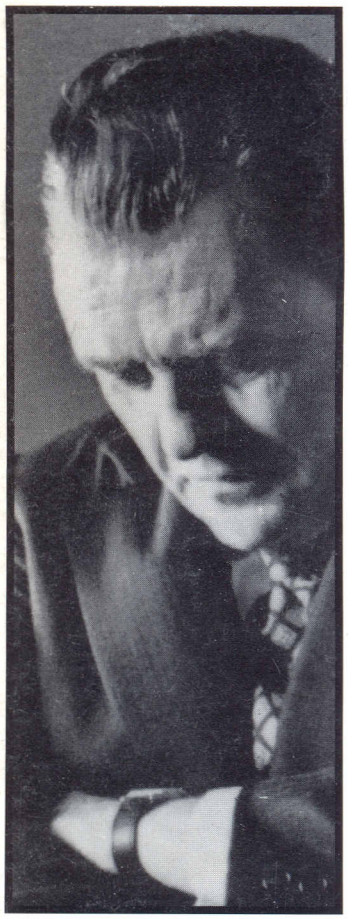
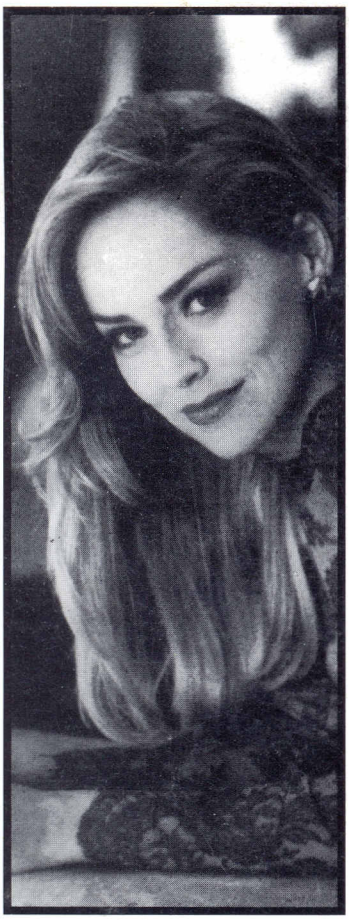
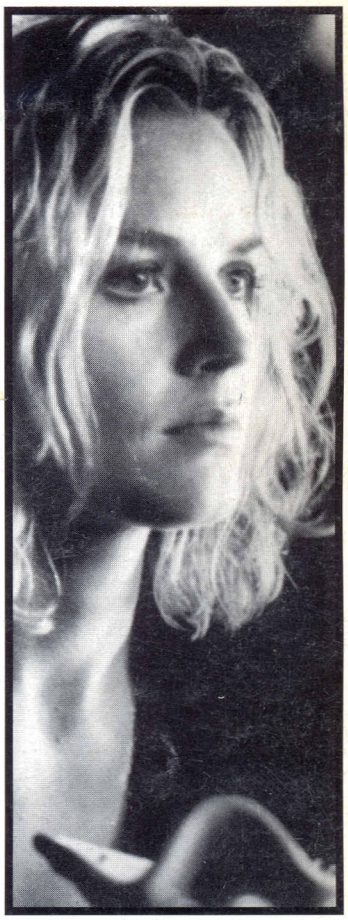
Año 5 Nº 49 Marzo de 1996 $ 7,50.-
Uruguay $ 40.-

EL AMANTE CINE

Nixon / Casino / Mientras estés conmigo / Adiós a Las Vegas



El nombre del juego / Todo por un sueño / Cazadores de utopías

Oliver Stone / Canal Volver

Crítica de la crítica / Marguerite Duras / Series de TV vs. cine

Richard Avedon shows Fred Astaire how to act like a photographer in *Funny Face*

Getting the feel of it

Buenos Aires Herald
Argentina's International Newspaper
Azopardo 455
1107 Buenos Aires - Argentina
342-8470/76/77/78/79 342-1535
Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

EL AMANTE CINE

Año V - Nº 49 *Marzo 1996*

Queridos lectores:

En este número agarramos al mundo del cogote y le hacemos preguntas. ¿Cuál fue el papel de los Montoneros en la reciente historia argentina? ¿Cuáles serían las consecuencias de la despenalización del consumo de drogas? ¿Cómo era la relación entre la televisión y el cine en la década del 60? ¿Cómo se veía la televisión a sí misma en esa época? ¿Voy al cine o me quedo en casa viendo *Los archivos X*? ¿Cuál es el papel de la crítica en el contexto de un cine predominantemente norteamericano? ¿Cómo comentan los diarios los estrenos?

No todas estas preguntas tienen relación aparente con el cine. A esta altura ya no nos preocupa determinar los límites precisos de nuestros intereses. Hoy aparecen doce páginas y media dedicadas a la televisión y cinco a los Montoneros. La política y la cultura se cruzan en las restantes notas sin pedir permiso. Quizás el cine se esté volviendo más pobre pero el mundo sigue siendo un lugar interesante y de él hablaremos.

Pero claro, hubo películas. La proximidad de la entrega de los Oscar aceleró la exhibición de algunos de los tanques hollywoodenses. Les dedicamos a los estrenos una cantidad de páginas muy superior a lo que veníamos haciendo.

También hubo fallecimientos. Las muertes de Marguerite Duras, Krzysztof Kieslowski y George Burns nos fueron sorprendiendo a lo largo del cierre. Los dos primeros son recordados por sus admiradores más conspicuos, Alejandro Ricagno y Eduardo Russo. En el caso de Burns aprovechamos a Jorge García, su compañero de banco en el colegio.

Raramente el cine argentino ha servido para despertar discusiones adormecidas. Es probable que este año *Cazadores de utopías*, el documental de David Blaustein que recoge las experiencias de varios militantes setentistas, descubra el manto de silencio que cubre una buena parte de nuestra historia reciente. Intentamos nuestro aporte desde estas páginas no solo con la cobertura de la película sino con una charla que Quintín y Mario Wainfeld mantuvieron con los realizadores de la misma.

Otra zona de silencio, menos dramática por cierto, está relacionada con la crítica. Se actúa habitualmente como si cada crítico fuera un compartimiento estanco sólo en relación con la película. Una suerte de código de "Omertá" impide a los críticos hablar de otros críticos: de este silencio igualador, naturalmente, solo pueden beneficiarse los mediocres. Comienza en este número una sección que intenta incluir, en el universo de conversaciones que el cine genera, a las mismas críticas.

Una sorpresa: nuestro staff de colaboradores de este número incluye a Jorge Casaretto, Obispo de San Isidro, a quien le damos una calurosa bienvenida. La cinefilia ataca en los lugares más inesperados.

Tenemos nueva dirección electrónica: amantecine@apriweb.com. Escríbannos si son cibernautas. Y visiten nuestro site en Internet. Allí encontrarán varios artículos de números anteriores y una colección de fotos de películas argentinas. La dirección es: www.apriweb.com/amante/.

Este sí, es el último número de Guillermo Pintos. Un tipazo. Chau.

Ya lo dijimos una vez, pero nos volvió a pasar lo mismo: este número nos gusta, ¿y a ustedes?

Hasta el mes que viene.

SUMARIO

Estrenos
Casino (I) 2
Casino (II) 4
Nixon 6
Oliver Stone 8
Adiós a Las Vegas (I) 12
Adiós a Las Vegas (II) 13
Todo por un sueño 14
Mientrás estés conmigo 15
El nombre del juego 16
Cazadores de utopías 17
Conversación con Blaustein 18
Don Juan de Marco, Otra esperanza, Nunca hables con extraños 22

Sobre la crítica 23
Volver (I) 26
Volver (II) 30
Series de TV 34
Correo 36
Marguerite Duras 38
La Ferla: Videovacío II 40
Dónde estudiar cine 42
Kieslowski 43
Tomás Abraham 44
Jorge Casaretto 45
Crítica de críticas 46
La hoja de Internet 47
Mundo cine 49

Guía del amante
Discos 55
Libros 56
TV 57
Video 57
Cine en TV (Jorge García) 60
Tabla de video 64

Directores: Eduardo Antin (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, Tomás Abraham, Alejandro Hosne, Mario Wainfeld, Jorge Casaretto, Bruno Graf, Alberto Rojas Apel, Herman Szwarcbart y Tino y Norma Postel.

Atmósfera: Haydée Thompson
Estratósfera: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Casa de Gobierno: Gustavo J. Castagna
El cartero: Gustavo Requena Yabrán Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira, la abanderada de los humildes
Delicias: Norma Postel
Alfajores: Marta González, una amiga de la casa
Diagramación y composición: Carlos Almar, puntero en Lanús
Tipea: El Otro
Diseño: Fernando Santamarina, crimen pasional
Tecnologías de punta: Juan Chotsourian
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica: *Proyección*. Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.

Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. Luis Sáenz Peña 1832
T. E.: 304-9377 / 306-6347

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. Correo electrónico: amantecine@apriweb.com

Casino

Casino
EE.UU., 1995, 175'
Dirección: Martin Scorsese
Producción: Barbara De Fina
Guión: Nicholas Pileggi y M. Scorsese sobre la novela del primero
Fotografía: Robert Richardson
Música: Temas de diversos intérpretes
Montaje: Thelma Schoonmaker
Intérpretes: Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollak, L. Q. Jones, Dick Smothers, Frank Vincent.

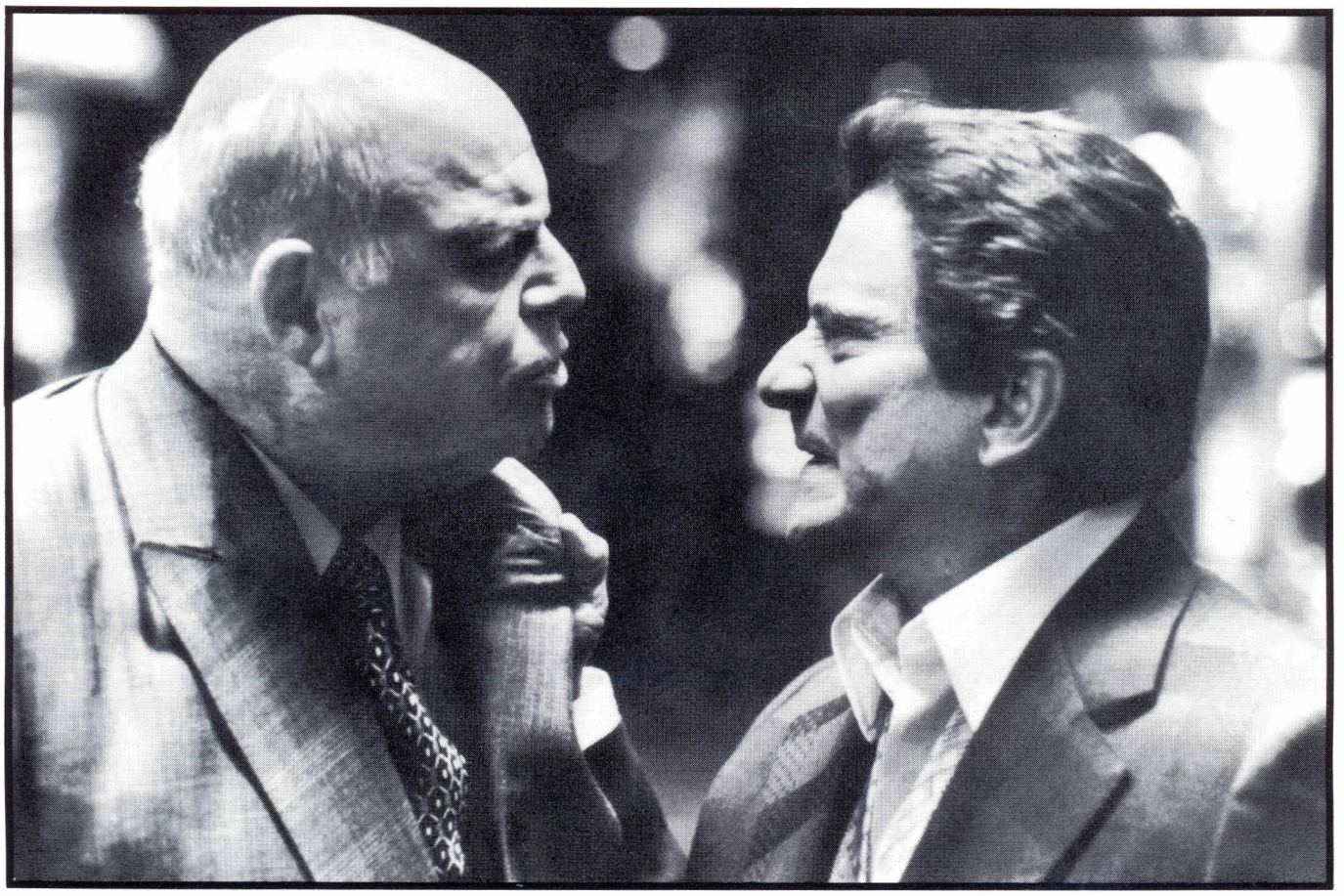
Las Vegas Story

por Eduardo A. Russo

Calles peligrosas, Buenos muchachos, Casino. En un primer vistazo, *Casino* parece el cierre de la trilogía abierta en 1973 (año al que se remonta el origen de la historia del último film). Incluso, desde cierto ángulo, podría padecer de una curiosa redundancia con *Buenos muchachos*. Su ambiente mafioso, el tándem De Niro-Pesci, el uso del comentario en *off*, su avance retrospectivo. Corre el riesgo de ser juzgada como una excrecencia del film de 1990. En cierto sentido, algunos de sus tramos parecen borradores menos intensos de contundentes pasajes anteriores (también de *El toro salvaje*, lo que permite explorar cercanías entre Sharon Stone y Cathy Moriarty). Pero sería errado concluir que la cosa se reduce a eso. Hay —más allá de lo impuesto por las dos décadas de intervalo— mutaciones rotundas en lo que presenta *Casino*. El mismo protagonismo de Sam "Ace" Rothstein está en las antípodas del Charlie de *Calles peligrosas* e incluso del Henry de *Buenos muchachos*. Si el primero se dirigía inexorablemente a una redención por los abismos, y el segundo se hundía en una paranoia solo atenuada por una persecución verdadera, Ace es, desde el inicio del film, un sobreviviente que atraviesa las llamas en los mismos títulos de la película: narra su historia desde un lugar incierto, un *más allá* definitivo del mundo que era el suyo. Así, *Casino* pasa de la crónica del infierno de *Calles peligrosas* al *ensayo* meditativo en un purgatorio que se sospecha permanente.

Los habitantes del espejismo. Hay que admitirlo: hay en *Casino* mucho de desconcertante. Existe una historia, aunque es difícil establecer si se trata de aquella de un personaje, o de varios. Son casi tres horas de película, pero los minutos transcurren de modo zigzagueante, convocando a menudo cierta sensación de inacabado. Y no por indecisión de Scorsese, sino por un orden narrativo donde los hechos se bifurcan, donde el tema oscila desde las relaciones entre los personajes hacia un esquema donde ese organismo urbano que es Las Vegas parece asumir el rol protagónico. Es tal la velocidad de los acontecimientos y los saltos de un momento y lugar a otro, que en muchos puntos reclama una segunda visión. Scorsese —avisa al comienzo y al final del film— se dispuso a contar una historia basada en personajes reales del perdido orden de los 70. Frank "Lefty" Rosenthal y Tony "The Ant" Spilotro fueron convertidos en los ficcionales Sam Rothstein (Robert De Niro) y Nicky Santoro (Joe Pesci). Pero ahí está Las Vegas, como aquella Nueva York de *Taxi Driver*, y un registro cercano al documental se introduce insistentemente en el cine de alguien que tiende a tener visiones. *Casino* está a medio camino entre los casi intocados escenarios naturales de *Taxi Driver* y la reconstrucción obsesiva de *La edad de la inocencia*. Y así como en la última parecía indagarse un sistema de códigos rígidos que se exponía en el film como la conducta de un personaje colectivo —la "tribu"—, aquí el esquema de dinero, corrupción y poder de la ciudad en medio de la nada parece interesar a Scorsese tanto o más que las pasiones de sus personajes. Vertiginosamente los tránsitos del dinero, las maniobras delictivas y hasta los asesinatos parecen trazados con tiralíneas por una cámara que tiende al barrido, a la elaboración de recorridos geométricos. En esta prolija cuadrícula habita Ace, un *freak* del control. Su amigo Nicky con sus explosiones continuas y su mujer Ginger (Sharon Stone) harán que el equilibrio se desmorone como los edificios de Las Vegas que en los 80 fueron dinamitados para ser reemplazados por esos decorados posmodernos donde el dinero se pierde en familia.

El control y el experimento. *Casino* apuesta fuerte al dominio absoluto de lo que ocurre en pantalla. La película es un prodigio de destreza formal: el equipo conformado por el iluminador Robert Richardson (responsable de las proezas visuales de las que suele beneficiarse Oliver Stone), el director de arte Dante Ferretti y la montajista Thelma Schoonmaker desarrolla, capitaneado por Scorsese, una *performance* difícilmente comparable, incluso en el vistoso cine contemporáneo. El armado de los espacios —escénico y cinematográfico—, el manejo de los tiempos en cada plano, los ritmos del montaje fascinan y a veces hasta abruman al espectador con lujos sensoriales que llegan hasta a hacer ver un bulbo de flash resquebrajándose en el fogonazo de una foto, o la cocaína ascendiendo hacia la nariz desde dentro de un tubito. Y estos portentos no son sin costo: más de una vez *Casino* arrojará —como lo hace Sharon Stone en un momento memorable— pilas de fichas al aire. En el tumulto perceptivo crece la sospecha de que algo de lo que pasa es *demasiado*, se nos escapa.
No solo en lo visual la abundancia y la velocidad son un desafío. La misma estructura narrativa pergeñada por Scorsese y Nicholas Pileggi —el mismo coguionista de *Buenos muchachos*— es altamente exigente con la atención y memoria del espectador. Por si esto no bastase, *Casino* juega frecuentemente con cambios de registro que van, sin transición, de lo farsesco a lo dramático. Hay aquí, en ese sentido, una utilización de la música bastante inusual en Scorsese. La banda sonora juega con una numerosa selección de fragmentos que van desde Bach en los títulos hasta top-hits de los 70 y 80. Pero en muchas oportunidades la música, lejos de provocar la empatía, distancia al espectador de lo que ocurre —cf. al respecto el intento de fuga de Ginger y su hija con Lester (James Woods)— hasta coquetear con lo ridículo. Hay algo de *filtro* en lo que parece



Don Rickles y Joe Pesci en *Casino*

buscar la música en *Casino*; lo que puede desorientar a quien busque climas como los de sus films anteriores. Si Scorsese insiste en que es su último film con gángsters, también puede ser —en otros aspectos que el temático— una película de estilo en tránsito hacia algo que resulta difícil adivinar.

Hechos y comentarios. Sam y Nicky comandan una historia donde los sucesos —luego de la sorpresiva explosión en la apertura— son narrados por ambos en *off*, con oportunas e inesperadas intervenciones del gángster Frankie Marino (Frank Vincent). Tres voces que ligan los acontecimientos, que hacen digresiones, que entrecruzan sus puntos de vista en un uso del diálogo *off* que supera en extrañeza a aquel de por sí llamativo de *La edad de la inocencia*. Como si este extraño triángulo de amigos, víctimas y verdugos —piezas de esa gigantesca máquina tragamonedas llamada Las Vegas— comentara desde una platea virtual la película de sus vidas. En ese sentido se hace llamativamente continua la presencia de voces que acompañan a toda acción, acotando detalles, ironizando, como *tomando distancia* de los hechos. Es lo que distingue particularmente a *Casino* de *Buenos muchachos*: esa distancia que va de la violencia y la paranoia vividas al recuerdo y la evaluación cuando todo ha pasado. Por otra parte, si el Henry de *Buenos muchachos* se hundía en medio del torbellino, Sam Rothstein se mantiene a flote a puro cálculo, aunque su crisis se manifieste de forma chillona (en la evolución de su vestuario o en los pocos momentos donde habla de más). Difícil encontrar otra película que tense hasta este punto la función de la voz en *off*, instalando a lo ocurrido en pantalla en cierto grado de exterioridad, mediado por estos comentaristas imprescindibles. Y hablando de lo que queda afuera, es interesante notar hasta qué punto *Casino* evita cuidadosamente caer en el *leitmotiv* dramático de los momentos de juego. Lo que sucede sobre las mesas del Tangiers le es tan ajeno como lo que ocurría arriba del ring en *El toro salvaje*. La acción verdadera ocurre entre bambalinas, en los depósitos, las oficinas donde se cuenta el dinero, la trastienda de la carnicería en Kansas o las cajas fuertes de casinos o bancos. Ese detrás de la escena demuestra que lo otro es solo efecto, que puede borrarse en un soplo o enterrarse rápidamente en un hoyo en el desierto.

El hombre que miraba demasiado. En los planos finales de *Casino*, Sam Rothstein ha sobrevivido a la mala mano. Vive en una casa de San Diego, rodeado de monitores que transmiten carreras, peleas y partidos, funcionando como consultor timbero de los viejos de siempre. En ese limbo electrónico se lo ve auxiliado por un monstruoso par de lentes que obliga a recordar aquel que usaba Ray Milland en la secuencia de Las Vegas en *El hombre con los ojos de rayos X*, de Roger Corman. En ambos casos se trata de sujetos que tienden a ser toda mirada, de fanáticos, sea del control o del conocimiento. Solo que en el caso del Dr. Xavier el precio del saber fue la ceguera, y en el de Rothstein la soledad más absoluta. Más aun que *La edad de la inocencia*, *Casino* es un ensayo sobre la mirada: si allí se trataba de amor, aquí la cuestión es el poder, traducido en vigilancia permanente de un universo que se goza solo si se somete a incesante supervisión. Todos vigilan a todos, y el resultado va de lo cómico a lo trágico. Desde los ojos sobre y entre mesas de juego hasta los del monitoreo de TV, desde los torpes pesquisas del FBI hasta el ojo omnipresente de los viejos que comandan desde Kansas como desde un Olimpo, decidiendo lo que sucederá a los mortales. Un Paraíso bajo vigilancia, en el que siempre se estuvo de visita. Pero que no por eso se deja de añorar en el destierro definitivo. ■

El ruso, el tano y la puta

por Quintín

Jorge García definió *Casino* con una frase ingeniosa: "es menos de lo mismo". No estoy seguro de que sea así. Ni siquiera me atrevería a decir que es una mala o una buena película. Pero sí me animo a decir algo más radical: no me interesa. No me interesa saber si es buena o mala y tampoco me interesa *Casino*. Sé muy bien que una afirmación como esta es impropia de un crítico. Lo que a mí me interese o deje de interesarme no es motivo de interés. Pero aun así, prefiero aferrarme a esta frase que tratar de analizar *Casino* con alguna pretensión de objetividad. Si intentara ser objetivo, debería decir que se trata de una película realizada brillantemente (quizá debería agregar "como solo Scorsese puede hacerlo en el cine americano") y que, además, tiene no solo momentos extraordinarios de lo que podría llamarse el género del falso documental, sino además un humor visual corrosivo y sutil. Hay en *Casino* una sensación de ridículo, de exceso, de extravagancia que seguramente lo convierte en un film disfrutable para muchos. Pero, personalmente, no pude disfrutar de una película en la que Scorsese, por enésima vez, pone en el centro del mundo sus viejas obsesiones: sus muchachos de barrio ascendidos a gángsters, su desprecio absoluto por las mujeres, sus parábolas sobre el infierno y la caída, sus moralinas sobre el poder corruptor del dinero y su reducción de la experiencia humana a la ambición y el pecado.

Tengo la impresión de que Scorsese es un caso único, asimilable a ese especialista que, a fuerza de perfeccionarse, llega a saberlo todo sobre nada. Con los años, su cine ha alcanzado un grado superlativo de exquisitez al servicio de una mirada sobre el mundo que a fuerza de hurgar en ciertos núcleos emotivos de la adolescencia ha condenado a todo lo que cuenta a perder de vista paulatinamente todo atisbo de madurez. Veintitrés años después de *Calles peligrosas*, Scorsese vuelve a plantear en *Casino* el mismo conflicto entre dos personajes idénticos: el cobarde racionalista y sensato contra el valiente instintivo e imprudente. Pero los años no le han pasado en vano: como la memoria de los viejos afectos, estos se han vuelto sosos. Porque De Niro y Pesci ya no se quieren como se querían Keitel y De Niro. Son capaces, en cambio, de urdir planes complicados, de quebrar sus códigos de lealtades mientras que su riqueza los ubica en un panorama aparentemente más amplio, pero de hecho solo más glamoroso. Pero esa tensión, esa inquietud que no desdeñaba ciertos tintes homosexuales, que el director no resolvía porque no podía entenderlos del todo, ha virado hacia una sabiduría absoluta sobre los laberintos de sus mentes perdiendo, al mismo tiempo, todo rastro de vida verdadera. De Niro y Pesci son dos marionetas que terminan compartiendo una mujer a la que desprecian. Los dos protagonistas masculinos son ahora, para colmo, las caricaturas del judío y del italiano mientras que Sharon Stone resulta una caricatura de mujer. (Y la historia, la de una amistad quebrada porque un tipo confía en una puta.) Paradójicamente, cuanto más refina Scorsese sus personajes, más previsibles se hacen, más se acercan al cliché. Llega un punto en el que comprendemos que para que De Niro sea interesante debe cambiarse de traje 52 veces (no las conté, lo ha dicho el propio MS), que para que Pesci sea interesante debe aparecer en una cantidad suficiente de escenas brutales (aquí no sé cuántas), que para que Stone sea interesante debe hacerse alcohólica, drogadicta y llorar muchas veces (acá tampoco sé) y, de paso, ganarse un Oscar. Lo de Stone es particularmente grotesco, con su gigoló ridículo y sus actos de violencia contra su propia hija. Casi diría que son interesantes solo porque son ricos y poderosos. Y aunque siempre queda la excusa de que los personajes eran así, lo cierto es que estas preocupaciones terminan convirtiendo a la puesta en escena en esclava del diseño de modas, de la violencia explícita y del sensacionalismo periodístico. Como si todo lo que Scorsese fuera capaz de hacer cinematográficamente se redujera al zapping entre tres canales de televisión cuyo sentido es la mera producción de imágenes impactantes. Porque en definitiva, *Casino* tiene todas las lacras de la producción audiovisual más bastarda y más literal. Sin ir más lejos, otros dos canales en los que *Casino* se descompone son producto de la literalidad más directa. Se nos dice en off que Las Vegas es el templo del dinero y se muestran continuamente monedas que corren. Se nos dice en off que Las Vegas está en el medio del desierto y la cámara sale cada rato a explorar las afueras.

Claro que si alguien se quejara de que el personaje de Sharon Stone es humillado como nunca lo son los hombres, alguien podría responder que son esos hombres los que la consideran un objeto. Y si alguien objetara que las únicas prácticas sexuales de esos hombres parecen ser la fellatio y la sodomía, podría responderse de la misma manera. Y si alguien preguntara por qué nunca aparece un negro en las películas de Scorsese, nos podrían contestar que sus personajes no se mezclan con los negros. Pero esta es la misma historia de los sacos de De Niro: si uno cuestionara la necesidad de tantos cambios de vestuario, la misma voz diría que ese tipo se cambiaba ocho veces por día. Pero lo

Joe Pesci y Sharon Stone en *Casino*

cierto es que esta sociedad que Scorsese nos muestra en la pantalla termina siendo muy curiosa: no hay negros, las mujeres son falsas por naturaleza, los tipos viven obsesionados por la ropa y jamás les dan placer a las mujeres (aclaremos que se supone que todo ocurre en los 70). Estoy escuchando a la voz de antes gritar que esto es una acusación de incorrección política, una rémora moralizante. Respondo que esto es lo que Scorsese elige mostrar en la pantalla. Y que si esta minisociedad machista, brutal y racista que es la de *Casino* es simplemente el mundo en el que viven sus personajes y que esto no tiene nada que ver con la moral, por qué es entonces que Scorsese contesta en una entrevista (*Sight & Sound*, enero del 96): "Sí, es Sodoma y Gomorra. No quisimos insistir demasiado pero esa es la idea. Ganar el paraíso y perderlo por culpa del orgullo y la codicia, esa antigua historia del Viejo Testamento". Scorsese es capaz de tomarse el trabajo de decir (otra vez desde la omnipresente voz en off) que Las Vegas es una ciudad corrupta, que ahí te roban el dinero y terminar protestando porque ahora parece Disneylandia y los matrimonios dejan a los chicos en la calesita mientras se juegan el dinero de los préstamos hipotecarios. Pocas veces vi una película que declarara tan explícitamente su intención de moralizar y que lo hiciera desde un puritanismo tan abyecto: "Esta ciudad atenta ahora contra el núcleo americano, contra la familia", sigue diciendo Scorsese en la entrevista. Esto ya es demasiado para mí. Si nadie puede obligar a los cineastas a abandonar sus obsesiones, tampoco es obligatorio ocultar que su virtuosismo puede estar al servicio de las simplificaciones más reaccionarias. Lejos de estar ajeno a la moral de sus personajes, Scorsese elige un mundo y una moral. Las ficciones de Scorsese no creen en la integración racial, pero sí en la defensa de la familia. No aceptan la igualdad entre los sexos, pero sí las moralejas de la Biblia. Reniegan de la modernidad pero les seducen los desfiles de modas. *Casino* muestra con deleite el antro del vicio, los juegos de poder, la violencia canallesca desde una visión que las condena en nombre de la moral más convencional y desde las leyendas del sentido común. Pero para hacer actuar esas leyendas, debe recurrir a un horizonte de pobreza vital y poblar la pantalla de monigotes a los que solo su arcaísmo les permite ser los objetos de la fábula.

Algunos suponen que las historias de Scorsese muestran la tortura del alma en el infierno y confirman que la vida humana, ese valle de lágrimas, se reduce a la vieja historia de la caída (ver la secuencia de títulos), la corrupción y el pecado. Pienso que es exactamente al revés: que para permanecer en el terreno de esas supercherías religiosas, Scorsese necesita empobrecer cada vez más el mundo y encerrarlo en los circuitos de la trivialidad. Por eso no me interesa *Casino*. ■

Nixon

EE.UU., 1995, 191'
Dirección: Oliver Stone
Producción: Clayton Townsend y Andrew G. Vajna
Guión: Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson y O. Stone
Fotografía: Robert Richardson
Música: John Williams
Montaje: Brian Berdan
Intérpretes: Anthony Hopkins, Joan Allen, Powers Boothe, Ed Harris, Bob Hoskins, E. G. Marshall, David Paymer, David Hyde Pierce, Paul Sorvino, Mary Steenburgen, J. T. Walsh, James Woods.

Las dos caras de la verdad

por Gustavo Noriega

Impetuosa, abrumadora, recargada y compleja, *Nixon* puede ser la mejor película de Oliver Stone; con seguridad es la más honesta, abandonando ciertos procedimientos autoritarios que salpicaron sus películas previas para desplegar una mirada personal sobre un personaje controvertido. Lejos de confirmar una tesis, la película sugiere una interpretación; disfrutarla sin compartirla es una posibilidad que Stone nos brinda, quizá, por primera vez.

Nixon continúa en la vertiente formal que se abrió con *JFK* y que explotó en miles de fuegos artificiales en *Asesinos por naturaleza*. El sonido y la furia azotan la pantalla por tres rápidas horas sin tiempos muertos ni escenas de transición. Cuando la cámara se queda mucho tiempo en un mismo lugar, Stone, aterrado por el posible quietismo, empieza a jugar con las texturas, pasando del color al blanco y negro y granulando la imagen. Las superposiciones, la mezcla de representación con documentales y un uso fenomenal de la banda de sonido se entrelazan en una narración que hace caso omiso de las estructuras temporales. Stone está a punto de descartar la idea misma de flashback, ya que esta necesita un punto de referencia fijo respecto del cual se pueda hablar de pasado y futuro. El punto de referencia de *Nixon* es Watergate pero esa palabra designa distintos eventos: su localización temporal se hace incierta ya que se puede estar hablando de la irrupción ilegal en la convención demócrata o del momento en que empieza el encubrimiento por parte del presidente o del final, rodeado de las fatídicas cintas cuando la catástrofe es inminente. Toda esta desmesura pone en evidencia sus flancos débiles pero al mismo tiempo los convierte en algo distinto. Las cosas se caen del lado que se inclinan y los excesos son, como decía Kissinger del propio Nixon, "los defectos de sus virtudes". Las metáforas simples (un bife crudo con mucha sangre luego de hablar de los estudiantes muertos), los flashbacks cantados (la mujer le dice: "Tú sabes lo que es perder un hermano", la cámara se acerca a Nixon y este empieza a recordar la muerte de su propio hermano), es decir, todos aquellos elementos que tipifican a Stone como un cineasta de trazo grueso, son inadmisibles para los inspectores de finezas pero suponer que se pueden extirpar de sus películas limpiamente es realizar un ejercicio inútil, casi prepotente. Lo mejor que uno puede hacer es analizar al servicio de qué idea pone Stone esa veloz locomotora aullante que es *Nixon*.

Alguna vez acusé a Stone de ser un sofista visual (ver *EA* Nº 34), queriendo decir con esto que, por mera yuxtaposición de imágenes, el director pretendía dejar demostrado ciertos tópicos cerrados, sin dejar margen de interpretación posible. Una muestra de esto se da en *JFK* Allí, la famosa escena en que el general X (Donald Sutherland) brinda toneladas de información al fiscal Garrison es ilustrada por imágenes documentales. Estas imágenes van concordando literalmente con el relato: si X habla de una intervención en América Latina se ven documentales de la correspondiente invasión y así, hasta llegar a la conclusión del relato. Las imágenes que se comienzan a ver son las del vicepresidente Lyndon Johnson y, finalmente, en cámara muy lenta, Johnson firma un papel y casi mira a la cámara mientras X sentencia la frase "golpe de Estado". X no mencionaba a Johnson —de hecho no hacía nombres— pero las imágenes sí. La sensación que quedaba era que Johnson había participado del asesinato del presidente, cosa sobre la cual, según todos los investigadores, no existe la menor prueba.
Esta deshonestidad —que en *Asesinos por naturaleza* compone la película en su integridad— casi desaparece en *Nixon*. Aquí ocupa la escena no una conclusión previa sino un personaje complejísimo, trágico, oscuro y torturado. Nixon se mira en tres espejos que le devuelven una imagen que él no puede sostener. Una, representada por su niñez pobre en Whittier, se refiere a la ética y está protagonizada por su madre —una santa—, su severo padre y sus hermanos. La segunda imagen es la de Lincoln, un estadista que, habiendo unido a su país luego de una guerra civil, oficia como un ideal que se le va convirtiendo en inalcanzable. La tercera es estética y es representada por los Kennedy, tan tramposos como él pero lindos, católicos, ricos e intelectuales. "¿Qué dirían de mí si me cojiera todo lo que se mueve?", pregunta despechado refiriéndose a la suerte de los Kennedy con la prensa, sin darse cuenta de que la propia premisa de la pregunta es desmentida por su fealdad, su figura encorvada, la incomodidad con la ropa, la transpiración y su sonrisa notoriamente falsa.
Lo que sí tiene en común *Nixon* con *JFK* es una concepción política que habla de un poder oculto en los EE.UU. Poder del cual participan la CIA, el FBI, los mafiosos y los cubanos anticastristas pero no los representantes del poder ejecutivo. Nixon, como Kennedy, son presentados como grandes políticos pero la política aparece como casi impotente ante los verdaderos resortes del poder. Si algo diferencia a Nixon de Kennedy es, como se lo señala a una estudiante, que él conoce el sistema y sabe cómo tratarlo. Parte de la valoración de Stone hacia Nixon es esa posibilidad de pulsear con el sistema y, algunas veces, ganar. Pero su misma condición de hombre que pelea con el establishment proviniendo de un hogar pobre, de una educación severa, casi espartana, de carecer del atractivo que el dinero, la educación en Harvard o el carisma proveen, lo convierten en un trágico hombre de las sombras, en "la oscuridad que alcanza la oscuridad", como brillantemente lo define uno de los rateros que acompañan los aspectos más sórdidos de su política.

Anthony Hopkins en *Nixon*

La tragedia de Nixon, tal como es mostrada en *Nixon*, se remonta a los comienzos de la modernidad. La genial invención de los derechos del hombre, la idea de que los individuos como tales, con el simple antecedente de pertenecer a la especie humana, poseían prerrogativas inalienables para todos y cada uno de sus miembros cambió la percepción que los hombres tuvieron de sí mismos de una vez y, quizá, para siempre. Resumida en la maravillosa frase "derecho a buscar la felicidad" que engalana la Constitución de los EE.UU., esta adquisición brilla, paradójicamente, cada vez que es vapuleada, es decir, siempre. Pero los individuos, esos seres nuevos, únicos, que no debían dar cuenta alguna de sus actos a amo o señor feudal alguno, acompañaron su irrupción con una herencia del feudalismo: el Estado convertido en Estado Nación. Acaso porque la individualidad genera una soledad espantosa e insoportable, los hombres buscaron el cobijo de una identidad que los agrupara: soy Smith pero soy británico, soy Jordi pero también soy catalán. La divergencia entre lo individual y lo colectivo pondrá en juego una dicotomía inevitable: el hombre no puede matar pero el Estado sí, el hombre no debe mentir pero el Estado sí. La razón de Estado nos ha mentido, torturado y bombardeado; el Estado tiene razones que la razón no conoce. La tensión se presenta cuando se recuerda que los encargados de ejecutar las razones de Estado son, finalmente, individuos. El Nixon de Stone, como nuestros más eximios deportistas, habla en tercera persona resumiendo verbalmente esta doble pertenencia. Refiriéndose a los estudiantes muertos por la policía en la Universidad de Kent, dice: "Quisiera ver a sus familiares y darles el pésame pero Nixon no puede". También aparece la dualidad en la mencionada frase atribuida a Kissinger: "tiene los defectos de sus virtudes" refiere quizás a que sus virtudes como hombre de Estado son las mismas características que, como hombre, lo convierten en un ser oscuro y miserable.

La última hora de la película, arrolladora, muestra el descenso a los infiernos del presidente. Traicionado por su propia locura paranoica —la de grabar todas las conversaciones de la Casa Blanca—, se evidencia irremediablemente su encubrimiento de las operaciones del hotel Watergate. Como la revolución y Saturno, la razón de Estado se devora a sus hijos. Nixon, que retiró a EE.UU. de Vietnam sin soportar revueltas del poder oculto, que reanudó relaciones con la China comunista y enfrió la enemistad con la Unión Soviética, debe retirarse de la presidencia por lo que él denomina una "ratería de tercera". Pero la razón de Estado se choca, al hacerse pública, con la ética de los individuos. El presidente puede mentir pero esto no debe saberse y, al revelarse, es la misma razón de Estado la que debe ignorar sus méritos como estadista para preservar las instituciones.
Nixon muestra la tensión entre la persona y el hombre de Estado como una contradicción que no puede resolverse. Desecha el trámite fácil de juzgar a una con los valores de la otra o de ignorar los fantasmas acechantes que genera vivir en la mentira.
En un alarde de insospechada tolerancia, Stone reserva su homenaje explícito para los títulos. El verdadero Nixon aparece, primero tomando el helicóptero que lo alejará definitivamente de la Casa Blanca y luego, homenajeado en su funeral por los presidentes que lo sucedieron. Brillante y miserable, criatura patética que inspira compasión sin que sean desmentidas sus aberraciones, el Nixon de *Nixon* es un logro extraordinario de un director que ha conseguido hacerse amigo de la sutileza de la forma más inesperada. ■

Más sobre Oliver Stone y Nixon

Un rostro con tres trazos

por Quintín

Tengo un recuerdo de la visita de Oliver Stone a la Argentina hace un par de años, cuando quería filmar *Evita*. Una rubia de minifalda, de cuyo nombre no me acuerdo, lo entrevistó en televisión. Stone estaba muy desprolijo, con la barba medio crecida, daba la impresión de estar drogado o borracho e intentaba manosearle la pierna a la rubia. Un tipo agradable no me pareció.

La mano (1981) es el segundo largometraje como director de Stone. El primero, *Seizure* (1974), es muy difícil de encontrar pero también es una película de terror, como la anterior. En el medio (1978), Stone escribió el guión de *Expreso de medianoche*, una película racista, manipuladora y berreta que fue la segunda de Alan Parker, que también visitó la Argentina para hacer *Evita* pero, a diferencia de Stone, lo va consiguiendo. ¿Cómo se las hubiera arreglado Stone para hacer una película musical en la que no hay ningún personaje norteamericano? Nunca lo sabremos y tal vez sea mejor así. Pero volvamos a *La mano*. Michael Caine es un dibujante y guionista de historietas que pierde su mano hábil en un accidente. A partir de ahí, en una ambigüedad que se mantiene a lo largo de todo el film, la mano empieza a estrangular gente, pero no se sabe si actúa por su cuenta respondiendo a los deseos del protagonista o este sueña que los mata la mano pero el criminal es él. Caine siente horror y culpa ante los asesinatos pero también placer y satisfacción. Aparentemente, y a diferencia de Caine, Stone resuelve sus contradicciones convirtiéndose en un cineasta del arrepentimiento. Sus películas hablan de gente que se arrepiente de querer la guerra (*Nacido el cuatro de julio*), de ser frívolo (*Salvador*), de la vida de yuppie (*Wall Street*), de no haber querido a Kennedy (*JFK*), de andar matando gente (*Asesinos por naturaleza*), de ser un ídolo del rock (*The Doors*). Todas estas películas y las otras como *Pelotón*, *La radio ataca*, *Entre el cielo y la tierra*, en las que los villanos son siempre del mismo bando, hacen pensar en un tipo que eligió la guerra, votó por Nixon, detestó a los liberales, a los extranjeros y a los derechos humanos y que edificó su carrera para expiar sus culpas de juventud. Pero entre *La mano* y *Pelotón*, Stone participó en los guiones de *Conan el bárbaro* (Milius), *Manhattan Sur* (Cimino), *Scarface* (De Palma), en los que la gente no se arrepiente de nada y representan, más bien, el costado pesado y reaccionario de la cinematografía americana. *Conan* y *Manhattan Sur* son en buena parte las fábulas del machismo etnocéntrico y belicoso que horroriza a los liberales. En todo caso no son películas bienpensantes como las que Stone dirigiría después y sobre las que edificaría una imagen de realizador casi militante con agregados de budismo y chamanería. En *La mano*, el protagonista veía las cosas de otra manera. Cuando Caine pierde su miembro útil, su editora le sugiere que le pase el trabajo a otro dibujante. Los resultados de la primera prueba lo horrorizan: su héroe en manos del otro tipo (de aspecto hippie) se espiritualiza y Caine declara: *al hacerlo más profundo lo han debilitado.* Para colmo, el protagonista pierde a su mujer por un profesor de yoga y a su amante a manos de un psicólogo, dos disciplinas que odia con toda su alma y que representan el corazón de una sensibilidad opuesta a la suya. Caine se va a enseñar a un pueblo perdido donde las sofisticaciones blandas e intelectuales que repudia no llegan. La película plantea la lucha entre dos mundos y el director elige con certeza uno de ellos al hacer que Caine se mantenga en su posición de resistente bárbaro ayudado por su mano vengadora y destinado a la derrota. Para colmo, Stone hace un breve papel de pordiosero en una escena que vira al blanco y negro. Sin embargo, el Stone director hará en el futuro películas potables para profesores de yoga y psicólogos, como si el dibujante comprendiera por fin que la suya es una batalla perdida. Esas películas seguirán siendo, como quería el artesano manco, fuertes y superficiales. Premonitoriamente, en una escena de *La mano*, Caine les explicará a sus alumnos cómo lograr la solidez de un rostro con tres trazos. Casi como una expiación de las culpas de Caine, Stone construirá películas en las que acumulando obsesiva e infinitamente esos tres trazos reivindicará a vietnamitas, hippies, latinos, izquierdistas y mujeres. Lo hará con suerte despareja, con voluntad de hierro, sin que la profundidad las debilite nunca y con un dejo palpable de insinceridad. Luego vendría *Nixon*.

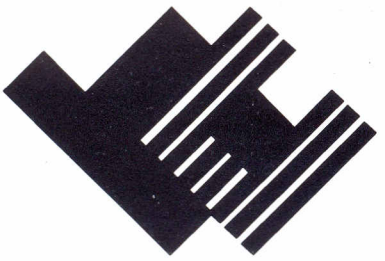
Cada vez que veo *JFK* en el cable me pasa lo mismo: la descubro haciendo zapping y no puedo dejar de verla. No sé si es un mérito de la película, pero lo cierto es que me resulta imposible evitar fascinarme con el relato de que en

Estados Unidos hubo un golpe de Estado en la década del 60 y que en ese golpe participaron desde el vicepresidente hasta miembros importantes de todas las agencias de seguridad, pasando por el ejército, los magnates de la industria, la mafia, los exiliados cubanos y los gays de Nueva Orleans. Si esta no es la mejor historia jamás contada, le anda raspando. Tan buena es esta historia que obligó a reabrir la investigación sobre el caso, sepultada bajo toneladas de papeles burocráticos durante treinta años. No casualmente, la película termina con un largo alegato del fiscal: está construida como un caso jurídico en el que se acumulan evidencias verdaderas o falsas pero que contribuyen a probar lo que la parte desea. Stone trabajó con la meticulosidad y la energía de un buen abogado y el resultado es macizo como una roca pero abrumador como un expediente. Con *JFK,* Stone redescubrió el cine por acumulación, un procedimiento utilizado antes en *Intolerancia* o en *El ciudadano* y no muchas veces más. Esto no indica, claro, que Stone sea Griffith o Welles, pero habla de su ambición en tiempos más bien raquíticos (salvo cuando se trata de efectos especiales) y de que se anima a hacer las cosas a lo grande. *JFK* es una película superpoblada de personajes, de formatos fílmicos y de argumentos que funciona como una aplanadora. Para revivir ese episodio vergonzoso de la historia americana hacía falta algo semejante. Pero aun así, hay algo en *JFK* que sigue sonando falso: tal vez sea la intención de Stone de llenar todos los baches, de confundir lo que es ficción y realidad, como un abogado que mezcla argumentos valederos con chicanas jurídicas. Como si el fin justificara los medios tanto en estética como en política.

De *JFK* a Stone le quedaría esta idea del cambalache fílmico y la aplicará con suerte diversa en *Entre el cielo y la tierra* y en *Asesinos por naturaleza.* La primera es una sanata con pretensiones budistas cuyas imágenes son fundamentalmente de violencia: una estética que intenta servir a una ética de sentido opuesto. Norteamérica por boca de Stone se sigue arrepintiendo insinceramente de sus pecados. El último de ellos es la televisión y otra vez usa aquello que critica como procedimiento cinematográfico. Pero a diferencia del film anterior, aquí el cambalache funciona más allá de las intenciones de Stone y asistimos a un show televisivo de proporciones dantescas aunque todo termine en un nuevo arrepentimiento falso y en una banal reivindicación de la vida bucólica.

