y que en 1961, tras la construcción del Muro, intentan huir al otro lado, objetivo que solo logra ella. En los casi treinta años que siguen solo se verán cuatro veces, quedando en la primera ocasión ella embarazada. Salvo esos fugaces encuentros, las vidas de los amantes seguirán distintos rumbos hasta que el día de la caída del Muro, en medio de la multitud exaltada y alegre, Sophie, Konrad y su hijo ya adolescente se van acercando para su posible y definitivo reencuentro.
Si la intención de von Trotta fue la de realizar una historia de amor condicionada por las variables históricas que al mismo tiempo fuera una metáfora sobre la división y reunificación de las dos Alemanias, debo decir que el propósito está lejos de ser logrado. Con una puesta en escena que no logra casi en ningún momento integrar los dos niveles de la historia, el romántico y el político, el film discurre como un lavado intento de aproximación crítica a las últimas décadas de la vida alemana, a través de una peripecia individual. Falta convicción y pasión en los encuentros ocasionales entre los dos amantes —si bien, como también es característica bastante habitual en la directora, el personaje masculino es el más indeciso y timorato—, que deben enfrentar (debe decirse que sin excesivo entusiasmo) una situación desfavorable. En lo que atañe a la *visión política*, hay en von Trotta una marcada tendencia a estereotipar los personajes, particularmente los que viven en el lado oriental, bordeando en algún caso peligrosamente la caricatura (el inspector policial que interpreta Hark Bohm, eterno villano de Fassbinder). Por otra parte la película abusa de lo discursivo, con personajes que continuamente exponen sus ideas (el profesor de Konrad, su hermana religiosa), lo que le da al film un inocultable tono mensajístico, impuesto de antemano. La filmografía de Margarethe von Trotta, sobre todo la anterior a *Rosa Luxemburgo*, ese otro ambicioso film fallido, se caracteriza por la emoción que logra insuflar a historias intimistas, generalmente protagonizadas por mujeres. Este film, seguramente el menos interesante de su obra, es un paso en falso en su carrera y solo futuras obras se encargarán de responder si es apenas un traspié pasajero. ■

Jorge García

Lancelot, el primer caballero
(First Knight)

Jerry Zucker
EE.UU., 1995
Con Sean Connery, Richard Gere, Julia Ormond, Ben Cross y John Gielgud.

La leyenda del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda es una de las más apasionantes que existen. De las versiones literarias y de las adaptaciones que estas tuvieron en el cine debemos mencionar solo algunas y dejar para otro momento el análisis de un tema que excede claramente este espacio. *La muerte de Arturo*, de Thomas Mallory, y la adaptación literaria que de ese libro hizo más tarde John Steinbeck en *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* pueden considerarse hoy en día como el centro de la literatura artúrica. De las muchas y variadas versiones de la leyenda que han sido llevadas a la pantalla (de Bresson a los Monty Python y siguen las firmas) *Excalibur* (1981, John Boorman) es la que mejor ha entendido el espíritu original y adaptado la historia de manera más completa.
Lancelot devuelve al rey Arturo a Hollywood luego de varios años de adaptaciones europeas y la pregunta que uno se hace es si debe compararla con libros y películas o tomarla como un film aislado con personajes del rey Arturo. Los realizadores del film declaran que el guión es original y hay que admitir que la versión es muy libre y respeta básicamente el triángulo formado por Arturo, la reina Ginebra y sir Lancelot. Aclaro, antes de seguir, que el film saca líneas de diálogo de las versiones literarias, por lo que eso de guión original es bastante relativo.
La reina Ginebra (Julia Ormond) decide aceptar la propuesta de matrimonio del rey Arturo (Sean Connery) y se dirige a Camelot para la boda, en el camino es atacada por los hombres de Malagant (Ben Cross) pero logra huir de ellos con la ayuda de Lancelot (Richard Gere), quien todavía no es caballero de la corte de Arturo. Entre Ginebra y Lancelot nace el amor y esto provocará el conflicto principal, ya que ella también ama a Arturo y se casa con él. Es Ginebra el centro de la historia y el principal motor de esta nueva versión de la leyenda.
A pesar de que la película es entretenida, mantiene el conflicto y está bastante bien realizada, hay algunas cosas que hacen ruido. En primer lugar, la idea de que Lancelot y Ginebra se conozcan antes del matrimonio de ella con Arturo hace que se desvíe un poco la transgresión de dicho amor y el espectador más conservador pueda dormir tranquilo. Con la misma torpeza malintencionada el final se precipita y se simplifica, aunque se pueda interpretar como un acto heroico del rey.
Para que la historia funcione, el film tiene la suerte de estar protagonizado por Julia Ormond, quien en menos de un año ha logrado encontrar un lugar en Hollywood haciendo el papel de mujer inteligente, fuerte, audaz y además (o en consecuencia) bella y sensual. Sí, estoy un poco enamorado de Julia, para qué negarlo, pero la chica tiene futuro, créanme.
Para que Arturo sea un rey es necesario que esté interpretado por Sean Connery, es él quien logra transmitir el espíritu arturiano dentro del film y el que lleva la parte más difícil de interpretar. Sean y Julia juntos logran conmover en cada escena. La despedida final de Arturo es el momento más emocionante del film, sobre todo porque sirve también como homenaje a Sean. Sí, admiro mucho a Sean, para qué negarlo, pero el tipo es un rey, todos lo saben.
Para que todo lo dicho hasta acá se caiga a pedazos, el film tiene la no accidental desgracia de que Lancelot esté interpretado por Richard Gere. Peor elección no pudieron hacer, Richard Gere no tiene nada de Lancelot y obviamente lo adaptó a su propia forma de ser; André la foca hubiera sido más creíble que él. Sí, es cierto, estoy harto de Richard Gere, pero no soy el único, ¿verdad?
Si *Lancelot* no es capaz de recuperar plenamente el espíritu del rey Arturo, me veo en la obligación de dedicar, como lo hace todo noble caballero, mi humilde trabajo a la reina: que a partir de ahora vuestro reinado se extienda, querida Julia, y que esté a la altura de vuestro talento, inteligencia y belleza. Ese es mi deseo. ■

Santiago García

El amor y la furia
(Once Were Warriors)

Lee Tamahori
Nueva Zelanda, 1994
Con Rena Owen, Temuera Morrison y Mamaengaroa Kerr-Bell.

Basada en una novela, esta película, opera prima de Lee Tamahori (44 años), no se parece a lo que hasta ahora conocíamos del cine neocelandés: ni al divertido zafarrancho chancho-gore de Peter Jackson (*Mal gusto* y *Muertos de miedo*) ni a la fantasía de Vincent Ward

(*Navigator*) ni a la qualité de Jane Campion. Si a algo es equiparable *El amor y la furia* (horrible título local para *Once Were Warriors*, algo así como "Alguna vez fueron guerreros") es al cine de directores negros norteamericanos (me refiero a películas como *Los dueños de la calle* o *Verdugos de la sociedad*). Como aquellas, esta es una crónica urbana dura, cruda y violenta, contada desde el interior de una minoría. En este caso, los últimos descendientes de los maoríes, primeros pobladores de la actual Nueva Zelanda, vencidos y conquistados por los ingleses en el siglo pasado. Un siglo más tarde, estos hijos de antiguos guerreros no se resignan a la derrota y siguen haciendo la guerra. Claro que se trata, ahora, de una guerra interna. En un doble sentido, ya que la violencia, omnipresente, se dirige hacia el interior de la propia comunidad y hacia el interior de la propia familia. Hay en *El amor y la furia* un clima de encierro, de asfixia, dado por una localización que pasa de un espacio cerrado (la casa) a otro (el bar) y por una falta de actividad (nadie parece trabajar) que convierte al barrio en una caldera a punto de reventar. Hay también algunas de las peleas más violentas que se hayan visto en mucho tiempo (el realizador se confiesa admirador de Peckinpah, Leone y Scorsese). Sobre todo, la más brutal golpiza que recordemos, proferida por un tipo, el protagonista, contra una mujer, su esposa. La historia está contada sobre todo desde los ojos de ella, por lo cual su cara mormosa después de la paliza se siente como si fuera la nuestra. *El amor y la furia* es, al mismo tiempo que una violenta crónica social, un violento melodrama familiar y femenino. Una mujer maorí es la esclava de un pueblo de esclavos, parece sugerir la película. Otra coincidencia con el cine de realizadores negros: a una primera parte en la que se desciende a los infiernos de la microcomunidad se le opone un segundo movimiento, de sentido positivo o redentor. Ante la asfixiante encerrona histórica y social, la redención que la película propone, no sin cierta ingenuidad, es la de la fuga hacia atrás, el retorno a los orígenes, como si aquel paraíso no se hubiera perdido para siempre. Fuga hacia atrás el hijo mayor, hacia los antiguos rituales guerreros, y fuga hacia atrás el hijo del medio, hacia los antiguos rituales místicos. Tras ajustar cuentas con el mundo de los hombres y expulsar al macho, fuga hacia atrás la madre, religándose, ahora al frente de su familia, con el aristocrático linaje tribal del que desciende. Orgullo de raza que recuerda el "orgullo negro" predicado por Spike Lee en sus películas. Por lo demás, *El amor y la furia* tiene más de un punto de contacto con *Rey muerto*, el corto de la salteña Lucrecia Martel que deslumbrara en la reciente muestra *Historias breves*. Lo que no debería sorprender demasiado: no hay nada más parecido a un maorí que un negro de Harlem, un poblador de La Cava o un wichi salteño. ■

Horacio Bernades

Más allá del límite

Ezio R. Massa
Argentina, 1994
Con Mario Pasik, Daniel Miglioranza, Salo Pasik, Luis Luque y Marina Skell.

Ezio Massa, debutante de 22 años, declara ser "fana de John Carpenter". La clase de fana que recopila entrevistas al ídolo y ediciones especiales de sus films en video, además de haberse "inspirado en *Asalto al precinto 13*" para esta película. Además de fana de Ferrara, Coppola, Scorsese y vaya a saber de cuántos ítaloamericanos más. Esa presunta filiación queda desmentida (qué digo desmentida: pulverizada) ya en la primera escena de la película, cuando un auto estaciona frente a una comisaría, el chofer baja, entra a la seccional, y después de que el tipo entró, la cámara se queda quieta ahí, unas décimas de segundo que se miden en horas, mostrando nada: el auto vacío, la puerta de la taquería, el vigilante de custodia... Todo el resto es así: a cada plano le sobran esos segundos, los suficientes como para que la acción (entendiendo por "acción" los eventuales desplazamientos, cansinos y desfallecientes, de unos zombies que hacen de actores) se estanque en una inmovilidad que no es precisamente lo más indicado para una película que pretende ser "una de acción". Si vio, si realmente se tomó el trabajo de *ver* aunque más no fuera una sola película de género (ya no una de ninguno de los nombrados más arriba, sino una cualquiera, del montón), ¿cómo puede ser que este Massa sea absolutamente incapaz de hacer avanzar la acción, de dirigirla hacia alguna maldita parte, si ese es justamente el quid de la cuestión de un thriller, hasta del peor thriller del mundo? En *Más allá del límite* no hay un solo plano que se comunique con el que sigue: todo está pegado con chicle, y ni hablemos de las "historias paralelas" (tres o cuatro) en las que se asienta la estructura del guión. No hay acción, movimiento, pero tampoco personajes, ni drama, ni nada. Todo está filmado de cualquier manera. Si a algo se parece, por momentos, *Más allá del límite*, no es, por supuesto, a *Asalto al precinto 13* sino a *La pistola desnuda* (a cualquiera de ellas), por su uso y abuso (en este caso involuntario, por supuesto) de todo el repertorio de clichés, a destajo. Cuando "el malo" (Daniel Miglioranza) entra en la casa del "bueno" (Mario Pasik) y, *per codere*, le corre una pieza del tablero de ajedrez, la cámara lo muestra en un exagerado primer plano, al tiempo que la partitura estalla, como si el tipo acabara de cometer una marranada atroz. En *Más allá del límite* nunca pasa nada, aunque —cosa curiosa— todo el mundo se la pasa anunciando que van a ocurrir (o que ya han ocurrido, o que están ocurriendo) cosas jodidísimas. Como si los personajes supieran algo que nosotros no sabemos. O tal vez se trate de gente muy aprensiva, no sé. Hay uno que se pasa toda la película en una terraza, aparentemente expiando la culpa de que "su chica" se mató en un accidente (chica con la que antes libró esa clase de maniobras que en los policiales argentinos reciben el nombre de "sexo"). Planos y planos (fotos y fotos, más bien) de las terrazas vecinas, de la ciudad vista desde la terraza, de amaneceres y atardeceres, de antenas de TV, ropa colgada, cables de luz. Una poética de la azotea, tal vez. Dueño de una panza imponente, mal disimulada debajo de una remera tipo carpa, hastiado de todo, la mirada siempre perdida en alguna parte y farfullando frases incomprensibles, quizá Luis Luque, que se supone hace de un tipo de avería, sea el Lugosi de este candidato a Ed Wood argentino llamado Ezio Massa. ■

Horacio Bernades

Nota: Imaginarán ustedes mi sorpresa al leer las crónicas periodísticas después del estreno. Se habló de "buenos trabajos actorales", de "agilidad", de "un narrador con garra", de "buen cine", de una de esas películas que "lo tendrán atado a la butaca" y de que *Más allá del límite* representa "la renovación que el cine argentino está necesitando". ¡Ah, no!, así no vale. Yo también quiero de lo que sirven en las privadas.

Corina, Corina
(*Corrina, Corrina*)

Jessie Nelson
EE.UU., 1995
Con Whoopi Goldberg, Ray Liotta, Tina Majorino, Joan Cusack y Don Ameche.

Una niña (Tina Majorino) pierde a su madre y deja de hablar. Su padre (Ray Liotta) necesita alguien para que lo ayude con la casa y la niña cuando él vuelve al trabajo. Entre todas las personas que se presentan al empleo, una de las menos indicadas —Corina (Whoopi Goldberg)— es la única que se comunica con la pequeña. Es contratada de inmediato y demuestra ser poco eficaz con la casa pero muy efectiva con la nena. Con este simple argumento se puede hacer cualquier comedieta de televisión. *Corina, Corina* no lo es por varias razones, a saber: buen guión y buena dirección (ambos de la debutante

Jessie Nelson) y buenos actores. Además la acción transcurre a fines de los 50 y la película describe muy bien dicha época, trazando un interesante paralelo entre el universo del protagonista y el de Corina y la tensión en ambos lados por una posible relación interracial.
Pero si todo esto le da el marco adecuado al film, lo que mejor está logrado es la relación de los tres personajes principales, sus temores, su tristeza, sus cosas más queridas.
La película crece a través de ellos y abandona algunos lugares comunes del comienzo para imponerse como una historia que explora con simpleza temas comunes a todos los seres humanos. Y además es una comedia, y es entretenida, y no tiene la absurda capa de grasa del cine supuestamente trascendental.
Ray Liotta es un actor que cuando está bien es bárbaro y cuando está mal es un monstruo, acá está bien; Whoopi, siempre que le den algo para hacer, lo hace bien, acá tiene mucho para hacer. Pero la verdadera estrella del film es Tina Majorino en su tercera aparición del año (*André* y *Waterworld* son las otras), la petisa la gasta; si hay que llorar, todos a los botes, pero si hay escenas de comedia las hace también de maravilla. Puede ser un poco exagerado calificarla como una de las actrices del año, pero no soy quien decide eso ni hay ningún jurado al respecto, es la cámara de cine la que elige, y es inapelable. ■

Santiago García

Asesinato en primer grado
(Murder in the First)

Marc Rocco
EE.UU., 1995
Con Christian Slater, Kevin Bacon y Gary Oldman.

Un intento de fuga de Alcatraz es evitado, uno de los sobrevivientes (Kevin Bacon) es un joven que está en la cárcel por un delito menor que se convirtió en una larga condena. El subdirector del penal (Gary Oldman) decide darle una lección. Lo encierra en un calabozo subterráneo y durante tres años lo somete a todo tipo de tratamiento inhumano. Lo primero que hace el preso al salir del aislamiento es asesinar frente a todos a otro preso que lo delató. A partir de eso se lo someterá a un juicio en el que casi seguro lo condenan a muerte, pero aparece un joven abogado (Christian Slater) que es mandado para cubrir el trabajo y termina tratando de salvarlo y juzgar el sistema completo.
El argumento no es del todo original en su idea y repite algunos lugares comunes que no vale la pena mencionar. Lo que es bueno de aclarar es que los tres protagonistas han sido dirigidos por Marc Rocco y no hacen ni un show personal ni tampoco quedan como una presencia forzada para la taquilla. El director ha tenido algunos problemas para elegir una estética definida; por un lado, se asemeja al nefasto Parker de la no menos nefasta *Expreso de medianoche*, pero por otro le pasa muy por encima. Por ejemplo, la primera toma del juicio es un plano secuencia con steadicam que haría sonrojar a Russell Mulcahy y Joel Schumacher juntos, pero después se calma y el resto lo filma como un director normal. De hecho la película toda va mejorando lentamente hasta distanciarse de productos como la mencionada *Expreso de medianoche*.
El abogado y su cliente comparten varias cosas y el punto más aterrador del film es cuando, en una gran escena entre ambos, nos demuestran que cualquiera podía estar en el lugar del acusado.
La sensación final que deja *Asesinato en primer grado* es de una gran tristeza pero igualmente resulta reconfortante que el personaje de Bacon no se vuelva una caricatura triunfalista sino un silencioso y modesto héroe que mediante un gesto de humanidad recuperada se opone frontalmente a la actitud devastadora del sistema. Ese final es la comprobación de que Marc Rocco tenía, a pesar de todos los defectos, algo para decir, y lo dice con indudable convicción. ■

Santiago García

Peperina

Raúl de la Torre
Argentina, 1995
Con Andrea Del Boca, José María Monje, Henry Zakka, Miguel Coppola, Charly García, David Lebón, Pedro Aznar y Oscar Moro.

Peperina es un bochorno. Fue la película más atacada por la crítica (salvo una lamentable opinión de *El Cronista*), fue el film que más risa e indignación me provocó este año y fue una de las cintas argentinas que mejor se promocionaron desde los medios. Pero *Peperina* no es una película como dije antes sino que se trata de un catálogo de horrores, inexactitudes, defectos, escenas cursis y momentos pesadillescos. No tiene director porque de la Torre no es un director de cine a pesar de sus declaraciones en un microprograma de cable. No la dirigió nadie, si tomamos en cuenta la filmografía de de la Torre, especialmente *Pobre mariposa, Funes, un gran amor* y *Color escondido*, un engendro experimental y publicitario y el primer intento del hacedor de capturar a un "público joven". *Peperina* tampoco es un videoclip porque las imágenes del recital (otro gran curro: la vuelta de Serú Girán) se (des)conectan todo el tiempo con las travesuras sexuales de la chica cordobesa, los viajes de *Daivi* panza Lebón por Miami, un relato a cámara del carnicero Moro, algunas apariciones fantasmales de Charly García, que se nota que se tomó todo en joda, un ¿actor? que hace de Grinbank que ridículamente *palea* cocaína con tarjetas de crédito y un muchacho tonto enamoradísimo de la heroína. Mucho menos *Peperina* es un ejemplo del rock llevado al cine, ya que en cada una de sus imágenes se nota el gran negocio que se pensaba hacer y que no fue, todo esto apoyado por el Instituto de Cine, con mucha plata, muchas cámaras y una torpe mezcla de sonido concebida por un australiano. A nadie puede importarle lo que sucede en *Peperina* pero sugiero, y no estoy loco, que debería verse para aprender todo aquello que no hay que hacer en cine. Escenas como la masturbación de Peperina en una limusina, antierótica, helada, banal y ridícula; los increíbles diálogos entre el representante del grupo y el abogado, el delirante final que recuerda a las películas de Ortega, Sabú, Leo Dan o Elio Piedra pero en clave dramática, la idea general que de la Torre tiene sobre rock (sexo, droga, rock and roll, walkman, anteojos ahumados), en fin, todo es material descartable, onírico, elemental, impensado. Dejo para el remate a la protagonista, ex estudiante del Actors Studio. La actuación de Antonella Del Boca tiene una particularidad: en cada nueva escena que aparece está peor. Sin embargo, expresa una frase memorable (no olvidemos que *Peperina* tuvo tres guionistas) que, inconscientemente, puede entenderse como un pedido de disculpas para el espectador. Peperina y su enamorado discuten en las plateas del gallinero, ella se enoja, se levanta y en un ejemplo de conocimiento metalingüístico y bilingüe emite un soberbio "sorry por lo de ayer".
Desconozco la opinión de la poca gente que vio *Peperina* pero declaro que en lo que a mí respecta resulta insuficiente el ruego de esa chica típicamente pueblerina. ■

Gustavo J. Castagna

Tom & Viv

Brian Gilbert
Inglaterra-EE.UU., 1994
Con Willem Dafoe, Miranda Richardson, Rosemary Harris, Tim Dutton y Nickolas Grace.

Es muy tranquilizador pensar que las vidas tormentosas les corresponden solo a los artistas, pero esa costumbre atrasa más de un siglo, por lo que los avatares de tal o cual escritor o pintor o compositor deberían ser acompañados por alguna razón extra a la hora de llevarlos a la pantalla de un cine.
En el caso de *Tom & Viv* la razón sería la

de contar la trágica vida de ella. Ya que la historia de amor entre los protagonistas no se llega a creer ni parece existir realmente en la trama. Lo cierto es que otras películas se han acercado al tema de la mujer que a partir de sus problemas era doblemente juzgada por una sociedad intolerante. *Frances* (1981, Graemme Clifford) y sobre todo *Camille Claudel* (1988, Bruno Nuytten) tienen algunos puntos en común con este film. Pero mientras ambas películas me resultaron conmovedoras, *Tom & Viv* me deja indiferente; peor aun, en su falta de convicción termina por producir el efecto contrario y restarle interés a lo que cuenta. El director Brian Gilbert ya demostró este efecto contraproducente en *No me iré sin mi hija*, anterior film suyo. *Tom & Viv* no merece seguir ocupando el tiempo de lectura de nadie, porque si de escritores y amores se trata, es hora de olvidar este film e ir a una biblioteca. ■

Santiago García

La máquina de la muerte
(Death Machine)

Stephen Norrington
Gran Bretaña-Japón, 1994
Con Ely Pouget, Brad Dourif, William Hootkins, John Sharian y Martin McDougall.

En primer término, elegimos un género, por ejemplo el de ciencia ficción. Pongamos a un grupo de personajes en un espacio cerrado. Para justificar la elección del género, hagamos que el espacio cerrado sea un laberinto altamente tecnológico y que algunos de los personajes hagan algo indebido que active accidental e inesperadamente alguna cosa espantosa (recordemos que los personajes están encerrados). Ya que es necesario que haya un malo, agreguémoslo (un psicópata va muy bien). La cosa espantosa tendría que ser la máquina de matar más destructiva jamás inventada (así es como la definirán en la historia). De aquí en más todo es sencillo: la máquina, dirigida por el psicópata, perseguirá a los personajes por el laberinto. Solo falta ahora el toque maestro: para darle más emoción a la trama, el héroe será una mujer. Por supuesto que la criatura será indestructible y despiadada, y en consecuencia irá destrozando a cada uno de los personajes. En realidad no a todos. Alguien tendrá que sobrevivir para contarlo (¿adivinen quién?). Agregue ahora buenos efectos especiales, grandes decorados y una legión de especialistas, y tendrá una película de ciencia ficción. Hasta aquí es la receta, y todo lo que ella puede evocar es evocado por *La máquina de la muerte*. Algún ingrediente puede ser variado, siempre y cuando se respete la metáfora elemental, la lucha desigual entre el hombre y la máquina, en la que finalmente vencerá el factor humano. O en otras palabras, el hombre luchando por controlar a la criatura que él mismo creó. Ahora bien, para transformar una metáfora en una historia será necesario condimentar la receta con personajes que tengan vida, utilizar la metáfora para ver cómo se comportan ante situaciones de máxima presión, ante padecimientos y horrores inhumanos. Entonces la metáfora original podrá finalmente ir multiplicando sus posibilidades de lectura. En ese caso la receta servirá como pretexto para ocuparse en realidad de otras cosas.

El grado de profundidad que se tenga en este sentido será lo que defina la calidad de la obra.

El director de *La máquina de la muerte* es el debutante inglés Stephen Norrington, cuyo antecedente cinematográfico es haber sido especialista en efectos especiales de muchas de las películas más destacadas del género. De aquí surge su única idea original: disfrazar de "homenaje" al robo descarado. Entonces llama a sus personajes con el nombre de todos los directores damnificados. Así vemos desfilar a los homónimos de Sam Reimi, John Carpenter y Jack Dante, este último es el malo de la película y nos permite ver a Brad Dourif interpretando nuevamente a un simpático loquito (que es muy pero muy malvado). Igual lo hace muy bien. Y como para demostrar que al director Norrington le queda un resto de culpa, al más robado de todos los directores lo llama Scott Ridley (no comprendo por qué no hay algún personaje que se llame Cameron James, ya que las dos *Terminator* son muy "homenajeadas"). Por si queda alguna duda a esta altura del partido, hay que agregar un dato más: Norrington fue el encargado de efectos especiales de *Aliens* y *Alien*^{3}. Esperamos con ansias el regreso a su trabajo específico. No es por despreciar la actividad, el problema es cuando un especialista en efectos especiales dirige una película como un especialista en efectos especiales, cuando todas sus criaturas son aliens deshumanizados y sin historia, más que la que pueda entrar en un archivo de computadora (así es como se comunican su vida unos personajes a otros). En realidad todos estos crímenes podrían tener un atenuante: sospecho que esta película no es más que un pretexto para lanzar al mercado un nuevo videogame interactivo, que en breve saldrá a la venta (confirman mis sospechas al hecho de que se trata de una coproducción anglojaponesa con estética de videogame interactivo). En tal caso el director sería plausible de ser condenado por el delito de ejercicio ilegal de la cinematografía. Al menos es una posibilidad de ciencia ficción que resulta más simpática. ■

Alejandro Lunadei

Olvídate de París
(Forget Paris)

Billy Crystal
EE.UU., 1994
Con Billy Crystal, Debra Winger, Joe Mantegna, Richard Masur, Julie Kavner, Cathy Moriarty, John Spencer y Cynthia Stevenson.

Olvídate de París parte de una buena idea, está graciosamente contada por varios personajes, tiene decenas de extraordinarios chistes y actuaciones impecables desde el primer protagónico hasta el último extra. Sin embargo, no llega a ser una buena película. ¡Eh!, ¿qué pasó?

La buena idea está resumida en el título. Mickey (Billy Crystal) conoce a Ellen (Debra Winger) en París, donde ella vive. Pasan juntos una semana, enamoradísimos. El problema aparece cuando la relación se convierte en un matrimonio, con todos los inconvenientes que esto implica. El consejo, repetido varias veces a lo largo de la película, es: "Olvídate de París"; es decir, no esperes que el deslumbramiento inicial persista indefinidamente y empezá a construir algo menos destellante y más sólido. A partir de la media hora, *Olvídate de París* deja atrás el lugar donde todas las comedias románticas terminan y encara el terreno donde empiezan las preguntas.

Los problemas —los de la película, no los del matrimonio— provienen de que los guionistas (el mismo Crystal y el dúo Ganz-Mandel, de *El cómico de la familia*) han puesto toda su inteligencia para crear chistes ingeniosos por sobre cualquier otra cosa. No hay personaje que no tenga una brillantez descomunal. Esto, en las comedias americanas, habitualmente funciona bien; es como si los personajes pensaran "soy un secundario pero eso no me impide ser inteligente". Lo que suena aquí todo el tiempo, en cambio, es: "¡qué listos son los guionistas!". En una escena, por ejemplo, Ellen viaja de París a EE.UU. y aparece de sorpresa en el hotel donde está Mickey. Su presencia significa que finalmente se separó de su marido. ¿Se abrazan, se besan, se rozan siquiera? No, asumen que vivirán juntos y se recitan durante varios minutos las cosas que pueden ser conflictivas ("¿De qué lado aprietas la pasta dentífrica, de arriba o de abajo?"). Otra secuencia, muy graciosa, involucra los problemas de Mickey para conseguir una muestra de semen para la inseminación artificial. Es un sketch entero de unos 12 minutos que podría ir en un programa de televisión o como un corto ya que la situación no se relaciona con nada de lo que suceda antes o después en la película. Una verdadera inserción artificial.

Esta sería una comedia americana más,

no de las peores ni de las mejores. El problema es que uno se había hecho demasiadas ilusiones con la primera película que Crystal había dirigido, *El cómico de la familia*, no menos ingeniosa pero mucho más inteligente y emotiva. Los chistes en función de una historia y un personaje y no, como en una rutina de un *stand up comedian*, en el centro de la escena. ■

Gustavo Noriega

Tumba al ras de la tierra
(Shallow Grave)

Danny Boyle
Escocia, 1994
Con Kerry Fox, Christopher Eccleston y Ewan McGregor.

El cine no es como la vida. En el cine suele triunfar el bien y castigarse el mal. Son contadas con los dedos de una mano (de una mano con algunos dedos amputados, diría algún fan del terror) las películas en las que el Mal reina sin la más mínima oposición, en las que absolutamente todos los personajes son crueles, perversos, jodidos. Lo cual tampoco es necesariamente como en la vida, pero ¿quién dijo que el cine tenga que ser como la vida? *Tumba al ras de la tierra* es una de esas anomalías cinematográficas: aquí todos los personajes sin excepción, y los protagonistas más que ninguno, son una gente de porquería. En el curso de noventa minutos francamente infernales, esos personajes pasan de crueles jueguitos psicológicos en los que toman como víctimas a gente inocente, a un juego más pesado, en el que la tortura física, el desprecio por la vida del prójimo y la muerte ajena son las cartas a la mano. No hay de donde agarrarse para obtener un respiro: imposible identificarse siquiera con las víctimas, que no son otros sino los mismos hijos de puta que en la escena anterior, o en la siguiente, torturarán a su vez, del modo más despiadado, a los victimarios. Peor aun, ni el guionista ni el realizador hacen nada para detener, o aunque más no sea dosificar, tanta maldad. Que encima es creciente y progresiva, y alcanza, en las escenas finales, un grado de mala leche que solo la pobreza del lenguaje podría definir como "humor negro".
Ahora bien, ¿esto es condenable? ¿Está *mal* que una película muestre un mundo absolutamente desagradable, un infierno en el que el Mal es dueño y señor? Está tan mal, en tal caso, como las películas que muestran un mundo absolutamente agradable, un paraíso en el que el Bien es dueño y señor. Ambas son, obviamente, visiones del mundo parciales, en las que no se abre una ventana al mundo sino apenas una mirilla, una rendija a través de la cual se ve (a través de la cual *se espía*, en el caso de *Tumba al ras de la tierra*). ¿Quién dijo que el cine nos debe ofrecer visiones del mundo *en su totalidad*? ¿Quién dijo que una película deba ofrecer soluciones, mundos mejores? Sugerir que el mundo es un infierno sin salida, una espantosa pesadilla, dejando que sean la historia y los personajes quienes lo cuenten, no es poco ético. La única falta de ética de un cineasta es la mentira, y *Tumba al ras de la tierra* no miente. Tampoco pontifica sobre la mierda que es el mundo, otra de las maneras de ser poco éticos que tienen los cineastas: véase Altman. El guionista de *Tumba al ras de la tierra*, John Hodge, y el realizador (debutante en cine), Danny Boyle, se limitan a contar una historia. Una historia a la que se le puede reprochar su unilateralidad (lo siento por la palabreja, pero no tengo otra mejor a mano), la escasez de matices de sus personajes (aunque no carecen de crecimiento; ver sobre todo a David, el contador que se vuelve monstruo), lo estrecho de su visión. Es más: en el terreno específico de la trama, *Tumba al ras de la tierra* deja más de una pregunta sin contestar, varios cabos sueltos y, sobre el final, no pocas resoluciones que desafían toda credibilidad. Pero *hay* una visión, una mirada. Esa visión y esa mirada pueden ser discutibles y, por qué no, rechazables, pero no se les puede negar coherencia y solidez. Tampoco se les puede negar sentido: no es pecar de sobreinterpretación, me parece, suponer que estos tres yuppies, crueles, cínicos, infinitamente hijos de puta, representan fielmente la Inglaterra que Thatcher nos legó.
A veces el mundo es una porquería. Ante esa puerca verdad, un cineasta está en todo su derecho a soñar con mundos mejores. O peores, como en este caso. ■

Horacio Bernades

Muerte súbita
(Sudden Death)

Peter Hyams
EE.UU., 1995
Con Jean-Claude Van Damme, Powers Boothe, Ross Malinger y Whittni Wright.

Van Damme de visita, las conferencias de prensa, metros de tinta, los canapés y uno, que nunca aprende, pensó que *Muerte súbita* sería por lo menos tan novedosa como la campañeta. No ha sido así. La nimia nueva, en rigor, es que el belga dejó parcialmente de lado las ínfulas de actor dramático que provocaban vergüenza ajena en *Sin escape* para volver a algo más parecido a lo que sabe hacer. Vale decir que se lo ve pateando en unos cuantos tramos de *Muerte súbita*, y es ahí donde su saber empalma con la modesta técnica de Peter Hyams, el director, para poner en pantalla dichos combates con cierto dinamismo en los ángulos y en los cortes.
De lo jodido, que es lo demás, comenzaré apuntando que el paladín, Darren McCord, un bombero divorciado con dos hijos chiquititos y perfectos, no se saca el uniforme en todo lo que dura la peli. Es una pilcha deslucida, tipo vigilante de manga corta, no demasiado cómoda a la hora de las piñas. ¿Habrá habido guita de los bomberos yanquis para el chivo más ridículo de la historia? En fin. El malo se llama Daniel Foss, y es uno de esos cretinos fucking crazies que putean a la CIA porque la CIA los despidió, cosa que viene a servir para hacer quedar bien a la CIA. Para identificar al espectador con McCord no se les ocurrió mejor cosa que obligar a Foss a matar innecesariamente a toda clase de "inocentes": viejitas, alcaldes, pelados, etc.
Por si todavía rehúsa alguno a sufrir y gozar con el bueno los avatares de la peli, el malo secuestra a la niñita McCord. La retiene en el palco de un gran estadio, junto al vicepresidente y otros funcionarios, y amenaza con volar en pedazos el sitio si no se le giran por computadora mil palos verdes (todo calcado de *Alerta máxima 2* sin siquiera cambiar las cifras). Allí se juega una importante final de hockey ante 17 mil espectadores, y Foss, que ha colocado bombas hasta en los inodoros, da su plazo marcial: si no se le paga, al final del partido va a apretar el botón.
Los golpes bajos tienen su correlato realizativo, empezando por el archirrepetido contrapunto entre las acciones centrales y las del partido en sí, con su gran reloj en cuenta regresiva. Encima, y como si se tratara de enfatizar su naturaleza de mecanismo vil, a ninguna de las jugadas la muestran completa.
Hay tres atisbos interesantes, fugaces, sepultados con prontitud. Uno, visual, sobreviene cuando se abre el techo gigantesco del estadio. A la toma aérea le sigue un alucinante travelling ascendente... cortado espantosamente. Otro, risible, aparece sobre el comienzo cuando Van Damme, muy *a la Hitchcock*, zarandea a un bribón por todas las laceraciones que pueden provocar los electrodomésticos de una cocina. El último es dramático. Para esquivar las balas, en cierto momento McCord se disfraza de arquero y entra en el campo helado. Ataja, lo aplauden, y es una punta bárbara para llevar el thriller a un crescendo loco. Quien dice arquero dice heladero, acomodador, vendedor de panchos, y los nuevos conflictos que introduce cada simulación. Renny Harlin lo hubiera hecho. No Peter Hyams. ■

Guillermo Ravaschino

Tres semanas en el Festival de Cine de Nueva York. La crónica resentida

¿Y de qué se quejan?

Desde que volvió del último viaje, cada vez que a Flavia le mencionan el nombre "New York" se esconde debajo de la cama. Esa ciudad le pegó una paliza de la que tardará mucho tiempo en recuperarse. Una junta de psiquiatras decidió que para acelerar su terapia de rehabilitación debía poner por escrito sus impresiones. Acá van y sepan disculpar los excesos.

por Flavia de la Fuente

"Y de qué se quejan", nos decían todos los personajes que nos encontrábamos por Nueva York (y en Buenos Aires) cuando se enteraban de que habíamos conseguido entrar al codiciado New York Film Festival. Y nosotros respondíamos: "De todo. En esta ciudad están todos locos". Pero, vayamos por partes.

Venía planeando este viaje desde hace aproximadamente seis meses. Yo, muy romántica, elegí el 21 de septiembre, día de la primavera/otoño, para nuestra partida. Efectivamente, eso se cumplió y comenzó nuestro viaje el día previsto. Era mi segunda visita a Nueva York y la primera de Quintín. Quería mostrarle y compartir las cosas de las cuales yo había disfrutado tanto dos años antes con mi mamá. Esa era mi preocupación fundamental. Pero, sucedió algo ¿impredecible?: el cine se interpuso entre nosotros y la ciudad y también entre nosotros. Salió todo mal o, para ser más cauta, distinto de lo planeado. El tiempo dirá. Hoy solo estoy feliz de estar de vuelta en la difícil y durísima Buenos Aires de los tiempos de Menem, con sus edificios bajos, su escala humana y los problemas que ya conozco.

Viernes 22. Nueva York nos recibió con una lluvia a cántaros que duró tres jornadas completas. Ya el primer día tuvimos nuestro primer desengaño. Llevábamos un regalo de parte de un conocido de Quintín para Annette Insdorf, una profesora de la Universidad de Columbia que escribió un libro sobre Truffaut. No se imaginan lo difícil que fue lograr entregarle la susodicha cartera de finísimo cuero marrón que le envió su amigo Eduardo a Mrs. Insdorf.

Sábado 23. Luego de varios llamados logramos que Insdorf nos concediera una hora de su valioso tiempo: la cita se concretó un sábado a las 17 hs. en un Health Club, en un piso altísimo en la calle sesenta y pico y Central Park West, que, eso sí, tenía una vista privilegiadísima de Nueva York. Insdorf resultó rara pero agradable. Conversamos durante el tiempo convenido (ni un segundo más) y nos contó que el lunes comenzaban las proyecciones para prensa del Festival de Nueva York que se llevaba a cabo en el Lincoln Center. Insdorf nos escribió en una tarjetita suya los nombres de las encargadas de prensa del festival y nos dijo que en el caso de no lograr nada con esas señoras recurriésemos a Richard Peña, el organizador del evento. Además, nos invitó a una proyección de cortos premiados de estudiantes de las universidades de Nueva York y de Columbia. También intentamos sin éxito combinar para hacerle una entrevista para *El Amante*. Así que, pasados los rigurosos 60 minutos, nos fuimos silbando bajito, extrañados pero contentos, a seguir descubriendo esa ciudad mojada que nos parecía fascinante.

Domingo 24 de septiembre. Era mi 36º aniversario, así que decidí festejarlo con unos amigos, Teddy y Claudia, y, por supuesto, Quintín paseando por el valle del Hudson. Planeé todo nuevamente con sumo cuidado y otra vez la realidad se impuso para que las cosas no ocurrieran tal como las había imaginado. No calculé primero que iba a tener una gripe infernal, así que lo único que me queda de ese día es un recuerdo borroso de todo lo ocurrido. Por último también me falló (aunque esta vez confieso que por ansiosa) el Indian Summer (o verano indio, que es sabido que recién comienza en el mes de octubre), que tiñe todas las hojas de una infinita variedad de amarillos, dorados y rojos, así que tuve que conformarme con los verdes bosques del Hudson. Pero, pese a todo y esencialmente gracias al video que filmé, creo que pasé un cumpleaños inolvidable y, eso sí, en muy buena compañía.

Lunes 25 de septiembre. Nos levantamos tempranito, entusiastas y dinámicos. Nos duchamos, previa pelea sobre quién se bañaba primero. Creo que perdí todas las veces y el piola de Quintín consiguió así dormir unos minutos más todas las mañanas. Bajamos y nos dirigimos como todos los días a Reuben's, un boliche antiguo y clásico de Nueva York, a tomar nuestro desayuno habitual (¡pobre hígado!): dos huevos fritos, panceta o salchichas, papas fritas o al horno, jugo de naranja o tomate y café con tostadas con manteca y dulce. Después de cada desayuno de esos me daban ganas de dormir una siestita, cosa que hice religiosamente todas las mañanas, ya sea una breve, durante la proyección de los cortometrajes que precedían a las películas que comenzaban a las 10.30 hs. de la matina, o si la película era un plomo, una más larga y placentera en las cómodas butacas del Walter Reade Theater. Como les decía, partimos optimistas hacia el Lincoln Center, que sería nuestra casa durante las próximas tres semanas. Tomamos el *shuttle* en Grand Central Terminal hasta Times Square y luego tomamos el 1/9 hasta la calle 66 donde se halla la Lincoln Center Film Society. Llegamos finalmente al Walter Reade Theater y Quintín encaró a la jefa de prensa del festival, una tal Joanna. Humildemente le dijo que éramos los directores de la única revista mensual de cine de Latinoamérica... Pero creo que ni siquiera pudo terminar la frase. La mina le contestó que las acreditaciones para el festival estaban cerradas desde el mes de agosto. Y se fue y lo dejó hablando solo. Deprimidísimos (en realidad, Joanna, tan mala que parecía, estaba tratando de salvarnos), nos pusimos a hacer puerta y a tratar de descubrir quién era el famoso Richard Peña que nos había mencionado Annette Insdorf. Quintín, presa de una ansiedad desesperante, vio a un lungo con pinta de latino y le preguntó si él era Richard Peña. Por supuesto que no lo era pero este señor nos

presentó a la segunda de Peña y esta nos dijo que Mr. Peña estaba en su oficina, en el cuarto piso de ese edificio. La oficina de Peña queda en el mismo lugar que la revista colega *Film Comment*. Seguimos nuestra peregrinación, subimos hasta el cuarto piso, nos hicimos anunciar y tras una breve espera nos recibió el hombre en cuestión. Hete aquí que no tenía nada de latino (ver foto en la pág. 23). Hablaba un perfecto español y nos atendió con bastante desconcierto. Le explicamos quiénes éramos, que queríamos ir al festival, etc. Invocamos a todas las personas que nos habían recomendado a Richard Peña: León Isaac Frías, Salvador Sammaritano, A. Insdorf, etc., y la entrevista concluyó con la entrega a Quintín (que por suerte es pariente de Manuel Antin, ¡gracias, primo!) de una credencial para una sola persona. Yo me quedé dolorida y ofendida. Le pregunté a Peña cómo podía hacer para conseguir una credencial para mí y me dijo que ese día no tenía más, que volviéramos a la sala y dijéramos que la habíamos perdido o que inventásemos algo para conseguirla. Nos aconsejó que nos dirigiésemos a Geneviève, una joven de ascendencia filipina que hablaba español. Hicimos exactamente eso. A la pobre filipina le hablamos en español y, por suerte, prácticamente no nos entendió nada. Creyó que éramos directores de cine y entonces nos cambió nuestra credencial rosa que era para una sola persona por una celeste que era para el director y un invitado. Maravilloso. Salimos brincando felices del Lincoln Center y comenzamos nuestra rutina de Pancho Party de todos los mediodías que nos aguardarían en la ciudad. Comimos contentos, paraditos y esperando ansiosos que se hicieran las 14.30 hs., hora en que que comenzaba la función de la película *Flamenco* de Carlos Saura, con conferencia de prensa posterior a la proyección del film. La película de Saura nos encantó. La conferencia de prensa fue muy interesante y Saura resultó un personaje inteligente y muy receptivo. Como era el primer día y no habíamos terminado de decidir si éramos turistas o reporteros, nos perdimos una entrevista. Una verdadera lástima, ya que fue una de las pocas personas interesantes y dispuestas a dirigirnos la palabra que encontramos en el festival. Ver *Flamenco* —que es una película absolutamente musical— en esa sala fue toda una experiencia: se oía y veía como los dioses. Resulta que el Walter Reade Theater es el mejor cine de Nueva York. No solo tiene unas butacas comodísimas desde las cuales nunca nadie te tapa (lo dice alguien con experiencia en el tema, ya que mido poco más de un metro y medio) sino que las imágenes y el sonido constituyen una experiencia en sí misma. Obviamente, como estos señores (la Lincoln Center Film Society) disponen de mucha plata, tienen a la gente de Dolby todas las semanas chequeando al menos tres o cuatro horas todos los equipos. Además, la usan como sala piloto y prueban el último modelo que lanzan al mercado. "¿De qué te quejás?", me pregunto ahora yo misma. Tuviste el privilegio de asistir diariamente a un cine de ciencia ficción, que es impensable en nuestro empobrecido país, que apenas cuenta con solo dos salas con sonido digital. "Y bueno, no solo se vive de imagen y sonido en una sala oscura", me respondo avergonzada. Tal vez sea así la felicidad cinéfila... Pero si alguna duda me quedaba de mi pertenencia o no a dicha raza, este viaje me dejó bien claritas las ideas: no soy una cinéfila, con el celuloide no me basta.

