

Año 5 N° 51 Mayo de 1996 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 40.-

# EL AMANTE

## C I N E

*La flor de mi secreto*

*Criaturas celestiales*

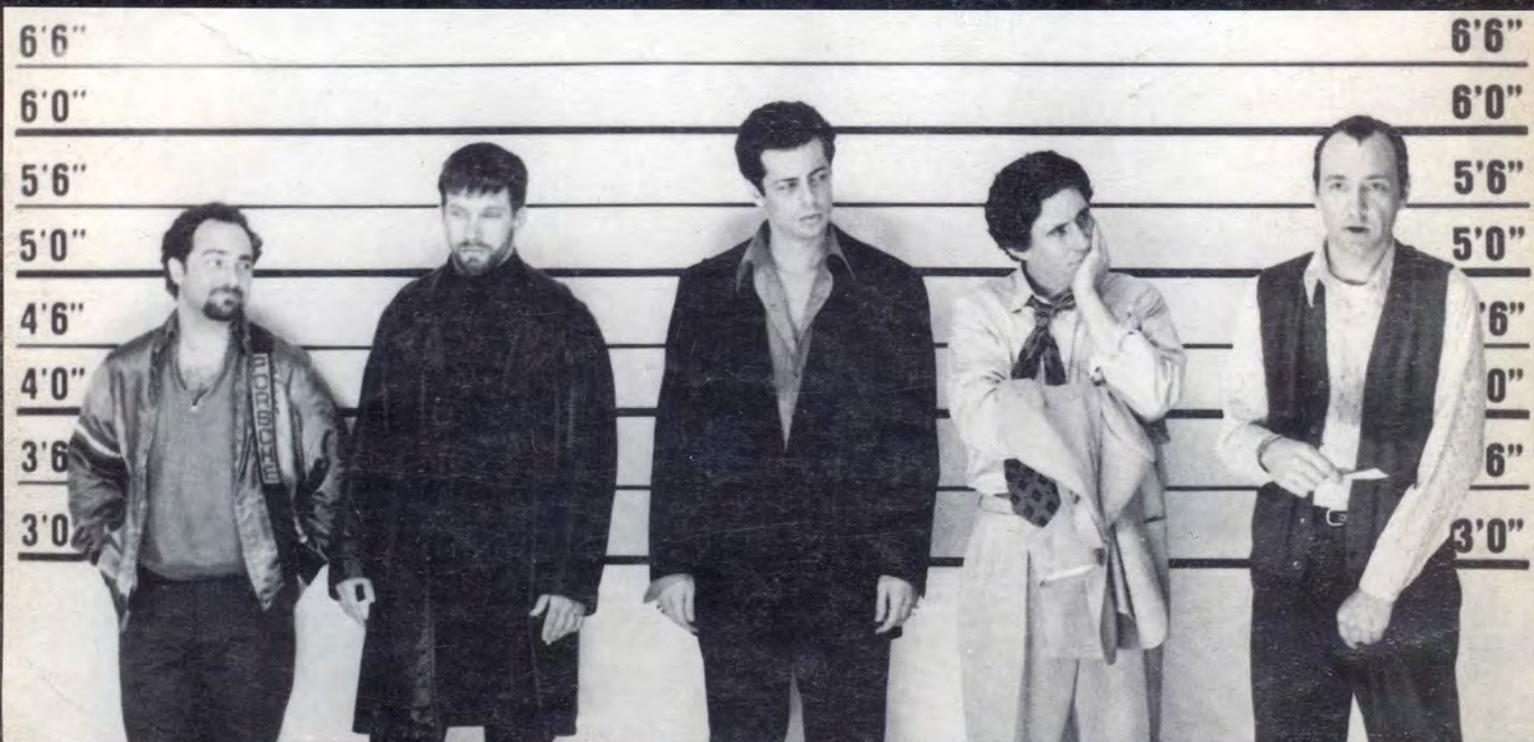
*Tierra y libertad*

*Loco de amor*

*El secreto de Mary Reilly*

*Días extraños*

*Los sospechosos de siempre*



Cine en París / Dossier Glauber Rocha



# Glamorous Cannes

## **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

**Queridos lectores:**

Cuando releímos el número anterior caímos en la cuenta de que habíamos hablado mal de todas las películas comentadas. En realidad, la única que se salvó fue *Jumanji* pero, por favor, no se lo cuenten a nadie.