En *Cobb*, película de Ron Shelton estrenada directamente en video, se trata la vida de un famoso y psicótico beisbolista que encarna la ambición desmedida y vive recitando lo más repugnante del credo de la derecha americana. Todo el film gira en torno de esa idea de grandeza, tema favorito del sujeto. Todos los personajes creen en ese asunto salvo Lolita Davidovich, en boca de quien Shelton pone una de las pocas frases felices del film: "la grandeza está sobrevaluada". Un film sobre la vida de Richard Nixon merecería empezar —o terminar— con esa frase. No sería el film de Stone, por cierto, pero hay una frase referida al tema en *Nixon* que queda a cargo de Kissinger: "este hombre estuvo a un paso de la grandeza pero nunca pudo alcanzarla". Y aunque Stone hace lo posible por mostrar —o por declamar— los logros de la administración del personaje, la película termina mostrando que si la mayor preocupación de Nixon hubiera sido el golf como la de sus colegas republicanos Eisenhower o Reagan y no la gloria, las cosas no hubieran sido demasiado diferentes. En *Nixon*, Stone repite los trucos aprendidos en las películas anteriores y nos bombardea con cortes infinitos, imágenes de video y todos los ángulos de cámara posibles, nos abruma con discursos y hechos verídicos, multiplica asesores y villanos como si nos enfrentara con una nueva pieza épica. Sin embargo, con esa parafernalia construye algo muy distinto de la visión de un personaje histórico y su circunstancia. *Nixon* es una ficción sobre un tipo nacido en un pueblo que llega a presidente y que cae en desgracia por sus características psicológicas. Ese personaje podría haberse llamado Pérez, podría no haber existido nunca, podría no haber tenido nunca a Kissinger como secretario de Estado. Finalmente, Stone recurre a aquello que el personaje de Michael Caine más odiaba: la psicología. Y le construye a su Nixon una niñez traumática, un perfil de intensa represión sexual y una personalidad paranoide. Y por primera vez se hace profundo aunque sus procedimientos cinematográficos de supuesto verismo no apoyen ahora en lo más mínimo la solidez de la película. Pero no profundo porque esas explicaciones sean demasiado convincentes, porque a alguien vaya a importarle que Nixon tuviera un complejo con Kennedy porque John se pareciera a su hermano muerto. Ni tampoco porque estas desventajas justificaran la prolongación innecesaria de la guerra de Vietnam y sus muertos. Sino más bien, al contrario, porque lo que *Nixon* logra es poner a su protagonista en una situación imposible y darle así, por primera vez, un aliento trágico a una película de Stone. Ese imbécil ambicioso que encarna Anthony Hopkins no puede hacer más que autodestruirse porque está atrapado en su propia leyenda sobre la grandeza. Y la realización de Stone se encarga de poner de manifiesto, mediante la contradicción entre documentales de lo visible y ficciones de lo invisible, que la sacrosanta institución americana de la presidencia no está hecha a escala humana y que el mandato familiar de ser grande sin saber cómo se hace solo puede acabar en desastre. Ese Nixon que no puede abrazar ni a su hermano tuberculoso ni a una prostituta, que no puede bailar ni hacer deporte, es una figura patética a la que su falta de humanidad hace definitivamente humana. Y por contraste, hace inhumano al sistema. No a ese grupo de conspiradores con los que Stone sigue insistiendo en representar al establishment siguiendo la explicación de Sutherland en *JFK*, sino al conjunto de los engranajes que sostienen la cotidianidad presidencial para ocultar que el huésped de la Casa Blanca puede ser un monstruo. La tragedia de Nixon es que esta vez no hay redención ni arrepentimiento, no hay conversión ni lucidez a posteriori. El único que podría arrepentirse ahora es Michael Caine. Nixon se hunde irremediablemente porque ese es su destino de pequeñez. Por primera vez, Stone acepta la muerte, asume que los consejos del padre no alcanzan —como en *Wall Street* o en *Entre el cielo y la tierra*— para mantener una vida digna y acompaña a su criatura hacia la destrucción. Cuando la película termina, durante los títulos del final, se elogian las acciones de Nixon como presidente. Y a Stone le pasa algo parecido a su Nixon, la falta de sinceridad lo hace sincero: a esa altura la gente se va del cine y a nadie le importa quién restableció las relaciones con China.

Sospecho que de algún modo, a pesar de que la encaró con poca sutileza, Stone se debe haber ganado a la rubia de la entrevista. Como Nixon, es de los que logran lo que se proponen. A veces, como en *Nixon*, más de lo que se proponen. Tal vez la película sea una forma de exorcizar el haberlo votado aunque nadie nos asegura que no lo haría nuevamente. ■



banco
credicoop
Cooperativo Ltdo.

Calidad Humana

Casa Central: Reconquista 484 Capital Federal
y 95 Filiales en Todo el País

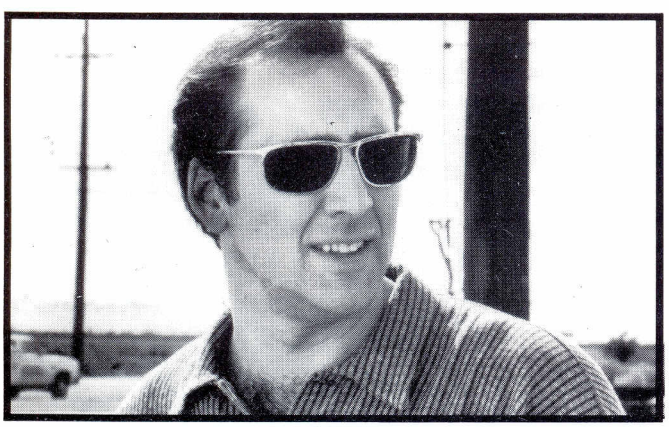
Adiós a Las Vegas

Leaving Las Vegas
EE.UU., 1995, 110'
Dirección: Mike Figgis
Guión: M. Figgis sobre el libro de John O'Brien
Fotografía: Declan Quinn
Música: M. Figgis
Montaje: John Smith
Intérpretes: Nicolas Cage, Elisabeth Shue, Julian Sands, Richard Lewis, Valeria Golino, Steven Weber, Lou Rawls.

Vasos vacíos

por Horacio Bernades

El rubro "borrachos y drogadictos" es monótono por definición. Todos sabemos que, una vez que el tipo se prenda al pico (el de la botella o el otro), ya no lo soltará, hasta el final. A menos que luche por ello, en contra de sí mismo. Esto es, sin ir más lejos, lo que le daba alguna intensidad dramática a los exponentes clásicos del rubro, digamos *Días sin huella*, *El hombre del brazo de oro* o *Días de vino y rosas*. Interés menguado, claro, por otro dato conocido de antemano y que le restaba interés al asunto: todos sabíamos, también, que finalmente el tipo *debía* regenerarse, no fuera cuestión de que Hollywood nos dejara con un amargo gusto a vino en la boca.
Corte. Ahora estamos en la modernidad, y nadie cree que el alcohol o las drogas condenen a nadie a ningún infierno. Nadie cree, siquiera, en ningún infierno, ni purgatorio, ni nada. El catolicismo le habrá hecho mucho daño a la humanidad, con tanta culpa y pecado e inquisiciones, pero le hizo muy bien al cine. Porque la del catolicismo es una mitología llena de drama, lucha, conflicto: todo lo que necesita un buen guión. Todo lo que le falta al guión de *Adiós a Las Vegas*: su postulación al Oscar en ese rubro hace pensar que los miembros de la Academia comparten con el protagonista de la película su principal afición. Al bueno de Nicolas Cage (o malo, depende de la valoración que cada uno haga de las condiciones interpretativas del sobrino de Coppola) lo encontramos, de movida nomás, barriendo con todas las existencias de licor de un supermarket. De allí en más, son cuatro semanas y ciento diez minutos del tipo haciendo lo mismo: chupar, chupar y chupar. No hay el menor crecimiento dramático. Solo podría haberlo si la historia estuviera contada por el personaje de Elisabeth Shue, que se juega y pierde. Así como está, la línea dramática es una meseta. De entrada sabemos, porque además el tipo se ocupa de decirlo, que va a chupar hasta morir, y cumple al pie de la letra. Chupa, chupa y al final se muere.
Para peor, Elisabeth Shue se dedica a lo mismo: a chupar. La única diferencia con Cage es que ella no se muere. O se muere, más bien, en sentido figurado, por *dejar* de chupar algún bendito día. Pero el otro no le da el gusto, porque, como es sabido, lo único que empina un borracho es la botella. Ella "sopla", hace su *blow job* con gran profesionalismo, y en la banda de sonido también sopla Mike Figgis, el director de la película, que además de dirigir toca la trompeta. Todos soplan. Justo es recalcar que la linda Shue pone en el papel más, mucho más que profesionalismo. Pone sinceridad, entrega, emociones verdaderas: la de ella es la única candidatura de esta película que no suena a escándalo, a exageración, y posiblemente sea una de las candidaturas que la película no gane. Exageración: hete ahí la base del estilo Cage, hecho a fuerza de mímica, convulsiones y contorsiones. Todo en él es de la boca para afuera. Lo contrario del personaje, en el que todo es de la boca para adentro. Pero no es suya toda la culpa, claro. Darle a un actor como Cage un papel como este es como entregarle a un mono una colección entera de navajas: las usará.
La culpa es, sí, de Mike Figgis, más preocupado por las lucecitas de neón de Las Vegas que por la verdad de sus personajes: mayor mérito para la Shue, que se las arregla sola y a contramano de todo el resto. Encuadres muy pensados, lindos y prolijitos: nunca se vio, en cine, borrachera más mona. El justo traje para esos encuadres es la acicalada voz de Sting, que se dedica a versionar, de punta en blanco, standards del repertorio jazzístico, todos ellos por debajo de versiones anteriores, más viscerales y sentidas. Aconsejamos, a quien quiera tomarse el trabajo, comparar las versiones que sirve el rubio de "Angel Eyes" y de "My One and Lonely Love", por ejemplo, con las de Sinatra y de Chet Baker, respectivamente: hay más robo que en un partido del Ajax contra Sportivo Desamparados.
Si suele hablarse, en cine, de "música de fondo", *Adiós a Las Vegas* invierte los términos: por largos pasajes, es la música lo que está en primer plano, y las imágenes pasan a ser "de fondo". Además de escasos y repetidos hasta el hartazgo, los temas van completos, con el volumen al mango e incluso, enganchados, como en una discoteca: ver la escena junto a la piscina, en el motel. Hay momentos donde la música saca totalmente de clima: cuando Julian Sands cachetea a la Shue, todo asomo de salvajismo se ve instantáneamente atemperado por la erupción de una musiquita tipo "muzak". Los tropiezos y bamboleos de Cage por las calles de Las Vegas son al ritmo de inoportunos sambas brasileños, dándole a la autodestrucción del tipo un tono incómodamente tropical.
El director parece pensar que cuantas más botellas se acumulen por encuadre, más drama. Pero esas botellas están vacías. Tan vacías como los Globos y candidaturas con que fue saludada esta película de neón y música funcional, que tiene a Sting como protagonista y a Cage de bufón. ■



Nicolas Cage en *Adiós a Las Vegas*

Vivir y morir en Las Vegas

por Santiago García

A la hora de escribir sobre *Adiós a Las Vegas* pienso en algo más que cámara, montaje y cantantes de la banda sonora. Elisabeth Shue siempre me maravilló y no me interesa hablar ahora de su talento. De lo que quiero hablar es de por qué *Adiós a Las Vegas* me resultó una agradable sorpresa.
Ben (Nicolas Cage) va a Las Vegas a morir, a dejarse caer definitivamente. Pero me parece claro que hasta en ese comienzo hay algo que lo une al deseo de vivir. Sera (Elisabeth Shue) es una prostituta que ya ha tratado de escapar y no ha podido. Ben y Sera cruzan sus vidas de tal manera que dejan en claro que se trata de un film disfrazado de moderno pero que esconde una película romántica clásica. Ben va hacia la muerte y esto no se puede cambiar (sin ánimo de provocar pánico, quiero decir que hacia allá vamos todos). Ni siquiera el amor de Sera lo cambiará. Es decir: la muerte es inevitable y el amor no es más fuerte. Pero aun así vale la pena amar, vale la pena porque es lo único que se enfrenta a la muerte sin importar que la lucha esté perdida de antemano. "Luchar para ganar lucha cualquiera, luchar en vano, eso es realmente bello", decía Cyrano. Es esta irrupción del amor en un contexto sórdido lo que le da el sentido al film. A pesar de eso la película no es sórdida. De hecho las cosas que se dejan de lado no son ignoradas; fuera del amor entre ellos dos, el mundo sigue siendo terrible y no ha cambiado, los que han cambiado son ellos. Pero no tanto como para vencer a la muerte, ni siquiera para cambiar el entorno; con una amable sonrisa los echan de todos lados.
Esta clásica historia de amor ambientada en Las Vegas tiene, por la forma en que respeta y no juzga a los personajes, variantes que le dan un interés adicional que amplía los márgenes del género. Pero la historia del alcohólico y la prostituta puede tomarse literalmente o buscar algo más allá. En una de las mejores escenas de la película, Sera le regala a Ben una pituca petaca para confirmarle su aceptación incondicional y su amor hasta la muerte. Se le parte el corazón al darle ese regalo pero se hace cargo de su decisión. Algunos verán en esto una apología de la muerte o un mensaje irresponsable. Yo lo veo como una escena de amor inolvidable. Quizá no sea fácil aceptar que dos perdedores logren delante de nuestras narices un amor tan grande, una aceptación tan completa. Quizá nos hubiera gustado verlos arrastrarse, fracasar y morir de la peor manera posible. Pero no, ellos son dos personas que se ganan nuestro respeto y nunca nuestra lástima. Ellos no son héroes invencibles, son dos perdedores de los que todos prefieren mantenerse lejos.
Yo, que he construido mi cinefilia en base a los héroes norteamericanos, reconozco que hay dos maneras de mostrar lo heroico: una es como un ideal que provoca inspiración y la otra como la única manera de ser una persona. Esta última variante es, si uno logra diferenciarla de la otra, un tanto fascista. No todos los corazones son valientes, no todos viven de la misma manera, "¿quién puede decirnos cómo hay que vivir?".
El inmenso amor entre Sera y Ben llega al final (y hasta el final) a consumarse en la relación sexual, y en un último combate contra la muerte, ambos se aman. Ben murió amando finalmente la vida y Sera, que tal vez lo amó más, vive y cuenta la historia. Juntos, ellos dos, han logrado algo a lo que quizá muchos ganadores nunca podrán acceder y que quizá por eso no se lo considere un triunfo. Aun así, lo es. ■

Elisabeth Shue y Nicolas Cage en *Adiós a Las Vegas*

Todo por un sueño

To Die For
EE.UU., 1995, 105'
Dirección: Gus Van Sant
Producción: Laura Ziskin
Guión: Buck Henry sobre el libro de Joyce Maynard
Fotografía: Eric Alan Edwards
Música: Danny Elfman
Montaje: Curtiss Clayton
Intérpretes: Nicole Kidman, Matt Dillon, Joaquin Phoenix, Casey Affleck, Alison Folland.

Los santos inocentes

por Quintín

Este no es el tipo de película que permite al público identificarse con los protagonistas, ni siquiera sentir una remota simpatía. Pero, cosa curiosa, tampoco se burla de ellos aunque tiene todo servido para hacerlo. *Todo por un sueño* es comedia negra a veces, nunca farsa. En este paso que no ha dado el director Van Sant reside gran parte de la gracia de esta película altamente inteligente y equilibrada. Sorpresivamente equilibrada para Van Sant, después de algunos desbordes en *Mi mundo privado* y del descontrol absoluto de *Las mujeres también se ponen tristes.* El tono recuerda más bien al de *Drugstore Cowboy*, aunque la historia de esta pueblerina deslumbrada por el estrellato que seduce a tres adolescentes oligofrénicos para que maten al marido no da en principio ni para condolerse con los padecimientos de los personajes. El film es frío y calculador como la rubia Suzanne Stone (Nicole Kidman con un apellido que puede ser una alusión a su compañera de pelo Sharon o más bien una burla a don Oliver, seducido como ella por la TV en *Asesinos por naturaleza*). Pero, un momento, que la cuestión no es tan así.

Nicole Kidman en *Todo por un sueño*

He leído que el film es una crítica a la televisión o, mejor dicho, a los efectos de la televisión sobre la gente. Me parece un comentario tan palurdo como los protagonistas, propio de alguien que no leyó a Richard Key Valdez, que nos ha demostrado una y otra vez que no miramos televisión sino que *somos* la televisión: la televisión es incriticable so pena de insoportable arcaísmo. Creo, en cambio, que el tema de *Todo por un sueño* es justamente los palurdos, una nueva variación en la galería de marginales de Van Sant que arrancó en *Mala noche* con el submundo latino, siguió con el de la droga, el de la prostitución masculina y el de las lesbianas para recaer en este que en el fondo es el más marginal de todos: ese horizonte mayoritario del cholulismo en el que los participantes pueden intentarlo todo menos usar la cabeza. Elegidos los palurdos como sujeto, Van Sant hace un movimiento poco visto. Por un lado, los declara inútiles para todo servicio intelectual. La rubia, los tres imbéciles y el marido que no lo es menos no tienen la más pálida idea del mundo en el que viven, se engañan al punto de autodestruirse y acá no hay un guión a la *Forrest Gump* que venga a salvarlos (el guionista es Buck Henry, que hace de profesor y si se considera que escribió *El graduado*, *¿Qué pasa, doctor?*, *El día del delfín* y *Protocolo,* queda claro que la decisión de no salvar a nadie proviene más bien de Van Sant y su puesta en escena). La rubia engaña a los imbéciles y al marido pero resulta la más engañada de todos: en una de las frases más lapidarias de todos los tiempos nos enteramos de que el puesto de reportera meteorológica en un canal de cable local, que la rubia considera el primer paso de su futura carrera, es el escalón más alto al que puede aspirar en su vida. Y esta situación es un insulto a las tradiciones de Hollywood que prescriben que el ascenso de un protagonista es ilimitado aunque empiece de muy abajo y tenga pocas condiciones. Pero la rubia cree en la leyenda y esa es su ceguera. Van Sant se ubica así a una distancia olímpica, francamente aristocrática desde la que declara que no hay futuro para los palurdos, lo que implica (recordemos que la rubia intenta iniciarse en el video) que su propia condición de cineasta, de parte del mundo de la cultura y el espectáculo, le será por principio inaccesible a sus criaturas, que nunca tendrán lo que él posee sino una mala caricatura. El cine americano, en cambio, desde Capra hasta *Forrest Gump*, *Nixon* o *Get Shorty*, vivió siempre de su populismo, de la creencia en la igualdad de oportunidades y ocultó celosamente toda evidencia en contrario. Esta mirada aristocrática es ciertamente un eje del cine de Van Sant que, como Keanu Reaves en *Mi mundo privado*, podrá enamorarse de River Phoenix pero jamás ser como él, un eje que al perderse buscando una posición de igualdad y simpatía como en *Las mujeres también se ponen tristes* puede desbaratarlo todo.

Pero el movimiento de Van Sant es doble. Como si se tratara de la última voluntad de los condenados, les concede a sus personajes la posibilidad de expresarse a su manera y los muestra en buena parte del film mediante flash forwards en los que se expresan a su manera frente a una cámara, como las figuras televisivas que aspiran a ser. Allí la cámara oculta parcialmente el contexto (solo al final sabremos dónde ocurren estas filmaciones) negando la parte esencial de la verdad, exactamente como hacen los protagonistas. Y en este gesto de generosidad no solo aparece el equilibrio de la película, sino que en el modo de mostrar la inocencia de esas caras vírgenes de todo talento puede leerse una forma de piedad y hasta de envidia que sobre el final llega hasta a confundirse con emoción. ■

Mientras estés conmigo

Dead Man Walking
EE.UU., 1995, 122'
Dirección: Tim Robbins
Producción: Jon Kilik, T. Robbins y Rudd Simmons
Guión: T. Robbins sobre la novela de Helen Prejean
Fotografía: Roger A. Deakins
Música: David Robbins
Montaje: Lisa Zeno Churgin
Intérpretes: Susan Sarandon, Sean Penn, Robert Prosky, Raymond J. Barry, R. Lee Ermey, Celia Weston, Lois Smith, Scott Wilson.

Historia de una monja

por Quintín

Hay un momento que suena acomodaticio y periodístico en *Mientras estés conmigo*, como si tratara de darle una parte de razón a cada uno y también de quitársela. Cuando el criminal que encarna Sean Penn (con una enorme fuerza actoral) está muriendo bajo la inyección letal de los verdugos, la imagen del condenado (introducido en un aparato que lo hace parecerse a Cristo en la cruz) se superpone con un plano de sus víctimas. Esta es una concesión ideológica al consenso para que no olvidemos que los realizadores no olvidan que los asesinatos son todos reprochables y, por lo tanto, son ellos mismos irreprochables. Peor aun, es una concesión al subrayado y la redundancia, un pecado de lesa cinematografía, ya que el condenado acababa de pedir perdón a los padres de las víctimas. También es una concesión a la irrealidad cinematográfica después de dos horas de impecable fidelidad con las cosas. Y para colmo, es una imagen falsa, porque la espantosa maquinaria del asesinato judicial que el film muestra minuciosamente no puede compararse en su monstruosidad con la del crimen más espeluznante. La pena de muerte es más monstruosa porque es un asesinato frío y sin castigo y la coartada de una sociedad que no se hace responsable de sus lacras. Es un asesinato simbólico y es también un asesinato que hace banal la muerte porque la reduce a un conjunto de expedientes y rituales. La pena de muerte se escuda en la venganza religiosa, en la justicia primitiva, en la seguridad de los ciudadanos, pero no es más que la expresión más hipócrita del terror social y la confesión de que la piedad humana no forma parte de la organización del mundo.

Pero, a pesar de esa concesión, *Mientras estés conmigo* está contra la pena de muerte porque se toma el tiempo y el trabajo (no como expresión de voluntad ni de paciencia sino de ética cinematográfica) de describir en serio cómo es el pasillo de la muerte con sus trámites, sus dispositivos, su infinita maldad esterilizada. En *No matarás* de Kieslowski, las rutinas de los verdugos eran tan torpes y tan primitivas, que los afanes de los guardias por cumplir su cometido se parecían a los del asesino, igualando una vez más ambos momentos. Aquí, en cambio, aunque los flashbacks de la escena del crimen revelen la indefensión de los adolescentes masacrados y la ventaja física de sus matadores, estas circunstancias no se comparan con las infinitas precauciones que aquí se toman para que la ejecución llegue a buen puerto sin inconvenientes. Kieslowski alegaba que no era tan fácil matar a un hombre. Tim Robbins demuestra con los procedimientos de su cine que el Estado puede matar en automático, limpiamente, a la hora señalada y protegiendo física y psicológicamente a los autores materiales: es una simple cuestión de presupuesto y organización.

También hay en *Mientras estés conmigo* una escena extraordinaria. Susan Sarandon (en una actuación que si no es premiada con el Oscar demostrará definitivamente que los de la Academia son seres despreciables) encarna a la monja que acepta acompañar al condenado en sus últimos días. Poco antes de la ejecución, se refugia en el baño y le implora desesperadamente a Dios que le dé fuerzas para la tarea. Una enfermera, que forma parte del escuadrón de la muerte, la ve sin que la monja lo advierta. Acostumbrados a la previsibilidad, aguardamos un diálogo entre las dos mujeres. Este no ocurre: la enfermera se desliza para no tener que enfrentarse con la monja y sin decir una palabra delata que su silencio es la única respuesta ante la ausencia de un dios de los verdugos.

El centro narrativo de *Mientras estés conmigo* es esa monja y sus esfuerzos por estar a la altura de la misión que ha elegido: despertar la bondad en un mundo encallecido. No se trata de fe, de abnegación o de caridad sino, como ella misma lo dice, de un trabajo. Un trabajo con los chicos de la escuela en la que enseña, con los padres de las víctimas sedientos de venganza, con el condenado y con ella misma. El trabajo de amar al prójimo, de arrepentirse, de perdonar. *Mientras estés conmigo* es una película sobre el dolor, sobre el sufrimiento. Y sobre la alegría de no ser insensible al dolor y al sufrimiento. Es una película profundamente religiosa, porque muestra que no hay nada especial en el sentimiento religioso. Que no es una creencia ni una práctica ni una educación sino una construcción del corazón humano: la confluencia de la verdad, el amor y la dignidad. Sarandon no pretende que el asesino confiese ni que acepte los sacramentos, solo que acepte que ha sido responsable de sus actos. Lo que está en juego es el reconocimiento de la humanidad ajena y el de la propia. La monja no es una santa sino una voz alternativa frente a la furia del mundo. Pero una voz al alcance de cualquiera. Es la utopía democrática de la religión.

Hay que tener una gran honestidad y un gran coraje cinematográfico para dejar hablar y sostener esa voz, para que no sea un instrumento del sentimentalismo ni un ingrediente que se mezcle con el suspenso y el espectáculo. Robbins lo logra con un clasicismo despojado, con un seguimiento encarnizado del elemento que resuelve cinematográficamente la espiritualidad de la película, que es el encuentro y el desencuentro de las miradas. Un recurso de sobriedad clásica que se acompaña con una curiosa declaración en los títulos finales: "Esta película ha sido montada con máquinas antiguas", que apunta al rechazo de las modernas técnicas de edición en video, tal vez un recurso que induce a una insensibilidad y a un automatismo que son los mismos de la cámara de la muerte. Una declaración apropiada para una película que establece que aún circula la sangre por las venas del cine americano. ■

El nombre del juego

Get Shorty
EE.UU., 1995, 103'
Dirección: Barry Sonnenfeld
Producción: Danny De Vito, Michael Shamberg y Stacey Sher
Guión: Scott Frank sobre la novela de Elmore Leonard
Fotografía: Don Peterman
Música: John Lurie
Montaje: Jim Miller
Intérpretes: John Travolta, Gene Hackman, Rene Russo, Danny De Vito, Dennis Farina, Delroy Lindo, James Gandolfini, David Paymer.

Party salvaje

por Quintín

Claro que nunca estuve, pero me imagino una fiesta en Hollywood. Los invitados están alegres, visten sus mejores galas y derrochan optimismo. En un corrillo vemos que la gente comenta que las estrellas nunca pagan la cuenta en los restaurantes, pero todos tienen el dinero suficiente para no sufrir demasiado por eso. De pronto, un recién llegado hace circular una frase entre la concurrencia y todos asienten dándose palmadas: "¿Qué sentido tiene vivir en Los Angeles y no dedicarse al cine?". ¡Qué gracioso! Junto al piano, un banquero le comenta a un ejecutivo: "Hacer un guión es fácil. Te ponés a escribir y cuando juntaste 150 páginas, ya está". Y el ejecutivo contesta con sorna: "No sé para qué les pagamos tres millones a algunos guionistas". Acá llega Rene Russo. Varios se pelean por sacarla a bailar. Cuando se cansan, le piden que haga su famoso grito perforatímpanos para amenizar la velada. Pero en general, los actores se involucran poco en la farra, son los invitados que se toman sus tragos, saludan a los conocidos y se retiran temprano. Nadie les pide que actúen, apenas que exhiban un poco la sonrisa que los hizo célebres. Finalmente todo languidece, los últimos borrachos salen tambaleándose. Los mozos recogen los restos. Uno de ellos le comenta a otro: "Qué fiesta aburrida. Y encima, no sé si te fijaste, los tipos parecen medio maricones, las minas no les dan mucha bola. Mi viejo me contó que en una época lo invitaban a George Raft, que caía con una pandilla de gángsters y ahí sí que se animaba". En eso pasa el dueño de casa, un productor, y escucha la conversación. Y le dice al mozo: "Seremos medio maricones pero mirá la guita que tenemos. Y a mí también me contaron de esas fiestas. Los gángsters se morían por que los invitaran. Aunque pensándolo bien podríamos traer alguno para la próxima".

Rene Russo, John Travolta, Gene Hackman y Danny De Vito en *El nombre del juego*

El nombre del juego no es nada. O, mejor dicho, es esa fiesta de Hollywood y se hacen esos chistes. Una absoluta intrascendencia matizada por guiños de segunda mano, chascarrillos de autobombo que los presentes festejan como finas ironías. En el tratamiento hay un poco de *Las reglas del juego*, otro poco de *Disparos sobre Broadway* y de *Tiempos violentos*: la fiesta caricaturizada, el gángster guionista, la presencia de íconos salvajes pero carismáticos. Hay una historia policial que se resuelve en una película, como para demostrar que la vida es celuloide. La chica se queda con el más hombre (el que no es enano y se anima a bajar cuando hay ruidos en el living), los gángsters son más astutos y más guapos pero el cholulismo los pierde. Salvo a Travolta, que es un vivo del año cero porque vio todas las películas. En cambio, Dennis Farina, el más antipático, es al que no le gusta el cine. Los negros no se lucen y los latinos estacionan los autos y tienen prohibido hablar de cine. En este Los Angeles, todo el mundo es parte de la industria cinematográfica, no hay guetos ni policías bravos y no pasa otra cosa que lo que sale en *Variety*. Es cierto que liquidan a unos cuantos, pero a los muertos se los trata como secundarios que no salieron en un casting. Es un poco como *El último gran héroe.* Falta que todos los teléfonos tengan característica 555. Para algunos, esta es la idea de una sátira mordaz. Se decreta que Hollywood ama a los gángsters y que los gángsters aman a Hollywood. Y se comprueba en un acto de lucidez impar que los dos oficios se practican según las mismas reglas. ¡Los deals de Hollywood son como aprietes de usureros! ¡Jo, jo, jo! Y como para que no queden dudas, todo desemboca en un set de filmación con cameos de Harvey Keitel y Penny Marshall (como Marshall no es muy conocida, pintan su nombre en el estacionamiento). Antes, para acelerar la simbiosis, Travolta le enseña a De Vito cómo intimidar a un tipo con la mirada en una escena que pretende ser una cumbre de actuación y es embarazosa para todo el mundo

El nombre del juego está basada en una novela de Elmore Leonard. Julian Cooper y Eduardo Hojman me dicen que el libro es mucho mejor que el film. Yo no lo leí pero voy a esperar para hacerlo que se me pase el recuerdo que me proporcionó la película. No quiero ver las caras de bobos de Travolta, De Vito, Hackman, Farina, Lindo y compañía cada vez que doy vuelta una página. Ninguno me parece un mal actor y soy hincha de Travolta de la primera hora. Pero lo que hicieron Barry Sonnenfeld y sus hordas es imperdonable. La película es un esqueleto sin carne alguna que con el pretexto de mirar a esa gente desde adentro no hace más que exponer que de tanto mirarse el ombligo se termina teniendo miedo hasta de filmar la cama. ■

Cazadores de utopías

Argentina, 1995, 145'
Dirección: David Blaustein
Producción: Rodolfo Hermida
Guión: Ernesto Jauretche
Fotografía y cámara: Alejandro Fernández Moujan
Música: Litto Nebbia y el tema "La montonera" de Joan M. Serrat
Montaje: Juan Carlos Macías
Investigación y asesoramiento histórico: E. Jauretche y Mercedes Depino.

Los hijos de fierro

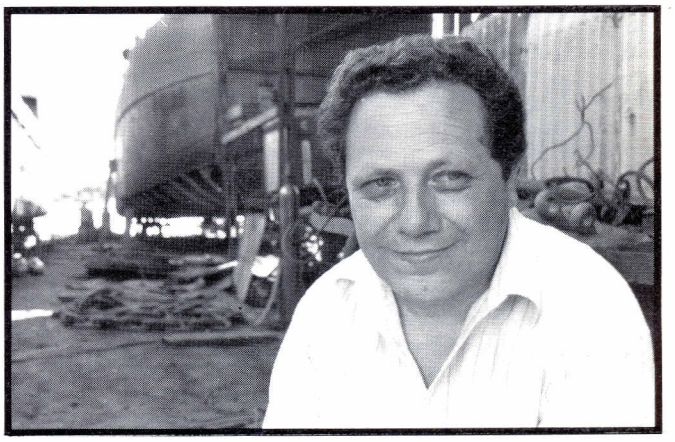
por Gustavo J. Castagna

La primera impresión que se tiene ante *Cazadores de utopías* es que se termina rápido. La segunda es que uno se ve abrumado y emocionado frente a las imágenes y los testimonios del film de Blaustein. La tercera es que se trata de una película inteligente, hecha con pasión y conocimiento, con furia y con placer, con innegables aportes para la reflexión y el debate. La cuarta es que por fin la década y la generación del 70, especialmente la agrupación Montoneros, tienen su testimonio visual. La quinta es que el trabajo documental y de entrevistas realizado por Blaustein y su equipo excede los límites de la corrección y la convención televisiva para elegir el camino más adecuado: centrarse en la fuerza de los testimonios y no resguardarse en la cómoda idea de acumular material de archivo. *Cazadores de utopías* muestra imágenes poco vistas (por ejemplo, la tanqueta ordenada por el comisario Villar entrando al lugar donde se velaba a los muertos de Trelew) pero la elección mayor pasa por otro lado más sugestivo e interesante, el de los 34 entrevistados que aparecen en la película. Los hechos históricos están mostrados rápidamente como si el film estuviera —y lo está— más compenetrado en los relatos que en el mismo contexto donde se sucedieron los acontecimientos. Es que *Cazadores de utopías* no necesita ilustrar sino narrar una parte de nuestra historia desde los mismos protagonistas. Y lo hace de la mejor manera: seleccionando el material de archivo solo imprescindible, anulando cualquier posibilidad de introducir una voz en off explicativa, armando varios contrapuntos entre las voces de los entrevistados y elaborando un complejo mecanismo interno que se sucede sin pausas. En ese sentido, la película retrata una época de manera asombrosa. Y la retrata desde las presencias hasta las ausencias. Justamente, esta es una de las claves del film: recrear una historia particular desde el horror absoluto (Graciela Daleo), provocar un crecimiento dramático notable por medio de relatos breves, proponer la complejidad misma que se entabla entre los argumentos de los militantes y desentrañar el tema de la lucha armada desde distintos puntos de vista (jóvenes combatientes, viejos peronistas, representantes barriales, dirigentes obreros, estudiantes universitarios, integrantes de la JP, el secretario general del MNJ, Abal Medina).

Cazadores de utopías, decíamos, no necesita aclarar el porqué de algunas ausencias. Por eso elabora un espacio en off que siempre está en constante tensión con las imágenes. No muestra a los arrepentidos de la época ni ofrece los motivos de las acciones realizadas por los Montoneros. La dirigencia está citada esporádicamente por algún combatiente sin nombrar a sus integrantes pero durante todo el film actúa por omisión. Es que *Cazadores de utopías* relata las vivencias de una generación desde el riñón de la misma generación y no desde la historia oficial de cualquier procedencia ideológica y partidaria de los últimos quince años.

Nada más alejado del film de Blaustein que las palabras falsamente objetivas de los comunicadores sociales sobre la lucha armada. *Cazadores de utopías* viene a patear el tablero sobre una época de la cual siempre se muestra su cara violenta sin analizar dentro de ese contexto el sentido político de las prácticas revolucionarias. Pero la película no pide disculpas por la violencia. Todo lo contrario, ya que a partir de los testimonios, se toma conciencia del consenso popular que tenía la lucha armada en un momento en que los protagonistas percibían un clima prerrevolucionario ante la inminente vuelta de Perón.

Y es justamente en esa riqueza verbal decidida desde varios puntos de vista que surge la figura del General como pieza clave. Pero *Cazadores de utopías* tampoco da una opinión definitiva sobre Perón. Mediante los relatos conocemos un Perón mito, otro enojado, otro contento, otro viejo y enfermo. En esas opiniones divergentes, la película enlaza las distintas declaraciones en un único punto: el dolor por la pérdida del líder como si se tratara de un padre. Y este es otro de los momentos claves de la película: los hijos de fierro ante la ausencia de la figura paterna. Es decir, que *Cazadores de utopías* trabaja en todo su desarrollo un material de exposición, de planteo permanente y de conclusión emotiva. Actúa desde las fibras íntimas de una generación a la que por primera vez una película le entrega el rol de protagonista. Y está bien que así sea. ■



Luis Venencio en *Cazadores de utopías*

Entrevista con David Blaustein y Mercedes Depino

El mundo se incendiaba

La entrevista que con Mario Wainfeld le hicimos a David Blaustein y Mercedes Depino, director y corresponsable de la investigación histórica respectivamente de Cazadores de utopías, *fue una especie de prolongación de la película. Como si se tratara de que dos personajes más dieran su testimonio sobre la trágica y silenciada década del 70 en la Argentina. De ambas experiencias surge la sensación —sepultada por una sucesión de historias oficiales— de que hay una discusión política sobre la época que la represión dejó trunca pero que resurge cada vez que los protagonistas hablan sobre ella sincera y libremente. También se recupera una sensación vigente en aquel momento: que lo ocurrido fue la experiencia colectiva de una generación y que esa discusión involucra a todos los participantes. Uno de los méritos de* Cazadores de utopías *es haber inaugurado lo que tal vez sea una utopía nueva: que la necesaria comprensión del pasado es posible a partir de la decisión de romper el silencio y alzarse sobre el sensacionalismo y el horror.* ***Q.***

Quintín: ¿Cómo nació la película?
Blaustein: La película tiene dos orígenes. Por una parte un origen común con Mercedes Depino, que fue un frustrado documental sobre Germán Abdala. Entonces quedamos en hacer otro proyecto. Ahí se engancha una experiencia con Ernesto Jauretche, con quien estuve exiliado en Méjico y con quien habíamos hecho un delirio de ficción para presentar en un Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en La Habana, que después nunca se hizo. Ernesto había empezado a trabajar mucho el tema de historias de vida en Méjico, con ex militantes de la Tendencia en general, de Montoneros, etc. Nos juntamos y empezamos a trabajar muy desprolijamente sobre un documental que de alguna manera fuese la historia de todos nosotros, una historia de la Tendencia te diría, no de Montoneros necesariamente, una historia generacional.
Q.: ¿Cuántas horas de material tenían?
Blaustein: Nosotros terminamos teniendo 80 horas de entrevistas y 40 horas de material de archivo. Todo el material de Betacam lo pasamos a VHS y desgrabamos todo el material. Yo hice un primer subrayado de todas las entrevistas, resaltando de cada entrevistado lo mejor, que de alguna manera coincidían con algunas anotaciones que habíamos hecho en rodaje. Los investigadores, Mercedes y Ernesto, tenían primero un acercamiento a los entrevistados y en base a eso ellos construían un cuestionario tentativo, que era lo que a mí me servía como guía en el rodaje, en las respuestas de los entrevistados, yo iba anotando una especie de guión tentativo. Cuando me puse a marcar, de las primeras 80 horas pasamos a 17, de 17 a 13, de 13 a 10 y así sucesivamente.
Q.: ¿Cuál fue el criterio para elegir el lugar de cada entrevista?
Blaustein: Eso tiene que ver con dos criterios. Uno tenía que ver con el criterio de oxigenar la imagen, en el sentido de buscar la mejor tranquilidad y laxitud posible, en el sentido de que estábamos hablando de cosas muy enterradas, muy vinculadas a la mierda, a la clandestinidad, a la tragedia, a una historia que recién se descubría por primera vez; entonces queríamos básicamente oxigenar la imagen por un lado. De ahí que en algunos casos el escenario tenga que ver con cosas muy serenas, muy bucólicas. Pero no tiene que ver con lo light o lo superficial sino que tiene que ver con relajar al espectador frente a una cosa que se iba a contar y que podía llegar a ser terrible, salvo el caso de la entrevista a Graciela Daleo en la que intentamos reconstruir una idea de campo de concentración. En otros casos la idea era dar la sensación de que el fenómeno que estábamos describiendo había tenido que ver con un perfil de país donde los sindicatos más clasistas, más ideológicos y más revolucionarios del país eran los de Sitrac-Sitram, que eran los obreros mejor pagos del país. Queríamos mostrar, por un lado, que el fenómeno de la guerrilla tuvo lugar en un país industrial, en un país en el que había una ofensiva popular donde la gente peleaba por una mejor distribución de la torta. Y, por el otro, que ese país no existe más. Esta es la idea por la que Framini aparece en una fábrica textil destruida, Cacho El Kadre está en el Riachuelo o Gonzalo Chávez está en los astilleros navales de Río Santiago. Esto en algunos casos. En otros casos, tiene que ver con la actividad de aquella época. Hubo escenarios donde a mí me hubiese encantado poder trabajar. Nunca pude hacer algo en Puente 12. Para mí era central, pero era muchísimo kilombo de producción, el sonidista muy amigo de Mercedes era un neurótico insoportable. Y yo hubiese querido trabajar más las entrevistas, pero estábamos trabajando sobre temas muy duros. Pero me hubiese gustado trabajar mucho más entrevistas más móviles para darle más movilidad a la imagen. Pero era elegir otra vez entre el tema de la estética y el tema del contenido. Todo el tiempo que hacíamos exteriores a la gente le costaba mucho concentrarse. Para la gente el tema de la intimidad, de la tranquilidad, de poder pensar... A la gente normalmente le molestaba el tema de los cortes, estar pendientes de si entraba un colectivo o no los sacaba de su concentración y no era un tema fácil.
Depino: Una cosa que me parece importante es que las preguntas eran muy amplias, no eran preguntas puntuales. Había algunos temas que no aparecían en los entrevistados, por ejemplo el tema de la teoría de los dos demonios, un solo personaje habló de eso. En general no intentamos inducir a que contestaran preguntas puntuales para permitir que recuperaran la memoria y hablaran de todos sus recuerdos.
Q.: ¿Qué reacción despertó la filmación de la película?
Blaustein: Una cantidad de gente nos dijo que éramos unos locos de atar. En general, había dos tipos de reacciones. Una es *vos no aprendés más* y otra es *en qué kilombo te metiste*. Hay una cantidad de hijos de puta que ahora llaman porque quieren estar en el momento histórico del estreno, y otros que nos estimularon cuando salió el primer reportaje en *La Maga*, en agosto del 94: Quique Masllorens me llamó y me llamó Juan Irigaray, un gran compañero que estuvo mucho tiempo en Madrid: qué maravilla, lo que quieras. El resto, estímulos... nada. Digo, recién cuando empezó a trascender que el material era alucinante... empezaron a apoyarnos. Había una enorme desconfianza profesional porque yo soy mucho más productor que director, y había una enorme desconfianza política hacia la película. ¿Qué es esto de que ustedes van a hacer una película sobre aquella época con plata del Instituto? ¿Quién banca esto, Anzorregui? Y bueno, muchísima desconfianza por la trayectoria y los presentes de cada uno de nosotros. Eso fue muy duro. Aparte, esto implicaba que los laburos de Mercedes y de Ernesto eran

primero aflojar a la gente y una vez que ellos lastimosamente los convencían o los engañaban, después venían a testimoniar frente a la cámara. Entonces, bueno, hacíamos una técnica de ablande: la primera media hora nunca servía, y se usaba básicamente para que los testimoniantes nos contaran su primera experiencia de relación con la política. Ahí tengo una teoría, que es para discutir con el amigo Wainfeld, son contadísimos los casos nuestros de gente cuyos padres son peronistas. Sí, claramente fue una experiencia pequeñoburguesa con padres claramente gorilas, buena parte de ellos. Está bien, nosotros no pusimos muchísimos militantes obreros, pero en buena parte uno vuelve a reivindicar aquel fenómeno que nuestros amigos llamaban la nacionalización de los sectores medios: en la película se vuelve a replantear exactamente eso. El ablande era básicamente eso, la gente contaba el recuerdo de los bombardeos de Plaza de Mayo, el recuerdo de la guerra civil española, mi viejo me llevaba a los actos del 1º de mayo, algunas lecturas, mucha gente por el lado de la formación cristiana, y esto de alguna manera nos iba introduciendo en el tema, hasta que uno, a partir de sentir que la cosa estaba más o menos ablandada, entrábamos sobre la etapa que ese testimoniante nosotros sentíamos que había cubierto. No todos testimoniaron sobre lo mismo sino que segmentamos como para que pudiéramos ir armando el rompecabezas.

Depino: Completando, por lo menos desde nuestros testimoniantes, casi era fundamental lo que significó la revolución cubana y me parece que en la película se ve a través de Cacho El Kadre, que es el peronista puro de la etapa revolucionaria de la década del 60, justamente él es quien introduce el tema del Che Guevara y muestra cómo, de algún modo, la estrategia revolucionaria en la Argentina vinculada al peronismo pasaba muy directamente por lo que significó la lucha del Che.

Q.: ¿Cuál es la intención de la película?

Depino: Es difícil, porque seguramente tiene muchas entradas, muchas intenciones. Una de las intenciones primeras es destruir la teoría de los dos demonios. Justamente en la película aparece poco, porque los que hablaron lo hicieron desde otro lugar, desde su experiencia militante, ni siquiera la tuvieron en cuenta. Queríamos destruir la idea gestada a partir de la vuelta de la democracia en el 83 de que todo fue una confrontación de aparato contra aparato y que ganaron los militares. El segundo objetivo era mostrar que esta historia fue un proyecto de una generación que fue la década del 70, donde lo que se planteaba era la transformación de la sociedad. Los que murieron en esa causa, que no eran demonios, en realidad tenían un objetivo político que estaba muy vinculado al contexto internacional, al contexto latinoamericano y particularmente lo que significaba la lucha histórica del peronismo. Y lo tercero que me parece importante, era transmitir un fresco de la época, donde había mucha potencia, mucha alegría, mucha efervescencia, mucho vértigo. Eso aparece en esos días tan maravillosos que significaron el triunfo popular del 73. Nuestros jóvenes de hoy recibieron otro mensaje. Queríamos empezar a hablar de eso que no se habla, lograr un punto de partida totalmente abierto para discutir esa época.

Wainfeld: Frente a este tema hay etapas. La teoría de los dos demonios es un planteo fuerte, un segundo planteo es algo así como que la conducción fue el flautista de Hamelin, los militantes fueron los que los siguieron. Una conducción mala, militantes buenos que no entendían nada. Me parece que la película de eso zafa un montón. Porque los tipos la cuentan muy bien, hay varios que dicen "esto yo lo decidí, a mí nadie me llevó de la nariz", aun en la "contraofensiva". Después viene algo que para los pibes que vienen en una etapa ulterior también es jodido: decir que ese fue el mejor momento de la historia, que el mundo fue maravilloso hace 25 años y ahora es todo una bosta. Es un mensaje aplastante. El mundo fue muy lindo, con Cámpora todo muy lindo, nos cagaron a balazos y ahora cada uno está en su casa. ¿La película no corre el riesgo de caer en eso?