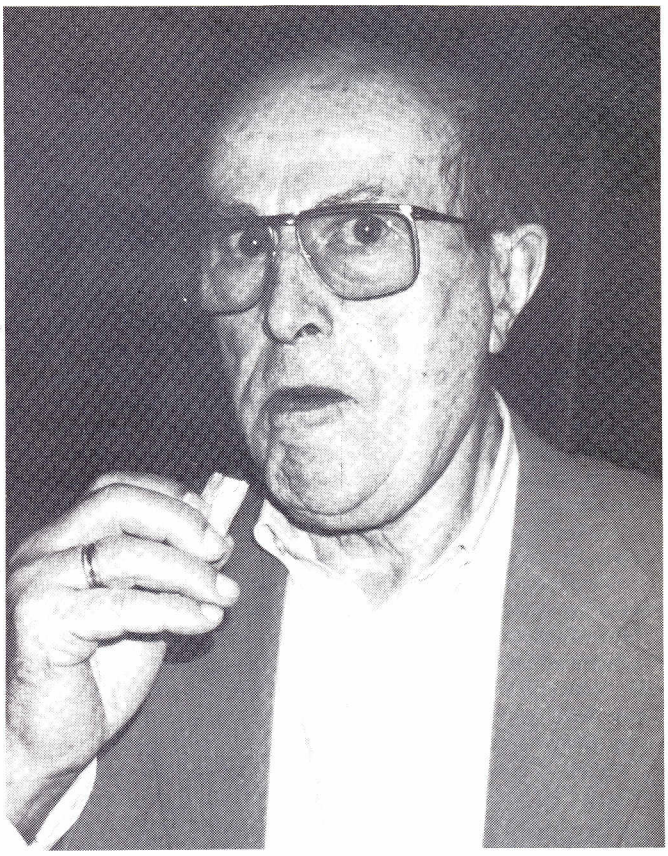
Y así pasaron los días... 1) *La gente de prensa y publicidad.* La expectativa era hacer muchas entrevistas para *El Amante*: Hartley, Almodóvar, T. Davies, Manoel de Oliveira, Kathryn Bigelow y alguna a los nuevos realizadores, como Noah Baumbach. Nada de esto ocurrió. Era todo muy difícil. Ingenuamente, los primeros días creíamos que llamando a los contactos de prensa que nos habían dado conseguiríamos algo, pero no fue así. Al único que logramos entrevistar fue a Terence Davies, que resultó ser una persona encantadora. Parece que a los encargados de prensa de las películas solo les interesa la difusión en Estados Unidos de su producto. Así que, pese a nuestros insistentes llamados telefónicos a las distintas oficinas, no pudimos concretar nada. Para colmo, el que publicitaba las películas que más nos gustaban era un tal



Richard Jameson



Marisa Paredes y Rossy de Palma



Manoel de Oliveira

Reid Roosefelt, al que un colega apodó con absoluta precisión el *professional asshole* (pelotudo profesional). Además, a estos publicistas solo les interesa la película antes de su estreno. El maldito *professional...* también figuraba en los créditos de la película más linda que vi en Nueva York, *Smoke*, de Wayne Wang y guión de Paul Auster. Le pregunté un día al *professional...* si podía entrevistar al señor Wang o a Paul Auster y me contestó seca y brevemente que esa película (que está en cartel desde hace seis meses o algo así) ya había sido. Para culminar con el ninguneo al que estábamos sometidos, una de las encargadas de prensa, el día de la proyección de *Flirt*, la película de Hal Hartley, le negó a Quintín el dossier de prensa (no se crean que era algo sofisticado, eran cinco miserables fotocopias abrochadas con un ganchito). Yo, como siempre desconfiada, le dije a Quintín que había entendido mal y fui a reclamar lo que consideraba que debía ser mío. Le dije a la señorita en cuestión que yo editaba una revista de cine, etc., etc., etc., que necesitaba el material y, efectivamente, tal como lo había hecho con Quintín, me contestó que tenía pocos pressbooks, que esperara hasta el final de la proyección de la película. Que si sobraban no tenía inconveniente alguno en darme los que necesitara. La palabra ira es poco para describir mis sentimientos de furia. Tenía ganas de matarla. Nos sentíamos (en realidad éramos) unos auténticos parias. Casi nos convertimos en Frankensteins (en el monstruo) y empezamos a ser asesinos seriales de americanos. "Bueno", pensamos para apaciguar nuestra cólera homicida, "después de todo, la gente de prensa y publicidad tampoco es muy agradable en la Argentina". Hablemos entonces de los colegas. 2) *Los críticos de cine.* En general, y solo desde una visión muy parcial, ya que como al parecer éramos transparentes nadie nos hablaba, los colegas americanos parecen muy preocupados por el costado industrial del cine. Nos sorprendía ver que cuando criticábamos cierta complacencia con las películas mainstream estos señores se extrañaban de nuestro comentario porque a ellos les parecía natural y necesario que las películas hicieran lo imposible por recuperar su costo y, más aun, obtener una gruesa ganancia. Una de las leyes con las que se manejan parecería ser que si una película no genera divisas no sirve. Extraña idea para basar la crítica de cine... Por supuesto que hubo algunas excepciones y muchas personas que no conocimos. Entre las excepciones voy a destacar dos personajes: Monika Ziegel, una alemana que escribía para un periódico judío y que, para fijar las ideas, era más charlatana que Quintín, y por último, el director de *Film Comment*, Richard Jameson, que no casualmente nació en el campo, en Pennsylvania, y vivió 20 años en Seattle. Jameson (ver foto en la pág. 13) se convirtió en nuestro ídolo, un gigante cálido y de aspecto bonachón que nos invitó a comer comida china y a hablar de cine. No me extiendo más sobre este personaje, ya que en los próximos números de *El Amante* va a salir una entrevista que le hicimos en su oficina, en la redacción de su revista. 3) *La ciudad y su gente.* Pensar que alguna vez había amado esos edificios enormes. Esta vez Nueva York me resultó absolutamente claustrofóbica. En el único lugar en el que se podía respirar (además del plácido y vital Central Park) era en el Greenwich Village. En ese hermoso barrio vive Juan Campanella, un argentino de 36 años que reside en Nueva York hace 16 y que se dedica a hacer cine. Campanella es un tipo bárbaro. Alegre, melancólico, humano. Un loco que vio 65 veces *¡Qué bello es vivir!* y sueña con volver a la Argentina pero, como quiere seguir haciendo cine, la única opción hasta el momento es seguir residiendo en Nueva York. Es uno de los tantos exiliados económicos que uno encuentra en esa ciudad. Juan nos paseó por su barrio, nos llevó a comer comida italiana a Tanti Baci, un restaurant en el que se podía fumar porque tenía menos de 27 mesas; otra noche a probar comida tailandesa a Dusit y, por último, a un pequeñísimo tugurio típico del Village, Shopsin's, que tiene el menú más amplio del mundo: sus dueños, una gorda y un gordo, lo atienden con carácter y energía y te hacen en el momento el plato que pedís. "¿Y de qué te quejás? Además de verte todo el cine, comiste manjares que no existen en Buenos Aires..." La verdad que cuanto más tiempo pasa ya no sé de qué me quejo. Es más, le estoy empezando a encontrar la gracia a un viaje que me hizo sufrir como una condenada. Durante la última semana me sentía una bolsa de papas. Me arrastraba por la maldita ciudad con los pies hinchados de tanto caminar porque en la embotelladísma Nueva York es imposible tomarse un taxi o un colectivo, ya que van a paso de hombre. La única opción sensata era el subte pero tenía el inconveniente de que para ir del Este al Oeste (o viceversa) había que hacer ochenta mil combinaciones por túneles que rozaban los 50 grados de temperatura. Para colmo, durante nuestra estadía estuvo el Papa John Paul II, con lo cual había cola para todo y la ciudad parecía a punto de estallar debido a la cantidad de gente que infestaba todos sus recovecos. Cola para ir al MOMA, cola para ir al Whitney Museum para ver la exposición de Edward Hopper, cola para subir al Empire State a las 11 pm... Una locura. Ah, me olvidaba. También vino de visita Bill Clinton, con lo cual estaban todas las calles cortadas durante todo un sábado porque iba a haber un gran desfile. Más gente por todos lados. En consecuencia, no fuimos a ningún museo ni prácticamente a ningún lado más que al cine. Todo me caía mal. Por la ciudad colgaban carteles que decían "New York City, Capital of the World"... Y yo pensaba: "¿cuándo la nombramos capital del mundo que no me acuerdo?". Es la ciudad más pedante del mundo. Eso lo declaro yo. Con Quintín habíamos decidido hacerle un regalo a la persona que se hiciera acreedora al título "la persona más simpática de Nueva York". La ganadora (se ligó un hermoso perfume) fue una empleada de American Airlines, descendiente de chilenos, que no nos cobró nada por el cambio de fecha del pasaje (lo usual es 50 dólares per cápita) y se solidarizó por nuestro malestar y nos preguntó extrañada: "¿Se van a quedar tres semanas en Nueva York? ¿Tanto les gusta?".

Miércoles 11 de octubre. Era el anteúltimo día del festival. Por fin daban la película de Almodóvar. A mí me suele gustar mucho Almodóvar. Cansados ya de las negativas, decidimos no pedirle una entrevista a Pedrito. La película me interesó mucho. La conferencia de prensa que contaba con la presencia de Marisa Paredes y Rossy de Palma no fue demasiado interesante ya que Almodóvar se empecinó en hablar en inglés, lo cual le quitaba toda su gracia. Ni bien terminaron los 45' reglamentarios (nunca un minuto más), me abalancé hacia Almodóvar y le pregunté si le podía sacar una foto. Además, tenía la secreta esperanza de que al oírme hablar en español se le moviera algo y resultara un tipo simpático. No fue así. Tampoco fue antipático. Simplemente no me contestó nada. Estaba muy preocupado por su actuación en la conferencia de prensa y les preguntaba a sus actrices qué les había parecido. Yo, que estaba al lado, le dije que se tranquilizara, que había estado bárbaro. Igual resultado que en mi primer acercamiento. Luego le di la mano y lo felicité por su obra en general y por su última película, *La flor de mi secreto*. Igual resultado. Para probarme que no era un fantasma me dirigí con una mirada desesperada a M. Paredes y a R. de Palma y les pedí que se pusieran juntitas para sacarles una foto. Quería recuperar mi cuerpo y mi alma. Milagro. Me sonrieron y posaron como días antes lo hiciera don Manoel de Oliveira con una galletita (ver foto en página anterior).

Viernes 20 de octubre. "¿Y de qué te quejás?" La verdad es que ahora, recordado todo desde mi casa, cómoda y recién bañadita, escribiendo en mi vieja Macintosh en mi cuarto con el póster de las películas de Fred Astaire, yo misma me pregunto de qué me quejo. Bueno, hasta el próximo viaje.

PD: Quiero agradecerles a Claudia y a Teddy, quienes, además de alojarnos en su departamento durante la última semana (¡pobres mártires!), me hicieron, con su afectuosa compañía, mucho más cálida y soportable mi agonía neoyorquina. ■

Fotos: Flavia de la Fuente

Festival de Nueva York

La maratón de Nueva York

En una famosa escena de La leyenda del indomable, *Paul Newman se come 50 huevos para ganar una apuesta. Esta nota responde en cambio a un experimento científico. Quintín decidió probar si se podían reseñar 28 largometrajes y 3 cortos en un solo artículo. La segunda parte del test corre por cuenta del lector: no sabemos aún si los seres humanos son capaces de leer un exceso semejante. Antes de leer piensen que hay gente que corre maratones.*

por Quintín

La idea eran dos semanas de vacaciones. El resultado, tres semanas de trabajo. El motivo fue que se interpuso el 33 Festival de Cine de Nueva York y como consecuencia Flavia y yo tomamos una decisión de la que no sabemos si arrepentirnos: cubrir el festival. Era mi primera visita a la ciudad y el primer festival al que asistía. Hoy puedo decir que estuve en un festival de cine (aunque es bastante atípico). De lo que no estoy muy seguro es de haber estado en Nueva York.

El New York Film Festival no es un festival competitivo como son Cannes, Venecia o San Sebastián. Tampoco es un festival masivo que genere un mercado alrededor como es el de Toronto. Este año hubo apenas 28 funciones, compuestas en su mayoría por largometrajes, unos cuatro medios, un programa de cortos de Max Linder, la trilogía de la guerra de Rossellini y un homenaje al director soviético Grigori Kozintsev. Nosotros asistimos a las funciones de prensa en las que se proyectaban, además, algunos cortos y que culminaban en general con una conferencia de prensa a cargo del realizador, acompañado a veces por los actores. Yo vi veinte largos, a los que se sumaron ocho películas en los cines de estrenos, material que intentaré comentar a continuación. Flavia vio menos películas, se durmió en unas cuantas y terminó en un estado más calamitoso que el mío, que fue de por sí lamentable. Ver películas en inglés obliga a prestar una atención desacostumbrada y la cantidad produce un estado de cansancio mental que orilla peligrosamente la indiferencia. No me extrañaría que muchas de las películas me produjeran violentos cambios de opinión si las viera de nuevo en Buenos Aires.

La programación del festival, a cargo de su director Richard Peña (ver entrevista en la pág. 22), podría llamarse ecléctica: se trató de una mayoría de películas "de arte" más algunas incursiones en el documental, el underground, el cine de minorías y también un toque de mainstream. El grueso del material es europeo e independiente americano más cuatro películas asiáticas, dos africanas, una latinoamericana. El festival opera como una puerta en dos sentidos: es un punto de entrada (y también de posible venta) en los Estados Unidos para los films extranjeros y de legitimación académica de ciertos films americanos. Esto hace de la selección un asunto sumamente delicado y provoca inevitablemente quejas y disconformidades. De todos modos, para el espectador argentino se trata de films que no se estrenaron por aquí y que no se estrenarán en muchos casos, así que la tentación era muy grande. Bienvenidos al tour.

La primera función de prensa fue *Flamenco* de Carlos Saura, que, tras un brevísimo prólogo, se instala en una sucesión de números musicales. El final de la película revela que todo ha transcurrido en una estación de tren abandonada mediante un espléndido movimiento de cámara. El film posee un entusiasmo contagioso y es de una calidad sonora desusada. Saura se propuso reunir lo mejor de varias generaciones de cantantes, bailarines y músicos flamencos y demostrar que esa tradición musical es de una increíble variedad y que está viva: lo logró ampliamente y *Flamenco* es la mejor introducción posible al género. Todo lo que se ve y se escucha es de primera. La conferencia de prensa mostró dos motivos de interés. Uno fue la pregunta de una sorprendida periodista: "¿Cuál es el marketing de esta película?". La falta de subtítulos y lo exótico de la música le producía la sensación de estar viendo un film marciano, de esos que ninguna distribuidora americana se arriesgaría a comprar. Efectivamente, *Flamenco* fue una de las pocas películas que no encontró distribuidor en Estados Unidos y, a pesar de que les encantó a los presentes y de la universalidad de su tema, parece estar demasiado alejada de las claves del cine "vendible", lo que presupone un público de sordos. Me animo a decir que mucha gente disfrutaría de *Flamenco* en Buenos Aires. La otra curiosidad fue la presencia del director de fotografía Vittorio Storaro. Mientras que las respuestas de Saura mostraban una saludable decisión de subordinar el film a su tema, Storaro desgranó un largo parlamento de tono mesiánico en el que, remontándose a los filósofos griegos, justificó la fotografía como una obvia metáfora de luces y sombras que aludían a atardeceres y amaneceres para subrayar el hecho de que mientras una generación de músicos se apagaba la otra nacía, como si no advirtiera que la edad de esos músicos era suficiente comentario. La fotografía de Storaro resulta lo único vulgar y exterior de una película que muestra un arte sofisticado y profundo. Su discurso descolocó un poco a Saura, que se tomó con humor este exabrupto típico del fotógrafo que cree que la película es suya. Hablando con el director, un tipo agradable por demás, le comenté mi admiración por la escena final y le pregunté en broma: "¿Pero esa es tuya?". Saura respondió con una amplia sonrisa: "Sí, sí, esa es mía".

Después de ver *Flamenco* en el Walter Reade Theater, la conclusión obligada es que ir a un cine con sonido digital de primera línea es la mejor manera de escuchar música. ¿Qué equipo de música hay que tener para alcanzar una fidelidad semejante? Los matices que desaparecen habitualmente en un CD se recuperan en la tecnología envolvente del Dolby, a tal punto que uno podría afirmar que escuchar la música de *Flamenco* es lo único que puede compararse a una asistencia habitual a los tablados y que apreciar la riqueza de las formas de música populares no necesita del esfuerzo de imaginación que impusieron hasta ahora los discos. La posproducción de sonido se ha transformado en una elemento importantísimo del cine, a tal punto que la calidad sonora está superando en precisión a la de las imágenes. Nuestra primera incursión al cine fuera del festival sirvió para comprobar que el cine está deviniendo sonido. *Seven*, un thriller bastante rutinario de David Fincher (*Alien*^{3}) con Brad Pitt y Morgan Freeman, despliega su seducción sensorial a través de la banda sonora, que logra darle a su visión

apocalíptica de una ciudad norteamericana indefinida un relieve que las imágenes no podrían lograr por sí solas. El efecto abrumador que intentan producir las películas de acción actuales se apoya fuertemente en esta tecnología que sigue en desarrollo. Alberto Fischerman estaba convencido de que el éxito de *Tango feroz*, que se procesó en Inglaterra igual que el de *Flamenco*, se debía a que *sonaba distinto* para los parámetros del cine argentino.

Dieciséis cero sesenta del joven brasileño Vinicius Mainardi, formado en la televisión y la publicidad, fue la única película latinoamericana del festival. Es una comedia negra ambientada en el San Pablo contemporáneo, en la que un empresario manda matar a un ladrón que le juró venganza. Las cosas se complican y el gordo Vittorio ve invadida su casa por una familia de favelados, lo que desencadena una sucesión de equívocos apropiados para la sátira social. El coguionista Diogo Mainardi, hermano del realizador, explicó que les interesaba desprenderse del sentimentalismo que contaminaba la producción televisiva brasileña. Le pregunté si eso no se lograba al precio de despojar a los personajes de toda humanidad y me contestó que efectivamente esa era su intención, que los personajes no eran humanos y que los odiaba a todos por igual. Una buena respuesta. No es el cine que más me gusta, pero posee una indudable frescura. Los Mainardi son gente simpática, admiradores de Godard y tienen muchas ganas de hacer cine en un país que parece haberse olvidado de ese tema.

La última película de Zhang Yimou, *La tríada de Shanghai*, abrió el festival y provocó un incidente diplomático: el gobierno chino le impidió al director asistir a la presentación de la película si no se retiraba *The Gate of Heavenly Peace*, documental sobre los sucesos de Tiananmen. El Lincoln Center no accedió al pedido y nos quedamos con las ganas de conocer en persona al señor Zhang. Es evidente que el director —cuyo film anterior, *Vivir*, está prohibido en China— podría residir perfectamente en Occidente, pero también que quiere seguir filmando en China. Y está claro el porqué. La película está ambientada en Shanghai en el año treinta y cuenta la historia de un adolescente que entra a trabajar en una familia mafiosa sirviendo a Gong Li, cantante de cabaret y amante del poderoso jefe. Me parece la mejor película de Yimou desde *Sorgo rojo*. Por un lado, el director ha alcanzado la categoría de gran virtuoso internacional del cine, un status difícil y ambiguo. El poder de sus imágenes, la sofisticación de la iluminación y los encuadres, la exactitud de las actuaciones, la brillante originalidad de muchas escenas así lo prueban. Pero además, la película es de una ambición estética y moral que excede sus prolijos trabajos qualité, tan apreciados por la crítica internacional. *La tríada de Shanghai* es una revisión del género de gángsters a la manera de *Erase una vez en América* de Sergio Leone, con la que comparte el tono onírico. Yimou interviene simultáneamente en la historia de su país y en la del cine: el Shanghai materialista y occidentalizado de los treinta tiene muchos puntos de contacto con la sociedad china actual. Al mismo tiempo, la película actúa como una revisión crítica de la complacencia de películas como *El padrino* con la crueldad y el pragmatismo mafiosos. Yimou elige el lado de las víctimas, encarnado en la humanización de la protagonista y en la toma de conciencia de su verdadera situación. La poderosa universalidad de esta película de Yimou lo aleja del lugar de "chinismo" antiguo o moderno para consumo foráneo en el que corría el riesgo de estacionarse.

Dead Presidents es la segunda película de los hermanos Hughes, dos mellizos negros que tienen 22 años y sacudieron el mercado americano con *Verdugos de la sociedad*, que costó tres millones y recaudó 30. Esta película es una decidida incursión de los gemelos en el cine comercial. Podría describirse como un *Forrest Gump* negro sin efectos especiales y sin el menor matiz de ambigüedad. *Dead Presidents* (el título, *Presidentes muertos*, alude en slang a las caras de los dólares billete) es la historia de un chico del Bronx que empieza corriendo apuestas, sigue en Vietnam y termina organizando un asalto. Es una película que explota las escenas de violencia bajo un previsible mensaje de denuncia racial que padece de una linealidad lamentable. Los Hughes están calificados para contar una historia hollywoodense pero no parecen tener nada que decir.

Esto nos lleva a la última de Spike Lee, *Clockers*, que vimos fuera del festival. Basada en la novela de Richard Price, otra historia de pequeños delincuentes negros, es el film menos personal de Lee pero, sin duda, el más ostentoso en cuanto a aspecto visual, movimientos de cámara y chiches de puesta en escena inatingentes. Trivial, tediosa y adornada, es un ejemplo perfecto del vacío autoral en el que caen muchos directores que empiezan como independientes y terminan convirtiéndose en una marca de falso prestigio.

En un camino más honesto y menos pretensioso que Spike Lee o los hermanos Hughes está Carl Franklin, que empezó con *Un paso en falso* y sigue ahora con *Devil in a Blue Dress*, estreno con Denzel Washington que se instala en un Los Angeles de posguerra netamente chandleriano. Lo original es que el detective es negro y por lo tanto tiene muchas más posibilidades de terminar cobrando que el propio Philip Marlowe. Pero Franklin no le tira al espectador con la raza ni con un virtuosismo de pacotilla. La película se ve con placer pero es menos interesante y más ligera que *Un paso en falso*.

Ya que estamos con directores negros americanos, hay uno que se llama Charles Burnett del que vi en video la extraordinaria *To Sleep in Anger*. Burnett tiene todo el talento, la profundidad y la generosidad que le faltan a Spike Lee y sus imitadores. Tal vez por eso le cuesta mucho más conseguir dinero que a sus colegas, pero el festival presentó un corto suyo (los cortos eran bastante malos en general) llamado *When It Rains*, una deliciosa fábula ambientada en un barrio negro que no tiene nada de drogas ni violencia y mucho de agilidad y calidez. El cine de Burnett parece provenir de una sociedad en la que sus miembros pertenecen a la especie humana y no tienen que sacar un partido comercial de su raza o su situación ni exhibir un orgullo prepotente ni predicar desde las imágenes.

Ha llegado el momento de contar una anécdota que escuché hace veinte años y cuyo significado exacto se me venía escapando hasta que desembarcamos en Nueva York con intenciones que excedían el mero turismo. Me la contó un matemático mejicano llamado Alberto Bergovsky y es así. Alberto estaba haciendo su doctorado en una universidad norteamericana. En una de las materias, los alumnos debían exponer rotativamente. El día que le tocaba a él, preocupado por estar a la altura de los gringos, se quedó repasando hasta tarde y, sin darse cuenta, se quedó dormido. Cuando se despertó, se dio cuenta de que era tarde para llegar al curso. Se dirigió a la facultad y se encontró con que sus compañeros le negaban el saludo. La única persona que le dirigió la palabra fue una secretaria para comunicarle que su director de estudios quería hablar con él al día siguiente. Nuestro protagonista pasó el peor día de su vida anticipando esa entrevista que podía terminar con su beca y sus estudios. El director era un prestigioso matemático polaco al que le faltaban las manos, un personaje de aspecto temible. Llegó el día siguiente y Alberto se encaminó aterrorizado hacia la oficina del polaco. Este lo recibió con un gesto amable y, hablándole en castellano, le dijo: "Muchachito, no lo hagas más. ¿No has comprendido que esta gente no es como nosotros?". El cine de Charles Burnett parece hecho por alguien que es como lo mejor de nosotros. Casi todo el resto del cine americano conjuga en cambio la frase "Time is money" como eje de la vida civilizada.

Tal vez porque entendimos por fin el cuento, la película que más nos gustó en nuestro periplo fue *Smoke*, dirigida por Wayne Wang y con guión de Paul Auster. Hace dos años fue otra película de Wang, *El club de la buena estrella*, la preferida de nuestro viaje a California. Aunque entonces no hayamos podido convencer a nuestros compañeros de redacción, si se estrena *Smoke* van a tener otra oportunidad. Harvey Keitel no hace esta vez de policía ni de mafioso sino del dueño de una tabaquería en Brooklyn. Uno de sus clientes es escritor y está encarnado por William Hurt. La película transcurre apaciblemente por una sucesión de historias en las que participan también Forrest Whitaker y Stokard Channing. Hay un discurrir del tiempo, una serenidad y un interés en cada historia relatada visualmente o simplemente contada en palabras que proviene de lo mejor de la prosa de Auster. Los actores exhiben una humanidad que en los casos de Keitel y Hurt nos llevan hacia sus mejores momentos del pasado, cuando tenían un brillo en la mirada previo al abuso de sustancias y a las malas ficciones a las que

se entregaron en este tiempo. Hace mucho que no veía una película sin poder evitar una sonrisa constante. La buena onda del film, que tuvo un gran éxito en Nueva York, hizo que Wang y Auster se embarcaran en otro proyecto que tiene como centro a Keitel y su tabaquería, pero en el que participan ahora Madonna, Lou Reed y Jim Jarmusch entre otros. Se llama *Blue on the Face*, la filmaron en tres días y Auster comparte el cartel de director con Wang porque este se enfermó el segundo día y el rodaje quedó a cargo del escritor. Se estrenó en Nueva York al día siguiente de nuestra partida y nos quedamos con las ganas de ver si repetía las bondades de *Smoke* o si era un ejercicio en autocomplacencia.

Y hablando de autocomplacencia, la peor película que vimos fue *The Addiction*, de Abel Ferrara, al que parece habérsele perdido un tornillo. Lily Taylor hace de una estudiante a la que Annabella Sciorra muerde en la calle y transforma en vampiro. A partir de allí, la protagonista empieza a morder a todo el mundo y su adicción a la sangre ajena es una más que obvia metáfora sobre la droga. Los personajes, entre mordida y mordida, recitan párrafos grandilocuentes de cuanto escritor o filosófo se les cruce por la mente. Ferrara intenta dilucidar el sentido del mal y, cuando lo logra, pasa de una imbecilidad inofensiva a una mala fe repugnante. Ese es el punto en el que pone al mismo nivel la drogadicción, las masacres de inocentes en Vietnam y los campos de concentración, suponiendo (como en *Juegos peligrosos*) para el vicio un nivel metafísico cuyo alcance no es otro que el de un adolescente que rechaza su compulsión a masturbarse. Ferrara le hace decir a uno de sus personajes que el mal no consiste en las maldades que hacemos sino que hacemos maldades porque el mal está en nosotros. Esto es, como somos presas del mal, tomamos drogas o matamos judíos (lo mismo da). Al final, Taylor muere de una sobredosis de succión de sangre (!), pero recibe la extremaunción y su fe católica la redime. Los títulos agradecen a un par de centros de rehabilitación para completar noventa minutos en blanco y negro que no se sabe si son más reaccionarios que monótonos o viceversa.

Volviendo al corto de Burnett, formó parte de una función titulada "Fortune Smiles", que incluía otras dos películas cortas en las que la suerte terminaba sonriéndole al protagonista. Una de ellas, la francesa *Augustin* de Anne Fontaine, podría ganar el premio al film más insólito del festival. El tal Agustin, interpretado por el coguionista Jean-Chrétien Sibertin-Blanc, es un pelmazo absoluto que alterna un empleo burocrático con la búsqueda de pequeños papeles en el cine. El tipo no tiene nada a favor: es antipático, reprimido sexualmente, buchón y padece de un despiste total sobre el mundo y sobre el cine. La indudable comicidad de la película reside en la interacción de este despistado con los personajes que va encontrando. La película se rodó desde una perspectiva experimental: solo Augustin conocía su texto y los otros actores debían improvisar las respuestas. En un momento, el protagonista se presenta a una prueba en la que debe ensayar con Thierry Lhermitte la escena que este juega con Jean Rochefort en *Tango, la maté porque era mía* de Patrice Leconte. Lhermitte hace lo que puede por no reírse del desopilante tartamudeo de Augustin. Este disparate fresco e inteligente dura 61 minutos y presenta un problema para exhibidores. En Francia, donde tuvo mucho éxito, permitió nueve funciones diarias, una posibilidad empresaria interesante. En Estados Unidos, donde una cosa semejante haría suponer que al espectador le están dando menos por su dinero, las funciones se complementarán con otra película. En la Argentina, optarán seguramente por no estrenarla.

El otro cambio de suerte fue *Le Franc* del senegalés Djibril Diop Mambety, que cuenta cómo un vago se gana la lotería. El programa del festival la calificaba de "mágica", lo que no es falso, pero *Le Franc* es también una película realista en la que las calles y la gente de Dakar aparecen con un colorido y una riqueza espectaculares. El film es realista y mágico pero no se trata de realismo mágico, esa pesadilla cinematográfica. Buen momento para festejar que *A Walk in the Clouds*, de Alfonso *Como agua para chocolate* Arau, haya sido un fracaso absoluto de público y crítica en Estados Unidos. El tal Mambety, en cambio, hace buen cine.

En un contexto urbano artificial se ubica la otra película africana, *Guimba* de Cheick Oumar Sissoko, filmada en Mali con capitales de Burkina Faso y de Francia. Acá solo se ve a la gente que actúa en el film, que transcurre en un pasado indefinible en una aldea regida por un tirano que pretende imponer el casamiento de su hijo y el suyo propio con mujeres que no los quieren. La fábula, que recoge elementos de las tradiciones populares, hilvana enredos y situaciones farsescas y uno tiene la impresión de que en cualquier momento aparece el negro Olmedo en esta expresión de cine popular africano. Charlando después de la película con el realizador, nos contaba de sus intenciones de doblar la película a los otros grandes idiomas africanos y de su satisfacción por el mítico festival de cine panafricano de Burkina Faso, que se celebra cada dos años y que produce una especie de movilización colectiva. *Guimba* ganaría seguramente el premio al mejor vestuario: el colorido y la variedad de la ropa de los actores apabulla a cualquier producción británica de época a tal punto que tuve la alucinación de que a partir del reconocimiento de la indudable superioridad de ese estilo de vestimenta, los modistos occidentales decidirán un día el abandono del traje para adaptar la túnica al estilo africano. Otra curiosidad es que el hijo del jefe de la tribu es un enano bastante parecido a la protagonista de *De eso no se habla* de María Luisa Bemberg. Y, hablando de la Bemberg, la muestra de cine argentino que se hizo en el mismo cine del festival culminó con una retrospectiva de sus películas. *Yo, la peor de todas* fue muy apreciada por los críticos y las entradas se agotaron en varias funciones.



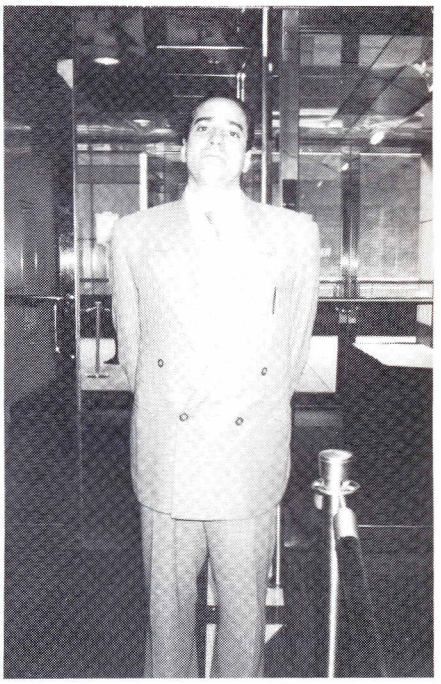
***Flamenco* de Carlos Saura**



***Shanghai Triad* de Zhang Yimou**



Los mellizos Allen y Albert Hughes



Vinicius Mainardi

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.:**.....

Mencionábamos al cine inglés de época y Flavia me arrastró a ver *Persuasion*, una adaptación de Jane Austen. Los dos nos quedamos dormidos y no recuerdo al director ni a los actores. La película recibió muchos elogios de la crítica neoyorquina, un tratamiento habitual en ese medio para los bodrios. Solo recuerdo que había mucha gente fea vestida a la antigua que hacía gestos esforzados. Terence Davies nos diría al día siguiente que dedicarse a hacer adaptaciones de Jane Austen es uno de los síntomas de la absoluta decadencia del cine británico. Flavia también me llevó a ver *Los miserables* a Broadway. Ella dice que no le gustó porque yo le tiraba mala onda. Yo digo que hice todos los esfuerzos posibles, pero ese género maldito no tiene remedio: la música es mala, los actores son espantosos y cantan mal, las historias son de una cursilería imposible y, para colmo, los teatros son terriblemente incómodos. ¿Qué es lo que le ve la gente que llena los teatros durante años?

Para curar la pesadilla que me provocó ver un musical de Broadway no hay nada mejor que una buena película, así que elijamos una para comentar. Le toca al nombrado Terence Davies, del que se exhibió en el festival *La biblia de Neón*. Es el cuarto film de Davies, el primero filmado en Estados Unidos. Basado en una novela de adolescencia de John Kennedy Toole, cuenta lo mismo que en *El mejor de los recuerdos* pero en otra circunstancia: de las calles de Liverpool nos vamos a un pueblo del Sur americano en el que un adolescente recuerda su infancia y, en especial, la importancia que las mujeres de su familia y la música popular tuvieron en ella. La protagonista es la tía del muchacho, Gena Rowlands, que interpreta a una cantante de cabaret ya veterana (Rowlands nunca había cantado en una película). Como en su film anterior, Davies alterna planos que suceden en distintas épocas y hasta combina tiempos distintos en el mismo plano. No se puede hablar de flashbacks sino más bien de una narración que reproduce el flujo de la memoria con su combinatoria impredecible. Una de las características del cine de Davies es esa impredecibilidad dentro y fuera del plano, lo que crea una tensión cinematográfica extraordinaria pero requiere de una concentración máxima por parte del espectador. El fuera de campo que resulta de esta propuesta cinematográfica es el universo que cabe en la memoria. Este cine está en las antípodas de los parámetros comerciales, no por su hermetismo (la simplicidad de Davies es absoluta) sino por su libertad. Otra característica de sus películas es la intensidad de las emociones en juego, inhabitual en el cine contemporáneo. Esa emoción está potenciada por el uso de la música, por la fuerza emotiva que se desprende del acto de cantar y que el director ubica en el centro de su universo. En *Distant Voices, Still Lives*, la libertad y la esperanza de las mujeres de una familia proletaria inglesa proviene exclusivamente de su relación con el canto. Vimos esta última película en una retrospectiva de Davies que organizó el Museo de la Imagen en Movimiento en Queens junto con la *Trilogía,* largo autobiográfico compuesto de tres mediometrajes que relata la atormentada infancia del protagonista, su dolorosa homosexualidad y su relación con la muerte. Volviendo a *La biblia de Neón*, la película demuestra la libertad de Davies en un giro impensado hacia la tragedia que es la sorpresa más grande que vi últimamente en el cine. La empresa proustiana de Davies es de una potencia y de una convicción cinematográfica inusual, a tal punto que me animaría a decir que es uno de los pocos cineastas contemporáneos para los que hacer cine es una necesidad. (En el próximo número publicaremos la entrevista que le hicimos en Nueva York.)

Si tuvimos suerte con Davies, sigo sin tenerla con Hou Hsiao Hsien, considerado el cineasta taiwanés más importante. Su *Buenos hombres, buenas mujeres* empieza con una escena en la que un televisor muestra una película de Ozu, seguramente a modo de homenaje. El resto no lo es. La película transcurre en los 50 y en la actualidad y las dos épocas se describen con parecido convencionalismo y usan un material narrativo truculento y grandilocuente (¿y Ozu?). Gente versada considera esta película una cima de la calidad artística, pero no logro sintonizarla. Para colmo, Hsien parece ser un oportunista político: la película condena la persecución anticomunista que hubo en Taiwan hace 40 años. En 1982, el mismo Hou Hsiao Hsien había dirigido *La orilla verde,* una película didáctica que elogiaba al régimen nacionalista con insoportable servilismo. Misterio chino.

El portugués Manoel de Oliveira es seguramente el director más viejo en actividad: tiene 87 años, dos más que Kurosawa. Más que eso, es uno de los pocos sabios del cine. Presentó en el festival *El convento*, con Catherine Deneuve y John Malkovich. Oliveira es un director culto y hermético y sus películas transitan por la religión, la historia, la música y el teatro con absoluta familiaridad. Al mismo tiempo, el ritmo y los encuadres de Oliveira producen imágenes de enorme belleza. Si a esto se le agrega que posee un sentido del humor corrosivo y sutil, el resultado es que ver una película de Oliveira es un lujo y una ocasión para disfrutar de un placer que el cine ha ofrecido siempre (y más ahora) en cuentagotas. *El convento* transcurre en La Rábida, adonde el profesor Malkovich acude a buscar documentos que prueben que Shakespeare era español (!). Malkovich se enamora de la bibliotecaria, la hermosa Leonor Silveira, mientras que el administrador de la finca, Luis Miguel Cintra, se enloquece con la no menos hermosa Deneuve, esposa del investigador. Completan el elenco una pareja de caseros amantes del tarot y un pescador. Entre estas siete personas se desarrolla una especie de comedia de enredos con toques de magia negra y creo que un (1) movimiento de cámara. En la conferencia de prensa se presentaron Oliveira y Deneuve. La actriz contó que había sido un privilegio trabajar con el maestro con la misma altivez y seguridad con la que dos años atrás había defendido en Buenos Aires la horrenda *Indochina*. Pero confesó que no había entendido muy bien las motivaciones de su personaje y que era inútil preguntárselas al director, lo mismo que le había ocurrido con Buñuel. Curiosamente, Oliveira se parece un poco a Buñuel físicamente, aunque tiene un gesto mucho más amable. Con Flavia especulamos con la idea de pedirle una entrevista a don Manoel, pero nos pareció que hacerlo hablar con periodistas no demasiado entendidos en su obra era hacerle perder su valioso tiempo, aunque seguramente hubiera estado dispuesto a hacerlo.

En el extremo opuesto de la serenidad y transparencia de Oliveira, Noah Baumbach, realizador americano de 24 años, se mostró bastante reacio a un reportaje desde su arrogancia, por lo que desistimos de la empresa pensando a dúo: "Ma sí, moríte". La película de Baumbach se llama *Kicking and Screaming* y pertenece al género "primer año después de la graduación", que acaso haya inaugurado *Diner* de Barry Levinson. La película tiene algo de Linklater (*Antes del amanecer*) y combina una narración coral de un grupo de chicos ricos que no saben si permanecer ociosos en su cómodo pueblo universitario con flashbacks de una historia de amor previo de uno de los estudiantes. Un periodista negro le pidió que comentara un poco sobre esa forma de vida que a él le resultaba desconocida. Baumbach es hijo de un escritor y estudió literatura, pero se nota que vio cine y aprendió lo suyo. Lo más interesante del film es el contraste entre Kate, una mujer decididamente hawksiana que se integra al grupo, y Jane, que protagoniza un romance a lo Truffaut en los flashbacks. En la película pasa muy poco y todo es diálogo, lo que motivó que alguien le preguntara por qué una película en la que nadie pateaba ni gritaba se llamaba *Pateando y gritando*, a lo cual Baumbach respondió astutamente que algo semejante pasa con *La aventura* y *Blow Up*. Presiento que esta película le va a gustar a Noriega.

En cambio es casi seguro que a Noriega no le va a gustar *Flirt*, quinta película de Hal Hartley, que viene produciendo como los conejos. El problema es que Hartley me hace pensar en alguien que tiene una intensa actividad sexual pero no la disfruta demasiado. *Flirt* está dividida en tres partes que transcurren respectivamente en Nueva York, Berlín y Tokio. La originalidad de la propuesta reside en que las tres veces se cuenta la misma historia, cambiando los actores pero no los diálogos. En el episodio berlinés la pareja es homosexual y en Tokio se habla menos e interviene la coreografía de Yoshito Ohno. A la mitad del segundo episodio uno tiene la impresión de que la película se va a pique y que todo no es más que una idea astuta y vacía. Precisamente allí, tres personajes en un baño dicen exactamente eso: que la película no va andar. Pero en el tercer episodio, no solo el más logrado sino el más vivo, *Flirt* se recupera y excede el ingenio ocioso que la amenazaba. El de Hartley es un cine moderno, que se permite audacias como la señalada, pero no logra salir de una influencia —que termina resultándole opresiva— del primer Godard con toques del Wenders posmoderno y

cosmopolita. ¿Cómo se llama un cine que imita a un cine moderno? ¿Antiguo? Hartley, por su parte, es un tipo alto con cara de pájaro y algo de aparato en su calculada timidez. Su respuesta más interesante a los periodistas fue que haber filmado a una mujer desnuda y a dos tipos besándose fue para él un triunfo personal. Lo dicho, sexo y Hartley no son sinónimos.

Pensándolo bien, el festival tuvo muy poco sexo. Estuvimos tentados de ir a buscarlo en *Showgirls*, la película de Paul Verhoeven que se promocionó como la vuelta de los desnudos a Hollywood, pero las críticas unánimemente malas nos disuadieron (¿qué es eso de hacerles caso a las críticas?). Pero quedaba otra película escandalosa en cartel: *Kids*, del fotógrafo Larry Clark, que cuenta un día en la vida de un grupo de adolescentes semimarginales de Nueva York. El protagonista es un monstruito que se dedica a desvirgar chicas para contárselo a su mejor amigo. A esto hay que sumarle vagancia, drogas y violencia para completar un supuesto retrato de una nueva generación perdida. Para completar, resulta que el desvirgador juvenil tiene sida y el otro pelmazo termina violando a una chica contagiada por su amigo. ¿Qué me cuentan? Nuestro amigo y cineasta Juan Campanella detesta este film con toda su alma, pero a mí me resultó divertido por su radical ingenuidad. Filmada con una cámara que se mueve mucho para darle un aire seudodocumental y con excelentes actores, *Kids* le propone al espectador compartir el deseo de estos pequeños libertinos y produce un placer ligeramente sadiano absolutamente ausente del puritano cine del Norte. Esto no es un alegato sobre la decadencia a la Dennis Arcand o a la Oliver Stone sino un entretenido y disparatado juego de ficción al que mucha gente se empeña en tomar en serio, vaya uno a saber por qué.

Campanella, en cambio, nos ordenó que fuéramos a ver *El cartero* de Michael Radford, próxima a estrenarse en Buenos Aires y que él había visto siete veces. Estoy de acuerdo en que Massimo Troisi fue un actor descomunal y su film póstumo merece verse por su sola presencia. Pero el neorrealismo atrasado de Radford (más marcado en *Ladrón de niños*) y su visión del mundo estilo Scola de los 70 en los 90 es un poco cargante. ¿Cómo se llama a un cine que imita a un cine antiguo? ¿Vetusto? Philippe Noiret es otro problema. No solo está doblado sino que ese aire de gran actor que hace de un gran personaje (Neruda) ha sido siempre uno de los modos de la impostura artística. *El cartero* es una película melancólica pero de una melancolía sin objeto, salvo la muerte del gran Troisi. Y este "gran" es en serio.

Jean Seberg fue una actriz curiosa, que empezó su carrera americana sin estar madura (con *Santa Juana* y *Bonjour Tristesse*) para ser redescubierta por Godard en *Sin aliento*, conocer una breve época de éxito, apoyar a los panteras negras y suicidarse a los 40 años después de haber sido perseguida y calumniada por el FBI. A esta Marilyn en miniatura está dedicado el documental de Mark Rappaport, *From de Journals of Jean Seberg*, en el que los fragmentos de archivo se enlazan con el relato en primera persona de Mary Beth Hurt, que hace de Seberg como si esta hubiera sobrevivido a su propia muerte. Más respetuoso con la actriz que *Diana cazadora*, el reciente libro de exhibicionismo sexual firmado por Carlos Fuentes, la idea de que alguien hable por su boca incurre en el mal gusto de no dejar en paz a los muertos. Hay pocas cosas nuevas o interesantes en el film de Rappaport, que además se empeña en dar una clase sobre historia del cine, feminismo y política sin un miligramo de profundidad ni un fotograma que se desvíe de lo políticamente correcto. Sin embargo, la estructura ensayística del film lo hace llevadero y, por otra parte, el director es un obsesivo, por lo que el material fílmico es muy variado y está bien elegido. Eso hace que los fragmentos permitan ver la evolución de la carrera actoral de Seberg y disfrutar de su calidez y su misterio a pesar de que su supuesto doble, la Hurt, es más seca que lengua de loro.