Afortunadamente, el cine aprieta pero no ahorca. Cuando comenzábamos a preguntarnos si esta revista tenía algún sentido dado que su objeto de atención central nos sumía básicamente en el mal humor, un veranito en otoño nos trajo un montón de estrenos interesantes. Desde el regreso en su mejor forma de Almodóvar hasta la interesante y mal valorada inserción de Fernando Trueba en Hollywood —para poner dos españoles en los extremos— pasando por un thriller que no es “para pensar” y nos hace pensar sobre los mecanismos del cine, la revisión crítica y teñida por la emoción de la Guerra Civil Española, la recreación inteligente de un clásico de R. L. Stevenson y un viaje delirante relacionado con un crimen inexplicable, las novedades cinematográficas del mes hicieron, sorpresivamente, nuestra tarea más grata. Empañó un poco la felicidad de cada jueves la manía estadística del INCAA, que ha decidido alcanzar para fin de año una cifra cercana a los treinta estrenos nacionales, cueste lo que cueste; léase estrenando películas imposibles filmadas vaya uno a saber cómo.

Siguiendo con su diario de viaje, retomamos el periplo de dos de nosotros en París, algo así como la Meca de los cinéfilos. Un lugar en el que aún se puede ver todo el cine que no circula por los grandes circuitos comerciales del mundo.

De ese viaje por Europa, paradójicamente, surgió la posibilidad de acercarnos al cine latinoamericano, un ausente constante en nuestras salas. En Toulouse conocimos a dos personas —Orlando Senna y Sylvie Pierre— cuyos caminos anduvieron muy cercanos a los de Glauber Rocha, el cineasta brasileño fallecido en 1981. La compleja figura de Glauber, en la que se mezcla toda una época del Cinema Novo brasileño, las relaciones del arte con la política, el uso de la televisión y una personalidad de una dimensión difícil de resumir en una frase, queda delineada en las conversaciones con Senna y Pierre. Complementan estos valiosos testimonios —que no requieren conocer su obra para que resulten apasionantes— un perfil de su obra a cargo de Oubiña, un aporte de La Ferla referido a sus trabajos en televisión y una ficción de Gustavo Zappa. El resto de la revista queda integrado por nuestras secciones habituales. Una de ellas, el “Diccionario cinéfilo” de Eduardo A. Russo, en algunos meses más, será recopilado y ampliado hasta llegar a las dimensiones de un libro, gracias a una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes a nuestro emérito profesor. Los tendremos al tanto. Una sección que viene siendo víctima de nuestra crónica sobreoferta de texto es “Disparen sobre *El Amante*”. Les pedimos perdón —en definitiva esa sección es de ustedes— y prometemos retomarla el próximo número.

Esperando que el mes próximo tenga tantos estrenos satisfactorios como este y dudándolo seriamente, nos despedimos deseándoles lo mejor.