Depino: Hay varias cosas en lo que vos decís. Una es el tema de la conducción. Nosotros no queríamos que esta fuera una película de debate interno de los Montoneros. Si la película terminaba concluyendo que tenemos que discutir con Firmenich, fracasábamos; no queríamos eso. Sí planteamos que ya desde la época del 70 había diferencias en la organización y que se cuestionaba a la conducción. Respecto del tema de la contraofensiva, es cierto que en la película se dice: todos los que volvieron no fueron obligados. También queda subyacente ahí una responsabilidad política de la conducción por decir que las condiciones estaban dadas para que se haga la contraofensiva. Los militantes que estaban afuera y que se enrolan en la contraofensiva no tenían ni la capacidad ni la permanencia en el país como para decir efectivamente: es buena la contraofensiva. En realidad creyeron en una decisión política de la conducción de decir: las condiciones están dadas para que volvamos a hacer política en la Argentina. En cuanto a lo que vos decís de los jóvenes, creo que efectivamente nosotros tenemos una cosa de mucha nostalgia de ese período, porque los que vivimos esa época teníamos una fuerza, sobre todo por la posibilidad de discutir proyectos políticos y sociales en ese momento. Eso creo que es lo que le da la fuerza a nuestra generación. Sin embargo, me parece que la película es digna y honesta en esto: también hay una gran reivindicación de la democracia. Hay personajes que cuando hacen una evaluación de todo esto, como el Mosquito de Rosario, hablan desde lo que significa seguir avanzando y profundizando esta democracia que logramos construir. Es decir, me parece que la película, además de ser honesta y digna, no deja para los jóvenes la idea de que éramos todos unos héroes y que hay que esperar a un nuevo héroe que venga a plantear acá un proyecto transformador. Porque creo que también podíamos decir "bueno, muchachos, esto fue lo lindo, hay que esperar que alguno chifle o que se den las condiciones de crisis social y demás, entonces otra vez hacemos lo mismo". Creo que eso en la película no aparece.

Wainfeld: Creo que no queda para nada eso. Pero hay una lectura posible, uno diría, del testimonio de Vitali y de Caparrós. Caparrós dice "está todo claro, éramos todos unos giles, pero nos llevaron de la nariz y yo estoy en casa cocinando con mis chicos". Y en Vitali todo era muy lindo pero era muy caro y nunca más se pudo. Pero es uno de los elementos de discusión posible. Me parece que está bien resuelto porque la película suena honesta y no suena quebrada.

Blaustein: Era muy difícil pautar los finales tentativos de la película. En realidad la solución del final nos la dieron los pibes que desgrabaron todos los testimonios. Estos pibes al principio eran tres y cuando el volumen del trabajo aumentó empezaron a ser siete, que eran todos estudiantes de TEA, todos pibes de alrededor de veintipico. Lo alucinante fue que empezaron a llamarse por teléfono y a intercambiarse impresiones sobre los testimoniantes de la película. Decían: alucinante lo de Daleo, yo tengo un plomo, este no. Cuando terminamos de desgrabar todo el material, yo los junté porque los pibes querían saber sobre la película y yo quería saber qué les parecía a ellos. Los pibes dividieron los testimoniantes en dos, los que te contaban la vida en anécdotas y los que te contaban la vida como una especie de manual de Grosso. Estuvimos discutiendo sobre eso, les conté la historia de la película y después hicimos una especie de ranking de testimoniantes donde para los pibes la Daleo arrasaba, Caparrós probablemente era el que más rechazo juntaba por su manera de ser, no por lo que decía, porque los pibes se identificaban mucho en el discurso de Martín. Y los pibes fueron los que plantearon la demanda... una cosa contradictoria. Porque decían por un lado: a todos los testimoniantes de tu película nosotros les compraríamos un auto usado, y por otra parte decían: seguro que todos estos tipos están laburando para el menemismo. Nosotros queremos saber qué hace esta gente. Bueno, les contamos fulano, mengano, zutano, perengano. Ahí fue cuando se me ocurrió uno de los finales tentativos, que era el tema del realismo americano, del rolling final de lo que hacen hoy los personajes. Porque yo tenía la sensación de que todos los tipos con los cuales compartí esa generación estaban reconstruyendo su vida personal, militando en cosas nuevas, aportando a la ecología, al feminismo, a la vida académica, a lo que quisieras. Pero la sensación que estaba dando el establishment de que toda la generación del 70 era una banda de quebrados que estaban al servicio del menemismo, del yuppismo, de las transnacionales, yo sentía que no era verdad y, si estaba equivocado, quería al menos trabajar sobre esa tesis. En ese sentido los testimonios finales tienen que ver con esa posibilidad. Es decir, no demos la sensación de los derrotados, no demos la sensación de la tragedia, demos la sensación de que aquello tuvo sentido y de que hay un futuro a conquistar. En realidad lo que existe es que hay, por parte de la nueva militancia, una visión absolutamente heroica de la década del 70, que tiene que ver con una visión absolutamente miserable de su propio presente. En aquel artículo de *Página 12* de la FUBA, nosotros somos Gardel y todos los tipos que hacen política hoy son una mierda. Digo, uno va a generar con esta película una cantidad de subproductos no esperados, creo que cuando el viejo Babio dice en determinado momento que la utopía es como un horizonte, es una cosa que sirve para avanzar, creo que está dando en el clavo de alguna manera.

Había más cosas en la película, pero me parece que combinaba bien este tema de la

melancolía, que era imposible que la película no lo tuviera porque después de semejante derrota no se podía pensar en otra cosa, pero no podía dar la sensación de la tragedia, del horror y de la derrota que hubo a partir del 83, donde todos nosotros éramos ingenuos y a todos nosotros nos levantaron a las tres de la mañana de la casa de Papá y Mamá, en pañales, siendo nosotros inocentes, conducidos por una caterva de fascistas fanáticos, sin saber qué objetivos perseguíamos y que nos usaron asquerosamente. En ese sentido, la imagen de Mario del flautista de Hamelin me parece brillantísima. Creo que si en la película hay algo que queda claro es que el mundo se incendiaba en aquella época. En el año 74, cuando nosotros nos vamos de la Plaza, Perón nos echa y le importa tres carajos, en aquella época los movimientos africanos habían tomado los gobiernos por las armas, los americanos se retiraban de Vietnam, y el imperialismo americano, digo no cualquiera, lo derrocaba a Allende de la mano de Pinochet. En aquella época era muy difícil tener cierta tranquilidad para analizar algunas cosas. Probablemente hay una enorme cantidad de cosas que la película no explica. Pero, bueno, había que elegir por una alternativa y había que elegir básicamente por poder transmitir a la gente la sensación de que aquello valió la pena, creo que esta es la sensación. Por eso Luis es el que cierra la película diciendo "valió la pena". Podemos discutir miles de cosas pero que valió la pena y que no nos arrepentimos creo que es el sentido central. Pero solamente un energúmeno podrá pensar que la película es una apología del delito, o que plantea que la lucha armada puede llegar a ser una estrategia válida hoy. Creo que el mensaje democrático de la película está. Pero hay un montón de ideas que tiene la película que no cubre, que se podría discutir perfectamente.

Wainfeld: Hay dos o tres ausencias que para mí quedan bien, pero que por ahí habría que ver por qué vinieron. Una muy fuerte, muy piola y muy moral es la falta de voz en off, que no haya un profesor de Educación Democrática que explique todo lo que es el mundo. Dos, la ausencia de la conducción de Montoneros. Tres, la ausencia de tipos más jodidos, en el pasado o en el presente. Cuatro, la de los tipos que se quebraron. (Yo no creo que sean todos malos tipos, creo que el mundo es más difícil.) Y quinto, los tipos del menemismo. Esas ausencias, ¿a qué vienen?

Blaustein: Lo de la voz en off es claramente una elección nuestra. Hacer esta película con la voz en off hubiese sido terriblemente fácil y mezquino. Desde el principio quedó claro que no iba a haber voz en off y que toda la película se iba a ir explicando a sí misma. En cuanto a la ausencia de la conducción, nosotros lo estuvimos buscando a Firmenich prácticamente desde el principio porque nos parecía que evidentemente era un personaje central de la historia. Cuando al final lo encontramos, cuando Firmenich nos recibió, la película ya era claramente un fresco de militantes anónimos que a nosotros nos gustaba muchísimo; y después porque nos terminó dando una mano muy importante negándose a declarar: dijo textualmente que era escupir para arriba y por otra parte porque hizo una serie de consideraciones políticas sobre todos nosotros. Firmenich pensaba que políticamente nosotros éramos el enemigo. Entonces, bueno, nos resolvió un problema porque de alguna manera eso hubiese sido importante. Lo podríamos haber puesto en algún tipo de material de archivo que Firmenich hizo en el exilio. Pero el material de archivo era terriblemente violento y lo hubiese puesto a él en un lugar central de la película que le hubiera quitado riqueza al resto del relato.

Depino: A mí me parece que una de nuestras preocupaciones centrales al hacer esta película era que la actitud que tuvo la conducción de Montoneros después del 83 nos inhabilitó durante bastante tiempo para poder hablar de la época. Siempre comparábamos con lo que había pasado con los Tupamaros. Los Tupamaros también fueron derrotados, pero cuando muere Sendic es acompañado por masas populares en Montevideo, porque independientemente de que estuvieran a favor o no de Tupamaros él era un líder reconocido con determinadas características ideológicas. Cuando Firmenich vuelve, se entrega y después sigue haciendo sucesivas apariciones públicas, no haciéndose cargo de la responsabilidad política de su conducción en la década del 70.

Blaustein: Estuvo siempre. Hay una cosa instalada en la cultura de la gente que es terrible. El alfonsinismo ayudó, creo que lamentablemente, a una cultura política en los organismos de derechos humanos. Creo que no es justo este asunto de que la conducción se salvó y los que murieron eran todos tipos de base, porque hasta el 78, 79 y 80, la conducción renovó varias veces sus propios cuadros, hubo muchos tipos de la conducción de la organización que murieron. Entonces, yo creo que regalarles el rol de conducción a estos sobrevivientes también es cagarse en una enorme cantidad de tipos que fueron conducción de Montoneros, con visiones radicalmente distintas, me refiero al Negro Quieto, a Osatinsky, a Mendizábal, a la propia Arrostito. Hay una enorme cantidad de tipos que en su momento llegaron a niveles de responsabilidad y que murieron. Por otro lado, una de las ventajas que tiene la película es que nosotros por primera vez nos ponemos como sujetos de la historia, no como víctimas. Creo que este es un argumento central. Volvemos al caso de los Tupamaros, vos ves a los militantes de Tupamaros, ves a buena parte de la izquierda de América Latina que perdió, y no es tanto llanto, macho, no es tanto llanto. Perdimos, y perdimos. En este caso es decir por primera vez: nosotros no somos bestias, nosotros apostamos a esto. De ahí viene la palabra de cazadores, nosotros salimos a cazar, cazador sale a cazar y está dispuesto a matar y está dispuesto a morir. Este es el sentido del uso de la violencia. Nosotros siempre nos constituimos como sujetos históricos que querían un cambio de esta realidad. Este es el costo político que pagamos. De alguna manera hay un discurso dentro de algunos organismos de derechos humanos que es el tema de la inocencia, de que mayoritariamente los 30 mil desaparecidos eran inocentes, y esto no es verdad. Hasta el 85 el discurso de los organismos era *todos son víctimas*, en realidad eran pobres muchachos que eran estudiantes y los vinieron a buscar a las casas.

Wainfeld: O que eran los mejores, que también es denso el tema. Resolver que los muertos eran los mejores.

Depino: Lo de los mejores vino después.

Blaustein: Entonces los sobrevivientes somos una mierda.

Wainfeld: "Resulta que los 30 mil mejores argentinos murieron" es una frase muy jodida. Digamos, situarlos en un lugar de víctima o situarlos en un lugar de absoluta élite.

Depino: Es como *por algo será* pero del otro lado; si sos sobreviviente, *por algo será*. Después de lo de la inocencia vino esta cosa de la heroicidad, dejaron de ser víctimas para pasar a ser los héroes de la historia y los que sobrevivieron, vaya a saber por qué...

Blaustein: Pero acá lo que sucedió es que se llevaron a toda una cantidad de gente que intentaba cambiar la realidad, fuese delegado gremial, de unidad básica, villero, combatiente, montonero, del ERP, o lo que fuese. Hay que entender que el golpe de Estado del 24 de marzo del 76 está hecho para dar vuelta al país como una media. El establishment tiene una brutal reacción a partir del rodrigazo, porque el rodrigazo era expresión de una organización social del país como nunca la Argentina había tenido, al margen de los partidos políticos. Acá está instalada una cultura que dice que el golpe del 76 viene para combatir al gobierno de Isabel y a la guerrilla, pero la guerrilla ya políticamente estaba muerta. Esta es la realidad que uno tiene que terminar de entender, la de los 700 mil obreros industriales menos, las 50 mil pequeñas y medianas empresas menos, el afianzamiento de los grupos económicos. Gonzalo Chávez y Ricardo Fernández hablan claramente en la película de la complicidad de las fuerzas armadas, de las patronales de las empresas estatales con la desaparición de las listas de delegados. Nos faltó un testimonio mucho más brutal, que fuese un delegado gremial de una fábrica industrial que claramente pudiera decir, para que quedara absolutamente redondeado, algo que de todas maneras creo que queda implícito, que claramente las gerencias de las multinacionales colaboraron en darles las listas de delegados gremiales a la represión. Esto es absolutamente indudable.

Wainfeld: Me parece que quedó pendiente la pregunta sobre las ausencias de gente que se quebró y menemistas.

Blaustein: En el caso del menemismo había una decisión previa de incorporar a aquella gente perteneciente a la generación del 70 que hoy ha optado por el menemismo, porque podía llegar a ser una alternativa realmente representativa. Hicimos varias entrevistas al respecto, de las cuales no quedó ninguna, básicamente porque si bien en el relato algunas opiniones podían llegar a ser anecdóticamente coincidentes, el perfil del relato era absolutamente desangelado, distante y no planteaba grandes alternativas de interpretación, y todo el tiempo estaban cuidándose de que no hubiera ninguna connotación ideológica que de alguna manera pudiera amenazar el presente. En algunos casos donde los testimonios quedaron casi hasta el final, había tanta diferencia entre el peso emotivo de algunos relatos y la frialdad de otros que daba la sensación de que uno los ponía a propósito para hacerlos de goma, "mirá este que hoy está con el gobierno lo que es". Nos parecía que nunca iba a poder explicar que en realidad mi intención no era la de reventarlos y que iba a quedar como un nivel de complicidad del documental en oposición al gobierno, que no me iba a servir

a mí y tampoco le iba a servir al tipo que yo lo mandaba al frente.
Q.: ¿Contra qué discursos instalados creen ustedes que actúa esta película? Ustedes nombraron la teoría de los dos demonios, esto de que eran todos inocentes, o que eran los mejores. ¿Podrían agregar otros?
Depino: Yo sumaría dos más. Uno es el tema de que eran todos unos loquitos aventureros, el tema de cómo se justifica la violencia, sobre todo en algunos hechos concretos como el caso del asesinato de Aramburu que aparece reivindicado por testimoniantes de la película. El otro es contra el mito de la heroicidad: la película intenta demostrar que los militantes del 70 no eran héroes, en realidad eran jóvenes que

Graciela Daleo en *Cazadores de utopías*

formaban parte de una generación y que además en esa época si no estabas ahí no estabas en ningún lado, no existías. Pero no por la heroicidad, sino porque el proyecto de transformación y el momento político social, tanto a nivel internacional como de la Argentina, daba para estar ahí. Esto tenía una gran potencialidad, vinculada a un proyecto político y social de transformación, no la heroicidad individual de cada uno.
Q.: Pero, respecto de esto de que si no estabas ahí no existías, Cámpora tuvo el 49% de los votos. ¿Qué pasaba con la otra mitad en ese momento?
Blaustein: Me parece que esa otra mitad miraba atentamente. Nadie estaba ajeno a la política en aquella época. El 49% de Cámpora, más el 18% de Alende, más el alfonsinismo que era una minoría importante en el radicalismo y con toda una juventud radical que acompañó este proceso en las Juventudes Políticas Argentinas. Creo que de todas maneras, yo me acuerdo de los diálogos con mis viejos compañeros de la primaria o de la secundaria, donde ellos podían no estar, pero nadie era ajeno, nadie era ajeno al fenómeno de la politización. El hippismo era una manera de politización, la izquierda era una manera de politización, el psicoanálisis era una manera de politización. Habría muchísima gente que no militaba pero en algunas ocasiones estaba presente: cuando hicimos aquella monstruosa manifestación de solidaridad con Chile creo que estuvieron más o menos todos. Pero igual creo que sí hay un tema que está pendiente para la discusión y que es el tema de la muerte. Ahí hubo dos sumatorias jodidas que creo que están sin saldar. Una es que en el origen católico de Montoneros está una cosa filo Primo de Rivera, de *Viva la muerte*, que se mezcla con el pensamiento guevarista de que *bienvenida la muerte*, como dice el Che, *si viene con sonidos de metralla*. Creo que hubo no un culto a la muerte pero sí toda una sensación de que la muerte era la máxima expresión del compromiso político, creo que eso es una cosa que fue dañina, que en la película no está, que forma parte de un saldo personal de todos nosotros, pero que de todas maneras sí me parecía importante dentro del discurso que teníamos.
Q.: Más allá de que la película tiene un tema y se mantiene en ese tema, la ambigüedad de la Tendencia respecto de Perón queda un poco en la sombra. ¿Cómo lo ven desde ahora?
Blaustein: Yo soy un tipo que hoy por hoy es peronista, independientemente de un proceso personal de desperonización. Yo soy peronista como uno de repente ha sido de Mariano Moreno, de las Montoneras y de Irigoyen. El peronismo para mí, el peronismo que nosotros vivimos, como posibilidad de transformación en la década del 70, para mí eso era el peronismo. Y no estoy para nada arrepentido de tener esa visión del peronismo. Este peronismo de hoy, si Menem es peronista yo no soy peronista, punto número uno. Y creo que probablemente lo que queda de aquel peronismo que a mí me interesaba tanto es una cierta práctica cultural que creo que está profundamente enraizada y que sigue siendo esencial para seguir haciendo política hoy en la Argentina: esa tradición de lo nacional y popular me parece esencial para transformar la realidad. Si la película lo salva a Perón o no, no encontrás dos opiniones iguales. Yo comento siempre el caso de dos personas que salieron de ver la película y uno dice "por fin, le pegás a ese viejo crápula hijo de puta como se merece". Y la otra persona que acaba de ver la misma película, dice "vos estás totalmente del tomate, si Coco lo que hace es salvarlo a Perón". Entonces, bueno, acá hay una historia que claramente no está saldada y que tardará mucho tiempo en saldarse.
Q.: Lo cierto es que, después del 45, nunca tanta gente se hizo peronista como en esa época.
Blaustein: El tema era que el peronismo volvía a partir la película por la mitad, cualquier referencia al peronismo volvía a plantear el tema de la vigencia de hoy y le sacaba a la película su perspectiva histórica. Pero si vos ves la televisión argentina hasta el año 73, el promedio de edad, los tipos más jóvenes que hacen televisión tienen 40 a 45 años, la mayor parte de los tipos tienen 50, 55, 60. Vos lo comparás estéticamente hoy con los pendejos que conducen la televisión, y vos decís cómo los pibes no iban a salir a la calle, si este era un país de viejos, era claramente un país de gerontes.
Depino: Pero eso también se junta con algo más profundo: por qué los jóvenes de esa época no valorábamos la democracia, la democracia no existía como experiencia de la vida cotidiana y no formaba parte de una problemática de construcción política.
Wainfeld: Pero mi vivencia era que los viejos peronistas que yo conocía eran muy peronistas y a Perón lo odiaban como yo lo odié después. Esta sensación de que cabalgabas con el peronismo, tenías una visión política y después hacías cualquier verdura...
Depino: Era muy difícil plantearlo en la película, porque era una cuestión de mucha minuciosidad. Lo que sí no estaba en discusión era el tema de la democracia, de eso no se discutía porque no existía como problemática.
Blaustein: La marea se viene a partir del 73, que es cuando básicamente se incorporan todos los pibes de la UES, que van a ser básicamente buena parte de carne de cañón a partir del 75, y yo creo que cada período es más corto y que cada uno de estos sectores se incorpora con menos formación política. Esto fue gravísimo porque no nos permitió reflexionar correctamente acerca de lo que pasaba. El que entró más tarde tuvo un proceso de peronización cada vez más brutal, más ligero y más acendrado. La gente masivamente integra la JUP, masivamente integra la UES y nosotros no teníamos cómo contener a los tipos en las unidades básicas. Los pibes de veintipico, no hubo manera de contención, de darle formación política a esa gente. Creo que a buena parte de esa gente probablemente se le haya dado entrenamiento miliciano antes que formación política.
Q.: ¿Qué es lo mejor y lo peor que les pasó con la película hasta ahora?
Blaustein: Lo peor es que todos los productores periodísticos de los canales me pidan Aramburu, Rucci, el momento en que Perón nos echa de la plaza y la pastilla de cianuro. No queremos generar escándalo, queremos generar polémica.
Depino: La otra vez una persona que la vio me dijo cosas lindas de la película. Dijo: la verdad es que yo estoy contenta, para mí no es una película melancólica, porque siento que es construir de otro modo. Esto es una cuota de esperanza para demostrar que se puede construir desde otro lugar y terminar con las mezquindades. Es una deuda que muchos de nosotros sentíamos: teníamos que hablar en algún momento. ■

Entrevista: Quintín

Don Juan de Marco

Jeremy Leven
EE.UU., 1995
Con Marlon Brando, Johnny Depp, Faye Dunaway, Geraldine Pailhas, Bob Dishy, Rachel Ticotin, Talisa Soto.

Este es el típico film que invita a la descalificación inmediata y fácil, del tipo "es una grasada, melosa", aun a riesgo de ocultar la evidente simpatía y amabilidad que la grasada melosa ofrece. Simpatía y amabilidad que, claro, no quieren decir excesiva inteligencia ni excesivo talento, al menos cinematográfico.
Pero el reencuentro con ese desparpajo inocentemente romántico, casi naif —aun cuando para admitir ese romanticismo se tenga que acudir a la parodia, que a veces roza lo burdo—, es hoy casi un pequeño descanso en el universo del cine norteamericano de los 90.
Don Juan de Marco es uno de esos no-buenos films que uno puede fácilmente incluir en su lista de placeres culpables. Pero placer, al fin. (Al menos, el mío, el de mi acompañante, levemente identificado con el perfil del personaje principal, y el del montón de espectadores que festejaban las hazañas de su protagonista, un miércoles a la noche, día de entradas baratas.)
Su director y autor, Jeremy Leven, tuvo la audacia de reencontrar una historia imposible y hacer de ella un film posible. ¿Cómo recuperar hoy para el cine la figura de un seductor enamorado del amor, recurriendo a los íconos del caballero, del galante y del espadachín, sin hacer un film de género retro? *Don Juan de Marco* abreva en uno de los grandes mitos literarios revisados por Byron, por Tirso de Molina y hasta por Mozart. Don Juan, el burlador de Sevilla, el Don Giovanni —llevado a la pantalla operísticamente por Losey—, el seductor eterno, orgulloso, motivo de análisis sesudos hasta para Camus (cf. *El mito de Sísifo*). Leven, como las primeras cuatro letras de su apellido lo sugieren, no pretende ir tan lejos. La anécdota que emplea es mínima: un muchacho de los 90 —Johnny "personajes extraños" Depp— con capa, antifaz y espada, cree ser el verdadero Don Juan y, subido a un letrero luminoso en plena Nueva York, intenta matarse a duelo por el rechazo de la única mujer que ama. El duelista que consigue no es un espadachín sino un psiquiatra que para salvarlo insiste en seguirle la fantasía, que termina no solo por serle fascinante y más saludable que la otra versión, probablemente real, de la vida del supuesto mitómano, sino que alcanza con modificarle la suya propia.
El clima de fábula se instala desde el principio. Lo lamentable es que se la subraya con un aire de cuento de hadas levemente erótico, en sucesivos flashbacks "edulcorados", bien separaditos del otro registro cotidiano, cada vez que Depp cuenta sus andanzas amorosas por su pasado mítico o tal vez real.
Leven pierde la oportunidad que su propia buena idea traía en bandeja: la de cuestionar el discurso autoritario del sentido común y el discurso psiquiátrico, desde la fuerza arrolladora de cualquier fantasía, y hacer confluir ambos mundos en un mismo nivel sin diferenciación desde la imagen. La contaminación y la seducción paulatina de esa otra realidad que Depp le transmite al psiquiatra Brando, solo aparece en los diálogos, en el comportamiento de Brando. La fábula queda así, hasta la escena final —donde finalmente se integra, pero apelando a una iluminación horriblemente postal—, como una bonita ilustración al pie de un libro de cuentos, o de un manual de antipsiquiatría.
Otro tanto podríamos decir acerca de esa obsesión que precisa de lo latino —este Don Juan es de origen mejicano— para instaurar una fantasía erótico-liberadora. Algo que habla de un mismo imaginario hollywoodense que se remonta a Rodolfo Valentino.
Si la película no cae en el ridículo, en todo caso se inclina elegantemente ante él, es porque por un lado no pretende ser más de lo que es, aunque algunas veces lo insinúe. Y porque Depp, como siempre, se toma en serio su trabajo y le impone una gracia y hasta una emoción que ningún otro actor de su generación hubiera hecho creíble ni disfrutable. Otro que disfruta, de taquito y hasta tomándose el pelo por su sobrepeso —léase increíble busarda—, es Marlon Brando. Ambos saben que por más Leven que sea esta película, son ellos los que deben soportar todo el peso sobre sus hombros y llevarla adelante. Y lo ponen, más por juego, que por otra cosa.
En cuanto a lo que decía al principio sobre la parodia, es algo para meditar. Estamos en el territorio de la comedia romántica, por más fabulesco (¿existirá esta palabra?) que sea su tono y tratamiento, ¿es preciso siempre burlarse un poquito de su propio material?, ¿no se puede hoy ser descaradamente romántico y hasta empalagoso, sin estar pidiendo disculpas al público, con algún chiste aquí y allá, cuando las intenciones parecen ser otras? Como si se tuviera vergüenza, o miedo de no poder ser del todo convincente. De todos modos, resulta gratamente auspicioso que por una vez el sexo en el cine norteamericano actual sea algo gozoso y sin culpas. Que se nos muestre a un seductor irreductible, que aunque un poco pirado, no es nunca un aprovechador, ni un violador encubierto. Y, sobre todo, no se convierte finalmente en un asesino psicópata, y sí en un ejemplo a seguir. Sin castigos suplementarios. Casi una novedad. (¿Sería por eso que la gente aplaudía en el cine? ¿O serían las adolescentes suspirantes por Johnny? ¿O son las ganas de que el romanticismo y el placer aparezcan juntos por algún lado en este fin de siglo tecnológico, y no exactamente febril? Misterios de la sala qscura.) ■

Alejandro Ricagno

Otra esperanza

Mercedes Frutos
Argentina, 1984-1992
Con Pepe Soriano, Héctor Bidonde, Constanza Maral, Héctor Calori, Jorge Ochoa y Jesús Berenguer.

El complejo Tita Merello es como la Isla de la Fantasía. Allí, *Lola Mora*, una película que costó dos millones de pesos y recauda cien mil, es presentada como un éxito y *Otra esperanza*, filmada hace doce años, engrosa la lista de estrenos de 1996. Envalentonado por esa ilusión, me presenté ante sus puertas con la camiseta número diez de River para ver si lograba hacer un gol de tiro libre en el Monumental, sueño que me acosa desde la juventud. No solo no me encontré con el gentil Tatú, el enano que secundaba a Ricardo Montalbán en la generosa isla, sino que me salieron al cruce tres personas de mala traza que obstaculizaban la puerta, una de las cuales me interrogó ásperamente: "¿A dónde va?". Siendo que era la première de *Otra esperanza* balbucée algo incomprensible que incluía la palabra "estreno", lo que misteriosamente me abrió las puertas.
Consultados luego funcionarios del INCAA, me informaron que el personal de custodia era el normal en edificios públicos, cosa que ahora es el ex cine Suipacha. Si las autoridades no priman lo cultural por sobre lo burocrático, pronto tendremos en el Merello a la gorda de Gasalla gritando: "¡Atrás, atrás!".
Finalmente pude ver *Otra esperanza*, película basada libremente en un cuento de Bioy Casares. Con la adaptación hecha por Mercedes Frutos se gana y se pierde algo. Lo que se pierde es el humor zumbón y algo disparatado del escritor. Al convertir el cuento en una alegoría del Proceso y de las desapariciones, el tono se hace más grave. Lo mejor —la ganancia— es la ambientación de las calles de tierra de un barrio pobre, la dignidad de sus personajes, el triste jolgorio de sus fiestas. Todo esto se desvanece cada vez que aparecen las autoridades de la fábrica (los "malos"): tratados como en el más grueso de los grotescos, la película se salta de registro abruptamente y el retorno se hace difícil. Un comentario general: el cine social argentino generalmente ha hecho caso omiso de una de las ideas más interesantes del marxismo y que de alguna manera lo diferenciaba del socialismo utópico que lo precedió: la de que los burgueses estaban tan atrapados en la red de relaciones sociales como la clase obrera y que su papel en la historia estaba determinado por sus relaciones económicas más que por alguna maldad intrínseca. Desde ya que nadie está obligado a ser marxista (de hecho estuvo prohibido durante mucho tiempo) pero no deja de ser paradójico que una idea cinematográficamente tan interesante —el burgués como figura trágica— haya sido descartada sistemáticamente por un cine que se centra en el tema social. Y para colmo reemplazándola por otra en la cual lo mejor que les puede pasar a los explotadores es encontrar un buen cura que los redima.
Otra esperanza, una película noble de factura técnica muy pobre, tiene los típicos defectos y virtudes que invitan a la condescendencia. Pero algo desbarata rápidamente ese sentimiento. En el mencionado complejo Merello se exhibe, antes de cada película, uno de los cortometrajes que, agrupados bajo el nombre de *Historias breves*, cobraron cierta fama el año pasado. Previo a *Otra esperanza*, se exhibía *Rey muerto*, de Lucrecia Martel, un cortometraje que igualmente trata a personajes, calles, música y lugares marrones de pobreza y olvido pero con una imaginación, una insolencia y una solvencia que la colocan en otro lugar, radicalmente distinto. La comparación es tan inevitable como proverbialmente odiosa. Lo que el cine argentino necesita no parece ser inventar éxitos, engrosar arbitrariamente la lista de estrenos para cumplir con un número ni ejercer el oficio de perdonavidas. Necesita otro cine. ■

Gustavo Noriega

Nunca hables con extraños

(Never Talk with Strangers)

Peter Hall
EE.UU., 1995
Con Rebecca De Mornay, Antonio Banderas, Dennis Miller, Len Cariou, Beau Starr, Tim Kelleher, Harry Dean Stanton.

Es difícil decir algo acerca de *Nunca hables con extraños*: en sus imágenes vacías está todo dicho. Hablar mal de un film o incluso atacarlo denota alguna clase de pasión, o de interés al menos, pero de esta película, así como de tantas otras de esta época, uno casi no puede decir nada.
Luego de varios films de este estilo, podemos suponer que el thriller erótico ha mutado en un supuesto "género". Claro que si un género, o una determinada temática, sin importar cuál sea, no está bien tratado ni transformado en un proyecto personal de algún —por lo menos decente— realizador, no sirve ni llega a constituir nada. Siguieron la fórmula (ya algo amarillenta) paso por paso. Se acentuaron los aspectos psicológicos de la trama —tratando, así, de complejizar las relaciones de los personajes— tanto, que la protagonista es una psicóloga dedicada a la criminología.
Todas las situaciones que se desarrollan en la historia muestran actitudes y detalles que no nacen del azar sino de problemas emocionales no resueltos. De Mornay gira alrededor de hombres sospechosos y con tics deliberadamente amenazadores, no importa si son padres, amigos, amantes o psicópatas. El asesino que ella investiga (un Harry Dean Stanton esposado a una silla, sin posibilidades de actuar) parece sufrir de personalidades múltiples. Este detalle no enriquece al pobre personaje de Stanton pero anuncia y sirve para explicar de antemano el final.
El viejo mito popular de que "los psicólogos están más locos que los pacientes" vuelve a aparecer aquí, con entusiasmo, constituyéndose casi en la idea principal.
Banderas sigue haciendo su papel norteamericano, es decir, de latino, y como si fuera parte del contrato, se desviste siempre primero que la De Mornay.
Este film, aunque se pierda en nuestra memoria en 15 o 20 minutos, puede amontonarse con el frágil pero molesto recuerdo de *Bajos instintos*, *El color de la noche*, *Deseo y decepción*, *El cuerpo del delito* y todos esos films impersonales que, a través de los noventa, marcan una tendencia de cine malo y de seguro deprimente, que trata de aprovechar la moda que inició algún oportunista. ■

Alejandro Hosne

Sobre el futuro del cine y la crítica

El lugar de ninguna parte

En el número de enero, en el que realizamos los distintos balances personales, descubrimos que el objeto central de nuestra revista es visto por la mayoría de sus integrantes en estado de hecatombe. ¿Cuál es el papel de los críticos en una situación semejante? Esta es la primera de una serie de notas que involucrará a los redactores y a quien se quiera sumar.

por Alejandro Ricagno (un desterritorializado)

El editorial del Nº 47 lanzó la primera piedra. Allí se decía con respecto a los balances personales de los colaboradores de esta revista: "Todos parecen contestar desde su escritura subjetiva una pregunta acaso ingenua: ¿avanza o retrocede el cine? ¿Hay motivos verdaderos para rezongar como lo hace la mayoría o estos no son más que excusas para rechazar una actualización que los tiempos parecen exigir? ¿Dónde termina la resistencia a la opinión falsamente consensuada —que siempre fue una de las características de la crítica— y dónde empieza una nueva forma de conservadurismo?".

No es motivo de esta nota seguir protestando. Aunque bien podría. O al menos preguntarme cuál de los directores escribió ese editorial no firmado. Tal vez Noriega, el único —junto con Santiago García, aunque con distinto enfoque— cuyo balance, muy lúcido por cierto, no destiló un tono de amarga desilusión por lo visto en el horizonte cinematográfico de los estrenos del año 1995. Tal vez Quintín en versión hamletiana, ya que después en su balance también se queja.

No importa. La razón de esta nota —tal vez el inicio de una serie, vaya uno a saber— es una aproximación, lo menos ingenua posible, a algo parecido a una respuesta a la primera pregunta sobre el futuro del cine. Y eso incluye otra pregunta sobre el futuro y la función de la crítica.

Sí, claro que hay una queja y válida.

¿Desde qué parámetro nos paramos —los quejosos— para hablar de la supuesta decadencia del cine actual? Hablamos del cine al que tenemos acceso, al que el gran público tiene acceso. Esto es, en su mayoría, el cine *mainstream*. Que se *distribuye*, *publicita*, *estrena* y se exhibe en las salas comerciales de este país. Y cada vez más, en las salas del mundo todo. Este cine es esencialmente el norteamericano salido directamente de fábrica. Ya sé. No todo el cine norteamericano es malo, no todo el cine *mainstream* es malo y hablar contra ello, en bloque y en bruto, suena a una animalada o posición snob y elitista ya un poco pasada de moda. Y dentro de esta revista también suena kamikaze. Sobre todo cuando uno de los motivos principales de su aparición fue justamente derribar el muro que separaba tajantemente el cine "de entretenimiento", considerado por cierta parte de la crítica argentina como basura pasatista norteamericana, y el cine más "intelectual", ídem como "cine de reflexión importante, casi siempre europeo".

Rechazo sistemáticamente ese eterno malentendido de la historia del cine —y de demás ámbitos de la cultura— más allá de mis preferencias personales, que no puedo ni quiero ocultar. Adhiero a esa posición de igualdad de oportunidades en el análisis crítico sobre cada film en sí mismo y su relación con el autor, con el espectador, con el cine y con el mundo.

Pero sucede que lo que se estrena solo me da la posibilidad de elegir casi exclusiva y excluyentemente dentro de una sola variante cinematográfica de una misma nacionalidad. (Al escribir esto me acaba de surgir otra pregunta acerca de la universalidad del cine o, por el contrario, la pertenencia a algún tipo de idiosincrasia estética exclusiva de la cinematografía de cada país. Sí, no me contesten: los verdaderos autores las trascienden. Pero esa respuesta no me satisface del todo. Problema a analizar en otra oportunidad.)

La queja, entonces, tal vez no se refiere tanto a querer instaurar una "forma de conservadurismo", o ejercer excusas para rechazar una "actualización" de la crítica frente a los supuestamente nuevos tiempos cinematográficos que corren, como a exigir un menú más variado.

En 1995 se estrenaron en Argentina, de un total de 155 films, 114 norteamericanos, la gran mayoría de la corriente industrial, de los cuales, me atrevo a afirmar, apenas una docena fueron interesantes para el staff de esta revista —exceptuando el simpático fanatismo de Santiago García— y solo unos pocos más imprescindibles, desde el punto de vista crítico.

No hubo películas sobre las que daban ganas de escribir, incluso para polemizar, comparando con las de uno o dos años atrás.

Porque con tanta película mediocre y parecida, no solo el cine entra en etapa agónica sino también la crítica. Nos volvemos todos perezosos. O tratamos de ser ingeniosos, porque otra no nos queda, salvo decir: "De este film no tenemos nada que decir porque es muy malo". A veces ni siquiera malo, perteneciente a aquella categoría de lo que se olvida a medida que se lo va viendo.

Se podrá argumentar que es una cuestión del criterio y del talento del crítico. También podría argumentar que depende del cansancio y del día, y del tiempo entre la visión de la película y el momento de sentarse a escribir.

Quintín, el hamletiano, por ejemplo, en más de una ocasión ha encontrado "alucinantes" a muchas de las imágenes del

mainstream, no tanto por lo que muestran, sino por lo que ocultan. (Ver críticas a *Epidemia* o a *Acoso sexual*.) En casos como estos —y de otras firmas también, no se pongan celosos, resto del staff— son más interesantes las lecturas de lo que se ha visto que el film en sí.

En cierto sentido el proponerse ir un poco mas allá de lo que el film *mainstream* nos vende nos abre un camino de discusión cultural más amplio aun a costa de abandonar el film en sí mismo. Esto nos ha ocurrido y nos ocurrirá a todos. De allí pueden salir puntas de confrontación que finalmente nos devuelven al film y a la experiencia del film, de un modo más enriquecedor. Y claro que es lícito. Me pregunto si a ello refiere esa necesidad de "actualización crítica" que un poco autoritariamente aquel editorial exigía. Puede ser. Pero también creo que allí se esconde una trampa. Porque los parámetros comparativos están siempre delimitados por un margen muy estrecho. ¿Qué sabemos del cine del resto del mundo? ¿Qué ha llegado a salas de estreno argentinas de cine francés o italiano o alemán, inclusive inglés, por no mencionar el canadiense o el sueco o cualquier otro, en los últimos años? Nada nos garantiza que allí encontremos el paraíso y la verdad y la pócima resucitadora. Pero muchos de nosotros, asistentes asiduos a ciclos de exhibiciones especiales, podemos asegurar que hay vida más allá del *mainstream* norteamericano. Y cine también. Cine con ideas y estéticas que revitalizan y que no son necesariamente resabios de una edad de oro (los 60) ni posmodernidades del último grito. Que podrían, incluso, servir de ejemplo para revitalizar a nuestro sí agónico cine.

No pretendo variar los gustos de nadie sino abrir la pregunta: esa actualización crítica mencionada, ¿a qué cine revitaliza? O mejor planteado, ¿esa actualización crítica no es necesaria solo para forzarse a encontrar algo interesante entre el torrente de lo repetido, léase *mainstream*, porque no es el film el que propone lecturas, sino uno ante la inanidad del film quien debe obligarse a encontrarlas?

Se me podrá contestar que en estas páginas hemos llegado a escribir, favorablemente incluso, sobre cine taiwanés, chino, finlandés, y una larga cantidad de etcéteras. Que hemos reivindicado a autores que no eran todo lo conocido ni de un consenso mayoritario que absolutamente merecen (caso Rohmer, caso Bogdanovich, por ejemplo). Que les hemos dado "con un palo y duro y también con una soga", como diría César Vallejo, a muchos films *mainstream*, publicitados con bombos y platillos, alabados por una crítica complaciente, que al mismo tiempo que los adula, hipócritamente insinúa que no son tan importantes. Todo eso es verdad.

Pero insisto, me niego a considerar el cine de la industria como parámetro exclusivo del estado del cine actual y como parámetro de la crítica cuando abordamos cualquier otro cine de estéticas y tradiciones diferentes, utilizando el mismo acercamiento, muchas veces inteligente, que el que ejercemos sobre el *mainstream*.

Porque en este es cada vez más difícil encontrar autores que puedan respirar por sobre una larga catarata de clichés, de malos guiones, de imposiciones de divos y divas y presupuestos. Entonces nuestra conceptualización toma otros rumbos. Nos encontramos escribiendo sobre temáticas, sobre la visión que los norteamericanos dan sobre sí mismos, sobre conceptos más generales, suscitados por el film, y a veces alejados de él. Que no se entienda acá que impugno alguna escritura de este estilo, que yo también y con toda razón he ejercido y ejerceré mucho más de una vez (cf. mi reseña de *Don Juan de Marco*). Sabemos que cada vez más se utiliza en EE.UU. el testeo de público con preestrenos, dirigido a modificar, cambiar secuencias enteras e incluso finales si la respuesta no es la que esperan los productores. Productores que saben mucho del gusto del norteamericano medio actual, pero que no tienen ni tendrán siquiera la capacidad y el conocimiento de cine de aquellos monstruos como un Thalberg o Selznick de la época de oro de los estudios. Que, mercantilistas y todo, no eran los ignorantes cinematográficos que parecen ser los actuales. Frente a esta realidad, es casi imposible escribir sobre diferenciaciones de lenguaje cinematográfico, propuestas estéticas, éticas, etc. Hay que enfrentar en lo que se ve el reflejo del gran mecanismo industrial, y por entre sus hendijas, encontrar lo que él no puede digerir y deja escapar. Eso puede ser hasta excitante.

En todo caso, estamos hablando del estado del cine industrial norteamericano, donde *hoy* se cuentan con los dedos de las manos de un manco las obras realmente valiosas. Importantes en un sentido global estético, de apuesta a la inteligencia antes que al ingenio; personal, atractivo, polemizable.

Jameson, el director de *Film Comment* (sin duda la única revista crítica norteamericana) entrevistado en *EA* Nº 47, cuando comenta *Tiempos violentos*, a la que considera sin duda la película más divertida y original del año pasado, dice que, indudablemente, el hecho de que ocupe el primer puesto habla más de la pobreza de otras propuestas que de los logros de Tarantino.

También creo que el acostumbramiento que nos provoca ver una serie interminable de thrillers, pseudocomedias románticas, dramas de la vida, aventuras más o menos previsibles, a veces nos impide —y me incluyo— acercarnos sin el piloto automático puesto hacia otras estéticas. Y que en algunos casos les pedimos a estas lo que estamos acostumbrados, aun a disgusto, a encontrar en aquellas. Solo cuando aparece una obra maestra, ella misma nos limpia las legañas del sopor —perdón por la viscosidad un tanto repugnante de la imagen—, nos instala frente a ella y nos despierta. Puedo poner por caso *La belle noiseuse* de Jacques Rivette, que dejó a todos fascinados en la redacción, cuando la vimos el anteaño pasado, lamentando no poderla compartir con los lectores. O si quieren, más recientemente, a *Ed Wood*. Pero las obras maestras son, antes y ahora, en la industria o fuera de ella, excepciones.

Ese otro cine, no norteamericano, no industrial, a veces chico y humilde, a veces no tan chico y pretensioso, nos provoca, en ocasiones, un cierto recelo, un cierto miedo crítico a que nos vendan gato por libre y que, con la excusa de la novedad o la diferencia, compremos gustosos. Nos pone en guardia. A la inversa de la impudicia a veces obscena del *mainstream* que ya conocemos, que no nos suele ocultar la engañifa y la expone abiertamente incluso contra su voluntad, lo que nos vuelve aun más permisivos, más tolerantes, sin dejar de ser críticos. Más poderoso se muestra el *mainstream* cuanto más reductible a fórmulas parece. Más sospechoso, por efecto carambola, nos resulta entonces ese otro cine, saludado por la mayoría de la crítica mercantil (léase diarios, etc.), o los festivales de prestigio europeo, siempre por las razones equivocadas.

Y si nos quemamos las pestañas, se nos achata el culo, sin verdadero placer, muchas más horas de las que querríamos frente a ese inmenso imaginario del cine industrial norteamericano, que amenaza con ser el único, terminamos por creer que lo es. Ya que es el único que en definitiva no nos engaña, porque nos brinda su visión, que es solo la que tiene de sí mismo.

Resulta casi imposible, cuando de cine o de crítica se escribe, no instalarse en una posición, que no siempre es del todo estable. Un lugar de ninguna parte es la crítica,

cuando el objeto es poco interesante, fruta seca difícil de sacarle jugo. ¿Es el cine industrial actual poco interesante? Tal vez la respuesta sea: no. Es, en su mayoría, monótono. Y últimamente mucho más autoritario de lo que siempre fue. Más que el de propuestas ajenas francamente elitistas, o minoritarias, que en el mejor de los casos solo pretenden apenas existir. O el de las cinematografías de los países marginales o no tanto, que solo pretenden apenas conservar su identidad.

Y bueno, voy a tener que tomar una posición: al cine de la industria no le importa la crítica sino la boletería. Y aunque creo sinceramente que la supervivencia del cine como espectáculo y como forma artística, no necesariamente separados, no dependen de uno ni de otro, en algunos casos del cine ajeno a la industria el lugar de la crítica es indispensable. Para que exista como alternativa al menos. No estoy diciendo con esto que hay que alabar cualquier porquería porque sea independiente o australiana o marciana, o porque costó dos guitas. Es sabido que en la historia de esta revista, a la hora de votar mejores películas, siempre ganan aquellas que vio muy poco público. Digo que tratemos de encontrar el modo más equitativo de acercarnos a estos films. De ver de qué y cómo nos hablan. ¿Estoy pidiendo una diferenciación crítica? ¿Diferentes criterios de análisis para films diferentes? Y sí. Tal vez, sí. Trataré de desarrollar esto cuando lo tenga más claro. No estoy muy seguro aún.

Creo que la actitud frente a la evaluación de un film a la hora de la escritura está siempre muy empapada de las expectativas que hemos puesto en él. Y también del murmullo a su alrededor (premios, prensa, información, otros comentarios, etc.). Es imposible escapar de ello (o en mi caso, al menos). No podemos posar de espectadores vírgenes aunque algunas películas nos hagan, felizmente, sentir como tales.