Citamos la ira del gobierno chino con *The Gate of Heavenly Peace*, documental de tres horas y media que se ocupa de la rebelión de estudiantes chinos de 1989 que culminó con la matanza de la plaza Tiananmen. Dirigido por Carma Hinton y Richard Gordon, que hablan el idioma y conocen a fondo el país, es todo lo didáctico, periodístico y cuadrado que las tradiciones norteamericanas imponen para el género. Eso no impide que sea un documento apasionante y una lección de historia como pocas veces se ve en el cine. El trabajo de reconstrucción cronológica es de una precisión y una claridad llamativas. Pensemos que no hay nada semejante sobre el mayo francés del 68, que tuvo muchos más testigos y pudo haberse tratado con mucha más libertad. (Acaso porque el documental europeo responde a tradiciones bien diferentes.) Pero lo más interesante de la película es la tensión entre dos visiones de los hechos que dividen radicalmente a los disidentes, encarnadas por una estudiante pobre, apasionada hasta la histeria, mezcla de Juana de Arco y Madonna, y un intelectual de élite que le opone su racionalidad y su prudencia. Esta polémica sigue vigente y es un ejemplo extraordinario para entender o perderse en la dinámica de una situación caótica y potencialmente revolucionaria.

Revolucionaria y caótica fue la situación del bando republicano en la guerra civil española, de la que se ocupó una mala novela y una peor película: *Por quién doblan las campanas*, sin que el cine haya hecho nada por remediar las ideas sembradas por este engendro. Eso hasta que Ken Loach hizo *Land and Freedom*, equivalente cinematográfico a *Homenaje a Cataluña* de George Orwell. Según Hemingway, el problema de los republicanos era su falta de disciplina, a pesar de los esfuerzos comunistas por dotar a la república de un ejército regular. Desde el bando revolucionario que encarnaron fundamentalmente los anarquistas, el problema fue que el estalinismo traicionó la causa popular impidiendo que la revolución se profundizara y entregó la guerra al fascismo internacional. El final de la guerra conoció también la represión que los comunistas aliados a los sectores más burgueses de la república les aplicaron a sus adversarios internos. En particular, el asesinato y prisión de los líderes del POUM, pequeño grupo trotskista, fue uno de los hechos más siniestros de la política soviética en España. De todo eso habla *Land and Freedom*, a través de la mirada del obrero inglés David que se va a pelear con las Brigadas Internacionales, lleno de entusiasmo e ingenuidad política. Pero fundamentalmente, la película de Loach parece hablar del tiempo presente, en el que entender esa época se hace tan difícil como necesario. El sueño compartido de la revolución, que se extinguió como alternativa histórica del siglo en el conflicto español, despierta en nuestros escépticos corazones contemporáneos una emoción perdida: la de construir una alternativa para el mundo. *Tierra y libertad* fue la película más emocionante que vimos en el festival y su director es uno de los puntos de resistencia del cine contemporáneo. *Land and Freedom* es la menos documental de las películas recientes de Loach, la más desprolija, pero funciona como el complemento perfecto de su saga sobre las desdichas actuales de la clase obrera británica.

Del compromiso de Loach saltemos a la banalidad absoluta. Esta se puede encontrar concentrada asistiendo al IMAX que la empresa Sony ha construido en su complejo de Broadway y setenta y pico. Se trata de una monstruosa pantalla de 25 metros de alto que necesita de un nuevo sistema de proyección y en el que se proyectan películas que no superan la hora de duración (la entrada vale nueve dólares, uno más que en los cines comunes) y en un sistema de 3D que requiere una especie de casco. Vimos una película de Jean-Jacques Annaud que se llama *Alas de héroes* o algo por el estilo y que trata el famoso tema de La Aeropostal, empresa de transportes entre Buenos Aires y Santiago en la que trabajaron Saint-Exupéry y Jean Mermoz. Por limitaciones técnicas (no me pregunten cuáles) la filmación es primitiva hasta lo indeseable. El argumento también (acaso para acompañar a la técnica). Salí con dolor de cabeza por el esfuerzo de la vista y protestando contra el progreso tecnológico. Eso sí, la pantalla es grande de verdad.

Con material de archivo y animación por computadora se construyó *Musoleum*, del ruso Alexei Khanyutin, el mejor corto del festival. La película cuenta la muerte de Lenin, la construcción de sus mausoleos y especula con la resurrección del pelado y el tratamiento que los medios soviéticos le hubieran dado a ese evento. *Mausoleum*, una sátira implacable, es también una idea redonda, de esas que justifican la existencia de un género tan discutible como el cortometraje, que a juzgar por lo visto en el festival es una máquina de generar insatisfacción. Otro buen corto (de los pocos) fue *Swinger*, del australiano Gregor Jordan (tres minutos), en el que un contestador telefónico le transmite buenas noticias amorosas, familiares y financieras al ocupante de un departamento hasta que la cámara se mueve y descubrimos que el

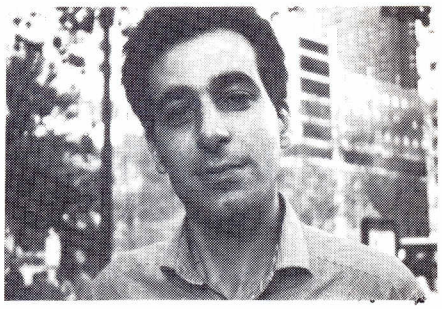
tipo se acaba de colgar porque esas noticias no le llegaban. Como amabilidad final, el tipo se baja de la soga tosiendo.

En una función especial se exhibieron siete cortos del cómico francés Max Linder (1883-1925), una de las glorias del cine mudo menos beneficiadas por la reevaluación crítica. Su personaje Max me hizo acordar un poco a Monsieur Hulot. Es un pequeño burgués ligeramente despistado, ubicado en un mundo en el que no encaja del todo bien sin ser una personalidad excéntrica. Como el slapstick mudo forma parte del vasto territorio de mi ignorancia, dejaremos aquí lo de Linder pero antes agreguemos que la función estuvo acompañada brillantemente por el tecladista Jean-Marie Senia y presentada con muy poco brillo por Maud Linder, hija del cómico.

La flor de mi secreto se llama la última película de Almodóvar. Hay una coincidencia casi unánime en que esta es su mejor película de los últimos tiempos y que deja atrás un bache integrado por *Atame!*, *Tacones lejanos* y *Kika*. No estoy muy seguro. Es cierto que *Kika* parecía un concurso de diseño publicitario más que una película y que *La flor de mi secreto* abandona ciertos clichés paródicos de los últimos tiempos para volver a un tono más doméstico, cercano a *Qué he hecho yo para merecer esto*. También es cierto que vuelve Chus Lampreave y esto en sí mismo es un motivo de elogio. La escena de Marisa Paredes tejiendo y cantando con las viejas del pueblo en la calle es sin duda personal y lograda (se parece además al tono de los films de Terence Davies). Y no es menos cierto que a Flavia le gustó mucho. Pero hay algo que me parece definitivamente muerto en Almodóvar a medida que se convirtió en un cineasta serio, que sabe filmar un plano y que está en condiciones de usar sabiamente sus preferencias cinematográficas (su gusto en la materia es calificado). Lo que ha desaparecido es cierta alegría feroz emparentada con el absurdo y que le permitía filmar películas desprolijas pero vivientes como *Pepi, Lucy, Bom..., Entre tinieblas* o *Laberinto de pasiones*. Esa alegría ha sido reemplazada por una tristeza ingeniosa, hasta virtuosa a veces, pero demasiado autoconsciente y demasiado ligada al lugar de Almodóvar en el mundo de las celebridades de la cultura y la farándula. Una comparación con Woody Allen podría aclarar este punto. Allen fue dominando también la técnica y se convirtió como Almodóvar en un personaje famoso y respetado partiendo de la marginalidad. Pero Allen conservó siempre en sus films la mirada del outsider, del perdedor encarnado en un personaje que les dio a sus films una ambigüedad de la que Almodóvar se ha desprendido. A partir de *La ley del deseo*, que funciona como punto de inflexión al respecto, sus historias han terminado siendo la descripción de las tristezas de los ricos y famosos. Es como si Almodóvar renegara de sus orígenes que, al mismo tiempo, son su fuente de inspiración más genuina. *La flor de mi secreto* me parece una película inteligente de un director instalado en una mutilación afectiva cómoda pero un poco cobarde. En ese sentido, los juegos que el film propone entre la literatura femenina, los boleros y las emociones resultan tan ingeniosos como huecos. De todos modos, volveremos a verla cuando se estrene en Buenos Aires.

Quedó para el final *Strange Days* de Kathryn Bigelow, la película que más me desconcertó y la de mayor presupuesto de todas las exhibidas. Es un thriller negro ambientado en las vísperas del próximo fin de siglo, con un diseño de producción que parte de *Blade Runner* y que gira en torno a un dispositivo tecnológico que es una especie de peluquín que permite registrar las percepciones de una persona para ser experimentadas por otras. Una especie de cine en el que la cámara son los ojos y el micrófono los oídos. El protagonista es Ralph Fiennes, un adicto al aparato enamorado de la cantante Juliette Lewis y custodiado por la negra Angela Bassett (dos minones, especialmente esta última). No cuento más.

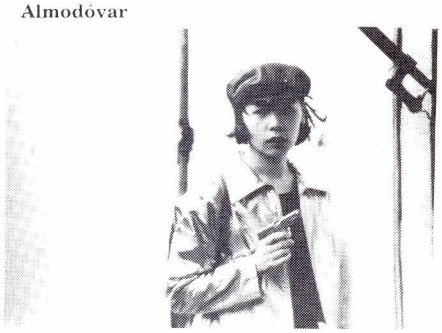
Quedó para el final *Strange Days* de Kathryn Bigelow (aclaremos de paso que nos quedaron algunas películas del festival sin ver). Fue la película que más me desconcertó y la de mayor presupuesto de todas las exhibidas en el festival. Es un thriller negro ambientando en las vísperas del próximo fin de siglo, con un diseño de producción que parte de *Blade Runner* . El argumento gira alrededor de una especie de peluquín eléctrico que permite registrar las percepciones de una persona para ser luego experimentadas por otros via unos cassettes especiales. Una especie de cine en el que la cámara son los ojos y el micrófono los oídos. El protagonista es Ralph Fiennnes, un adicto al peluquín y traficante en casettes enamorado de la cantante Juliette Lewis y custodiado por la negra Angela Bassett (dos minones infernales). No cuento más. La película es un tanque de acción con tono romántico que hace todas las concesiones necesarias para llegar a un final increíblemente convencional. Digo increíblemente porque en el camino se ven algunas de las escenas de acción más virtuosas que se hayan filmado últimamente en Hollywood. Y no sólo eso: la reproducción de lo captado con el aparatito se convierte en el ejercicio de cámara subjetiva más difícil e interesante que se haya filmado. El problema es que la película es, una vez más su propia metáfora: ¿hasta dónde puede acercarse el cine a una experiencia sensorial directa, que es la obsesión de Fiennes? Los que exageran en la experiencia terminan con la mente freída. Y eso es exactamente lo que me pasó a mí. Terminé apabullado las dos veces que la ví (la película se estrenó días después en los cines). Lo gracioso es que a la realizadora parece haberle pasado lo mismo. En la conferencia de prensa —en la que Richard Jameson la presentó como el contraejemplo de que las mujeres no pueden hacer películas de acción— parecía ausente y maquinal, como una alumna traga que estudió demasiado y le agarró surmenage. Esta nota es a su vez la metáfora del efecto *Strange Days*. Si algún lector llegó hasta aquí sin pausas habrá contribuido al progreso de la ciencia. ■



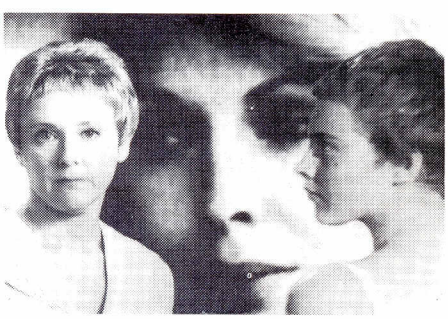
Jean-Chrétien Sibertin-Blanc en *Augustin*



Almodóvar



Miho Nikaidoh en *Flirt* de Hal Hartley



From the Journals of Jean Seberg



Max Linder

Entrevista a Richard Peña, director del Festival de Nueva York

El hombre que veía demasiado

¿Cómo llegaste a ser programador del Lincoln Center y director del festival?
La primera vez que vine al Festival de Nueva York fue cuando tenía 12 años, era la tercera edición. Yo venía acá casi cada año para asistir a varias películas. Desde el 65, cada año veía cinco, seis, diez películas y siempre para mí el festival era una institución, la mejor en términos de una visión de cine. Estudié cine, hice estudios latinoamericanos, escribí mi tesis sobre una comparación entre la transformación del cine mudo al sonoro en Argentina y Brasil; después di clases sobre la historia del cine, y en 1980 fui invitado a ser jefe de programación para el departamento de cine en el Instituto de Arte de Chicago, que es un gran museo. Entonces viví en Chicago ocho años y en el 88 me invitaron a ser jefe de programación para la Lincoln Center Film Society.

O sea, son ocho festivales y ocho años de programación para el Walter Reade Theater.
El Walter Reade recién se inauguró en diciembre de 1991.

¿Qué cambio pensás que hubo en la programación a partir de tu gestión?
La estructura del festival, el hecho de que tenemos entre 25 a 28 películas cada año. El festival es igual a como era en el 63, cuando fue fundado. Creo que lo que ha cambiado quizás es el cine. Si el Festival de Nueva York quiere estar por encima del cine, al frente de lo que está pasando hoy, tenemos que abrir las puertas a cines de diversas partes del mundo. El cine asiático en los años recientes fue uno de los grandes descubrimientos para mucha gente. Entonces creo que no estamos haciendo nada extraño. Es solamente que nuestra política cambió porque el cine cambió.



¿Cuál es el objetivo, la política?
Siempre el objetivo del festival es presentar las mejores películas que podemos presentar en esa selección, de todo el mundo, de todos los géneros. No tenemos prejuicios internos de cine comercial contra cine no comercial, o experimental contra ficción, solamente lo mejor. Claro, no todas las películas están disponibles para nosotros, algunas no están terminadas, otras ya se estrenaron, entonces solamente es una visión de las películas que son sometidas a nuestra consideración. Pero generalmente podemos decir que dentro de ese esquema tenemos la posibilidad de escoger películas. Este año recibimos 1.500 películas para el festival.

¿Quién ve las 1.500 películas?
Yo. Pero claro, no veo todas del principio hasta el final, después de quince minutos ya me parece que no es posible que la película pueda entrar o no. Es mi cargo, ¿no?

¿Qué diferencia al Festival de Nueva York de los otros festivales del mundo?
Del mundo no sé, pero en términos de América del Norte podemos decir que aquí hay una tendencia de todos los festivales a crecer; Montreal, por ejemplo, está recibiendo 300 películas, Toronto 250, Chicago 180. Entonces todos tienen un esquema muy americano de crecer, ser más grande, más películas que nunca, el festival más grande de Canadá, cosas así. Eso no nos importa y no me parece una estrategia buena para tener películas. Nosotros tenemos una selección muy limitada, una selección muy personal, hecha por mí y otros cuatro compañeros que forman el comité de selección. No todos los países del mundo están representados aquí, quizá todas las regiones, pero todavía espero dar una visión bastante grande y de un nivel bastante serio.

Vos hablabas de lo que está pasando en el cine, ¿qué está pasando en el cine?
Siempre hay varias cosas pasando en el cine. Depende de dónde lo estamos hablando. La idea de una nueva generación de buscar sus raíces en el cine popular es algo muy internacional ahora. Creo que lo que pasó en los años 60 y 70 fue que hubo un crecimiento de otro cine, un cine especial, llamado de arte, paralelo al cine comercial, y creo que la generación que salió en los 80 y 90 es gente que piensa que esa separación entre los dos es muy artificial y no muy saludable para el cine. Creo que hay gente como Zhang Yimou, por ejemplo, que siempre tienen en su mente esa idea de cómo pueden usar otra vez los grandes géneros, los grandes temas del cine clásico, pero quizás interpretados desde otro punto de vista.

Esta transformación ha sido paralela a un aumento del costo de las películas comerciales en EE.UU. ¿Cómo se compatibiliza esta búsqueda de un cine artístico aunque popular con este tremendo negocio que es Hollywood, especialmente en los últimos años?
Creo que podemos hablar del cine como negocio, pero creo que tiene realmente muy poco que ver con las películas que son obras de arte. Hay películas que cuestan millones y millones de dólares que son maravillosas y otras que son una porquería. Entonces eso no nos importa, lo que nos importa es el resultado. Puedo decir que creo que esa tendencia en los Estados Unidos es una cosa loca y ridícula, que le estén pagando a un actor 20 millones para salir, nadie puede pensar que sea un desarrollo bueno para el cine americano. Eso es un desastre. La película es solamente un punto de partida para la posibilidad de hacer lucro, con todas las posibilidades de televisión, de cable, de videocassette, con las ventas internacionales, con todo, entonces la gente no piensa mucho. Una película como *Waterworld* puede ser un desastre en términos de taquilla en los Estados Unidos, pero va a ser un éxito, va a recuperar...

Cambiemos bruscamente de tema y vayamos a la muestra de cine argentino que está terminando en estos días. ¿Cómo se organizó, qué sucedió?
Hace como unos dos años una gente del consulado me llamó diciendo que estaban dispuestos a ayudarnos a hacer algo aquí sobre cine argentino. Empezamos con unas conversaciones un año atrás. Yo mandaba propuestas a Buenos Aires, pero ellos no querían que yo fuera el único que seleccionara las películas. Al final terminamos esa discusión y llegamos a un acuerdo muy simpático para todos, después esperé unos meses hasta que ellos me mandaron unos 40 videocassettes de películas de los últimos cinco años. Yo también hice la propuesta de que dentro de la muestra podíamos tener por lo menos algunos clásicos, porque para mí la historia del cine argentino es muy interesante y hay muchas cosas muy buenas, completamente desconocidas acá. Entonces pensé por qué no tomar la oportunidad de la muestra para presentar por lo menos cinco o seis clásicos dentro del esquema del cine argentino contemporáneo. Ellos aceptaron eso,

Paulina Jurado vino acá, hablamos sobre ese asunto, nos ayudó mucho con eso. Presentamos *La guerra gaucha*, *Dios se lo pague*...

En un diario de Bs. As. salió un trascendido que decía que Richard Peña quería poner cuatro películas de Jorge Polaco en el programa y esto fue negado.
Yo pensaba hacer algo, porque me interesa muchísimo Polaco, me interesaba hacer algo sobre Polaco, y creo que la opinión de mis socios en Buenos Aires fue que los otros directores se pondrían muy celosos y todo eso. Pero cuando Bemberg se murió, pensé que quizá con ella... y accedieron. Pero creo que no fue algo contra Polaco, ellos solamente dijeron: hay tantos realizadores y si tienes este ciclo sobre Polaco ellos quizá no cooperen con nosotros.

¿Qué te resulta tan interesante de Polaco?
El hecho de que las películas nunca paren. No es que él dé una imagen grotesca, no es que da el grotesco y después va detrás de eso, siempre es un mundo grotesco y todo tiene una continuidad dentro de su ideología. Algunas películas funcionan mejor que otras, pero me parece quizás el autor más interesante que surgió en la Argentina en los últimos años.

¿De Agresti hubo alguna película?
No.

Es el más prolífico de los argentinos.
Es bueno, siempre trabajando, haciendo cosas, pero no me gusta.

Hablános algo más de cine argentino.
Me gustaría muchísimo hacer algo un poco más serio sobre la historia del cine argentino. Por ejemplo, ahora en febrero vamos a hacer una muestra de cine polaco, de 40 películas que van desde los años 30 hasta ahora, para hacer todo un esquema. Quizá podríamos hacer algo parecido con el cine argentino, porque hay tanto para descubrir, cosas de los años 30, 40 y sobre todo la generación de fines de los años 50 y 60, Torre Nilsson, Ayala, David Kohon, Kuhn.

Está nuestro ilustre pariente...
Claro, Manuel Antin. Entonces... creo que si falta algo en este país es un conocimiento de historia, para los americanos todo empezó ayer, acá. Siempre es muy importante dar una imagen cuando estamos hablando de los demás cines del mundo, que existían hace años y años, géneros, autores, tradiciones...

¿Tenés cifras de asistencia a la muestra?
Todavía no. Anoche, cuando tuvimos la otra presentación de *Yo, la peor de todas*, había gente llorando porque no podía entrar.

Hoy dan *La mano en la trampa* y las entradas están agotadas. La capacidad es...
Doscientos sesenta y ocho.

¿Por qué el Walter Reade Theater es el mejor cine de Nueva York?
Porque el director está hablando. No, solamente porque cuando lo hicieron, lo hicieron con todo el cuidado y no pararon de gastar para que todas las líneas de vista fueran perfectas, el sonido perfecto. Vienen cada semana para chequear todos los aparatos. También tenemos el sistema de Dolby más avanzado, cada vez que tienen una modificación, nos lo dan porque usan nuestro cine como un *show case*. También la proyección de video es maravillosa. Tenemos un acuerdo parecido con Sony para proyección de video. Podemos proyectar 70, 35, 16.

¿Están proyectando alta definición en video?
Nosotros podemos, pero no tenemos el aparato porque es muy caro. Cada vez que lo necesitamos, viene Sony y lo pone.

¿Y qué respuesta tiene en Nueva York, cuál es el lugar del teatro en la vida cultural?
Creo que ha crecido bastante. Sabes, no es una lucha porque todo el mundo aquí se lleva muy bien, pero hay algunos otros programas muy buenos en Nueva York: el Museo de Arte Moderno, que es el abuelo de todos; también el Film Forum, lamentablemente acaban de cerrar el Public Cinema, que era de Fabiano Cardozo, un brasileño que fue jefe durante 17 años; también en Astoria, en Queens, donde está el American Museum of the Moving Image, hay una programación excelente. Pero creo que quizá somos más conocidos porque siendo el Lincoln Center el lugar más conocido en términos de arte, los periódicos hablan mucho de nosotros, algunos están un poco celosos por la cantidad de prensa que recibimos. También el Film Forum hace un muy buen trabajo sobre el cine clásico americano, varias muestras retrospectivas de autores y cosas así, nosotros tenemos quizás un aspecto más internacional.

Nos queda el tema de tu criterio personal de selección. ¿Cuál es el criterio estético?
Es completamente personal. Más y más quiero películas que tengan un sentido, que tengan una significación para mi mundo, para mi visión del mundo. Me atraen las películas que hablan de temas y cosas así. No es que una película solo puede ser una buena obra de arte solo si habla de eso. No, también para mí necesita utilizar el cine de una manera interesante. Hay algunas películas que usan el medio de una manera tan interesante que me olvido un poco de la ausencia de sentido, y hay otras que son tan importantes que si usan una forma tradicional podemos decir que lo acepto. Pero en general las mejores son una mezcla de películas que tienen un sentido, que hablan de cosas importantes y que también utilizan el medio de cine de una manera interesante.

De esta selección, por ejemplo, del festival de este año, ¿cuáles son las películas que más te enorgullece presentar?
Todas, en varios aspectos. A mí me gusta muchísimo la película que estamos pasando ahora, *La América* de Gianni Amelio. También me gusta mucho la película africana *Guimba*, que es muy interesante, es una salida para el cine africano. La película de Almodóvar me gusta muchísimo. También *Flamenco*, por la seriedad con que Saura trata el tema de la danza. Cada película del festival tiene algo que me interesa de una u otra manera.

¿Qué es lo que te parece más importante del cine americano último?
Creo que hay mucha confusión todavía, porque hay tantas posibilidades que la gente no sabe bien qué hacer. Para mí la cosa más interesante en los últimos años fue el surgimiento de varios tipos de cine independiente, como el cine gay, el cine negro. La presencia de ese cine dentro del esquema del cine americano me parece un muy buen síntoma. El cine de minorías.

Cada vez son más parecidas.
También, cuando están gastando 50 millones para hacer una película común, no se puede tomar muchos riesgos. Las dos películas hollywoodenses que tenemos en el programa para mí son dos ejemplos contra esa tendencia, porque son proyectos muy locos. Las dos películas tienen una visión, una energía. Hay más ideas en esa película que en casi todas las películas que vi este verano. ■

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

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.

Una nota-retrato de Margarethe von Trotta



Loco por Margarita

Es común que cuando un personaje importante viene de visita a la Argentina no le conceda entrevistas a El Amante. *Lo que no es común es que eso suceda y además el personaje se haga amigo. Margarethe von Trotta se pasó unos cuantos días con Alejandro Ricagno y, mientras nuestro colaborador le cuenta a todo el mundo que conoció a una de sus directoras favoritas, la alemana está en Europa meta decir: "No sabés el personaje que conocí en la Argentina".*

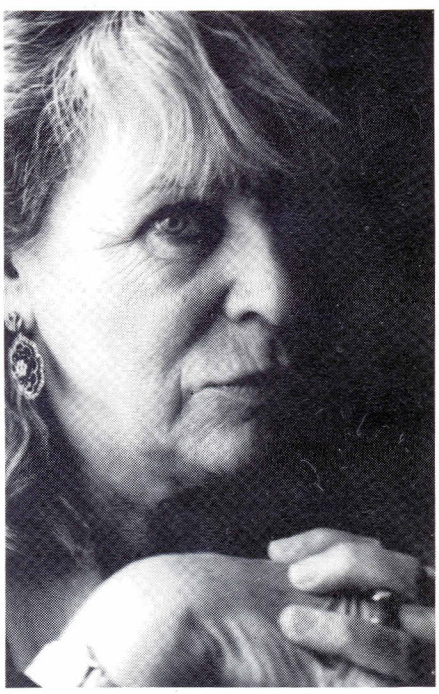
por Alejandro Ricagno

Estoy en una oficina del Centro Cultural Ricardo Rojas. En un par de horas debo coordinar un reportaje público con Margarethe von Trotta. Odio los reportajes públicos, más si son con traducción simultánea. Le temo a la doble distancia, la del idioma y la de las preguntas que saltan de aquí para allá de acuerdo con los diversos intereses de los participantes. Seguramente todas van a estar orientadas por la exhibición de *La promesa*, su último film.
Tengo ganas de preguntarle otras cosas. Pero eso solo se podría hacer en un reportaje tranquilo, íntimo y largo. No sé si Margarethe tendrá ganas y tiempo. La vi ayer en la presentación de su retrospectiva, donde estoicamente escuchó que se la describía como "una mujer mucho más simpática y femenina que lo que se podía esperar de una directora de cine". Ayer tuve doble programa von Trotta: a la tarde, *El honor perdido de Katharina Blum*, codirigida con su ex marido Volker Schlöndorff en 1975, y a la noche, la première de *La promesa*, su film de regreso en Alemania, luego de su período italiano.
Margarethe viene de varios reportajes. No parece cansada. Me la presenta Gabriela "Die Engel" Massuh, que oficia de intérprete. "Ella habla alemán, francés e italiano", dice Gabriela.
"¿Parliamo italiano?", inquiere von Trotta, amable. Intentando evitar el "per la nenna, camone", digo que sí. No sé si lo hago bien, pero nos entendemos. Massuh ayuda con fragmentos en alemán-castellano. Falta una hora para la entrevista. Margarethe propone ir a tomar un vino.

Allí estamos, en un bar. Allí estoy, frente a esta mujer que ha sido actriz de Fassbinder y de Schlöndorff, que ha dirigido a Jutta Lumpe, a Schygulla, a Winkler, a Sukowa. Recuerdo cuando yo tenía un cineclub donde exhibimos *Hermanas o el balance de la suerte*, *Llamarada*, *La repentina riqueza de la pobre gente de Kombach*. Recuerdo lo que era ese cine para mí en los "años de plomo" del Proceso. Cuando vivía en el suburbio y el cineclub era la puerta al mundo y el cine alemán un cierto espejo. Y ahora esta persona enfrente mío que ignora cuánto tiene que ver con mis recuerdos personales. Aquellas *Hermanas alemanas* y su visión junto a un amigo que ya no está.
"Muchos rostros melancólicos, los de algunos periodistas", comenta.
"Vos tenés cara de haber vivido", dice, y sin hacer caso a mi repentino enrojecimiento, agrega: "Una faccia cosí vivente". ¿Qué decir de la de ella, entonces? Brillante, vivaz. Elijo hablar de la crítica. No se lleva bien con los críticos. Dice que en Alemania suelen ser demoledores. Lo ha vuelto a comprobar con algunos a partir de *La promesa*. Le digo que, en lo personal y sin pretensión alguna de demolición, el film me ha desilusionado un poco. Frunce el ceño y me pregunta por qué. Le digo que hay un problema con el melodrama, como si el dar cuenta de la Historia del Muro se impusiera sobre todo. Ella dice que eso es justamente lo que pasó con el Muro: afectó lo privado. Le digo que el último film de ella que vi es *La africana*. Y que ese sí me gustó mucho. Se ilumina: "¿De verdad? Ah, quiero mucho a ese film. Tengo una cierta debilidad por él. La recuperación de la amistad entre las dos mujeres, la cuestión de la enfermedad, el triángulo, los viejitos". "Sí", agrego, "y el clima mágico, diferente de tus films anteriores. Cómo filmas ese edificio". Me dice que es un estudio y no lo puedo creer. La charla va y viene. Se menciona a María Luisa Bemberg. Ella la quería mucho. Massuh le cuenta del mal chiste en mi crítica a *De eso no se habla*. "Y ahora, ¿no estás arrepentido?", pregunta Margarethe. "Sí", confieso. Le cuento del breve encuentro, cachetazo amistoso incluido.
"¿Es cierto que hasta último momento estuvo trabajando en un guión? Qué mujer con coraje." Recuerda: "Cuando ella murió lo llamé a Mastroianni para darle el pésame. Pero él enseguida cambió de tema. No quiere oír hablar de la muerte, de la enfermedad o de la vejez. Qué cosa, ¿no?, ese miedo en ciertos hombres. Y él no es tan viejo como los papeles que representa últimamente. Es mucho más joven. La juventud es un estado de espíritu. ¿Por qué se empeña en esos papeles tan melancólicos?".
Hablamos de actrices. Nos enojamos con Massuh, a quien no le gusta mucho la Schygulla. Margarethe y yo somos absolutamente pro Schygulla. "Es una intuitiva total, un verdadero animal cinematográfico. Se enciende al mismo tiempo que la cámara. Cuando filmábamos *Lúcida locura* teníamos problemas con los distintos métodos de trabajo. Angela Winkler se concentra antes de la toma, es muy profesional, le gusta ensayar hasta encontrar el tono justo. Hanna, en cambio, detesta los

ensayos. Y al final tuve que optar por muchos planos y contraplanos, que no son mi preferencia estética. Pero así pude obtener lo mejor de las dos."
Se ríe al recordar los cuidados que debía tener para que ninguna se pusiera celosa. "Es que los actores necesitan muchos mimos, mucha dulzura. Y a todos los tenés que tratar bien, ocuparte de ellos, tanto como de los técnicos. Ahora bien, de una directora se pide mas contención que de un director. Un hombre pega cuatro gritos y ya está. Pero ese no es mi estilo. Siempre he hecho una amistad muy grande con la gente de mis equipos." No puedo sino preguntarle: "¿Y cómo era trabajar con Fassbinder?". "Era difícil, pero era un genio, un tipo con una energía arrolladora. Muy destructivo pero también muy alimentador. Sabía lo que quería de cada uno y lo que podía obtener. El mismo se exponía en cada film." Muchos de sus colaboradores después trabajaron con ella. También algunos técnicos de Pasolini, como el fotógrafo della Colli. "Me hubiera gustado conocer a Pasolini —dice—. Mi asistente, que fue colaboradora suya, me contó que era una persona dulcísima, que era un placer estar en el set con él. Parece que nunca gritaba, hablaba con esa voz que se escucha en sus films. Creo que él también, como Fassbinder, era un ser desgarrado, torturado, pero su destrucción no se expandía hacia los otros. Lo que envidio de Pasolini es que además de su labor como cineasta, como ensayista, dramaturgo, actor, escritor, tuviera energía aún para una intensa vida sexual, una energía sexual inagotable. ¿Cómo haría? Pero a diferencia de Fassbinder, creo, no se obsesionaba con esa cuestión de tener poder."
Le digo que me hubiera gustado conocer a Fassbinder, pero ser amigo solo de Pasolini. Vuelve a reírse: "Ah, vos querés saber cómo hacía". Nos reímos todos.
Le pregunto sobre la labor conjunta con Schlöndorff. "Cuando trabajaba solo como actriz, todo iba bien. Cuando empezamos a codirigir, ya había diferencias." Hace un gesto y entiendo. "No creas que terminamos mal. Quedamos muy amigos, nos hablamos por teléfono cada tanto. Yo veo sus films; él ve los míos. Ahora está adaptando una novela dificilísima: *El rey de los Alisos* de Michel Tournier. Tengo curiosidad por ver cómo la va hacer. Un texto muy complicado. Me gustó mucho su adaptación de *Homo Faber* de Max Frisch, *Pecado de amor*."
Massuh menciona a Sam Shepard, actor en ese film. Margarethe dice: "Bell' uomo", y se le ilumina el rostro.
Le pregunto si no extraña su carrera de actriz: "En absoluto. Yo me hice actriz para convertirme en realizadora". Tengo un flash violento de su intensa performance en *Llamarada*. "Sí, me acuerdo. Pero ese film debe estar envejecido, era un film muy de la época, un poco de barricada. El que tenés que ver es *Lúcida locura*. Ese sí que causó un escándalo."
A riesgo de que se enoje, le pregunto su opinión sobre Marco Ferreri, al que defino como un misógino inteligente que ha trabajado con feministas como Piera degli Espositi y Dacia Maraini. "Sí, en *La historia de Piera*. Ese film me gusta un poco. Pero yo lo conozco. En realidad es un misántropo. Esta contra todos, siempre refunfuñando y esa cosa obsesiva que tiene. Vi ese film del tipo enamorado del llavero. Sé que a mucha gente le gusta, que hay mujeres que lo defienden, pero no es uno de mis preferidos. ¿Sabés?, cuando Hanna venía de trabajar con él en *Piera,* me llamó por teléfono. Estaba contentísima. 'Margarethe', me decía, 'creo que he encontrado otro Fassbinder, alguien que consigue sacar lo mejor de mí'. Y se deshacía en elogios para con Ferreri. Bueno, después filman *El futuro es mujer*. Y Hanna no entiende qué pasa. Ferreri no le indica nada, casi ni la dirige. Toda la atención y el cuidado eran para Ornella Mutti, que estaba embarazada en el film y en la realidad. Hanna me volvió a llamar desconsolada. No fue como aquella primera experiencia con él. Pero *Piera* era un buen film."
Ahora es Margarethe quien pregunta: ¿qué hago además de crítica? Le cuento de otras escrituras más poéticas, de una vaga obsesión por una obra de teatro. Me pide que le cuente de qué se trata. Lo hago. Me pregunta si no le tengo miedo a las críticas. Cuenta el caso de un crítico alemán que estrenó su primer film. Al principio sus colegas fueron considerados. Pero al segundo le dieron con todo y ahí experimentó en carne propia el poder de los críticos. Agrega con fuerza: "Escribí, escribí. Me gusta que te guste el teatro". Me ordena no desanimarme por las eventuales críticas. El vino terminó. Ya estamos dispuestos para enfrentar al público que acaba de ver *La promesa*.

Más tarde en la cena, Margarethe, Gabriela, Silvia Fridman —el otro ángel traductor que funcionó a las mil maravillas en el reportaje público— y yo. Durante más de una hora, las preguntas las hizo en su mayoría el público. Se habló del film, del Muro, de la unificación alemana, de su visión política y también de cine. Apenas intervine al principio. El público respondió muy bien. Recuerdo, un poco avergonzado, mi pregunta un tanto inquisidora: "Tengo la impresión de que *La promesa* es un melodrama sincopado. Hay una estética que parece que no se atreviera a tirarse de cabeza en el melodrama. La reflexión histórica parece congelarlo. ¿Esto es una elección previa o te salió así?". Y la respuesta de von Trotta: "Bueno, en realidad no creo que uno filme de manera tan premeditada y tan consciente. Uno filma día a día tratando de hacer lo mejor cada día y termina bastante sorprendido con el resultado. Es imposible que la filmación se dé como uno la planificó en el papel. Un día la luz no está como debería o el actor está de mal humor. De todas maneras hay que seguir. Los resultados nunca son tan ideales como uno esperaba. O como lo esperan los críticos, y finalmente sos un crítico. Conozco directores que son perfectos, pero no sé cómo lo hacen. Quizá tengan más suerte que yo".
Ahora, frente a una ensalada a la que le falta aceite, Margarethe suelta: "Te tocó una ensalada sincopada". Y me mira maliciosa. Creo enrojecer por enésima vez en la noche, pero me desarma la calidez de Margarethe. Todo en ella rezuma afecto, alegría. Ríe con los ojos, con las manos, se acomoda el pelo. Parece plena por el cariño que tanta gente le ha demostrado estos días. Comemos, hablamos del proceso de creación, de amores. Ella está felizmente casada con un productor italiano, Lautaro Laudadío, con quien vive en París desde hace años. El no habla alemán. Antes vivieron en Roma. París es ahora la perfecta intersección. Me pregunta por mi vida personal. Le digo que vaya a ver *Carrington* y que va a entenderme mejor. "Ah, questo me piace moltísimo", dice. Nos despedimos con un abrazo, y ella se envuelve



Margarethe von Trotta

elegantemente en su chalina. Tengo tantas cosas para preguntarle, y aun más para decirle, pero solo consigo darle un *bacio* cariñoso en la mejilla. Se va en un taxi y caigo en la cuenta de que no la entrevisté "formalmente". Siento que estuve hablando con una vieja amiga.

Vuelvo a casa y me pongo a rever *Las hermanas alemanas*. No ha perdido un ápice de su lacerante potencia. Aún lastima.
El sábado a la noche veo *Lúcida locura*. Es excelente, envolvente, en su subversión seductora. Schygulla y Winkler se sacan chispas. Nunca las vi potenciarse mejor. Salgo exaltado, junto a una pareja amiga. Varios matrimonios discuten a la salida. ¿Cómo se llama el actor? ¡Qué papelito! Pienso en la evolución de los papeles masculinos de sus films. De alguna manera se han hecho más complejos. El feminismo de von Trotta no es en absoluto reduccionista. Siempre se ha escrito sobre sus retratos de la mujer. Pero también hay algo conmovedor en su modo de mirar a estos hombres virtualmente descolocados. Pienso en el cómico de *Tres hermanas*, en el marido aterrado porque su mujer no depende más de él en *Lúcida locura*, en el amante compartido de *La africana*, en Konrad, el novio atrapado en su propia inmovilidad de *La promesa*. En esta última, más que en ninguna otra, el personaje es en sí un misterio. ¿Por qué no se fue? ¿De dónde le viene esa tristeza? Recuerdo el comentario de un chico en la conferencia: "Creo que no se fue a Occidente no solo porque le importaba más su carrera profesional. El congeló ese momento de su juventud. Ese instante de noviazgo con ella. Y no se atrevió a los cambios, a madurar". Pienso en los corajes y las renuncias. Rosa Luxemburgo y León. Katharina Blum. Christa Klages. Este Konrad, cuyo gesto de rebelión llega demasiado tarde. Los hombres y mujeres de von Trotta, más allá de lo que encarnen como símbolo o idea, llevan siempre una deuda a saldar con ellos mismos.


Margarethe von Trotta

El domingo me despierta un telefonazo de Massuh. Margarethe ha vuelto de Uruguay y ya parte otra vez. ¿Podría acompañarla a Ezeiza, ya que Gabriela está en cama con fiebre? En realidad, ya no quiero "entrevistarla", lo que quiero es seguir la charla, agradecerle, despedirla, contarle del cineclub, del refugio que era su cine en aquellos años. Vuelo al hotel. Ha llegado mi fotógrafo favorito. Hacemos un par de fotos. La ayudo con las maletas. Llega el chofer con la combi. Partimos. No prendo el grabador.
Le cuento del efecto que causó en la platea *Lúcida locura* la noche anterior. "Ah, ¿te gustó? Fue un escándalo. Los críticos alemanes me decapitaron. Se armaban debates interminables. También en Italia. Creo que ese film ha ayudado a muchas mujeres, más aun que *Las hermanas alemanas*. ¿Sabés? Muchas me han escrito contándome que después de verlo se han divorciado. Por supuesto que el film no fue la causa, pero ofició como detonante. En EE.UU. tuvo muy buena repercusión. Se escribieron trabajos. Cuando se estrenó en Alemania, Peter Striebeck, el actor que interpreta al marido de Angela, fue interpelado por un periodista furioso. ¿Cómo un hombre había aceptado hacer ese papel miserable? Y él contestó que había aceptado porque se había reconocido en su parte más oscura y egoísta. Y si el periodista no reconocía esa parte de sí mismo, de su propia condición masculina, peor para él, porque nunca iba a lograr superarla. Estuvo maravilloso. Tanto que se tuvo que ir del país por un tiempo hasta que se calmaran los ánimos. Otra vez, en Italia, un taxista me reconoció: '¿Margarethe von Trotta? Usted hizo esa película de porquería sobre las dos mujeres que se confabulan contra los hombres. Por su culpa mi mujer me quería abandonar'. Me insultó y me tiró literalmente afuera del taxi." Se divierte con esa aventura. Le digo: "Mañana voy a ver *Dioses de la peste*, tu debut en la troupe Fassbinder". Margarethe recuerda: "Nos conocimos durante la filmación de *Baal*, de Schlöndorff, en la que ambos actuábamos. ¿Sabés que Fassbinder me propuso matrimonio?". La miro anonadado. "Bueno, él ya era homosexual. Pero aún le gustaba flirtear con mujeres. Se casó un par de veces, como sabés. En realidad me quería 'robar' de Volker para que dependiera solo de él. Esa cuestión del poder de la que hablábamos. Estaba celoso. Volker y yo aún no estábamos casados, pero estábamos juntos. Pero Rainer igual insistía en que quería casarse conmigo. Trabajé con él en *Dioses*, en *El soldado americano* y en *Cuidado con la santa puta*. Esta última no llegué a verla nunca. Es que Rainer había usado un montón de músicas sin pagar derechos. Y nunca se pudo exhibir. Hace un par de años estaba en un homenaje que le hacían en Berlín. Había un montón de monitores con cada uno de sus films. De pronto miro y veo una muchacha levemente conocida en un monitor. ¡Qué interesante!, digo. Este film no lo conozco. Miro otra vez y ¡horror!, era yo en esa película, con una peluca negra y un montón de años menos. Me tapé la cara y me fui disimuladamente.
Cuando me casé con Volker, Rainer me dijo: 'Nunca más vas a trabajar en un film mío'. Y así fue. Pero seguimos viéndonos cada tanto. Siempre que le preguntaban por mis films él decía que los míos le gustaban, pero de los de Volker hablaba mal."
A mi vez recuerdo los planos que Fassbinder le dedica a Margarethe en *Dioses de la peste* y no me cabe la menor duda de que la quería seducir. Más si considero que el personaje que es asesinado al principio del film se llama Schlöndorff. Le digo que eso confirma la crueldad de la que hablan todas las biografías de Fassbinder. ¿Cómo era posible quererlo, entonces?
"Porque era un genio", dice firmemente. "Con un magnetismo impresionante. Además, la crueldad que ejercía sobre los otros era tan solo una mínima parte de la que ejercía sobre sí mismo. Era un personaje muy dostoievskiano. Sumamente vulnerable. Uno podía ver eso transparentándose a través de su autoridad. Conmigo se portó muy bien. Con Hanna también. Eramos las únicas a las que no gritaba. Tal vez porque nosotras nos rebelábamos contra el maltrato que le infligía a otros y porque éramos difíciles de conquistar. ¡Cómo la trataba a la pobre Irm Hermann! Yo le decía: Rainer, esta es tu gente, no podés gritarles así. Y él respondía: 'Pero si les gusta'. ¿Sabés que Hanna y yo no nos queríamos nada cuando filmábamos *Dioses*? Ambas creíamos que cada una odiaba a la otra. Muchos años después nos enteramos de que aquello fue producto de una maniobra de Fassbinder, que nos hizo creer esto para que las dos dependiéramos solo de él y no formásemos alianza. El era así, pero a la vez era sumamente conmovedor su sufrimiento, su soledad rodeada de gente."
Le pregunto si conoció a Marguerite

Yourcenar, ya que ella y Schlöndorff habían adaptado su novela *Golpe de gracia*, en la que ella también hacía el papel principal. "Sí. Me vio, vio las fotos con el vestuario y le gusté en principio como imagen de su personaje. Cuando vio el film terminado, no estaba para nada contenta. Volker y yo centramos la mirada en el personaje femenino, al revés de la novela, en que el personaje principal es hombre, el militar aristócrata. Y esto, claro, no le gustó, y con razón. Ella se identifica siempre con los personajes masculinos de sus novelas. Lo leés en *Adriano*, en el alquimista de *Opus nigrum*. En *Golpe de gracia* era el otro punto de vista el que nos interesaba."

Ya estamos llegando. Rápidamente le cuento que cuando se dio aquí *Las hermanas alemanas*, la censura cortó la frase final, esa que Jutta Lumpe le dice a su sobrino en el film, refiriéndose a su hermana terrorista asesinada: "Tu madre era una mujer extraordinaria". No se sorprende. "En Italia también tuvo problemas esa frase, pero finalmente no se censuró. Querían poner 'tu madre era una mujer como cualquier otra'. O una mujer común. Ya no me acuerdo. Para el guión tuve acceso a los diarios íntimos del personaje verdadero. A las cartas escritas desde la cárcel. Su hermana en la vida real es muy, muy amiga mía. Pero el personaje de la película, la terrorista que interpreta Sukowa, es un poco la mezcla de varios miembros de la Baader-Meinhof. Lo de la celda de aislamiento le pasó a la otra compañera del grupo. Cuando ella dice: 'Dentro de veinte años veremos cuál de las dos tenía razón', esa es una frase de Andreas Baader. En todo aquello referido a la infancia, a la adolescencia, a la posguerra, también hay mucho de mi propia vida. Son memorias generacionales." Le pregunto si vio el film de Hauff sobre el juicio a la Baader-Meinhof. "Sí. Me pareció muy bueno. En cambio a mi amiga, la hermana de la protagonista real, no le gustó. Dice que es inexacto."