**Los directores**

**SUMARIO****Estrenos**

|   |    |
|---|----|
| <i>La flor de mi secreto</i> .....                                | 2  |
| <i>Días extraños</i> .....  | 4  |
| <i>Los sospechosos de siempre</i> .....                           | 5  |
| Sobre <i>Pecados capitales</i> y                                  |    |
| <i>Los sospechosos de siempre</i> .....                           | 6  |
| <i>Criaturas celestiales</i> .....                                | 8  |
| <i>Tierra y libertad</i> .....                                    | 10 |
| <i>Loco de amor</i> .....   | 12 |
| <i>El secreto de Mary Reilly</i> .....                            | 14 |
| <i>Héroes anónimos</i> , <i>Otelo</i> , <i>El cóndor de oro</i> , |    |
| <i>Juego limpio</i> , <i>La jaula de los pájaros</i> ,            |    |
| <i>Hundan al Belgrano</i> , <i>Antes y después</i> ,              |    |
| <i>Asesino virtual</i> .....                                      | 16 |

**Dossier Glauber Rocha**

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| Introducción .....               | 21 |
| Perfil .....                     | 22 |
| Entrevista a Orlando Senna ..... | 25 |
| Entrevista a Sylvie Pierre ..... | 28 |
| Glauber y la TV .....            | 31 |
| Una ficción .....                | 32 |

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| Cine en París I .....       | 33 |
| Cine en París II .....      | 35 |
| Diccionario cinéfilo .....  | 42 |
| Richard Key Valdez .....    | 44 |
| El AmanTV .....             | 46 |
| Crítica de la crítica ..... | 48 |
| Mundo cine .....            | 49 |

**Guía del amante**

|                  |    |
|------------------|----|
| Discos .....     | 53 |
| Libros .....     | 55 |
| Video .....      | 57 |
| Cine en TV ..... | 60 |
| Agenda .....     | 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, Jorge García, Tomás Abraham, Gustavo Zappa, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman y Tino y Norma Postel.

**Verbal Kint:** Haydée Thompson

**Keyser Söze:** Nené Díaz Colodrero

**Corresponsal extranjero en Argentina:** Gustavo Keyser Castagna

**Keyser Söze:** Gustavo Requena Johnson

**Keyser Söze:** Norma Postel

**Corrección:** Gabriela Keyser Ventureira

**Diagramación y composición:** Rosario Keyser Salinas

**Instalación de estufas:** Pablo Keyser García

**Típea:** Keyser Söze

**Diseño:** Fernando Keyser Santamarina

**Tecnoasesoramiento:** Juan Keyser 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. 304-9377 / 306-6347

## La flor de mi secreto

España, 1995, 105'

Dirección: Pedro Almodóvar

Producción: Agustín Almodóvar y El Deseo-Ciby 2000

Guión: Pedro Almodóvar

Fotografía: Alfonso Beato

Música: Alberto Iglesias y temas de Chavela Vargas, Bola de Nieve, Caetano Veloso y Gil Evans & Miles Davis

Montaje: José Salcedo

Intérpretes: Marisa Paredes, Juan Echanove, Carmen Elías, Rossy de Palma, Chus Lampreave, Kitty Manver, Joaquín Cortés, Imanol Arias.

# Para las vacas o toros sin cencerro

por Flavia de la Fuente

En *La flor de mi secreto* Almodóvar desnuda nuevamente a las mujeres, como ya lo hiciera, con excelencia, en *Qué he hecho yo para merecer esto* y *Tacones lejanos*. El ama de casa insatisfecha rodeada de una familia que la agobia en la primera; la fuerza de la relación madre-hija en la segunda y, ahora, la historia de una mujer perdida en la vida al ser abandonada por su marido.

Me animaría a decir que Almodóvar es el director contemporáneo que mejor retrata a las mujeres y sus angustias. Pero, además, es un fascinante caso de travestismo. En *La flor de mi secreto* lo que hace no es más que hablar de sí mismo a través del personaje de Leo (Marisa Paredes). Y, salvo por algunos detalles, es realmente esa mujer. Almodóvar, tanto como Leo (se llama Leocadia pero siempre la llaman por su sobrenombre de varón), es exitoso, se viste con ropa vistosa y de colores chillones, escribe, tiene dinero y está desesperado. Según sus propias palabras, se siente gastado y viejo. Y toda la fuerza de esa congoja está puesta en su película, una de las más sobrias y mejor contadas de su carrera.