Si el cine, en una de sus múltiples funciones —no la única, ni central, ni exclusiva—, fue en una época un reflejo del mundo, o mejor de diversos, múltiples mundos, la protesta que alzo es contra esa reducción, esa implosión que no deja lugar más que a un solo espejo, un solo mundo. Como si el cine hoy fuera solo una *CNN Mainstream* transmitiendo la guerra del Golfo, habituando al simple espectador, al crítico, a todos, a la misma escena de bombas lejanas más un pato empetrolado, que uno termina por aceptar y encontrar interesante.

Marguerite Duras —me elegí un referente demasiado exquisito, pero es parte del homenaje que le rindo en este número—, refiriéndose a ese espectador anestesiado por un mismo y único tipo de cine —que no es, sin duda, el espectador del cine extremo de Duras—, escribió: "Nunca se podrá hacer ver a alguien lo que no vio él mismo, descubrir lo que no descubrió por sí solo. Jamás sin dañar su vista, sea cual sea el uso que haga de ella. A ese espectador hay que abandonarlo a sí mismo; si ha de cambiar, cambiará, como todo el mundo, de golpe o lentamente, a partir de una frase escuchada en la calle, de un amor, de una lectura, de un encuentro; pero solo. En un enfrentamiento solitario con el cambio".

Es necesario que exista ese recambio. Y que la actualización crítica se dé por la existencia de films nuevos, distintos, diferentes. Y que cada espectador tenga la oportunidad de acceder a la más amplia variación posible, de universos, de estéticas y de emociones. En el cine, en la crítica, en su propia, única e irrepetible humanidad.

(continuará)

Nota: En humilde aporte, reitero mi invitación a ver *La segunda patria* de Edgar Reitz en la Sala Lugones del San Martín (del 21/3 al 2/4). Son 13 días seguidos, pero valen la pena. ■

Los viejos amantes siempre están disponibles.

Ediciones Tatanka
Esmeralda 779 - 6º A - Tel./Fax: 322-7518

Volver (I)

La casa del recuerdo

Ver viejos programas de TV puede o no ser interesante pero cuando se trata de la televisión argentina aparece la nostalgia más profunda ligada a nuestra propia historia. Desde hace más de un año y medio, el canal de cable Volver rescata programas de los 60, otros de mediados de los 80 y films de todas las épocas. Entre los diversos puntos tratados en las dos siguientes notas, una de ellas compara los temas de la vieja televisión con el cine nacional que se hacía en esos años, y la otra propone mirar desde hoy aquellos primeros pasos de la pantalla chica. Volver, un viaje de ida...

por Gustavo J. Castagna

La programación de Volver, en su mayor parte, remite a la década del 60. O, en todo caso, a la mirada que la televisión tenía sobre aquellos años. Volver presenta programas cómicos, comedias, telenovelas, shows musicales, espacios políticos y de investigación periodística acordes con las necesidades y los requerimientos del consumidor de esos años. A partir de la visión de incontables horas de programación, aparecen dos ideas que sirven para analizar los objetivos y las intenciones de este retorno a los 60 en blanco y negro. Por un lado, la ubicación de los programas en un contexto histórico y conceptual determinado con respecto al cine que se hacía en ese momento. Por el otro, las distintas ideas de los realizadores en relación con un material elaborado desde el género cinematográfico pero en su formato televisivo.

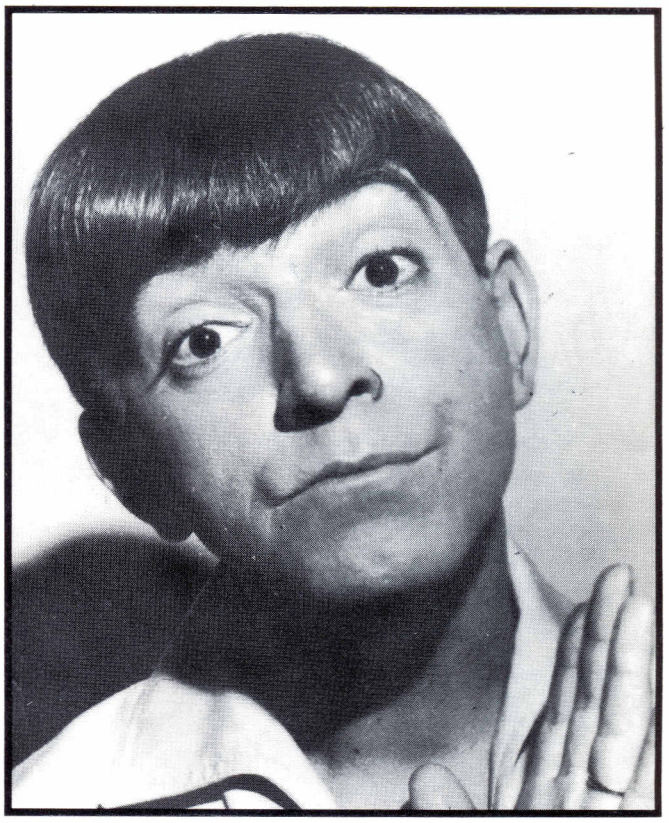
A mediados de los 50 termina el llamado "star system" del cine argentino. Con los estudios cerrados y con los representantes de ese cine retirados, en el exilio, a punto de exiliarse o listos para retornar al país luego de la caída de Perón (una fecha clave para la televisión), muertos algunos o destinados a papeles de reparto otros, atrás quedaba una forma de hacer y de ver el cine (y el mundo) que ya no interesaba al espectador. Surgida la televisión con el peronismo en el poder, durante los primeros años de existencia la novedad del medio se limita al protagonismo de locutores de radio, noticieros y programas que todavía desconocían la palabra "rating". A fines de los 60 se produce el primer cambio: la aparición en la televisión de viejos representantes del cine. Muchos de los nombres esenciales (actores, actrices, guionistas, directores), sin demasiado lugar en el cine argentino de los 60, continúan su discurso en la televisión, refugio ideal para extender una forma de observar el mundo que ya no se refleja en la pantalla grande. Programas como *Felipe* (Luis Sandrini), *Los trabajos de Marrone* (con libros de Julio Porter), *El show de Libertad Lamarque* y *Carola y Carolina* (con las hermanas Legrand, la producción de Daniel Tinayre y los guiones de Ariel Cortazzo), recrean un verosímil procedente del cine pero ahora en su lenguaje televisivo. Retoman aquel costumbrismo del viejo cine argentino donde las reglas de la sociedad estaban establecidas por los códigos de seguridad, confort, simpatía y buenas intenciones. En estos programas —más allá de las diferencias genéricas y de puesta en escena— el cine de los estudios encuentra su nueva ubicación y protege al televidente de los cambios sociales que se producirán en la década.

De forma paralela, el cine argentino ofrece las películas de la Generación del 60, donde se producen modificaciones estéticas, temáticas y conceptuales en relación con el cine y el mundo. En la televisión, en tanto, los códigos siguen siendo los mismos. *Dr. Cándido Pérez, señoras* (con Juan Carlos Thorry, otra figura proveniente del cine) es el ejemplo de la seguridad que la televisión de entonces transmitía al espectador. Un médico, padre de familia con dos hijos, sirvienta y un cuñado cura que vive en la casa dando consejos, sintetiza los temas heredados del viejo cine. Por otra parte, Abel Santa Cruz, guionista de cine desde los 50 y también guionista del programa, es el ejemplo representativo para entender las razones de un cine que estaba desapareciendo y una televisión que daba sus primeros pasos. Santa Cruz llega al cine y a la televisión con sus mensajes edificantes sobre la moral y las buenas costumbres, una forma de ver el mundo que empezó en los 50 con los films, entre otros, de Carreras, Saraceni, Cahen Salaberry y Fleider y que seguiría en la década siguiente. Parte de la programación de Volver es de

suma utilidad para descubrir una fuerza de oposición frente a los nuevos conflictos que planteaba la Generación del 60 en el cine. Si *Felipe, Viendo a Biondi, Los trabajos de Marrone* y hasta *Risas y sonrisas con Verdaguer* —cada uno de los cómicos con su estilo particular— recreaban un mundo todavía idealizado, el cine era la contracara del optimismo y la alegría que transmitía la televisión. Otro ejemplo puntual que confirma esta idea es *El clan Balá*, donde el cómico hace todo lo posible para volver loco a su padre (Adolfo Linvel) con sus torpezas y malentendidos. Pero esa comunión entre viejo-comprensivo-cascarrabias e hijo-niño grande-inútil-altruista mantiene las reglas autorizadas por el cine de los 40 y los 50. El cine de Torre Nilsson, Kohon, Kuhn, Martínez Suárez, Feldman y otros, en cambio, tenía otras reglas conceptuales, entre ellas, que las historias estuvieran contadas desde el punto de vista de los jóvenes y que estos tuvieran la libertad y el desprejuicio de levantarse de la mesa sin pedirles permiso a los viejos.

Dada la interesante y seductora programación de Volver, las telenovelas presentan características distintas de los ejemplos anteriores. Si *El amor tiene cara de mujer*, además del diferente origen del elenco (dos figuras de la radio como Iris Láinez y Angélica López Gamio, una del teatro y del viejo cine como Delfy de Ortega y otra representativa de la nueva generación como Bárbara Mugica), hoy puede verse como el primer exponente femenino de la televisión y como la versión de *la barra de la esquina* en un salón de belleza, son otras dos telenovelas las que ofrecen mayores matices de interés. *Ese pobre señor Valdez*, uno de los primeros trabajos de Alberto Migré (de media hora y un mes de duración, como se establecía en esos años), se anima a mostrar el intento de suicidio de una de sus protagonistas (Norma Aleandro) y una infidelidad matrimonial (Atilio M. traiciona a su mujer con Mabel Landó), inimaginables dentro del conformismo eclesiástico de *Dr. Cándido Pérez, señoras*. Por su parte, *Barro en los ojos* presenta otro triángulo conflictivo donde lo más notorio resulta la misma puesta de la telenovela. Encuadres rebuscados, planos detalles, uso de la elipsis y un rigor estético infrecuente en otros programas de la época y que nada tenía que envidiarles a los novedades formales impuestas por la Generación del 60. Las telenovelas de los 60, por sus innovaciones temáticas y formales, aun hoy adquieren ciertas características transgresoras, eso sí, sujetas al modelo clásico del folletín, pero todavía modernas y sorprendentes. Nos imaginamos el impacto que deben haber tenido esas obras en los televidentes hace treinta años.

Aquel desencuentro entre una estética perimida y rescatada por la televisión y otra que aparecía en el cine de esos años se manifiesta en el anacronismo oficializado de los múltiples shows musicales exhibidos en Volver. Las



Carlitos Balá

imágenes de *Casino, Escala musical, El show de la alergia, La revista de Dringue* y *Copetín de tango* muestran el tipo de discurso y las canciones *nuevaoleras* que en ese entonces provenían del mítico Club del Clan. Una forma de entender la música que no tenía relación con los hippies, las drogas y Woodstock (que ya estaban ahí), ya que elegía la conjunción de tango, folklore, rock, pop, bolero y canciones románticas para comunicar sus intenciones. Sin embargo, la curiosidad de estos programas televisivos radica en la rapidez con que se sucede cada número musical y en las esporádicas intervenciones de los animadores (Cristina del Valle, Mareco y Héctor C., entre otros) como si se estuviera viendo MTV en versión vernácula, en blanco y negro y sin técnica computarizada. La diferencia entre estos programas y lo que se entiende por *musical* reside en las intervenciones de algunos cómicos como *separadores* entre número y número. El referente inmediato que explica la elaboración de cada uno de estos productos son los shows de *Tropicana*, el famoso espectáculo musical cubano que más de una vez habrá disfrutado antes de llegar a la Argentina Goar Mestre, director y gestor fundamental de Canal 13 en aquellos años.

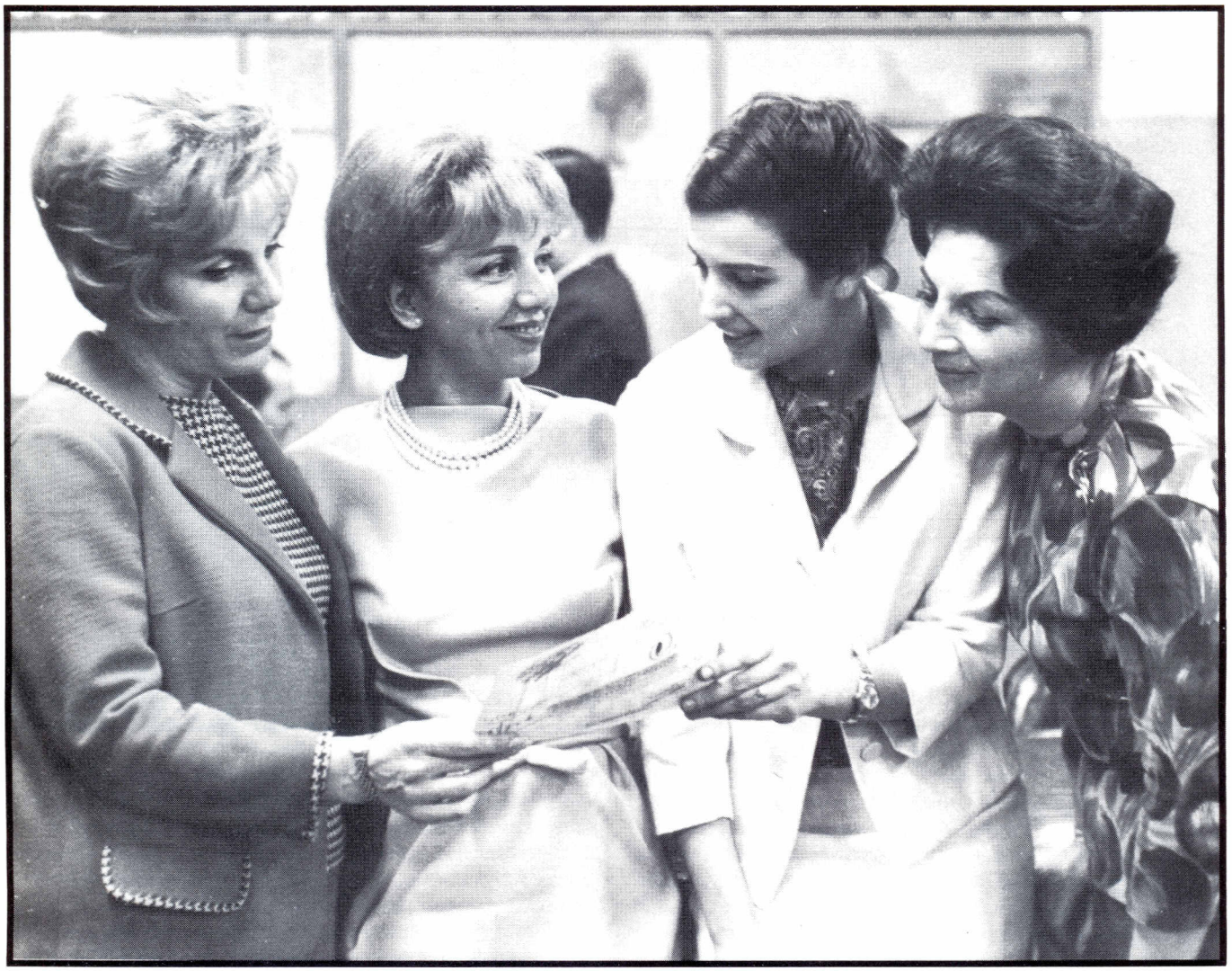
Los programas de Volver tienen en su presentación una placa que los clasifica por género. Entre la comedia policial

CURSO TEORICO-PRACTICO DE CINE Y VIDEO

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO / REALIZACION / GUION / EDICION / VISION DEL CINE DE LOS MAESTROS / PRACTICAS EN ISLA / GRABACION DE CORTO / DURACION ESTIMADA 3 MESES

Informes e inscripcion.....583-2352

Guillermo Ravaschino (egresado Inst. Nac. de Cinematografia)



Iris Láinez, Angélica López Gamio, Bárbara Mugica y Delfy de Ortega en *El amor tiene cara de mujer*

lavada por Tinayre y sus guionistas de *Carola y Carolina*, la comedia familiar de *Dr. Cándido Pérez y sras.* y el humor fragmentado de *La tuerca* y *Telecómicos*, la emisión de *Parlamento 13* y *Archivo secreto* hace que resulte imposible cualquier clasificación génerica que provenga de los códigos impuestos por el cine. Ambos espacios son creaciones autónomas de la televisión y reflejan la génesis de dos géneros propios de la pantalla chica: el debate y la discusión política y la investigación periodística. Estos dos estupendos programas, pese a la precariedad de medios de la época, tienen un interés inusitado en estos años. *Archivo secreto* necesita solo media hora para investigar diversos temas, como la muerte de Gardel, el escalamiento al Fitz Roy o una problemática carrera automovilística que tuvo al "Aguilucho" Gálvez de protagonista central, con una claridad de criterio que deberían tomar en cuenta muchos programas actuales del mismo tipo, donde el vacío y el aburrimiento son elementos infaltables. *Parlamento 13*, por su parte, registra el acontecer político en el período de gobierno de Illia y, más allá de su carácter histórico y didáctico, interesa por el tratamiento de un tema específico, la concreción de un espacio de reflexión democrático a medias (el peronismo, se recuerda, estaba casi en *off*) y la crudeza que comunica su realización *en vivo*. Pero ni *Archivo secreto* ni *Parlamento 13* serían tales sin Rey Millares, conductor del primero, y Simón Stolar, uno de los conductores del parlamento televisivo. Millares, presentado con una puesta del género de terror, camina por unos pasillos en penumbras, toma una carpeta, asusta al televidente y propone el caso a tratar en el programa. Sus preguntas son claras, cortas y certeras. Todo un estilo personal. Stolar es pura energía, movimiento, simpatía y profundidad en los interrogatorios que más de una vez incomodan a los políticos o militares invitados. Ambos deberían ser tomados como ejemplos de conducción por Haddad, Neustadt, Grondona, Longobardi, Lanata o Llamas de Madariaga, *comunicadores sociales* y figuras públicas preocupadas por las ideas y la importancia de sus nombres. Es que la simpleza y la autenticidad de Millares y Stolar resumen una época de la televisión, los años 60, más ingenua, más transparente y menos pedante, de la que queda la sana sensación de que se estaban elaborando las constantes de un nuevo lenguaje todavía incipiente y en vías de desarrollo.

La programación de Volver, además de avivar el recuerdo y la nostalgia al ver a las figuras de la televisión de hace tres décadas, se transforma en el lugar ideal para encontrarse con los primeros intentos serios de la pantalla chica por encontrar su propio lenguaje. Por si fuera poco, sirve como referente inmediato para conocer las contradicciones morales, sociales y artísticas de este bendito país. Por suerte y desde hace un tiempo, todo está ahí, al alcance de la mano y en radiante blanco y negro. ■

EL RESPALDO MÉDICO DE SIEMPRE

LA ATENCIÓN DEL FUTURO

TOTAL MEDICA
SISTEMAS DE SALUD

Tel: 0-800-36663
Llámenos sin cargo

SUCURSALES: CABALLITO: Rosario 437 PB - Tel: 903-7243 - CONGRESO: Bartolomé Mitre 1737 - Tel: 372-5491 - FLORES: Campana 500 - Tel: 636-2942 - ZONA NORTE: Av. Maipú 1899 Olivos - Tel: 796-4550 - ZONA NOROESTE: San Lorenzo 2161 San Martín - Tel: 713-1501 - ZONA OESTE: Alte.Brown 1087 Morón - Tel: 628-9207 - ZONA SUR: Basavilbaso 2028 Lanús - Tel: 241-0879

La TV antes del zapping

por Silvia Schwarzböck

Aunque a primera vista parezca lo mismo, ver programas de televisión del pasado es una experiencia diferente de la de descubrir o revisar películas viejas. La cultura televisiva de cada persona suele ser independiente de su cultura cinéfila. De ahí que el deseo de recuperar un clásico como *Sábados circulares*, el mítico programa de Pipo Mancera, no pueda tener el mismo sentido que el de acceder a la filmografía desconocida de un director como Mizoguchi. La TV, al ser parte de la vida cotidiana, no puede revivirse sino en conexión con el propio pasado (con el personal y con el del país). Al margen de los recuerdos, el pasado de la televisión se nos ha vuelto extraño. La curiosidad que despierta hoy un programa de los 60 tiene que ver en partes iguales con el afianzamiento de una subcultura que celebra lo bizarro (lo que había sido *hecho en serio* se resignifica como involuntariamente kitsch) y con la distancia que separa al lenguaje autónomo de la TV actual del de aquella que aún lo estaba gestando. Pero en un punto telefilia y cinefilia se tocan y es en la necesidad de revisar el pasado desde un presente que renueva constantemente los criterios estéticos y modifica la percepción de lo ya visto. La pregunta acerca de si los programas que nos entretenían o sorprendían hace tiempo soportan una revisión puede ser entonces equivalente a la de si podemos defender hoy la misma opinión que nos formamos en otro momento sobre una película o un director.

Las primeras conjeturas sobre la programación de la década del 60 que emite Volver tienen que ver con el lenguaje televisivo. Por entonces, la televisión ya se había vuelto autorreferente y se tomaba a sí misma como única verdad. En cuanto uno revé algunos de esos programas, se da cuenta de que en gran parte la televisión había superado su ingenuidad inicial. En este período las citas permanentes de otros programas ponen en evidencia la autonomía que ha ganado el nuevo lenguaje. Los televidentes de entonces ya eran espectadores-cómplices: conocían de antemano las reglas del medio y disfrutaban identificando los guiños para iniciados. En *El clan Balá* Carlitos tiene un amigo (Pepe Díaz Lastra) que trabaja para el programa de Pipo Mancera. Entre los dos tienen que hacer entrar a la gente en situaciones ridículas que las está registrando una cámara oculta. De repente, Balá habla a cámara para reírse de su compañero: "miren al yerno de Pepe Biondi", dice, sabiendo que el público conoce al actor de otro programa y hasta recuerda su relación familiar con otro cómico. Este programa de Balá presupone el conocimiento de *Sábados circulares* y por lo tanto da por hecho que el espectador ya tiene incorporado el concepto de *blooper*. En *Los trabajos de Marrone*, Pepitito llega al canal, baja del ascensor de servicio y protesta mirando a cámara: "podrían aceitar las puertas". Sigue enojado (comenta que en el canal corre el rumor de que "Marrone no va más") y le advierte al público que hoy no tiene trabajo. Marrone juega con el doble sentido: simula decir que le levantan el programa, cuando en realidad cuenta de antemano con la complicidad del espectador, que ya sabe que en cada capítulo el personaje se dedica a un oficio diferente —a ese trabajo se refiere— y está preparado para que el cómico improvise en cualquier momento (hoy el libreto es hacer como que no hay libreto, debe pensar el televidente). Marrone —como el *Rucucu* de Olmedo— ironiza sobre la precariedad de medios y la falta de producción del programa, exhibiendo una complicidad extrema con el público al recomendarles que cambien de canal: "el guionista no me escribió nada [...], el director tampoco vino [...], así que los que estén mirando este programa pongan otro canal, porque yo me las pico". En *Telecómicos* aparece Aldo Cammarota —guionista y creador del programa— para advertir al público de que muchos de sus sketches no hacen reír, porque son *para dejarlos pensando.* Uno de ellos parodia a los programas de preguntas y respuestas, otro a los noticieros y en la mayoría se nombra la programación del canal 13.

Lo que hoy podemos concluir a partir de la programación de Volver es que en la televisión de los 60 la autorreferencialidad formaba parte de la consolidación de un lenguaje propio, que exhibía constantemente su carácter

convencional. La ficción televisiva de la época —desde las telenovelas despojadas casi de escenografía hasta los programas humorísticos completamente aislados de la realidad— advertía todo el tiempo que lo que se estaba viendo no era un reflejo de algo exterior al medio mismo, sino una construcción arbitraria sostenida por un pacto previo con el público. La televisión —tal vez sin saberlo— se presentaba a sí misma como puro artificio. Y una de las formas de demostrarlo era permitir que los cómicos se salieran del libreto, reforzando la idea de que son *ellos* (los actores y no los personajes) los que hacen reír. La televisión asimiló desde un principio la capacidad de improvisar de los cómicos. En ese punto alentaba una tradición iniciada por el circo y continuada por el teatro de revistas, pero la improvisación estaba prevista dentro de un contexto de hipercodificación que provenía de esos mismos géneros.

En principio, los programas humorísticos eran los más conscientes de la autonomía del lenguaje televisivo. De ahí que puedan mantener mejor su vigencia, por encima de las comedias familiares, que seguían estando más emparentadas con los códigos del viejo cine argentino y de la radio que con el nuevo lenguaje de la TV. El efecto de extrañamiento que provocan hoy *Dr. Cándido Pérez, señoras* o *Felipe* tiene que ver más que nada con la ingenuidad con que presentan al televidente conflictos anacrónicos y resoluciones moralizantes que ignoran rotundamente las nuevas costumbres de la década del 60 (ver nota de Castagna). Pero así y todo hay una diferencia notable entre los dos programas. Mientras el Dr. Cándido Pérez es el jefe de una típica familia burguesa, Felipe no tiene trabajo fijo (hace changas), ni casa propia (vive en una pensión), ni pareja (aunque podría decirse que ha formado una familia informal al adoptar a un niño abandonado). A pesar del sentimentalismo, lo que causa hoy extrañeza es que casi todos los conflictos giran alrededor de la condición de *cabecita negra* de Grillito (así se lo llama al chico). Tal vez porque la televisión actual nos ha acostumbrado a que en las comedias no hay clases sociales (salvo por la necesidad de incluir al personaje de la mucama) es que el alegato social con que se cierra cada programa aparece desde hoy como un elemento extraño al género. Felipe se enfrenta a los personajes de clase acomodada (los *pitucos*) que esconden hipócritamente sus prejuicios hacia la clase baja, haciendo una apología de los *viejos tiempos*, cuando el hijo del obrero jugaba con el del médico en la misma plaza. Por supuesto que jamás se precisa cuál es la época dorada de la que habla el personaje de Sandrini.

El género que más gana con la revisión es el de los programas periodísticos. Volver emite dos ciclos excepcionales: *Archivo secreto*, donde se reconstruye un hecho polémico que fue noticia confrontando distintas versiones, y *Parlamento 13*, donde los invitados discuten un tema al que se lo presenta como un problema (por ejemplo: ¿qué es el nacionalismo? o ¿los partidos políticos argentinos son modernos o anacrónicos?). Lo primero que llama la atención es que los conductores de este tipo de programas no eran aún —como sí lo son hoy— formadores de opinión, pero tampoco mostraban el comportamiento imparcial y objetivo que se esperaría de ellos en un noticiero. Rey Millares (de *Archivo secreto*) y Simón Stolar (de *Parlamento 13*) demuestran que en televisión el talento periodístico se mide por el arte de preguntar y saber repreguntar. Dos momentos de antología: por su combinación perfecta de rigor periodístico y admiración sincera hacia los ídolos populares, Rey Millares le tiene

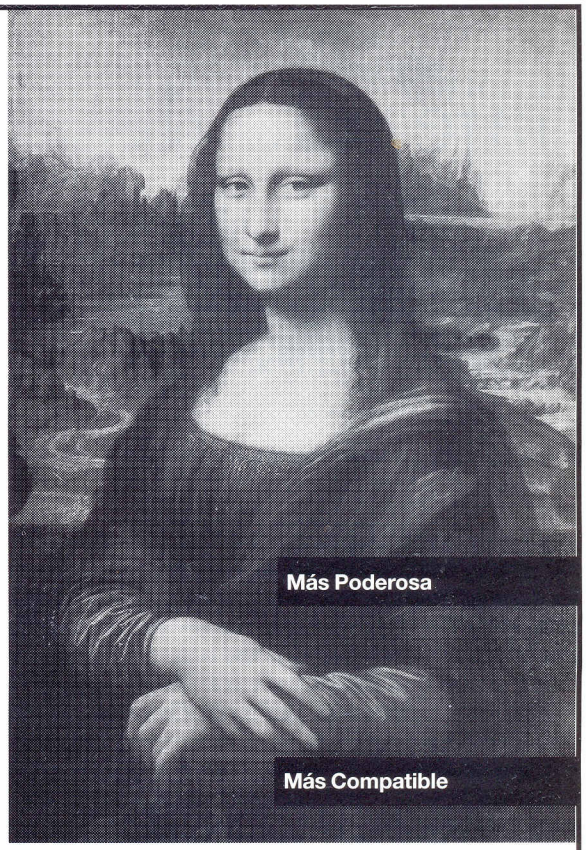
Parlamento 13

que preguntar a Oscar Gálvez un dato vinculado con su hermano Juan (también corredor de autos y muerto por un fatal accidente en una carrera); la forma sutil en que introduce la pregunta y la actitud pudorosa con que la enuncia dejan ver perfectamente que comparte el dolor por esa muerte tanto como el entrevistado, pero al mismo tiempo le hace entender que sin esa información no se puede esclarecer el tema que están tratando. El otro momento inolvidable se lo debemos a Simón Stolar. En un *Parlamento 13* en el que se discute el "Año electoral 67", ningún representante de los partidos políticos se atreve a nombrar a Perón (en las últimas elecciones el peronismo había estado proscripto para los cargos ejecutivos, aunque sí se habían podido elegir diputados peronistas y justicialistas —según la división de la época—, de los cuales dos estaban presentes en ese momento). Cuando uno de los candidatos de la centroderecha de entonces se refiere a la decadencia del país a partir de la Dictadura (y sigue hablando de Dictadura sin nombrar cuál), Stolar introduce retóricamente una pregunta para desenmascarar su hipocresía: "¿La de Uriburu?" —le dice—, "no, la de Perón" —le responde—, obligándolo a nombrar contra su voluntad al General en el exilio.

Más allá de las diferencias formales con los programas políticos de la actualidad, *Parlamento 13* anticipa ya la tendencia a invitar figuras prestigiosas ajenas al ámbito político, presentando su opinión sobre los problemas del país —inevitablemente parcial y poco esclarecida— como una mirada objetiva y desinteresada. Lo que sí es absolutamente diferente de la actualidad es la función que cumplen dentro del programa lo que ellos llaman la *tribuna* y la *cátedra*. El público presente en los estudios (ubicado detrás de los invitados) son siempre alumnos de escuelas secundarias prestigiosas, vestidos todos de uniforme y sentados ordenadamente en gradas, a los que nunca se les pide la palabra. Permanecen allí callados, porque se supone que están "escuchando para aprender". Este carácter didáctico que se autoatribuía el programa queda reforzado por la presencia de la *cátedra*, ocupada todas las semanas por un académico diferente, al que se le pregunta como a un experto en política que, por no militar en política, tendría una opinión imparcial. Con el silencio de la tribuna queda al descubierto que el parentesco actual entre los programas periodísticos y el *reality show* no tiene sus raíces en esta etapa de la televisión, sino que es un fenómeno más reciente, propio de la era del zapping, donde los códigos para hablar de política por TV han cambiado sustancialmente. ■

¿Por qué conformarse
con una imitación...?

Cuando puede tener la original.



No se deje engañar por las apariencias de otros nuevos sistemas operativos porque le van a suponer una inversión mucho mayor de lo que usted se imagina, como un sistema base con microprocesador de 486 con un mínimo de 8 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 16 megabytes) y 70 megabytes de disco duro para su instalación completa. Antes de tomar una decisión, **considere la original...** Apple Macintosh.

Apple Macintosh ya le lleva una gran ventaja a las demás creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan conjuntamente mejor. Por eso Apple Macintosh le ofrece multimedia más fácil de usar e instalar, trabajar en gráficas de 3-D, navegar por Internet y sumergirse en realidad virtual,* tan sólo oprimiendo unas teclas.

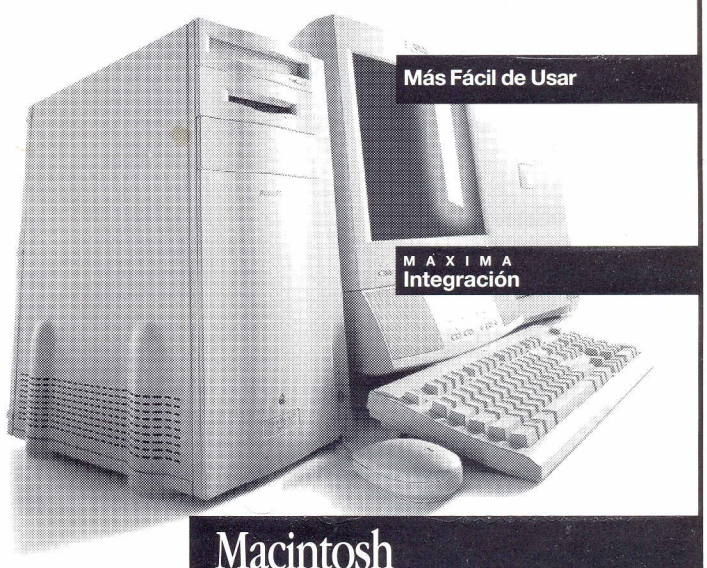
Y como la computadora Power Macintosh ya usa el verdadero poder del futuro con su avanzado microprocesador RISC PowerPC, en pruebas recientes, ha demostrado ser hasta un 102% más rápida que las computadoras Pentium más veloces.**

Hoy Apple Macintosh es la computadora más compatible en el mundo, ya que tiene la habilidad de ejecutar software y leer y escribir archivos y discos Macintosh, DOS y Windows.† Y porque está diseñada para ser actualizable y crecer con usted, lo acompaña hacia el futuro.

Conviértase al original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo. Apple Macintosh le da poder, facilidad de uso, multimedia de verdad y compatibilidad total. Tal vez por eso alguien compra una Macintosh cada ocho segundos.

Para Windows Mac OS
Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

MAXIMA Conectividad



Apple®
El poder para superarse.

Línea Directa Apple.
314-1212

© 1996 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh, y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. La información de las inversiones es según PC Week, Julio 24, 1995 y Computer Intelligence InfoCorp, Julio 1995. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. **Según el reporte independiente de Competitive Assessment Services, 1995. †Utilizando el software SoftWindows de Insignia Systems o tarjeta DOS Compatible de Apple.

Viaje a lo desconocido

Las cosas ya no son lo que eran. Ahora las sorpresas uno no las encuentra en el cine, sino en la televisión, una caja que tal vez no sea tan boba como las películas de hoy en día. Lo imprevisible, según el autor de esta nota, ya no es monopolio de Tribuna caliente *y las corbatas de Macaya Márquez.*

por Bruno Graf

Recuerdo haber visto, no hace mucho, una columna del *Entertainment Weekly* titulada "10 motivos por los cuales la TV es mejor que las películas". Un tiempo atrás ni me hubiera molestado en leerlo, asumiendo que se trataba de un chiste; autoexiliado de los canales de aire desde mediados de los 80, mi práctica televisiva se limitaba a esporádicas sesiones de zapping terapéutico y a atajar alguna película interesante con la valiosa ayuda de la revista del cable. En los últimos años, sin embargo, fui testigo de una serie de fenómenos sobrenaturales que me hicieron reconsiderar ese escepticismo. Trataré de comentar algunos de estos eventos. (Después de todo, el *Entertainment Weekly* no daba motivos válidos. *Era* un chiste, nomás.)

1) Casi todos los viernes voy al cine. El primer indicio de que algo anormal está sucediendo es cuando, en medio de una proyección, uno se distrae tratando de recordar si programó bien la videocasetera. En la película puede estar pasando cualquier cosa, pero lo importante es si se está grabando el capítulo de *Los archivos X*, en ese momento. La sensación se confirma cuando, ya en casa, el capítulo en cuestión resulta mucho más emocionante que la película anterior. Y al día siguiente, cuando el conflicto de un vidente-vendedor de seguros perdura mientras los esfuerzos de —digamos— Liam Neeson y Meryl Streep por defender a su hijo se desvanecen. Veo venir el comentario: no es lo mismo *Before and After* que *Tiempos violentos*. Nada de todo eso sucedería si la película fuera buena. Tarantino deglute gente como Chris Carter en el desayuno.
Es cierto. Por eso antes de seguir avanzando me veo en la obligación de aclarar que no estoy muy contento con el cine que vemos últimamente. Escapa al espacio e intenciones de esta nota ahondar en la crisis de historias en Hollywood (tanto venían denunciándola antes de que sucediera que al final llegó) o analizar en detalle los motivos de las recientes temporadas de vacas flacas. Tal vez haya demasiadas manos en las producciones de las majors. Tal vez el cine esté finalmente dejando de encarnar los dilemas y conflictos que me son afines, tal vez estemos simplemente ante una ola de recambio que amenaza con revivir lo peor del contenidismo setentista, dividiendo otra vez cine de "entretenimiento" y cine "culto" en casilleros aislados, como si el tiempo no existiera. Tal vez —esta posibilidad me gusta más— el andamiaje teórico de moda (digitalia, superdistribución, confianza ciega en los poderes redentores de acumular información) no esté logrando sembrar sus tendencias en el terreno inestable de la gramática cinematográfica.
No tengo idea, la verdad. Pero sé que no soy el único que se aburre con un enorme porcentaje de las películas que ve y sé también que esto no me pasaba antes. Parto de este sobreentendido. Hace poco comentábamos con Quintín el récord histórico de naufragio que significa para Hollywood la existencia de películas como *Durmiendo con el enemigo*. Esa basura estaba religiosamente destinada a lugares como la televisión. Pues bien; no está en la televisión, está en la mejor sala de su barrio. En la televisión hay otras cosas.

2) La emisión de *Twin Peaks*, en 1991, significó un hito tanto para la televisión en sí como para mi vida personal. Acostumbrado a la pasteurización propia de la década que estábamos dejando atrás, no esperaba de la tele más de lo que uno puede imaginarse en el período más breve de concentración posible. Mi techo era *Moonlighting*; el cóctel posmoderno de metalenguaje, citas al aire y la intención oculta de que entre los televidentes acríticos hubiera alguno que se diera cuenta de que Maddie & David también se cagaban de risa de sí mismos.
Lynch no tenía la menor intención oculta. No tenía intención alguna, aparentemente. Lo que empezaba como una galería de freaks de autor se iba transformando a los golpes en la exposición de un universo complejo, con reglas cambiantes y sucesos imprevisibles. *Imprevisibles*. ¿Cuántos años desde que nada era imprevisible en televisión?
"Las cosas no son lo que parecen", decía la mujer del tronco, y parecía una observación atinada con solo ver a Cooper, el agente del FBI fanático del Dalai Lama que hablaba con un grabador, como Caputo (en un reportaje de la época, Caputo reconoció públicamente que tenía un grabador en el baño. Pensaba en voz alta mientras se daba baños de inmersión. Siempre me gustó la coincidencia).
Todos los jueves (bueno, casi todos) quienes nos reuníamos ante el televisor éramos recompensados con eventos y personajes impensables; era una cita casi clandestina, porque no podíamos evitar la sensación de que Lynch había hecho eso a escondidas. El hecho de que hubiera tenido éxito en los Estados Unidos no era relevante; al fin y al cabo era un *whodunit* y después de una lobotomización moderada cualquiera de nosotros podría haberlo aceptado como un teleteatro, también. Lo increíble era que alguien hubiera pensado que la televisión podía ser para eso.
Pero *Twin Peaks* era un fenómeno marginal, y eso fue evidente desde el principio. Además, si asumíamos que solo se trataba de una casualidad, no era más que *Eraserhead* redivivo. Las mismas guardas en el piso, la misma mezcla de profundidad y

cinismo. Era el mundo de Lynch (del buen Lynch) infectando la tele. No una tendencia.

3) La televisión nunca se sintió muy cómoda con las visiones personales del mundo. Eso se debe sin duda a que quienes la manejan son malignos y analfabetos, pero también a que los televidentes se ponen nerviosos cuando ven en la pantalla algo que es decididamente la representación de un universo nuevo. Y tienen sus motivos. A esta altura sabemos que lo que se ve en la televisión es la vida. No sugiero con esto que uno pueda aceptar ni por un instante las cosas que ve en la tele como reales. Todo el mundo sabe que el juicio de María Soledad, por ejemplo, no puede estar sucediendo. Es evidente que ninguno de los personajes que se pasean por los programas de actualidad existe. Lo que quiero decir es que la única forma razonable de ver televisión es aceptar que esa representación se pretende fiel e inocua. *Asumir* que lo que la tele nos muestra es el mundo, seguirle el juego.
Esa es una de las diferencias más radicales entre el cine y la tele, más allá de los primeros planos y los bloques de ocho minutos, y una de las menos habitualmente reconocidas.
No estoy seguro todavía, pero creo que hay una nueva generación de series que, haciéndose cargo con naturalidad de su origen, están haciendo por la ficción mucho más que la caterva de cineastas consagrados que desde hace años no nos ofrecen —paradójicamente— nada mejor que la película de la semana.
Los archivos X se lleva las palmas, sin duda. Con un pie en *Twin Peaks* y otro en *Kolchak, the Night Stalker*, los dos agentes del FBI que descubren, ellos también, que las cosas no son lo que parecen, introducen en el mundo de la tele (en el nuestro) elementos fantásticos que rozan el absurdo sin que se les mueva un pelo. El aire melancólico de la serie se sostiene en capítulos que van de lo genial a lo mediocre, construyendo a lo largo de las tres temporadas que lleva en el aire no un universo personal sino un andamiaje paranoide fascinante que encaja sin problemas en el (nuestro) universo cotidiano. A diferencia de experimentos anteriores como el de Lynch, no se trata aquí de entrar arte de contrabando en un terreno hostil sino de crear ficciones perdurables asumiendo las reglas de la televisión como algo natural. Es rara la serie, de todos modos, pero no lo suficiente como para que encontremos algún autor declamando, ahí. *The truth is out there*, en el mismo canal que pasa los Grammys.
El naturalismo obsesivo de *Los archivos X* es insólito en la historia de la ciencia ficción en televisión. Mulder y Scully no son el retrato delirante de Dale Cooper pero tampoco son como los agentes del FBI a los que la ficción nos tenía acostumbrados. No se besan, son aburridos, no parecen sentirse cómodos fuera de su trabajo, casi no hablan. Son *como* agentes del FBI de verdad. En un episodio, los amigos paranoicos de Mulder aceptan ayudarlo porque no tienen otra cosa que hacer. Bueno, en realidad pensaban pasar el sábado a la noche "jugando con las criaturas de Tierra 2 en Internet". Esa gente existe —yo, a veces, soy uno de ellos— y el resto de los habitantes de la serie tienen el mismo nivel de verosimilitud alarmante. Lo novedoso es que esta gente, estos personajes que son como nosotros, conviven con marcianos, engendros infames que se alimentan de hígados humanos y parásitos gigantes. Es la venganza de la clase B; parece que esos bichos existían, después de todo.
En una excursión reciente al FBI (el FBI de veras) me sorprendí cuando otro de los visitantes le preguntó al agente que nos guiaba: "¿Y los archivos X dónde están? ¿No se pueden ver?".

4) Lo que *Los archivos X* hacen todos los viernes por nuestra salud mental tiene un antecedente directo en *Quantum Leap*, serie que acá pasó sin pena ni gloria (Canal 13 empezó a emitirla hace unos años hasta que se distrajo o tuvo algo mejor que hacer) pero que también fue en los Estados Unidos un fenómeno de esos que crían fan clubs. El Dr. Beckett viaja en el tiempo. Nada novedoso, otra vez. Pero viaja en el tiempo dentro del período que abarca su propia vida, solo hacia atrás, por motivos que desconoce y gracias a una teoría que tarda al menos cincuenta capítulos en explicar. Un personaje de su época lo acompaña (Dean Stockwell, extraordinario), pero no es sino un holograma proyectado exclusivamente para las ondas cerebrales del Dr. Beckett.
El Dr. Beckett suele ejemplificar su teoría mediante una soga. "Supongamos —dice— que esta soga es tu vida; un extremo tu nacimiento y otro tu muerte. Si unimos los dos extremos, tu vida es un círculo constante, infinito. Ahora imaginemos que hacemos un ovillo con la soga de modo que todos los días de tu vida se toquen al azar." La primera vez que uno oye esta explicación se da cuenta de que esta serie tampoco es lo que parece. Terriblemente convencional en apariencia, *Quantum Leap* es una de las sagas más ricas y complejas en la vida de la televisión, con un rigor conceptual que, nuevamente, parece ser posible solo en la historia real, esa a la que el Dr. Beckett salta. Igual que en *Los archivos X*, lo más relevante es la historia global, la compleja trama que se desarrolla de capítulo en capítulo, asegurando que la fidelidad del espectador será recompensada y sin temor a rozar la soap-opera. Al fin y al cabo es razonable que los personajes tengan familia y novias y tragedias personales. ¿O no sucede en la literatura, acaso?
Ambas series comparten un lugar dentro de lo que Larry McCaffery llama *avant-pop*, moviéndose con igual destreza en terrenos tradicionalmente reservados a la ficción "culta" y en los pantanos más empalagosos de la telenovela, apropiándose de elementos de otros géneros con naturalidad, no con fines alusivos sino asumiendo que le pertenecen. El patrimonio de estas nuevas series no parece ser la televisión, ni la ciencia ficción, ni siquiera la ficción entendida en términos tradicionales. El patrimonio de estas series, mientras sigan sorprendiéndonos, es la historia de la ficción entendida como la soga del Dr. Beckett, con todos sus elementos cruzándose al azar en una suerte de democratización extrema.

5) En un capítulo reciente de *Chicago Hope* (una serie mucho menos arriesgada que las anteriores) dos personajes luchan por la posesión de un dedo.
A la sala de emergencias llega un tipo con un dedo amputado, luego de una riña callejera. Detrás de él entra su contrincante. "¿Dónde está el dedo?", le preguntan. "Me lo tragué", contesta. Operan al segundo y encuentran el dedo en estado recuperable; lo injertan inmediatamente en la mano de la víctima. Una vez injertado, los cirujanos encuentran otro dedo en el estómago del contrincante: el dedo correcto. El flautista tiene un dedo ajeno en su mano derecha.
En el bloque siguiente aparece el dueño del segundo dedo, un camionero que no está dispuesto a cederlo tan fácilmente (cabe aclarar que el dedo del flautista no es recuperable).
Tal vez yo exagere. Hay, después de todo, películas que me gustan, y cuando doy con una de esas mi entusiasmo me hace reconsiderar todo lo antedicho.
¿Pero no es un dato a tener en cuenta el hecho de que desde los títulos sepa todo lo que va a pasar en —digamos— *Mientras dormías* y después vuelva a mi casa y mientras cocino vea de reojo ese melodrama supuestamente típico y me quede pegado a la silla, mucho más interesado y confundido que unas horas antes, en el cine?
Ahora que la World Wide Web promete a los anunciantes un paraíso de control y acceso casi policíaco a los consumidores, habrá que estar atentos a la tele. En cuanto la abandonen un poco más de lo que lo vienen haciendo, intuyo que vamos a ver cosas que nunca imaginábamos.
Ah, el camionero le regala el dedo al flautista, al final. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amigos:
El motivo de esta carta es desearles suerte y prosperidad en este 1996 ("Año de la amistad"). Además de esto quisiera que me explicaran quién fue Eva, disculpen pero no sé el apellido pero para que sepan a quién me refiero les diré que es el papel que hace Madonna en el film *Evita*. Estoy interesado en saberlo puesto que vi en la televisión que algunos argentinos protestaban en contra de este papel. Aunque yo sea un loco fanático de la cantante y actriz, me preocupa que "Nonni" sea capaz de ridiculizar a alguien que un pueblo ama y respeta tanto aunque tengo entendido que ella dijo: "yo interpretaré a Eva con el mayor respeto del mundo". Pero yo me pregunto por qué ese odio a Madonna si ella es una actriz como cualquier otra, no es para apañarla pero si ustedes me escribieran y me explicaran, yo sabría comprender.
Bueno, ya me voy despidiendo y espero que no se pongan broncos por la pregunta. Saludos.