"¿Y los proyectos?", le pregunto. Suspira profundamente: "Tengo dos, en realidad tres. Uno es una historia muy extraña, casi fantástica, borgeana te diría. Pero es muy difícil de hacer, el guión ya tiene un par de años. Hay que buscar capitales. Está ahí esperando. No es un film fácil de vender. También tenía una adaptación de *Los papeles de Aspern*, que escribí pensando en John Malkovich como protagonista. Pero no sé si sabés que ahora Jane Campion va a filmar con Malkovich una adaptación de otra novela de Henry James, *Retrato de una dama*. Así que no sé. Van a creer que me copié". Y se ríe.

Ya estamos en Ezeiza. Margarethe me agradece la charla y la compañía. En la cola de embarque se encuentra con una pareja de alemanes jóvenes que la saludan. Ella nació en Alemania Occidental y él en la Oriental. Ambos vieron *La promesa* la noche anterior. La visión de una y de otro difieren. Pero ahí están, juntos, discutiéndola con la directora. Como una continuidad del film.

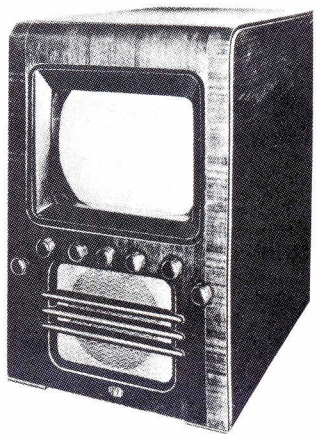
Antes de subir las escaleras mecánicas, Margarethe pregunta: "¿Pensás que *La promesa* va andar bien en Argentina?". Le digo que creo que sí. Y más allá de la crítica, se lo deseo de todo corazón. Para que ella pueda cumplir la suya. "Me encantaría volver a Buenos Aires. Pero tendría que ser con un par de películas más, ¿no te parece? ¿Dentro de dos años, tal vez?"

Ya la escalera se la lleva y es tiempo de aconsejar: "Escribí, pero por sobre todo apasionáte. Si la pasión anda bien, lo demás va a andar mejor. Y si venís a París, seguiremos chusmeando sobre las historias del cine alemán".

Prometo hacerle caso, por lo menos en lo de la pasión. Pero al final no recuerdo si le conté lo del cineclub. ¿Alguien me regalaría un pasaje a París? ■

banco
credicoop
Cooperativo Ltdo.
C A L I D A D H U M A N A
Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

Mother Television



Desde su prehistoria a fines del siglo pasado hasta la constitución ideológica de las grandes empresas del presente, una recorrida por el mundo de la televisión, ese aparato que abarca en su órbita a Sofovich, Nico y artículos que incluyen la palabra analogon.

por Jorge La Ferla

Sexy mother fucker
Prince

Muchos aggiornados a ideas posfiniseculares, siglo XIX, ven con extrañeza, temor o desprecio la inclusión del tema televisión en una publicación especializada en cine. Desde hace muchos años la televisión es el elemento fundamental para hacer política y estructurar la vida cultural a nivel mundial. No pensar la televisión en una revista especializada en el análisis de la imagen en movimiento es un dislate que no solamente ignora las múltiples relaciones entre la TV y el cine sino que ignoraría la realidad de un futuro no muy lejano en que se producirá la hibridación de la mayoría de los medios audiovisuales en su transformación digital. He aquí entonces un breve recorrido por la era televisiva en dos entregas en una revista como El Amante*, que desde un primer momento incorporó un lugar para la imagen electrónica y sus vertientes. A pesar de que me roba ideas y me parafrasea sin escrúpulos, simulando al Baudrillard reflexivo sobre los medios de comunicación y saqueador de Marshall McLuhan, es mérito de La Ferla intentar trazar este recorrido conceptual de la TV. Enhorabuena para* El Amante *continuar hablando de este invento maravilloso como es la TV.*

Richard Key Valdez

A fines del siglo XIX, casi coincidiendo con la gestación del cine, y ya antes de que el mismo naciera en la presentación oficial de París hace 100 años, varios investigadores venían acercándose al descubrimiento de la televisión. Pero fue recién a fines de los años 20 que se pudo hablar propiamente del aparato tecnológico como invento acabado. Alrededor de 1870 la televisión ya se estaba gestando a partir de dos de sus elementos materiales, el selenio, sustancia química fotosensible, y el tubo de rayos catódicos.
El principio de funcionamiento de la televisión se fundamenta en el proceso de transformación de la energía lumínica en pulsos eléctricos, en la etapa de captación de las imágenes con la cámara, que luego circulan por un conductor y que son reconvertidos en imagen en el monitor. Básicamente este aparato, que ya estaba acabado en 1928, se basa en la descomposición del haz de luz que ha atravesado la lente de la cámara de televisión y que es decodificado en una secuencia de puntos y de líneas a través de un barrido de esta superficie, realizado a una determinada cadencia. Esta información eléctrica de las variaciones de intensidad circula por un cable conductor. El punto de llegada era el tubo del monitor o del televisor en que se produce un proceso inverso al producido en la cámara. El haz de electrones va a impactar sobre las paredes de la cara interior del tubo siguiendo la misma frecuencia que se había creado en la cámara.
Este principio básico era la base del funcionamiento de este medio de comunicación cuya posibilidad de representación provocaría una ruptura epistemológica en la historia de las artes visuales.
Por primera vez en su historia de productor de imágenes el hombre iba a poder contar de manera instantánea con una representación visual en el mismo momento en que la estaba produciendo. Esta eclosión de la instantaneidad visual era absolutamente inédita, a menos que la homologuemos con el complicado proceso que se establece entre la retina y el cerebro en el hombre, e iba a tener fuerte impacto en los medios de comunicación.
Las características propias de esta imagen era otra especificidad que se convertía en otra marca de una manera diferente de percibir. Estábamos frente a una imagen formada por puntos que nunca estaba terminada en un instante de tiempo. Si bien por defecto de la vista se la percibe como un todo, en realidad eso no es más que una ilusión, por no existir la misma de manera real.
Los condicionamientos que esta imagen provoca en los mecanismos perceptivos humanos es otro elemento a considerar como diferencia específica de la imagen televisiva. La baja definición y el hecho de ser una imagen dinámica nunca acabada y en constante formación producen una situación de consumo diversa en los niveles de conciencia del espectador. Hay toda una corriente teórica que asevera que el espectador no puede dedicarle la suficiente atención a una imagen lábil, que provoca una ilusión de tercera dimensión cuya analogía con la realidad, comparada con la brindada con la imagen fotoquímica, es escasa. Por otra parte, a un nivel no consciente, el consumo de esta imagen provoca un trabajo muy intenso en el televidente por estar realizando un esfuerzo muy grande, del cual no se da cuenta, para completar esa trama que

está siempre incompleta. Aquí podríamos reciclar el término de "paradoja" para la imagen televisiva por ser extremadamente diferentes los niveles de su denotación. Se produce una separación en los parámetros de similitud con el modelo real, cuya lectura requiere un trabajo muy intenso de percepción no consciente, la cual es sostenida a través de la imagen televisiva por el público como el gran contacto con la realidad.
Como decía Marshall McLuhan, este esfuerzo da placer. Aunque es importante considerar las últimas palabras de Richard Key Valdez cuando menciona que, debido a su hiperconsumo urbano, esta imagen en sus características propias va creando un hábito que vuelve opacos estos irrelevantes defectos; en definitiva, se trata de diferencias que pasan de distanciar la imagen electrónica de su *analogon* para convertirse en el valor de lo real. Lo que acontece existe porque pasa por la TV.
Tras el confuso patentamiento de la TV en 1927 en los EE.UU., se comprobó rápidamente que este nuevo medio basado en la electricidad, pero de características más complejas que la radio —la señal contenía información visual, sonora y de sincronismo—, era transmisible por aire. Su transformación en ondas hertzianas implicaba extender el alcance del medio a una dimensión muy amplia. La definición escolar de la TV ya funcionaba a pleno, transmisión instantánea de imágenes y sonidos a distancia.
Nótese que el proceso de producción y transmisión simultánea de sonidos e imágenes en movimiento se producía sin ningún soporte de material virgen y sin posibilidades de almacenamiento. La imagen televisiva tenía existencia en la situación efímera de ese proceso instantáneo de transmisión. No había perdurabilidad posible sin recurrir al soporte fílmico, como se hizo en su momento, con el cual se filmaba la imagen de un monitor, resultando este registro híbrido el único vestigio de archivo del inicio de la televisión.
Es decir, que la instantaneidad de este proceso de producción, transmisión y recepción definía la situación de una información que existía en ese instante, la cual era absolutamente imposible de fijar y repetir en el tiempo. Esa era la esencia de la televisión.
Home. En todo el período previo a la Segunda Guerra Mundial se realizan variadas experiencias con la TV que buscan un lugar de producción y consumo. Luego de la Segunda Guerra se decidió que la televisión era un medio para ser recibido como la radio, es decir, consumido por el ciudadano raso en sus hogares que en plena era del Plan Marshall podía adquirir su propio aparato en el mercado de los electrodomésticos. Las compañías fabricantes vieron enseguida de qué se trataba el negocio: la venta de televisores y la necesidad de producir televisión para que la gente adquiriera su propio receptor.
Era esta tecnología particular la que permitía la transmisión simultánea de información desde una sola fuente, la cual podía ser captada de manera individual y al mismo tiempo por muchos espectadores que ya no necesitaban estar juntos. En el seno de una misma familia se volverían necesarios varios televisores para respetar la diversidad de elección de sus integrantes, cuando el menú de la programación fuera más variado. En los países que siguieron el modelo de los EE.UU., las empresas eran únicamente comerciales y dependían, o directamente pertenecían, a las fábricas de televisores, siendo el negocio de la actividad en ese primer momento, y el sustento de las productoras, la venta de aparatos.
En los países europeos y socialistas el modelo iba a ser diferente, pues en casi todos ellos la televisión se funda como organismo estatal, variando en la estructura de cada país dentro de qué organismo pertinente iba a funcionar la televisión, la RAI en Italia, la BBC en Londres, el correo en Alemania, las secretarías de informaciones o los ministerios de comunicación según el país o el régimen que se tratase. Esta producción estatal subvencionaba su funcionamiento a través del pago de un impuesto especial de acuerdo con el número de televisores de que disponía cada hogar, en otros era directamente el tesoro del Estado el que financiaba la TV. Como en el tradicional caso de las casas de ópera, se crearon cortes de profesionales del medio y ligados al poder que no supieron crear, salvo honrosas excepciones, una independencia ideológica del poder dominante. El caso en Argentina se funda como un híbrido coherente con la ideología del Partido Justicialista, bajo cuya égida nació la primera emisora durante el primer gobierno del general Perón. Luego surgieron, por un lado, canales de concesión estatal pero de gestión privada, y canales estatales estructurados bajo el modelo de la TV privada. Actualmente, a fines del siglo XX, es un fenómeno global la privatización de casi toda la televisión a nivel planetario, con la excepción de los países con regímenes autoritarios. En el caso argentino es una constante la falta de políticas coherentes en el manejo de los medios de comunicación, tras el retorno a la democracia en 1983 y la reciente y confusa reprivatización de los canales, que siguió de forma coherente con lo que sucedió con todos los bienes patrimoniales del Estado que se entregaron a manos privadas. Esto se sumó a la eliminación sistemática de las frecuencias y emisoras oficiales de radio y televisión, regaladas en su mayoría a grupos económicos ligados de alguna manera al poder de turno.
Luego del corte en la expansión televisiva que significó la Segunda Guerra Mundial, la aparición de la videograbación y la vehiculización de publicidad, la reactivación del aparato productivo en todo el hemisferio Norte generó ciertos beneficios en las condiciones laborales de los trabajadores, aumento del nivel de los salarios y del poder adquisitivo y menor tiempo de trabajo por jornadas que derivaron en un mayor tiempo ocioso que permitió una permanencia mayor en los hogares. La mujer ya podía volver a sus funciones establecidas y no remuneradas de venta de su fuerza de trabajo en la familia para ocuparse de las tareas hogareñas. Así es que la televisión comienza a ejercer una influencia mayor en esa opción de pasatiempo audiovisual directamente dentro del hábitat familiar. Los livings, los dormitorios y hasta las cocinas se verían invadidos por el aparato televisivo cuya presencia e influencia sería mayor y preponderante en relación con otras formas de entretenimiento o de información general.
En los momentos posteriores al 45 y durante los años 50, la televisión transfiere directamente géneros que ya existían de antemano en la radio, conformando lo que algunos llamaron radio en imágenes. La transferencia de géneros y estructuras se evidenció en las novelas, los informativos y los programas deportivos. El frenesí del directo alcanzaba momentos culminantes en el evento deportivo o cuando ocurrían noticias duras, catástrofes, guerras, golpes de Estado.
Y a mediados de los años 50 fue la videograbación. En un procedimiento conceptual cercano a la grabación magnética de sonido aparece el primer aparato que permitía almacenar información televisiva. Este procedimiento iba a revolucionar la historia de la televisión, pues desde su incorporación se dejaron de producir muchos programas en vivo, particularmente los géneros que no requerían mirada

a cámara de los protagonistas, como las telenovelas, el teatro televisivo y algunos programas de entrevistas. A pesar de que ya era posible grabar un programa antes del momento de su emisión al aire, se continuaría con el esquema tradicional de puesta en escena de piso, que utilizaba varias cámaras simultáneas, eligiéndose desde un switcher la imagen resultante y manteniendo el concepto de bloque como unidad de grabación, muchas veces marcado por la cuestión de la interrupción publicitaria.

A partir de esta nueva forma de trabajo en que se grababa previamente todo el material, con la posibilidad de repetición o de calcular con un margen más holgado el tiempo exacto de la emisión, era necesario elegir, ordenar y darles duración a los diferentes fragmentos, por lo cual había que copiar el material de una máquina de videograbación a otra. Este iba a ser el embrión de la edición, es decir, producir un montaje electrónico en un proceso que luego se iba a complejizar, en la medida en que iban a aparecer aparatos muy sofisticados, en la etapa de posproducción pero cuya base era simple: intervenir electrónica o digitalmente sobre la señal modificando de esta manera la imagen y el sonido.

A principios de los años 60 la televisión fue perfilándose hacia un modelo diferente de producción. Con la inclusión de tandas comerciales quedaba claro que la publicidad televisiva era mucho más eficaz que cualquier otra, radial, callejera, gráfica. Este aspecto comercial se fue convirtiendo en el centro de toda la actividad en los países en que las emisoras eran empresas privadas e iba a producirse en toda la estructura de los canales cambios sustanciales. Las sociedades y gerencias de las emisoras comenzaron a desplazarse desde los fabricantes de televisores a nuevas estructuras societarias o gerenciales con la influencia predominante de los anunciantes y los sectores que manejaban la venta de publicidad en televisión. Este rubro gestionaba el ingreso de ganancias descomunales que se convirtieron en el parámetro preponderante en el funcionamiento de la programación de la televisión en un circuito muy perverso. El objetivo principal era producir una programación que captara la mayor cantidad de público, el televidente era un cliente potencial de los productos anunciados. A partir de esta política, cualquier otro parámetro para la producción de un programa que no fuera el *rating* era secundario. Una buena audiencia era el factor definitorio para la realización y emisión al aire de un programa. Toda la estructura televisiva se iba a amoldar a esta ideología. Los programas se transformaron en el relleno del sustento principal de toda la programación televisiva, es decir, las publicidades. Esta nueva situación fue factor preponderante para dejar esa imagen de radio que tenía la televisión en directo. Así fue estableciéndose una transición en la individualidad de los programas y en los parámetros de los géneros de pertenencia, los cuales acabado su ciclo y en relación con el éxito obtenido se reconvertían en nuevas propuestas parecidas, pero diferentes de la anterior. La necesidad de captar una mayor cantidad de público dentro de ciertas franjas horarias y la ampliación de las clásicas y determinadas clasificaciones del status social y nivel adquisitivo del espectador provocaron una constante recreación de géneros hibridizados que en sí mismos iban a contener diferentes rubros de la programación que antes se encontraban en un solo programa. En estas mezclas ya se volvía difícil identificar el género al que pertenecía el programa y en algunos casos se fue perdiendo la unidad del mismo. La experiencia concreta de consumo de un espectador a fines del siglo XX, con un menú de centenas de canales de televisión públicos de aire y por cable sin distinción de nacionalidad en un sintonizador, lleva a una exacerbación la idea de este magma indiscriminado televisivo.

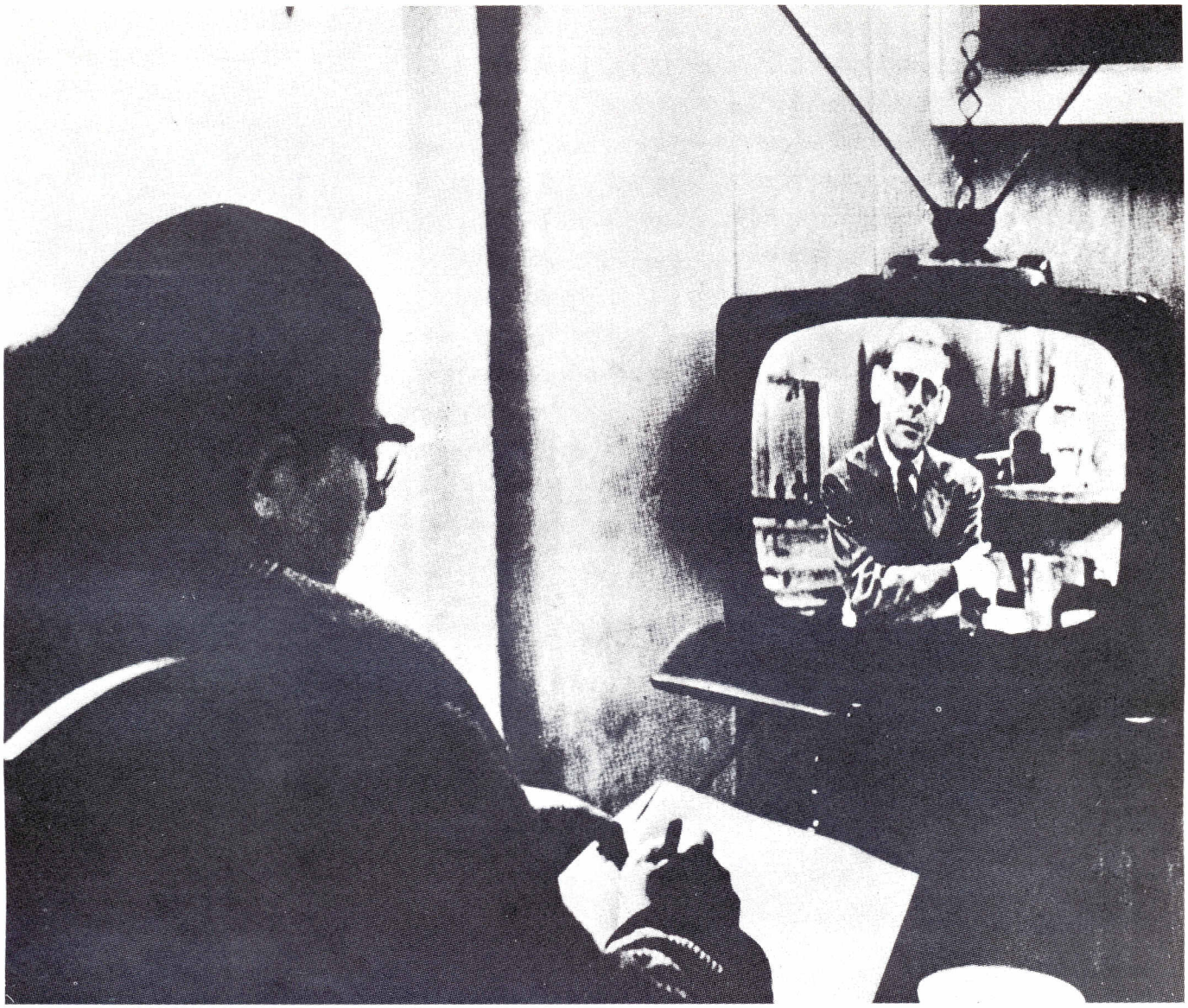
Y, como señala Richard Key Valdez, ya podemos decir que la gente no ve programas sino que mira televisión.

Ya no existe una elección por parte del espectador. El aparato es encendido en cualquier momento y, salvo algunas excepciones, la gente no sabe previamente qué programas están pasando en ese momento. Con la ayuda del control remoto se ha cambiado el hábito de consumo de la televisión, pues se sigue un percurso secuencial permanente a través de algo que ya no es más un *zapping* televisivo. Con la posibilidad de consumir más de una centena de canales a la vez estamos haciendo un recorrido que varios llaman *surfing* televisivo, en una práctica que podemos asociar con la navegación a través de los programas digitales de multimedia. La brillante concepción de flujo televisivo es la que siempre definió con propiedad este marasmo, dentro del cual ya nada es una simple experiencia, que es actualmente la característica principal de este funcionamiento y la consiguiente situación receptiva de la televisión.

La transmisión global planetaria a través del satélite reafirmó el nuevo reacomodamiento empresario en el negocio internacional de las comunicaciones. Por ejemplo, varias compañías desde hace tiempo vienen transmitiendo desde los EE.UU. programación especial para toda América latina y ya existen dos cadenas intercontinentales de noticias, CNN, con su apartado en español, y TeleNoticias, que transmiten las 24 horas en directo para todo el subcontinente. Aún no se han regulado las transmisiones de la televisión por aire debido a diferentes trabas y acomodamientos pero no se tardará en emitir a nivel supranacional, lujuria a la que por el momento solo es accesible en los hogares desde una antena parabólica individual de difícil acceso pues su valor quintuplica el costo de un televisor estándar. Esto obviamente es consecuencia del ablandamiento de las legislaciones sobre los *trusts* de comunicación que siguiendo la desregulación de la economía internacional han tolerado, y en algunos casos alentado, el establecimiento de grupos económicos y megacompañías que ejercen un monopolio casi total del mercado de las comunicaciones y las redes de información. Esto con todas las consecuencias previsibles en relación con el fin de la diversidad y la libre competencia.

Además de los efectos políticos y culturales esta evolución ha provocado un fuerte reacomodamiento en el trabajo de los profesionales dentro de la televisión. Es redundante, por ejemplo, el sentimiento de la gente que tuvo la experiencia de haber trabajado en la época del vivo y el directo y que vivió la evolución a la época de la grabación y la extrema mercantilización, de que se perdió el placer del proceso de manufactura de un programa. El frenesí de la emisión en vivo y en directo cambió por una exacerbación del control, de la reducción del tiempo del trabajo televisivo para la producción de un programa. A pesar de que las cosas se podían hacer con más tiempo, se fueron perdiendo los cuidados de calidad y los detalles de realización para producir de una manera chata y poco interesante productos que entran dentro del concepto de producción de línea en que lo fundamental es achicar el valor agregado.

Curiosamente todos estos viejos profesionales añoran ese momento del directo como una época de oro en que se trabajaba con mucha intensidad pero con un espíritu corporativo en el que se sentían involucrados como parte



del producto de la empresa. Y esto sucedió en casi todos los canales y productoras. Y no solo tiene que ver con el encarecimiento del tiempo televisivo y los costos de producción, sino con una visión empresaria codiciosa en que la necesidad de lucrar al máximo es la única alternativa. Esta es la denominada producción chorizo, no elaborada y en serie, cuyo objetivo es obtener el máximo de audiencia con los menores costos posibles. Actualmente con las nuevas corporaciones multimedias se verifica que el manejo de áreas claves de la producción televisiva (por ejemplo, un puesto clave como la dirección de programación de los canales) está en manos de tecnócratas con formación de contadores, que poco saben del buen hacer del medio. La única preocupación de estos empleados es optimizar la relación inversión-costos, siendo el rubro ganancias el objetivo y la exigencia primordial de los componentes de estas nuevas sociedades. La fórmula es bastante simple en su vertiente logarítmica, a mayor lucro obtenido menos inversión en la producción. El gusto por trabajar bien en la confección de un producto de buena calidad, siempre dentro de los parámetros comerciales y capitalistas, es considerado un delirio cada vez menos admitido. Y esto está sucediendo lamentablemente hasta en empresas que supuestamente quieren dar una imagen corporativa diferente. El nuevo Canal 13 es ejemplo muy bueno porque con un refuerzo inteligente y de calidad de su imagen corporativa oculta su verdadera ideología, que difiere cada vez menos de la que impera en los otros canales, en que el mercantilismo impera en todo su sentido y obviedad y es explícito en toda la producción del canal; el mejor ejemplo es Telefé.

Por otro lado la sectorización de todo el trabajo de producción ha llevado a una pérdida muy grande de buenos profesionales, en la televisión argentina han quedado (léase: dejado) pocos. Se está eliminando así un lugar de creación interesante dentro de una máquina de producción que funciona de manera reiterativa y cada vez menos creativa y cuyo parámetro es repetirse a sí misma tratando de no innovar por terror al fracaso de un programa y a la consiguiente pérdida de anunciantes.

Con las nuevas técnicas de transmisión a través de la fibra óptica y con centenares de canales llegando al sintonizador desde todo el planeta, cada emisora se plantea la necesidad imperativa de trabajar en su propia imagen por cuestión acuciante de supervivencia. En estos momentos ya no es posible pensar la imagen corporativa solo como imagen de marca de una empresa televisiva, pues se ha convertido en un elemento clave de existencia de las emisoras frente a una sintonía hipercargada de opciones.

Y esto al menos será así hasta que todos los canales del mundo tengan un solo dueño, como reflexionó una vez Key Valdez en el show de Larry King, en las pantallas de CNN. ■

Especial Buster Keaton



Buster Keaton

Master Buster

Hace 100 años, como el cine, como John Ford, nacía un hombre que le iba a dar al nuevo arte uno de sus personajes más inteligentes y entrañables. Horacio Bernades bucea en el rostro impenetrable, en la máscara imperturbable de un soñador.

por Horacio Bernades

En la división del trabajo que se produce en el cine cómico mudo hacia fines de la primera década del siglo, a Chaplin le corresponden el sentimentalismo y la astucia, a Laurel & Hardy la demolición de lo que está en pie, a Fatty Arbuckle el desdén por toda regla de cortesía, a Harold Lloyd el empuje arribista. Buster Keaton, nacido Joseph Frank Keaton un 4 de octubre de 1895 (cabra de Libra, como el suscripto) en Pickway, Kansas, es el único gran cómico no gobernado por fuerzas de destrucción, sino de creación. Buster, el personaje (según quienes lo conocieron, el Keaton de la vida real no habría sido muy distinto), es un digno caballero, un gentleman del siglo XIX, un "dinosaurio". Gentil, noble y modesto, sale a conocer el mundo, a vagabundear, armado de las mejores intenciones. Salvo cuando se trata de conquistar a su dama: en ese momento, este caballero olvidará por un rato el *fair play* y echará mano de todas las tropelías, acudirá a las más alevosas zancadillas. Armado de un ingenio a toda prueba y de unas enormes ansias de aprender (suele vérselo consultando guías prácticas: "Cómo resolver un caso detectivesco", "Cómo conquistar mujeres", etc.), Keaton es un pequeño Ulises que sabe convertir cada obstáculo en instrumento y que nunca detiene la navegación. El mundo le sale al paso con ferocidad nunca vista: basta que Buster ponga un pie en la vereda para que se desencadenen las peores catástrofes meteorológicas y se encadenen las circunstancias como una sucesión de accidentes, a cual más calamitoso. Imperturbable, el hombrecito del sombrero chato sigue su marcha, en medio del desastre, como si nada.

Una mecánica fatal. Keaton y el mundo: uno se configura a la medida del otro. Pura energía cinética, el cuerpo de Buster, de asombrosa plasticidad, sorprendentemente dotado para el freno y el cambio de marcha, parece ir mudando de forma frente a cada nuevo escollo. El mundo, a su vez, cobra al paso del héroe su forma más salvaje y ciclónica. Como si se modelara a la medida de sus deseos, que no son otros que los de *medirse* con las dificultades. En Keaton todo es cuestión de mecánica. Una mecánica fatal, inexorable: en sus films, una cosa lleva a la otra, en un permanente "efecto dominó", que por otra parte jamás se detiene. No se trata tanto de voluntad como de *inevitabilidad*: Keaton desea algo y va hacia eso, algo a su vez se le opone y lo obliga a extremar sus recursos, y así. Si el cine es movimiento, en sus películas esa idea se ve llevada al paroxismo. Las de Keaton son, verdaderamente, *moving pictures*. El suyo es un arte del encadenamiento: una acción se encadena con su reacción, una escena con otra, un gag con otro. Si algo caracteriza a los gags de Keaton, ese algo es su lógica inapelable, que se arma a partir del encadenamiento de circunstancias cómicas. Pocos films hay que tengan una lógica narrativa como la que gobierna las películas de Keaton: todo se desarrolla de manera irremediable, en una fatal sucesión de acontecimientos sin respiro. El arte de Keaton es uno de los más clásicos, menos "modernos" que haya dado el cine: aquí no hay tiempo para sentir malestar, para angustiarse, para experimentar el vacío. Todo es acontecimiento, acción, movimiento, plenitud.

La epopeya cómica de BK. Como el de algunos westerns (los de Anthony Mann, sobre todo), el héroe keatoniano es un héroe involuntario, frecuentemente un dandy o un aristócrata sin ninguna experiencia mundana, que se pone en movimiento obligado por las circunstancias (como en *Nuestra hospitalidad* o *El boxeador*), llevado por la propia dinámica de los hechos (como en *La casa eléctrica* o en *Las siete ocasiones*), para defender su honor (como en *Sherlock Jr.* o *El maquinista de la General*) o, las más de las veces, para conquistar a su dama (sobre todo en la magistral *Cops* y en *El cameraman*, además de la mayoría de las nombradas). En otras palabras, la condición heroica de Keaton es fatal y parece excederlo o antecederlo, obligándolo a ponerse a la altura de sus deseos. Keaton es, posiblemente, el único cómico *épico* que haya dado el cine y, quizá, la humanidad: su obra es el incesante registro de un combate frente a fuerzas superiores. Un combate sin tregua y siempre recomenzado. En ese combate, Buster suele encontrarse al borde de la aniquilación y el desastre: si sube a un barco, ese barco naufragará; si toma un tren, el tren chocará o se saldrá del riel; al asomar su nariz a la calle, diluviará. Pero Keaton, que en más de una ocasión llega a un paso de la muerte e incluso del suicidio (como en los cortos *Daydreams* y *Hard Luck*), inevitablemente se impone y llega a la meta. Meta siempre provisoria: en el mundo keatoniano nada es para siempre, todo cambia y recomienza sin cesar.

Uno y el Universo. El mundo según Keaton se manifiesta a través de dos grandes potencias, dos fuerzas supremas con las que el héroe deberá medirse: la naturaleza y la técnica. La naturaleza se presenta en su estado más primario o salvaje: las borrascas marinas del corto *The Boat*, los rápidos y cataratas de *Nuestra hospitalidad*, la alta mar de *El navegante*, el ciclón final de *El héroe del río*, el Wild West y las estampidas vacunas de *Go West*, el alud rocoso de *Las siete ocasiones*, las tremebundas tormentas, tornados y chaparrones que se descargan, a su paso, en casi todas sus películas. Por el otro lado están sobre todo los medios de transporte: el

ferrocarril de *El maquinista de la General* y muchas otras, el transatlántico de *El navegante*, las motos de *Sherlock Jr.* y el corto *El espantapájaros* (que termina con un casamiento a toda marcha), los botes de *The Boat*, *The Balloonatic* y *The Love Nest*. Y además, la electricidad, como en el corto *La casa eléctrica*; la propia maquinaria del cine, como en *Sherlock Jr.* o *El cameraman*, y los complicados sistemas de poleas y engranajes que suelen aparecer, aquí y allá, a lo largo de sus películas.

Una secreta armonía. Pero en este combate, no es que Keaton esté en un rincón y el universo en otro: nadie más lejos del Chaplin de *Tiempos modernos* o *El gran dictador* que Buster. Keaton no se *enfrenta* al universo, a la calamidad, a la pesadilla, sino que *vive* en ellos. No se cuestiona, no se lamenta, sino que busca salir a flote, en las condiciones que las circunstancias impongan. Hay en Keaton una secreta, envidiable armonía con aquello que lo rodea, y que parecería la expresión de una estoica aceptación. Cuando (en el genial corto *One Week*) algún travieso le trastoca los módulos para fabricar una casa prefabricada (Keaton, el industrioso, es un *homo faber* por excelencia; siempre está fabricando algo) y, como consecuencia de eso, la casa termina resultando una afrenta a la geometría euclidiana, Buster y su ocasional esposa no intentan volver atrás, a Euclides, sino que se las ingenian para seguir adelante desafiando las leyes de la perspectiva. Cuando desciende a las profundidades, enfundado en su traje de buzo, en *El navegante*, para reparar una avería en el transatlántico, lo hace sin herramientas, y es atacado por una langosta marina. ¿Qué hace Buster? Como un maestro zen, no se defiende del objeto amenazante, sino que *lo hace suyo*, lo convierte en instrumento: usa la langosta como llave inglesa y logra así reparar el desperfecto. Otro tanto en el episodio moderno de *Las tres edades*, cuando un enorme cangrejo le sirve para cortar la punta de un habano. Allí mismo (episodio romano), una cuadriga puede volverse trineo, arrastrado por perros, cuando cae la nieve sobre la arena del circo. Los ejemplos de instrumentalización de los objetos se multiplican al infinito en la obra de Keaton, y alcanzan varias apoteosis. Una de ellas es, sin duda, el delirante (¡pero utilísimo!) sistema de poleas, aliado con una inaudita reversibilidad de los aparatos domésticos, en el corto *El espantapájaros*. Reducción al absurdo de lo que en arquitectura se conoce como "funcionalismo", esa invención americana, y al mismo tiempo referencia, en tono de sátira, a la creciente mecanización doméstica, esa otra invención americana de las primeras décadas del siglo.

Buster futurista. La relación del personaje con su época es dual, contradictoria. Por un lado, en medio de la ascensión capitalista de los Estados Unidos a comienzos de siglo, el caballeresco Buster, a quien el dinero, la posición y la ostentación le importan un comino, es un anacronismo viviente. Por otro, sin embargo, Buster, que va de invención en invención, es perfecto representante de la utopía industrialista que se abría, hacia fines de siglo pasado y sobre todo en América, con la "era de los grandes inventos". Utopía de la que el propio cine, máquina de inventar, es hijo y testimonio. Además, y como bien señala el crítico español Miguel Marías en un artículo publicado en la desaparecida revista *Casablanca* (ver bibliografía), Keaton, siempre lanzado a la carrera, acelerador a fondo y sin frenos a mano, expresa como pocos el espíritu de los años 20, tiempos de charleston, ley seca y despilfarro, no por nada conocidos como "años locos" o "era del jazz".
De allí que no haya nada más joven, vital y optimista que una

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



película de Keaton (aunque, paradójicamente, sus historias suelen ser, como vimos, fatales como una tragedia). Una película de Keaton es siempre una flecha disparada hacia adelante, una potencia desplegada al máximo. Este optimismo se asienta, en los films de Keaton, en una fe ciega sobre las posibilidades de dominio de la tecnología por parte del hombre. Si hay poesía en Keaton (y vaya si la hay), esa poesía suele asumir las formas más puras del lirismo, pero también del *futurismo*, movimiento literario desarrollado en Italia, no por casualidad contemporáneo a sus films. Como los futuristas italianos, Buster sentía fascinación por la velocidad y por toda clase de móviles. Como ellos, amaba *vivere pericolosamente*: basta recordar cualquiera de sus escenas de riesgo, que despiertan, ante cada revisión, un renovado estupor y suelen poner los pelos de punta al espectador desavisado. Y que, como es ampliamente sabido, jamás eran dobladas por *stuntmen*. En los films de Keaton había un único *stuntman*, un solo enamorado del riesgo: el propio Buster, por supuesto.

El cine es sueño. Ante el avance a todo vapor del tren keatoniano, el mundo tiende a tornarse pesadillesco. Ver por ejemplo la inexorable sucesión de desgracias que lo acosan de principio a fin, en el corto *The Boat*, por ejemplo, o en toda la última parte de *El héroe del río*, o en *La casa encantada*. Ver el insondable vacío del transatlántico en *El navegante*, en medio de un vacío mayor, el de las inmensidades marinas. Ver la monstruosa multiplicación del ganado en *Go West*, de los policías tras él en *Cops*, de la horda de mujeres casamenteras (una mujer es un sueño, muchas son una pesadilla, parece sugerirse) en *Las siete ocasiones*. La lógica de Keaton, que admite el absurdo como componente principal, no termina donde empiezan los sueños: allí se continúa, como lo demuestran los frecuentes pasajes en sus películas, de ida y vuelta, de la vigilia a la ensoñación, de lo real a lo soñado. No hay más que ver sus cabriolas y malabares, lo más parecido a un dibujo animado que haya dado el cine con seres de carne y hueso (antes de Frank Tashlin y Jerry Lewis, se entiende). No hay más que ver *Sherlock Jr.*, esa maravilla perfecta y radiante, como un diamante, en la que el proyeccionista Buster sueña una película que le dará la llave para abrir el mundo, un instrumento para corregir la vida. ¿Puede soñarse acaso una película que sea una demostración más concluyente de los poderes del cine? Si puede soñarse, esa película es *El cameraman*, en la que el camarógrafo Buster es salvado, *in extremis*, por un rodaje. Como la mayoría de los pioneros, Keaton, que nació casi al mismo tiempo que el cine, creía en esa máquina de inventar, fanáticamente.

En las nubes. Keaton no pide ni da tregua, no cede a ninguna infección sentimental (Buñuel dixit, en 1927). Sigue adelante en medio de una catarata de calamidades, feliz y despreocupado. Imperturbable. ¿Imperturbable? Tal vez sí su rostro, pero ¿no pasan sus ojos de la expresión más soñadora del mundo a un máximo de atención, del brillo pícaro y lleno de doble intención a la minuciosa inspección del horizonte? Buster siempre está oteando más allá, más lejos de donde llegan los ojos. Y su cuerpo, ¿no es acaso uno de los más expresivos que puedan imaginarse, lanzado a la carrera más frenética, frenando súbitamente sobre los talones, improvisando soluciones sobre la marcha, describiendo piruetas imposibles, desafiando todas las leyes de la física? ¿No es ese cuerpo un atado de emociones, la expresión más pura del amante loco, del soñador práctico, de un anhelo irrefrenable y necesariamente mudo? Buster anda en las nubes, como flotando o volando. Entregado a lo que el título de uno de sus cortos hace manifiesto: *Daydreams*, sueños diurnos. Al personaje Keaton no lo mueve (como a Harold Lloyd o, a su manera, a Chaplin) la ambición material, el ansia de progreso o de salir de la condición de lumpen, sino el deseo. Un deseo irreductible, huracanado, más grande que la vida. Un deseo que solo el cine, tierra de sueños, podía contener. Un deseo joven, espléndido y feliz, hoy tan pleno y bello como ayer, como hace cien años. Como mañana. Y siempre. ■

Keatonita vídeo

Junto con Hitchcock, Welles y algún otro de por ahí, Keaton resultó ser uno de los más favorecidos por el video local, privilegios de pertenecer al dominio público. En video puede encontrarse su obra casi completa. El sello Epoca lo tiene prácticamente monopolizado. Bajo el título "Colección Keaton", se trata de 20 "tomos" en total, de los que hasta ahora salieron catorce (los restantes se anuncian como de inminente edición). Cortos y largos se reparten en esos "tomos", incluyendo algunos de los cortos filmados con Fatty Arbuckle antes de lanzarse en su carrera solista: *Coney Island*, que se incluye en el tomo 1, y *The Butcher Boy*, que está en el tomo 14 (ambas de 1917). No falta alguna rareza, como los cortometrajes *Los parientes de mi mujer* (tomo 14), *The High Sign* y *The Frozen North* (tomo 15, próximo a aparecer), todos ellos muy poco vistos. El tomo 19 incluirá, según se anuncia, *The Saphead*, primer largometraje de Keaton (1920), que no suele verse en los ciclos de revisión. Dentro de la colección figuran, por otra parte, varios de los primeros largometrajes parlantes (1930/1931), como *Estrellados / Free and Easy* (tomo 8), *American Soldiers* (tomo 11), *Calles de Nueva York / Sidewalks of New York* (tomo 12) y *El rey de Champs Elysées*, filmada en Francia en 1935 y considerada de lo más rescatable de su etapa sonora (tomo 9). ■

H. B.

Bibliografía breve (brevemente comentada)

• B. Keaton y Charles Samuels, *Slapstick: las memorias de Buster Keaton*, Plot, Madrid, 1988.
Todo lo que usted quería saber sobre BK y no se animaba a preguntarle a otro, en una de esas traducciones que más vale perderlas que encontrarlas. Con respecto a sus películas, las memorias de Keaton resultan: a) menos divertidas, b) más informativas y c) igualmente amables.

• Marcel Oms, *Buster Keaton*, Tusquets, Cuadernos Infimos 2, Barcelona, 2a. ed. 1982.
Librito pequeño (100 págs.) pero más que suficiente para adentrarse en el mundo keatoniano. Incluye datos biográficos, filmografía completa, y un repaso, título por título, de todos los cortos y largos de la época muda. A la hora de recordar ciertos detalles argumentales, al autor (ex crítico de la revista *Positif*) a veces la memoria le juega una mala pasada, pero el ensayo que cierra el volumencito es inmejorable. Breve glosario para desprevenidos: "Pamplinas" es el apodo con que se conoció al personaje de Buster en España, y "Malec" el nombre que le dieron en Francia.

• Jos Oliver y José Luis Guarner (comps.), *Buster contra la infección sentimental*, Anagrama, Serie Cine, Barcelona, 1972.
Compilación de escritos sobre Keaton y entrevistas a Keaton (cuatro). Entre los primeros, el que escribiera Eric Rohmer en 1948 para *La Revue du Cinéma* y el imperdible de don Luis Buñuel, 1927. Además, una obrita breve de García Lorca (1928) y un "poema representable" de Rafael Alberti (1929), dos curiosidades/disparates. Las entrevistas son útiles para conocer el pensamiento del Keaton cineasta. Buscarlo en librerías de viejo, porque está agotadísimo.

• Revista *Casablanca (papeles de cine)*, España, número 19/20, agosto 1982.
Incluye una estupenda nota del crítico español Miguel Marías ("Buster Keaton o la actitud del héroe") y un artículo escrito por el propio BK para la publicación *The Ladies' Home Journal* en 1926. Buena excusa para asomarse a esta magnífica revista de cine, lamentablemente fenecida hace ya una década. A esta altura, la colección es inhallable en Buenos Aires, pero en la librería Librofilm (ver aviso en este mismo número) puede encontrarse esta producción especial.

• Revista *Film*, Argentina, número 1, abril/mayo 1993.
Dossier preparado por Fernando Martín Peña. Es de la contra, pero no está mal y además se complementa con este dossier de *El Amante*, porque todos los datos que acá faltan están allá, y viceversa. Leer solo ese número (de ser posible, de ojito) y después volver a *El Amante*, eso sí. ■

Selección y comentarios: H. B.

Notas sueltas sobre Buster Keaton

La risa, el sueño, el vuelo

Buster Keaton no fue solo un personaje fenomenal sino también director y guionista de muchas de sus películas. Esta nota analiza minuciosamente al creador Keaton: un riguroso planificador, 100% transpiración y 100% inteligencia.

por Eduardo A. Russo

Repasando a Keaton. Lo inmenso del territorio keatoniano obliga a ser fragmentario, a esbozar apuntes sueltos, tentativas parciales ante cualquier revisión de sus películas: Keaton sabe revelarse inagotable. Rever su filmografía expone al reencuentro deseado, al hallazgo inesperado, al interrogante siempre abierto. Algo parece mantenerse en una y otra revisión: que estamos —como señaló alguna vez Andrew Sarris en pleno resurgimiento keatoniano, hacia los 60— ante "el más perdurable y moderno de los directores clásicos". Que pueda serlo a partir de una obra cuya parte decisiva se incluye íntegra dentro del cine mudo hace a esta proeza doblemente significativa.

Como ningún otro, Keaton dirigió sus films desde *dentro* del espacio cinematográfico. El lugar de director, a menudo puesto en crisis por los grandes del *burlesque* (¿quién oye hablar de *A Night at the Opera* de Sam Wood, o de *Way Out West* de James W. Horne?; cualquiera sabe que la primera es *de* los Marx, y de Laurel y Hardy la otra), fue habitado con intermitencias por Keaton. Pero desde sus inicios hasta sus últimas incursiones en pantalla —*The Railroader* (1965, G. Potterton, hecha para la TV canadiense) o ese extraño monstruo bicéfalo que es *Film* (también en ese año y del director A. Schneider, dirigido a su vez por Samuel Beckett)— instaló su marca de autor a la menor oportunidad desde el interior de la imagen.