Pero, ¿retrata solamente a las mujeres o a sí mismo? No. Lo que describe es gente en carne viva, que no puede aceptar ni entender la vida tal como es, sea del sexo que fuere. Personas que se resisten a crecer y que protestan por lo inevitable. Almodóvar se dio cuenta de que la desesperación no tiene sexo. Sea uno hombre o mujer, no está exento de convertirse en una vaca sin cencerro. Si uno se cree incapaz de sucumbir a las garras de la tenebrosa depresión —aquella que, sin ningún respeto por la edad

que tengamos, se atribuye, de un día para el otro, el poder de convertirnos en infantes desamparados, en niños viejos que, como Leo, no pueden ni sacarse los zapatos—, tal vez le resulte banal esta película. *La flor de mi secreto* es para todos los desesperados de este mundo. Los que se creen fuertes se quedan afuera.

**El humor de Almodóvar.** Junto con Woody Allen, Almodóvar me parece el mejor escritor de diálogos cómicos. Comparte con Allen, aunque las temáticas no sean las mismas, las frases brillantes y contundentes (one liners). Almodóvar divierte porque lleva todo al terreno del absurdo. En *La flor*, Leo es Amanda Gris, una famosa escritora de novelas rosas. Pero, como está deprimida, ya no le salen rosas, le salen negras. Todo el texto de Chus Lampreave usa ese mismo recurso: “¿qué quiere de mí tu hermana? ¿Que haga aeróbics?”. En medio del drama feroz siempre irrumpe el humor aunque sea en mínimos detalles. El seudónimo de la apologista de Amanda Gris es “Paqui Derma”. Y, si quieren recordar al Almodóvar más absurdo de todos, revelan *Entre tinieblas*. Sor Rata les dará una buena muestra de lo que digo.

Pero, para ser justos, hay que decir que esa misma precisión que tiene Almodóvar para hacer reír la tiene para hacer llorar. Es imposible no emocionarse hasta las lágrimas con el texto de Chus Lampreave sobre las vacas sin cencerro y, al mismo tiempo, volver a reír cuando dice algo así como: “Cuando nuestro marido se muere o nos abandona, que para el caso vendría a ser lo mismo...”.

**De madres e hijas.** Almodóvar tiene una mirada despiadada y a la vez cariñosa sobre la familia. No hay nada tan asfixiante como la sagrada institución familiar pero, al mismo tiempo, no hay nada tan acogedor como el llamado y el cuidado incondicional de una madre. Como se sabe, Almodóvar tiene una relación muy estrecha con la suya. Recordemos a la maravillosa doña Paquita de *Kika*: esa es la encantadora madre de Pedro. Nuevamente, Almodóvar, más que un hijo, parece que toda su vida ha sido una hija, a juzgar por la minuciosidad con que está mostrada esta relación en sus películas. En *La flor* Leo se toma medio frasco de tranquilizantes para suicidarse al saberse abandonada por su marido y lo único que la hace salir de su letargo, vomitar instintivamente y así volver a la vida es la voccecita triste y anhelante de su madre en el contestador telefónico.

La contrapartida cómica, totalmente desopilante de este drama de madres e hijas, es la descripción de la típica familia española en la que conviven la madre viuda con la familia de su hija. Las peleas de Chus Lampreave (la madre viuda) y Rossy de Palma (la hija devota) son desopilantes, y quien tuvo alguna vez cerca una abuela española sabe que son absolutamente reales. La hija que —amablemente mientras sus nervios se lo permiten— intenta convivir con su madre es el diablo que la tortura, mientras que el santo redentor es la hija que trae la plata y viene a lo sumo una vez por semana de visita, a escuchar pacientemente las infinitas y eternas quejas y quejas de ambas partes. Estos diálogos son muy graciosos y no existe nadie mejor que Chus Lampreave para desempeñar ese papel que mezcla desenfado, locura, enojo y ternura.