Maell Rimelles Hernández
Cuba

Lejanos amantes:
Nuevamente al correo, y nuevamente ocupado por el correo. Noto en el número anterior (47) un pico ascendente en esa vigencia de "excesiva autorreferencialidad" característica de la redacción amante: se la subraya en el editorial, se la ejerce en el balance y se la comparte y cuestiona en el correo. Justamente allí leí una carta del lector Marcelo R. Abud, carta que ha sido escrita y estructurada en función del mentado correo, en donde se menciona mi envío postal del Nº 46 junto con unas observaciones e indirectas al respecto y a la de la misiva que completaba esa sección. Preferiré, por lo tanto y para mayor comodidad de redacción y franqueza, tratar en segunda persona al dicho lector en la sucesión de esta.
(Antes de comenzar, Sr. Abud, una aclaración: no tenía presentes todas las cartas y nombres partícipes en el proceso que me sugirió lo que en el correo del Nº 46 comentaba. De allí que no lo haya mencionado, ni a sus epístolas. Por otra parte, usted nos deja con las ganas de saber el nombre del lector que indicaba cierta conducta de R. Pagés.)
La impresión inmediata que tuve al terminar la primera lectura de su carta, Sr. Abud, es la absoluta falta de humor que destilan sus párrafos. Por supuesto, al releerla entendí mejor el pasaje en donde usted nos previene: ha tenido un mal año y esto se notará en sus palabras. Bien, se entiende. Esto viene a propósito de lo siguiente: las bobaliconadas del 88,6%, de discutir y llevar la contra, de los pomos, la pendencierías y mi amor por una redactora fueron animados por un intento de humor o algo por el estilo. Intento fallido, por cierto. No dejo de observarlo. Peor si considero que mi escrito transita también por cierta crueldad (quizá gratuita, siempre cobardona) en relación con otro igualmente cruel lector. Digo tal cosa porque considero que ser insultante o humillante por carta es algo que no puedo sino emparentar con alguna clase amorfa y timorata de villanía: si alguien quiere mandar a la mierda a otro alguien es mejor ("corresponde", nos señala cierta probidad con el puntero en la mano) que lo haga personalmente y no por medios tan "seguros" y anónimos como el teléfono o el correo. Escribir un comentario bajo el rótulo que sea es una invitación a animarse demasiado. Es un monólogo ideal: nadie interrumpe y hay tiempo de revisar el discurso. ¿Qué riesgos físicos implica? Pocos. Es más, cualquier categoría de riesgo ni siquiera es inmediata, condición que exalta el fervor a la hora de afilar la pluma. La crítica pisa habitualmente estas regiones (si Jim Carrey es un imbécil que vive a diez mil kilómetros de aquí, ¿qué valor puede haber en la sistemática insistencia de referirse a él como "el imbécil de Jim Carrey"?). En esta noción tengo claro el vínculo vicioso que puede existir entre envilecimiento y comodidad, entendida esta como algo efectivamente relajante, en el peor sentido. Siempre me vendrán mejor los ataques ingeniosos a Jim Carrey (que supondrán el trabajo de cabeza que uno puede disfrutar al leer) que la reiteración de construcciones como "el pelotudo de Jim Carrey". Propiedad. Precisamente la redención de lo presuntuoso en una crítica, aunque agresiva y burlona, frente al vacío de una botaratada infame y fácil. Hablamos de discutir con fundamento, de exhibir razones mínimamente interesantes. De la diferencia entre cantar y sonarse los mocos. Mi primer correo vio su reactivo en esas sensaciones: la carta que criticaba, como la del absolutamente maleducado (según su autodefinición) lector Guillermo Casanovas (Nº 47), tenía elementos de la fatua y apuntada naturaleza. Creo, de todas formas, que las groserías, ya sean en cartas o críticas, pueden perfectamente ser graciosas y bienvenidas, pero a fuerza de repetirlas y escribirlas mal, sin ganas o fuera de lugar, se perderán por el orificio que más le duela al gestor. (Por ejemplo, no dejé de reírme con la carta del mencionado lector Casanovas. Pero creo que le haría tres leves cambios: primero, me choca la musicovisualidad del grafismo "huevadas"; lo cambiaría, en este caso, por el más simpático "fantochadas" o por el más robusto y popular "boludeces" o por el más sugestivo y militante "hijoputeces". Segundo, la frase final hubiese quedado mejor así: "informarle a este *mocito* que, por sus comentarios, considero que el producto comercial es él y que con sus críticas debería *envolver* los choripanes que le corresponde, *por genotipo*, vender en el Once", con lo que agregamos, además, un tinte de picardía racista que la hace más pesada aun. Tercero, contaría aunque sea uno de los motivos dueños de tales insultos. ¿Hará falta un corazón valiente que asuma la sencilla tarea de defender a Horacio Bernades con la distinción y fiereza que merece?)
Desde luego que todos son dueños de escribir lo que quieran y de la forma que quieran: me parece redundante estar repitiéndolo todo el tiempo cuando debería ser una condición absolutamente obvia y asumida. Igual con eso de andar machacando frases del tipo "esto me parece a mí" o "esta es mi opinión personal" o "es mi pensamiento subjetivo". (En mi anterior carta, todas las ocasiones que acudían a esas muletillas —mi "rasgo personal", mis "impresiones personales"— jugaban con cierta ambición de ironía. Fallida otra vez, de acuerdo. Pero, ¿tan oculta?) El tema está claro: caso contrario deberíamos recomendarles a críticos como Quintín, Gustavo J. Castagna o a nuestra cada vez más popular Silvia Schwarzböck que se hagan operar por algún neurocirujano, puesto que la realidad no es la que ellos aseguran con soberbia desde sus artículos tan plagados de sentencias. Lo que ocurre es que los escritores citados, junto con el fraseo característico, no están aclarando todo el tiempo (y lo agradezco) que esas son "sus opiniones personales". ¿Qué otras cosas podrían ser? ¿Páginas del *Manual de la eterna omnisciencia*? El problema de ser sentencioso y dogmático al escribir radica estrictamente en *cómo* se lo hace (leer si no a Milan Kundera, uno de los sentenciosos más brillantes y geniales que existen). (Otro paréntesis —sucumbo a la sintáctica comodidad irresponsable de los paréntesis—: me encanta imaginar al editor de Kundera diciéndole, luego de leer los originales de *La inmortalidad* o *La lentitud*: "OK, Milan, están bien los textos, pero ¿por qué escribes tanto sobre ti mismo?").
Por lo tanto, y sigamos redundando, cualquiera puede escribir a *El Amante* la carta que le venga en gana. Eso sí, podrá desatar las más variadas y objetantes reacciones en cadena (como resulta el caso que protagonizamos). Este fenómeno de tiroteo semántico es el *métier* clásico de crítico y lector. No me molesta, como usted cree, que haya lectores que critiquen la revista: en general, las cartas inconformes son las más interesantes. Lo que sí puede molestarme, cansarme o aburrirme es el modo en que se lo haga o los argumentos que se imaginan. Lo mismo me vale para las cartas "a favor" que llevan "el imperdonable sello de la estúpida obsecuencia" (pequeño extremismo del lector Pavazza, Nº 46).
Revistas del tipo de *El Amante* funcionan esencialmente con lectores fieles. Seguidores. Es decir, gente que compra la revista con marcada regularidad (intuimos que sin interrupciones). Esto alimenta, invariablemente, una cierta "familiaridad" (con todo lo bueno y malo que el término sugiere) o sentimiento tribal y de identificación con el universo que la revista supone y genera. Básicamente con los ahora semifamosos críticos, que llegan a tener (como usted bien indica, entiendo que en amarga referencia a mi afectado saludo a Silvia Schwarzböck) virtuales clubes de admiradores o cosas parecidas. Bien, en sí mismo esto, además de ser natural e inevitable, no tiene nada de malo. Usted, por ejemplo, es un caso ilustrativo de lector "muy familiarizado" que cela su territorio-posición virtual en el mundo amante con cierto carácter: no le gustan (le preocupan) las cholulas cartas "demasiado a favor" porque ensucian con un pueril cariñismo un entorno de cosas (que usted recrea y a usted pertenece) al que seguramente le exige otras cualidades anímicas e intelectuales. Si las cartas cariñosas son a veces desagradables precisamente por su incondicionalidad, no tiene tanto que ver (el hecho desagradable) con las personas que las escribieron y enviaron con genuino entusiasmo como con la decisión de publicarlas, que corre por cuenta de los editores. En comentario cualquiera, malicioso o propicio, debería estar en juego su expresión original y no el género que lo clasifica.
Llegados a este punto debo confesar que lo infausto que usted señala en partes de mi carta tiene algo de cordura. Es deplorable haber dado a entender (de cualquier forma o al menos en su legítima interpretación final) que hay una porción de "lectores amantes verdaderos" y un resto con los otros. Puedo asegurarle que jamás sentiré nada parecido, aunque una frase desgraciada así lo insinúe: a los lectores de la revista no puedo discriminarlos de ningún modo posible. Ocurre que, además de estar lejos de Buenos Aires (en todo sentido), e inclusive alejado de la provincia en donde vivo actualmente, aquella carta es el espejo de alguien con una historia desinteresada e inexperta a la hora de comunicarse con un medio: ya ve usted, terminó siendo una de las cartas "cariñeras". Con poco rigor de lector crítico y serio y basada, para colmo, en la "descalificación cruel" de otro lector. Y aquí hay algo curioso: usted hace referencia a mis quejas por cierta redacción gruesa e insultante sugiriendo que yo pregono algo así como "be cool, baby". Pero no deja de "asustarse" y acusar lo poco "cool" de

mi carta para con aquel lector. Entiendo que ninguno va a ver Boca-Independiente para aconsejar "be cool, baby" en la popular, a menos que esto signifique que nadie le estropee la cabeza a cadenazos a nadie. Veo previsible que si escribo a una publicación "quiero decirles que todos ustedes son una manga de retrasados mentales y que se pueden ir a la mierda", alguien me responda encolerizada. Y no con un "be cool, baby" sino más bien con un "don't be a fuckin' animal, baby". No me siento, desde luego, un "lector amante más verdadero" que nadie. Diría que algo muy distinto de semejante calificativo cuadra mejor: estoy forzosamente alejado de los cines (aquí hay solo cinco) y de los videoclubes (son desastrosos). Supongo que ya vendrán tiempos mejores.
Es quizá por esa situación que siempre tomé a esta revista como a una publicación esencialmente literaria, de escritores, con momentos brillantes y con otros algo urgidos. En última instancia, escribir sobre cine (como hablar sobre cine) adopta finalmente rasgos tan complicados que termina separándose por completo del hecho de ver una película: todas estas cartas (que poco y nada dicen del cine) son un claro ejemplo de eso. De aquella forma que tuve de digerir *El Amante* es que no me preocupe tanto qué se escribe, siempre y cuando me seduzcan las palabras.
Las palabras: hablemos de textos "autorreferentes" y podré elegir el extraño que escribió Qintín para el balance 95: breve y conciso ejemplo de resultado sugestivo, interesante. Inquietante en un crítico, eso de convencernos de su inestable y sospechosa condición de observador. Lúcida y preclara la confesión de que las emociones se le pierden en cada curva, curvas de las que hay en un circuito de butacas. (¿Cómo medir el valor absoluto o estético de lo que se contempla? ¿Por un análisis saturado de hipercodificación histórica? ¿Por la intensidad o frecuencia con que nos reclama? ¿Por la persistencia de sus contornos en nuestra fibra? ¿Por su capacidad para transformarse en un indoblegable mito interno?) Me simpatizan, con atávica monotonía, *ese* tipo de textos. Alcanzada cierta calidad y potencia, ya no puedo condenar el "pavoneo personal" (lector Mauricio Pagola, Nº 47) al que parece tan afecto este director. Está contando con claridad y vehemencia algo que entinta su vida y sus críticas y que, debo creer, tiene que enriquecerme (importarme) desde el momento en que leo el (y participo del) medio en el que escribe.
Me molesta cuando se descalifica con argumentos que pautan la creatividad con que alguien pueda enfrentar las teclas. Me aburre si se acusa todo el tiempo que los redactores se exceden en sus rayes o biografías. ¡Que escriban lo que quieran! (Ya llegarán los palos.) Sencillamente que lo hagan bien. No defiendo ciegamente el hecho de que es "mejor" que nos llenen de autorreferencias (indolencia olvidable, en el peor de los casos), pero tampoco lo condeno. Solo me interesa la inexistencia de quietud cerebral, pereza, ignorancia, egolatría necia o retorcimientos aburridores. La nota de Alejandro Ricagno sobre Pasolini, por ejemplo (así como su balance 95), es cálida, llena, vital. Nos habla todo el tiempo de él, y no puedo entender esto sino como una invitación a comunicarnos con él. ¿Qué mejor entrega? ¿Cómo se lo puede condicionar moral o intelectualmente a que si escribe sobre Pasolini sea a merced de que no hable de sí mismo? Si a algún redactor se le ocurre "ficcionalizar" fuertemente sus críticas, y las intenta distintas y teatrales, ¿se lo invalidará por eso? En definitiva, ¿qué diferencia hace para nosotros, lectores tan alejados, si su prosa es ficción o historia, si ellos mismos son inventos o fenómenos de carne y hueso? Si *El Amante* (correo incluido) no fuese otra cosa que la novela por entregas de un Sutter Cane cinemaníaco, o el chisporroteo cibernético (de una *Hal 9000* o una *Multivac* enchufadas a una offset) bajo la forma de seudónimos cuidadosamente contorneados, si estos folios fuesen eso, decía, ¿tendríamos la excusa suficiente para no comprar más la revista? ¿O seguiríamos fingiendo, obedientes personajes, la avidez de su lectura?
Creo que es todo, por ahora. Fue muy gentil de su parte tomar mi carta como ejemplo de ciertos descuidos cabalmente feos. Por último: lo del osito de peluche fue chistoso y certero (cada uno patotea como puede, duro es reconocerlo). Si existiese alguna película llamada, pongamos, *Chucky, el osito de peluche diabólico*, tendría a mano un oportunísimo contrachiste, pero dudo que alguien filme alguna vez tontería semejante. Retribuyo la parte que me tocó de su generoso "Hasta siempre" y agrego el deseo de un mejor 96.
Un abrazo para casi todos (quedan excluidos los que votaron *Carrington* y los que no votaron *En la boca del miedo*, claro está).

Gustavo Sánchez
San Miguel de Tucumán

Señores amantes:
Atendiendo la clásica invitación, voy a probar con unos disparos. Haciendo mi balance negativo del cine 95, la película más pior es *Peperina*. Y lo más flojo de *El Amante* fue tanta simpatía por la aburrida *La ley de la frontera*. Parece una película hecha de oficio y con algo de boceto. Puede ser que la dirección de Aristarain sea prolija y todo eso, pero no alcanza para contrastar con un guión tan trillado y pueril.
He sido testigo de esfuerzos por sacarle algo de jugo al film. Una noche en el programa de cable parecían dar una clase de geografía. Quintín aparece en su nota de *El Amante* poco inspirado y desapasionado.
La escena en que rescatan al catalán de ser ejecutado, con el argentino y el portugués disfrazados con capuchas de monjes, cansa por lo vista en otros films. Otro tanto con el viejo truco de los fogonazos de la cámara de la periodista. Ni hablar del catalán con el portugués respirando con canutos debajo del agua. Otra escena para olvidar es cuando el catalán es apresado, porque ridículamente está cenando en un sitio donde lo hacen el jefe de policía y el director de la mina que robaron. Aquí viene el descuido mayor, el portugués que se había demorado con los caballos llega hasta la puerta del sitio y al mirar adentro se alarma. Vuelve a los caballos confirmando que apresaron al catalán. Saca de las alforjas de su amigo el dinero robado y huye al galope. La idea de que el dinero esté ahí afuera de noche y ellos estén adentro comiendo sin poder vigilar los caballos, es ridícula (tal vez sean caballos salvajes, que no dejan acercar a extraños).
Una escena imperdible por lo graciosa es cuando luego de asaltar a los mineros quedan acorralados por la policía y hacen que se entregan, pero llevan una sorpresa. ¡¿Por qué los policías se esconden de un grupo de ladrones que vienen demasiado lejos para lanzarles los sorpresivos cartuchos de dinamita?! Debe ser algún mito español.
Otro momento que da cierta vergüenza ajena es ver a la periodista disfrazada de mujer con ropa de hombre, haciendo que Luppi en su clímax del film diga "qué me importa". Parece Olmedo.
Nadie dijo nada de la pálida imagen de las mujeres: traicioneras, alguna vez solucionan algo, se van con el de guita y olvidan al compañero por otro. Queda comprobado que escribir a favor o en contra de una película aburrida deja cosas aburridas.
Los felicito por haber hecho un gran *El Amante* 95 y eso espero que disfruten de hacer en 96. Gracias.

Javier D. Ratner

GOETHE-INSTITUT BUENOS AIRES
presenta:
La segunda patria
de Edgar Reitz
del 21 de marzo al 2 de abril
en la Sala Lugones
Auspicia
EL AMANTE CINE

A R
T E
CANAL
La explosión cultural
Todos los días
de 23 a 2 hs. Canal 3
Cablevisión

Marguerite Duras (Gia Dinh, Indochina, 1914 / París, 1996)

La pasión de la inteligencia

por Alejandro Ricagno
("ah, qué joven fui un día")

Quería decírselo a usted. Si yo fuera joven, si tuviera dieciocho años, si aún no supiera nada de la separación entre la gente y la inmovilidad casi material de esta separación entre las personas, haría lo mismo que ahora, haría los mismos libros, el mismo cine. Es decir, me quedé en los dieciocho años, como ellos, esos lectores, esos espectadores primeros. Si hubiera muerto ayer, habría muerto a los dieciocho años. Si muero dentro de un decenio, me habré ido también a los dieciocho años.
MD, 1980

El domingo 2 de marzo, entonces, Marguerite Duras (alias literario que sustituyó el Marguerite Donnadieu natal) se fue a los dieciocho años, por más que las fotos y las fechas mientan ochenta y uno. Tal vez porque en esa edad simbólica se entra para siempre en una tozudez de la esperanza loca, la más profunda e indecible, la que atraviesa la memoria de los tiempos, la que se inscribe en un mismo lugar junto a la desesperación.
Ese lugar de la esperanza dolorosa es para Marguerite el de la escritura. La escritura de sus magníficos textos, la de sus inolvidables guiones para otros, la escritura única y original de *su* cine, dirigido, hablado, firmado por ella con la grafía de su cámara-pluma. Una escritura de una soledad brutal, en los libros, en la imagen.
La escritura de una voz, entonces, aunque hablemos de cine. Una voz altiva, sola, de una belleza difícil, igual a sí misma hasta el hueso, hasta la respiración, hasta el abandono.
Inseparable la relación de su literatura y el cine. Pero inseparable como esas parejas imposibles, en sitio de combate constante de una pasión intolerable, de una unión condenada que hace de la condena su triunfo, su épica de fracaso luminoso.
Allí están la francesa y el japonés en el centro de *Hiroshima, mon amour* como la memoria del olvido mismo, como el signo trágico de los amores en la repetición de la Historia y en su singularidad irreductible por la Historia. O aquella Anne Desbarèdes de *Moderato Cantabile*, embriagada de deseo de infidelidad y de crimen. O la sobreviviente de la guerra que cree reconocer a su amor en un mendigo amnésico de *Una tan larga ausencia*.
Pero estos tres films, dirigidos por Resnais, Brook y Colpi, respectivamente, dan tan solo una muy vaga idea del mundo de Marguerite Duras y su concepto de la escritura cinematográfica. El primero, basado en un guión original de Duras —quien lo escribió como una novela y cuyo estilo modificaría incluso su literatura posterior—, es sin duda el más perfecto de todos, y uno de los films que justifican la existencia misma del cine. Ha sido el único dirigido por alguien que no sea ella misma y no impugnado por la escritora. Los otros dos le resultaban ostentosos. Todo se hacía manifiesto, decía. Salvo en las actrices. Allí estaba de acuerdo. Sobre todo con Jeanne Moreau, en *Moderato*. Por eso será una presencia insustituible en *Nathalie Granger*. No opinará lo mismo, años después, con Jane March en la versión ilustrada de *El amante* de J.-J. Annaud (para más datos, leer nota en *EA* Nº 8).
Contra esa ostentación, contra esa manifestación, contra esa obligatoriedad de espectáculo, Marguerite, cuando dirija, hará un cine extremo, ascético, casi privado, desnudo, misterioso. Un cine contra la multitud, contra el ruido, un cine casi contra el cine mismo. Contra su artificio que simula emular la realidad, y contra el fantasma de la realidad. Un cine de la ausencia, de la pureza de la pregunta, de la espera imposible de la contestación.
Es un cine que no pretende convencer a nadie, no pretende conducir a nadie, seducir a nadie, esconder a nadie. Y sin embargo es un cine que reinventa al cine a cada instante. No es un cine experimental, es un cine que se concibe como experiencia. Que si pide algo es, quizás, una voluntad de compromiso con lo que es. Nada más. Que sabe de su límite, de su alcance. Que lo expone con una impudicia de niño. Con la dignidad del baile fantasma de *India Song*. Del grito del vicecónsul de *India Song*. Con la majestuosa violencia quieta y silenciosa de las mujeres de *Nathalie Granger*. Con la presencia de abismo que abre la casa de *Nathalie Granger* hacia el infinito. Con la desnudez extrema de la propia Duras leyéndole a cámara a un Depardieu mudo y desconcertado el guión de *El camión*. Con la letanía de mantra hipnótico que se escucha desde las imágenes de las estatuas en *Césarée*. Y con esa cámara navegante de *Le Navire Night,* de *Aurélia Steiner,* de *Agatha y las lecturas ilimitadas*.
Cine habitado por todas las voces perdidas, por lecturas que llegan más allá de la voz y del mundo. Cine que ve y muestra ese nacimiento de la palabra como última y primera cifra humana. Duras ha inventado el cine

parlante, el cine que habla por primera vez, que escucha por primera vez. También ha reinventado un modo de ver por entre los espacios, la tierra, los objetos. Y detrás de cada uno encontrar, intuir, un desgarro original, una historia, susurrada, adivinada, detenida, fluyente como esa presencia acuática, esa caricia líquida de algunas de sus imágenes. El agua, esa otra pantalla. Esa obsesión, el mar, la memoria, el río, el deseo, la muerte, el amor. Un cine donde todo ha sucedido antes que la cámara viole su intimidad. Paisaje después de la batalla, de lo que queda, de lo que tercamente sobrevive. Y sigue sucediendo. Después y siempre y todavía. Como a los eternos dieciocho años. Como la voz de Duras, escrita, leída, filmada. Espléndida, fulminante, orgullosa, única.

Ocurre una cosa hoy en día que es bastante evidente: muy pocas veces vibra el cine. En tu cine hay una vibración. No sé si es el término exacto. Es una impresión que yo he sentido tal vez, al ver Aurélia Steiner. *Hace vibrar al cine como tal. Se puede decir que hay una crueldad que está ocurriendo en muchos sentidos.*
El amor.

Siempre son amores crueles.
No escogí.

¿Lo que haces es otro cine?
Sí, lo creo. También lo sé por mí misma. Cuando consigo resolver mis películas dentro de las trampas del cine, cuando quedan colgadas como interrogaciones constantes, cuando no puedo librarme sobre su obsesión, entonces, he hecho cine.
De un reportaje de Serge Daney a MD

El párrafo citado al comienzo de la nota y el extracto del reportaje fueron tomados del libro *Los ojos verdes* (Plaza y Janés, 1993), una jugosa recopilación de artículos, notas, reportajes y reflexiones de Marguerite Duras acerca del cine, muchos de ellos publicados durante la década del 80 en *Cahiers du cinéma* con la colaboración de Serge Daney. También hay artículos sobre cine y actrices —sobre todo un espléndido retrato de Delphine Seyrig, protagonista de *India Song* y de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*— en *Outside* y en *La vida material*. Y después, claro, sus guiones, uno de los pocos casos en que un guión es un material literario autosuficiente. Lamentablemente solo el de *India Song* y el de *Hiroshima, mon amour* están publicados en edición castellana. De las novelas me atrevería a recomendar todas. Pero si hay que empezar, elegiría *El vicecónsul*, *El arrebato de Lol V. Stein*, *El dolor*, *El mal de la muerte* y por supuesto *El amante de la China del Norte*, la segunda versión de *El amante* —la novela— y venganza de Duras contra el film de Annaud. De la totalidad de su filmografía como directora, nada se ha estrenado en el país, exhibiéndose en algunas funciones de cineclubes o de salas como la Lugones las películas que menciono en la nota y que tuve la suerte de ver. El caso de *Aurélia Steiner* es único. Una de las tres *Aurelias* se dio sin aviso una noche hace unos años por ATC. Pero el film según entiendo se compone de tres cortos diferentes, tres variaciones sobre el tema de una niña judía y la supervivencia, el horror de la guerra, un amor desesperado y la imposibilidad de ambas representaciones. Los tres films se exhibían conjuntamente. También sé que *Son nom de Venise...* repite la misma exacta banda de sonido de *India Song* con otras imágenes. Y en *El hombre atlántico,* un mediometraje de 45 minutos, deja varios de ellos con la

pantalla totalmente en negro mientras se escucha el texto que derivaba directamente de *Agatha*, un bellísimo film anterior, en el que se abrían imágenes como quien abre el ventanal de una casa que da al mar al compás de la inimitable voz durasiana desgranando una elegía de amor. Pero estos son solo datos que dispongo junto a retazos de recuerdos entre la memoria y el olvido. ¿Veremos alguna vez en la Argentina una retrospectiva completa de Marguerite Duras? ■

Filmografía

Barrage contre le Pacifique (1958, René Clément). Aquí solo aporta la novela original. Nunca se cansará de protestar contra el resultado fílmico.

Como guionista

Hiroshima, mon amour (1959, Alain Resnais); *Moderato Cantabile*, en colaboración con Gérard Jarlot sobre novela homónima (1960, Peter Brook); *Una tan larga ausencia* (1961, *Une aussi longue absence*, Henri Colpi).

Como directora y guionista

La música (cod. con Paul Seban), 1966; *Détruire, dit-elle*, 1969; *Jaune de Soleil*, 1971; *Nathalie Granger*, 1972; *India Song*, 1973; *La femme du Ganges*, 1974; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976; *Des journeés entières dans les arbres*, 1976; *Baxter, Vera Baxter*, 1976; *El camión* (*Le camion*), 1976; *Le Navire Night*, 1978; *Césarée*, 1979; *Les mains négatives*, 1979; *Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne*, 1979; *Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver*, 1979; *Aurélia Steiner*, 1979; *Agatha y las lecturas ilimitadas* (*Agathe et les lectures ilimitées*), 1981; *Dialogue du Rome*, 1982; *L'homme atlantique*, 1985; *Les enfants* (en colab. con Jean Mascolo y Jean-Marc Turine).

En 1991 cede los derechos de *El amante* a Jean-Jacques Annaud. Comienza a colaborar con el guión, y después de incontables peleas lo abandona en manos del director y de Gérard Brach. También ha participado como interlocutora de Godard en *Sauve qui peut (la vie)*. Su novela *El mal de la muerte* ha sido adaptada por Peter Handke para el film *Das Mal des Todes* en 1985. Ha hecho adaptaciones de algunos de sus textos para teatro. Fue activa militante durante la Resistencia. Durante la década del 60 rompe su relación con el Partido Comunista Francés. Y por esas cosas del azar, cuando recibe el premio Goncourt en 1984 por *El amante*, se transforma inesperadamente en best seller. Pero sin ceder a las tentaciones del mercado, continúa escribiendo y filmando por la única razón: la verdadera necesidad. *Escribir es no poder evitarlo*, dijo alguna vez. Y también afirmó: *Cuando escribo no muero.* Por la fuerza de toda su obra, por la infinita delicadeza de la violencia de su pasión, por la inteligencia de su cine, de su literatura, yo hoy digo que no. Que la muerte, ese accidente, no logrará alcanzarla jamás. ■

Videovacío II

Un recorrido por la tecnología, los discursos y las posibilidades de realización en video.

por Jorge La Ferla

Esta es la segunda parte de una breve antología de las vertientes del video experimental iniciada en el número anterior y centrada en consideraciones tecnológicas y en los discursos posibles del medio. A continuación se analizan cinco obras fundamentales del video experimental argentino.

Es importante referirnos a la incipiente producción del video argentino, de la cual podemos trazar una historia con continuidad desde fines de los años 80, para tratar de ver cuestiones inherentes al diseño y la creación de una obra desde la elección de una serie de trabajos que enmarcan diferentes vertientes. Estas cuatro obras son entonces ejemplos para seguir trazando una aproximación expresiva y discursiva de las posibilidades del video.

***Un día bravo*, de Iván Marino.**
Este video en sus dos versiones, la original de 1987 y la más breve de 1995, nos sirve para seguir mostrando las posibilidades del documental en relación con problemáticas ya mencionadas con respecto al armado de una obra a partir de situaciones personales circundantes al realizador. Nuevamente se plantea la cuestión de la autorreferencialidad, la cotidianidad, sus variantes y el registro de la muerte. En este caso se parte de un espacio único, una casa, y de varios personajes familiares con los que el realizador convive algún tiempo y en los que basa su propuesta. Es Rosita, una tía con diagnóstico crónico, permanentemente medicada y enclaustrada, quien aparece retratada con una lucidez extrema desde su silencio y gestualidad. El trabajo de Marino tiene tres actos, que responden a tres posturas que plantean diversas maneras de ver algunos sucesos, provocando situaciones en que la misma instancia de grabación es parte de la escena. El largo y medido plano secuencia del inicio del trabajo está en sí mismo justificado por la presencia de la cámara que muestra un recorrido de los personajes, sin objetivos ni punto de llegada, cuyo transcurso está marcado por la interacción entre ambos protagonistas antagónicos, cámara-personas, transformándose en un permanente comentario sobre la explícita presencia de la cámara al establecer un doble diálogo: uno directo, intercambiando palabras, miradas, acosos y agresiones, y otro más profundo, que se crea desde toda la situación de registro. A pesar de lo espontáneo de la situación, es permanente la búsqueda de cada plano y una composición del cuadro que marcan una puesta y una actitud con respecto a los hechos. Casi todos los reportajes fueron eliminados en la segunda versión, y si bien expresan cuestiones que pasan únicamente por lo verbal, sirven a un nivel informativo para establecer una instancia. Por un lado, creando un espacio de referencialidad histórica, al contar la historia de Rosita y establecer una situación de diálogo directo con la cámara, y, por el otro, una aproximación al retrato del cuerpo y las maneras de Rosita, que es con lo que se cierra el video. Este trabajo plantea en su simplicidad algunas cuestiones profundas sobre las maneras de encarar un trabajo documental y las incursiones en un mundo privado y hostil, que en nuestro país siempre han pecado de un exceso de referencialidad y espectacularidad, en sus vertientes cinematográficas, televisivas y videográficas, en desmedro de una sutil búsqueda de mecanismos narrativos creativos. Es importante hacer referencia a los bajos costos de este trabajo y a la prolongada marginalidad de este realizador y su obra, que hablan de una decisión a ultranza de la necesidad vital de hacer video más allá de cualquier difusión.

***10 hombres solos*, Ar Detroy, 1989.**
Este es otro de los trabajos más antiguos de la reciente historia del video en Argentina que también, a través de su simplicidad y economía de recursos, ofrece una propuesta estética y productiva original utilizando al extremo las posibilidades de composición de la imagen electrónica. Ar Detroy es un grupo colectivo con numerosas actividades relacionadas con el hecho teatral, la performance y la intervención pública, produciendo bandas de sonido y puestas escénicas, un CD recopilando bandas de sonido originales y afiches, y otras muchas actividades audiovisuales que surgieron como trabajos a ultranza de ruptura frente a los medios de representación y del espectáculo tradicionales. Dentro de este amplio espectro productivo y desde su inicio se propusieron generar una obra videográfica autónoma. En este, que fue el segundo video de una larga serie y que está planteado desde una puesta en escena en principio teatral, nueve hombres atraviesan el cuadro de izquierda a derecha en una situación fuertemente simbólica que queda suspendida por no enlazarse con continuidad con ninguna acción previa o posterior. Esta acción y plano es todo el trabajo. En la reducción de los colores al blanco y negro y la correspondiente escala de grises, más el recurso del ralentí, se suspende no solamente el devenir de los hombres en el cuadro sino también el contexto del decorado (los hombres están en el agua, lo que separa toda la situación

de un contexto de escenario teatral). La profundidad de campo, al tener las aguas un doble movimiento de circulación en diferentes direcciones delante y detrás de ellos, produce distintas texturas. Estos recursos y la situación llevan a un nuevo tipo de construcción escénica y paisajística, que podríamos denominar un fresco videográfico. El juego con el cuadro vacío y la ausencia de movimiento reducen la propuesta de fragmentación del cuadro a una escena mínima.

***Reconstruyen el crimen de la modelo*, Fabián Hofman y Andrés Di Tella, 7', 1990.** Esta obra está compuesta con escenas grabadas de la emisión al aire de un noticiero sensacionalista, pionero en el género del docudrama como fue el clásico *Nuevediario*, que cubrió la puesta en escena de la reconstrucción judicial de un sonado crimen que mantuvo entretenida a la opinión pública del país durante largos días. El video utiliza exclusivamente las imágenes del noticiero y no produce imágenes propias. Esta propuesta de trabajar con imágenes de la televisión pública sobre un hecho particular como el referido, pone en juego una triple articulación del hecho, el caso policial, su conversión en noticia por la puesta televisiva del noticiero y su reconversión en el sustento de una obra de video que trasciende el origen del material. Esta transferencia ilustra las diferentes maneras de contar un acontecimiento histórico que pasa por diversas versiones y se recicla en varios medios, adquiriendo una dimensión apócrifa cuyo rasgo más importante es la recreación de un supuesto verosímil. Sin tener imágenes propias de cámara, el video deforma la estructura del noticiero por medio de diversos procedimientos de posproducción que responden a un guión muy elaborado. Cada procedimiento responde a una actitud expresiva que se traduce en una propuesta narrativa específica; por ejemplo, la utilización de los ralentis, que nos permiten ver situaciones que en velocidad normal y dentro del marasmo del consumo de la televisión no son identificadas a simple vista; separadores negros que cortan el desarrollo de las acciones, una banda sonora compleja que se encabalga con el sonido directo de la emisión televisiva y que aporta otros datos en el relato. Así se va conformando una obra que transfigura la uniformidad del espectáculo televisivo al cuestionar las maneras tradicionales de narrar y desvirtuar los parámetros espectaculares del entretenimiento televisivo.

***Heliografía*, Claudio Caldini, 5', 1993.** Este video es una mezcla entre el registro producido en material fílmico y la posproducción realizada en video que testimonia el proceso creativo de Claudio Caldini, uno de los mayores realizadores de cine y video experimental de la Argentina. La obra de Caldini continúa un coherente trayecto de más de veinte años de producciones y se encuentra en una etapa de reelaboración de sus soportes. Tras una larga trayectoria con el cine experimental, trabaja con el video reelaborando material previamente registrado en fílmico. El trabajo sugiere una situación narrativa disparadora, al desplazarse la cámara y el punto de vista a la par de la sombra de una bicicleta y de su conductor. Esta selección establece una mirada proveniente de un fuera de cuadro desde un lugar sugerido fuera del campo. Toda la percepción del trayecto que transcurre por un paisaje compuesto por la construcción transfigurada en escalas cromáticas produce un efecto posimpresionista que se complementa con una banda sonora que recrea un off y un fuera de cuadro donde el personaje narrador deambula por una jungla sonora y plástica. ■

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

Dónde se estudia cine

En los dos números anteriores publicamos tres informes sobre algunas escuelas de cine (CERC, CIEVYC y CIC). Los mismos estaban basados en un cuestionario presentado a sus directores. Ahora, el inspector Ricagno convocó a tres alumnos de esas escuelas para que nos dieran su informe, expresado libremente, desde el lado de los educandos. (El alumno del CERC no cumplió los objetivos y no llegó con la nota a tiempo. Tiene una amonestación.) Con ustedes, los que se presentaron. (Se ruega a las autoridades ser indulgentes.)

CIEVYC

El CIEVYC está pasando por un momento muy particular. Hace algunos años era una escuelita semidesierta que tenía como mayor virtud la preparación de unas chocotortas realmente exquisitas. Un día apareció en el patio una gran cantidad de alumnos nuevos y la escuela empezó a crecer de manera descomunal. Las autoridades corrían de un lado para el otro procurando realizar todas las mejoras que la nueva situación les demandaba, y con la esperanza de ganarles a los constantes torrentes de estudiantes que no paraban de llegar. Hoy, el número de matriculados sigue aumentando y el CIEVYC sigue cambiando. Casi siempre estos cambios son para mejor, aunque algunos aspectos burocráticos y de organización todavía necesitan revisarse (por ejemplo: la reserva y entrega de equipos).

Puntualicemos por partes los puntos sobre las íes: la plata. El CIEVYC, además de regalar becas a Troche y Moche (y a muchos otros alumnos), es muy barato en comparación con las demás escuelas privadas; y no por esto se filma menos. Todo lo contrario. Son contados los fines de semana en los que los alumnos pueden disfrutar de un asado con amigos y chapotear despreocupadamente en una pileta. Siempre cae algún corto. En el CIEVYC se filma a más no poder y *eso es muy positivo.* El programa de realización de segundo año consiste en hacer un corto por semana; cosa que es imposible, ridícula y absurda, pero está buenísimo. ¿Qué mejor que se nos rompa una cámara para así aprender cuál es la forma incorrecta de ajustarla al trípode? En el CIEVYC la práctica es constante y total. ¡Todos filman en 16 mm aunque no quieran! Esto hace que el alumno se sienta con plena confianza y preparación frente a un set; y también lo va empapando de las materias fundamentales que hay en el cine: mentir, manguear, coimear, hacerse amigos convenientes, poner el cuerpo, transpirar la camiseta que ya nos sacamos, estar nerviosos pero lucir serenos, y varias otras cuestiones que no surgen de la teoría. O sea, aparte de aprender a filmar, se aprende a *laburar en cine* y esto me parece *la mayor virtud del CIEVYC.*

El nivel académico mejora año tras año. Algunos profesores que no dejaban conformes a los alumnos con su manera de dar clases, hoy ya son historia. El resto del plantel docente es irregular: hay normales, buenos y excelentes. Varios están trabajando en cine, y si aprendemos bien la lección, podemos encontrar la forma de que se den cuenta de que tal vez les podemos servir como asistentes, o ayudantes, o lo que fuera. En el CIEVYC hay posibilidades de una salida laboral. No para todos, pero algunos suertudos, trepadores, malparidos y ojalá se mueran, lo lograron.

Poco a poco las autoridades se van dando cuenta de cómo deben manejarse para ir resolviendo las necesidades que les plantean los alumnos. Sin embargo, todavía no todo tiene respuesta, y algunas cosas se les siguen escapando de las manos.

Estudiantes hay para todos los gustos. Están los que piensan que van a vivir de eso, están los que piensan que van al club, están los que piensan que van al country, están los que piensan que van a un boliche de levante, y están los que no piensan. En segundo y tercer año, cuando se verifica que es inevitable salir de las filmaciones con las uñas negras y que entre rodaje y rodaje no hay tiempo de ir a buscar algo para limpiárselas, varios de los grupos arriba mencionados se ponen a pensar mejor si no es preferible invertir su dinero en algo más higiénico.

Resumiendo, y sin conocer a la perfección el funcionamiento de otras escuelas, estoy conforme con haber estudiado en el CIEVYC y creo haber aprendido bastante. Aunque le falta mucho camino por recorrer para ser la escuela perfecta, me parece que está avanzando. Aparte de todo esto, las chocotortas las siguen preparando. ■

Alberto Rojas Apel

CIC

Ayer fui a ver *La vía láctea* de Buñuel en el ciclo de la Lugones, y al terminar la película me pregunté si Buñuel había sido alguna vez estudiante de cine. Crucé a Gandhi, y en su biografía no figura ni el CERC, ni el CIEVYC, ni el CIC, ni la FUC, ni Pitman. Hay quienes dirán que cine se aprende en el set (ciertos directores argentinos con sus latas de dudosa calidad bajo el brazo y otros tantos críticos), pero la realidad es que la mayoría de los grandes directores tuvieron una excelente formación artística, y en gran parte académica. También es cierto que estudiar cine no garantiza realizar buenas películas, cuestión fácil de demostrar yendo a los festivales de cortometrajes. Hace falta algo más que hacer cine solo porque está de moda.

Yo estudio en el CIC, Centro de Investigación Cinematográfica (sic), que como todos los mortales tiene sus virtudes y defectos, quizá los míos no coincidan con los de los directores de la escuela (ver *El Amante* 47). Creo que poder filmar cada año un corto propio permite experimentar todo el proceso de realización —cada profesor da su punto de vista desde su área— con el consecuente aprendizaje (aunque luego la mayoría sean impresentables, pero si alguno lo piensa como su obra maestra, allá él). Posiblemente, un título oficial de "Realizador Integral de Cine y Televisión" pueda generar alguna salida laboral, pero tengo serias dudas de que si me presento con el diploma en mano ante Maharbiz, me dará la plata para filmar mi largo, quizá si me disfrazo del soldado Chamamé tenga mayor suerte. Aunque la utilidad de un título ya es algo perteneciente al patrimonio nacional, me cuesta imaginarme a Bioy Casares, con su birrete y pompón, yendo sonriente a su casa a escribir *La invención de Morel.*

En cuanto a los profesores, la mayoría son de muy buen nivel (aunque los hay y los hay como en todos lados), y depende de cada uno la "explotación" que se puede hacer de ellos, creo que ahí reside el real valor de la escuela, tener a disposición tipos que saben, que analizan tus trabajos y le dan bola a lo que hacés. ■

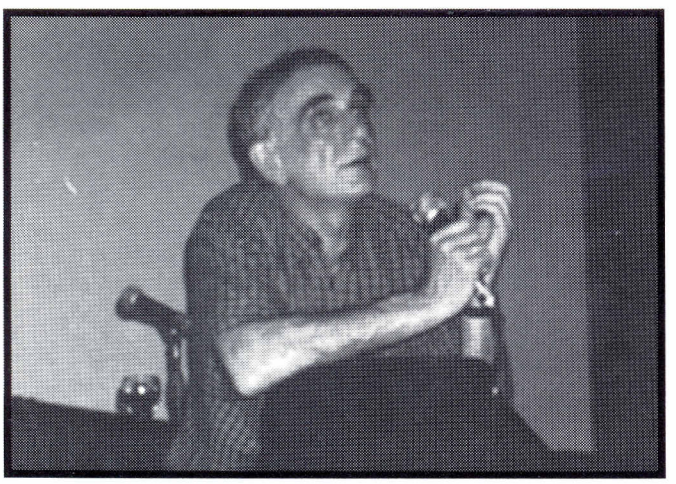
Herman Szwarcbart

PD: Si después de leer esta nota, decidís anotarte en el CIC, nombráme en secretaría que me tengo que ligar un diego.

Krzysztof Kieslowski (1941-1996)

Retrato del artista reticente

por Eduardo A. Russo



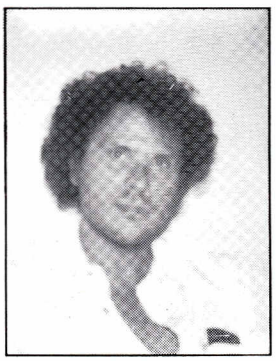
Kieslowski murió a los 54 años en Varsovia, de enfermedad coronaria. La escueta información recorrió el mundo hacia el miércoles 13 en los noticiarios internacionales, por lo general discretamente incorporada a las novedades del espectáculo, entre chismes, rodajes en curso o inminentes estrenos. Para todo aquel que en ese día quisiera enterarse de las últimas noticias sobre Kieslowski acechaba, en cada informativo (así lo quiso el azar tan recurrido en sus films), el horror ante una masacre de niños perpetrada en Escocia ese mismo día por un sujeto de aspecto pusilánime y jovial. Hubo poco de qué enterarse en un flujo televisivo como los que supo mostrar en sus películas —aunque aquí no hubo lugar para la menor ironía—; no se prometieron exequias fastuosas como las que imaginó para el compositor Patrice De Courcy en *Bleu*, ni finales dramáticos como esos en los que la vida parece incorporarse con encastre preciso a la obra del artista. Cuando Kieslowski hablaba de sus películas, admitía que "no era muy bueno para los finales"; sin embargo, los comentarios ante su desaparición fueron consecuentes con la parquedad que le era propia en los contactos con el público. A apenas un año de su anunciado retiro, de ese gesto de moralista hartado de lo que era —estaba convencido— la inutilidad de su cine en el actual paisaje audiovisual, la muerte física de Kieslowski redobló el intento de borradura de una vida que había optado por separarse del cine. El que acababa de morir ya había obliterado una obra que mientras se convertía en mercancía privilegiada de un mercado cultural exánime, se había transformado para él en un edificio que habitaba cada vez con mayor incomodidad. En tanto las almas bellas de públicos cultivados creían encontrar en sus películas señas formuladas especialmente para ellos, mensajes cifrados tan aptos para una lectura *light* como para la más desencantada reflexión humanista, Kieslowski se interrogaba sobre la validez de esos ademanes que percibía para sí crecientemente opacos. Como hemos formulado en otro artículo ("Proposiciones sobre Kieslowski", *El Amante* Nº 29) más y más público se extasiaba ante las paradojas complejas, los juegos del azar, los dilemas insolubles donde parecía cobrar forma un refinado *simulacro de ideas*, ya que no ideas nítidas. Por cierto, su obra no era la de un pensador, eran más perplejas que reflexivas, pero sus imágenes *jugaban a pensar*. El juego no fue sin consecuencias; la reticencia de Kieslowski fue proverbial en sus encuentros públicos. El malhumor ante su postulación como oráculo cedía solo al hablar de aspectos concretos de su trabajo, de problemas formales, de soluciones donde hasta se adivinaba genialidad.