En sus momentos de esplendor, Keaton manejaba sus películas como un hombre orquesta, de lo cual cierta secuencia inicial de *The Play-House* (1921) ofrece acabada metáfora. Se desdoblaba dentro y fuera de la pantalla, y sus más conspicuos colaboradores —especialmente Eddie Cline y Edward Sedgwick— se adaptaban a un modo de trabajo que partía de operaciones cuya concepción era puramente visual, en un modelo de cine inimitable.

La primacía de la puesta. Los films de Keaton son la demostración taxativa del lugar fundante de la puesta en escena en el cine. Sus películas nacen de la puesta, se van articulando a través de la construcción de espacios de complejidad casi topológica y obsesiva simetría, junto a una dosificación de los tiempos que deja estupefacto; muchos han comparado los momentos cruciales de su cine con la acción de sofisticados mecanismos de relojería.

La puesta en escena es considerada, en sus films, como instancia creadora superior al guión o el montaje. Si para esto último debió requerir a profesionales de gran maestría (especialmente para obtener su pasmosa precisión en el ajuste del tiempo y espacio) que completaran la construcción de la acción, con el guión jamás tuvo conciliación posible. Keaton no daba letra, ni la admitía; escribía con la cámara. Más allá de sus dramáticos conflictos con productores, es la incompatibilidad entre su idea del cine y ese instrumento que es el guión, con sus prescripciones de índole verbal, lo que minó su genio. No fue el sonido, para el que estuvo muy bien dispuesto —más que la mayoría de sus pares del mudo—, sino la reducción de lo cómico al chascarrillo escénico lo que lo descolocó en lo formal, debiendo atravesar décadas enteras de abismo entre su concepción del cine y los films en que intervino. Nada tenía Keaton de mudo, pero el cine parlante hizo oídos sordos ante su incómoda figura.

John D. Williamson supo atestiguar, en una anécdota no por difundida menos significativa, del proceso creador en Keaton: "Sobre un rectangulito de arena, bien alisado y recuadrado con piedras, Buster había dispuesto unos caracoles que miraba profundamente absorto. De tanto en tanto corría uno y volvía a sumergirse en la meditación. Me acerqué sin hacer ruido hasta dos pasos de distancia, sin que él lo advirtiera. De pronto, con impaciencia y mascullando una maldición, arrebató de un manotazo el conjunto. Cuando se levantó se encontró conmigo.

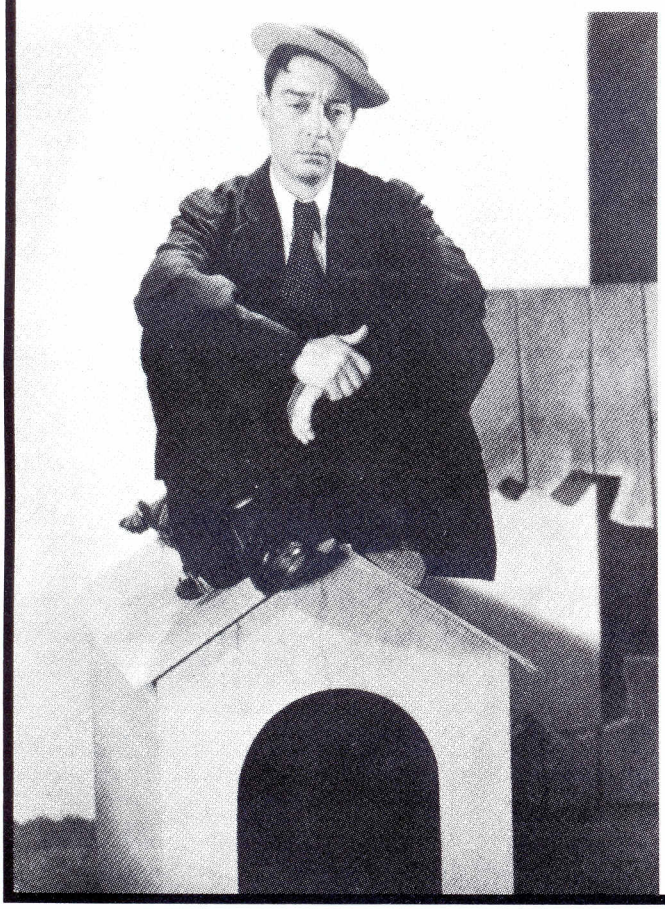
—¿Qué demonios haces aquí? —le pregunté.

—Estoy trabajando en mi próxima película —respondió—. Hay una escena que no veo, es decir, como te veo a ti. Uso esos caracoles, que son los actores, en el rectángulo que figura el estudio. Así trabajo con todas mis películas: piedras, trocitos de papel, monedas."

La opción por la puesta lo llevó a una planificación tan rigurosa como *ad hoc* que a menudo se traducía en la necesidad de rodar luego de exhaustivos ensayos la versión definitiva en la primera toma, o de improvisar el gag a partir de los escenarios u objetos hallados en pleno rodaje. En *Sherlock Jr.* (1924), que —como *La ventana indiscreta* de Hitchcock o *Peeping Tom* de Michael Powell— es de esas películas que parecen contener una teoría del espectador de cine *en estado fílmico*, la acumulación de peripecias llega a tal grado de diversidad que debe ser encadenada por la lógica de los sueños; el gag visual elevado a matriz del relato. Algo similar ocurrió con *El navegante* en ese mismo año. La MGM le impuso el primer

guión propiamente dicho en *El cameraman* (1927). Poco más tarde la subordinación a los mandatos guionísticos lo acorralaría hasta la asfixia.
Durante una entrevista televisiva, un anciano Keaton comentaba el trabajo con su equipo cuando era director: "Si algo nos agradaba pensábamos que era un buen inicio y luego planteábamos el final. Y cuando lo teníamos lo redondeábamos. Nunca pensábamos lo que iba en el medio. Siempre creíamos que eso surgía solo".
Aunque algunos fragmentos de Keaton presenten un admirable uso del montaje narrativo en su versión más acelerada (ver cualquier persecución en sus films), como director posee especial predilección por las tomas en movimiento. Allí la cámara sigue al héroe en sus traslaciones, corriendo por las calles, manejando una locomotora o subiendo y bajando escaleras al compás del esperado llamado de su amada. Y el ojo del espectador se hace tan vertiginoso como su objeto, dotado de una mirada que —cosa nada fácil— *puede seguirle el paso.*

El gag según Keaton. En un artículo emblemático de la primera semiología del cine, titulado *Los gags de Buster Keaton*, Sylvain Du Pasquier analizó —a partir de la excepcional *Cops* (1921)— los dos momentos del gag en su versión keatoniana: 1) la función normal, donde lo que acontece se ajusta a las reglas del realismo, y 2) la función perturbadora, donde esa supuesta realidad se desmantela en forma sorpresiva. Esta segunda operación se lleva en Keaton a un extremo insuperado. La realidad entera previamente armada por la película estalla en pedazos, y comienza a operar una lógica que, guiada por fenómenos naturales (una catarata, un ciclón, la ley de la gravedad o el peso específico de cuerpos que flotan o se hunden), por la técnica desencadenada (aparatos que se descomponen o funcionan mal, casas mal armadas o armas inoportunamente cargadas) o simplemente por las más variadas persecuciones (de policías, indios, mujeres o piedras rodantes), lleva al desenlace insólito. No obstante, en la clausura del gag de Keaton, el hasta entonces caos deja sospechar un cosmos. El orden keatoniano se opone así a la destrucción anárquica planteada festivamente por Laurel y Hardy o la revolución humanista postulada por Chaplin. Los cañones rebelados finalmente impactan al enemigo, o la cámara de cine es accionada con precisión por una mascota. Si el héroe keatoniano suele ser un puntito inserto en un entorno cuya regla parece ser la de la catástrofe, ella no es totalmente caótica, sino que posee regularidades que es menester de ese personaje saber usar a su favor para salvar a su chica de unas cataratas, de malévolos yankees, de isleños caníbales o algún pretendiente tan ruin como insistente.
Parece propiedad de Keaton la construcción, a partir de los primitivos esquemas de persecuciones o rescates del *chase film*, de eso que David Robinson llamó "gag trayectoria". En este los espacios son surcados raudamente por el héroe keatoniano (cf. el episodio romano de *Las tres edades* —1923—, los pasajes culminantes de *El colegial* —1927— y de *El cameraman*), ya sea con la colaboración del montaje o en un solo plano (como sucede en la secuencia ferroviaria de *Sherlock Jr.*, en las corridas entre las diversas cubiertas de *El navegante* o la marítima lucha con el villano en *Matrimonio por despecho* —1929—).
Gilles Deleuze bautizó, a su vez, como "gag maquínico" a otra categoría que implica la participación de lo mecánico en el efecto humorístico. Lejos estamos aquí de la risa en la concepción bergsoniana, surgida a partir de la percepción



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

de lo mecánico en el hombre. La intrincación entre lo humano y la máquina, como veremos, es en Keaton más compleja.
Cuando la MGM decide ignorar los gags keatonianos reemplazándolos por chistes de vodevil de dudosa calidad, se produce el comienzo del fin, con su episodio más macabro en la asociación con Jimmy Durante hacia 1932 en un dúo cómico imposible de presenciar sin profunda tristeza. En sus años de eclipse, Keaton —cada vez que podía— reformulaba tempranos gags en películas que no dominaba. En esos chispazos parecen resurgir aquellos viejos resortes, pero solo para constatar que los tiempos —y las películas— eran otros. Y en los peores momentos, desde fuera de la pantalla, fue *gagman* para los hermanos Marx o Abbott y Costello, entre otros. Cierto pasaje de *El cameraman* había inspirado —antes de la colaboración de BK— la escena del camarote de *Una noche en la ópera.*

El lugar del espectador. El cine keatoniano plantea al espectador una localización a cierta distancia, que pueda combinar la identificación con la capacidad de observarlo como una pieza móvil, una figura en acción dentro del espacio. Difícilmente los hechos se desarrollan en el ámbito interpersonal, sino que los objetos cobran vida, justifican su existencia por su uso (lo supo Fatty Arbuckle cuando en *The Butcher Boy* —1917— Keaton pasó, en su misma *entrada en el cine*, al lado de un barril lleno de escobas y elaboró con ellas su primer *gag*).
Keaton confía en la inteligencia de quien lo ve; no convoca a su simpatía o compasión. La emoción surge fuera de toda solicitación sentimental. Cuando en las puertas del sonoro (*Free and Easy*, 1930) las determinaciones de la producción lo llevan a ser disfrazado de patético clown llorando por perder a su chica en los brazos de otro, el espectador ya adivina la caída inexorable de un héroe *deskeatonizado* que, con breves intervalos, dominaría sus tristes 30.

Pasión por la máquina. Salta a la vista, ante la visión de cualquier film de Keaton, la estrecha relación que mantiene la acción con la presencia de máquinas. Mucho se ha pensado al respecto, y es poco lo que aquí agregaremos. Si bien cierta interpretación frecuente alude a esa ligazón como un triunfo del hombre sobre la tecnología —"el universo keatoniano en el que la ley del mínimo esfuerzo y la sumisión de la máquina a la inteligencia humana definen una clara concepción de la vida" (Marcel Oms, a propósito de *Scarecrow*, 1920)—, nos parece entrever más bien un complemento, una alianza que multiplica los mecanismos disolviendo las fronteras entre la máquina y el hombre, planteando un *amor a la máquina* que en su cine es decisivo; y no teórico, sino práctico. Esta pasión solo puede ser superada por la que despierta la chica del héroe keatoniano. Y en su cine las máquinas responden a una compleja tipología: en primer lugar está el artefacto desplegado en el ámbito cotidiano, que a menudo cobra una presencia relevante donde su acción se hace hiperbólica, superando con creces a su función (*Scarecrow, El navegante, The Electric House* —1922—). Luego está el aparato (la cámara, el equipo de buzo, las armas, motos y autos) transportado de un lugar a otro, que puede funcionar a modo de insólita herramienta (nunca sencilla), y que parece ocupar el extremo opuesto al de la máquina que conteniendo al héroe es convertida en hábitat (la General, el barco en *The Boat* —1921—, *El navegante*, con su epítome en las calderas convertidas en dormitorio como único lugar seguro). Detalle biográfico: en su momento de mayor inestabilidad personal y profesional, Keaton vivió en lo que llamaba su "yate terrestre", un ómnibus modificado en el que intentaba buscar un refugio seguro en medio del infierno cotidiano.
El cuerpo de Keaton, a su vez, no se opone a la máquina, sino que forma una alianza solo entorpecida por la incompetencia profesional o el sabotaje. La forma en que Keaton opera sobre su entorno es la de una maquinaria de precisión. Incluso cuando cae hay algo de acrobacia, de fenómeno regulado, de control en el accidente. El cine de Keaton es, entre otras cosas, una sutil reflexión sobre la técnica, en las antípodas de las gruesas objeciones de un Chaplin en *Tiempos modernos*.

El vuelo de Keaton. Keaton se mueve y —cuando no corre— la máquina lo lleva por mar, tierra y aire. En este último medio, solo destaca en toda su filmografía, como rareza, el estrafalario aerostático de *The Balloonatic* (1923). No deja de llamar la atención la falta de aviones en la obra de un confeso apasionado de las maquinarias (recordemos lo que fueron para otro *espíritu técnico* del cine como Howard Hawks, de quien se dijo frecuentemente, como de BK, que si no hubiera hecho películas habría sido ingeniero). Arriesguemos una conjetura final; puede que para Keaton la máquina de volar, tanto como de soñar —de esto último no cabe la menor duda: cf. *Sherlock Jr.* y antes *The Haunted House* (1921), *Daydreams* (1922) o *The Love Nest* (1923)—, era el cine. Se trata, en suma —y en un itinerario orientado por risas como señales de ruta—, de soñar volando, de volar soñando: situación abierta para cada espectador que acceda a esa curiosa forma de la felicidad que son sus películas. ■

Filmografía selecta

Entre 1917 y 1919, aparece en 15 cortos dirigidos y protagonizados por Fatty Arbuckle, entre ellos *The Butcher Boy* y *Fatty at Coney Island* (*). En 1920 filma el largometraje *The Saphead* (†), y a partir de allí la cosa sigue como sigue:

Cortometrajes
1920 - *One Week* (*), *Convict 13*, *The Scarecrow* (*)
1921 - *Neighbours* (†), *The Haunted House* (†), *Hard Luck*, *The High Sign* (†), *The Goat* (†), *The Play-House*, *The Boat*
1922 - *The Paleface* (*), *Cops* (*), *My Wife's Relations* (*), *The Blacksmith* (*), *The Frozen North* (†), *The Electric House*, *Daydreams* (*)
1923 - *The Balloonatic* (*), *The Love Nest*

Largometrajes
1923 - *The Three Ages* (*Las tres edades*) (*), *Our Hospitality* (*Nuestra hospitalidad*) (*)
1924 - *Sherlock Jr.* (*), *The Navigator* (*El navegante*) (*)
1925 - *Seven Chances* (*Las siete ocasiones*) (*), *Go West* (†)
1926 - *Battling Butler* (*El boxeador*) (†)
1927 - *The General* (*El maquinista de la General*) (*), *College* (*El universitario*) (*)
1928 - *Steamboat Bill Jr.* (*El héroe del río*) (*), *The Cameraman* (*)
1929 - *Spite Marriage* (*)

(*) Editada en video - (†) Próxima edición

A partir de 1930, Keaton inicia su época parlante, filmando primero para la MGM y más tarde para la Columbia, una serie de largometrajes, entre los cuales están *Free and Easy*, *Dough Boys*, *Sidewalks of New York* y, en Francia, *Le Roi des Champs Elysées*, editados todos ellos en video. A partir de mediados de esa década, y a medida que se acentúa su decadencia, su filmografía se hace cada vez más espaciada. Desde comienzos de los 50 comenzaría a hacer breves apariciones en films de otros. Las más conocidas: en *El ocaso de una vida* (Billy Wilder, 1950), *Candilejas* (Chaplin, 1952), *El mundo está loco, loco, loco* (Kramer, 1963) y su último film, *Algo gracioso sucedió camino del foro* (Lester, 1966). ■

preparada por H. B.

Cine y política

Esta nota de Raúl Beceyro fue escrita apenas asumió Julio Márbiz al frente del Instituto de Cine. Es un comentario sobre las posiciones que se debatieron en torno de la reciente ley de cine que aún no ha producido resultados apreciables. También es una propuesta para pensar las eternas dificultades económicas del cine argentino desde otra óptica, enfrentada con la racionalidad imperante en la Argentina actual.

por Raúl Beceyro

El Instituto Nacional de Cinematografía (actualmente de Cinematografía y Artes Audiovisuales) es, en la Argentina, el instrumento utilizado por los gobiernos para materializar su política en el dominio del cine. El Instituto depende de la Secretaría de Cultura y durante los cinco años y medio del gobierno del presidente Alfonsín su director fue Manuel Antin.
Durante la presidencia de Menem, el Instituto ha tenido media docena de directores: René Mugica, Octavio Getino, José Anastasio (funcionario de carrera que falleció siendo director del Instituto), Guido Parissier, Antonio Ottone y la dupla Mario O'Donnell-Bernardo Zupnik. El séptimo director es Julio Márbiz, nombrado el 21 de junio de 1995, y que es en consecuencia también el primero de la segunda presidencia de Menem. Como en el caso de Parissier, otro amigo personal del presidente está colocado a la cabeza del Instituto.
Varios de los traspasos de poder fueron traumáticos. René Mugica, por ejemplo, duró solo tres meses y fue desplazado por el entonces subdirector Getino. En esos días se produjo una virtual acefalía, con Mugica subsistiendo ya sin ningún poder en el edificio del Instituto mientras que Getino y su equipo de asesores se atrincheraban en la Secretaría de Cultura, bajo la protección de Julio Bárbaro. Un año después el propio Getino, enfrentado al secretario Bárbaro, se negó a renunciar, y fue dejado cesante por un decreto presidencial. Más recientemente el ritmo se acelera, y son fugaces y conflictivos los pasos de Ottone y Zupnik por el Instituto. Como se ve, el estilo de la gestión Menem ha contagiado al Instituto y solo así se explica la sucesión de puños en alto, portazos, funcionarios cesanteados que se atrincheran en sus despachos, acusaciones y repentinas modificaciones de alianzas.
La gestión de Ottone, que culminó con su renuncia y la asunción provisoria por parte del secretario O'Donnell con Zupnik como director adjunto, fue acompañada por una discusión pública en la cual Ottone fue duramente criticado por los nombres más conocidos del cine argentino: Adolfo Aristarain, Luis Puenzo, Eliseo Subiela.
Precisamente una semana antes de la renuncia de Ottone, el suplemento "Espectáculos" del diario *Clarín* publicó una nota de cuatro páginas con el doble título de "La ley de la discordia. La batalla no ha terminado", donde se transcribían declaraciones de más de una docena de directores de cine, entre ellos Ottone.
El centro de la discusión era el siguiente: para fijar el monto de los subsidios, créditos y recuperación industrial, el Instituto había fijado una cifra, considerada el costo promedio de una película de largometraje, de $ 1.072.570, que era tomada como referencia. Así, por ejemplo, el proyecto seleccionado en uno de los concursos de largometrajes recibía el 50% de esa cifra: 536.285, mientras que los créditos tenían el tope del 40% de aquella cifra de $ 1.072.570.
Este costo promedio era considerado exiguo por los directores más conocidos. En ese *Clarín* del 5 de marzo, Adolfo Aristarain decía: "Lamentablemente, va a ser difícil hacer largometrajes íntegramente argentinos. Los topes y el costo promedio fijados revelan un criterio absurdo. No se entiende a qué apunta la reglamentación; da la sensación de que a hacer muchas películas baratas, más aun, impracticables. Este plan de diecisiete películas de largometrajes y no sé cuántos telefilms (para los que se destinan créditos de 300 mil) es un delirio. No tiene sentido repartir plata que resultará poca. Sería preferible hacer diez films anuales, pero de fuerte producción, de ese modo podría consolidarse una industria. Porque la película barata es algo de baja calidad: no es de nivel industrial, y eso quiere decir que no las quiere el distribuidor para exhibirlas aquí, no pueden salir del país y al final no se estrenan. Hacer buen cine cuesta dinero. Insisto: no hay posibilidades de hacer más de diez películas al año, siendo realistas. En resumen, es una paradoja, porque la pelea por la ley fue para echar las bases de una industria, y esta reglamentación alienta a un cine marginal y no industrial".
En *Página 12* del martes 14 de marzo, una vez producida la renuncia de Ottone, Eliseo Subiela declara: "A mí me gusta el cambio. No estaba de acuerdo en cómo se estaba reglamentando la ley. Apuntaba a un cine pobre. El proyecto O'Donnell-Zupnik, en cambio, piensa en un cine

rico, es decir un cine industrial, empresarial, más acorde a estos tiempos".
La renuncia de Ottone (sorprendentemente mudo a partir de ese momento, y que a pesar de haber sido separado de su cargo bastante violentamente, fue nombrado asesor del secretario O'Donnell) y la designación de Zupnik significaron un claro triunfo de la teoría a favor de un cine "rico"; se postergó por dos meses el primero de los concursos organizados por Ottone mientras se trabajaba en la instrumentación de la teoría triunfante.
Los cambios adoptados fueron: elevar el costo promedio de largometraje, que pasó a $ 1.250.000, disminuir la cantidad de films subsidiados y, sobre todo, para satisfacción de Aristarain, Subiela y Puenzo, organizar un "super" concurso reservado a los directores que hubiesen obtenido premios en festivales internacionales; se elegirían tres proyectos (más uno suplente) que el Instituto financiaría por el sistema de Coparticipación: no existe tope alguno para el costo de estos tres (o cuatro) films en los que el Instituto presumiblemente invertiría mucho dinero.
La llegada de Julio Márbiz, recibida críticamente por las organizaciones profesionales, las mismas que habían participado activamente en la oposición a Ottone, frustró todo intento de discutir e instrumentar una *política* en el campo del cine, y remitió crudamente a dos características fundamentales del conjunto de la política menemista: el amiguismo y los negocios.

***Facundo*: un film argentino.** En el terreno de la producción el film de Nicolás Sarquís significó una acción coordinada del Estado en el campo del cine: los dos millones y medio de pesos que costó *Facundo* fueron aportados por el Instituto de Cine, Argentina Televisora Color (ATC) y la Secretaría de Cultura de la Nación. El rostro sonriente de Eduardo Menem junto a Sarquís la noche del estreno es el símbolo de esa participación.
Facundo, en ese sentido, y solo en ese sentido, hace pensar en algunos films franceses en los cuales también se evidencia la acción decidida del Estado en el campo del cine. Francia es, por otra parte, el país en cuyo cine la acción del Estado es la más constante, coherente y exitosa del mundo.
Cuando vemos los títulos de presentación de films como *Van Gogh* de Maurice Pialat o *La belle noiseuse* de Jacques Rivette, se ve cómo, al igual que en *Facundo*, participan de la producción los organismos oficiales dedicados al cine, los canales estatales de televisión y las reparticiones gubernamentales relacionadas con la cultura. En el caso de esos films franceses se trata, por una parte, de cineastas reconocidos con una obra prestigiosa y, además, estamos ante films de un interés artístico indiscutible. Nadie de buena fe puede objetar que el Estado francés haya participado en dichos films, que los haya hecho posibles, y nadie puede adjudicar a favoritismo alguno esa participación.
Desgraciadamente en el caso de *Facundo* no se puede decir lo mismo. Que la primera y, hasta ahora, única película argentina en la cual el Estado nacional ha puesto tanto interés, a través de una intervención masiva y concertada, sea obra de un cineasta entre cuyos méritos se encuentre el ser amigo de las personas políticamente más poderosas de la Argentina, es algo que debería haber sido considerado aunque más no sea para idear procedimientos de cuya transparencia hubiese sido difícil desconfiar. No fue así.
Facundo inauguró formas y procedimientos en el campo de la producción especialmente diseñados para él, y que solo él puede utilizar. La discrecionalidad y el secreto de las gestiones de todo tipo que, supongo, fueron necesarias para recaudar los dos millones y medio, oscurecen las fuentes del film.
Sería un error adjudicar a la arbitrariedad en la financiación de *Facundo* parte de los problemas que tiene el film, pero quizás en el *secreto* de *Facundo* se originen sus graves carencias.
Facundo dura 3 horas 20 minutos. Su primera parte dura dos horas y media, luego viene un intervalo, y su segunda parte dura 50 minutos (esto sucedió en las proyecciones del cine Maxi de Buenos Aires, mientras que en el Chaplin de Santa Fe se proyectó sin intervalo). Esta desproporcionada relación entre primera y segunda parte es uno de los síntomas del desequilibrio del film. Este desequilibrio parte de la posición de Sarquís durante el montaje: todo merecía ser incluido. Así, numerosas tomas que parecen ir a doble o triple o múltiple corte, o que parecen simplemente repetirse, pueblan el film, que podría, de esa manera, durar el doble o el triple, o la mitad, y aun menos de la mitad.
Una pregunta parece inevitable ante tanta desmesura: ¿a quién le mostró Sarquís su película cuando se acercaba al montaje final? ¿Se limitó a mostrársela a familiares y a empleados? ¿Nadie le dijo que ese montaje implicaba tal muestra de soberbia, de petulancia, que debería, simple, humildemente, montar su film de la manera más escueta, más económica posible? ¿Solo recibió elogios y sugerencias para que pusiera alguna otra toma que estaba en los cajones y que todavía no había incluido?
Pero dejando de lado ese aspecto del film, tomando en consideración solamente las excepcionales características de su producción, y relacionándolas con las circunstancias político-cinematográficas que se plantea al mismo tiempo que se estrena *Facundo*, podría pensarse en lo que el Estado puede, debe, hacer en el campo del cine, hoy en la Argentina.

El Estado y el cine. Si se considera conveniente que exista un cine argentino, es necesario que el Estado participe activamente. Si se dejara al mercado la libre disposición del sector del cine, sucedería lo que pasó en otras partes del mundo: desaparecería el cine "nacional", como han desaparecido tantos cines nacionales.
La acción estatal está centrada en lo que hace el Instituto de Cine, aunque se podría pensar en complementarla con lo que la televisión estatal y los organismos gubernamentales como Fondo Nacional de las Artes o Secretaría de Cultura pueden hacer. En ese sentido la producción de *Facundo* es un modelo de las posibilidades de esa acción concertada.
La acción del Instituto ha sido tan decisiva que en la última década no ha habido prácticamente ningún proyecto que lograra realizarse, que no haya recibido su apoyo. Durante la gestión de Antin ese apoyo se concretaba a través de los créditos. Se acusó a Antín de otorgar créditos que, debido a que no eran devueltos, se convertían prácticamente en subsidios, y también se acusó a Antin de dar poco dinero en relación con el costo real de los films. Solo los films baratos podían hacerse con ese dinero; las películas más caras debían obtener el dinero faltante en otra parte. Además el Instituto durante la gestión de Antin llegó a subsidiar un solo proyecto, elegido en un concurso, mediante el sistema llamado de Coparticipación, posibilidad que ofrecía la legislación al Instituto desde hacía tiempo pero que no se ponía en funcionamiento.
Desearía aclarar mi situación personal, para evitar de ser

posible los malos entendidos.
El único film producido en Coparticipación por el Instituto durante la gestión de Manuel Antin fue *Nadie nada nunca*, que yo dirigí. El proyecto, basado en la novela de Juan José Saer, fue seleccionado por un jurado integrado por Isaac Aisemberg (en representación de Argentores), Enrique Alonso (Asociación Argentina de Actores), Luis Gregorich (Instituto), Ladislao Hlousek (SICA) y Antonio Ottone (Directores Argentinos Cinematográficos).
Mi proyecto participó en ese Concurso junto a los de conocidos directores como Tristán Bauer, César D'Angiolillo, Alberto Lecchi, Carlos Galettini, Raúl Tosso, etc. *Nadie nada nunca* fue seleccionada junto a *Los Velázquez*, proyecto de Quico García que no fue filmado. *Nadie nada nunca* se realizó en 1988 (filmación en abril-mayo y copia final en agosto). El Instituto aportó el equivalente de aproximadamente 65 mil dólares, cubriendo así el 52% del costo total del film. El resto fue cubierto por los aportes personales de los que trabajamos en la película.
Retomando la cuestión, el proyecto de Ottone consistía en realidad en "blanquear" los créditos de la gestión de Antin, para convertirlos directamente en subsidios, que se otorgarían mediante concursos, tal como Antin había realizado para la Coparticipación. Pero el problema surge cuando (y en esto también Ottone continúa la gestión Antin) se establece un monto bajo para esos subsidios. Se decepciona así a quienes como Subiela, Puenzo o Aristarain, pensaban conseguir que el Instituto, en función de su notoriedad, les diera mucho dinero.
En realidad todos están de acuerdo con los subsidios, pero mientras los directores más conocidos abogan por el apoyo a pocos films a los que el Estado dé mucho dinero (obviamente porque piensan que ellos pueden figurar fácilmente en esa nómina selecta), los directores menos conocidos desean que el Estado subsidie a muchos films, y en consecuencia dé menos dinero a cada uno, porque solo así pueden obtener algo.
Tratando de dejar de lado las circunstancias personales, podríamos analizar algunas de las cuestiones que están en discusión, para poder establecer las líneas posibles de la acción del Estado en el campo del cine en Argentina, hoy.
En primer lugar veamos la cuestión cine rico versus cine pobre, o más bien: el Estado debe ayudar a pocas películas con mucho dinero o a muchas películas con poco dinero. Esta disyuntiva es errónea. El Estado debería ayudar a una gran diversidad de películas, desde los proyectos de cineastas casi marginales hasta superproducciones de costo elevado, y que en consecuencia tienen posibilidades de atraer a mucho público y ganar así mucho dinero. Ninguna política razonable debe excluir, de entrada, un "tipo de cine". La diversidad es, por otra parte, lo que hace fuerte al cine francés de hoy.
El Estado debería dar el impulso inicial a muchas y variadas producciones, a través de un sistema de "adelanto de recaudación", como en Francia, o de "subsidios". Este apoyo, de un monto limitado, obraría como una especie de puntapié inicial (sin él un proyecto sería difícil de concretar), pero tendría una incidencia variable en cada proyecto, según las características del film. Podría cubrir gran parte del costo en un proyecto barato y un porcentaje mínimo en una película muy cara, pero debería otorgarse con un criterio amplio, a todo "tipo de cine", a todo film que, por razones diversas, lo mereciera.
El mérito de cada proyecto debería ser considerado por un jurado integrado tanto por personalidades del cine, en sus diversas áreas, como de la cultura, y sus decisiones podrían ser tomadas con cierta regularidad, bimestralmente por ejemplo, para dar continuidad a la actividad de producción. Un film barato que obtuviera el subsidio podría realizarse bastante fácilmente, con ese dinero en efectivo (medio millón por ejemplo) y aportes de trabajo o de servicios que completaran su presupuesto.
Un film caro partiría, por su parte, con un, digamos, 20% de su costo cubierto por el subsidio, y debería reunir el resto del dinero en otra parte. Se equivocan quienes pretenden homologar cine caro a buen cine. El costo y la calidad de un film obedecen a lógicas diferentes. Lo que sí es cierto es que un film caro (si se gastó bien el dinero) puede tener elementos (actores famosos, efectos especiales, producción abundante) que, en principio, podrían aumentar su interés comercial. Y en consecuencia suscitar el interés de eventuales productores que podrían llegar a poner dinero, con la perspectiva de ganar más dinero. Quizá paulatinamente los canales de televisión privados podrían ir participando de estos films.
El cine empresarial al cual alude Subiela es factible únicamente si existen los empresarios. Hoy en día en ninguna parte del mundo el Estado asume el costo total de un film caro (aun cuando sea "caro" solamente en relación con los niveles modestos del cine argentino). Sería ilusorio pensar que el Estado argentino asuma esa responsabilidad. El film caro solo podrá hacerse si existen los productores que aporten el resto del dinero, dado que el Estado solo puede razonablemente asumir una parte de ese costo.
Entre estos dos extremos, el film barato que depende casi totalmente del Estado para ser hecho, y el film caro que depende en gran medida del mercado, se encuentran todos los otros tipos de films, y puede pensarse en un film de costo medio en el cual el Estado y el mercado pesen de manera equilibrada.
También puede pensarse en una cuarta categoría de films: los films caros que no presenten un interés comercial evidente, y que en principio difícilmente atraigan aportes de los productores. Los ejemplos podrían ser *La belle noiseuse* de Jacques Rivette en Francia y *Facundo* de Nicolás Sarquís. En esos casos, excepcionales, además de lo que el Instituto pueda hacer, y en razón del interés artístico, o cultural, o histórico, puede pensarse que participen en la financiación tanto la televisión estatal (en nuestro caso ATC), como otros organismos o ministerios (Fondo Nacional de las Artes, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación, etc.) y otras jurisdicciones (gobiernos provinciales, universidades, municipalidades).
Aparte de esta cuestión central de la acción del Estado en el campo del cine: qué hace el Instituto, si otorga adelantos, créditos o subsidios, por qué montos y con qué criterios, existen otras cuestiones que deberían estudiarse para ver cómo se resuelven: la recuperación industrial, el subsidio por exhibición por medios electrónicos (es decir, la recuperación industrial por la difusión en canales de televisión abierta, por cable, y por la comercialización en videocassette); la promoción de telefilms (películas filmadas en 16 mm con posproducción en video), etc.
Hay que confesar que ponerse a pensar en esas cosas, en lo que el Estado puede hacer en el campo del cine en Argentina, tiene hoy algo de irreal. Quizás aparezca más razonable, más acorde con estos tiempos, el frustrado intento de los cineastas argentinos más prestigiosos por adueñarse de la mayor cantidad posible de dinero lo más rápido que puedan, la patética aparición de otros nombres, menos conocidos, junto a los famosos, queriendo ellos también participar del festín, y la súbita reaparición de los amigos del presidente, poniendo punto final a toda discusión. ■

Ciclo Derek Jarman

Mientras Inglaterra duerme

*El mes pasado The British Council, con la siempre benemérita colaboración de la Sala Lugones del Teatro San Martín, exhibió la filmografía casi completa del director inglés Derek Jarman, fallecido el año pasado. Solo dos de sus quince largos y su sinfín de cortometrajes (*Caravaggio *y* Eduardo II*) habían sido estrenados comercialmente en nuestro país. En la siguiente nota se da cuenta de algunos datos de vida y obra de este cineasta que, hasta el final, jamás pudo, ni quiso, concebirlas separadas.*

por Alejandro Ricagno

Durante el transcurso de estos casi cuatro años de la revista solo se estrenó aquí un film de Jarman, *Eduardo II* (1993), versión fílmica de la pieza de Christopher Marlowe, que causó en general una impresión negativa en la mayoría del staff, con la excepción de quien suscribe, solitario disidente. Hasta hubo una breve polémica firmada por Eduardo Russo y por mí (estoy seguro de que, de haber visto el ciclo, Russo cambiaría su opinión, al menos en parte). Unas páginas más adelante en el mismo número, como para equilibrar —a mi favor—, Daniel Link, vuelto del Festival de Berlín 1993, se jugaba a recomendar a viva letra *Wittgenstein*, el biopic jarmaniano sobre uno de los hitos de la filosofía contemporánea. Unos meses después, Derek Jarman moría víctima del HIV, a los 52 años, no sin antes, casi ciego, dejar un último y peculiar testamento fílmico: la experiencia de *Blue*, lamentablemente ausente en esta retrospectiva, pero que pude agenciarme en copia de video. No fue la única ausencia del ciclo; faltaron además *War Requiem*, una selección de cortos y un documental sobre el director, pero lo visto me confirma una vez más que un cineasta *verdadero* solo admite un juicio justo teniendo en cuenta la globalidad de una obra que, como en este caso, se rige por una absoluta coherencia expresiva e ideológica.
El cine de Jarman es esencialmente heredero de las huestes de experimentación de los 60, a lo que se le agrega la preocupación sobre la política de la Inglaterra del "reinado" thatcherista, y la autoafirmación de la homosexualidad del director, desde un punto de vista en que lo personal se vuelve político y poético.
Su obra puede dividirse en dos grandes bloques, separados entre sí tan solo formalmente. Por un lado los films más experimentales, ajenos a una narratividad lineal. En ellos el tratamiento de la imagen, con la utilización de diversos soportes, Super 8 o 16 mm, ampliados a 35 y en muchos casos reprocesados ópticamente, y con una minuciosa elaboración de la banda sonora, construye una suerte de poeticidad estructural cuya aparente deriva esconde una rigurosa organización, que apuesta a la inteligencia perceptiva del espectador. Es el Jarman furioso de *The Last of England*, *War Requiem*, el nostálgico de *The Angelic Conversation*, el saturnal de *The Garden*, el confidente de *A Room of One Own,* el de los cortos "caseros" de *In the Shadow of the Sun*. El otro es el de los personajes de la Historia, de la Literatura, la Pintura, la Religión o la Filosofía, utilizados como emblemas que le sirven siempre para hablar en nombre propio. Allí están *The Tempest*, la rudeza anárquica de *Jubilee* —constituido como el primer film punk de la historia—, *Sebastiane* —enteramente hablado en latín— y su no tan insólita relación entre la iconografía gay y la cristiana; *Caravaggio*, donde la sexualidad y la creación artística son un todo indivisible; *Eduardo II* y el conflicto entre pasión privada y poder público. Finalmente *Wittgenstein*, resumen ético de las búsquedas expresivas del cineasta, el encuentro entre mundo y lenguaje, entre pensamiento y representación. "No hay tal cosa como un lenguaje privado", nos dice Wittgenstein-Jarman. "Nosotros aprendemos a usar nuestras palabras porque pertenecemos a una cultura. Una forma de vida. Una cierta forma práctica de hacer las cosas. Finalmente hablamos como lo hacemos a causa de lo que hacemos. Y todo eso es exactamente un asunto público." Y esto resume su posición: una cuestión de lenguaje es una cuestión de modos de vida, donde la sexualidad, concretamente la homosexualidad, aparece sin escándalo, y a la vez fustiga a los que la consideran motivo de tal. En tanto que cuestión social, la verdad de esa fotografía íntima se contrapone a la radiografía de un país solo unido en la miseria de su hipocresía. Pero Jarman le suma a ello una ambigua sensación de pertenencia a un linaje, a una cultura en vías de extinción. Por eso las referencias, no siempre halagadoras, a la historia de la cultura inglesa.
Su cine es un relato confesional, la primera persona aparece sin regocijo narcisista como toma de posición política. Jarman parte de sí para señalar su lugar de pertenencia. Ese que el cine y sus posibilidades técnicas le descubren, para reflejar las cambiantes variables culturales vividas en carne propia dentro de su país como sujeto y artista. Su elección estética de una amorosa militancia inconformista es un diario de viaje vivencial y reflexivo. Su mundo *es* su *visión del mundo* en el que actores, amigos y amores son la pequeña patria. Gracias a su valentía y a ese sólido equipo de colaboradores que lo acompañó desde sus inicios, pudo hacer desde *The Last of England* (1988) hasta *Blue* (1994), cinco películas, algunas de ellas magistrales, en medio de su lucha contra el HIV. En *The Last of England*, la crisis del Reino Unido en los 80 se suma a la personal. A Jarman anotando en su diario la primera mención sobre su enfermedad se suman desgarradas imágenes de Inglaterra

convertida en una tierra baldía, un campo de batallla. El reprocesamiento óptico de las imágenes subraya la atmósfera represiva: alusiones a la guerra de Malvinas y a la miseria, una parodia de la boda real como ceremonia fúnebre, con la siempre espléndida Tilda Swinton arracándose el vestido de novia al compás de un lamento cantado por Diamanda Galas, crean una sensación de apocalipsis pocas veces vista en un film alejado de la narratividad estándar. En *The Garden,* el vía crucis cristiano se transforma en el de una pareja de muchachos jóvenes humillados y sacrificados por policías. La voz de Jarman se suma llena de rabia y tristeza. "Morimos tan silenciosamente." Su propio vía crucis es autoconfesión y despedida, en este, sin duda, su film más desesperanzado. Estamos lejos de la beatitud de *The Angelic Conversation* (1985) o del ácido humor punk de *Jubilee* (1978). La impotencia frente a la crisis gay en la era del sida se homologa a la historia de las persecuciones. Otra vez lo personal es político. Pero Jarman no se rinde y en 1993, pese a su salud deteriorada, filma *Eduardo II* y radicaliza su experimentación del "picto-cine" en cuyo antecedente, *Caravaggio* (1986), el set de filmación estaba acotado por un escenario casi vacío y la iluminación recreaba el tratamiento del claroscuro en la obra del pintor. *Eduardo II* reactualiza el texto de Marlowe, para fustigar al conservadurismo inglés, en un lectura que también cuestiona las relaciones entre teatro y cine, extremando la teatralidad del uso del espacio. En perspectiva este es su film más distante, lo que no le niega momentos de melancólica intensidad, como el baile de despedida del rey y su amante o el número musical a cargo de Annie Lennox. En su *Tempestad* (1979) había evitado toda teatralidad pero el primitivismo consciente subrayado por el escaso presupuesto habían atentado contra el resultado final. Con todo, su versión es más gozosa que la de Greenaway. Luego de *Eduardo II* y en carrera contra su reloj, filma un documental sobre la gira de los Pet Shop Boys. (El videoclip le permite continuar con su línea experimental. Algunos sobre The Smiths son un buen ejemplo.)

Inmediatamente se aboca a *Wittgenstein*, basado en un guión del crítico marxista Terry Eagleton. La reescritura del guión original demuestra el ingenio de Jarman para resumir en 78 minutos la vida y el pensamiento de uno de los filósofos más complejos e inasibles de este siglo. Lo que en Eagleton eran ideas expuestas de un modo inteligente aunque lineal y de difícil conversión visual, en Jarman se transforman en inteligentes, divertidos y emocionantes juegos de lenguaje plenamente cinematográficos. *Pictures of the World in Pictures*. El picto-cine jarmaniano llega a su punto más perfecto y funcional: despojamiento de todo accesorio, gracioso empleo del color y del vestuario, excelentes actuaciones. Este *tableaux vivant* jugado al máximo de su expresión convierte a *Wittgenstein* en el punto en que serenamente se encuentran reflexión, sensibilidad y sencillez. Y sobre todo, mucho humor. Hasta el pensamiento sobre la muerte cambia: la rabia y el dolor que teñían a *The Garden* se vuelven aquí aceptación plena de mística sabiduría.

Su último film-ensayo se constituye ya en una experiencia aparte. *Blue* (1993) exhibe solo una pantalla enteramente azul durante 76 minutos, mientras Jarman and friends construyen una sinfonía de sonidos, fragmentos de conversaciones, poemas, músicas, estados de conciencia, diario y finalmente celebración de lo que se ha amado. Jarman propone desde el borde de su vida saltar a un universo donde el sonido transforme ese *blue* en un estado más allá de la tristeza, reconciliatorio con lo vivido. En cierto momento de esta hipnótica pieza fílmica, se escucha una enumeración aterradora, cargada de humor negro, sobre las tribulaciones burocrático-médicas de Jarman en el hospital. Se escuchan ruidos metálicos, fríos, de pasillos, de camillas. Esto se interrumpe por el susurro del actor Nigel Terry, convertido en "la voz" de Jarman, que nos dice: "Este es el sonido de mi verdadero cuarto". Entonces escuchamos los pájaros de su jardín de Dungenness, ruidos vitales de la naturaleza, los rumores de una fiesta íntima. El tono es de agradecimiento: "Peter, Howard, Tom... Bésenme. Y ahora otra vez. Y otra vez. Y siempre y para siempre", estalla el recuerdo de los amores ya idos.

Así como los amantes de *The Angelic Conversation* se encontraban, se amaban y volvían a reencontrarse en la memoria, a través de los doce sonetos de Shakespeare, leídos con suave melancolía, amor y deseo; *Blue* convoca a través de su radicalidad un sitio que, al contrario de lo que pueda pensarse a priori, no niega ni se niega al poder de la imagen, sino que convierte un espacio interior en una memoria de encuentro. Un diálogo entre un hombre y sus recuerdos, que se despide orgullosamente de lo que ha vivido, nos deja en nuestra pantalla mental el poder de evocar las memorias ajenas, con nuestras imágenes. Al borde de la ceguera y la muerte, Jarman nos invita al mayor homenaje que el cine puede hacer, paradójicamente, en un film sin imágenes. Se nos involucra a un punto máximo y se nos pide que nosotros nos sumemos a su desafío, como último gesto no de altivez sino de coraje. Como ofrenda, Jarman nos entrega su alma a nuestra mirada, a la más profunda, para que en nuestro cine interior completemos el film de su vida. Nos convierte, generosamente, en cineastas.