**Los orígenes.** Parece que no hay nada tan reparador como volver —si es que existe— al lugar donde nacimos, al lugar idealizado de nuestra infancia. Almodóvar (M. Paredes/Leo) regresa junto con su madre a su pueblito manchego, al destino final de las vacas sin cencerro. En el viaje, la madre le recita una poesía que suena a algún



Marisa Paredes en *La flor de mi secreto*

versito de la escuela, que también remite inmediatamente a emociones profundas y remotas. Suspender el tiempo. Estar nuevamente muy cerca del ser más protector del mundo. Olvidar que uno tiene un rostro lleno de arrugas y entregarse a los buenos deseos maternos, aunque sea por un instante, aunque después haya que volver al mundo. El infinito sosiego del regreso a la aldea. El cine de Almodóvar legitima la existencia de estos sentimientos supuestamente vergonzantes, permite que afloren nuestros deseos y necesidades más primarios. Nuevamente, en esto hay una similitud con Woody Allen. Así como Almodóvar legitima la intensidad de los sentimientos, Woody Allen hace lo mismo con la neurosis. Ambos cineastas, cada uno a su manera, nos consuelan y nos acompañan: no somos los únicos, no estamos tan solos.

**Lo bueno y lo malo.** Como ya dije al principio, me parece la película mejor contada de Almodóvar. Tiene sentimientos tan intensos que no se deshilacha nunca. Además, es mucho menos amanerada que películas como *Kika* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde diría que lo preponderante —además de ciertas escenas cómicas, trágicas o tragicómicas bien logradas— era la escenografía, el vestuario, el color y las tomas complicadas. En este sentido, aunque sin perder su marca, Almodóvar hace un cine mucho más sobrio. Algunos critican los excesivos travellings o las tomas rebuscadas con espejos, pero para mí todo funciona: la narración y los sentimientos fluyen desde el comienzo hasta el final.

Reviendo la película, encontré un par de planos que no me gustaron, como el de la manifestación y los papelitos

volando por el aire en el cielo azul o el de las bolitas chocando en cámara lenta. Pero, bueno, dos planos no hacen una película.

Otros critican la escena de flamenco... Yo no. Primero porque sin esta secuencia no cerraría parte de la historia y segundo porque los bailarines son nada menos que Manuela Vargas y su hijo Joaquín Cortés, y eso es algo que no se ve todos los días. Más difícil de explicar me resulta la toma anterior al baile, en la cual se ven un par de travestis. ¿Tal vez una alusión al travestismo cinematográfico de Almodóvar o un simple homenaje a sus amigos de siempre?

Alguien en la revista me preguntó a qué venía la secuencia del comienzo, la de la representación en el instituto de donación de órganos. Le dejo la palabra a Almodóvar para explicarlo: "Sirve para adelantar, aunque de forma indirecta, lo que va a ser su tema central: la imposibilidad por parte de ciertas personas para aceptar las verdades dolorosas e irrefutables. En el caso de esa madre ficticia es la muerte de su hijo. En el caso de Leo, la protagonista que interpreta Marisa Paredes, esa muerte es la de su amor". Y, por último, hay que decir que Almodóvar es un gran director de actores y que otra vez hace que brillen Marisa Paredes, Chus Lampreave, Rossy de Palma y todos los demás. Pero la actuación de Marisa Paredes es de lo mejor que vi este año y creo que lo mejor de su carrera.

**Angel.** Y la película no es solo desesperada. También es desesperanzada. La única forma de salir del pozo es gracias al encuentro de un ángel (Angel), y los ángeles no existen. ■

## Días extraños

*Strange Days*

EE.UU., 1995, 138'

**Dirección:** Kathryn Bigelow'

**Producción:** James Cameron y Steven-Charles Jaffe

**Guión:** James Cameron y Jay Cocks

**Fotografía:** Matthew F. Leonetti

**Música:** Graeme Revell

**Montaje:** Howard Smith

**Intérpretes:** Ralph Fiennes, Angela Bassett, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Michael Wincott, Vincent D'Onofrio, Glenn Plummer, Brigitte Bako, Richard Edson, William Fichtner, Josef Sommer.