Y él, ajeno a toda impostura, no dejó de ofuscarse ante la interpretación delirante o su postulación como pensador. No obstante, el malentendido Kieslowski proliferaba en cada película —llegando al paroxismo con la trilogía *Bleu, Blanc, Rouge*— y, luego del anunciado retiro, pareció prosperar nuevamente a fines del año pasado cuando se anunció un nuevo monumento fílmico: otro tríptico, esta vez basado en el Infierno, el Paraíso y el Purgatorio (aparentemente en ese orden). Pero pudo más la voluntad del retiro o la enfermedad que su discreción apartó al escrutinio de los medios, recluido en una Polonia —ese hogar que nunca había dejado— tan en crisis como su cine.

Uno puede pensar en un torpe ejercicio interpretativo que Kieslowski murió de cansancio, de hastío. Es posible que solo haya sido el corazón, ese órgano muscular hueco (definición del diccionario) lo que le jugó en contra. Deja un puñado de películas en las que se alternan algunos de los momentos más fascinantes del cine de las últimas dos décadas con tramos que propician la incertidumbre o hasta la irritación. Donde la grandilocuencia o la vanidad ornamental se contrastan con un ascetismo desgarrado; donde *No matarás* convive con *Bleu* o *La doble vida de Verónica* coexiste con *Blanc*. Donde los mismos capítulos del *Decálogo* se suceden en una irregularidad que socava gravemente su vocación de serie. No puede dudarse de que su obra es, en su diversidad, un lugar para el hallazgo secreto, aun en la confusión. Aunque encontremos allí no precisamente las revelaciones que le reclamaban como artista emblemático de la Unión Europea, sino iluminaciones parciales, también reticentes, interrogantes formulados en modo crepuscular, oscuro, como en sordina. Queda, en definitiva, la obra de Kieslowski como ejemplar testimonio de tiempos en los que resulta llamativamente dificultoso el tránsito del ver al pensar. ■

EL AMANTV

por Tomás Abraham



Ver televisión es un hábito, cuando se lo interrumpe y se vuelve a ella, a la tevé, se la mira de otro modo. Ya no se la ve, se la mira, como se mira una costumbre egipcia, tarahumara, caribeña. Se ha perdido la familiaridad que nos ofrece la repetición horaria, se distendió el tic de nuestro cuerpo y el clic del control remoto. En eso justamente se ha convertido la televisión después de una tregua estival, en algo remoto. Pero, con el riesgo de desencantar a los lectores, debo confesar que veo televisión por obligación profesional con *El Amante*, que he contraído por iniciativa propia para no olvidar ciertos aspectos de la tierra en que me toca vivir, y para nutrir la única ambición que me mantiene despierto: escribir mis pensamientos para un anónimo lector. Porque, si no fuera así, creo que podría vivir sin televisor, aunque no en la Argentina, quizás en Nepal, en Colonia del Sacramento, en el Paraíso de Milton.

Por eso el 27 de febrero prendí el televisor a las 19 horas y vi mi primer noticioso —para empezar con algo liviano— de Telefé, y volví a casa, me di cuenta de que volví a casa. Seguí al noticioso toda la hora correspondiente, y tomé nota de lo que pasaba en mi país: una chica de cinco o seis años fue violada y arrojada al río Reconquista; un policía disparó a un chico, a quien finalmente mató, en una calle de Belgrano; un agente heroico salvó a pasajeros de un micro que se incendiaba pero debió soltar la mano de la azafata que murió quemada; en el juicio de María Soledad Morales, un testigo habló de las desfiguraciones postmortem que se hizo a su cadáver, que según su experiencia de científico y médico psiquiatra, por el encarnizamiento y el sadismo manifestados, solo podía haber sido hecho por una mujer o, a lo sumo, por un homosexual; una mujer asesinó a sus tres hijos al enterarse de que su pareja tenía sida; Adriana Brodsky distribuyó juguetes en Santiago del Estero; el locutor del noticioso recordó con sarcasmo que la tal señora se hizo famosa por exhibir sus partes posteriores; luego me ofrecieron una necesaria interrupción con un corte comercial presentando una publicidad del gobernador de la Provincia de Buenos Aires; después el momento internacional se limitó al anuncio de la muerte del actor camboyano Haing Ngnor, y todo terminó con el armado de una pequeña producción sobre el incendio de Bariloche con algunas chicas con campera que se comprometen a cuidar los bosques, no recuerdo la música que acompañaba la producción, sé que no era de Serrat ni de M. E. Walsh.

Descansé un día algo perturbado por este aterrizaje forzoso. La mañana del 29, en las horas del amanecer, prendo el televisor y me encuentro con el doctor Ikonicoff; inmediatamente cambio de canal, y lo veo a Roberto Giordano, toco el botón y aparece el Pastor Giménez. Apago.

El mismo día a la noche me dispongo a ver mi primer Grondona del año. La mesa de invitados trata de la legalización de la droga, tema que, según percibo en los días que siguieron, nos inquieta a todos. Parece que nuestra clase política va a dar el sí y Buenos Aires se parecerá a Amsterdam. Y nosotros no queremos ser como ellos porque el que no salta es un holandés. Silvina Walger, el comisario, perdón... intendente Patti (a Grondona le gusta insistir en este error), el politicólogo Escudé, el médico Mircoli, subsecretario de Prevención y Lucha contra el Narcotráfico en la Provincia de Buenos Aires, un señor del que olvidé el apellido pero que pertenece a una de esas asociaciones de ayuda al drogadependiente, y Bobby Flores.

Aún no entiendo para qué va Bobby Flores a *Hora clave*, porque cuando alguna vez lo escuché por la radio, seduce a la audiencia con su humor y ciertas salidas imprevistas, y en el programa de Grondona, y no es la primera vez, da la sensación de que le pone una cincha a su quijada y se tira de las riendas para no desbocarse. Entonces no solo dice poco, casi nada, sino que cuando dice algo parece estar en penitencia. No entiendo cuál es el mal que padece, el de no ser tan culto como el doctor, quizás; o el de no tener convicciones tan firmes como el subsecretario o el de ser incapaz de lanzar la mirada fría de Patti.

No es de extrañar entonces que al final del programa Patti estuviera de acuerdo con Flores, detalle que Grondona celebró con alegría. Así es el pluralismo, asombroso.

Walger habló sin frenos, pero como se refirió a la reina Victoria y a la guerra del opio, Patti la ubicó en el deseo de los vecinos de Escobar, que no es justamente deleitarse en las ironías de la historia sino encontrar culpables y castigarlos. Para eso está Patti, quien de acuerdo con parte de su vecindario, estima que las organizaciones intermedias, las juntas vecinales por ejemplo, las parroquias barriales, las escuelas, los clubes deportivos, los centros recreativos, las asociaciones de familias, agrupaciones zonales de médicos solidarios, los medios regionales de comunicación, estas instituciones intermedias y todas las fuerzas vivas de la comunidad son las que deben participar en la lucha contra la droga. Patti con su caballo blanco y los vecinos clamando venganza por la salud de nuestros hijos.

El médico subsecretario Mircoli, que dijo pocas veces droga y mucho "esa basura", tiene una estrategia clara: la manera más eficiente de luchar contra el narcotráfico es que no se consuman drogas, haciendo eco al nuevo secretario nacional Aráoz, que define su política como la defensa de la sociedad sana. Así es el liberalismo, claro como el agua, si nadie consume, nadie compra, si nadie vende, nadie produce, y si nadie produce, nadie persigue, así es que mejor que sigan consumiendo, porque perseguir es la clave del higienismo fascista.

Grondona cerró el programa con una meditación, porque el doctor ya no piensa, pasó de grado, está en otro nivel, ahora medita, dijo: "No tengo respuestas, pero valen las preguntas. ¿No será que la droga es un problema de la civilización?". Tanta profundidad ahoga.

Días después en el programa de Silvina Chediek, un profesional de la medicina, ante las requisitorias acerca de los daños reales o ficticios de la marihuana y de las drogas blandas, dijo en nombre del saber que está probado que la marihuana mata neuronas, por lo que nos imbeciliza, y que, además, produce impotencia. Aseveró que esto está confirmado por la tecnología médica. No quiero olvidar que el doctor Mircoli también dijo que la droga distingue al animal del hombre. Porque el hombre no es un animal, se define por controlar sus emociones, y como la marihuana desencadena las emociones, el hombre que la disfruta quiere ser un animal, con lo que volvemos al problema de la civilización. Los hombres de Duhalde no dejarán que nos volvamos salvajes, impotentes y estúpidos.

Como también he sido invitado a un programa de Cable a expresar mi opinión sobre el tema, adelantaré una breve opinión sobre la legalización de la droga. La legalización no solucionará el problema ni lo incrementará, en cuanto a la cantidad consumida. Pero sí aportará algo positivo en al menos uno de sus aspectos. Blanqueará la información y despejará los delirios y las mentiras que enarbolan los cruzados de la moral. Si la legalización es global, no puede serlo de otro modo, tendrán la palabra los cientos de millones —repito la cifra—, los cientos de millones que en el mundo consumieron más o menos esporádicamente alguna de las llamadas drogas (excluyo de la lista a las centenas de drogas legales), desde la marihuana, éxtasis, lisérgicos, mescalinas, heroínas, morfinas, cocaínas, opios, hachís, peyotes; algunas consumidas en circunstancias especiales, otras por algún tiempo; como adicciones superadas o no, como experiencia enriquecedora para cierta gente, con efectos destructores para la mente en otra. Hablarán aquellos que tiemblan cuando les falta la dosis, los que buscan todos los días y creen que no son dependientes, aquellos que viven plenamente consumiendo alguna droga blanda que los relaja o desinhibe de tanto en tanto; se hablará de placeres y dolores, de pérdidas de voluntad y ampliación del campo de la

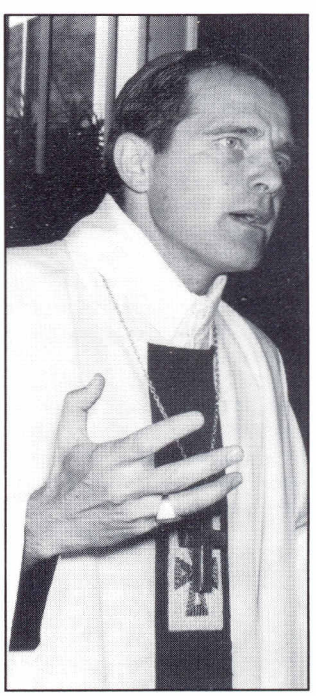
experiencia, de rendimiento en el trabajo y disparador sexual, de los menores de edad, de su cuidado y protección; en fin *se hablará*, y comenzará el debate. Quizás evitemos así gradualmente el ridículo y siniestro espectáculo de los grupos de arrepentidos confesando sus pecados de espaldas a las cámaras de televisión.
Esto en cuanto a la relación droga y efectos de su consumo. En lo que respecta al negocio, hasta los zombis saben que la droga es una mercancía manejada por monopolios que ya no están marginados de los negocios oficiales y enriquecen a fuertes sectores del poder. La legalización también los dañaría, como así también, inevitablemente, a los campesinos de Latinoamérica que jamás recibieron ni recibirán, por largo rato, asesoramiento para la reconversión de sus cultivos.
Los higienistas argentinos usan para la droga el mismo sistema de pensamiento que se usó para la subversión. La droga es el comunismo de hoy, y los que consumen son los subversivos de ayer. Ponen en peligro a la familia, a Dios, a Duhalde no, a la salud, a la moral, a la civilización. La legalización, o la *despenalización*, que es lo que se discute en Brasil desde la misma presidencia para el tema marihuana, bien ayudaría a aislar el lenguaje fascista respecto de las drogas.
Al drogadicto se lo puede encarcelar, al sidoso no. Porque si se pudiera encerrar al enfermo de sida, hablaríamos tanto del sida como de la droga, y del sida no se habla, se disimula, y crece más que la droga, pero no es penalizable, solo requiere pensar la prevención y ofrecer el mejor sistema de protección, por lo que el sida obliga a la imaginación al ejercicio de vocaciones humanistas. Por eso no es negocio moral, no desagota las pulsiones vengadoras ni el despliegue del sadismo institucional.
Hubo hombres que siempre han entregado su alma al diablo y a Dios, las más de las veces a ambos al mismo tiempo. Cuando un ser humano adulto hace de su cuerpo un mundo y sacrifica sus fuerzas vitales para encontrar estados de éxtasis, fortaleza o alivio, no es ni la policía ni los médicos ni los juzgados el personal competente para impedírselo por la fuerza. Las únicas personas habilitadas para tomar la decisión de entablar la batalla para desafectarlo de la adicción son las que lo aman, cuando tiene la suerte de tener algún ser que se preocupe por él. Los estimulantes, los sedantes, los amplificadores de la conciencia, los modificadores de la percepción, los infladores de voluntad, recorren la historia de la humanidad. Pero hoy no constituyen parte de rituales místicos ni del consumo de una élite de artistas entregados a su arte. Son de circulación masiva y de uso no dirigido. El consumo de las drogas no se inscribe en un ritual con reglas y tradiciones, tiene un uso funcional al capitalismo y a la esquizofrenia que mueven nuestro planeta. Esquizia particularmente notoria en los grupos que reprimen la drogadicción, emparentados las más de las veces con el narcotráfico.
No es posible asimilar con la palabra droga el consumo de marihuana de un creativo de una agencia de publicidad cuando llega a su casa y se reúne con algún amigo, el gramo de cocaína del encumbrado banquero, el lisérgico del músico del sesenta, el peyote del aprendiz de tarahumara, los plásticos que inhala el pibe de la villa, el éxtasis con el que va a la fiesta la joven estrella de la televisión, la heroína que está matando a un ser indefenso, la anfetamina del hijo del senador, no hablo del senador, ni los dos litros de tetrabrik de un desocupado obrero. Ni es posible asimilar consumo con adicción, porque si así se hiciera, lo primero que habría que prohibir en nuestro país son las cantinas en las que inflan sus panzas nuestros compatriotas tirándose los tucos y el chimichurri al estómago. Tampoco debemos satisfacernos con las recetas fáciles al estilo de que la culpa la tiene la sociedad de consumo, la miseria por la falta de trabajo, la disolución de la familia, la muerte de Dios, o la corrupción de la casta gobernante. Cada uno de estos hallazgos tiene tantas excepciones como ejemplos típicos. Ni menos debemos engolosinarnos con la idea de que la legalización dejaría a disposición de las bellas almas gruesas sumas de dinero para mejorar la salud de los pobres. Para la demagogia amarilla sobran los candidatos.
Cada día los laboratorios legales y clandestinos inventarán nuevos excitantes y nuevos bajadores de energía, y a pesar de que hay cosas que en la sociedad deben prohibirse, en este caso el problema no es la prohibición ni la legalización de las mal llamadas drogas sino la despenalización del consumo para pensar y discutir las limitaciones de su uso. ■

OPINION

por Jorge Casaretto (Obispo de San Isidro)

TIEMPOS POSMODERNOS Y VIOLENTOS

Días atrás me encontré con Haydée y me sugirió que escribiera algún artículo para *El Amante*. La verdad que me gustó la idea, en primer lugar porque la revista me parece sencillamente buenísima. Como además las "apariciones" de Haydée están unidas a mi conocimiento de *El Amante*, no pude negarme a su pedido. Recuerdo muy bien un día que caminaba con Mons. Laguna por Esmeralda y apareció Haydée. Ahí nomás nos hizo subir al 6º A y conocimos *El Amante*.
Y bien, aquí va mi respuesta a su pedido. La primera duda que me surgió fue: ¿escribir sobre qué? Haydée me dijo sobre lo que quiera. Pero en la conversación me hizo otra pregunta: "¿Por qué fue *Tiempos violentos* la película que más le gustó del 95?". Cuando me puse a escribir pensé que la respuesta daba para este artículo.
1) Todos sabemos que las películas gustan o no. Depués vienen las razones. A mí *Tiempos violentos* me apasionó. La vi dos veces y creo que, si puedo, este año la volveré a ver.
2) Lo que me fue atrapando fue el manejo de las secuencias y del tiempo. No sé por qué cuando un autor juega con un pasado vivido con la incertidumbre de futuro se me despierta un especial interés. Un maestro en el manejo del tiempo como Priestley me atrapó cuando era seminarista y en teatro creo que pocas obras me impactaron como *El tiempo y los Conway* o aquella *Esquina peligrosa* que después vi tantas veces reflejada en la vida.
3) Y al estilo secuencial de Tarantino, conecto ese juego del tiempo con el realismo. La



conjunción de ambos elementos son para mí un cóctel admirable. Siempre me gustó el arte como traducción de lo que le pasa a la gente. El excesivo subjetivismo me molesta. Me gusta el cine que cuenta la vida tal cual es y no tanto como la subjetiva un autor. Y en este sentido creo que Tarantino cuenta la vida de los gángsters tal cual es: capaces de hablar de las hamburguesas mientras van a liquidar a alguien, ¿es que se puede ser gángster de otra manera? Unos gángsters recibidos de tales como los de esta película tienen que haber llegado a un grado de insensibilidad tal frente a la vida que en ellos no pueden caber demasiadas disquisiciones filosóficas.
4) Pero hay algo más. Aunque nadie termina de saber qué quiere decir la palabra "posmoderno", me parece que el realismo de Tarantino refleja lo

que le pasa ahora a la sociedad. Cada genio es tal porque sabe captar la realidad de su tiempo. De Sica nos tradujo como ninguno el realismo de la posguerra.
Pero vivimos otros tiempos. El de la droga, el sida, el fast-food y el de la caída de los valores e ideales. En épocas de ideologías e ideales fuertes, la violencia podía aparecer unida a causas nobles. Y en otras épocas de valores morales más estables, el cine podía mostrar gángsters con cargos de conciencia como el James Cagney de *Angeles con cara sucia*.
Hoy los gángsters son como los de *Buenos muchachos* o como los de *Tiempos violentos*. Las hamburguesas y los tallarines y no los cargos de conciencia son los elementos vitales más cercanos a la sangre de las víctimas.
5) Y bien, como ustedes se dan cuenta, en mi condición de sacerdote no podía dejar de comentar la conversión de Jules (Jackson). Claro está que también tiene lo suyo. Y creo captar algo muy de nuestro tiempo.
Solo una motivación muy importante y fuerte puede llevar a alguien a cambiar de vida. ¿Cómo se sale de la droga o del alcohol? ¿Por medio de cursos de autoestima? No dudo de que puedan servir. Pero mi experiencia me dice que en época de baja temperatura de los valores, solo un ataque de fiebre pasional por ideales trascendentes genera en la gente la superación de las propias barreras. Y en este sentido Tarantino también es un realista posmoderno. Jules interpreta su salvación como un milagro divino y solo eso, un nivel superior a lo humano, lo puede llevar a un cambio radical de vida. Como cura puedo asegurarles que esto está pasando más frecuentemente de lo que muchos imaginan.
Nada más. Mi saludo cordial a los lectores de *El Amante* y que Dios los bendiga a todos. ■

CRITICA DE LAS CRITICAS

por Gustavo Noriega

Jueves 29 de febrero
1) *Sensatez y sentimientos*. *La Nación* la califica como "Excelente", para *Ambito* y *El Cronista* es "Muy buena" y para *Clarín*, "Buena", comentarios elogiosos en *Página 12* y *La Prensa*. En *El Amante* la película gustó unánimemente aunque la cobertura mostró una cierta esquizofrenia: del análisis medular y un tanto desapasionado de Eduardo Russo se salta a la exaltación más bien delirante de la guionista por parte de un servidor. En la doblelengua orwelliana que utiliza *Clarín* "Buena" quiere decir que la película no es buena. La crítica la firma Pablo Scholz, que le dedica el 50% de la misma (calculado con regla milimetrada) a contar el argumento. Como el espacio es algo escaso queda poco para saber por qué la película es "Buena", es decir, no es buena. Por allí menciona que la película es un melodrama y al que no le gusta el género mejor que se aleje. Bueno, no se vayan muy lejos porque si hay algo que *Sensatez y sentimientos no* es, es un melodrama.
El de los títulos es un tema en sí mismo. *Página 12*, que cimentó parte de su fama en el ingenio de algunos títulos —y que alguna influencia debe haber tenido sobre nosotros—, encabeza su elogioso comentario con lo siguiente: "Llega la ganadora del Oso de Berlín". ¿Puede ser que el cronista haya dejado la nota sin titular y a la hora de cierre solo haya quedado el sereno? *El Cronista*, por su parte, titula con lo siguiente: "¿Se puede conseguir algo en la vida sin sensatez y sentimientos?". Pregunta importantísima, qué duda cabe, pero que nada tiene que ver con la película. Leyendo la crítica (firmada por Osvaldo Quiroga, el locutor de Márbiz) queda claro que el título es lo de menos. La última frase dice así: "Ganadora en el Festival de Berlín del Oso de Oro y con siete nominaciones al Oscar, *Sensatez y sentimientos*, como *La edad de la inocencia*, muestran (sic) cierta tendencia a regresar a un mundo más ordenado y previsible. Al fin y al cabo, ¿se puede conseguir algo en la vida sin sensatez y sentimientos?". No sé si lo que más me llamó la atención fue que 1) mezclara gratuitamente datos en una frase en la que esa información no viene al caso (podría haber dicho también: "Con más de dos horas de duración *S y s* es un melodrama" o "Filmada en 35 mm, *S y s* es de lo mejor del mes"), o 2) que asociara la película con *La edad de la inocencia*, con la cual no tiene *nada* que ver (la lista de razones excedería el espacio de la revista), o 3) que el sujeto está en singular y el predicado en plural, o 4) que las frases que se relacionan con un "al fin y al cabo" no tengan ninguna relación semántica, o 5) que la pregunta que da origen al título de la nota es irrelevante con respecto a la película, o 6) que todas estas barbaridades aparezcan en un solo párrafo.
2) *El nombre del juego*. "Excelente" para *Clarín*, "Muy Buena" para *La Nación* y *Ambito*, "Buena" para *El Cronista*, comentarios elogiosos en *Página 12* y *La Prensa*. Acá entre nosotros la repulsa fue generalizada y en este número encontrarán a Quintín (se escribió toda la revista el hombre) argumentando al respecto. La aclamación del *Clarín* —el mismo día en que desdeña *Sensatez y sentimientos*— genera una teoría: ¿puede ser que la vuelta de Marcelo Figueras solidifique el respaldo al cine más posmoderno por sobre el clásico? Andá a saber. Lo cierto es que una película frívola y narcisista aparece allí con una calificación que no se repite muchas veces en el año. La crítica aparecida en *La Prensa* no lleva firma y me parece que está bien. Que no lleve firma, digo.

Jueves 7 de marzo
1) *Adiós a Las Vegas*. "Muy buena" para *La Nación*, "Buena" para *Ambito* y *Clarín*, y "Regular" para *El Cronista*, mientras que *Página 12* la critica negativamente y vaya uno a saber lo que les pareció a los de *La Prensa* porque leyendo el comentario no nos enteraremos. En *El Amante* nos gustó a algunos y no les gustó a otros, como se verá reflejado en estas páginas: un descontrol que haría empalidecer a Nicolas Cage por parte de Bernades para criticarla y los consabidos elogios de Santiago, el "Bambi" de la crítica argentina. Pero si nos obligaran a punta de pistola a sacar una conclusión única, diríamos que lo peor de la película es su estética berreta y lo mejor su afán no moralizador. Que es exactamente lo contrario de lo que vio Osvaldo Quiroga, que tituló "Una película repugnante pero con algunos valores estéticos" y cuya nota contiene los siguientes párrafos contradictorios: por un lado, "No hay aquí una mirada compasiva hacia el alcohólico sino un deliberado ensalzamiento de su figura. En ese sentido la película de Mike Figgis es repugnante" y, por otro, "En definitiva, *Adiós a Las Vegas* es un cuento de hadas negro, sórdido, espeluznante. Y esta observación nada tiene que ver con una moralina ridícula, sino con la poca eficacia del mensaje y con la falta de sutileza del film". En realidad, *creo* que son contradictorios (¿la crítica es moral o estética?) pero me hace dudar el hecho de que no sé muy bien qué quiere decir "la poca eficacia del mensaje".
Una de las personas que más odió la película dentro de la redacción fue Guillermo Ravaschino, que además firma la furibunda crítica aparecida en *Página 12*. Lo gracioso es que en el aviso de la película que aparece en los diarios, una desvergonzada sucesión de supuestos elogios de diversos críticos, aparece un tal "Gustavo Revaschino" (sic) de *Página 12*, que se supone, afirma, entre otras cosas: "Gigantesco collage cinematográfico que reivindica la capacidad de enamoramiento desinteresado". Guillermo Ravaschino, el verdadero, en realidad usaba la primera mitad de la frase al comienzo de la crítica y lo más parecido a la restante es lo siguiente, que aparece al final: "*Adiós a Las Vegas* imposta una reivindicación de la capacidad de enamoramiento desinteresado de la prostituta". ¿No es ilegal mentir en un aviso? Diego Lerer, de *Clarín* —que me había puesto

un poco nervioso con sus elogios a *El nombre del juego*—, hace un comentario equilibrado y criterioso con el cual tiendo a coincidir. Lerer, cuando no le sale el costado snob, parece monopolizar el sentido común en su diario.
2) *Nixon*. "Buena" para *Clarín*, *La Nación* y *Ambito*, "Regular" para *El Cronista*, mientras que *Página 12*, con la firma de Luciano Monteagudo, hace una crítica más analítica que valorativa aunque queda claro que la película le interesó. Y vaya uno a saber lo que les pareció a los de *La Prensa* porque leyendo el comentario no nos enteraremos. Acá gustó desde medio, medio hasta mucho, mucho (yo). En este número trato de disfrazar mi entusiasmo con un tono doctoral que no me favorece y trataré de que no se vuelva a repetir.
3) *Nunca hables con extraños*. "Regular" para *La Nación*, *Ambito* y *Clarín*. Comentarios negativos en *La Prensa* y *Página 12*. En *El Amante*, al debutante Alejandro Hosne y a Santiago García les pareció espantosa, con lo cual me abstuve de verla.

Jueves 14 de marzo
1) *Casino*. "Muy buena" para *La Nación*, *Clarín*, *Ambito* y *El Cronista*, la acostumbrada crítica analítica (aunque se nota que le interesó) de Monteagudo en *Página 12* y comentario favorable de *La Prensa*. En *El Amante* no gustó ni medio salvo a Russo, que se hizo cargo de su defensa (aún no pude leer su nota), y a Santiago, que le apasiona todo lo que se mueva, tenga actores conocidos y esté hablado en inglés. Tengo la sensación de que hasta los más fanáticos de Scorsese se vieron un poco sobrepasados por la exuberancia de *Casino*. Farina (*El Cronista*) dice: "La caligrafía de Scorsese se antepone a veces a su material narrativo", una buena síntesis. Me gusta la crítica de Quintín en este número, un intento de objetivar un hartazgo. El crítico de *La Nación* —una persona de una cultura inobjetable— comete una gaffe simpática. Dice que el personaje que interpreta De Niro lleva el sobrenombre "Ace" que, sugiriendo una descripción, significa "Hielo". En realidad confunde Ace (As) con Ice (Hielo). Pasa en las mejores familias. Lo que debe ser un récord es lo de *Clarín*: apelando a la regla milimetrada compruebo que el 70% de la crítica describe el argumento y el 13% habla de las actuaciones. Pasa en las peores familias.
2) *Mientras estés conmigo*. "Muy buena" para *La Nación*, *Clarín*, *Ambito* y *El Cronista*, comentario favorable en *La Prensa* y en *Página 12* nuestro Guillermo Ravaschino escribe cosas rarísimas. En este número de *El Amante* Quintín refleja la aceptación generalizada que tuvo entre nosotros. Acá vale la pena hacer una aclaración. Las funciones privadas en las que se proyectó la película por primera vez se realizaron el día anterior al estreno. Una de las ventajas que tienen los redactores de *El Amante* sobre los críticos de los diarios es que cuando llegamos a poner nuestros dedos sobre las teclas hemos visto las películas más de una vez y charlado unas cuantas horas sobre la misma, cotejando distintos puntos de vista y alimentando odios o amores en forma colectiva. La limitación de los diarios fue máxima en este caso —vieron la película a la mañana y salieron corriendo a las redacciones a escribir—, con lo cual sería extraordinariamente injusto que me hiciera el listo al respecto. De todas maneras voy a discutirle un poco a Ravaschino de *Página 12*, con quien tengo confianza. Guillermo dice que esta película se relaciona con *Bob Roberts*, la primera del director Tim Robbins, por "la inclinación a narrar desde todos los puntos de vista posibles". En realidad la película está narrada desde un solo punto de vista, el de la hermana Helen Prejean (creo que esto es muy evidente). Lo que se parece a esa multiplicidad es que la monja —encarando una tarea inédita— descubre con su mirada virgen que el mundo es ambiguo y múltiple. Por otro lado, me parece inaceptable que opine que Robbins, al exhibir los hechos de forma objetiva, no tenga nada para decir sobre la pena de muerte. Además, ¿qué quiere decir "Robbins tuvo el mérito, seguramente involuntario, de exponer el poder del cine para manipular la subjetividad del espectador con base en el desarrollo de las convicciones de los personajes"? ■

DIARIO DE LA RED (1)

por Quintín

Hace unos días me llama una conocida productora y directora argentina (no diré el nombre) y me dice: "Vos que tenés Internet, necesito que me averigües una cosa: estoy trabajando en la producción de la película (no diré el nombre) de un conocido director argentino (no diré el nombre). Necesitamos saber exactamente qué día y mes del año 1946 se estrenó una conocida película de Hitchcock (no diré el nombre)".
"¿Para qué querés saber una cosa semejante?", contesté yo. "Porque queremos insertar un fragmento y para eso, las leyes del copyright dicen que deben haber pasado más de 50 años de la fecha del estreno. La película nuestra no se puede estrenar hasta que pasen esos 50 años". Mientras preguntaba otras pavadas para hacer tiempo, yo pensaba que no existía una base de datos en Internet que tuviera esa información. (Tampoco tenía un libro que la tuviera, para el caso.) Pero había estado fanfarroneando con este asunto de la red y me lo merecía. Estaba a punto de quedar como un idiota porque no hubiera podido convencer a nuestra amiga de que en Internet no está *todo* y, más bien, hubiera quedado como un gil que se compró un auto nuevo pero no lo sabe manejar. Después de un par de horas de navegar por páginas dedicadas a Hitchcock (hay unas cuantas), estaba a punto de tirar la toalla. Mi último recurso era SCREEN-L, una lista de correo electrónico a la que estoy suscripto (es gratis, uno se anota y recibe unos 10 mensajes por día de gente que discute sobre cine). Con profunda timidez, mandé un mensaje preguntando si alguien conocía la respuesta, o por lo menos dónde encontrarla. Les pedía además que si me daban la fecha, indicaran la fuente. Increíblemente, en el transcurso de unas pocas horas recibí dos mensajes, ambos de EE.UU. Un señor Bill de la Universidad de Purdue (¿Bill Purdue no es un jugador de los Bulls?) me contestó que de acuerdo a *Film Noir: Enyclopedic Reference to the American Style* de Alain Silver y Elizabeth Ward, la fecha de estreno era el 22 de agosto de 1946. Y Peter X Feng, de la Universidad de Iowa, amplió diciendo que según la *New York Times Review*, la película se estrenó en Nueva York el 17 de agosto y según *Variety* en Los Angeles el 22. Y agrega que Peter Bogdanovich, en un folleto impreso para una retrospectiva de Hitchcock en el Museo de Arte Moderno, dice que la fecha fue el 9 de septiembre, pero Feng piensa que se refiere al estreno nacional (es decir, en el resto de las ciudades).
Una experiencia como esta no solo indica un camino para resolver ciertos problemas nacionales de aislamiento informativo sino que además reconforta por el lado de la solidaridad espontánea. Uno tiene la sensación de que la comunidad electrónica es un lugar que puede disimular nuestra soledad y hasta hacernos sabios. Sin embargo, no todas son flores, como veremos a continuación. Estimulado por el hospitalario recibimiento, decidí participar de alguna de las discusiones. La ocasión adecuada pareció presentarse cuando un tal Tony Williams, profesor él, dijo que *Ed Wood* era una película que representaba el conservadurismo posmoderno, porque no distinguía artísticamente entre Orson Welles y el hombre de los sweaters de angora. Mi protesta se sumó a la de otros participantes de la lista. Yo, más que mi opinión personal, intentaba confrontar a Williams con la cálida recepción que tuvo la película entre los cinéfilos argentinos. Williams contestó todas las objeciones menos la mía, que fue ignorada olímpicamente. A esta experiencia se sumaron otras de sentido similar. Lo cierto es que parece haber un lenguaje o una modalidad de comunicación en la que no logro entrar. Tal vez sean mis deficiencias con el inglés, tal vez mis ideas absurdas sobre el mundo, pero lo cierto es que superado el punto de lo

superficial, en el que todo son amabilidades, uno parece entrar en un terreno resbaladizo en el que las idiosincrasias culturales y la frialdad del medio se convierten en una barrera y dejan una sensación ligeramente aterradora. El acceso al primer mundo no es tan fácil, amigos. Para colmo, creo que estoy violando los principios de la "netiquette" (etiqueta de la net): no se debe citar el contenido de los mails sin la conformidad de los autores. Es decir, estoy atentando contra la privacidad de los señores Bill, Feng y Williams. El consorcio Clarín inauguró la versión electrónica de su diario. Esto explica seguramente las constantes referencias a la web que aparecían en sus páginas y que comentamos en el número anterior. Sería lógico suponer que los destinatarios de este producto son los argentinos residentes en el exterior, que además tienen la posibilidad de ver a través de él fotos especiales transmitidas desde el país o escuchar los partidos que transmite Radio Mitre. Leer el diario de ese modo resulta en cambio una experiencia engorrosa comparada con la tradicional. Quedan dos preguntas. La primera es cuál es el negocio, ya que el acceso es gratis y hasta puede restarle ventas al periódico. Lo comprenderemos en el futuro: el marketing en la red es un misterio para mí (fuera de la red también, no nos engañemos). La segunda es cuánto tardará la estrategia informativa del consorcio en construir una imagen de la Argentina que terminaremos confundiendo todos con la realidad.

Según trascendió en estos días a raíz del site de *Clarín*, hay problemas de conectividad entre los distintos proveedores del acceso a Internet. Efectivamente y nosotros somos también víctimas de esta situación. A pesar de que todo el mundo cree que el correo electrónico es tan universal como el otro, eso no es así, al menos en la Argentina: ocurre frecuentemente que los usuarios pueden escribir a Indonesia pero no a Barracas porque algunos proveedores se niegan a que eso ocurra. Esta Internet a la criolla hace que algunos lectores no hayan podido enviarnos sus cartas electrónicas. Pero, para no ser menos que *Clarín*, nosotros también tenemos una solución al problema: un alias de nuestra dirección de e-mail (amantecine@apriweb.com) que permite hacer pasar los mensajes por una ruta alternativa en el exterior. Ahora no tienen más excusas, háganlo. ■

DIARIO DE LA RED (2)

por Flavia de la Fuente

Paranoia I. La huida. Uno de mis traumas del 96 fue mi relación con el BBS (Interlink, la red local que nuclea a unas 500 personas). En el BBS no solo está la casilla de correo personal (a la que solo pueden enviar mensajes los miembros de esa red) sino que también hay conferencias que tratan los temas más diversos: política, deportes, cine y TV, literatura, hay otra que se llama "La buena vida", que no sé muy bien de qué se trata y varias más, entre las que se encuentra el diario electrónico de Piscitelli, el *Headline News*, que ya fue comentado por Quintín en el número anterior. Además, existe la posibilidad de tener charlas on line con los usuarios que están en ese momento conectados (en la jerga se llaman "chats"). Todo me parecía muy divertido y promesa de estímulo para mi adormecido cerebro. Ante tanta novedad, mi primera reacción fue la euforia. La segunda, el pánico. Pero empecemos por la primera. Pensaba: "Qué bueno, uno puede opinar sobre cualquier cosa, mandar cartas simpáticas, chistes o expresarse de alguna manera". Me imaginaba ingenuamente que, como no es algo cara a cara, uno podía sentirse más libre y desinhibido y que, como también es menos público que, por ejemplo, *El Amante* o un programa de tele o de radio, iba a sentirme más tentada a escribir y a opinar con más frecuencia y fluidez de lo que lo hago en esta revista. Nada más lejano de estos hechos es lo que ocurrió en la realidad. Mi actual situación es que el BBS me aterra. Jamás opino sobre nada, tiemblo de solo pensar que alguien me encuentre y me invite a conversar. Para colmo, yo no soy muy sociable (más bien no soy para nada sociable), y esto del BBS es casi como un country electrónico o, para ser más precisos, un conventillo. Algunos de los peligros son que, de repente, gente a la que uno no conoce te invita a la casa a cenar o a tomar un café. El frío corre por mi fóbica espalda. Si bien me gustaría participar y muchas veces tengo cosas que decir respecto de lo que se discute en la red, jamás osaría volver a mandar un mail. Pero, para mi consuelo, esto no solo me pasa a mí (por suerte, ya que muchos saben que soy una confesa pusilánime y creerían que todo esto no es más que una exageración propia de mi neurosis). De hecho, en el BBS participan activamente más o menos unas 50 personas a lo sumo (apenas el 10% de la población). ¿Qué les pasa a los demás? Algunos deben ser simplemente indiferentes. Pero creo que la mayoría tiene miedo. Y no es para menos. La red es para gente dura, tipos o tipas que se la bancan. Opines sobre lo que opines te puede llover una agresión que voltea hasta al más pintado. Tanto es así, que asiduos y combativos participantes como nuestro nuevo colaborador Graf huyeron despavoridos de la insana red buscando causas más nobles e interesantes para su vida. Veamos qué les pasa a los otros.

Paranoia II. La obsesión. Como todos saben, si son lectores asiduos de esta revista, Quintín es un peleador nato, de aquellos que no se detienen ante nada. Sí, nada mejor que una buena pelea para mi estimado marido. Además, el muy charlatán, siempre tiene algo que decir respecto de cualquier tema. El asunto se complica, ya que en el BBS sus opiniones son contestadas inmediatamente por gente que no suele opinar lo mismo que él. Y, en general, los temas que se tratan no son intrascendentes (por lo menos en los que se engancha Quintín). El último combate tuvo como tema central el racismo, el nacionalismo y la xenofobia. Menudo problema. Como cualquier ser civilizado, Quintín se enfurece ante este tipo de demostraciones retrógradas, sean referidas al fútbol, a la política o a la cocina. Y yo también. La diferencia es que Quintín se pasó un mes sentado frente a la computadora discutiendo con un grupo de personajes reaccionarios y primitivos e intentando encontrar algún eco en sectores más civilizados de la red. Muchas veces lo lograba y se ponía eufórico. Otras, el bando enemigo engrosaba sus filas y recibía palos. A estos eventos les sucedía una inmediata depresión que se le curaba solo cuando se le ocurría algún mail inteligente para contrarrestar la ofensiva xenófoba. La escalada de violencia respecto del tema del nacionalismo que empezó con el fútbol, siguió con lo del mapa de la Patagonia y sigue con lo de los ingleses es indescriptible. Nunca leí a tantos trogloditas juntos. También me cuesta entender la energía gastada por Quintín en comunicarse con "el enemigo", ya que el entendimiento, al menos *via mail* parece, ya luego de más de tres meses de intentos vanos, casi imposible. Pero Quintín tampoco lo entiende. Solo sabe que está obsesionado y no tiene claro muy bien por qué. Veremos qué pasa en los próximos meses.

¡Ya está el site de *El Amante*! Gracias a la generosidad de Juan Chotsourian, que puso a nuestra disposición todo el soporte necesario, y a la ayuda de Nicolás Rosner, una especie de genio cibernético de 21 años, logramos poner en el ciberespacio *El Amante*. Este site tiene una selección de artículos, reseñas y entrevistas sobre cine argentino; una colección de algunos de los mejores artículos aparecidos en la revista (ya iremos agregando más); una galería de fotos de cine argentino y una muestra de unas treinta palabras del *Diccionario cinéfilo* de Eduardo A. Russo. Ya lo pueden visitar los privilegiados que tienen acceso a Internet. La dirección es: www.apriweb.com/amante/. ■

George Burns (1896-1996)

Es posible que si a Nathan Birnbaum alguien le hubiera preguntado cuando nació, el 20 de enero de 1896 en Nueva York, qué cosas esperaba de la vida, una de las respuestas probables habría sido que deseaba vivir cien años. Seguramente esa anécdota no ocurrió pero existir durante un siglo fue, de todos modos, lo que decidió hacer este actor relacionado desde niño con el vodevil y la comedia bajo el nombre de George Burns. En 1925, junto a Gracie Allen, con quien se casó al año siguiente, formó un dúo de comediantes de gran suceso durante varios años, tanto en el terreno del vodevil como en el de la radio y la TV, realizando además, en la década del 30, varias películas, según parece de éxito en su momento, pero hoy olvidadas. Viudo desde 1964 y tras 35 años de ausencia de la pantalla, en 1975 produjo uno de los retornos más espectaculares de la historia del cine con *La pareja despareja*, sobre una popular obra teatral de Neil Simon en la que compartía cartel con Walter Matthau, interpretando a dos viejos actores en decadencia, trabajo que le reportó un Oscar. A partir de ese momento, y con casi 80 años, puede decirse que George Burns comienza una segunda juventud y la etapa más exitosa de su carrera. Su siguiente película, *¡Dios mío!*, en la que personificaba nada menos que a Dios, fue también un gran suceso (lo que provocará dos secuelas que están lejos del nivel de la primera) y en 1979 protagonizará junto a otros dos venerables veteranos, Art Carney y Lee Strasberg, *Going in Style*, la interesante ópera prima de Martin Brest. Para esos tiempos y hasta nuestros días, Burns será una figura de enorme popularidad, participando en numerosos especiales de TV y convirtiéndose también en un prolífico escritor de best sellers en los que da consejos a todos los norteamericanos sobre cómo llegar en plena forma a la senectud. Su último trabajo para el cine fue *18 Again!*, en la que interpretaba a un anciano que volvía a la juventud. Los últimos 20 años de su vida convirtieron a George Burns en una figura legendaria, no solo en el mundo del espectáculo sino en los más diversos niveles de la vida social de los EE.UU., y la muerte lo sorprende en plena actividad. Su inagotable vitalidad, el eterno cigarro entre sus labios, el buen humor permanente y sus últimos trabajos cinematográficos no serán olvidados con facilidad.

Filmografía

1932, The Big Broadcast; 1933, College Humor; International House; 1934, Many Happy Returns; Six of a Kind; We're Not Dressing; 1935, The Big Broadcast of 1936; Here Comes Cookie; Love In Bloom; The Big Broadcast of 1937; College Holiday; 1937, A Damsel in Distress; 1938, College Swing; 1939, Honolulu; 1956, El Cadillac de oro puro; 1975, La pareja despareja; 1977, ¡Dios mío!; 1978, Movie Movie; Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; 1979, Going In Style; Just You and Me, Kid; 1980, Oh God! Book II; 1984, Oh, God! You Devil; 1988, 18 Again!; 1992, Wisecracks; 1994, Radioland Murders ■

Jorge García

Burns por Burns

Típico exponente del humor judío, el viejo Burns jamás se privó en su vida privada —y en especial de viejo— de tomarse el pelo a sí mismo. Qué mejor recuerdo que algunas perlitas de su repertorio, tan parecido al de Billy Wilder, Groucho Marx o Woody Allen.

Periodista: Acaba de cumplir 81 años. ¿Extraña algo de su juventud?
Burns: En absoluto. A los 81, puedo hacer las mismas cosas que hacía a los 18. Lo cual le dará una idea de lo aburrida que era mi vida a esa edad...

Periodista: ¿Qué se siente, con más de noventa años encima?
Burns: Lo mismo que sentiría usted si tuviera que jugar un partido de pool con un fideo en lugar de taco.

Periodista: ¿Cómo es un día en la vida de alguien que está por cumplir un siglo?
Burns: Bueno, lo primero que hago todas las mañanas, al levantarme, es tomar el diario y leer la página de obituarias. Si no figuro ahí, es que sigo vivo, y está todo bien.