Una última cosa con respecto al ciclo. ¿The British Council no podría traer las películas subtituladas? Mucha más gente podría haber disfrutado de esta oportunidad que deseamos se repita. ■



***Wittgenstein* de Derek Jarman**

Algo para recordar

Antes del amanecer *y* Los puentes de Madison *tienen una característica similar: sus personajes viven una historia de amor limitada por las horas. Tres ejemplos anteriores de distintos orígenes trataron el mismo tema. Castagna propone conectar las cinco películas señalando, entre otras cuestiones, las dificultades y los problemas de dichas relaciones amorosas. Es el momento de despedirnos...*

por Gustavo J. Castagna

Alice Mayberry y Joe Allen en *El reloj* (1945) de Vincente Minnelli, Lori Jason y Allen Harvey en *Breve encuentro* (1945) de David Lean, María y Giovanni en *Stazione Termini* (1952) de Vittorio De Sica, Céline y Jesse en *Antes del amanecer* (1994) de Richard Linklater y Francesca Johnson y Robert Kincaid en *Los puentes de Madison* (1995) de Clint Eastwood tienen algo en común: saben que su amor tiene un límite de tiempo. Amores fragmentados por las horas y por los pocos días, amores que comienzan por un encuentro fortuito y que deben terminar por razones ajenas a los enamorados, amores pasajeros pero recordables para siempre, amores sinceros, románticos, transgresores y plenos de felicidad.
Varias veces el cine nos mostró breves historias de amor donde el tiempo es veloz y donde el momento es único, instantáneo, ideal para disfrutar. Las cinco películas señaladas concretan el tema que nos ocupa, distintas y parecidas entre sí, con ejes en común pese a las diferencias de años, con lugares similares para el primer encuentro, el inolvidable, el mejor, aquel que los personajes jamás olvidarán.

Trenes rigurosamente enamorados. Los films de Minnelli, Lean y De Sica tienen varios códigos en común pero el principal es el encuentro de la pareja en una estación de tren. Desde distintas perspectivas, las tres películas nos informan sobre la sociedad en que viven los personajes y sobre las características del entorno. Por eso, *El reloj, Breve encuentro* y *Stazione Termini* tienen dos ejes similares que los unen (el tiempo y el espacio físico) y otro eje que puede separar o aceptar a los personajes (la sociedad del momento).
El romance de dos días que gozan Alice y el soldado Joe en Nueva York está bien visto por el gentío que anda por la estación de tren: son jóvenes, vitales, sonríen todo el tiempo, sufren pero no tanto, disfrutan del momento como si fuera el primero de sus vidas. Como si los amores anteriores que vivieron fueran los de la infancia y como si ese encuentro, casual como siempre, con los ojos bien abiertos de Judy Garland y la sonrisa ancha de Robert Walker, representara el inicio de la adolescencia. Esas ganas de vivir que tienen ambos se comunica con el recorrido que transita la pareja: caminan rápido, no tienen que esconderse de nadie, descubren lugares, son aceptados por la sociedad.
Muy distinto es lo que ocurre en Roma con María y Giovanni (Jennifer Jones y Montgomery Clift). El encuentro ya se había producido y la película nos muestra los últimos momentos de un amor imposible. María está separada de su esposo y Giovanni desea a María pero el entorno, la sociedad que pasa rápidamente por la estación de tren, no los acepta. Hay una escena clave en *Stazione Termini* que, más allá de las diferencias de edad con respecto a los jóvenes personajes de *El reloj*, traza la distinción entre ambas películas. Mientras Alice y Joe viven cada momento de felicidad y se besan delante de todos sin importarles nada, los amantes del film de De Sica deben refugiarse en un vagón. Allí son condenados por los empleados y llevados a la ¡comisaría! para explicar las razones de semejante inmoralidad. A pesar del carácter represor de la sociedad que muestra De Sica, la película ofrece otro matiz que lo separa de la alegría hollywoodense del film de Minnelli. Es que María y Giovanni están desesperados por amarse y poco les importa que en la estación anden dando vueltas algunos parientes cercanos que podrían llegar a descubrir el romance. En ese sentido, María y Giovanni transgreden, como pueden, las normas establecidas por la sociedad. Sufren y se pelean, discuten y se reconcilian y hasta Giovanni llega a pegarle un cachetazo a su amada. Pero al poco rato, Giovanni se arrepiente y corre tras María, arriesgando su vida y sorteando de casualidad el paso de un tren. Es el momento de *Stazione Termini* en que el *amour fou* se hace presente, incontrolable, inasible, difícil de comprender para la muchedumbre y los empleados de la estación.
Dos escenas de *El reloj* mostraban a Alice y Joe en un café viviendo sus cuarenta y ocho horas de placer. En el trance de la discusión, María concurre al café de la estación mientras espera una respuesta de Giovanni. En otro café, más lúgubre y asfixiante, para solitarios y para personajes en tránsito, se conocen Lori y Allen en *Breve encuentro*. El film de David Lean, una obra maestra de concentración dramática realizada con nada de plata, entrega otro relato de amor imposible entre una mujer casada y un hombre casado. La sociedad inglesa de la época aparece en todo su esplendor decidida a mantener la institución del matrimonio por encima de todas las cosas. Lori y Allen están casados pero solo vemos la rutina de la pareja del personaje femenino, con un esposo burgués preocupado solamente por las palabras cruzadas y por el leño del hogar.
Breve encuentro —en los 70 se hizo una pésima remake con Sophia Loren y Richard Burton— es una película feminista antes de la liberación femenina. Lori (Celia Johnson) es la que toma la decisión de empezar una nueva historia con Allen (Trevor Howard). Ambos saben que están limitados por el tiempo, por los horarios de los trenes y por el rigor moral de la

época. Los personajes secundarios que rodean a la pareja sospechan de sus movimientos salvo dos de características distintas. Por un lado, el esposo de Lori, un patán preocupado por el futuro de su hijo, y por el otro, la mujer que atiende la cafetería donde se encuentran los enamorados. Este último personaje, interesante por la libertad con que se maneja en cada uno de sus actos, actúa de tal manera porque pertenece a otra clase social, sin preocupaciones, sin ataduras de ningún tipo, sin ideas preconcebidas sobre las acciones de quienes entran y salen del lugar de paso. No es casual que en *Breve encuentro* los dos personajes más interesantes sean dos mujeres. En medio de los tabúes de la sociedad inglesa, Lori y la mujer del café son personajes complementarios. La primera actúa para disfrutar de ese momento inolvidable de infidelidad matrimonial, la segunda, por su parte, cree que la vida se lleva de mejor manera no emitiendo opinión sobre los demás.

Es en este punto donde puede trazarse la diferencia más sustancial entre *El reloj, Stazione Termini* y *Breve encuentro*. Mientras el film de Minnelli cuenta un amor adolescente y la película de De Sica narra los padecimientos de un amor prohibido para la sociedad, *Breve encuentro* elige a la mujer como el elemento central de la historia. Lori jamás le contará a su estúpido esposo sobre la historia vivida con Allen. Seguirá tejiendo, continuará criando a su hijo y volverá a ayudar a su esposo con las palabras cruzadas, pero el rostro del final de Jennifer Jones resume el placer de la aventura vivida, muy distinto de la alegría juvenil de Judy Garland en la despedida en la estación y totalmente opuesto al aspecto suicida que muestra Montgomery Clift en el andén de Roma.

24 horas. Los tiempos cambian y los jóvenes son los protagonistas en *Antes del amanecer* (ver crítica de Noriega en *El Amante* Nº 42). Céline (Julie Delpy) y Jesse (Ethan Hawke) también se conocen en un tren, observando a quienes están a su alrededor, leyendo ambos, escuchando las conversaciones de los demás, mirando, descubriendo, riendo. Tienen 24 horas y deciden pasarla lo mejor posible en Viena. En el tema que nos ocupa, el film de Linklater es el único donde la ciudad, como espacio físico, protege a los enamorados. La pareja recorre Viena —jamás mostrada como una tarjeta postal— descubriendo cada uno de sus rincones. Hablan con la más absoluta libertad de sus relaciones anteriores, hablan del hombre y la mujer en general y en particular (uno de los más logrados diálogos es aquel donde descartan la posibilidad de ponerse de acuerdo sobre el tema), hablan poco y nada de sus padres, hablan de cualquier cosa con tal de pasarla lo mejor posible. *Antes del amanecer* es la antítesis de *El reloj*, no solamente por los años que median entre las dos películas, sino por el trazado ingenuo de los personajes del film de Minnelli y la madurez y la seguridad en sí mismos que tienen Céline y Jesse. Es verdad que son cincuenta años de diferencia entre las dos películas, pero *Antes del amanecer* cuenta otra historia de amor limitado por las horas, por la despedida de otro tren y por las lágrimas y el dolor del adiós pero, al mismo tiempo, tiene una particularidad: por medio de sus dos únicos personajes el film representa uno de los más sutiles y complejos romances que haya dado el cine en los últimos años. Y hablar de historias de amor y de romances en esta época de películas con polvos fáciles, vaya si es una novedad.

Fotos del alma. Si hay una escena que mejor describe la soledad de Francesca Johnson (Meryl Streep) es aquella donde se queda sola en su casa, descalza y con la compañía de un perro al que no aprecia demasiado. Es que en *Los puentes de Madison* (ver crítica de Flavia en este número), entre otras



Meryl Streep y Clint Eastwood en *Los puentes de Madison*

cuestiones, Eastwood vuelve a entregarle el rol principal a un personaje femenino. La llegada de Robert Kincaid (Clint Eastwood) cambiará la mediocre vida que Francesca lleva en la granja con su esposo y sus dos hijos. *Los puentes de Madison*, una historia que transcurre en los 60, parece un film anacrónico debido al respeto, la delicadeza en los modales y la galantería con que se desenvuelven sus dos personajes. Parece pero no lo es, porque el relato empieza desde los hijos de Francesca descubriendo ese instante placentero, esos cuatro días de libertad y goce vividos por su madre, esa decisión que toma una mujer para salir del rol impuesto por la sociedad. Vuelve a aparecer el entorno como traba social —el relato paralelo de la mujer del pueblo que le fue infiel a su esposo resulta ejemplificador—, retorna el amor limitado por el tiempo y resurge, después de mucho tiempo, una historia de amor simple y contenida, donde los afectos se manejan con pausas, silencios y miradas. *Los puentes de Madison* señala la vuelta del último director clásico, donde el estilo siempre está al servicio de la historia.

Y es justamente en ese clasicismo sin apresuramientos, de medios tonos y de frases dichas en voz baja donde *Los puentes de Madison* se conecta con *Breve encuentro*: las dos mujeres son las que toman la decisión de ser infieles a sus esposos y, una vez transcurridos esos días de felicidad, son ellas mismas quienes esconderán sus historias. Es que ese final de *Breve encuentro* que ya cité se conecta con el momento en que Francesca abre la caja donde están los recuerdos, las fotos y las cámaras de Robert Kincaid. Una escena emotiva, uno de los momentos más emocionantes del cine de los últimos años, que viene a afirmarnos que Francesca y el fotográfo de la *National Geographic*, en ese lapso de intensa pasión, pasaron los mejores cuatro días de sus vidas. ■

Mataburros al paso

Diccionario cinéfilo XIV

Esta es una edición balanceada del Diccionario*; consta de dos términos que suelen aparecer en sesudos libros sobre cine, y otros dos que son utilizados hasta el abuso en la prensa masiva cuando se ocupa del mundo cinematográfico. Impresione a sus amigos cinéfilos con su familiaridad con los primeros, y conozca algunos detalles más sobre el par muy frecuentado que les sigue.*

por Eduardo A. Russo

Diégesis. Casi cualquier cinéfilo deseoso de prolongar con la lectura su inquietud de saber algo más sobre esa cosa llamada cine suele tener en las primeras páginas de incursión en algún texto de seria apariencia el encontronazo fatídico con la *diégesis cinematográfica*. Término con resonancias de dolencia atípica, el de diégesis es de esos que los especialistas no se preocupan en explicar porque lo dan por sobreentendido. El caso es que "universos diegéticos", música "extradiegética", elementos "homodiegéticos" o "heterodiegéticos" abundan en los estudios sobre cine desde hace varias décadas. Más de un lector se pregunta qué le están queriendo decir. Para colmo, el término suele ser usado con sutiles variaciones de acuerdo con escuelas, corrientes y capillas. Veamos —como deletreaba Joan Crawford en cierta línea memorable de *Johnny Guitar*— "qué hay en el fondo de esto, Emma". Aunque se lo encuentre muy frecuentemente en numerosos trabajos adscriptos a la semiótica del cine, el término fue introducido al final de los 40 por el filósofo Etienne Souriau, entonces a la cabeza del Institut International de Filmologie. Tomándolo del griego (*diégesis* era, como la *mímesis*, una de las modalidades de la *lexis* o discurso), Souriau la definió como "todo lo que pertenece, dentro de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción". De ese modo, pasó a denominarse como diégesis al espacio que abre el cine cuando comienza a funcionar como una máquina narrativa, contando una historia y a la vez construyendo el espacio imaginario en el que esa historia puede desarrollarse.
La diégesis se despliega a partir del poder del cine de crear mundos imaginarios, que se sostienen por su propia consistencia, a menudo en confrontación con la realidad cotidiana. Lo diegético no solo comprende lo representado en la pantalla, sino el universo sugerido del cual lo mostrado es solo parte. Así, ante cualquier *western* u *horror film*, su comienzo implica —más allá del incipiente desarrollo de una nueva historia— la inmersión en un espacio con sus propias posibilidades, sus códigos, sus pautas de verosimilitud. El de la diégesis es un cosmos regido por reglas precisas, que se convierte en un todo coherente en la cabeza del espectador.

Impresión de realidad. Aunque todavía no eran seducidos por los encantos de la diégesis, los espectadores de las primeras funciones del cinematógrafo Lumière retrocedían gozosamente espantados ante la llegada del tren a la estación. Una imagen *móvil* especialmente convincente —todo contrario a la inestable TV de los primeros tiempos cuya estabilización se festejaba en su excepcionalidad, cuando salía de un aparato que las más de las veces optaba por estar descompuesto— salvaba las distancias impuestas por la ausencia de color y de sonido para avanzar, literalmente, sobre la platea.
La impresión de realidad está en el origen del asombro de aquellos espectadores —y de nosotros— ante eso *casi real* de la pantalla, que provoca una semicreencia mucho más fuerte que la de la representación teatral, donde lo que pasa en la escena es demasiado real. El cine, por la misma cualidad fantasmal de su materia prima —imágenes y sonidos que *suceden* con la apariencia de las cosas—, provoca esa *impresión*, que no debe ser confundida con una *ilusión*. Esta última comporta una creencia global, completa, como ocurre ante un espejismo o una alucinación, donde lo percibido y lo existente difieren dramáticamente. En la impresión de realidad se hace patente la división provocada en cualquier espectador de cine en tanto *entra* en el film: una parte se emociona, se inquieta, se asusta como si estuviera del mismo lado que lo representado, compartiendo su existencia; la otra se mantiene vigilante, sabedora de que eso que acontece allí adelante no es más que una película.

Star system. Método de explotación cinematográfica que consiste en elevar a los actores a la categoría de arquetipos, considerando como una unidad el trabajo y la vida privada de quienes aparecen en las pantallas, y que tuvo su apogeo en el período del cine clásico. El *star system* movilizaba no solo recursos fílmicos, sino todo ese complejo conglomerado que los investigadores denominan el parafilm, aparato periodístico-publicitario que incluye a otros medios como los gráficos (prensa-revistas especializadas), radio y —ya en la etapa del ocaso del *star system*— la TV. Este sistema fue el responsable de que la gente, poco después de los anónimos comienzos de la industria cinematográfica, comenzara a ir al cine en busca de una película *de* alguna figura identificable que pronto recibiría el nombre de *estrella*. Ya en los primeros años del siglo las *stars* aparecían mencionadas en el firmamento cinematográfico de la publicidad a ambos lados del Atlántico. A diferencia de los divos del teatro o la ópera,

una *star* se apoyaba más en responder a un *tipo* fácilmente reconocible por el público que en su composición de personajes diferentes. Según estos arquetipos —que brillantemente supo analizar en su libro *Las estrellas del cine* el antropólogo Edgar Morin— se moldeaban las películas en que participaran las *stars*.
La de estrella es una categoría intermedia entre el actor y el personaje, y que suele subyugar a ambos. La trabajada imagen de un actor o actriz en una película se impone a cualquiera de sus restantes atributos y la carga de un sentido inicial, no a partir de cualidades actorales, sino de la encarnación de una *figura mítica*. De la mano de los géneros, el *star system* permitía al espectador del cine clásico *prever* algo de lo que iba a ocurrir en la confrontación con la película. Douglas Fairbanks, William S. Hart o años más tarde Errol Flynn aseguraban intrépidas aventuras. Greta Garbo, la cercana manifestación de un irresistible e inalcanzable misterio, de seguro sufriente. Cualquier espectador frecuente *sabía* que Henry Fonda sería siempre un tipo justo, John Wayne jamás dudaría frente a un desafío o Bette Davis sería cualquier cosa menos una pobre avecilla asustada frente a la adversidad. Y sus vidas privadas eran la prolongación del cine por otro medios.
Si el período mudo presentó manifestaciones irrepetibles —en términos de histeria masiva— del *star system* (cf. el fenómeno Valentino), el sonoro pudo prolongarlo con éxito durante toda la vigencia del cine clásico; en cierto sentido su vida fue paralela a la del *studio system*. Por supuesto, si bien el epicentro del sistema fue americano, Europa y algunas industrias culturales como la argentina contaron en su momento con un aparato que, en otra escala, orientaba su navegación por las estrellas. En los 30, la triangulación cine sonoro-radio-industria discográfica construyó en nuestros pagos un particularmente exitoso *star system*.
Las estrellas supieron configurar, en su momento, una mitología que el *star system* organizó con especial sabiduría combinatoria. Las últimas leyendas del sistema vaticinan, quizá, la caída del modelo. James Dean y luego Marilyn Monroe dieron con su muerte pasto iconográfico a todos los 60. Las décadas siguientes preferirían la restauración *camp* en, por ejemplo, la figura de Bogart, antes que el lanzamiento de nuevas estrellas: lo que siguió luego es, en todo caso, un *actor system* tanto en el cine americano como en el europeo. Hoy se celebran más bien los profesionales, los brillos actorales, y las *stars*, pálidas e inestables, se renuevan temporada a temporada.
No es que ya no haya estrellas; el problema es que ahora se meten en casa y se reducen a *ídolos*; y si las primeras brillan allá arriba, inalcanzables, al ídolo se lo adora a condición de que esté al alcance de la mano, que ofrezca la ilusión del contacto, incorporándose al entorno doméstico. No son *stars* cabales, porque el *system* hoy desea otra cosa. El *efecto TV* hace que el supuesto estrellato sea tan destellante como efímero. Cuando la inestabilidad forma parte del sistema, las estrellas solo pueden ser fugaces. Y las diosas y dioses de la pantalla electrónica se parecen más a la imagen estática con la cual identificarse o al fetiche momentáneo; desfilando por la pasarela, cantando en un escenario o desempeñando una performance deportiva, siempre iguales a sí mismos, sin meterse en historia alguna.

Vamp. Entre 1912 y 1914, aseguran los historiadores, surgieron los primeros ejemplares en el desmesurado melodrama danés. Parecían mujeres, pero su contacto representaba para cualquier integrante del género masculino la muerte, o casi.
En Hollywood prendió pronto; Theodosia Goodman fue bautizada como Theda Bara —anagrama de *Arab Death* (muerte árabe)— antes de aparecer en *A Fool There Was* en 1914, basado en un poema de Kipling, titulado *The Vampire*. Fue la más ilustre *vamp* del mudo, sucedida una década más tarde por la menos recordada Barbara La Marr, cuya condición de *vamp* en la vida real competía con la ficcional. Von Stroheim y von Sternberg fueron espíritus seducidos, a su manera, por la imagen de la *vamp*. El primer von supo formular su versión en *Foolish Wives* y *La reina Kelly*, mientras que el segundo supo desvelarse por Marlene Dietrich —quien, como buena *vamp*, lo consideraba un latoso— haciéndola encarnar a fatídicas entidades cuya expresión paroxística acaso sea la Concha Pérez de *El demonio es mujer* —1935—, basada en la novela de Pierre Loüys *La mujer y el pelele*. Compararla con la adaptación del mismo relato filmada por Buñuel en su último film, *Ese oscuro objeto de deseo*, permite evaluar la disolución del poder de la *vamp* en su formulación primera.
En el cine actual, la original *vamp* parece haber cedido el lugar a la más activa figura de la mujer fatal en su versión cine negro. Así, ciertas damas memorables como la interpretada por Kathleen Turner en su debut (*Cuerpos ardientes* de Lawrence Kasdan), algunas intervenciones de la perturbadora Theresa Russell (por ejemplo, en *Viuda negra* de Bob Rafelson), o la punzante Sharon Stone de *Bajos instintos* recuerdan solo indirectamente a la *vamp* original.
El último avatar de las vampiresas en el universo audiovisual parece ser cierto personaje femenino de la versión más reciente del videojuego *Mortal Kombat*, cuya arma secreta consiste en succionar a sus contrincantes, escupiendo luego solo los huesitos. Diversas agrupaciones feministas han elevado su protesta por estas *vamps* de sintética imagen, dado que a su entender encarnan parte de lo más detestable de las fantasías machistas. ■

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN VIDEOTECA

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

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

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

EL AMANTV

por Tomás Abraham

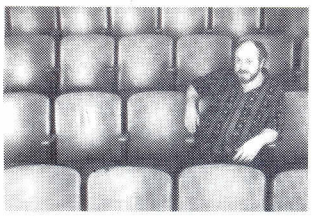


Dice la doctora María Isabel Siman Menem en su microprograma matinal por ATC que anunciado el verano no hay por qué desesperarse por algunos kilitos de más. No hay como un espejo amigo que no rete ni condene sino tan solo aconseje con su tailleur crema y peinado recién lustrado que es posible hacer dieta en el restaurant. Porque es más fácil adelgazar en los restaurants que en casa, ¿saben por qué?, nos pregunta Siman Menem. Porque en el restaurant podemos elegir. Ya pasaron dos minutos y a la doctora le quedan otros dos hasta que Pato Méndez retome la conducción de las noticias. Su conclusión es que no hay que comer fideos, ni arroz ni azúcar ni pan. La doctora hace una pausa, y con la última sonrisa porque se acaba el micro, nos dice que no dejemos de hablar con el mozo y de preguntarle qué es lo que tiene cada plato, sus ingredientes, su modo de cocción. Seguramente nos responderá con simpatía.
Otro día la doctora encara un tema difícil, el de los hijos que viven de comer con sus amigos hamburguesas y cocas en los Mac. Engordan y socializan, si queremos un hijo apuesto y desgrasado que no vaya al Mac, lo aislamos. ¿Qué hacer? La doctora planteó un tema interesante y se juega, cuando el programa está por dar la campanada final, dice que el nene puede tomar coca diet, comer las hamburguesas en casa, que siempre son mejores porque las hacemos con carne de primera, y hablar con los amigos por teléfono, que también estarán con sus mamás y su carne magra. Aquel programa no estuvo bien porque no fue clara la solución del problema.
No es fácil resumir dos semanas de televisión y menos dar una idea cabal del microprograma de cada día a las siete horas cincuenta y cinco minutos de la doctora Siman Menem, porque se tratará aquí de lo visto en poco tiempo y no de perorar de la televisión en general, de si es buena o mala, mejor o peor, parabobos o arte total, comeniños o arrullabuelas, de una televisión símbolo de nuestro tiempo, ni síntoma del mismo. La televisión no hace mal porque la televisión no hace, a lo sumo cansa o excita, o excita y cansa. Nos alivia con un poco de estrés.
Es bueno ser humilde con la televisión, no retarla porque transmite escenas de violencia ni seducirla convirtiéndola en una señora kitsch como Pigmalion. La tele es puntual, hay programas malos con cosas buenas y programas que no son malos con aburrimientos eternos. Puede ser que *Hola, Susana* sea rechazado por cierto paladar, pero esta apreciación reticente se hubiera transformado con la gracia del reportaje que hizo Susana el Día de la Sonrisa a Luis Landriscina y Juan Verdaguer. No hay como los ejemplos. Todos los días al mediodía, hora clave de la tele, está Juan Carlos Mareco Pinocho. Mareco es un eximio imitador, un actor cómico de una calidad que ya poco se ve, y hasta un buen entrevistador. Además, un agradable entonador de melodías. Se acompaña con el sonido de un guitarrista de fuerte presencia y mano de artista, Juanjo, que nunca habla y siempre escucha. Mareco ha hecho mientras Nico huele las bombachas de algunas amas de casa y atiende a algunos desocupados, y Mirtha se aprieta las fajas, unos espléndidos reportajes a Virginia Luque, a los hermanos Carabajal y a Horacio Guaraní.
El otro día Mareco hizo un programa impresionante con Jaime Torres y un jujeño de Purmamarca llamado Tomás Ríos, que dejó a las cámaras bobas con su voz grave y unas melodías celestiales y terracota como su cuna. La hora del programa transcurre en un andante amable punteado por bromas y señuelos pícaros.
La ventaja que tiene este programa con respecto a otras apariciones de Mareco es que se contiene más en su almibarada ternura hacia las abuelas, bajó un treinta por ciento sus eternos "qué hermoso y qué lindo", y no insiste tanto en su defensa de la cultura nacional, lo que le viene bien a la cultura nacional, porque la hace más inteligente.
Para seguir con los mediodías, es posible pescar algún hallazgo como el reportaje de Julián en *360* a Mariano Mores y familia, y otro que le hizo a un párroco de Pergamino vestido de helicóptero; podemos apreciar además el talentoso dúo guaraní del sexólogo y el niño bien enmarcados por Repetto que sabe dejarlos hablar.
Los domingos por la tarde el cable nos llena de películas, puede haber unas veinte a la vez, y en este bingo del cine uno puede encontrarse con una película como la que vi, no me acuerdo cómo se llama, ni sé el nombre de la maravillosa actriz, pero es la que actúa en la de Coppola, esa que tuvo poco éxito, la de Las Vegas vista desde un coche convertible. Creo que se llamaba algo así como *Golpe al corazón*. Una rubia, la que también actúa en *Tootsie*, la amiga de Hoffman. Ella es la que actúa en esta película sin nombre, me fijé en la revista de VCC, seguí las páginas y no tengo referencia cierta. Pero el lector de *El Amante*, que es erudito en cine, la reconocerá enseguida.
Este es el argumento. La dieron un domingo de octubre a las siete de la tarde.
La rubia es una mujer detective de unos 41 años, retirada de la actividad, recién mudada a Palm Springs, tiene una hija de 20 en la universidad, es divorciada, y contratada por otra señora de unos 45, que sospecha de su marido algo anciano ya, con el que no mantiene relaciones sexuales hace cinco años, marido que tiene un marcapasos y que ella cree que la engaña con otra mujer, con la que planea tener un hijo. Esto lo sabe por haber descubierto un recibo de una muestra de semen de un laboratorio de fertilización asistida. A pesar de respetarse mutuamente las vidas privadas como se debe en toda familia luterana ella no toleraría que su esposo engendre descendientes fuera de casa a pesar de que ella no ama a los niños ni los perros ni nada que tenga demasiado olor.
La detective rubia se pone en marcha y como es nueva en la ciudad y como le pagan 5.000 dólares, decide pedir ayuda a otro detective de licencia por desarreglos fisiológicos, que es uno de los borrachos matinales que se encierra en un bar oscuro a las tres de la tarde, hora en la que apenas se despejó la resaca de la otra noche en la que durmió no sabe dónde ni con quién, solo ruega que no haya sido un hombre.
Le paga mil de los cinco, y este hombre espía al viejo, a quien descubre con una mujer y un perro, en un picnic en un lugar horrible, mientras otro hombre baja una ladera y se acerca a la pareja de la que recibe un paquete. Se va el detective a comentarle a la rubia estas noticias, cuando aparece un joven policía ambicioso que rastrea la pista de un fugitivo alto, calvo, con espesos bigotes, de piel oscura, de origen mejicano o argelino, que hirió a un policía y que dejó huellas en el mismo lugar en el que el anciano picniqueaba con la joven. Nuestro detective borracho debe ayudarlo porque el ambicioso lo chantajea con denunciarlo por recibir paga de particular mientras disfrutaba de licencia con goce de sueldo, y le dice a la rubia que lo había contratado que podía evitar el contratiempo de su obligado cambio de trabajo presentándole por unos dólares más a un amigo retirado de la policía que por un error fusiló a un chico en la galería de una casa al tomarlo por un ladrón cuando era el hijo de la vivienda y a su madre que salía para ver quién era con un sacacorcho en su manito. Este hombre que confundió sacacorcho con magnum y niño con pendenciero, está retirado y deprimido, no duerme pensando en su error y acepta el trabajo.
Lo sigue al anciano infiel, entabla conversación con él y descubre el secreto, uno de los mil de la película pero no el menos importante, el de que el hombre no quería tener un hijo con la joven sino un perro.
Estaba encariñadísimo con el

perro de su secretaria, la joven con la que se lo vio en el picnic. Rechazado por el disgusto de su esposa hacia la raza canina, envió una muestra de semen del perro para que el laboratorio lo usara de modo tal que obtuviera un ejemplar lo más idéntico posible. Estimado lector, las complicaciones de la trama de la película recién comienzan, sus avatares son múltiples, solo quiero decirles, porque el tiempo y el espacio se me acaba, que el policía que mató al niñito sigue sin dormir y se tira desconsolado de un acantilado y no al agua, el mejicano que había recibido un paquete del anciano, que no era más que un emparedado, era un buen policía que se mata con una especie de harakiri después de vengarse de la muerte de un amigo y colega asesinado por los narcos, la rubia y el borracho se miran con cariño mientras pasean en bicicleta por una ruta soleada de Palm Springs, y el anciano del marcapasos llevó a feliz término su adulterio con el ovejero alemán del que tuvo su cachorro. ■

MUNDO CINE

Oficios: Cineclubista



Nombre: Octavio Fabiano.
Edad: 48 años.
Nacionalidad: Italiano. De San Socio de la Varonía, un pueblito cerca de Nápoles que no figura en el mapa italiano.
Oficio: Amante de cine. Operador cinematográfico con matrícula e idóneo bombero (requisito para sacar la matrícula). Una sola vez usé el matafuegos con un proyector.
La favorita: *Drácula*, de Coppola. Siempre tengo ganas de verla.
Dosis: Veía hasta siete películas por día. Llegué a ver 1.000 películas en un año. Ahora bajé mi performance. Hay películas que vi más de 100 veces.
Mi religión: Fui por primera vez al cine de la mano de mi madre a los cinco o seis años. Era el cine de la parroquia San José de Villa Madero. Pasaban cine todos los domingos. Tomábamos la misa de las 9.30 y veíamos películas toda la tarde. Para mí el cine es un acto divino, casi.
Mi placer: Todo me da placer en el cine. Programar, proyectar, escribir un prólogo, hablar de cine, arreglar el proyector, restaurar una película.
El mal: Los viernes a la noche el cura de la parroquia veía las películas para quitar las partes que fueran malas. Censuraba hasta los afiches. Cortaron el afiche de la película *El patriota* porque Rock Hudson besaba a una mujer y eso era pecaminoso. Después, cuando me hice proyeccionista me tocaba pasar las películas de los viernes, así que las veía completas.
Los parroquianos: El Club de Cine es un invento mío. Se me ocurrió después de trabajar como programador y administrador del cine Arte porque no me satisfacían los resultados. Me propuse armar un cine que fuera la síntesis de todo lo que yo sabía. Rescatar todas las virtudes del cineclubismo, sector del cual también provenía, y del cine comercial, pero con la diferencia de que el público no solamente fuese y pagara la entrada, sino que formara parte de eso como en los clubes sociales de barrio.
Aclaración: Sin debate. Durante muchos años de mi vida coordiné debates y me terminé cansando.
El juicio: Club de Cine en este momento está borrado por problemas legales con Argentores, pero nunca va a morir mientras yo viva. Hay una esencia espiritual que es muy importante porque creo que debemos ser la única institución que se dedica a preservar las películas. A restaurarlas, limpiarlas, arreglarlas y dedicarles a veces meses a una sola copia, ese es un trabajo que en Argentina no se estila.
Acusados: Argentores dice que debemos derechos de exhibición, pero el Club de Cine es sin fines de lucro, por algo trabajo todos los días en otra cosa.
Defensa: Nosotros estamos peleando por la cultura, por el futuro, para cuidar un patrimonio que nadie cuida. Porque si vos me dijeras que esto lo hace alguna institución, pero nadie cuida *El caballo infernal*, o una película de Corman o una película de Carreras o Vieyra.
Iguales ante los ojos: Todo el mundo quiere tener una copia de *El ciudadano*, cuidarla, verla o restaurarla, encontrar el fotograma perdido, lo que quedó en la sala de montaje, encontrar a Robert Watts para que explique qué sé yo qué cosa. Pero nadie va a rescatar una película de Bob Steel. Un tipo que cuida películas no puede hacer eso.
Si uno toma la responsabilidad de cuidar películas no puede discriminar, hacerle asco a ningún tipo de película. ¿Por qué voy a cuidar más a *El ciudadano* que a una película de Vieyra?
GEN: ¡Son ridículas! No se puede poner estrellitas o numeritos como *El Amante*. Me parece tonto ponerle un número a una película, tiene un valor snob.
***1.000 boomerangs*:** Escuché opiniones terroríficas de esa película, y creo que son imbéciles los que piensan así. Si yo la miro desde mi formación clásica, la película es aburrida, no entra dentro de mis cánones. Pero si yo me olvido de todos mis cánones, me sorprendo y la película me sorprendió. Hay cosas que uno considera fallas pero que tienen que ver con los prejuicios.
Tarantino: Me parece genial que le hayan dado el puesto para comprar películas experimentales de todo el mundo, lo leí en el diario.
NO: El video no es lo mismo. No es lo mismo.
Gruta Hotel: El Club de Cine fracasó en la parte humana. Porque los socios no entendieron el espíritu abierto del cineclub. Podíamos pasar una película como *Navonga* al lado de una de Enrique Carreras, al lado de *Luz de invierno*, de Bergman, o de *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini. Para algunos éramos mercenarios y para otros imbéciles. Yo creo que es un espíritu abierto, libre. Es un museo o gruta de cine, donde uno tiene la historia del cine, hay cosas que son detestables quizá, hay cosas que son horrorosas, pero ¿quién soy yo para determinar eso? Vos como público me decís si esto te gusta o no. Pero no tenés que tener el prejuicio de creer que estos son tontos porque programan eso, ya que es parte de mi declaración de principios: presentar todo el material que tenemos, ¡todo!, y el que está mal arreglarlo para ser proyectado, sin excusas.
Héroes anónimos: Una vez recibí una copia de un serial americano del 33 que se llama *Caballo infernal*. La película estaba estropeada, era imposible pasarla, me tomé el trabajo durante un par de semanas de arreglarla cuadro por cuadro y arreglarle todas las perforaciones y ¡la pude exhibir!, la exhibí ya tres veces. Yo creo que es toda una proeza.
Conclusión: Si sos un amante de las películas podés volverte loco. Yo estoy un poco loco, estoy dejando mi vida en esto. Para sostener el Club de Cine estoy trabajando en otras cosas y eso te puede volver loco. Hay tipos que recibieron un millón de dólares para cuidar películas y dudo de que lo hayan destinado a eso porque no les importa, no aman el cine. Ellos traen el cine porque se llevan el 85% de la recaudación sin arriesgar nada. Yo tengo mi Club de Cine y arriesgo todo, hasta mi salud. Yo hago un ciclo de cine y queda saldado el costo. Nadie me ha regalado nada, porque amo el cine. Y quisiera saber si en mis mismas condiciones esta gente haría lo mismo. ■

Entrevista de Cecilia Szperling
Foto: Nicolás Trovato

Torneos y Competencias cinefilas II: Regreso con gloria

"Volveremos", decíamos parafraseando a *Terminator* en aquella crónica sobre la competencia cinéfila cuando ocupamos un poco digno tercer puesto (*El Amante* Nº 39). El viernes 22 de septiembre gran parte de la redacción concurrió a buscar la revancha. No solo la encontramos sino que le pasamos el trapo al resto de los equipos.

Además de los reincidentes Santiago García y Gustavo J. Castagna se atrevieron Gustavo Noriega, Jorge García y Horacio Bernades. También el capitán de siempre: Freddy Friedlander (¡oh, captain, my captain!), Jaime Fuget, que tuvo algunos problemas con la música clásica, y Verónica Tozzi, sin quien no hubiéramos llegado a ser campeones (es la única que tiene registro y maneja). Completó el heroico team otro trío de indudable complemento cinéfilo.

El de Bernades fue un debut lento pero inseguro. Después de unos minutos de confusión y aceleramiento, se adaptó como un ser humano cinéfilo (valga la contradicción) y le dio duro hasta el final.

Jorge García le puso puntaje a cada una de las siete mil películas que se nombraron en la noche. Un barrabrava de otro equipo que parecía el hermano gemelo de Jorge se acercó para recriminarle su rechazo a Mike Nichols y el puntaje de las películas de Forman en la sección "Cine en TV". García aguantó los trapos y dijo con orgullo: "1, 2, 1, 2, 1, 2", etc. Lo cierto es que la sección del viejo canalla era la más leída por los participantes de la competencia.

En mitad del juego de las fotos y en pleno fervor, Santiago García dijo: "Esa es Stephanie Powers". Nadie le creyó ni medio. Entonces el gurrumín se tragó el orgullo y en un gesto de indudable sacrificio agregó: "Yo miré *Los Hart* hasta que se me cayeron los ojos". Se hizo un respetuoso silencio y se puso el nombre en la planilla.

Como ocurrió en la competencia anterior, el trabajo de Freddy Criconet fue apasionante, vital, sincero, apabullante. A los juegos que comentamos en la reseña anterior, Criconet agregó un show en vivo, tocando al piano un fragmento de *Rapsodia*, film con Elizabeth Taylor y Vittorio Gassman. Ninguno de nosotros se especializa en música clásica (tampoco en otro tipo de música), por lo que Criconet terminó su número y quedamos mudos sin reconocer al compositor. El gurrumín dijo que no se trataba de las L7, Castagna pensó en Hendrix, Noriega y Verónica en los Blues Brothers y Friedlander en Canaro y D'Arienzo. Sin embargo, Fuguet por lo menos nombró a cincuenta compositores clásicos, eligió a Tchaikovsky pero se olvidó de Rachmaninoff. Federico Monjeau sigue durmiendo tranquilo.

Otro momento destacable fue la intervención de uno de los tres cinéfilos que completaron el equipo de *El Amante*. Era una mole en el mejor sentido: dos metros, onda *dark*, una mano vendada, corte punk y fanático del terror. Conocía a los actores secundarios de las películas de Harrison Ford mejor que el gurrumín, cuestión que hasta ese momento no podía preverse. El gigante, videoclubista y amigo de Fuget y desde esa noche nuestro amigo, se ganó la admiración y el respeto cuando respondió sin dudar el nombre del villano de *El cuervo* (Michael Wincott). No recordamos el nombre del amigo pero desde su respuesta le pusimos, simplemente, Michael Wincott.

A esta altura conviene decir que salvo en los primeros minutos de competencia siempre fuimos inalcanzables para el resto y hasta nos dimos el lujo de no recordar cómo se llama el protagonista de *Farinelli*. Tampoco nos importó demasiado. Mientras Criconet leía las posiciones entre juego y juego percibíamos que estabámos en nuestra noche de gloria. No nos equivocamos. Todo campeón que se precie de tal tiene su gol de Maradona a los ingleses y nosotros tuvimos un par. El del grito en el cielo fue cuando se preguntó por el director de una vieja película argentina en episodios llamada *Sala de guardia*. Castagna dudaba y Friedlander esperaba. Castagna en silencio y Friedlander que apura un Amadori. Castagna ya no tiene tiempo y le dice que sí. Pero cuando Friedlander va a hablar, Castagna lo toma del brazo y le sopla un nombre sobre la hora. Friedlander dice: Tulio Demicheli... ¡¡Sí!! ¡¡¡Correcto!!! ¡¡¡¡¡¡Gooool!!!!!! *El Amante* campeón del mundo. *Con ocho jugadores le ganamo el nacional*. Vamo a dar la vuelta, se la vamo a dedicar... Y así todo hasta quedar afónicos. Está claro que éramos un equipo barullero y bastante desaforado pero el momento así lo pedía. A nuestra algarabía se sumaba la del perro de la casa que si la cinefilia no nos engaña era nada más y nada menos que *El perro fiscal*. El que no hacía ruido era el ciervo gigante cuya cornuda cabeza colgaba de una de las paredes.

La competencia tuvo un par de interrupciones para comer sandwiches de miga y tomar gaseosas. En esos lapsos donde la cabeza descansaba un rato inventamos un par de canciones para la inminente vuelta olímpica. El último juego consistió en ver fragmentos de películas desde un televisor y completar los datos en un papel. Michael Wincott adivinó la presencia de alguien llamado J. T. Walsh antes de que el maldito Walsh apareciera en la pantalla. Maldición, Wincott, has hecho un pacto con el demonio. A esa altura el primer puesto era lo de menos, ya que estaba asegurado desde hacía largo rato. Nos llevamos la copa, dimos la vuelta olímpica por los alrededores de la casa y nos volvimos a dar cuenta de que somos los mejores.

Por si fuera poco, también nos llevamos varios obsequios que nos iban entregando entre juego y juego. Y también nos llevamos un libro (las memorias de Samuel Goldwyn) y un video sobre efectos especiales en el cine que ganamos por ¡sorteo! Criconet mostró su cara de sorpresa por la suerte que tuvimos. Si se sorteaban, el perro fiscal y el ciervo cornudo también eran nuestros.

Era hora de que se hiciera justicia y de que *El Amante* obtuviera el premio más deseado, aquel que habíamos perdido meses atrás. La espera duró poco, concurrimos con artillería pesada y cumplimos la tarea.

A comienzos del año que viene retornarán las competencias cinéfilas. Mientras disfrutamos del éxito, tenemos tiempo de pensar qué vamos a hacer: volver a competir o retirarnos de las competencias oficiales para salir de gira como *Los Amantes Globetrotters*. Decisión difícil, es cierto, pero dentro del marco de lo que un equipo de campeones puede controlar. La modestia quedó afuera, no había más espacio con tanto agrande. ■

Santiago García y Gustavo J. Castagna (siguen mareados por la vuelta olímpica)



The Dream Team: Gustavo J. Castagna, Jorge García, Freddy Friedlander (capitán), Santiago García, Gustavo Noriega y Jaime Fuguet. Faltan Verónica Tozzi (conducción), Horacio Bernades y otros tres cinéfilos. Foto: Nené Díaz Colodrero.