# Cerebros fritos

por Quintín

*Días extraños* es una película que falla por exceso. Normalmente ocurre lo contrario, que las películas son demasiado perezosas. Pero nadie puede acusar a Kathryn Bigelow ni a nadie que haya trabajado en el film de serlo. Yo creo que hasta los extras se mataron. *Días extraños* es una película honesta en el sentido en que un comerciante lo es: entrega la mejor mercadería posible por lo que el cliente paga. Una buena historia de base, un buen guión, buenas actuaciones, tomas de notable dificultad, multitudes en escena, romanticismo, ciencia ficción, cine negro, escenas de acción poderosas. Es cierto que trampea desde una ideología conformista y tranquilizadora y pinta una situación apocalíptica que se diluye a partir de las buenas intenciones de las autoridades. Y también nos enseña que las mujeres trabajadoras son mejores que las cantantes y que hay que dejar las drogas. Pero la propia película se encarga de mostrar lo convencional y arbitrario

Angela Bassett y Ralph Fiennes en *Días extraños*



que es su desenlace, algo que ocurre desde siempre en las buenas películas americanas.

El problema de *Días extraños* es su concepción del cine. Es muy interesante que la película gire en torno de un dispositivo imaginario que resulta una metáfora perfecta de esa concepción y que la película se encargue de anunciarnos que ese dispositivo es, en definitiva, un engaño. El aparato en cuestión es un peluquín electrónico que se conecta al cerebro y permite al que lo usa grabar sus sensaciones en un diskette para que después otros puedan revivirlas. Los que graban son una especie de cámaras humanas, pero los que reproducen no son más que espectadores de cine para los que la intensidad de la percepción se multiplica. Y así funciona justamente *Días extraños*. Es un bombardeo a la corteza cerebral del espectador con una masa de sonidos e imágenes que se acerca a lo insoportable. En el film, si el peluquín se usa a más volumen del indicado, al receptor se le fríe el cerebro. Y eso es lo que podría ocurrir si *Días extraños* se proyectara a un volumen más alto. De todos modos, la metáfora no es perfecta. Las imágenes grabadas por el peluquín son planos secuencia, no se cortan nunca. En cambio, la cantidad de planos de *Días extraños* es enorme. Más aun, cuando la película muestra las imágenes captadas, las interrumpe para mostrar un contraplano del que está recibíendolas. Este parecería un recurso lógico, ya que una escena de acción violenta no es muy fácil de filmar en una sola toma, y los cortes parecerían recursos de montaje que obedecen a la necesidad de interrumpir la acción en el set. Pero no es así. Para probarlo, hay una escena en la que Ralph Fiennes le regala un diskette a un lisiado. La grabación está hecha por un tipo que hace aerobismo a la orilla del mar. Al recibirla, el lisiado siente que está corriendo y se emociona al ver una chica que lo saluda mientras viene corriendo en dirección opuesta. La cinta es muy breve, pero la escena se interrumpe más de una vez para mostrarnos la imagen irrelevante del lisiado gozando de su experiencia. Esta imagen es la de un tipo en una silla de ruedas que pone cara de estar pasando un gran momento. En cambio, la imagen del tipo que corre, con la arena, el mar y la chica es la más tranquila y, tal vez, la más bella de la película. Así se muestra que Bigelow profesa una de las creencias estéticas más cuestionables del cine contemporáneo: desconfiar de la duración de un plano. Este es un problema muy complicado, ya que hoy todo el mundo parece estar convencido de que el cine es más rico en la medida en que tiene más cortes de montaje, acaso porque creen que el espectador se aburre si la cámara no cambia continuamente su emplazamiento. Pero el problema de *Días extraños* es justamente que, a pesar de que tiene una trama interesante, no podemos pensar en ella. A pesar de que tiene una historia de amor potencialmente rica, no logramos saborearla. A pesar de que tiene escenas de exteriores grandiosas, no nos deja contemplarlas. El verdadero equivalente de la fritura de cerebro que produce *Días extraños* es que su cantidad de planos es tan grande que no podemos absorber ni procesar todo lo que nos muestra. Lo gracioso es que la película termina diciendo que esas grabaciones son una droga y no son buenas para el espíritu porque ocultan la vida real ("prefiero las películas", dice la maravillosa Angela Bassett). Lo mismo pasa con este zapping que es *Días extraños*. Satura por exceso de sensaciones audiovisuales. Esta gente trabajó mucho y hasta puede decirse que con virtuosismo. Pero esa moral del trabajo cinematográfico que padece Bigelow termina encontrándose con indeseados efectos secundarios. ■