El viejo Burns se equivocó, y esta es la prueba. Figura en la página de obituarias, pero algo nos dice que sigue vivo. Shalom. ■

Cine: Reflexiones en el Año del Chancho

La inesperada alusión en *El Amante* 48 a mis cavilaciones sobre esa curiosa e inflacionada película protagonizada por un cordial lechoncito me ha llevado a vivir insólitas consecuencias. Desde ser acusado de crítico cinematográfico zoológicamente incorrecto, hasta recibir anónimas misivas con folletería sobre una convención a realizarse en mayo (en Bolonia) sobre la crianza de la rolliza especie. Como temo haber sido malinterpretado, expondré algunas perplejidades en las que me sumió la contemplación de *Babe*, el chanchito oscarizable.
Durante la hora y media del espectáculo que me recordaba insistentemente a cierto fastidioso Pato Saturnino de algunas mañanas de mi infancia televisiva, no dejé de observar un lechón masticando mientras un humano hacía su trabajoso doblaje: algo me impedía entrar en la ficción que embelesaba a buena parte de la platea —más a la adulta que a la infantil: mi hijita Guadalupe (4), cinéfila pediátrica, clamaba por el final desde los primeros veinte minutos sin dejar de pregonar ofuscada las bondades de *Toy Story*—. Pronto me di cuenta de que la razón era doble. Primero: que el citado protagonista (lo que me hizo acordar a una frecuente reacción de Tarruella en los cines) lo que me daba era hambre. La permanente movilidad de la mandibulita porcina reclamaba la atávica manzana de los banquetes; *Babe* como vidriera de rotisería. Es calumnioso afirmar que detesto a los cerdos: no hay razones religiosas o ideológicas que impidan el apasionado amor y admiración gastronómicos que les profeso. Pero hubo otra razón para que *Babe* me fuera inverosímil: el puerquito gentil contradice por completo el imaginario del cine, que ha sabido explotar desde la *Charcuterie mécanique* de los Lumière la razón de ser del chancho en este mundo. Los innúmeros cerdos de la historia del cine hacen inútil el gesto de *Babe*. No hace falta recordar el vigor expresivo de los que Anna Magnani arrea a escobazos en la inolvidable apertura de *Mamma Roma*. Sin ir más lejos, dos compatriotas del director Chris Noonan han dispuesto certeros chanchos en sus films. Russell Mulcahy pergeñó uno (gigante y mecánico) que devoraba gente en el desierto en la repelente aunque eficaz *Razorback*, y George Miller solucionó con ellos la crisis petrolera en el Bartertown de *Mad Max III*. Todos chanchos como la gente: son lo que deban ser, o si no, serán una amplia variedad de fiambres y embutidos. Además, la perfidia característica de estos especímenes es confirmada por uno de los momentos más potentes del cine argentino. En esa pesadilla filmada que es *El secuestrador*, de Torre Nilsson, cierto crío apodado Bolita deambula por un infierno de miseria cerca de una mole porcina, un *Babe* adulto, nacional y popular. En el momento culminante sucede lo inevitable: al Bolita se lo come el chancho. La secuencia vale por todo un criadero de *Babes* con sus parábolas confusas. ■

Eduardo A. Russo

MUNDO CINE

AGENDA

Cineclub Nocturna. Uruguay 142. Todos los viernes a las 20.30 horas. En todas las funciones se entregarán programas ilustrativos.
12/4: Inauguración año 96. Doble función. 1) Festival de Animación. *Flowers and Trees:* primer corto en colores de la historia del cine. *Puppetoons:* muñecos animados de George Pal; *Un ratón en Manhattan:* Tom y Jerry; *Droopy* de Tex Avery; *The Brookworm:* corto inédito de la MGM de los años 40. 2) *Primer capítulo del Agente 86:* piloto original en blanco y negro, inédito en televisión. 3) *King Kong vs. Godzilla* (1962): largometraje japonés dirigido por Inoshiro Honda. **19/4:** 1) *La hora macabra* (Ghost Shorty), serie de horror de los 70, en el capítulo *La legión de los demonios*. 2) *En el profundo silencio de la noche* (Dead of Night, 1977) de Dan Curtis: tres cuentos de horror escritos por Richard Matheson (*Renacimiento, No hay tal vampiro, Bobby*). **26/4:** *Yo fui un Frankenstein adolescente* (I Was a Teenage Frankenstein, 1957) de Herbert Strock: un clásico de la serie "B", especialmente hecho para los autocines. ■

EVITA HAY MAS DE UNA

Evita nunca hubo una sola: basta recordar que, incluso en vida, fue santa para unos y puta para otros, y más tarde hubo una Evita montonera y una adelantada del feminismo, entre otras. Ultimamente esta tendencia proliferante de las Evitas se agudizó. Hasta el punto que parecería imposible, actualmente, girar la cabeza y no chocarse con una: Evita Madonna Santa, Evita Andreíta, Evita Nacha, Evita Sú, una efímera Evita Meryl y hasta una Evita sin cara, la que protagonizaría la película que preparan Feinmann-Desanzo. Si hasta hubo una Evita Flavia. Que no cunda el pánico: no se trata de la directora de esta publicación sino de Flavia Palmiero, protagonista de la película de Eduardo Mignogna. Por la TV de aire y de cable pudo reverse recientemente a Evita Faye. Hablo de la Dunaway, que en 1981 encarnó a la abanderada de los humildes en *Evita Peron* (así, sin acento), versión miniserie, manufacturada por el servicial Marvin Chomsky, el mismo de *Holocausto*.
Evita Peron (pronúnciese *Prron*) es también, a su manera, un holocausto, ya que Chomsky, basado en un guión perpetrado por un tal Ronald Harwood a partir de dos opúsculos, *Evita, First Lady* y *Eva Peron*, escritos respectivamente por unos ignotos John Barnes y Nicholas Fraser, sacrifica ante el altar del folletín hollywoodense todo rigor histórico. No hay más que ver, de entrada nomás, a José Ferrer disfrazado de gaucho y de Agustín Magaldi y ladeado por parejas de danzarines gauchesco-tangueros, para comprender lo que se viene. Oírlo, más que verlo, entonando, con su mejor dicción de latino made in Hollywood, *porquei un hombrei machou no debei llorrar*, para pedir de rodillas el regreso de Nat King Cole y su versión gringa de "El choclo". "Odio a los ricos", dice al ratito una temprana Evitadolescente, diez años antes del 17 de octubre, y entonces uno entiende, claro, el porqué de tanta movilización masiva, tantos puentes vadeados a nado, tanta plaza llena y tanto fervor popular. Puro resentimiento de esa bruja contagiosa. Capaz de echar a patadas a una antigua amante-niña del coronel Perón para establecerse definitivamente en el nidito de amor de Arenales y Coronel Díaz. Capaz de emperifollarse con estolas de zorro y vestidos de satén, como una Alexis Carrington rediviva de las pampas. Capaz de encerrar en las mazmorras del régimen a las damas de la alta sociedad para vengarse de sus propios padecimientos de hija bastarda. Capaz de ensayar hasta el más mínimo gesto sus discursos más inflamados, con la asistencia de un director de cine de chivita blanca (¿un Mario Soffici prematuramente envejecido?). Capaz de llamar a los "técnicos en efectos especiales" (¿la Industrial Light and Magic del sello Lumiton?) para simular un atentado con bombas y tener una buena excusa para encarcelar al pobre Cipriano Reyes. Capaz de ordenar otro atentado, esta vez contra el coronel Mercante, y de mandar

Faye Dunaway como Evita luchando contra los gorilas

a torturar y matar al director del diario *La Prensa*, un tal Dr. Rochas (¿?), porque "en ese diario ni siquiera me nombran". *La mujer del látigo*, en una palabra. Del látigo, las bombas y las Itakas. Que solo depone las armas para recorrer alborozada, saltando y bailando, la Casa Rosada (que en esta versión se volvió súbitamente grisácea), el día de la asunción presidencial de su marido, pasando de una estancia a otra y abriendo, en pleno frenesí, todos los grifos dorados del inmenso baño, como una noviecita pobre en casa nueva.
Lo demás es un Perón que el itálico James Farentino compone con una enorme sonrisa, aires de Maquiavelo y los modos y costumbres de un mal imitador de Don Corleone, fan de Mussolini y gestor del conocido slogan: "Mate a un judío y haga patria" (Guillermo Patricio Kelly podría enriquecerse cobrándole a Hollywood derechos de autor). Además, claro, hay un ejército argentino vestido con uniformes igualitos a los de la SS, una marchita cuya letra muta a "porque a Perón *le debemos* un grito de corazón...", titulares de un diario llamado *La Vida*, una CGT rebautizada ora como "Confederación de Sindicatos" ora como "Sindicato de Obreros", la Rama Femenina convertida en "Partido Femenino Peronista", etcétera, etcétera. Le evitaremos al lector los siniestros detalles de la Operación Torpedo, por la cual el General se habría hecho con una pila de lingotes de oro del Tercer Reich, y el característico gesto, sugerido por su esposa, de sacarse el saco durante los discursos, revolearlo y tirárselo a la multitud, lejano antecedente de los Raphael, Sandro y Luis Miguel que más tarde lo imitarían sin la misma fortuna ni entradora sonrisa. Sabemos que, aunque se empeñe (antecedentes no le faltan: revisar *The Wall* o *Birdy*, por ejemplo), el pirata de Alan Parker no alcanzará jamás estas cimas. Como tampoco las alcanzará esa chirusa de la Ciccone, incapaz de igualar los arrebatos de furia de la Dunaway, a la altura de las desmelenadas incandescencias de *Mamita querida*. La recomendación es obvia: olvidar los aburridos entretelones y balcones de la filmación de *Evita* y esperar una nueva emisión de esta *Evita Peron* (se anuncia para abril por I-SAT), menos pretensiosa y adinerada, infinitamente más divertida y mucho, pero mucho más fiel a la historia. A la historia de *Dallas*, *Dinastía*, y siguen las firmas. ■

Horacio Bernades

Anuncie en *El Amante*
✆ 322-7518

El Rincon de los Chicos

Al rincón: Alejandro Brodersohn

Todo depende de la situación y del momento: en una clase de lógica, por ejemplo, discutir la "paradoja de Zenón" no sería más que parte de una rutina. Pero si los que se trenzan a discurrir sobre el asunto no son profesor y alumno sino un tipo cualquiera y su circunstancial vecino, a bordo de un ascensor en viaje, en ese instante la rutina deja paso al más puro dislate. Tan puro como la propia "paradoja de Zenón", esa que postula que si entre un punto y otro hay siempre otro punto, entonces un móvil que se desplace entre aquellos requeriría de un tiempo infinito para llegar a destino. Una pura especulación, la razón matemática llevada al extremo. Al extremo del absurdo. Hacia allí se dirige también *¿Le molestaría si le hago una pregunta?*, el corto de Alejandro Brodersohn, que hace honor, aquí, a su apellido de economista. Economía de minutos (7) y de medios: dos tipos, un ascensor, los pocos planos necesarios para contar el cuento dentro de un espacio cerrado. Y una premisa: ¿qué pasaría si Zenón hubiera tenido razón?

Pasaría lo que pasa: se trastocarían las leyes del espacio-tiempo, y el ascensor requeriría, sí, de un tiempo infinito para llegar a destino. Al corroborar que están viajando *eternamente* del piso noveno al décimo, un Villanueva Cosse inflado de autosuficiencia y su ansioso compañero de viaje (Carlos Durañona) comenzarán a desesperarse, a transpirar a chorros. Como en un cuento fantástico o un episodio de *Dimensión desconocida*, lo cotidiano se tornó súbitamente monstruoso. Pero en la ficción de *¿Le molestaría si le hago una pregunta?* ese desarreglo puede subsanarse. La solución es planificar el azar, imponerle una simetría forzosa. Si los pasajeros empezaron intercambiando banalidades sobre el calor y la humedad, será suficiente con hacerlo una vez más para que el tiempo retome su curso y el ascensor llegue finalmente al piso diez. Como en *El ángel exterminador*, donde basta que todo el mundo se distribuya de nuevo como al principio para que el sortilegio quede abolido. Igual que en la película de Buñuel, en el corto de Brodersohn la aparente conmoción espacio-temporal se resuelve del modo más banal. Y todo vuelve a la normalidad. Lo cual es, si se quiere, más preocupante aun: el tiempo y el ascensor retoman su estúpido curso y los vecinos recuperan sus estúpidas certezas y sus estúpidos lugares comunes. Pero, si ocurrió una vez, ¿por qué no podría volver a ocurrir? Si mal no recuerdo, todo es posible en la dimensión desconocida. ■

Horacio Bernades

Nombre del realizador: Alejandro Brodersohn
Edad: 26 años
Estudios: Universidad del Cine (a punto de egresar)

Título del corto: *¿Le molestaría si le hago una pregunta?*
Año: 1994
Duración: 7 minutos
Formato: 16 mm
Guión: Alejandro Brodersohn
Intérpretes: Villanueva Cosse y Carlos Durañona.
Exhibido en el Festival de Escuelas de Cine (Bs. As, oct./nov. 1995) y en el Festival de La Habana, nov./dic. 1995.

Se invita a los estudiantes de las distintas escuelas de cine a enviar sus cortos para ser incluidos en esta sección. ■

Perdido y encontrado

Encuentra: Horacio Bernades (un enfermito)

Debo reconocer que esta no la tenía para nada. El título original es *Lady in a Cage*, la dirigió el casi anónimo Walter Grauman en 1964, actúan Olivia De Havilland, Ann Sothern y un jovencísimo James Caan, y Space la emitió, hace un par de meses, como *Enjaulada*. No es solo que nunca la había visto, sino que jamás la había oído nombrar y no tenía ninguna referencia de ella. Hasta que me enteré de su existencia. ¿Cómo? A través de *El Amante*, por supuesto: en el número de diciembre pasado la recomendó el inspector Jorge García, al que no se le escapa una. Siguiendo las instrucciones del sargento García, sintonicé Space, un día de semana a media tarde, y me encontré con una rareza absoluta, una película más envenenada que la cuñada de *Sensatez y sentimientos*.

La cosa es así: vieja y gorda, Olivia De Havilland es una ricachona inválida que vive sola en una mansión de dos plantas. Sube y baja (como Katie Hepburn en *De repente en el verano*) por un ascensor individual. Un día cualquiera se corta la luz y se queda varada ahí, en el aire, a mitad de camino. Grita, grita, pero no viene nadie. Hasta que llega una pareja conformada por una gorda (Ann Sothern, ex estrella de los musicales de la Metro) y un borrachín (Jeff Corey, un flaco que suele aparecer en westerns, generalmente como minero o ermitaño). Pero no vienen en su ayuda, precisamente: aprovechan la indefensión de la otra para saquearle la casa. Antes de que puedan hacerlo, sin embargo, caen tres jóvenes recién escapados del reformatorio, que aterrorizarán a todos los otros, en una situación de encierro muy parecida a la de *Horas desesperadas*, pero mil veces más salvaje.

La película canaliza, sin duda, mucha de la paranoia antijuvenil de mediados de los 60, post *Semillas de maldad*. Si se quiere, el trío de jóvenes puede ser visto como una deformación del terceto protagónico de *Rebelde sin causa*: un chico lindo y gravemente traumatizado (James Caan, hiperquinético y transpiradísimo), una chica y un mestizo desesperado. Pero toda posible visión reaccionaria queda subsumida por el nihilismo generalizado que inunda la película. La pareja de saqueadores, sin ir más lejos, es un matrimonio de clase media que podrían ser tus papás o los míos, y, para completarla, avanzada la trama se revela que las relaciones de De Havilland con su hijo no han sido precisamente *sanctas*. Sobre el final, la visión social de la película alcanza su paroxismo: la paralítica De Havilland sale arrastrándose al porche de su casa, pidiendo ayuda, y los autos pasan y pasan por su puerta y no le dan la más mínima pelota. ¡Pasan incluso dos motos de la policía, escoltando a un auto oficial, y siguen de largo! El remate es absolutamente brutal, con un plano detalle de goma de auto aplastando cabeza. Pero termina peor aun: vuelve la calma, como si no hubiera pasado nada y estuviera todo bien. Ni idea de quién es el guionista (no tuve tiempo de anotarlo), pero la película fue distribuida por la mismísima Paramount, cuyos ejecutivos habrán pensado, tal vez, que se trataba de una alegre estudiantina.

Atención que en algún momento van a volver a darla: consultar la revista de cable. Fans de Disney y los musicales, abstenerse absolutamente. Fans de *Tumba al ras de la tierra*: verla y descubrir con qué se masoqueaban vuestros papis antes de que vosotros naciérais. ■

Usted tiene viejos *Amantes* disponibles

✆ 322-7518

Of Course, You Know, This Means War: Carta de Nueva York

Nueva York, 10 de marzo de 1996

Queridos amigos:

El título de esta carta "Of course, you know, this means war", es un latiguillo famoso de un personaje del cine americano, dicho en muchas de sus películas, si no en todas. A ver si Santiago García sabe quién es.
¡¡¡Lo que son las cosas!!! Yo creí que me había leído el último número de *El Amante* de punta a punta, y acabo de darme cuenta recién, mientras releía algunas cosas en mi trono de porcelana, de que me faltaba la nota de Santiago García con respecto a sus opiniones del Oscar. Creo que ya estoy reagrandado en este autonominado puesto de defensor de *El cartero*, porque aluciné que la referencia de que esto significa guerra me la mandaba a mí. Tranquilo, Santiago. No importa si no la verías de nuevo. Si vos podés aceptar que yo la última de Carpenter no la vería ni una vez sola. A esta altura, *El cartero* ya es una película histórica, así que me callo la boca. Además, no le diste un tremendo palo, no importa. Reconozco que a mí me pegó de manera muy personal, casi exageradamente.
Lo que sí te discuto más es lo de sentir que una película italiana nominada al Oscar es una pesadilla. Ahora me pongo en defensor, no ya de *El cartero*, sino de toda Italia, patria de mis ancestros y único lugar en el mundo (aparte de Bs. As.) en el que sueño con tener una casa. Tu afirmación me parece exagerada, como que desechás todo el cine de un país que, a pesar de venir fusilado en los últimos diez años, tuvo una de las cinematografías más importantes, influyentes y que más rumbos marcó en la historia del cine. Si los franceses tienen la *nouvelle vague* y Renoir, los tanos tienen el neorrealismo (que marcó mas todavía en cuanto a imitaciones y quiebra de estructuras), la comedia all'italiana, y a Fellini, Visconti, Antonioni y Pasolini, como directores únicos. Desde el fin de la Segunda Guerra hasta casi el final de los 70, es para mí la única cinematografía del mundo que se compara en calidad (no en características, ni en cantidad) con la yanqui (que por otra parte también viene mal en los últimos diez años).
Por supuesto, mi favoritismo por el cine yanqui está rotundamente demostrado en una decisión de vida que me hizo abandonar patria, familia, amor, amigos, cultura y lenguaje, por el cine, pero desechar todo el cine italiano (más de mil películas) es muy exagerado, peor que la que me mandé yo desechando todo el cine de Tarantino (dos películas y un corto).
Así, en cinco minutos, y sin usar ninguno de los grandes directores (Fellini, Antonioni, Visconti, De Sica, etc., etc., cuyas cinematografías, abarcando más de cien películas, es *toda* importante), se me ocurre una lista de impresionantes películas italianas, de ninguna manera completa, pero sí representativa.

Nos habíamos amado tanto
Un día muy especial
Los desconocidos de siempre
La gran guerra
Il Sorpasso
Perfume de mujer
Los compañeros
En nombre del Papa Rey
Por gracia recibida
Un burgués pequeño, pequeño
Amigos míos
Pan y chocolate
Pasión de amor
Feos, sucios y malos
La Tosca
El desierto de los tártaros
Uomini Contro
Salvatore Giuliano
Cadáveres excelentes
Una vida difícil
Cristo se detuvo en Eboli
Seducida y abandonada
Mimí metalúrgico herido en el honor
Pascualino Sietebellezas
Swept Away (no me acuerdo del título en castellano)
Un puñado de dólares
Erase una vez en en el Oeste
Lo bueno, lo malo y lo feo

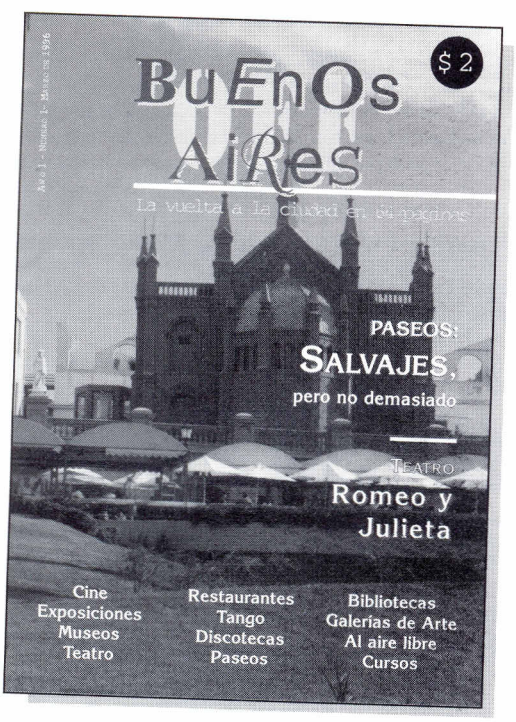
Bueno, sé que me estoy quedando corto, pero no tengo tiempo.
¡¡¡VIVA L'ITALIA!!! ¡¡¡TIERRA DE MIS ANCESTROS!!!

La frase "Of course, you know, this means war" es de Bugs Bunny.
Un abrazo. ■

Juan Campanella

CON *BUENOS AIRES OFF*

PODRÁ RECORRER NUESTRA CIUDAD EN 80 PÁGINAS



Adquiérala en los mejores kioscos

Cineteca Vida

Ciclo Eric Rohmer

Viernes 29/3: *Cuentos de primavera* (1989)

Domingo 31/3: *La rodilla de Clara* (1970)

Domingo 7/4: *La panadera de Monceau* (1962) y *La carrera de Susana* (1963)

Viernes 12/4: *Mi noche con Maud* (1969)

Domingo 14/4: *Las noches de luna llena* (1984)

Viernes 19/4: *La coleccionista* (1966)

Domingo 21/4: *Paulina en la playa* (1982)

Viernes 26/4: *Perceval, el galo* (1978)

Foro Gandhi
Corrientes 1551. Tel: 374-7501

Temporada 43 del cineclub

1996

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

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

CINECLUB NUCLEO

Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 43 - 1996

Secretaría e Informes:
Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

Comienza en abril el curso 1996 de

Acercamiento al Film

por Eduardo A. Russo

una introducción a la teoría y el análisis
para la valoración crítica en el cine

Solicitar entrevista al 824 2480

LA CONTUMANCIA
sólo música

Buscando el alma del diamante en una publicación necesaria

¿En qué revista Caetano Veloso se convierte en un nativo múltiple? ¿Suna Rocha dice que la chacarera no tiene dueños y Daniel Colombres que no volvería a tocar con Fito?. ¿Cómo fueron estos cinco años en que Rubén Rada vivió sin argentinos y uruguayos al lado?; Los Beatles, Gismonti, Navarro, López Furst, Spasiuk, ...y siguen las firmas...

Si tu quiosquero no te vende compulsivamente el N°4, amenazalo con mandarlo de viaje de ida a Catamarca, o llamá al 788-1448.

TALLER DE REALIZACION TV Y VIDEO

PRACTICAS INTENSIVAS

DANIEL LASZLO
EL OTRO LADO (ATC) - EL VISITANTE (ATC)

TEL.: 855-4518

COMPOSICION LASER

Libros - Revistas
Folletos - Tipeo - etc.

Carlos ✆ 241-9312

CORRECCION DE PRUEBAS Y DE ESTILO

TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira ☎ 815-1415

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
(Los que llamaron vuelvan a comincarse a estos teléfonos para confirmar fecha)

COMO VER CINE

UNA INTRODUCCION AL RELATO CINEMATOGRAFICO

Un curso de Horacio Bernades

✆ 856-6134

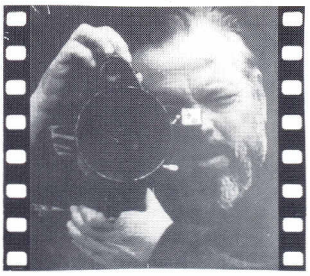
PICCADILLY VIDEO CLUB
LAMBARE 897 (esq. SARMIENTO)

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 2000 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

esculpiendo milagros

eemm REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

*laboratorio
profesional*

blanco y negro

FONOMENSAJE
777-7700 (casilla 1608)

CURSO INTENSIVO DE CINE Y VIDEO
INTRODUCCION AL LENGUAJE DEL CINE

Análisis de films • Guión • Realización

☎ 777-9217

88.1 FM
DE LA CALLE
una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

Clases de alemán

Individuales y grupales. Todos los niveles.
Cursos orientados para profesionales. Conversación.
Aprendizaje a través de la literatura, el cine y la filosofía. Lectura de diarios y revistas de actualidad.
Cursos intensivos para viajeros. Preparación de exámenes de nivel. Traducciones.
También a domicilio. Honorarios accesibles.

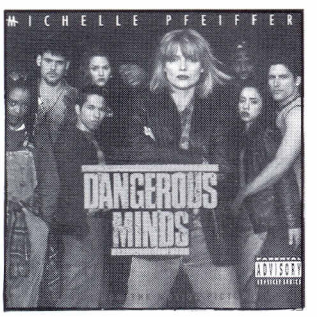
Tel.: 855-3686

DISCOS

por Guillermo Pintos

Friday
Varios intérpretes
Priority Records 53959

Bueno, aprovechen. O festejen, porque es la última. Y la última de esta serie empieza con... sí, con música de rappers. Los de *Friday* y su banda sonora. Son varios, Ice Cube, Dr. Dre, Scarface, Threat, Cypress Hill, E-A-Sky, etcétera. (Ay, pa, vos sos al único que todavía le gusta el rap; así me dijo, sí.)
Bueno, por si alguien no lo notó, es una música rara (!). Quiero decir, con más de lo oculto que de lo explícito. O con más de lo inasible, lo inefable. Para empezar, digamos claro lo que muchos ya intuyeron y es casi un lugar común (cinéfilos, no disparen, ando desarmado): la música es la forma de ficción más perfecta. Es decir, una representación, una construcción emotiva que prescinde olímpicamente de la anécdota (aun cuando los negritos del rap sean unos bocazas, porque, después de todo, con esa música y esos cantantes increíbles, quién se fija en lo que dicen).
Decía, construcción emotiva sin el lastre opaco del sentido, o sea, puro aire que se mueve y... que cada uno haga con él lo que pueda. Muchas veces, en otras músicas, esa lectura viene bastante dirigida, como si, de todos modos, alguien intentara contar una historia; es decir, tomar la atención del que escucha en el primer acorde y conducirla hasta el final, más conocido como The End.
Pero en esta música se agita algo más sutil. Está construida casi en base a la repetición, sin recorrido, sin antes ni después; es puro presente. No va ni viene, está. Pero en movimiento. (Por eso es difícil pensarla en términos de rápida o lenta, o de rápido y lento superpuestos, un recurso muy común y eficaz.) Funciona como una serie de sonidos girando en círculos, con distintos diámetros y a distintas velocidades, produciendo constantes tensiones y distensiones; incitando a la percepción a girar sobre sí misma; a estirarse y contraerse; a palpitar en incontables direcciones. Un ejercicio nada desdeñable. Ah, sí, es una película de F. Gary Gray, entre otros datos inmóviles.
(Gentileza de disquería Music & More, de Callao 850)



Dangerous Minds
Varios intérpretes
MCA 11228

Otra de rappers es la banda de *Dangerous Minds*, cuyo "Gangsta's Paradise" no solo vendió discos por millones y se hizo escuchar incansablemente por Buenos Aires. Además, es un temazo, una de esas raras evidencias de la plasticidad específica de la música. ¿Dónde termina el habla y dónde empieza el canto? ¿Hasta dónde se sostiene la clásica división entre las funciones melódicas, rítmicas y armónicas? Ni que hablar de los límites entre géneros y estilos, cuya movilidad obliga a los críticos musicales a una permanente y absurda sub-sub-subrotulación. Este Coolio, que estuvo a punto de llevarse el Grammy, consigue una reunión de fuentes y elementos dispares, tan pero tan natural que es fácil entender la inmediatez y amplitud de su éxito. Pero el suyo no es el único tema interesante del CD. Entre otros, el 7, grabado por unas minitas que se hacen llamar 24 K, corta el aliento. Preferiría no describirlo. Compren el disco; hay descuentos y premios para jubilados y espíritus abiertos. Permiso.
(Gentileza de Daniel, de MCA)

Ace Ventura
Varios intérpretes
MCA 11374

Ahora podemos seguir con *Ace Ventura*. No está mal. El ritmo, en general, es siempre un movimiento circular, pero aquí —alrededor del rock— deja ver claramente cierta voluntad de anclarse en algún lado, o sea, de generar un ciclo de asidero más fácil, como con un acento más evidente, que gira pero que también invita a quedarse en el lugar donde toca a tierra, aunque sea por el breve instante antes de volver a subir. ¿Está claro?
Hagan la prueba. Aquí —en esta selección de rock-pop moderno— el carácter de la música es casi visible, dramático, tangible sobre la escena, como si estuviera más cerca de la anécdota. Por ejemplo, el excelente "Secret Agent Man" que interpreta Blues Traveler, un espíritu vigoroso, amplio, de textura firme y a la vez volátil. Es decir, un discurso atravesado de su propia e indeclinable personalidad.
En cambio, en aquella otra música comentada más arriba, extraña y puramente circular, la sensación es la de abandono de todo lo transitorio, lo superfluo, lo "ilusorio", lo que es mero accidente de la materia y de los sentidos... (¿este redactor será otro postulante para la famosa campaña sin sol?).
En "White Zombie" o en "Reverend Horton Heat" —de *Ace Ventura*—, por ejemplo, el ritmo parece más una violenta —y tal vez saludable— voluntad que un don liviano; más una búsqueda que un hallazgo; más el deseo de salir que el regalo de estar. (Valor, paciencia, el hombre se está despidiendo.) Hagan la prueba; en otra banda canta Sting junto a Pato Banton, y también están Native, Robert Folk, Montell Jordan o Matthew Swet. Que le den Candela.
(Gentileza de Daniel, de MCA)

Las alas del deseo
Jürgen Knieper y otros
Elektra 9 79210-2

En último término, una cosa muy interesante. Sí, sí, siií, muuuy interesaaante. Se llama *Las alas del deseo*, y, en principio, lo que parecen, las alas, es embebidas en petróleo. O plomo. Son interesantes, lo dije, pero para volar no parecen. Los nombres del deseo se hacen oír, es verdad,

TODA LA MUSICA DE PREESTRENOS Y CLASICOS DEL CINE AMERICANO Y EUROPEO, LOS PODES ENCONTRAR EN:

MUSIC & MORE

Seguimos siendo clásicos... pero también podemos ser under. Próxima inauguración: Sótano de rock.
Traemos los sellos: Voxx - Sundazed - Ace - Demon - y todo el garage, surf, años 60, etc.

Av. Callao 850 - (1023) Buenos Aires - Argentina Tel.: 814-5251/52 - Fax: 814-5253 Tarjetas de crédito

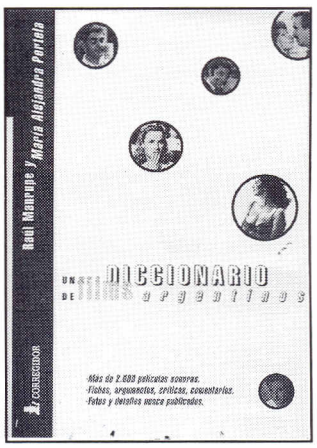
pero pareciera que en un bello discurso para sus exequias. Bello, al fin y al cabo. Si cabe.
Extraño bicho de Dios, el San Antonio. Vuela corto, es bella su caparazón. Extraño bicho el humano (Gelman dixit).
Bueno, qué trama enrarecida, qué oscuridad transida de sí misma, qué estremecimiento, qué lo parió. Me acuerdo que esta película me reconcilió con Wenders, a quien solo admiraba por *El amigo americano*. Y no me reconcilió pero si me amistó con Jürgen Knieper. Solo con tanto talento se banca —o casi— tanta seriedad. Porque aquí, el único movimiento se ve descendente. El ritmo resulta ausente, y la quietud se desparrama lenta, silenciosa y como niebla, en todas las direcciones de lo horizontal. La única elevación posible parece la unción (¿cuándo empieza a ser extrema?). Hay que bancarse tal discurso sin sonar ridículo. Por eso, más vale cambiar de tono y anunciar rápido que Nick Cave, Laurent Petitgand, Crime And The City Solution y hasta Laurie Anderson están a la altura del músico anfitrión. Y cerrar la despedida, con un regreso a aquellos giros del principio.
¿Qué pasa cuando en la banda 12 de *Friday* ese entrecruzamiento de órbitas ya de por sí hipnótico, liberador e inasible, a los 2 minutos 54 segundos se desdibuja por unos instantes y la percepción queda entonces completamente libre, suspendida, latente...?
Hasta la próxima vez, por esta o por alguna otra vía. Seguiremos en contacto. Fue un placer.
(Gentileza de Music & More). ■

LIBROS

por Gustavo J. Castagna

Un diccionario de films argentinos
Raúl Manrupe y Alejandra Portela
Corregidor, Argentina, 1995, 745 pp.

Escribir la reseña de un diccionario de películas implica una serie de riesgos. Se podría comentar la prolijidad de la edición, la cantidad de información que tiene el libro o mencionar algún olvido. Las dos primeras características están, y mucho más, en *Un diccionario de films argentinos* de Raúl Manrupe y Alejandra Portela. Están presentes y son las cosas que suelen resaltar inmediatamente los comentadores de este tipo de libros, de modo que no voy a ser muy original: la edición es muy prolija, en dos páginas los autores proponen una mejor comprensión del texto y hay alguna que otra omisión (pero, ¿a quién puede importarle en medio de un libro gigantesco, imprescindible y necesario?).
La información es fantástica. Fichas completas, rubros técnicos, fechas de estreno, salas, duración, calificación y una escueta sinopsis del argumento. Además, breves extractos de críticas y comentarios del momento (citando las fuentes) o textos sacados de los programas de cine de la época o frases de las películas, más una opinión personal de los autores. Información pura y certera; por ejemplo, si tal película es una remake de otra, si hubo versiones extranjeras sobre el mismo tema, algún hecho relacionado con el director o con el productor o con los intérpretes y anécdotas de filmación o comentarios una vez estrenados los films. M&P trabajaron y mucho —cinco años de sus vidas les llevó hacer el libro— y esto se nota en la misma información y en la calidad del material extraído de otros medios, siempre en plena confrontación y nunca eligiendo la unanimidad de criterios. Por si fuera poco, el dueto agrega películas inéditas, nunca estrenadas, no exhibidas comercialmente y hasta aquellas que no terminaron de rodarse. En el libro nos enteramos de films inéditos como *Sujeto volador no identificado* (con José Marrone), *El glotón* (con Javier Portales, que hubiera sido su único papel protagónico en cine) o *Los millones de Semillita* (con el bufo del viejo cine en su único rol estelar). También puede descubrirse algo como *El rey de Londres* de Aníbal Uset, con Palito Ortega, Graciela Borges... Peter Sellers, Dirk Bogarde y ¡The Beatles!, o una rareza llamada *Una excursión a los indios ranqueles*, que tuvo dos versiones, dos directores, dos repartos y dos rodajes que nunca terminaron.
Impresionante. Entre los films exhibidos un solo día figura *Victoria 392* de Fernando Castets y un tal Campanella. Me gustaría verla.
Pero los elogios y las virtudes del libro no terminan acá. *Un diccionario de films argentinos* es un material de consulta permanente con opinión propia. Se puede estar o no de acuerdo con las líneas a cargo de los autores pero en ningún momento ambos elaboran una crítica totalizadora sobre un director o un intérprete famoso. No defienden ni atacan: se nota que M&P vieron las más de 2.200 películas y nunca se comprometen con nadie.



Nombres intocables del cine argentino como Soffici, Demare, Amadori, Torre Nilsson (justamente defenestrado por las coproducciones o los films de su última etapa), Torres Ríos, Niní Marshall, Sandrini, Pepe Arias o Borcosque son investigados por M&P con la suficiente distancia y profundidad, características que nunca tienen los diccionarios convencionales de películas. Están los guiños cinéfilos para el lector ("debería revisarse", se dice sobre *Los verdes paraísos* de Christensen), el humor para películas serias ("buen cine de oficina", sobre *Tute Cabrero* de Jusid), el humor para películas poco serias ("Una estampita que costó 450.000 dólares", sobre *La virgen gaucha* de Beltrami), la crítica contundente a un cine indefendible ("insufrible comedia de Carreras & flía.", sobre *De Londres llegó un tutor*), el acertado comentario sobre el paso de los años en determinados films ("comedia aceptable hoy bastante avejentada", sobre *El mozo número 13* de Torres Ríos) y el total conocimiento de la carrera de un realizador ("El *Arroz amargo* de Bo, todavía insistiendo con lo social como excusa para que Sarli y Mujica se agarren de las mechas en el agua", sobre *Sabaleros* del gran Armando).
Pero un diccionario de películas no sería tal sin un índice onomástico. Un índice bárbaro donde están todos: directores, guionistas, actores principales y secundarios, montajistas, escenógrafos, músicos, fotógrafos. Es decir, con el libro podemos reconstruir filmografías completas de las figuras más dispares del cine argentino: Silvia Legrand, Ricardo Bauleo, Enrique Roldán, Susana Giménez, María Santos, Gori Muñoz, Alberto Etchebehere, Jorge Goldenberg, Milagros de la Vega, Thelma Stefani, Fanny Navarro, Rolo Puente, Toscanito, Pachi Armas, Francisco Alvarez. Todas y cualquiera de las filmografías de cientos de nombres pueden armarse con el diccionario de M&P. Por ejemplo, conocer las veinte películas de Julio Irigoyen que sobrevivieron (el fanático de los *quickies* del viejo cine), la mayoría de ellas no estrenadas o exhibidas como complemento o en cines de barrio, es un placer que excede la alegría del simple buscador de datos.
En fin, el libro de M&P, ideal para el lector que guste o no del cine argentino, viene a terminar con los errores o los datos faltantes de las revistas de cable, los olvidos de otros libros supuestamente más importantes, algunas preguntas de los compañeros de redacción y mis propias pifiadas. *Un diccionario de films argentinos* se llama así porque propone que *otros* publiquen un nuevo texto más completo que el editado por los autores. Les va a costar y mucho. ■

TV

por Horacio Bernades

Días de cine
TVE, domingos 23 hs.

La cosa va los domingos, por TVE-Televisión Española, después de los goles y antes de los toros. Esto es, a partir de las 11 y pico de la noche, hora argentina. El programa, de una hora de duración, se llama *Días de cine*, y no teníamos idea de su existencia hasta que el joven Ricagno (¡fuerte ese aplauso!) nos pasó el dato, poco tiempo atrás. A la izquierda de su pantalla, señora, un hombre de aspecto algo cadavérico: Alberto Gasset Dubois. Por muy franceses que hayan sido sus ancestros, el hombre presenta y comenta, con énfasis inconfundiblemente hispano y no poca ironía, las principales novedades de la semana cinematográfica. Como la emisión viene vía satélite, usted puede ver, un domingo, un informe sobre el Festival de Berlín, inaugurado el jueves anterior. O una reseña sobre las candidaturas al Oscar 96, o un comentario sobre el estreno más importante de la semana, o una entrevista a algún famoso que ande por Europa. En otras palabras, una especie de diario audiovisual, que permite, por ejemplo, ver imágenes de las películas más recientes de dos Claude, Chabrol y Sautet, además de sendas entrevistas, y entrevistas también a Jodie Foster a propósito de su nueva película o a Jack Lemmon, en ocasión del premio a la carrera que acaban de darle en Berlín. Más allá de la actualidad, el programa se caracteriza por unos exhaustivos, hasta agotadores dossiers (un par por emisión) que pueden ser sobre un actor o director o tema o género o tendencia. Hubo un dossier "París en el cine", a cuento del estreno en España de *Olvídate de París* y hasta uno dedicado a Jesús Franco, el rey del cutre hispano. Los españoles son, como se sabe, más verborrágicos que Enrique Pinti, y entonces se requieren inevitablemente de 5 a 10 minutos para poder despachar los alambicados textos que preparan los colaboradores especiales, en muchos casos críticos conocidos de la madre patria (Antonio Weinrichter, por ejemplo). Esto es lo que le da interés a *Días de cine*: caso raro, se trata de un programa de cine hecho por gente que sabe de cine (se cree que, junto con *El Amante en la tele*, serían los dos únicos casos en el mundo). Pueden decir cantidad de burradas, pero, como buenos gaitas, van al toro. A lo bestia y caiga quien caiga, tío, lo cual le da mucha pólvora al programa. En este sentido, fue imperdible la presentación de las candidaturas a los Oscars, donde no dejaron títere con cabeza: "el ladrillo del año, *Apollo 13*", "nunca tan poco mereció tanto: *El cartero*", "no podía faltar el clásico de todos los años, una nominación para Anthony Hopkins", etcétera. Estos sí que son contreras, qué me vienen con *El Amante*.
Eso sí: cada vez que se estrena alguna película española, ahí se va media hora de programa, y kilos de miel y de loas. Pues tío, que *Días de cine* es así. Si no te gusta, te jodes, qué joder. ■

VIDEOS

Mr. Stitch, la criatura que vino de la muerte (*Mr. Stitch*), EE.UU., 1995, escrita y dirigida por Roger Avary, con Rutger Hauer, Wil Wheaton, Nia Peeples y Ron Perlman. (Transmundo)

Por el momento, las películas de Roger Avary tienen un problema a priori: están hechas por alguien que pretende no ser tomado en serio aunque su cine sea serio. *Killing Zoe* y *Mr. Stitch* podrían haber sido films románticos, desbordados y trágicos, con personajes al borde de disolver su identidad, descontrolados y suicidas, obsesivos y violentos, a los que no les importa el futuro y buscan sin remedio la muerte. Todo esto está planteado por Avary (y se nota que todo lo oscuro lo atrae como nada), pero es como si necesitara traicionar cierta tendencia arcaica, demoledoramente seria, para aligerar sus obras en favor de una inserción segura en el mundo de la gente piola, que sabe que el cine ya ha superado hasta su propia modernidad. *Mr. Stitch* es una película sobre la imposibilidad de recrear en el cine el mito de Frankenstein. ¿Por qué no se puede —podría preguntarse uno— si se lo ha hecho tantas veces? Bueno, justamente por eso. No es casual que Avary se remita en ciertos detalles de la puesta a Kubrick, tal vez el cineasta que más veces intentó recrear algo que el cine no puede mostrar (el *sentido último* de todas las cosas) creyendo que los que lo habían intentado antes que él simplemente habían fracasado. Cada vez que Kubrick abordaba un género trataba de refundarlo. De alguna manera lo lograba, pero a un precio demasiado alto: el de envejecer demasiado pronto. Eso le pasó con *2001* y la ciencia ficción y le volvió a pasar con *El resplandor* y el terror (justamente las dos películas de Kubrick a las que se remite *Mr. Stitch* con sus escenarios despojados, el laboratorio enteramente blanco —herencia de la primera—, sus simetrías obsesivas y los interminables pasillos naranja, mostrados a la manera de un laberinto —citas de la segunda—). Pero para que no queden dudas acerca de la intención de esta puesta estrafalaria, Avary hace elecciones visuales de mayor riesgo: opta por la impostación de lo naif, como si solo de esa forma pudiera quedar al resguardo de toda sospecha de pretensiosidad. Por ejemplo, las simetrías que en *El resplandor* remitían a la idea de un infierno geométrico aparecen acá como la reproducción a escala natural de un paisaje que solo podría existir en las maquetas de un arquitecto modernista. El mismo principio se utiliza para la seriedad de los diálogos: su importancia queda diluida por la forma monótona y mecánica con que los personajes los repiten. Avary se ocupa de subrayar todo el tiempo que esto mismo ha sido dicho demasiadas veces y que, por lo tanto, ha perdido definitivamente su eficacia dramática.
Es probable que Avary finja cinismo para ocultar la verdadera naturaleza romántica de su cine. Es probable también que se distancie demasiado de sus personajes, como para que no queden dudas de que no se los toma en serio, y al fin de cuentas termine traicionándolos, haciéndoles decir cosas naif que deben parecer serias, cuando su intención era que la seriedad resultara ingenua. Lo que no se puede negar es que Avary está tratando de pensar de qué manera el cine se puede relacionar con su propio pasado sin caer en la sacralización de las formas clásicas y sin encerrarse en actitudes vanguardistas que no llegan al gran público. Con *Mr. Stitch* Avary se acerca más a Hal Hartley que a Tarantino. Respecto de *Killing Zoe*, esta película es menos condescendiente con el público en general, pero a quienes más puede defraudar es a aquellos que pensaron que su cine iba a nutrirse de los mismos personajes verborrágicos que *Tiempos violentos*. Esta vez, Avary destruye la categoría de personaje para armar un Frankenstein de retazos de sueños, un simulacro de identidad que se constituye a partir de las vidas truncadas de otros hombres y mujeres. Se podría decir que no es necesario hacer una película para demostrar que no se puede recrear un mito como el de Frankenstein, que es más fértil la vía que escoge, por ejemplo, Tim Burton, la de interpretarlo y hacer con él historias nuevas y originales, con vida propia, como *El joven Manos de Tijeras*. Pero la elección de Avary es la de un cineasta escéptico, que procede por la vía negativa porque la cree el único camino seguro para

denunciar la necesidad de una renovación. El tiempo dirá si él mismo está a la altura de participar en ella. Por el momento, sigue haciendo las películas de un disconforme, lo que no es poco. ■

Silvia Schwarzböck

Cobb, leyenda de gloria (*Cobb*), EE.UU., 1994, dirigida por Ron Shelton, con Tommy Lee Jones, Robert Wuhl y Lolita Davidovich. (AVH)

Después de haberse metido en el ambiente del béisbol (*La bella y el campeón*) y del básquet callejero (la notable *Los blancos no la saben meter*, directo a video y programada frecuentemente en cable), el realizador y guionista Ron Shelton vuelve al mundo del deporte, mundo que sin duda lo fascina. Esta vez —como en *El escándalo Blaze*, su segunda película— toma por protagonista a un personaje real: Ty Cobb, un bateador de las primeras décadas del siglo, considerado —junto con Babe Ruth y algún otro— el más grande beisbolista de la historia. La otra fama de Cobb es bastante más oscura, ya que se trataba, según cuentan, de un prototipo de eso que los yanquis llaman *white trash*, literalmente "basura blanca": un sureño racista, reaccionario y machista, odiado a morir, dentro y fuera de las canchas. En la ficción, Shelton toma al Cobb de los últimos días: en 1960, con más de setenta años encima y convertido poco menos que en un cascajo humano, decide dejar impresa su propia leyenda antes de dejar la escena. Para eso convoca a Stumpy, un as del periodismo deportivo, para que lo ayude a escribir sus memorias. El relato asume entonces un esquema de *buddy movie*, enfrentando, durante unos días, a la leyenda viviente con su joven e inexperto admirador, en lo que terminará por ser la educación sentimental del joven por parte del viejo. Parece haber una contradicción de fondo entre el guión de la película y su puesta en escena, lo cual resulta sin duda paradójico, teniendo en cuenta que realizador y guionista son la misma persona. La intención del guión parece ser la de confrontar al *verdadero* Cobb, al final del recorrido, con el peso de su leyenda. Sin embargo, y aunque el periodista le recuerde reiteradamente cuán hijo de puta es, en los hechos Stumpy quedará atrapado por el aura de su ídolo, y finalmente publicará la leyenda, un eco indudable de *Un tiro en la noche*. El problema es que también Shelton queda atrapado en ese aura, la máscara con la que Cobb ha elegido mostrarse al mundo. La película mira al personaje como quien mira a su ídolo: con mirada fascinada, embobada incluso. Así, Cobb aparece como un hijo de puta *encantador*, un tipo sanguíneo y vitalista, un *big man* capaz de darse todos los gustos, aunque esos gustos pasen por maltratar mujeres o disparar sobre gente inocente. Cuando la película quiere dar (en el último tercio) un brusco giro, mostrando al héroe en su faceta más oscura, ese giro resulta forzado y finalmente poco convincente. El retrato que Shelton hace de Cobb es llamativamente redundante, hasta el punto de que cada escena parece repetir lo que ya se dijo, enfáticamente, en la escena anterior. La de Cobb termina resultando, así, una máscara cansadoramente igual a sí misma. Con la cámara a sus pies durante más de dos horas, al gran Tommy Lee Jones no le queda más remedio que "robar" escena tras escena. Queda atrapado, el también, por la máscara de Cobb, y, tal vez (¡atención, peligro!), por el aura crecientemente prestigiosa, "oscarizable", que el propio nombre de Tommy Lee Jones ha ido cobrando de unos años a esta parte. ■

Horacio Bernades

Código X: Tooms (*Code X*), EE.UU., 1995, dirigida por David Nutler, con David Duchouvny y Gillian Anderson. (Gativideo)

Mi acercamiento a *Los archivos X* estuvo signado por una cuota de misterio por lo menos equivalente a la que exuda la teleserie. Nada sabía de ella, naturalmente, agobiado como lo estoy por esa siniestra epidemia finisecular imparable llamada zapping, a la que algunos ilusos consideran como la expresión del dominio del Hombre sobre el televisor cuando es exactamente lo contrario. Los primeros ojos que se asombraron de mi ignorancia fueron los de un colega que combina muy sabiamente a las bermudas con los anteojos. Después fueron otros, otras. Conocidos, amados, insospechados. Supe más tarde que buena parte del mundo ha comenzado a cultivar un amor secreto, tímido por primerizo, hacia esta saga que ya va por su tercera época en el canal de Fox (viernes por la noche), y acaba de inaugurar en Telefé una primera época de capítulos repetidos, los sábados por la noche, tras una exitosa temporada original que conoció ratings de 10 puntos.
La materia específica de este opúsculo es la segunda, flamante edición en video de un par de capítulos ya vistos en TV. Todo indica que *Código X: Tooms* incluye dos entregas televisivas, la propia *Tooms* y otra llamada *Squeeze*, que vendría a ser su continuación. Protagonizan Mulder y Scully, hombre y mujer, jóvenes investigadores de los Archivos X, una sección del FBI dedicada a los casos raros, locos, inconcebibles, que las secciones "serias" no se permitirían considerar. Tienen que descubrir a un siniestro asesino serial que se come los hígados de sus víctimas. Mulder, que aquí resulta más protagónico que su pareja, está convencido de que se trata de un *reticuliano*, especie de extraterrestre que se alimenta de esa muy exclusiva clase de paté. Mulder es visto como un loquito por sus colegas "convencionales", pero hay más de uno que lo respeta por su dominio de los asuntos raros, especialmente Scully, que acá transita sin prisa ni pausa el camino de la incredulidad al convencimiento.
El presunto reticuliano tiene el aspecto de un hombre común, concretamente de un empleaducho. Algo que tiene que ver con esto se me aparece como la clave del suceso de *Los archivos X*. Scully y Mulder no solo se parecen a cualquier buen muchacho como nosotros, en el sentido de que el resto de sus colegas —alcahuetes, trepadores, prepotentes, toscos— son para ellos lo que *todos los policías* son para nosotros (en esa disociación entre los protagonistas y el *espíritu vigilante* radica en realidad el mayor rasgo de ciencia ficción de la serie), sino que uno de ellos, además, es el perfecto alter ego del espectador cinéfilo. Mulder, en efecto, tiene un andar cansino, introspectivo, una mirada torva y una serenidad equívoca que no son más que la pantalla de un saber doblemente omnipotente: porque se sabe despreciado por la necedad de sus pares, ante quienes no valen los fundamentos ni las razones; y porque se trata de un saber que, de cualquier modo, no reposa en razones ni en fundamentos sino en un inmenso caudal de datos, los que maneja Mulder acerca de los fenómenos sobrenaturales. El enciclopedismo como la base de una pasión oscura y caprichosa es lo que iguala a Mulder con los cinéfilos (para no hablar de su petisismo, cualidad que comparte con las más insignes criaturas de la fauna).
Pero lo que hace a Mulder infinitamente más simpático que a los cinéfilos es que el desarrollo mismo de la trama viene a ratificar cada una de sus tesis, mientras que a los otros prácticamente no hay una trama, una obra, que bien mirada los deje de desmentir. La pasión de Mulder, además, está emparentada con el más grande emblema del cine, ese que lo condensa, junto a las otras artes, como Novedad y al mismo tiempo como una forma particular del conocimiento: ese que sugiere que el mundo no es como el espectador pensaba que era. La casi absoluta desconexión de las verdades que impone Mulder frente a cualquier otra cuestión terrena les quita algo de peso específico a *Los archivos X*, pero también los dota de agilidad. Sano pasatiempo, que le dicen. ■

Guillermo Ravaschino

El perfume de Yvonne (*Le parfum d'Yvonne*), Francia, 1994, dirigida por Patrice Leconte, con Hippolyte Girardot, Jean-Pierre Marielle, Sandra Majani y Richard Bohringer. (Transeuropa)

"¿Qué queda de aquel verano del 58?", se pregunta, el rostro iluminado por reflejos dorados, el protagonista de *El perfume de Yvonne*, en cuanto la película se abre. La respuesta la tiene ante sus ojos, pero nosotros la conoceremos recién al final: todo lo que queda es un cadáver y un auto en llamas. Detalle cruel: esos reflejos dorados, que parecían tan poéticos, son los de una muerte violenta.
En la nueva película de Patrice Leconte, basada en una novela de Patrick Modiano, la felicidad es apenas un momento efímero. Un instante antes de que el tiempo vuele, como vuela el auto sport del doctor Meinthe. *El perfume de Yvonne* es como *El*

marido de la peluquera, pero más. Más melancólica, más física, más trágica también. Como algunas películas de Bergman (como *Juventud, divino tesoro* o, más aun, *Un verano con Mónica*) *El perfume de Yvonne* evoca un verano perfecto a orillas del lago Ginebra, el tiempo suspendido de las tardes largas, los paseos en barco y las noches en blanco. Evoca, sobre todo, el cuerpo nuevo y turgente de esta otra mademoiselle Yvonne, recordado en los días del invierno, cuando todo aquello pasó y murió. Belleza efímera, como las mariposas que Víctor colecciona. Como la de la canción que canta Aznavour y que recomienda "beber esa juventud hasta emborracharse", porque "el tiempo perdido jamás volverá". Romanticismo y melancolía, pero a la francesa: lo que se celebra es el amor galante, cortesano si se quiere. *L'amour*: no abnegación sino deseo y placer. *Joi de vivre* en centros turísticos para pocos, a bordo de descapotables de colección, fiestas elegantes en las que se oyen, *dernier cri*, mambos y guarachas de Celia Cruz hasta la madrugada. Espíritu del cuerpo: los amantes leen a André Maurois mientras él recorre (y la cámara con él), lenta y perezosamente, como quien saborea un postre interminable, los glúteos rotundos de la amada. Espíritu del cuerpo al que, como en *El marido de la peluquera*, Leconte venera con una generosa provisión de planos-detalle sobre partes desnudas, aprovechando toda la superficie del scope, cortando el encuadre con precisión de tallador, deteniéndose largamente en esas caricias que parecen querer posponer el orgasmo para siempre.