Festivales

Saint Agnan en Vercours
Festival Internacional del Film de Vacaciones
19-23 de mayo de 1996
Concurso abierto a amateurs y a profesionales. Se admiten films de todo género, de cualquier duración y formato, acerca del tema de las vacaciones. Premio Marcel de Oro, de Plata y de Bronce.
Contactar: Festival International du film de Vacances
Place des Involts
26420 Saint Agnan en Vercours. Tel: 75 48 12 92. Fax: 75 48 12 75

París
Festival Internacional del Videoclip Musical Amateur
31 de mayo de 1996
Fecha límite de inscripción de los clips: 31 de marzo de 1996.
Duración máxima: 5 minutos + 10 segundos para los créditos. Soportes aceptados: VHS, S-VHS, U-MATIC, V8, HI 8
Contactar: Association La Metisse
110, rue de Meaux
75019 París. Tel: 42 41 36 81
Jean-Michel Sooprayen

Duisburg
Jornadas del Film No Profesional y Forum Internacional del Video Joven
2-5 de junio de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 20 de abril de 1996.
Concurso abierto a todos los amateurs. Concurso del Forum Internacional del Video Joven: edad límite para participar: 30 años. Se pueden presentar hasta dos films por concurso, sin restricción de género. Duración máxima de los films: 30 min. Soportes aceptados: 16 mm, Super 8, U-Matic, VHS. Medallas de Oro, de Plata y de Bronce. Premios especiales.
Contactar: Filmforum der VHS
Dellplatz 14
47051 Duisburg
Alemania. Tel: 00 49 203 283 22 05
Hans Joachim Stampehl

Port de Bouc
Festival Internacional del Reportaje Joven
22-26 de junio de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 18 de marzo de 1996.
Concurso de reportajes de directores entre 13 y 30 años. Duración máxima de los films: 10 min. Soportes aceptados: todos los soportes de video. Premio: curso de dos semanas junto a un equipo de reportajes de la televisión y otros premios.
Contactar: Festival International du Jeune Reportage
Hotel de Ville
13110 Port de Bouc. Tel: 42 40 04 04. Fax: 42 06 28 92
Christian Bertero

Ebensee
Festival de las Naciones
25 de junio-3 de julio de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 1º de mayo de 1996.
Festival del cortometraje amateur. Competencia abierta a todo film no comercial sin restricción de género ni de tema. Duración máxima de los films: 30 min. Soportes aceptados: 16 mm, Super 8, U-Matic, VHS, S-VHS. Premios: Oso de Oro de Ebensee, de Plata, de Bronce y otros premios.
Contactar: Festival der Nationen
Gaumberstrasse 82
4060 Linz
Austria.
Erich Riess

Rimini
Riminicinema-Festival Muestra Internacional
27 de septiembre-2 de octubre de 1996
Fecha límite de inscripción: 30 de julio de 1996.
Competencia de cortometrajes destinada a estudiantes de cine. Soportes aceptados: 35 mm, 16 mm.
Contactar: Riminicinema
Via Gambalunga, 27
47037 Rimini
Italia. Tel: 00 39 541 263 99 o 226 27. Fax: 00 39 541 242 27
Gianfranco Miro Gori

Le-Mesnil-Le-Roi
Festival Internacional del Cine No Profesional
30 de septiembre-2 de octubre de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 5 de septiembre de 1996.
Competencia de cortometrajes sin restricción de género ni de tema. Soportes aceptados: 16 mm, Super 8, VHS, S-VHS PAL, SECAM
Contactar: Festival Internacional del Cine No Profesional
2 A, boulevard Pasteur
78600 Le Mesnil Le Roi. Tel: 39 62 85 89
Christian Babin

Nimes
Festival Internacional de Realizadores de Escuelas de Cine
17-21 de octubre de 1996
Fecha límite de inscripción: 31 de agosto de 1996.
Competencia abierta a estudiantes-realizadores de escuelas universitarias de cine.
Dos secciones: cine y video. Dos selecciones: individual y por escuela. Los films deben ser posteriores al primero de enero de 1995. Categorías: ficción, documental, animación. Soportes aceptados: 35 y 16 mm, videos U-Matic, S-VHS, VHS. Duración máxima de los films: 40 min. Trofeo Louis Lumière al mejor film, entre todos los formatos y categorías. Medallas Lumière para cada categoría.
Contactar: FIFREC
BP 7144
30913 Nimes Cedex. Tel: 72 02 48 64. Fax: 72 02 20 36

Wattrelos
Festival Internacional del Cortometraje y del Video
10-13 de noviembre de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 15 de octubre de 1996.
Dos secciones: Amateurs; independientes, escuelas y futuros profesionales. Categorías: ficción, documental, animación, experimental, reportaje.
Duración máxima de los films: 30 min. Soportes aceptados: todos los formatos de cine y video.Gran premio de la ciudad de Wattrelos. Otros premios.
Contactar: C.O.F.I.W
140, rue Faidherbe
59150 Wattrelos. Tel: 20 75 86 46. Fax: 20 81 64 00
Emile Delcour

Dinslaken
Windmill Cup
21 de noviembre de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 30 de septiembre de 1996.
Competencia internacional de cortometrajes sin distinción de género ni de tema, para amateurs. Soportes aceptados: Super 8 y S-VHS, V8, Hi 8.
Contactar: Windmülencup
Kleiner Feldweg, 72
46569 Hünxe
Alemania. Tel: 0049 206 430 514
Werner Nakvoz

Malta
Festival Internacional del Film y Video Amateur
24-26 de noviembre de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 15 de septiembre de 1996.
Tres categorías: amateur, estudiantes de escuelas de cine, libre. Duración máxima de los films: 30 min. Soportes aceptados: film: Super 8 y 16 mm. Video: VHS PAL, SECAM, NTSC. Caballero de Oro, Plata y Bronce por cada categoría, más diversos premios y certificados.
Contactar: Malta Amateur Cine Circle
P.O. Box 450
Valleta CMR01
Malta
Tel: 00 356 22 23 45 o 23 61 73
Fax: 00 356 22 50 47

Metz
Festival Internacional del Film de Creación Super 8
26-27 de noviembre de 1996
Fecha límite de inscripción de los films: 10 de octubre de 1996.
Competencia de films Super 8 y promoción del cine no profesional. Géneros aceptados: ficción y animación. Duración máxima de los films: 30 min. Dos premios Georges Méliès ofrecidos por la ciudad de Metz.
Contactar: Club Super 8 de Metz
34, En Fournirue
57000 Metz. Tel: 87 75 17 63
Claude Kunowitz

Poitiers
Encuentros Internacionales Henri Langlois
28 de noviembre-4 de diciembre de 1996.
Fecha límite de inscripción de los films: 28 de septiembre de 1996.
Competencia internacional de films de estudios realizados a partir del primero de enero de 1994 en el marco de universidades, escuelas o centros de formación profesional del cine. Soportes aceptados: 16 mm, 35 mm. Premios en materiales y en efectivo: Premio Canal +, Premio del Público.
Concurso de guión abierto a todos los estudiantes inscriptos en una escuela o universidad de formación audiovisual. Guión documental o de ficcion de 15 min. como máximo. Fecha límite de envío: 30 de septiembre de 1996.
Premio de la FEMIS en prestaciones técnicas. Premio de la fundación Beaumarchais: 20000 F. 5000 F en película Fuji.
Contactar: Encuentros Internacionales Henri Langlois
Espace Pierre Mendes-France
1, Place de la Cathédrale
86000 Poitiers. Tel: 49 41 80 00
Fax: 49 41 76 01
Didier Louineau. ■

Investigación periodística: Marcelo Mosenson

Perdido y encontrado

Encuentra: Creepy Bernades (el virtual)

Lo primero que se ve es una pluma que cae desde arriba, flotando, pero el que está sentado sobre un banco de plaza, con su trajecito color natural y su caja de bombones, no es Forrest Gump sino Creepy, el cancherísimo cadáver/maestro de ceremonias de *Cuentos de la cripta*, la serie que emite HBO los sábados a la hora de las brujas. Con su habitual mordacidad le hace un par de chistes macabros a su compañero de asiento, que no es otro que sir Alfred Hitchcock, y este le contesta en el mismo tono, por supuesto. Todo ocurría el sábado 7 de octubre pasado, y era la presentación de un capítulo estreno, que llevaba por título *Tú, asesino* (*You, Murderer!*). La segunda sorpresa es que el director del capítulo resultó ser no otro que el propio Robert Zemeckis, en una simpática autocargada (o autohomenaje) a su superéxito del año pasado. La mayor sorpresa, sin embargo, viene a continuación, cuando empieza a desfilar el cast del episodio y aparece el nombre de la estrella, antes de los de sus eventuales partenaires: John Lithgow, Isabella Rossellini y la gordita Sherilyn Fenn. La estrella es... Humphrey Bogart. ¿Cómo? Pues sí, se trata de ese capítulo famoso realizado hace unos meses atrás, en el que, gracias-a-la-maravilla-de-la-digitalización, Bogie ha sido resucitado para "actuar" junto a actores de carne y hueso. Bueno, lo de "maravilla" es relativo, porque, a diferencia de Tom Hanks en aquella apología del buen estúpido, el Bogart digital colorizado para la ocasión por la Industrial Light & Magic salió defectuoso y no está en condiciones de compartir un solo plano, de forma más o menos creíble, con el resto del elenco. Para "disimular" la indisimulable naturaleza electrónica del astro, Zemeckis y sus socios acudieron a una estratagema de ocasión: filmar todo el episodio en subjetiva, de tal manera que nunca lo veamos (a la manera de *La dama del lago*, artefacto cinematográfico de hace medio siglo atrás, famoso por lo inútil). Pero, claro, *hay* que mostrar al Bogart virtual, porque ese es justamente el chiche que justifica todo. ¿Qué hacer? Lo mismo que en *La dama del lago*, pero más: se llena el decorado de espejos y toda clase de superficies reflectantes y se hace que el protagonista sufra de una rara propensión a acercarse a ellos, para que, oh sí, podamos verlo. El problema es que, cuando lo vemos, lo que vemos es que se trata, claramente, de un artilugio defectuoso. Pero hay un incordio mayor, que es la justificación para meter a Bogart en la trama: resulta que su personaje, un tal Spinelli, es un gángster que tenía otra cara y a quien, para que no lo reconocieran quienes juraron liquidarlo, un cirujano plástico (John Lithgow) le hace una trucha nueva... que resulta no ser otra que la de Bogart. ¿? *Cliente muerto no paga* estaba mejor. Lo que sí es muy bueno es el cierre, otra vez a cargo de Forrest Creepy y don Alfred: este ya no es otra cosa que un esqueleto. Acaba de ser deglutido por una bandada de mirlos hambrientos, en un plano que evoca a aquel de Tippi Hedren, sentada en un banco de plaza, en *Los pájaros*. ■

PICCADILLY
VIDEO
CLUB
LAMBARE 897 (esq. SARMIENTO)

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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

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

Ponga en su contestador un mensaje con onda

EL LORO RESPONDON

Grabaciones de mensajes para
contestadores automáticos

903-8853 856-6134

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

Informes e inscripción: 300-0898 o 957-5773

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

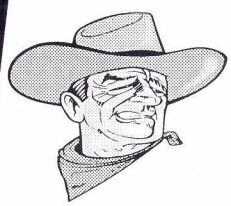
VIDEO BAR Juan Grillo
Monroe 3902 / Te: 545-3648

TALLER DE ESCRITURA
PERIODISTICA

ESTIMULO DE LA
CREATIVIDAD

Guillermo Pintos
✆ 87-4780

COMPOSICION
LASER



Libros - Revistas
Folletos - Tipeo - etc.

Carlos ✆ 241-9312

Círculo Médico
de Quilmes

Ciclo Cultural

Cine: 11/11, Una luz en el infierno; 18/11, La ley de la frontera
Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

Asesoramiento Impositivo y Previsional
Organización Administrativo-Contable

Dr. Eugenio D. Goldfarb

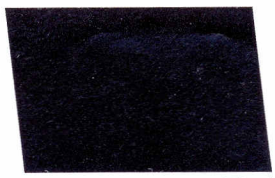
Contador Público

Lavalle 1763 - 4º P. Of. 1 (1048)
Tel/Fax 371-1845

COMO VER CINE

UNA INTRODUCCION AL RELATO
CINEMATOGRAFICO

Un curso de Horacio Bernades **856-6134**



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Revista *El Amante*:
Tengo ante mí el artículo de Gustavo Noriega sobre la película *Caballos salvajes*, publicado en el número 42. Comparto en lo esencial el enfoque de Noriega, a lo que quiero agregar alguna consideración nacida de una reflexión sobre el profundo disgusto con el que salí del cine, disgusto comparable al que me provocó *Tango feroz*. Este disgusto es el de sentir que tratan de pasarle a uno gato por liebre.
En *Tango feroz* nos quieren mostrar que habría una manera mejor de vivir la vida, una manera donde "el amor es más fuerte". Solo que al que encarna esa posibilidad... le cuesta la vida. En la medida en que creo que sí es posible vivir mejor (lo que no significa morir estúpidamente), que creo que sí es posible apostar a que el amor es más fuerte, entiendo el mensaje de *Tango* como profundamente conformista y reaccionario, muy en la conveniencia de los beneficiarios del "establishment" y del "statu quo" a los que aparentemente se cuestiona. En la terminología lacaniana, es ese tipo de desafío al Amo cuya consecuencia es hacerlo más consistente.
En *Caballos* esta posición está aun más avanzada. Disiento parcialmente con Noriega cuando afirma que la película propone como solución "convencer a los que usan anteojos negros". No es que la película no lo propone, sino que propone además otra cosa, sutil y perniciosa. Para demostrar la futilidad de la solución de "convencer a los que usan anteojos negros" alcanza con poner en evidencia la idea, con enunciarla. Pero la trampa implícita en la solución de fondo que propone la película no se desarma tan fácilmente, porque tal solución de fondo es la vuelta al estado de naturaleza, y la posibilidad y los presuntos beneficios de un retorno al estado de naturaleza son ilusiones muy, muy hondamente arraigadas en todos nosotros. Los indomables, los caballos salvajes, son los espejitos de colores de la explosión de una pura vitalidad, de una animalidad liberada de restricciones. Pues bien, a otro perro con ese hueso. Yo no me trago que las únicas maneras en que "la puta que vale la pena estar vivo" terminen en matarse o hacerse matar estúpidamente (Alterio) o irse del país (Sbaraglia-Dopazo)... eso sí, montados en un par de nobles equinos, ni salvajes ni indomables. Todo lo contrario, muy bien domados.
¿Y el zafarrancho que arma Alterio? ¿Es necesario que haga tanto lío para soltar unos caballos? ¿Se habrán inspirado en él los ovnis del Sur, esos que vienen de millones de años luz, con tecnologías que nos superan en milenios, en naves espaciales de ciencia ficción y todo para qué?: para apagar la luz en un aeropuerto. Ya me los estoy imaginando en su viaje de retorno al lejanísimo sistema planetario del que provienen, con la satisfacción de la tarea realizada en el rostro, en un clima como de reposo del guerrero, de haber concluido una larga jornada, comentándose "la puta que valió la pena, apagamos la luz en Bariloche". Cordialmente.

Dr. Jorge Bekerman
Capital

Señores de *El Amante*:
Me compré el CD Rom *Cinemanía 95* con el lamento de tener que traducir todo lo que quisiera leer. Pero encontré la solución: para los artículos de Maltin lo llamo a Jorge García y listo. Estas son solo sus reseñas del Nº 43 (invito a todos a investigar los demás números):
Four Friends by Maltin:
A journey of self-discovery for an idealistic young Yugoslavian immigrant (Wasson), who lives through the turbulent American 1960s.
Cuatro amigos por García:
...sobre los conflictos de un joven inmigrante yugoeslavo en los turbulentos Estados Unidos de los 60...

Basket Case by Maltin
...horror film about a twin who arrives in NYC from a small town carrying his deformed telepathic mutant brother in a basket.
El misterio de la canasta por García:
Este insólito relato sobre un muchacho que llega a Nueva York llevando en una canasta a su hermano deforme...

S.O.B. by Maltin:
A glib satire on modern day Movieland (and writer-director Edward's revenge for Hollywood's treatment of him in the early 70s) throws in everything from black humor to slapstick with wildly uneven results.
Se acabó el mundo por García:
Este film, una ultracorrosiva sátira sobre Hollywood que oscila entre el slapstick y la comedia negra más desaforada...

The Narrow Margin by Maltin:
Hard-boiled cop, transporting a gangster's widow against his will to the trial in which she'll testify, must dodge hit men aboard their train who are trying to silence her.
La línea marginal por García:
...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.

¡Dejá de robar dos años, García! Y una última cosa: BASTA de Guillermo Pintos, de Santiago García y de todos los que llenan páginas de mediocridad, de cosas intrascendentes, de cargadas internas que a los lectores les importan un pomo, y de los gustos personales (los enamoramientos con Sigourney Weaver o Jodie Foster) que importan menos todavía. ¡¡¡Basta!!!

Andrés Limazzi
Gobernador Gálvez

N. de la R.: El Amante *tiene como política reservar esta sección a los lectores y, en lo que a opiniones se refiere, no quedarse con la última palabra. Cuando se acusa de deshonestidad a alguno de sus redactores, la cosa cambia. Desde hace casi tres años, Jorge García ha reseñado aproximadamente 700 películas emitidas por cable. Toda vez que García no había visto la película en cuestión pero entendía que igualmente revestía interés, lo aclaró en la reseña. Aunque basta con confrontar las pobres pruebas presentadas, no hay muchas formas de describir el argumento de una película en una sola frase. Si el lector hubiera tenido la misma paciencia pero mejores intenciones, hubiera verificado que muy pocas veces la opinión de García coincide con la de Maltin. Quisiéramos hacer un chiste que suavice la situación, pero que se acuse de ladrón —en este país— a una persona que revisa las 2.000 películas programadas por mes en el escaso tiempo que va entre que llega la información y el cierre (tres o cuatro días) poniendo toda su pasión cinéfila al servicio de los lectores por una paga que apenas supera lo simbólico, nos llena de indignación.*

Sres. amantes:
Estos son algunos comentarios variados, y no exhaustivos, sobre los dos últimos números de la revista. Un repaso irregular y caprichoso. Aquí van:
• *Marea roja* y *Las mujeres también se ponen tristes* no me parecen buenas películas, pero sí más interesantes que sus respectivas críticas. Con *Caballos salvajes* me ocurre lo contrario.
• El dossier de Eric Rohmer no me pareció de los mejores. A excepción de la filmografía comentada.
• La nota sobre el dark, como era de esperar, me dejó totalmente indiferente. (Chiste tonto, pero cierto.)
• Me gustan las dos opiniones sobre una misma película, una a favor y la otra en contra, pero no cuando una de las notas se dedica a comentar a la otra.
• No creo que todos ataquen a Kevin Costner. Son ¿solo? planteos de los medios. Mi madre, por ejemplo, lo ama desde que lo vio por primera vez y lo que se diga de él en las revistas de actualidad no la va a hacer cambiar de opinión. No, al menos, tan fácil.
• Quintín cada día escribe mejor (me suena esta frase). Muy divertida e informativa, en todo aspecto, me resultó la última entrega de su "World Tour".
• Siempre leo con mucho placer todo lo que escribe Flavia de la Fuente, a veces coincido, a veces no. Lo que pasa con Flavia es que, como leí alguna vez, es convincente por amabilidad.
• Beatles aquí, allá y en todas partes (y revistas de cine). Espero que algún día Quintín escriba una nota sobre Ray Davies.
• ¿Por qué no hicieron comentarios sobre un par de revistas dedicadas al cine que aparecieron últimamente?
• Mantengan la cantidad de reportajes del Nº 43.
• Espero, impaciente, el dossier sobre Jerry Lewis.
Esto es todo por ahora.

Rubén M. Alderete

La Convención, documental, 1995, 57'. Equipo de realización: Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Pedro Deré y Guillermo Mondejar. Fotografía y cámara: Carlos Essmann. Sonido: Cecilia Beceyro. Asesores de guión: Oscar Meyer, Sergio Delgado y Beatriz Sarlo. Producción en Buenos Aires: Rafael Filippelli. Producción: Taller de Cine UNL.

La Convención es un documental que refleja las deliberaciones de la Convención Nacional Constituyente reunida en Santa Fe en 1994 para reformar la Constitución Nacional. Fue realizado por el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral bajo la dirección general de Raúl Beceyro, un amigo de esta casa.

Cuando a una persona poco ducha en documentales —no estoy lejos de ese caso— le hablan del registro fílmico de un hecho político, no puede dejar de pensar en el canal *Discovery* o en *Infinito*: una voz en off que pone en antecedentes al espectador y una intención didáctica que, hablando ya en términos cinematográficos, inevitablemente tiende a achatar la película. *La Convención* se ubica en las antípodas de esa idea: supone que una imagen vale más que mil palabras, pero además, supone que el espectador ha leído esas mil palabras previamente y que la imagen puede servirle como comentario o reflexión. Por otra parte, a través de algunas elecciones, abandona la pretensión de ser un registro objetivo en el sentido de no tomar partido por alguna parte: lo hace y, a través de un recurso relacionado con el cine, lo hace de forma muy explícita.

La película está estructurada en doce capítulos más un prólogo y un epílogo. Se centra en tres personajes; los capítulos 4, 5 y 6 se llaman, respectivamente, *Raúl Alfonsín*, *Carlos "Chacho" Alvarez* y *Eduardo Menem*, quienes representan a las tres grandes fuerzas que confluyeron con más o menos ganas en el Paraninfo: el radicalismo, el Frente Grande y el justicialismo.

La Convención pone de manifiesto que la simpatía de los realizadores está del lado del radicalismo y del Frente. Esto queda muy claro si se considera que solamente se registran reportajes hechos por los realizadores a miembros de esas dos fuerzas; los justicialistas, en cambio, solo son registrados desde lejos o al pasar velozmente. Dos escenas remarcan aun más esta parcialidad. En el capítulo dedicado a Raúl Alfonsín se ve al líder radical en su despacho, trabajando en silencio, como si la cámara no estuviera allí (cosa que sabemos es falsa). En el capítulo dedicado al dirigente del Frente Grande las evidencias de una relación afín son extraordinariamente marcadas. Esto proviene de la siguiente escena: la cámara toma a Alvarez en la habitación del hotel, antes de partir al sitio de las deliberaciones. Alvarez, simulando que está solo, recoge una carpeta, apaga la luz y sale de la habitación cerrando la puerta. Por primera y única vez en todo el documental el espectador no puede evitar pensar en los realizadores del mismo (no se puede dejar de pensar que los dejaron encerrados en la habitación a oscuras). Ese cierre de la puerta por parte de Alvarez dejando la cámara adentro evidencia la creación de una ficción. Es cierto que los documentales suelen hacer estas pequeñas dramatizaciones para ilustrar sucesos reales (es un hecho que, con o sin documentalistas, Alvarez salía por las mañanas de su habitación con una carpeta, apagaba la luz y cerraba la puerta). Pero también es cierto que habitualmente se hacen tratando de que pasen inadvertidas. Al poner en evidencia que Alvarez está actuando, consciente o inconscientemente, los realizadores están evidenciando un acuerdo previo con el frentista, imposible de realizar sin una identificación política abierta. Más allá de las afinidades políticas que estas escenas desnudan, ejemplifican un hecho curioso. Si el director de un film de ficción quiere llamar la atención del espectador evidenciándole que está viendo un evento *producido* y no presenciando pasivamente una historia que sucede ante sus ojos, uno de los mecanismos posibles es hacer que algún actor hable mirando a la cámara. Así, la cámara, los realizadores, la película dejan de ser un lienzo transparente entre los espectadores y la historia para tener una entidad propia, opaca, visible. Como en un documental, por el contrario, es común que algún protagonista haga declaraciones a la cámara, lo que quiebra esa transparencia es otra cosa. Lo que llama la atención y alude al documental como un hecho *producido* es que la cámara esté y los protagonistas hagan el esfuerzo de simular que no la ven, es decir, que actúen. Entonces, lo que quiebra la transparencia en una ficción es la inclusión de elementos documentales y, al mismo tiempo, son algunos elementos ficcionales los que alteran la ilusión de presencia del espectador en un documental.

Ahora sí, volviendo a las afinidades políticas, el recurso de violar la transparencia marca tres niveles muy diferenciados: el menemismo aparece como un hecho externo, incontrolable, que solo puede registrarse a la distancia. El radicalismo se presta al diálogo y permite la presencia de una cámara siempre y cuando esta no altere su trabajo (esto no es necesariamente verdad, pero es lo que sugiere la película) y el Frente es una fuerza tan amiga que forma parte de la producción del documental.

La asimetría de relación entre Alfonsín y el Chacho con los realizadores se resalta en otras escenas. Todas juntas dan la idea de recambio: muestran al progresismo argentino cambiando de manos. Alvarez habla sobre sí mismo y sobre Alfonsín; el radical, en cambio, no habla de Alvarez. Comienza diciendo: "Mi futuro político está acabándose". Inmediatamente la cámara registra el final de una sesión de la Convención. Toma a Alvarez conversando con unos compañeros. Por atrás aparece Alfonsín con su séquito, caminando sin mirarlo. Sale a la calle y se mete en un auto. Es de noche y el auto, con Alfonsín, se pierde en la oscuridad. Se va.

Registros como este, cámara en mano con los protagonistas ignorando su presencia, son por lejos, lo mejor de *La Convención*. El justicialista Alasino hablando interminablemente por su teléfono celular ejemplifica la cultura menemista, una amable conversación entre Duhalde, Massacessi y Pierri interrumpida por Rico para hacer un aparte con el gobernador bonaerense prenuncia el acuerdo que significaría la reelección en la provincia, las tareas del personal de servicio —una mujer lava los vasos con el mismo trapo con que sacude el polvo de los escritorios, un joven examina los papeles que los constituyentes dejaron en la sesión anterior y los mete en una bolsa de basura— ofician de ácidos comentarios sobre la política nacional. Son momentos breves pero de una potencia extraordinaria, donde la imagen, unida a la información previa que debe poseer el espectador, demuestra todas sus posibilidades frente a la explicitación verbal.

Contrastan con el capítulo 11, el más extenso, llamado *Sobre el aborto*, que tiene un registro muy distinto al del resto de la película y más aproximado a un documental convencional.

A pesar de su clara posición y como toda buena película, *La Convención* no es una película cerrada. Quiero decir, no es *La República perdida*, un documental con una única lectura posible y que es la lectura, en el sentido más pedestre, que se hace desde la película (una persona leyendo un texto). La interpretación de los múltiples saludos que recibe Alfonsín al finalizar la última sesión de la Constituyente, ¿es un reconocimiento a su labor en contra de la ofensiva más reaccionaria proveniente del gobierno? Si es así, ¿queda anulada o, por lo menos, relativizada en el epílogo que muestra el único resultado concreto de la Reforma, la reelección de Menem? Se abre la sesión. ■

Gustavo Noriega

SEMINARIOS

Lita Stantic reanuda sus Seminarios de Producción Cinematográfica

Está abierta la inscripción para los nuevos Seminarios de Producción Cinematográfica que empezará a dictar Lita Stantic a partir del mes de septiembre.

Los seminarios tendrán DOS NIVELES, según los interesados tengan o no experiencia o estudios previos.

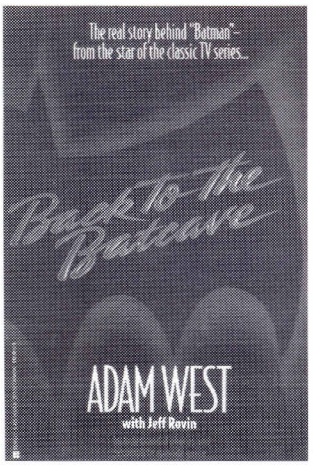
La duración de cada seminario es de dos meses.

Lita Stantic fue productora de *Camila*, *Miss Mary*, *Yo, la peor de todas*, entre muchos otros films, y directora de *Un muro de silencio*.

Los interesados pueden comunicarse con el siguiente teléfono: 783-2726. ■

LIBROS

Back to the Batcave
Adam West y Jeff Rovin
Berkeley Books, EE.UU., 1994, 257 pp.



Consciente de lo autocomplacientes que suelen ser los libros autobiográficos, Adam West se entrega a relatar su relación con el personaje encapotado que lo llevó a la gloria y también al ocaso.
La serie televisiva de Batman se emitió entre 1966 y 1968 a lo largo de 120 episodios de media hora. Por un lado, el libro es una enorme y divertida recopilación de anécdotas ligadas a la producción de la serie pero, al mismo tiempo, es el terrible retrato de un actor atrapado por su personaje.
Adam West tuvo que volver a ponerse las calzas azules presentándose en rodeos, ferias y parques de diversiones para poder sobrevivir cuando los trabajos como actor escaseaban.
Lo maravilloso del relato es el sentido del humor con que Adam West toma su situación. El tono de queja o lamento no existe y con sus sesenta y seis años sueña como un chico con volver a la Baticueva.
"Cuando empecé a leer el guión del primer episodio —cuenta Adam— no podía dejar de reírme: Batman entra en un bar con su disfraz completo, y en tono circunspecto le dice al mozo: preferiría sentarme en la barra en lugar de una mesa, ya que no quisiera llamar la atención." Lo que hacía que el personaje y las situaciones absurdas funcionaran era el lenguaje meticulosamente formal que nos hacía creer que él mismo se lo creía.
Bill Dozier, el productor, no recuerda exactamente en qué momento surgió la idea de convertir la serie en un "lampoon" (comedia en tono de farsa) pero alguna vez confesó que surgió de su temor de ser visto en los aviones con revistas de historietas en su maletín. La cadena de televisión ABC y la Fox estaban muy asustadas con el proyecto, sobre todo por su aproximación pop. Cuando surgió la idea de insertar las famosas onomatopeyas (SPLASH, POW, AIIEEEE) durante las peleas, la ABC puso el grito en el cielo y consideró que los creativos se habían pasado de rosca. La idea apareció cuando después de repetir numerosas tomas de lucha, descubrieron que las letras gigantes podían servir para eliminar tres o cuatro tomas de transición en cada pelea.
El director del primer episodio, Robert Bullen, estableció con su peculiar sentido de la comedia el tono del show: Batman y Robin debían estar en constante movimiento, aun en las escenas de diálogo, dando a los personajes un gran sentido de urgencia.
La serie contaba con un brillante director de fotografía, Howard Schwartz, que era en televisión un innovador con el uso de colores y ángulos de cámara. Las guaridas de los villanos estaban tomadas generalmente con angulaciones oblicuas y perspectivas forzadas, en contraste con el "ordenado" mundo horizontal de Bruno Díaz y su entenado Ricardo Tapia.
Uno de los momentos más graciosos del libro es cuando Adam se refiere a su propia e inocultable pancita: "el problema era el muy ajustado cinturón de las calzas. El rodaje de la serie duraba todo el día y cualquier cosa cubierta por tela de lycra tiende a sobresalir, sobre todo después del almuerzo". Adam recuerda con enojo un artículo del *Newsweek* que lo bautizó como "a flabby travesty of muscle beach" (un fláccido travesti de una playa de patovicas).
Para todos aquellos que amamos esta serie, el libro se cierra con un apéndice que incluye fichas técnicas, sinopsis y comentarios de los 120 capítulos. ■

Sergio Eisen

El cine fantástico
José María Latorre
Dirigido por S. A., Barcelona, 1987, 494 pp.



El cine fantástico es un libro de formato agradable. Tiene un agradable olor (algo muy importante para el fetichismo cinéfilo), es pródigo en ilustraciones de films que no hemos visto y muchos de los cuales puede que no veamos nunca (también esto es bueno para el fetichismo del lector), y es lo suficientemente gordo como para ponerlo en la biblioteca y dárselas de cinéfilo tan culto como anticonvencional. Y cuesta (o costaba hace dos años) alrededor de $ 50.
El problema está en su curiosísimo, personalísimo y hasta gracioso autor (cuando no nos cae antipático): José María Latorre, viejo conocido de los lectores de la castiza *Dirigido* (ver nota de Eduardo Russo sobre el Nº 14/15 de *Nosferatu* en *EA* Nº 36). Este caballero, si bien en ningún momento del libro hace una declaración formal de principios ideológicos o estéticos, analiza la historia del "fantastique" cinematográfico a partir de un criterio que uno podría bautizar como "síndrome del español progre avisado", que consiste en el análisis del (los) género(s) sin una concepción peyorativa de estos, imposible a esta altura de la crítica mundial, pero que parece obedecer a ciertos criterios sociologicistas antes que al análisis cinematográfico en sí, uno de cuyos mejores ejemplos podría ser su compañero de correrías Javier Coma, aunque este nunca llega al patetismo de nuestro héroe.
Lo más llamativo en un crítico que se interesa por el género fantástico es su extraño interés por buscar una explicación casi casi positivista del género y de determinados directores en especial: así, en el análisis de la

ENTELEQUIA
CINE - COMICS - ROCK - JAZZ
POR LOS 100 AÑOS DEL CINE
DESCUENTO 50% EN NOVIEMBRE
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

obra de Terence Fisher (hay noventa y pico de páginas dedicadas a la Hammer), no cesa de señalar el carácter "positivo" que en muchos films de la saga fisheriana de *Frankenstein* tiene el barón interpretado por Peter Cushing, como representante de determinado progreso científico. Así, a la hora de hablar de la ciencia ficción de los 50 (de la que habla muy poco), advertirá al ignorante lector que *Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel no es una película de sentido unívocamente anticomunista sino que ¡admite lecturas inversas! Es decir, algo que sabe todo aquel que vio el film, pero Latorre lo anuncia como si hubiera descubierto América. *El enigma de otro mundo* de Nyby es fascistoide, como la versión de Carpenter, como todo Carpenter, como *Aliens* de Cameron, como es bastante bastardeada la postura ideológica del *Frankenstein* de Whale. A esto se suman el bochornoso comentario de dos renglones sobre *El exorcista* de Friedkin, largos comentarios sobre películas desconocidas que no le gustan, films que ni aparecen. Pero la perla, lo que demuestra que Latorre dice cualquier cosa y que en el fondo es coherente, es un análisis de *King Kong*. "Cineasta aventurero, lo que equivale a cineasta inconformista y también cineasta incomprendido (tiene fama de insensato entre los trabajadores del puerto), Carl Denham..." "Tampoco la figura del cineasta aventurero queda muy bien parada en este relato de amor desesperado. En principio porque Denham acepta las exigencias de los productores" (!!). "[Denham] asume pasar a un lugar secundario de la ficción: cediendo su protagonismo al mediocre marinero Driscoll." "Si al principio del film Denham mantiene una posición cuestionadora, al final se convierte en el manager de un negocio mercantilista." Latorre se merece la cocarda al Denham de la crítica. ■

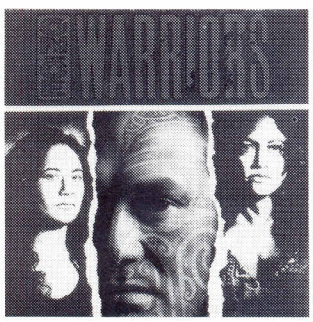
Sebastián Sánchez

DISCOS

por Guillermo Pintos

El amor y la furia
Intérpretes varios
Milán-Sur 0687

Copada, la banda sonora de *El amor y la furia*. Empieza, claro, con el típico griterío maorí, ese con el que todos engalanamos nuestras fiestas patronales. Y enseguida se desata el baile. Las danzas de abundancia, fecundidad, lascivia y otros éxtasis que por siglos hicieron brillar al salvaje transoceánico. Y a los lectores de *El Amante*.
El CD trae un par de temitas flojos, como todos, es verdá. Dos o tres que no hacía falta importar de tan lejos, si por estos barrios también teníamos tal cosa, y a mucha honra. Pero el resto, uffffff. Altas músicas.
Y todo mezclado, que otra cosa no existe. Por ejemplo: los responsables de la cosa hablan de reivindicación de la cultura regional original, de ritmos polinesios, de lengua maorí, de instrumentos tradicionales y otros etcéteras ya conocidos, en un contexto de formato contemporáneo que mezcla rock, reggae, hip-hop, tecno y demás.
Pero si en el tema "To Be Free" uno cambia a la cantante de voz finita y dulzona por el vozarrón de potrero propiedad de Viana, suena exactamente igual que los Paralamas. Lo cual no demuestra nada. O demuestra todo, si lo micro contiene a lo macro. Amén. Cambio.
Pero mejor... vamos directamente a lo mejor.
Pongamos las cosas en su lugar.
"What's the Time, Mr. Wolf" (¡qué buen título!) es un reggae alucinante, caliente, volador, intenso... eeee... bueno... bueno... ¿qué más quieren?
"Ruana Kenana" es otro reggae, pero de esos más livianos, sutiles, con olor a yerbas raras. Su título nombra a un legendario profeta... maorí; gran quemador el hombre, cuentan. Aunque lo mejor, lo mejor...
"Tahi", por Moana and the Moa Hunters, una cosa medio primitiva o que deriva de la última moda neoyorquina, no queda claro. Pero mata.
O no, no; el mejor-mejor; the winner is... es uno que se llama "Whakamutungia Tenei Mahi Te Patupatu Tangata", por el grupo E Tu.
¿O es el que se titula "So Much Soul"? Los dos pululan por el hip-hop y el rap, el primero con unos coritos medio soul y el segundo con un algo medio no sé qué (basta de clasificar, vieja).
Después hay unos fragmentos de música original, con un guitarrista a lo Hendrix, y también varias fotos autóctonas; las dos cosas finalmente mezcladas en un interesantísimo y dramático tema principal, donde el tal Tama Renata se canta todo, absolutamente.
De principio a fin, la banda sonora suena como una celebración feroz sobre el asfalto y bajo los desagües, con perdón. ¡Qué beio! ■



Don Juan De Marco
Michael Kamen
Polygram 31494 0357 2

Nunca le había echado pasto al tal Bryan Adams. Y tiene algo cuando abre la banda sonora del film que anuncia a Marlon Brando, Johnny Depp y Faye Dunaway (te encargo ese trío) dirigidos por un debutante, y que más o menos cuenta la historia de un fulano que se cree Don Juan, de su psicoanalista y de la mujer de este. Bueno, que Adams canta una canción relativamente interesante, con un lejano aire hispánico y con... Paco de Lucía.
El conocido manco de Algeciras, sí, porque la música tiene algunos pasajes más convencionales, pero también otros —que participan de otras convenciones, pero diferentes— de extraños aires españoles. Andaluces, y gitanos de Rumania, y de tango, y portugueses o hasta itálicos. Una mélange que se diría de fantasía (!!!). Un pastiche por momentos bastante lindísimo que, si algo tiene de bueno, eso es cuando no se sabe hasta qué punto va en serio, y hasta cuál es chiste. Como la vida misma, ¿vio?
De a ratos, en los mejores ratos, el CD que musicaliza a *Don Juan De Marco* recuerda a los pasajes burlones, bizarros, que para *Entrevista con el vampiro* escribió Goldenthal. En esos ratos, también la escritura de Michael Kamen es sutil, riquísima, a la altura de las mejores. Qué cuerdas, qué vientos, qué movimiento, que empastes tímbricos, qué... aliento.

OiD mORTALES
MUSICÁ PARA ABRIRSE DE OREJAS
DISCOS COMPACTS VIDEOS
TRAEMOS CDs POR ENCARGO
Av. Corrientes 1145 L. 17 - (1043) Bs. As. - 382-8839

Y el violinista solista, en esta pista, está a la altura del guitarrista (por Dios...). No, en serio, es bárbara. La banda cinco es una canción medio mejicana, la orquestación en otras partes se envuelve de arpas hollywoodenses, y algunos tópicos son tan tópicos que son como esencia de tópico, es decir, tan arquetípicos de lo arquetípico que ni siquieran necesitan modelo de referencia. La manera en que el tipo entra y sale de los estereotipos; cómo los mezcla, los cacha, los da vuelta... una plasticidad emotiva, eso es. Eso, tomen nota.

Blue
Simon Fisher Turner
79337-2

¿Y qué si la palabra hablada fuera una especie de melodismo sin alturas, en el sentido musical? Un minimalismo cuya mayor variación dependería de las duraciones y de la compleja gama de intenciones de la interpretación. Por ejemplo: si lo irrepetible de un instante nos permitiera solo escuchar la voz de un maorí de los de más arriba, en su lengua de origen, una posibilidad sería no hacer oídos sordos.
Lo mismo puede hacerse con la banda sonora de *Blue*, de Derek Jarman, si se renuncia al sentido de sus abundantes textos, aun cuando se pronuncian en el más cercano inglés. Experimentar no es una de las peores cosas.
El origen de esta posible lectura del presente CD no se limita a un precario bilingüismo, sino también a una malsana propensión al divague, y a cierta sugerencia implícita en los sonidos que Simon Fisher Turner concibió para esta banda. Por momentos son tan lejanos o inasibles que parecen un idioma casi desconocido. Además trabajan la mayor parte del tiempo sobre el umbral de las mínimas variaciones, y muchas veces se presentan como ruido, en el sentido de sonidos no organizados según un lenguaje. Superinteresante para oídos osados.
Hay campanas rituales japonesas que piden mucha, mucha paciencia*; hay nubes de sonido que recuerdan a los "ambientes" de Brian Eno, quien también participa de la banda; hay además unos refinados arreglos vocales, en clave ligeramente perversa; hay alusiones a músicas primitivas; hay ruidos de reminiscencia industrial; hay un poco de caos, alguna quietud, perros, viento; hay cierta desnudez.
Y un tema de Satie, "Gnossiennes", maravilloso de tan mínimo, de tan informe, de tan des-cubierto. El piano vuela, se hunde y estremece, ondula, palpita y se disuelve como un cuerpo. Como ven, es una banda muy seria... Y esta... ¿qué clase de nota es?
La voz de hombre dice Terry, David, Howard; dice Mars y dice Bosnia. Pizza, AIDS, Europe, taxi, Christmas. Dice Marco Polo, bananas, Rita, lesbian man y después hospice, and kiss me, kiss me again, and again. Por momentos se eleva con firmeza, de a ratos susurra. La voz de mujer desliza unas pocas palabras, pero la subjetividad puede elegir no comprenderlas y volver a la pura música del idioma, al simple aire de unos labios. (¿A este redactor le pagan?) Patupatu Tangata.

* Cualquiera lo sabe, la paciencia es una de las dos Virtudes Cruciales; y la otra ¡¡andá a saber cuál es!!

(Gentileza de disquería Sombrero de Copa, Florida 250, local 12) ■

TV

Real Sex
HBO Olé

Real Sex forma parte de una serie de documentales (*America Undercover*) que HBO empezó a transmitir desde el mes pasado. Tanto el capítulo anterior (*Taxi Cab Confessions*) como este representan algo así como la cara oficial de lo prohibido: lo que no se puede ver, pero después de que se ha pactado mostrarlo. El resultado es, por lo menos, desparejo.
La primera emisión, con los travestis y las prostitutas *explicando* a los falsos taxistas las preferencias sexuales de sus clientes, no respetaba la más mínima regla de verosimilitud (ya no de veracidad). Las preguntas de los conductores (y las estudiadas respuestas de los pasajeros) parecían sacadas de uno de esos manuales con los que se dicta la materia Psicología en la Escuela de Policía: la teoría está simplificada porque el objetivo no es el conocimiento sino el reconocimiento de conductas que de antemano se consideran *desviadas*. La idea del programa parece ser la misma: lograr que el público diurno pueda aprender a clasificar a la fauna nocturna, que los hombres y mujeres *de su casa* reconozcan que existe un mundo paralelo al legal, porque hay personas *desviadas* que necesitan que exista. A quienes se juzga, entonces, no es a los que ejercen la prostitución, sino a los que la contratan. De ahí el sentido falsamente progresista de las entrevistas. Lo que habría que hacer —parece ser la moraleja— es moralizar la sociedad, *puritanizarla*, para que la gente no necesite placeres extraños.
Real Sex, en cambio, *festeja* la existencia de la pornografía en lugar de intentar *comprender* simplistamente su sentido. Las realizadoras —Patti Kaplan, Shari Cookson y Anne Parisio— parten de la idea de que las posibilidades del sexo son infinitas y que los que cultivan las más extrañas son los individuos con mayor sentido del placer. La alegría que transmiten los participantes —ensayada o como sea— viene a apoyar una idea optimista sobre el sexo *hard*, que rara vez encontramos en el cine *mainstream*. Nos hemos acostumbrado tanto a que las películas que tienen escenas de sexo fuerte sean thrillers eróticos —donde los personajes que lo practican siempre están presentados como psicópatas encubiertos— que la actitud general de este documental aparece como una propuesta original. Las directoras parecen convencidas de que todas las personas que practican el sadomasoquismo son totalmente *sanas* en la medida en que no se salen de las reglas de un ritual. Por otra parte, suponen correctamente que tampoco existe una correspondencia entre la identidad sexual y la identidad social. Las relaciones de poder dentro del sexo son ficticias, no traducen las relaciones de poder en la vida cotidiana. Por el contrario, de acuerdo con la capacidad lúdica de cada persona, hasta pueden convertirse en una vía de escape de las relaciones de poder a las que sí hay que someterse involuntariamente todos los días. Cada vez que algún entrevistado critica las relaciones de poder desiguales, está hablando de la vida cotidiana, no de los rituales privados: "lo que no entiendo es que los hombres se quejan cuando les decís que saquen la basura. Pero ellos pueden ser golpeados con un látigo y les gusta", dice una mujer en contra del machismo clásico, sin moralizar el tema de las preferencias sexuales de los hombres.
El concepto de *sexo real* abarca desde la mirada de la sexología hasta la del voyeur (representada por la fotógrafa Doris Kloster) pasando por el anonimato de las *hot lines* y la variante del *peep show* que representa el programa interactivo *Pijama Party Live*. El tono festivo general termina con una fiesta de verdad, el *Rubber Ball*, presentado como el baile de culto más grande del mundo, donde los amantes del sexo bizarro y el sadomasoquismo de distintos países se reúnen una vez al año en Londres —vestidos con su atuendo sexual favorito— para recaudar fondos para la lucha contra el sida y la esclerosis múltiple. Como dice la organizadora del evento: "lo mejor del *Rubber Ball* es que la gente diga: 'hey, esto está bien. Esta gente no es enferma o loca. Es el vecino'. Esto le da la oportunidad a la gente de decir: 'soy yo y estoy orgulloso de lo que soy. Soy sadomasoquista y gozo de estas cosas'".
Real Sex no deja de ser un documental didáctico, pero, a diferencia del anterior (*Taxi Cab Confessions*), no tiene segundas intenciones moralizantes y goza de un optimismo sexual que pocas veces vemos en la pantalla de cine (y menos en televisión). ■

Silvia Schwarzböck

VIDEOS

Rito de muerte (*Jack Be Nimble*), Nueva Zelanda, 1994, dirigida por Garth Maxwell, con Alexis Arquette, Sarah Smuts-Kennedy y Bruno Lawrence.