Desde el título se anuncia ya que el motivo principal de esta película es el mismo que el de las restantes películas del autor: una mujer. Mujer infinitamente deseada, envuelta en el misterio, finalmente traidora. De manera evidente, como en *La noche es mi enemiga* o *La maté porque era mía*, o velada, como aquí y en *El marido de la peluquera*, la obra de Leconte es la de un misógino fascinado por ese perfume. Esta vez, Leconte sabe contar también la melancolía, la pérdida, la vejez, haciendo que el via crucis del doctor Meinthe (formidable Jean-Pierre Marielle) se vuelva conmovedor. Aunque quizá demasiado explícito, es verdad: "maldito invierno, maldita vejez", musita Marielle, como si no lo estuviéramos viendo. Como en *El marido de la peluquera*, Leconte parece quedarse sin tema antes de tiempo. A mitad exacta de la proyección. De allí en más, todo parece más de lo mismo, y hasta hay alguna secuencia enteramente desaprovechada, como la de la visita al tío de Yvonne (Richard Bohringer). Parecería que, para Leconte, el paso del tiempo fuera tan traicionero como lo es para sus personajes. Parecería que en sus películas la belleza visual fuera, como el amor para sus amantes, cuestión de epidermis. Intensa pero efímera, pasa y deja huellas leves. ■

Horacio Bernades

Tres padres solteros (*Bye Bye Love*), EE.UU., 1995, dirigida por Sam Weisman, con Matthew Modine, Randy Quaid y Janeane Garofalo. (Gativideo)

Tres padres divorciados se reúnen en el mismo lugar cuando van a buscar a sus hijos para pasar el fin de semana. Los tres son escépticos respecto del matrimonio, alguno muy a su pesar. La película cuenta la historia de ellos tres y de sus hijos y una historia más que no sé bien a qué viene.

Tres padres solteros es una comedia que trata de mezclar un estilo romántico como el de *Cuando Harry conoció a Sally* con parte de la estructura algo coral de *Frankie & Johnny* y sumarle la visión del matrimonio que tiene Woody Allen. No los copia, solo los menciono para dar una guía. Lo cierto es que la comedia funciona bien y hasta muy bien por momentos, pero la parte seria no está a la misma altura. Lo más interesante que consigue es la original idea de poner a los hijos como parte activa y víctimas del divorcio. No están dibujados, realmente participan y esto pone de manifiesto el poco lugar que ocupan, por ejemplo, en los films de Allen. En Allen no existen chicos o están como parte de la escenografía. Recién en la adolescencia parecen cobrar interés para el realizador. Por supuesto que esto no hace que el film esté por encima de las películas de Allen, pero sí es llamativo que alguien que está preocupado por la pareja ignore tan terriblemente a los hijos. Nada más para decir de *Tres padres solteros*, salvo que es entretenida y que en la segunda parte del film aparece Janeane Garofalo (*Generación X*) con un personaje que es lo mejor que tiene la película toda. Lo demás podrá ser simpático o prolijo, pero difícilmente trascienda los límites del año de su estreno. ■

Santiago García

REPASO

El cartero (*Il postino*), dirigida por Michael Radford (Gativideo)
Hace un par de días encontramos al profesor Castagna mordiéndole el tobillo a un empleado postal. Así están las cosas por acá. Con respecto a la película en sí misma hay que decir que nos provoca más indiferencia de lo que parece. Creemos que ya es hora de que se estrenen más películas europeas por año y se evite con eso la sobrevaloración de los carteros.
Comentario en contra en *EA* Nº 45 y menciones de ahí en más.

***Jade*, dirigida por William Friedkin (AVH)**
Un thriller erótico más, y ya van... Pero ojo al piojo que lo dirige un *auteur* llamado William Friedkin. Eso significa que todo lo que se supone que es una gansada en realidad es un universo de marcas personales. Es decir, a nosotros no nos gustó nada pero seguramente es culpa nuestra y no del director. ¡¡Qué tontos que somos!!
Crítica en contra (porque no la entendimos) en *EA* Nº 46.

Asesinos (*Assassins*), dirigida por Richard Donner (AVH)
Sylvester Stallone y Antonio Banderas juntos para la delicia de todos aquellos que pudieron esquivar a ambos con solo no ver la película. Los que la vieron nunca la olvidarán, en especial los admiradores de Richard Donner, que deberán buscar horas y horas en el código penal cómo justifican *Asesinos*.
Comentario contundente en *EA* Nº 45.

***Waterworld*, dirigida por Kevin Reynolds (AVH)**
Puede gustarle o no *Waterworld*, pero en nombre de la sociedad detractora de bocas de ganso pedimos a la población que no se hable en contra del film si no se lo vio. Aquí las opiniones no fueron unánimes pero los muchachos waterworldistas tomaron la nave y con las velas desplegadas hicieron la defensa de una película que, de tan grande que era, juntaba enemigos por doquier. ¿Una película grande y profunda como el océano o un charquito *mainstream*?
Comentario a favor y perfil de Kevin Costner (nos quedó afuera un perfil de Tina Majorino) en *EA* Nº 43.

Olvídate de París (*Forget Paris*), dirigida por Billy Crystal (LK-Tel)
Billy Crystal actor y director en una comedia romántica. Su pareja protagónica es Debra Winger. El guión es de Lowell Ganz y Babaloo Mandel. Y Julie Kavner, la mejor actriz de reparto del 95 según la revista que están leyendo.
Opiniones encontradas en la redacción sobre los valores que tiene *Olvídate de París* pero consenso en que se trata de una película muy graciosa (todos reímos).
Comentario desfavorable en *EA* Nº 44.

Especies (*Species*), dirigida por Roger Donaldson (AVH)
Una porquería. Una de las películas de ciencia ficción más aburridas, ridículas, insoportables y mal dirigidas de los últimos cien años. Elaborada con los restos de diseño y escenografía de *Alien*, el bodrio del australiano Donaldson acumula torpezas de guión, malas actuaciones y defectos sacados de cada una de las etapas de la historia del género. Ver para creer las estupideces que dicen, comentan, hacen o sugieren los personajes del film. Comentario (en contra, por supuesto) en *EA* Nº 45. ■

CINE EN TV

por Jorge García

Mi profesión: ladrón (*Thief*), 1981, dirigida por Michael Mann, con James Caan y Tuesday Weld.

En las películas de Michael Mann suelen converger un estilo visual poderoso e imaginativo y una tendencia a la solemnidad y la grandilocuencia que a veces es un pesado lastre para las mismas. Afortunadamente en este, su primer film, agudo retrato de un personaje que todo lo que sabe hacer es robar, el primer aspecto es claramente dominante, siendo un auspicioso debut del director. Notable la música de Tangerine Dream.
CV 30, 11/4, 16. 40 hs.

La gran comilona (*Le grande bouffe*), 1973, dirigida por Marco Ferreri, con Marcello Mastroianni y Ugo Tognazzi.

La apocalíptica cosmovisión de Marco Ferreri alcanza en este film su máxima ferocidad. Narrando la historia de cuatro burgueses que deciden reunirse en una casa y comer hasta morir, el director lleva hasta las últimas consecuencias su rechazo de los valores culturales de la época. Uno de los mejores films del autor, naturalmente no apto para estómagos delicados.
Canal 365, 8/4, 9 hs.

Baile con el diablo (*The Mephisto Waltz*), 1971, dirigida por Paul Wendkos, con Alan Alda y Jacqueline Bisset.

Paul Wendkos es un realizador mucho más conocido por sus numerosas TV movies que por sus trabajos fílmicos. Esta truculenta película, con algunos ecos de *El bebé de Rosemary*, sobre un periodista que es poseído por el espíritu diabólico de un gran pianista, tiene varios momentos escalofriantes y nos transmite la sensación de que el mal es una fuerza imposible de derrotar.
Fox, 15/4, 21.30 hs.

La nueva tierra (*The New Land*), 1973, dirigida por Jan Troell, con Max von Sydow y Liv Ullmann.

El sueco Jan Troell es uno de los escasos ejemplos que existen de realizador cinematográfico total, ya que no solo se ocupa de la dirección y del guión de sus películas, sino también de la iluminación y del montaje. Este film, continuación de *Los emigrantes*, es una potente saga familiar de tono naturalista, sobre un grupo de inmigrantes suecos que se instalan en los Estados Unidos, con momentos de gran intensidad emocional. No recomiendo *El vuelo del águila* del mismo director, que también se exhibe este mes, porque está vergonzosamente mutilada.
CV 5, 6/4, 11 y 15 hs.

Algunos días contigo (*Quelques jours avec moi*), 1988, dirigida por Claude Sautet, con Daniel Auteuil y Sandrine Bonnaire.

La fluidez y simplicidad de su estilo narrativo y la transparencia de su puesta en escena le han otorgado a Claude Sautet la dimensión de un auténtico clásico. Es posible que estas características se manifiesten en esta película, absolutamente inédita en nuestro país, que según algunas críticas mezcla elementos del drama y la comedia y que es un verdadero *must* para todos los admiradores del gran director francés.
CV 30, 10/4, 22 hs. y 25/4, 23.45 hs.

La tierra de mi padre (*Fatherland*), 1987, dirigida por Ken Loach, con Gerulf Pannach y Fabienne Babe.

Si bien no profeso una admiración incondicional por Ken Loach (creo que en su obra hay rémoras de lo peor del llamado *free cinema* inglés), no dejo de reconocerlo como un realizador honesto y consecuente. Por ello será interesante apreciar este film, inédito en nuestro país, que parece ser, según los que lo vieron, una lúcida reflexión sobre la crisis y la degradación de las ideologías.
CV 5, 8/4, 22 y 3.30 hs.

Al compás del amor (*Shall We Dance*), 1937, dirigida por Mark Sandrich, con Fred Astaire y Ginger Rogers.

Entre 1928 y 1945, el año de su prematura muerte, Mark Sandrich dirigió numerosos musicales, los mejores de los cuales fueron vehículos para el virtuosismo inimitable de Fred Astaire y Ginger Rogers. Este, con música de Gerswhin, es uno de los mejores de la pareja y tiene varios números que podrían aparecer en la más exigente antología del género.
Canal 365, 6/4, 19 hs. y 7/4, 13 hs.

Wanda, 1971, dirigida por Barbara Loden, con Barbara Loden y Michael Higgins.

Barbara Loden, quien fuera esposa de Elia Kazan y falleciera en 1980, está reconocida como una de las más importantes realizadoras que haya dado el cine hasta la fecha. *Wanda* narra la historia de una mujer que decide abandonar su casa y su familia para encauzarse en una nueva vida, relacionándose de manera casual con un ladrón, y muestra a una directora con un inteligente punto de vista, que por suerte no cae en el feminismo incondicional e inconducente.
CV 5, 9/4, 22 y 3.30 hs.

Fuego en el cielo (*Fire in the Sky*), 1993, dirigida por Robert Liberman, con D. B. Sweeney y Robert Patrick.

Son escasos los exponentes actuales del cine de ciencia ficción que no recurran a los efectos especiales como elemento excluyente para mantener el interés de los espectadores. De allí el interés que ofrece este film de Robert Liberman que narra en un tono realista la fantástica experiencia de su protagonista,

SIETE VECES CHAPLIN

Si hay una figura dentro del arbitrario mundo del cine que ha logrado dimensiones de universalidad absoluta, esta es sin duda la de Charles Spencer Chaplin. Personaje controvertido hasta la exageración —así como hay críticos que lo consideran una de las cumbres de la creación cinematográfica, otros han llegado a decretar su inexistencia—, lo cierto es que su personalidad ha trascendido el hecho estrictamente cinematográfico, para convertirse en un auténtico mito. Una aproximación de trazos muy gruesos a su figura podría señalar que se trata del más extraordinario mimo que haya dado la historia del cine y que esa tremenda facilidad para expresarse a través de su cuerpo fue una de las razones que dificultaron su adaptación a las reglas del cine sonoro. Con una notable perspicacia para captar los sentimientos del individuo promedio, muchas veces transformó esa sensibilidad en un sentimentalismo casi cursi. Al colocar casi siempre al actor por delante del director, la puesta en escena de sus films —o si se prefiere la ausencia de ella— se organizó de manera excluyente alrededor de los personajes que interpretaba, con una búsqueda, salvo alguna excepción como *Monsieur Verdoux*, de la identificación inmediata del espectador con ellos. Sus logros más perfectos hay que buscarlos en algunos cortos o en secuencias dentro de sus películas (algunas de ellas absolutamente inolvidables) donde el ritmo interno alcanza dimensiones de auténtica perfección.
En abril, tanto VCC como Cablevisión ofrecen la posibilidad de ver varias películas de Chaplin que abarcan distintas etapas de su carrera y nos brindan una visión bastante amplia de las virtudes y limitaciones de su obra. Los films a proyectarse en VCC los lunes durante todo el día serán los siguientes: el 1º, *El pibe*, con un memorable Jackie Coogan en el rol infantil; el 8, *La quimera del oro*, una de sus obras más equilibradas y perfectas; el 15, *Luces de la ciudad*, de la que Chaplin rodó dos finales, uno más duro y otro más concesivo; el 22, *El gran dictador*, su primera película totalmente sonora, donde satiriza a Hitler y en la que junto

a grandes momentos hay otros que se tornan pesados y discursivos, y el 29, *Monsieur Verdoux*, su versión de Barba Azul, según una idea original de Orson Welles, y su film más distanciado y brechtiano.
Por su parte, el canal 5 de Cablevisión, el lunes 15 a las 11 y 16 hs., también exhibirá *La quimera del oro*; el martes 16 a las 13 y 19 hs., *Tiempos modernos*, un virulento ataque de Chaplin al maquinismo, y el miércoles 17, en el mismo horario, *Un rey en Nueva York*, su ajuste de cuentas con los Estados Unidos. Como se puede ver, una muy interesante muestra de la obra de un creador tan polémico como imprescindible. ■

Jorge García

quien manifiesta haber sido secuestrado durante varios días por extraterrestres. La larga secuencia de la pesadilla, esta sí plagada de efectos especiales, es lo peor del film.
Cinecanal, 15/4, 20 hs.

El hueco (*Le trou*), 1960, dirigida por Jacques Becker, con Jean Kevaudi y Philippe Leroy.

Jacques Becker es otro de los realizadores franceses reivindicados con justicia por los jóvenes críticos cahieristas. *El hueco* es su última película y es tal vez junto a *Casco de oro* su obra maestra. Filmada en un estilo casi documental, con un notable uso del tiempo real y gran economía de recursos, narra el intento de fuga de un grupo de reclusos de una prisión inexpugnable. Un film contenido y ascético que nos revela a un director notable.
VCC 31, 24/4, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.

Los amores de un vampiro (*The Vampire Lovers*), 1971, dirigida por Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt y Peter Cushing.

Roy Ward Baker es uno de los especialistas con mayor oficio en el género de terror dentro de la productora inglesa Hammer. En esta adaptación de *Camille*, de Sheridan Le Fanu, el director agrega a los tópicos habituales una alta dosis de sexo y erotismo (lesbianismo incluido) que la presencia de Ingrid Pitt, una de las más voluptuosas vampiras jamás vista, no hace sino acentuar.
CV 5, 30/4, 23.50 y 5.20 hs.

El país de Dios (*God's Country*), 1985, dirigida por Louis Malle.

Uno de los aspectos menos conocidos de la obra de Louis Malle y a la vez uno de los más valorados por algunos críticos, es su labor como documentalista (ya alguna vez dije que tengo un muy buen recuerdo de *Calcuta*, uno de sus films en ese terreno). *God's Country*, otro film inédito en nuestro país, es según quienes lo vieron, un vívido retrato de una pequeña comunidad rural en Minnesota y una de las mejores obras del director.
CV 5, 15/4, 23.50 y 3.30 hs.

Beirut, 1984, dirigida por Jennifer Fox.

Vale la pena ver este valioso documental de Jennifer Fox, centrado en una familia libanesa que vive en medio del conflicto permanente de Medio Oriente. Duro y a la vez tierno acercamiento al desgarramiento que sobre el medio familiar provoca la guerra, es un conmovedor testimonio de dolorosa crudeza.
CV 5, 22/4, 23.50 hs. y 5.20 hs.

Cine argentino

Como todos los meses en los canales Space y Volver, el cine nacional sigue estando presente con una programación variada y ecléctica. De los títulos que exhibirá Space en abril, podemos destacar sin esfuerzo dos films de Daniel Tinayre, en los que el director muestra una vez más su destreza narrativa, que se coloca claramente por encima de la debilidad de los guiones. El lunes 1º a las 14.30 hs. se podrá ver *Bajo un mismo rostro*, un espléndido melodrama con las mellizas Legrand en excelentes composiciones dramáticas. El lunes 8 a las 13 hs. irá *El rufián*, otro relato sórdido y perverso, con Aída Luz y Homero Cárpena, personificando una pareja de tahúres que parece salida de los esperpentos de Valle Inclán. El jueves 25 a las 14.30 hs. se proyectará *Donde mueren las palabras*, primera película dirigida en su totalidad por Hugo Fregonese que incorpora un número de ballet de más de diez minutos de duración, anticipándose a exitosos títulos que desarrollarán la misma idea (*Las zapatillas rojas*, *Sinfonía de París*). Por su parte, Volver exhibirá, el domingo 14 a las 18 hs., *La vuelta al nido*, insólito film dirigido en 1938 por Leopoldo Torres Ríos, un estudio sobre estados de ánimo de los personajes de una notable modernidad y totalmente a contrapelo del cine que se hacía en nuestro país en esa época (basta decir que durante los primeros quince minutos del film no hay diálogos). El mismo día a las 22 hs. se proyectará *Más allá del olvido*, extraordinario melo de Hugo del Carril, donde el desaforado romanticismo del autor se expresa en plenitud. El jueves 25 a las 16 hs. podremos ver *La herencia*, del recientemente desaparecido Ricardo Alventosa, una infrecuente incursión en el terreno del humor negro, por momentos muy lograda. No quiero terminar esta breve reseña sin resaltar la tarea emprendida por el canal Volver, dirigida hacia la gran cantidad de hipoacúsicos existentes en nuestro país, en cuyo beneficio comenzará a exhibir películas nacionales subtituladas. Los films que se presentarán este mes en esas condiciones serán *Pampa bárbara*, el lunes 1º y el sábado 27 a las 22 hs., y *Tango feroz*, el sábado 6 y el lunes 22 en el mismo horario. ■

Jorge García

El Amante en la tele

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

Los jueves de 23 a 2 hs.
en Arte Canal,
canal 3 de Cablevisión

La ofensa (*The Offence*), 1973, dirigida por Sidney Lumet, con Sean Connery y Trevor Howard.

Sin ninguna intención de convertirme en jefe de prensa de Sidney Lumet, debo decir que este poco conocido *thriller* es otra buena película del director. Precisa caracterización de un policía y la incidencia que tienen sus problemas personales sobre su vida profesional, es un sólido drama con excelentes actuaciones de sus principales intérpretes.
CV 30, 12/4, 23.45 hs. y 26/4, 1.15 hs.

Angel, 1982, dirigida por Neil Jordan, con Stephen Rea y Veronica Quilligan.

Los primeros trabajos de Neil Jordan nos mostraban a un director de indudable interés que fue diluyéndose en su posterior carrera. *Angel*, su primera película, es un fascinante *thriller* antinaturalista y pesadillesco, en el que un saxofonista se ve envuelto inesperadamente en una historia de violencia y muerte. Una muy atractiva ópera prima del director irlandés.
Fox, 9/4, 21 hs. y 25/4, 23 hs.

Apuesta final (*End of the Game*), 1976, dirigida por Maximilian Schell, con Jon Voight y Jacqueline Bisset.

Las novelas de Friedrich Dürrenmatt trazan una cínica y desesperanzada visión del hombre y de la sociedad. Maximilian Schell supo captar con agudez el universo del escritor en esta adaptación de una de sus obras, sobre un policía que persigue durante varias décadas a un cruel asesino. Un *thriller* aquejado de cierto intelectualismo, pero intenso y reflexivo.
Fox, 15/4, 13 y 24 hs.; 18/4, 17 hs.

Bob, el apostador (*Bob, le flambeur*), 1955, dirigida por Jean-Pierre Melville, con Roger Duchesne e Isabelle Corey.

No es para nada casual que los jóvenes realizadores franceses de la *nouvelle vague* sintieran un respeto casi reverencial por Jean-Pierre Melville. Este film, con claras influencias del cine negro americano y filmado en gran parte en exteriores, anticipa las constantes estilísticas y temáticas de aquel movimiento. Tengo la íntima certeza de que Jean-Luc Godard vio muchas veces esta película antes de realizar *Sin aliento*.
VCC 31, 3/4, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.

Días de ira (*Vredens Dag*), 1943, dirigida por Carl Theodor Dreyer, con Theokild Roose y Lisbeth Movin.

Carl Theodor Dreyer produjo a lo largo de 45 años una obra solitaria y majestuosa, totalmente alejada de modas o influencias pasajeras. En este, uno de sus films fundamentales, logra introducir detrás de una historia de tintes religiosos, claras alusiones a la ocupación nazi que en ese momento sufría su país, y su exhibición en el cable es un verdadero acontecimiento. Imperdible para todo cinéfilo.
VCC 31, 27/4, 23, 1 y 3 hs. ■

RAREZAS, INTERFERENCIAS, OMISIONES

Creo que es notorio —al menos así lo espero— que en esta sección se trata de dar preferencia en las recomendaciones a títulos que por distintos motivos (mucho tiempo sin exhibirse, dificultosa ubicación en video o directamente inéditos, no estrenados comercialmente, etc.) son de difícil acceso para el cinéfilo. También en algunas ocasiones —sea por un total desconocimiento de los films, por falta de referencias o por su exhibición en algún canal sin anuncio previo—, obras de gran interés quedan afuera de la grilla de sugerencias para los estimados lectores. A un puñado de esas películas me referiré brevemente ya que, conocida la tendencia de los canales a la repetición sistemática de títulos, es probable que en el corto o mediano plazo se vuelvan a exhibir.
Atom Egoyan es un realizador egipcio residente en Canadá, y una verdadera figura de culto para numerosos críticos y cinéfilos, del que en nuestro país no se conoce ningún título. En el cable pudo verse *Falta grave*, realizada en 1988, relato sobre la relación entre un padre y sus dos hijos mellizos, uno de los cuales se convertirá en estrella del hockey. Lo llamativo, más que la historia en sí, es la forma en que Egoyan plasma su narración por medio de continuas rupturas temporales —tanto hacia atrás como hacia adelante—, personajes que hablan a cámara y escenas seudodocumentales, lo que le otorga al film una muy moderna estructura y nos descubre a un realizador de indudable talento. También las rupturas temporales son el signo distintivo de *Réquiem para un desalmado*, del canadiense Robert Morin, a lo que debe agregarse un muy interesante uso de la cámara subjetiva y de la voz en off, una eliminación consciente y sistemática del plano-contraplano como recurso narrativo y constantes modificaciones del punto de vista sobre el que se construye la acción. Una película por demás atrayente de un director desconocido.
En la despareja carrera de Mike Newell hay algunos títulos valiosos (*Bailar con un extraño*, *Agridulce*) y otros olvidables. A la primera categoría pertenece *Malasangre*, su segunda película, filmada en Nueva Zelanda, donde transcurre la acción durante la Segunda Guerra Mundial, un relato violento y crispado sobre un granjero paranoico que comete varios crímenes, y cuyo caso es utilizado a su favor por los grupos pronazis de la región. Un film inquietante y perturbador.
La primera película del inglés Jon Amiel, *Reina de corazones*, abría expectativas sobre este realizador que sus obras siguientes lamentablemente no confirmaron. Atípico film sobre una familia italiana y su vida en Londres, evita la tentación naturalista en su narración para sumergirse en un relato que abreva de fuentes diversas y es una película tan insólita como entretenida. *Por la reina y por la patria*, de Martin Stellman, es un potente relato ambientado en la Inglaterra del thatcherismo, sobre un paracaidista negro que vuelve de la guerra de las Malvinas y trata de reinsertarse en un medio hostil. Crudo retrato de un período del país, el film está narrado con un *tempo* seco y preciso que nos pone en contacto con otro director a seguir. Otro poco conocido guionista y director es James Toback, de quien se exhibió *Fingers*. Atractivo melodrama sobre un joven pianista que se ve obligado por su dominante padre a recolectar deudas de juego, hasta culminar en un desolado final, es un film de tonos ambiguos, con una notable actuación de Harvey Keitel en el rol principal.
Claude Sautet es uno de los últimos exponentes de un clasicismo narrativo sin concesiones, que en sus últimos films alcanza la maestría. *Mal hijo* —exhibida como algunos otros films por el canal francocanadiense con subtítulos y nunca estrenada en nuestro país—, sobre la difícil y dolorosa relación entre un joven recién salido de la cárcel y su amargado padre, es una acabada muestra de la perfección de su estilo.
The Cement Garden, de Andrew Birkin, hermano de la más famosa Jane, es un ambicioso intento de estudiar las reacciones que provoca en un grupo de hermanos la muerte de sus padres, las que llegan a incluir el incesto. Film por momentos notablemente artificioso, en otros muy provocativo, es un relato plagado de altibajos, pero que intenta salir de los caminos más trillados.
Fueron también varios los documentales de interés que se ofrecieron en el cable y que por los motivos antedichos no pudieron ser recomendados en esta sección. Comencemos con *Los años vividos*, una serie de capítulos que en los más diversos horarios exhibió la televisión española, en los que se hace un sensible recorrido por los acontecimientos más importantes de este siglo acaecidos en España, intercalando entrevistas con las más variadas figuras y notables fragmentos de archivo. Un trabajo de primer orden.
Por su parte, *Los años 30 en Hollywood* es una divertida cabalgata por uno de los períodos menos conocidos del cine norteamericano, que además nos da la posibilidad de ver escenas de películas a las que seguramente no tendremos nunca oportunidad de acceder en su integridad.
Dentro de la no demasiado atractiva carrera de Michael Apted, tal vez sea *Corazón de trueno*, un excitante *thriller* basado en un hecho real (la muerte de dos agentes del FBI en una reserva sioux), su film más interesante. El mismo año, Apted realizó un documental sobre esos hechos, *Incidente en Oglala*, entrevistando a los actores reales de los mismos, que es un adecuado complemento del film señalado y un muy interesante exponente del género.
El pintor naif y travesti catalán Ocaña es un curioso exponente de la fauna intelectual de Barcelona. En *Ocaña, retrato intermitente*, su primera película, Ventura Pons traza un vívido retrato de un personaje insólito y extravagante. Y si de travestis se trata —en este caso negros y latinos—, *Paris Is Burning* de Jennie Livingston es otro atrayente trabajo en el género, que bucea en la intimidad de ese grupo social con ironía no exenta de ternura.
Como dije antes, es probable que varias de estas películas se repitan en los canales de cable. Todas ellas son, aun dentro del distinto grado de interés que puedan ofrecer, definitivamente recomendables. ■

Jorge García

Películas para ver en abril

Lunes **1**	*El ocaso de una vida* (B. Wilder) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*El rey de la colina* (S. Soderbergh) **Cinecanal, 22 hs.**
Martes **2**	*La condesa descalza* (J. L. Mankiewicz) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*Ultimo tango en París* (B. Bertolucci) **Space, 24 hs.**
Miércoles **3**	*Un día muy particular* (E. Scola) **CV 30, 22 hs.**	*M. Butterfly* (D. Cronenberg) **HBO, 22 hs.**
Jueves **4**	*Cinema Paradiso* (G. Tornatore) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Intermezzo* (G. Ratoff) **VCC 31, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.**
Viernes **5**	*Asesinos S. A.* (A. J. Pakula) **CV 30, 20.10 hs.**	*Woodstock* (M. Wadleigh) **I-SAT, 22.45 hs.**
Sábado **6**	*Ladrones nocturnos* (S. Fuller) **CV 30, 23.20 hs.**	*Hamlet* (G. Kozintsev) **VCC 31, 23, 1.30 y 4 hs.**
Domingo **7**	*Laura* (O. Preminger) **Space, 16 hs.**	*Presidente por un día* (I. Reitman) **HBO, 22 hs.**
Lunes **8**	*Macbeth* (R. Polanski) **CV 30, 22 hs.**	*El crimen de Cuenca* (P. Miró) **Space, 22 hs.**
Martes **9**	*Las novias de Drácula* (T. Fisher) **CV 5, 23.50 y 5.20 hs.**	*Manhattan* (W. Allen) **I-SAT, 0.30 hs.**
Miércoles **10**	*Los muchachos de la banda* (W. Friedkin) **CV 5, 23.50 y 5.10 hs.**	*La edad de la inocencia* (M. Scorsese) **HBO, 0.15 hs.**
Jueves **11**	*A sangre fría* (R. Brooks) **Cinemax, 12 hs.**	*Buscando a Susan* (S. Seidelman) **I-SAT, 22.45 hs.**
Sábado **12**	*Mujeres apasionadas* (K. Russell) **CV 5, 0.20 y 4.45 hs.**	*El reptil* (J. Gilling) **Cinemax, 1 hs.**
Domingo **13**	*Asuntos nocturnos* (P. Schrader) **Space, 22 hs.**	*Nafta, comida, alojamiento* (A. Anders) **VCC 20, 22 y 1.25 hs.**
Lunes **14**	*Reflejos en tus ojos dorados* (J. Huston) **Space, 22 hs.**	*Después de hora* (M. Scorsese) **I-SAT, 0.30 hs.**
Martes **15**	*El hombre de los anteojos de oro* (G. Montaldo) **I-SAT, 22 hs.**	*Agenda secreta* (K. Loach) **CV 5, 22 y 3.30 hs.**
Miércoles **16**	*El precio de la felicidad* (B. Beresford) **I-SAT, 15.45 hs.**	*Cierra tus ojos* (S. Poliakoff) **Space, 24 hs.**
Jueves **17**	*Nuestra hospitalidad* (B. Keaton) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Buenos muchachos* (M. Scorsese) **Space, 22 hs.**
Viernes **18**	*Una noche en la ópera* (S. Wood) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Bajo el signo de Capricornio* (A. Hitchcock) **VCC 31, 11, 13, 15, 23 y 1 hs.**
Sábado **19**	*Melvin y Howard* (J. Demme) **Cinecanal, 20 hs.**	*Mi mundo privado* (G. Van Sant) **Space, 22 hs.**
Domingo **20**	*Hombres intrépidos* (P. Kaufman) **Space, 16 hs.**	*Rebeldes y confundidos* (R. Linklater) **Cinecanal, 22 hs.**
Lunes **21**	*Vida de hogar* (B. Forsythe) **Cinemax, 18.45 hs.**	*El principiante* (C. Eastwood) **I-SAT, 21 hs.**
Martes **22**	*Ciudad dorada* (J. Huston) **HBO, 12.45 hs.**	*La estrategia del caracol* (S. Cabrera) **VCC 20, 22 y 1.45 hs.**
Miércoles **23**	*Mikey y Nicky* (E. May) **CV 5, 22 y 3.30 hs.**	*Doctor Popaul* (C. Chabrol) **Cinemax, 22.30 hs.**
Jueves **24**	*Golpe bajo* (R. Aldrich) **CV 30, 11.50 hs.**	*Cosechas de ira* (R. Pearce) **VCC 20, 12.30 y 18.30 hs.**
Viernes **25**	*El cartero llama dos veces* (B. Rafelson) **I-SAT, 22.45 hs.**	*Reunión* (J. Schatzberg) **VCC 20, 23.45 hs.**
Sábado **26**	*Sin techo ni ley* (A. Varda) **Canal 365, 9 hs.**	*Sobreviven* (J. Carpenter) **Cinemax, 0.15 hs.**
Domingo **27**	*Vértigo* (A. Hitchcock) **VCC 31, 14.30 hs.**	*Ten cuidado con mamá* (J. Waters) **Cinecanal, 20 hs.**
Lunes **28**	*Blaze* (R. Shelton) **I-SAT, 19.15 hs.**	*El juego del poder* (H. Santiago) **Space, 22 hs.**
Martes **29**	*La historia oficial* (L. Puenzo) **I-SAT, 21 hs.**	*Trampa pasional* (J. Ivory) **CV 30, 0.25 hs.**
Miércoles **30**	*Scaramouche* (G. Sidney) **Space, 16 hs.**	*Viaje al infierno* (L. F. Zanuck) **Cinecanal 23.15 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)

			GN	GJC	HB	SG	JG
Acusados	M. Jackson	AVH	8		8		7
Asesinos	R. Donner	AVH			1	3	
Cobb	R. Shelton	AVH	5		4	8	
Dien Bien Phu	P. Schoendoerffer	Transmundo	3				
El beso de la muerte	B. Schroeder	Gativideo	6	6	5	5	
El cartero	M. Radford	Gativideo		5	5	6	5
El perfume de Yvonne	P. Leconte	Transeuropa			7	4	6
El verso	S. C. Oves	AVH	2		3	1	
Especies	R. Donaldson	AVH	2	2		3	
Jade	W. Friedkin	AVH	3	3		3	3
Juicio al honor	J. Bleckner	LK-Tel	4			7	
La escalera de caracol	R. Siodmak	Epoca		6	7	6	6
La locura del rey Jorge	N. Hytner	Gativideo				3	4
Mentes peligrosas	J. Smith	Gativideo				5	
Octubre	S. M. Eisenstein	Epoca	8	10	7	8	9
Olvídate de París	B. Crystal	LK-Tel	6		6	9	4
Persecución	R. Walsh	Epoca		7			8
Sahara	C. Bernhardt	Epoca	8			8	7
Tom & Viv	B. Gilbert	AVH				3	3
Waterworld	K. Reynolds	AVH	8	5	5	9	

Agenda

El Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) informa que el jueves 21 de marzo comenzó la inscripción para los cursos del primer cuatrimestre del año 96. Los cursos de la Dirección de Cultura abarcan las siguientes áreas: Teatro, Música, Danza, Letras, Cine y Videoartes Visuales, Culturas Urbanas, Cultura Afroamericana, Folklore y Tango e Idiomas.

Los cursos de cine y video programados para esta etapa son:

Seminario de producción cinematográfica alternativa por Miguel Mirra. Los sábados de 11 a 14 horas.

Cine y literatura. El guión cinematográfico: la adaptación por Sandra Torluchi. Los jueves de 15 a 17 horas.

El video y el pensamiento por Oscar Cuervo y Héctor Fenoglio. Los jueves de 21 a 23 horas.

Además de estas personas, este año en las aulas del Rojas podemos encontrarnos con personalidades de la cultura como Liliana Herrero, Carlos Polimeni, César Aira, Leda Valladares, Rubén Szuchmacher, Daniel Molina, entre otros.

Inicio de clases: 3ª semana de abril.

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.

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

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.

Diagonal Roque Sáenz Peña 616, 6º piso, of. 613. Lunes a viernes de 11 a 19 hs. - Tel.: 343-6852 y 342-7551

NUEVA DIRECCION

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

Entrega a domicilio

Más Fácil de Usar

Bienvenido al verdadero mundo de multimedia.

Más Económica

(Por favor mantenga la mente, los ojos y los oídos abiertos.)

Multimedia
#1 EN EL MUNDO

Porque el viaje y la experiencia de multimedia en Macintosh Performa le dejará impresionado.

Todos hablan de multimedia, pero sólo Macintosh Performa lo ha convertido en una realidad. Con Macintosh Performa disfrute de multimedia que sí trabaja, porque ya no tiene que preocuparse de instalaciones, conexiones o programaciones como en otros sistemas. Puede crear gráficos en 3-D, video conferencias y comenzar a sumergirse en realidad virtual,* todo simplemente oprimiendo unas teclas.

Software
INCORPORADO

Apple tiene el liderazgo mundial en el campo de multimedia† diseñando sistemas verdaderamente fáciles de usar para crear impactantes presentaciones de multimedia y muchas otras operaciones en menos tiempo que las demás. Macintosh Performa también lee archivos de DOS y Windows** y le brinda un extraordinario rendimiento a un precio verdaderamente accesible.

Deje que su imaginación vuele y que Macintosh Performa se ocupe de sus ojos y oídos, porque no es solamente lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer con una Macintosh.

Para Windows Mac OS
Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

CD-ROM

Apple®
El poder para superarse.

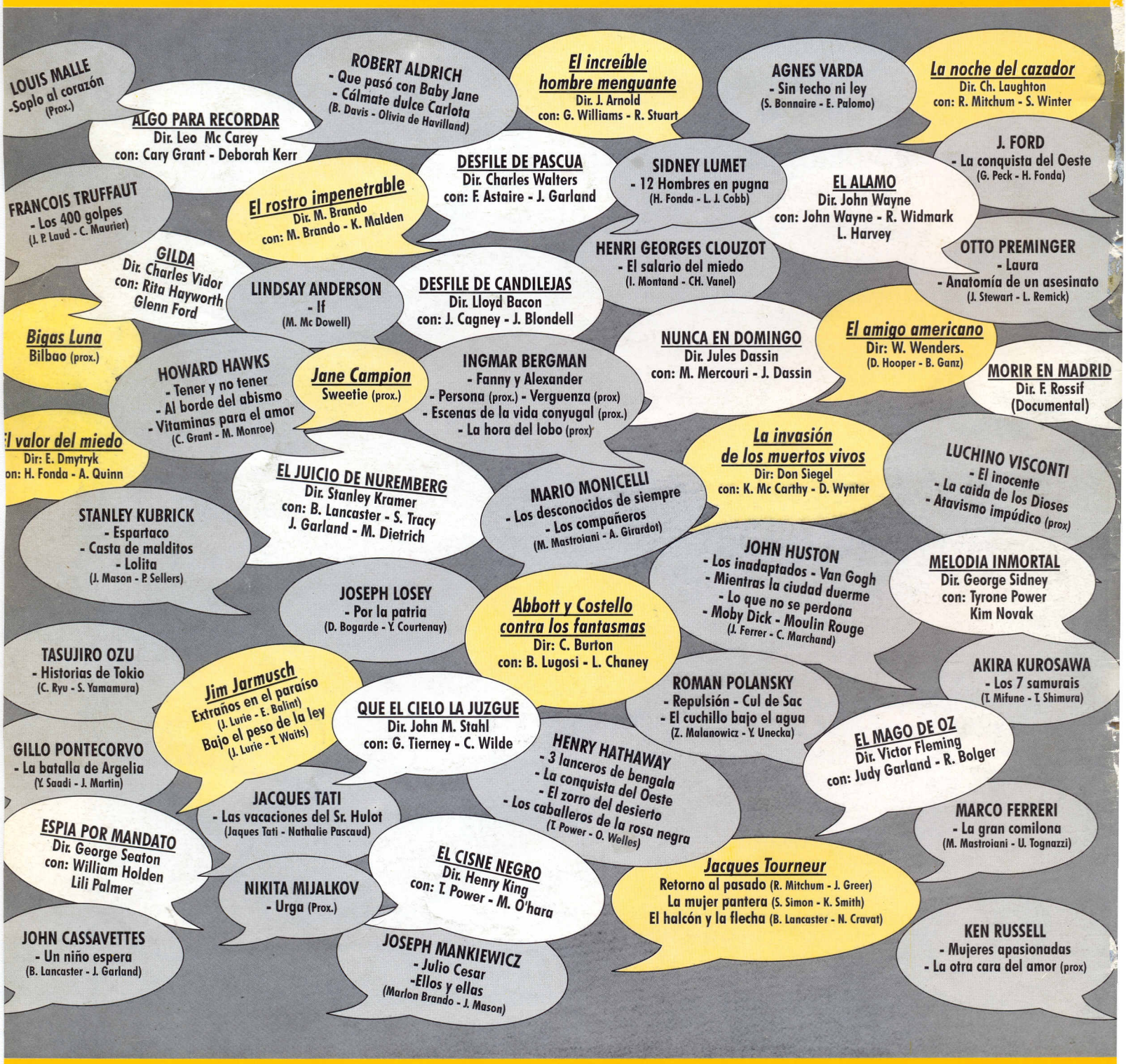
Macintosh Performa

314-1212
Línea Directa Apple

*© 1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh, y Macintosh Performa son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. †Estudio de Dataquest 1995 Multimedia Market Trends Report. **Utilizando el software PC Exchange de Apple.*

CINE DE AUTOR EN VIDEO

Con las garantías de calidad e información de un sello experimentado



CINE DE AUTOR | CINE DE CULTO | FILMS INOLVIDABLES

EL COLECCIONISTA DE IMAGENES S. A.

Maipú 995 - TEL/FAX: 313-8947 Capital Federal.

(Proximamente Maipú 984)