Una mujer llora mientras cuelga la ropa. El viento hace que una sábana —literalmente— le dé un cachetazo. La cámara se aleja de ella y se detiene frente a un portón con flores que está delante de la casa. Los colores lastiman la vista. Todo parece indicar que estamos en el jardín del principio de *Terciopelo azul* y se presume que entraremos pronto en el universo dualista de David Lynch, pero, en adelante, las estrategias que adoptará Maxwell para representar lo siniestro no le deben nada al director norteamericano. Si en los films de Lynch los terrores infantiles aparecían representados a través de sus mediaciones (dentro de un falso relato infantil, donde la apariencia didáctica, dualista y esquemática del mismo se valía todo el tiempo del cine como discurso autorreferencial), en el de Maxwell se muestran en estado puro: son el producto inmediato (literal) de no haber superado la infancia. Los mundos paralelos tampoco están superpuestos, como si el visible pudiera encubrir al subterráneo. Por eso, los personajes de *Rito de muerte* no necesitan descender a un nivel de la realidad que está oculto debajo de la aparente candidez pueblerina. Lo espantoso resplandece bajo la luz del día y no es otra cosa que la brutalidad de lo que se resiste a ser civilizado. Es el mundo rural, con sus costumbres ancestrales, su utilitarismo deshumanizado, su falta de afecto y su ignorancia del placer. El *campo* —desde la singular mirada de Maxwell— es el terror. La originalidad de las imágenes más perturbadoras —totalmente ajenas al registro del cine *mainstream*— reside en que logran transmitir la barbarie sin mediaciones, con toda la extrañeza y horror que solo puede provocar aquello que la modernización se ha ocupado de dejar atrás, aquello que, por pertenecer a su prehistoria, no puede ni debe ser recordado. La fuente del terror es lo ancestral. Por eso, para lograr una representación terrorífica de lo cotidiano Maxwell equipara los ritos religiosos con los paganos. La religión asusta porque la cultura pueblerina la interpreta con la misma literalidad que las doctrinas esotéricas y, como si fuera poco, la incorpora a un universo de sentido que las hace

Candyman 2. Adiós a la carne (*Candyman 2. Farewell To The Flesh*), EE.UU., 1994, dirigida por Bill Condon, con Tony Todd, Kelly Rowan, Timothy Carhart y Veronica Cartwright. (AVH)

Barker es un caso curioso dentro del género de terror, solo comparable al de Wes Craven. Ambos combinan su sólida formación académica con una pasión obsesiva por los productos de la industria del entretenimiento. En sus películas se mezclan los conocimientos sobre psicoanálisis, literatura o filosofía con los códigos de la historieta o las imágenes más berretas del cine B. En el caso de Barker, habría que agregar su cercanía generacional y geográfica a la cultura rockera. Clive Barker tiene 43 años, nació y creció en Liverpool, estudió en los mismos colegios que John Lennon, se graduó en la carrera de Filosofía, y antes de hacerse famoso como escritor de terror, fue pintor y dramaturgo. Sus aportes al cine como director y guionista fueron *Hellraiser* (la primera de la serie), *Hijos de la noche* y *El señor de las ilusiones* (aún no estrenada en Argentina), basadas en relatos suyos. Antes que un escritor o un cineasta, Barker aparece como un ideólogo de la vertiente atea del terror actual: "en el género de horror subviertes lo que la gente piensa acerca de la mortalidad, la sexualidad y la política... Es una forma agresiva de redefinir lo que piensas acerca del mundo". Interesado en la difusión de sus ideas, suele ser el productor de casi todas las versiones cinematográficas de su obra. *Candyman*, dirigida por Bernard Rose, era la adaptación de "Lo prohibido", uno de los cuentos de *Sangre*, una recopilación de 1985. Pero lo verdaderamente perturbador de la película no pertenecía a la imaginación de Barker, sino a la de Rose (también autor del guión). El resultado fue una película inspirada en las ideas de un relato de Barker, con una peculiar independencia respecto del texto, porque lograba fundar su propia mitología terrorífica partiendo de él. Barker parece haberse dado cuenta de los méritos de Rose y, respetando las novedades introducidas por el director (que deben haberle parecido literariamente valiosas), escribió la historia en que está basada la continuación.

El universo de Barker gira alrededor de una idea simple, pero fructífera: que cada persona se construye su propio infierno. El mal solo existe para la mente que necesita crearlo —ya sea para ejercerlo o para padecerlo— ("¡Abajo, Satán!", otro de los cuentos de *Sangre*, puede leerse como un verdadero manifiesto del terror ateo). Si alguien lo convoca, no es porque busque conocimientos prohibidos o vida eterna (como en la tradición gótica), sino porque no le alcanza el placer que este mundo le permite. El precio para obtener el máximo placer es aceptar que va acompañado del máximo dolor (los personajes creados por Barker para pasar del otro lado de la realidad son todos masoquistas).

En *Candyman,* Rose había trasladado la historia de "Lo prohibido" de un barrio obrero de Londres al Sur de los Estados Unidos, y había asociado la historia del Caramelero (un mito urbano generado por los marginales de la Inglaterra thatcheriana) a las creencias paganas de los negros de Nueva Orleans. *Candyman 2* introduce una variante que no aparece ni en la primera parte ni en el cuento: asocia el mito de Candyman a los rituales que se practicaban durante el Carnaval, antes de que la Iglesia prohibiera los cultos paganos. El Carnaval era la fiesta antes de la penitencia, la despedida de la carne (que coincide con la Cuaresma: 40 días antes de Pascua). Esta novedad (producto de la imaginación de Barker) es el único aporte interesante respecto de *Candyman* y, para colmo, no está lo suficientemente aprovechado por la falta de talento del director. Al desperdiciar su recurso más valioso como para concebir una puesta totalmente diferente de la del film anterior, Condon debe retomar los ambientes alucinantes creados por Rose, pero echando mano de golpes de efecto más morbosos para que la repetición no inhiba el horror. Lo que perturbaba de Candyman era que cualquier incrédulo podía comprobar su presunta (in)existencia llamándolo cinco veces frente a un espejo. En caso de que existiera, el momento de la verdad coincidía con el de la propia muerte. Helen, la protagonista de *Candyman*, era el personaje masoquista barkeriano por excelencia. Frente a la crisis de su matrimonio, lo único que le interesaba en el mundo era refutar la teoría de su marido y colega antropólogo (que probaría que Candyman nunca había existido), aun al precio de su propia vida. La idea del conocimiento como una forma de autodestrucción le daba al personaje de Helen una dimensión que no tiene el de Annie, la insulsa maestra de *Candyman 2*, que invoca al Caramelero con la ingenua esperanza de que sus alumnos negros dejen de creer en él. La chatura intelectual de Annie es la misma de Condon, que no sabe cómo se puede continuar una muy buena historia de terror. Si Barker (productor y autor del argumento) está tan interesado en difundir sus ideas, no debería dejarlas en manos de cualquiera. ■

Silvia Schwarzböck

perfectamente compatibles. De ahí la semejanza entre *Rito de muerte* y *Carrie*, de Brian De Palma.
Frente a la tendencia actual del cine de terror a afirmar la irreductibilidad del mal (en realidad, con la intención de proyectarlo en una secuela), Maxwell elige que la fuente del horror no se sustancialice: lo que precede a la modernización no se puede aniquilar totalmente, pero se puede salir de ello entrando en la vida moderna. La mayor originalidad de Maxwell está allí: es su convicción moderna, ilustrada, secularista y atea la que le permite que su película se diferencie *estéticamente* de todo el terror de raíz cristiana, y se aleje de la tradición gótica sin caer en la vertiente visceral del terror centrado en el cuerpo. Maxwell no está fascinado por la fuente del horror, sino horrorizado por ella. *Rito de muerte* transmite ese horror de una manera inédita, que no se puede clasificar dentro de las variantes actuales del género. ■

S. S.

Cuentos de la cripta-Noche diabólica-La película (*Tales From the Crypt Presents Demon Night*), EE.UU., 1994, dirigida por E. Dickerson. (AVH)

Cinéfilos empedernidos, si los hay, los de la clase B. Paciencia flexible la de esas gentes. *Cuentos de la cripta / Noche diabólica / La película* parece diseñada para ponerla a prueba. Es el largometraje que se apoya en los cortos de media hora que emite la HBO y que, según me dicen, son superiores a lo que se ve aquí.
Noche diabólica forma parte de una moda signada por la simulación. Películas hechas a imagen de la histórica clase B: escasa plata, actores ignotos, pocos escenarios, generalmente interiores. Pero sin una pizca del mérito de aquellas, que consistía en contrapesar las precariedades con las ideas.
La más fastidiosa costumbre de la modita pasa por confundir el asunto de los cortes. A esta gente no le interesa hacer buenos cortes —cosa esencial en la clase B— sino *muchos* cortes. Esto deriva en una insoportable catarata de planos cortos, en tamaño y en duración, que nada narran e incitan, sí, a oprimir el botón de la doble f. Es una puesta clipera, frívola, claustrofóbica (idéntica a la de *Asesinos en el aire*, otro videoestreno de los recientes). Y pretensiosa, porque no viene sola. Una banda sonora muy trabajada y los FX que no existían en los 60 son la parafernalia que busca tapar la superficialidad con el deslumbramiento, y hasta sembrando certezas oblicuas en el costado inseguro del espectador ("todavía no entiendo un cuerno, pero debe ser bárbara").
Para dar cuenta de la acción dígase que, argumentalmente, convive con todo esto algo de *La noche de los muertos vivos*. Convive mal, naturalmente, y así lo hace otra media docena de títulos célebres. También está el carilindo Billy Zane, otrora divo de Zalman King, el pillo que se atribuye la paternidad de los *thrillers eróticos* (y no miente). A Zane lo raparon todo. Tal vez en función dramática —es el monstruo—, acaso para evitar la comparación. Qué más da. ■

Guillermo Ravaschino

REPASO

***Streetfighter*, dirigida por Steven E. De Souza. (LK-Tel)**
Jean-Claude Van Damme está en la Argentina mientras escribimos este repaso, por lo que preferimos no hablar en su contra. No nos vamos a comer una patada en la boca por tres renglones. La película es como *Titanes en el ring* pero con plata. Es bastante absurda en más de un sentido. Van Damme está perfecto, ¿oíste, Jean-Claude? Comentario en *El Amante* Nº 39.

***La ley de la frontera*, dirigida por Adolfo Aristarain. (AVH)**
Mientras *Caballos salvajes* todavía está en cartel, la película de Aristarain, estrenada casi simultáneamente, fue un estrepitoso fracaso comercial y ya está en video. Malditas comparaciones: no saben lo que se perdieron. Una de las mejores películas del año, aventuras, humor, personajes vitales, entretenimiento del bueno. Mientras tanto pueden releer *El Amante* Nº 42, descubrir la crítica del film de Aristarain, detenerse en las diez diferencias entre *La ley...* y *Caballos...* o, en todo caso, ir al *EA* Nº 43 y encontrarse con la merecida entrevista al vasco.

El casamiento de Muriel (*Muriel's Wedding*), dirigida por P. J. Hogan. (Gativideo)
Comedia australiana que llenó los cines solo por incluir la palabra casamiento en el título. Toda la historia está acompañada por las inolvidables (en el sentido que usted quiera) canciones de Abba. La película tiene cosas buenas y cosas no tan buenas, como todas las comedias australianas que incluyen en su título la palabra casamiento. Las canciones de Abba son en inglés, por lo menos.
Comentario favorable en *EA* Nº 41.

El gran salto (*The Hudsucker Proxy*), dirigida por Joel Coen. (Transeuropa)
Los hermanos Coen tiran la cámara por la ventana. Nos parece bárbaro. Nos parece horrible. Estos tipos renovaron el lenguaje cinematográfico. Que se vayan a robar a los caminos. El cine no es el mismo desde la aparición de los Coen. Nos parecen geniales. Nos parecen un par de imbéciles. Les recomendamos *EA* Nº 41, crítica y notas a favor y en contra.

Duro de matar-La venganza (*Die Hard With a Vengeance*), dirigida por John McTiernan. (Gativideo)
John McLane vuelve a su ciudad, pero igualmente está en problemas. El guionista también. Divertida y un tanto acelerada. ¿Cómo pudieron filmar semejante descontrol en plena New York? Por allá se la consideraba como uno de los más grandes alborotos en la historia de la ciudad. Antes de que llegaran Flavia y Quintín, claro.
Comentario a favor y perfil Bruce Willis (en camiseta) en *EA* Nº 40.

Mario, María y Mario (*Mario, Maria e Mario*), dirigida por Ettore Scola. (Gativideo)
Ettore Scola y un triángulo amoroso dentro del Partido Comunista Italiano en un momento de transformación política. Suficiente cantidad de sentimientos en juego como para emocionar muy por encima de cualquier metáfora política facilista.
Comentario a favor y en contra en *EA* Nº 41.

Una luz en el infierno (*A Bronx Tale*), dirigida por Robert De Niro. (Transmundo)
Debut en la dirección de Robert De Niro. Un cuento del Bronx y un joven que se debate entre dos visiones del mundo. La de su honesto padre y la del mafioso local. Sencilla, cálida y formalmente impecable, aunque no para todos. Una de las sorpresas del año.
Comentario a favor y en contra en *EA* Nº 39 y una reflexión extra en *EA* Nº 40.

Batman eternamente (*Batman Forever*), dirigida por Joel Schumacher. (AVH)
La guía *Maltin 96* se atreve a decir que esta es la mejor de las tres *Batman*. Como diría Diego Armando, Maltin "no essiste". A puro ruido y sin personajes trata de recuperar la aventura pero finalmente resulta una excusa para el merchandising y la venta de globos con la caripela de Jim Carrey a la salida del cine. Sin embargo, no todo es tan malo: Tim Burton es el productor y con la plata que ganó podrá hacer tres jóvenes manos de tijeras y cinco Ed Wood. Quintín se explaya con 2.000 caracteres en *EA* Nº 41. ■

CINE EN TV

por Jorge García

El vengador invisible (*Dark City*), 1950, dirigida por William Dieterle, con Charlton Heston y Lizabeth Scott.

William Dieterle es el típico caso del artesano aplicado capaz de manejarse con eficiencia dentro de cualquier género e inclusive realizar alguna obra recordable como *El retrato de Jennie*. En esta incursión en el terreno del cine negro y con la ayuda invalorable de Lizabeth Scott, una de las diosas indiscutidas del *noir*, logra uno de sus films más atractivos. Charlton Heston, en su debut, está bastante más soportable que en muchos films posteriores.
VCC 32, 29/11, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.

El Gatopardo (*Il Gattopardo*), 1963, dirigida por Luchino Visconti, con Burt Lancaster y Claudia Cardinale.

Más allá de los distintos grados de preferencias que puedan suscitar sus películas, no hay duda de que Luchino Visconti es uno de los grandes directores de la historia del cine. Aquí, a partir de uno de sus temas preferidos, el análisis de una decadencia individual y social, encarnada en un aristócrata siciliano durante el período garibaldino, logra una de sus mejores películas, que ojalá sea exhibida en su versión original de 205 minutos. La secuencia del baile de casi una hora de duración es sencillamente antológica. Además, en este film Visconti logró cambiar para siempre el *look* de Burt Lancaster.
Fox, 3/11, 13 y 23 hs.; 15/11, 1 hs. y 28/11, 9 hs.

Mamita querida (*Mommie Dearest*), 1981, dirigida por Frank Perry, con Faye Dunaway y Diane Scarwid.

Frank Perry tuvo cierta fama en algunos círculos cinéfilos durante los años 60 a partir de algunos títulos dirigidos sobre guiones de su esposa Eleanor. Sin embargo es probable que a la larga se lo recuerde más por esta adaptación del libro de Christine Crawford, la hija adoptiva de Joan, sobre sus relaciones con la estrella, un delirante melodrama con una memorable actuación de Faye Dunaway en el rol de la diva.
USA Network, 22/11, 15 y 1 hs.

La tumba de Ligeia (*Tomb of Ligeia*), 1965, dirigida por Roger Corman, con Vincent Price y Elisabeth Shepherd.

Roger Corman realizó en su prolífica carrera varias películas adaptando relatos de Edgar Allan Poe, con resultados aceptables para algunos y muy discutibles para otros, siendo esta con guión de Robert Towne la última de ellas. Con una estilizada puesta en escena, un excelente uso del color, logrado clima y Vincent Price en su mejor nivel, el film es tal vez el más atractivo de la serie y uno de los mejores del director.
Cinemax, 19/11, 4.30 hs.; 24/11, 7.45 hs. y 28/11, 9.45 hs.

El sirviente (*The Servant*), 1963, dirigida por Joseph Losey, con Dirk Bogarde, James Fox y Sarah Miles.

Pocas carreras son tan difíciles de aprehender como la de Joseph Losey, un director capaz de pasar de la cumbre al más absoluto vacío sin transición alguna pero que cuando trabajó con Harold Pinter como guionista consiguió algunos de sus títulos más memorables. Este minucioso estudio sobre la degradación que se produce en un aristócrata inglés a partir del sometimiento a su mayordomo, con su estilo visualmente barroco y una estupenda composición de Dirk Bogarde, es una de sus mejores películas.
Cinemax, 7/11, 22 hs. y 10/11, 13.30 hs.

La pandilla maldita (*Day of the Outlaw*), 1959, dirigida por André de Toth, con Robert Ryan y Burl Ives.

La obra del húngaro André de Toth —uno de los tuertos de Hollywood aunque no el más famoso— es una de las menos reconocidas y difundidas del cine americano. Este sombrío y opresivo western sobre una pandilla que aterroriza a un solitario pueblito, es una buena muestra de su talento para manejar los climas y los crescendos dramáticos de la narración y cuenta con una estupenda actuación de Burl Ives como el ambiguo y siniestro jefe del grupo.
TNT, 10/11, 3 hs.

Sweetie, 1989, dirigida por Jane Campion, con Geneviève Lemon y Karen Colston.

No es mi costumbre recomendar o no películas que nunca he visto, pero aparentemente esta primera obra de la neocelandesa Jane Campion justifica la excepción. Según los que la vieron se trata de un drama perturbador sobre la relación de dos hermanas en un marco familiar complejo, que Leonard Maltin coloca en su larga lista de films calificados "no para todos los gustos". Para ver y evaluar.
VCC 32, 5/11, 22, 24, 2 y 4 hs.

Del mismo barro (*McCabe & Mrs. Miller*), 1971, dirigida por Robert Altman, con Warren Beatty y Julie Christie.

En la despareja y muchas veces irritante filmografía de Robert Altman, hay algunas pocas películas que brillan con luz propia. En este atípico western sobre un fullero que abre un burdel en una pequeña ciudad a principios de siglo, Altman nos brinda una sórdida y desmitificadora visión de la vida cotidiana en esos tiempos y lugares. Una de las películas más redondas del director.
Cinemax, 8/11, 4.30 hs.

Robinson Crusoe, 1952, dirigida por Luis Buñuel, con Dan O'Herlihy y Jaime Fernández.

Para los buñuelianos más auténticos seguramente la etapa mejicana del director es la que

La magia de sus bailes

En la historia del cine para el gran público hay figuras que con mayor o menor razón están identificadas con un género determinado. Si John Wayne es el arquetipo del héroe del western, Cary Grant sinónimo de personaje de comedia y Bette Davis indiscutible heroína melodramática, cuando se habla de comedia musical es prácticamente imposible no tomar como referentes insoslayables a Fred Astaire y Ginger Rogers. Si bien Fred Astaire trabajó con muchas actrices extraordinarias del género —pienso en Judy Garland, Cyd Charisse o Eleanor Powell—, la imagen más inmediata en nuestros recuerdos son sus apariciones con Ginger.

En cuanto a ella, a pesar de la importante carrera dramática que desarrolló con posterioridad, ocurre exactamente lo mismo. Tal vez la razón haya que buscarla en la particular simbiosis que logró establecer la pareja a partir de la "distinción" de él y del sex appeal y la ligera vulgaridad de ella, expuesta a lo largo de diez películas, nueve de ellas casi consecutivas, y otra, *La magia de tus bailes*, la única filmada en color, realizada tras diez años de separación. Excede los límites de este pequeño espacio hablar de la importancia de la figura de Fred Astaire en el desarrollo del género, sobre todo como *inventor* de escenas, aunque no figure como coreógrafo, e incluso de su capacidad como *diseur*. Lo que sí debe señalarse es que la mayoría de los títulos en que trabajó con Ginger, más allá de la calidad de sus números, están bastante por encima de lo que se hacía en el género en los años 30, sobre todo en lo que respecta a la integración de los bailes y canciones a la acción. La renovación total en ese terreno llegaría años después, con Donen y Minnelli, pero esa es otra historia. Los films de la pareja a exhibirse en VCC 32, los jueves de noviembre a las 11, 13, 15, 21, 23, 1 y 3 hs. son los siguientes: *Sombrero de copa* el 2, *Ritmo loco*, el 9, *Baila conmigo*, el 16, *La magia de tus bailes*, el 23 y *Roberta*, el 30. Imperdible para los amantes del género y seguramente disfrutable para los que no lo son tanto. ■

Jorge García

refleja de manera más pura las características intransferibles de su estilo. Esta personalísima adaptación del clásico de Daniel Defoe es la menos vista de las películas de ese período, por lo que su exhibición se constituye en un auténtico acontecimiento. Imperdible.
TNT, 5/11, 23 hs.

La última carcajada (*Der letzte Mann*), 1924, dirigida por Friedrich W. Murnau, con Emil Jannings y Maly Deschafts.

La prematura muerte de Murnau privó a la historia del cine de alguien que a través de lo demostrado en la época muda pudo haber sido uno de sus grandes maestros. Del puñado de notables títulos que dirigió en la década del 20, este, sobre la degradación moral de un portero de hotel al ser despedido y perder su uniforme —narrado en términos estrictamente visuales, sin subtítulos intercalados—, es uno de los mejores. Si en la versión a exhibirse los 20 minutos finales parecen de otra película, esto se debe a una clara imposición de los productores de la época.
VCC 32, 4/11, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.

Uno, dos, tres (*One, Two, Three*), 1961, dirigida por Billy Wilder, con James Cagney y Arlene Francis.

La cínica visión del mundo de Billy Wilder ha provocado con frecuencia divisiones entre críticos y cinéfilos. En esta corrosiva sátira sobre las relaciones entre comunismo y capitalismo (¡qué épocas aquellas!), que hace muchísimo tiempo que no se ve, el director apela a su estilo más chirriante y desaforado, con un James Cagney extraordinario. Ojo que este mes va también *El águila solitaria* (ver menú), otro Wilder reaparecido y bastante atípico. Para no dejar pasar ninguna de las dos.
TNT, 3/11, 17 hs.

Dos vaqueros errantes (*Wild Rovers*), 1971, dirigida por Blake Edwards, con William Holden y Ryan O'Neal.

La carrera de Blake Edwards, si bien da claras muestras de decadencia en los últimos años, ofrece sobre todo en el terreno de la comedia sobrados motivos de interés. Esta rara incursión del director en el terreno del western, narrando la historia de dos vaqueros de distinta generación y muy disímiles entre sí que son perseguidos tras el robo de un banco, tiene, pese a algún exceso esteticista, un apasionado lirismo. Es probable que se exhiba la versión completa, ya que cuando se estrenó le faltaba media hora.
TNT, 30/11, 14.50 hs.

Más allá del olvido (1955), dirigida por Hugo del Carril, con Hugo del Carril y Laura Hidalgo.

El reconocimiento de la obra de Hugo del Carril casi siempre pasó por la valoración de sus películas socialmente comprometidas, sin embargo no hay duda de que el rasgo que mejor define su obra es su intenso romanticismo, que se manifiesta en plenitud en este apabullante melodrama "necrófilo" que anticipa en muchos sentidos a *Vértigo* y que es una de las mejores películas argentinas de todos los tiempos, y por qué no, de la historia del cine a secas.
Space, 15/11, 13 hs.

Daisy Miller (1971), dirigida por Peter Bogdanovich, con Cybill Shepherd y Barry Brown.

En varias ocasiones me he referido a Peter Bogdanovich, caracterizándolo como el último director clásico del cine americano. Sin embargo, el recuerdo que tengo de esta adaptación de una novela de Henry James, sobre una joven norteamericana liberal que llega a Europa y debe enfrentarse al rígido marco moral de las costumbres del lugar, la colocaba en su frío acercamiento a los personajes cerca de las versiones

King Vidor: Un individualismo intransigente

Uno contra todos (*The Fountain Head*), 1949, con Gary Cooper, Patricia Neal y Raymond Massey. **TNT, 10/11, 14.50 hs.**

En uno de sus habituales raptos de lucidez, el crítico Andrew Sarris dijo alguna vez que King Vidor era de los directores americanos reconocidos el que más notables secuencias y menos grandes películas había realizado. Lo cierto es que la visión de los films disponibles del director, sea en video o en cable, nos da pie en buena medida para avalar ese concepto, sin dejar de reconocer que muchos de esos *grandes momentos* valen por películas enteras de directores de menor talento.
King Vidor nació en Texas en 1894 y murió en 1982; hijo de un próspero comerciante, tras un fracasado paso por una escuela militar se relacionó pronto con el mundo del cine, trabajando desde adolescente como acomodador y proyectorista. Tras su casamiento en 1915 con la que después sería estrella de varias películas mudas, Florence Vidor, realizó los más diversos trabajos en la Universal, hasta su debut como director en 1919. Durante 40 años desarrolló una carrera ecléctica y despareja, en la que aun dentro de una misma película se encuentran secuencias brillantes junto a otras frías y académicas; pero son esas secuencias —y varias de sus películas— las que otorgan innegable interés a su obra. El hecho de que King Vidor haya dirigido 26 películas mudas (la mitad de su obra) lo ubica sin dificultad entre los grandes primitivos del cine norteamericano, si bien de este período solo se conocen *El gran desfile*, *El mundo marcha* y *Show People*. La segunda en particular es una auténtica obra maestra, de gran modernidad narrativa, que anticipa claramente el neorrealismo y aporta ideas que luego desarrollarán, entre otros, Orson Welles y Billy Wilder (sobre las películas mudas de Vidor ver nota de Eduardo Russo en *El Amante* Nº 24).
Como en otros directores que de alguna manera representan *el espíritu americano* pero tal vez de una manera mucho más acentuada, el conflicto principal en las películas de Vidor es el que opone las virtudes individuales de unos personajes idealistas con un entorno social que intenta reprimir esas virtudes. El héroe vidoriano no vacila en desafiar a la sociedad que impide el avance de sus ideas, aun a riesgo de ser aplastado en el intento. Este individualismo romántico y extremo, de tintes casi utópicos, tiene un tratamiento directo y emocional, alejado de cualquier actitud racional o analítica. No hay en Vidor ninguna crítica consciente al sistema como así aparecería luego en algunos cineastas de la llamada *generación perdida* (Rossen, Brooks, el primer Dmytryk); el suyo es un acercamiento que busca la identificación inmediata de sus héroes con el espectador. Paradójicamente esa actitud individualista provocó que el director fuera acusado sucesivamente de racista por *Aleluya*, su primera película sonora, un drama musical interpretado exclusivamente por negros, en el que Vidor hizo varios experimentos con el sonido; y de izquierdista, por *Nuestro pan cotidiano*, una reivindicación del cooperativismo bastante ingenua. Por cierto que también hay que señalar que durante un buen tramo de su etapa sonora la obra del realizador tiene algunas películas (*Hacia otros mundos*, *Un romance americano*) aburridas y de escaso interés, y que otras (*Stella Dallas*, *La ciudadela*) están salvadas por algunos de aquellos *momentos* de los que antes hablaba.
Pero es a partir de sus films de posguerra que la obra de Vidor da un notable giro; su romanticismo se acentúa, sus personajes se vuelven desmesurados y excesivos, y el tono es más arrebatado y pasional. ¿Quién puede dejar de recordar la secuencia final de *Duelo al sol*, por otra parte copiada hasta el cansancio? ¿O a Bette Davis —a pesar de ser uno de sus papeles menos logrados— corriendo contra reloj hasta morir al hombre que quiere y que está por partir en un tren? Sin olvidar la muerte de los amantes en el pantano en *Pasión en la niebla*, donde, además, Jennifer Jones no vacila en inundar todo un territorio como respuesta a un desengaño amoroso. No hay duda de que en estas películas Vidor ha decidido jugar sus personajes hasta el límite. El último film que dirigirá en Hollywood será *Hombres sin rumbo*, un interesante y atípico western (un género para el que, pocos lo saben, Vidor dejó cinco títulos), culminando su carrera en Europa con dos superproducciones de desigual valor. En los últimos 23 años de su vida, King Vidor no dirigirá ninguna película, viendo además abortado uno de sus más queridos y ambiciosos proyectos, la trágica biografía de James Murray, el actor de *Y el mundo marcha*.
Uno contra todos, inspirada libremente en la figura de Frank Lloyd Wright, es una de las mejores películas del director y una acabada síntesis de las características antes señaladas. Ese arquitecto idealista y obcecado, dispuesto a enfrentarse con toda la sociedad para llevar adelante su proyecto (¿cuántas veces habrá visto Francis Coppola este film antes de dirigir *Tucker*?), es un perfecto ejemplo del héroe vidoriano; además es uno de los grandes films románticos de su última etapa, que refleja también en sus imágenes el comienzo de la turbulenta relación entre Gary Cooper y Patricia Neal. La carrera de King Vidor nunca podrá ser presentada como un ejemplo de equilibrio narrativo, pero no hay duda de que sus frecuentes momentos de inspiración lo colocan muy por encima de muchos directores de trayectoria más pareja pero también más desabrida. ■

Jorge García

Cine argentino

Los mediodías de **Space** dedicados al cine argentino nos ofrecen como todos los meses varios títulos dignos de atención. Es así que en el ciclo dedicado a Olga Zubarry —por cierto una de las actrices más dúctiles del cine nacional— podrán verse dos películas que reconocen importantes precedentes foráneos. El lunes 13 a las 13 hs. irá *El vampiro negro* de Roman Vignoly Barreto, truculenta remake del clásico de Fritz Lang, con Nathan Pinzón en uno de sus mejores papeles y un interesante trabajo de iluminación de Aníbal González Paz. El lunes 27 en el mismo horario, se verá *El extraño caso del hombre y la bestia*, de Mario Soffici, atractiva variante sobre el tema y una de las películas menos valoradas del director. De Daniel Tinayre, uno de los mejores narradores que ha dado nuestro cine, se exhibirán dos valiosos títulos; el sábado 4 a las 13 hs. *Extraña ternura*, turbio melodrama que a pesar de sus problemas de guión muestra la capacidad del director para la creación de climas sórdidos y perversos, un gran refinamiento visual y una actuación de Egle Martin que es una verdadera sorpresa. La otra película de Tinayre que veremos el viernes 14 a las 14.30 hs., es un auténtico clásico de nuestro cine: *La vendedora de fantasías*; con una estructura similar a *La mujer del cuadro* de Lang, el film es una brillante comedia de sostenido ritmo, en la cual podemos apreciar las indiscutibles dotes para el género de Mirtha Legrand. Por fin en dos emisiones consecutivas, el lunes 20 y el martes 21 a las 14.30 hs., podremos ver *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar*, de Carlos Hugo Christensen, sobre relatos de William Irish. Originalmente planificado como un film unitario —razones de duración hicieron que se lo desdoblara—, la posibilidad de verlo en dos días consecutivos hará que apreciemos la unidad estilística de la narración con su atmósfera opresiva y agobiante, solo perjudicada por cierta tentación moralizante. De lo mejor del director. ■

Jorge García

de James Ivory. Para ver hoy y hacer la evaluación correspondiente.
Cinecanal, 21/11, 7.45 hs.

Proa al infierno (*The Lightship*), 1985, dirigida por Jerzy Skolimowski, con Robert Duvall y Klaus Maria Brandauer.

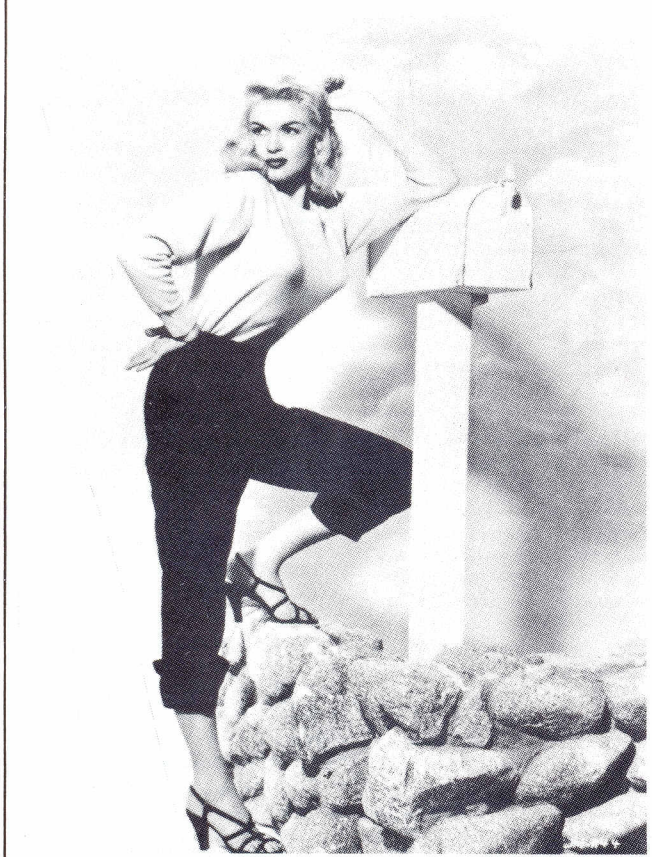
La obra del polaco Jerzy Skolimowski, por distintos motivos que van de lo personal a lo político, ha reconocido diversos avatares tanto en sus orígenes como en sus resultados. Este film sobre un trío de criminales —Robert Duvall excepcional como el jefe— que toman un barco es una buena muestra de su capacidad para manejarse en situaciones insólitas, su mordaz sentido del humor y confirma el innegable talento del realizador.
CV 30, 12/11, 23.50 hs.

El desprecio (*Le mépris*), 1963, dirigida por Jean-Luc Godard, con Michel Piccoli y Brigitte Bardot.

Seguramente para Jean-Luc Godard realizar la adaptación de una novela famosa —y nada menos que con Brigitte Bardot— representó un auténtico desafío. Lo cierto es que, manejándose con su habitual libertad narrativa que incluye arbitrariedades de montaje, personalísimo uso de la voz en off y homenajes diversos, transforma el relato costumbrista de Alberto Moravia en una lúcida reflexión sobre el rol del artista en la sociedad. Como siempre con Godard, imprescindible.
Canal 365, 20/11, 4hs. y 21/11, 9 hs.

Juego mortal (*Sleuth*), 1972, dirigida por Joseph Mankiewicz, con Laurence Olivier y Michael Caine.

En esta última película de Joseph Mankiewicz aparecen en perfecta síntesis todas las características de su obra. Un escritor de novelas policiales invita al amante de su esposa a visitarlo, quien para llegar a la casa —no casualmente— debe atravesar un laberinto en el jardín. Barroco juego de espejos con solo dos personajes engañándose mutuamente de manera constante, es una brillante culminación para la carrera de un director poco reconocido.
TNT, 8/11, 24 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 6º A
Teléfono y Fax: 322-7518

Películas para ver en noviembre

Miércoles **1**	*Fuimos los sacrificados* (J. Ford) **TNT, 12.40 hs.**	*Nafta, comida, alojamiento* (A. Anders) **CV 30, 23.40 hs.**
Jueves **2**	*La mentira infame* (W. Wyler) **CV 30, 13 hs.**	*Los hermanos Kelly* (T. Richardson) **Cinecanal, 17.30 hs.**
Viernes **3**	*¿Qué pasó con Baby Jane?* (R. Aldrich) **Cinemax, 19.45 hs.**	*El hacedor de estrellas* (T. Hackford) **I-SAT, 22.45 hs.**
Sábado **4**	*Estación Comanche* (B. Boetticher) **Cinemax, 13 hs.**	*La novia de Frankenstein* (J. Whale) **Canal 365, 19 hs.**
Domingo **5**	*Cowboy* (D. Daves) **Cinemax, 11.15 hs.**	*Los delincuentes* (R. Altman) **CV 5, 19 hs.**
Lunes **6**	*El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein) **VCC 32, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.**	*Olivier, Olivier* (A. Holland) **CV 30, 22 hs.**
Martes **7**	*El águila solitaria* (B. Wilder) **Space, 16 hs.**	*Mi pecado fue nacer* (R. Walsh) **Cinemax, 19.45 hs.**
Miércoles **8**	*Juan Nadie* (F. Capra) **Cinemax, 20 hs.**	*La zona muerta* (D. Cronenberg) **I-SAT, 22.45 hs.**
Jueves **9**	*La pantera rosa* (B. Edwards) **TNT, 23.05 hs.**	*El amante del amor* (F. Truffaut) **CV 5, 23.40 hs.**
Viernes **10**	*Búsqueda frenética* (R. Polanski) **HBO, 19.45 hs.**	*El ocaso de una vida* (B. Wilder) **USA-Network, 22 hs.**
Sábado **11**	*King Kong* (E. Schoedsack y M. Cooper) **CV 5, 19 hs.**	*La dama de las camelias* (G. Cukor) **VCC 32, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.**
Domingo **12**	*Taxi Driver* (M. Scorsese) **Space, 22 hs.**	*Festín desnudo* (D. Cronenberg) **VCC 32, 22, 24 y 2 hs.**
Lunes **13**	*Lo que sucedió aquella noche* (F. Capra) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*La lista de Schindler* (S. Spielberg) **Cinecanal, 21 hs.**
Martes **14**	*Te odio, mi amor* (P. Sturges) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*Los inadaptados* (J. Huston) **TNT, 21 hs.**
Miércoles **15**	*Retorno al pasado* (J. Tourneur) **VCC 32, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.**	*La fiesta de las feas* (N. Savoca) **I-SAT, 21 hs.**
Jueves **16**	*Palabras al viento* (D. Sirk) **TNT, 19 hs.**	*Fellini Roma* (F. Fellini) **Cinecanal, 1hs.**
Viernes **17**	*27 horas* (M. Armendáriz) **Cinemax, 21.30 hs.**	*Carrie* (B. De Palma) **Space, 24 hs.**
Sábado **18**	*Un mundo perfecto* (C. Eastwood) **HBO, 13.30 hs.**	*El zorro del desierto* (H. Hathaway) **VCC 32, 14, 2 y 4 hs.**
Domingo **19**	*JFK* (O. Stone) **HBO, 13. 30 hs.**	*El rey de la comedia* (M. Scorsese) **Space, 22 hs.**
Lunes **20**	*Veracruz* (R. Aldrich) **Canal 365, 13 hs.**	*La conspiración de los boyardos* (S. Eisenstein) **VCC 32, 11, 13, 15, 21, 23 y 1 hs.**
Martes **21**	*El camino del arco iris* (F. Coppola) **Cinemax, 18 hs.**	*Los guerreros* (W. Hill) **I-SAT, 19 hs.**
Miércoles **22**	*Texasville* (P. Bogdanovich) **Space, 16 hs.**	*Lo que queda del día* (J. Ivory) **HBO, 19.45 hs.**
Jueves **23**	*El huevo y yo* (C. Erskine) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Mi vida es mi vida* (B. Rafelson) **Cinemax, 1.15 hs.**
Viernes **24**	*El pistolero invencible* (R. Rouse) **Space, 16 hs.**	*Jurassic Park* (S. Spielberg) **Cinecanal, 19.45 hs.**
Sábado **25**	*¡Hatari!* (H. Hawks) **Space, 16 hs.**	*Ninotchka* (E. Lubitsch) **Canal 365, 15 hs.**
Domingo **26**	*El desconocido* (G. Stevens) **Canal 365, 15 hs.**	*New York, New York* (M. Scorsese) **Space, 22 hs.**
Lunes **27**	*Henry, retrato de un asesino* (J. McNaughton) **I-SAT, 22.45 hs.**	*El abominable Dr. Phibes* (R. Fuest) **CV 5, 1.40 hs.**
Martes **28**	*Dos semanas en otra ciudad* (V. Minnelli) **Space, 17 hs.**	*La historia de Adèle H.* (F. Truffaut) **Cinecanal, 0.30 hs.**
Miércoles **29**	*El pirata* (V. Minnelli) **TNT, 9 hs.**	*Una película de amor* (K. Kieslowski) **Canal 365, 22 hs.**
Jueves **30**	*Lo que no fue* (D. Lean) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*El hombre elefante* (D. Lynch) **Cinemax, 20 hs.**

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	HB	JG	SE	SG
Batman eternamente	J. Schumacher	AVH	2			4					4
Viaje a las estrellas-La próxima generación	D. Carson	AVH			3						4
El casamiento de Muriel	P. J. Hogan	Gativideo	5		4		8	6	3	7	7
Rapsodia en Miami	D. Frankel	Gativideo									6
Blue Sky	T. Richardson	LK-Tel	8	8					2		7
El reino de las tinieblas	B. Leonard	LK-Tel			6						6
No te mueras sin decirme a dónde vas	E. Subiela	Transeuropa	1	1	1	1	1	2			1
Carrington	R. Hampton	Transmundo	6	8	7	6	8	8	6		8
El libro de la selva	S. Sommers	Transmundo	7		7					6	8
Al filo del abismo	P. Medak	Transeuropa	9			5		7	7		5
La mujer del año	G. Stevens	Cobi				6			7		
Me hicieron criminal	B. Berkeley	Cobi				8			6		
La ley de la frontera	A. Aristarain	AVH	8	9	9	8	7	7	7	8	9
Farinelli	G. Corbiau	Transeuropa	2				2		3		2
El coloso increíble	B. I. Gordon	Epoca			6		5		6		5
Malas influencias	D. Harris	Gativideo				1					
Rosa de abolengo	W. Wyler	Video Coleccion				6	7	6	6	7	6
Younger & Younger	P. Adlon	Transmundo			2						
New Age	M. Tolkin	AVH			2						4
Deseo	F. Borzage	Epoca							8		
Una novia en cada puerto	H. Hawks	Epoca							7		10

Agenda

Centro Cultural Ricardo Rojas
Corrientes 2038

Ciclo "Zoo video"

Jueves 9 de noviembre, 21 hs.
Carlos Trilnick
Retrospectiva
Selección de trabajos de este pionero de la imagen electrónica, figura clave en la conformación del movimiento argentino de video en la década del 80. Organizador y curador de importantes festivales, su labor continúa...

Danza de niño, 1995
Sabrina Farji & Carlos Trilnick
De niño, 1995
Sabrina Farji & Carlos Trilnick
La noche de los cristales, 1993
Carlos Trilnick
Argumento, 1992
Carlos Trilnick
Primaveras, 1992
Carlos Trilnick
Viajando por América, 1990
Carlos Trilnick
Elipsis II, 1988
Carlos Trilnick
Five Seconds, 1982
Fabián Hofman & Carlos Trilnick

Jueves 16 de noviembre, 21 hs.
Marcello Mercado en estreno

Presentación exclusiva de los últimos trabajos de Marcello Mercado, realizados con el subsidio de la Fundación Antorchas 1994. Después de *El vacío*, Mercado nos empuja a través de sus obsesiones y de sus no siempre confortables imágenes.

Le silence, 1995
Formas abstractas en absoluto silencio.

El borde de la lluvia, 1995
"Discusión abierta alrededor de un cadáver y de presuntos fetos disidentes-radicales-rebeldes-contraculturales.
El texto en el lugar de la imagen humana.
Endogamia y perros asesinos del siglo XVI.
Uno de los personajes afirma: 'Floto en fluidos procariotas-eucariotas. Evoluciono hacia un ecosistema gobernado por los microbios. Estoy entre la nucleación del agua y un planeta muerto. Estoy bajo el gobierno panespérmico. Aunque mi vientre hierva, prefiero la crueldad del revestimiento sangre-pelo-esperma. El único sexo permitido es el digestivo. Y un enemigo es un inferior tecnológico'."

Marcello Mercado

Jueves 30 de noviembre, 21 hs.
El último tango de Daniel Desaloms (documental)

Ciclo "La pantalla indiscreta"
Jueves 9, 19 hs. Trabajo de las cátedras de Medios Expresivos Feller y La Ferla.
Jueves 16, 19 hs. Talleres de Imagen y Sonido.
Organiza: Dirección de Cine y Video de la Facultad de Arquitectura. ■

Cinéfilos S.R.L
Presenta
La Videoteca
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.

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

1er. Homenaje "San Gabriel" a la Trayectoria

1995-Pioneros del Cine Nacional 1930/1950
La Vida por Amor al Arte

23 de noviembre 19 hs.
Teatro Presidente Alvear
Corrientes 1659 Capital Federal
Entrada Libre

Workshop del Cine y para el Cine
"Pioneros de las Nuevas Generaciones"

con la coordinación de directores, músicos, guionistas, actores, directores de arte y fotografía, cámaras, críticos.
24 de noviembre de 1995 a las 18:30 hs.
Centro Cultural San Martín - Sala Enrique Muiño
Sarmiento 1551 - Capital Federal
Inscripción libre y gratuita a los tel. 474-2030 / 394-8791

FONTANARROSA

Comisión de Comunicación Social
Conferencia Episcopal Argentina

OCIC
américa latina

CULTURA DE LA NACION

CINE 100

Buenos Aires
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD
Secretaría de Cultura



Satyajit Ray, far right, behind the cameraman, directing *Aparajito*, 1956.

Satyajit Ray speaks

To me it is the inexorable rhythm of its creative process that makes film making so exciting in spite of the hardships and the frustrations. Consider this process: you have conceived a scene, any scene. Take the one where a young girl, frail of body but full of some elemental zest, gives herself up to the first monsoon shower. She dances with joy while the big drops pelt her and drench her. The scene excites not only for its visual possibilities but for its deeper implications as well: the rain will be the cause of her death.

You break down the scene into shots, make notes and sketches. Then the time comes to bring the scene to life. You go out into the open, scan the vista, choose your setting. The rain clouds approach. You set up your camera, have a last quick rehearsal. Then the 'take'. But one is not enough. This is a key scene. You must have another while the shower lasts. The camera turns, and presently your scene is on celluloid.

Off to the lab. You wait, sweating—this is September—while the ghostly negative takes its own time to emerge. There is no hurrying this process. Then the print, the 'rushes'. That looks good, you say to yourself. But wait. This is only the content, in its bits and pieces, and not the form. How is it going to join up? You grab your editor and rush off to the cutting room. There is a gruelling couple of hours, filled with aching suspense, while the patient process of cutting and joining goes on. At the end you watch the thing on the moviola. Even the rickety old machine cannot conceal the effectiveness of the scene. Does this need music, or is the incidental sound enough? But that is another stage in the creative process, and must wait until all the shots have been joined up into scenes and all the scenes into sequences and the film can be comprehended in its totality. Then, and only then, can you tell—if you can bring to bear on it that detachment and objectivity—if your dance in the rain has really come off.

But is this detachment, this objectivity, possible? You know you worked honestly and hard, and so did everybody else. But you also know that you had to make changes, compromises —not without the best of reasons—on the set and in the cutting room. Is it better for them or worse? Is your own satisfaction the final test or must you bow to the verdict of the majority? You cannot be sure. But you can be sure of one thing: you are a better man for having made it.

Buenos Aires Herald
El diario argentino escrito en inglés