## Los sospechosos de siempre

*The Usual Suspects*

EE.UU., 1995, 108'

Dirección: Bryan Singer

Producción: Bryan Singer y Michael McDonnell

Guión: Christopher McQuarrie

Fotografía: Newton Thomas Siegel

Música: John Ottman

Montaje: John Ottman

Intérpretes: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Benicio del Toro, Kevin Pollack, Kevin Spacey, Chazz Palminteri, Pete Postlethwaite, Suzy Amis, Giancarlo Esposito, Dan Hedaya.

# Scherezade con K

por Horacio Bernades

*Los sospechosos de siempre* puede ser vista como una versión occidental y actual de *Las mil y una noches*. Allí, Scherezade lograba posponer infinitamente el momento de la ejecución, embelesando al sultán con sus relatos de maravilla. Acá, Roger Kint, no por nada apodado Verbal, construye para el agente Kujan un relato casi a pedido. "Logré que me dijera lo que quería oír", festejará alborozado el zongo de Kujan, sin darse cuenta de que ese no es su salvavidas sino el peso que lo hunde. Como su apelativo lo indica, Verbal domina el arte de la palabra. Más específicamente, el arte del relato. El auditorio de Verbal se llama Kujan, es —como todo espectador— un investigador, y no para de rogar: "Convencéme, convencéme de que es cierto".

Para convencerlo, el orador apela a toda una batería retórica: según convenga, muestra cartas o las esconde, hace digresiones y desvíos, alterna tiempos fuertes y débiles, combina grandes elipsis narrativas con fragmentos en tiempo real, acumula personajes y peripecias. Como Scherezade, Verbal es un narrador suntuoso, alambicado y exuberante. Teje redes que envuelven. Va y viene en el tiempo y el espacio, viaja de Nueva York a California y se desvía hasta Hungría, Guatemala, Turquía y —faltaba más, che— Argentina. Como en *Las mil y una noches*, en el corazón del relato reina el exotismo: ver todo lo referido a Keyser Söze, y en particular el pequeño cuentito de la ejecución de su familia. Narrador inspirado, Verbal va improvisando al vuelo. Como buen artista contemporáneo que es, arma su relato a partir de fragmentos disímiles, de recortes. Lee una marca de porcelana y esa marca dará nombre a Kobayashi, abogado inglés de familia japonesa (?), divertidísimo imposible a cargo de un barnizado Pete Postlethwaite.

Verbal trabaja por asociación libre: basta que introduzca al personaje de Kobayashi para que el siguiente párrafo (la siguiente escena) tenga lugar al pie de un templo japonés. Versátil, maneja los registros más disímiles, varía de estilo para incrementar el interés, y ese Verbal visual llamado Bryan Singer lo acompaña. A diferencia del resto de la película, caracterizada por cortes precisos, encuadres

matemáticos (notable aprovechamiento del scope, formato que alarga todo placer visual) y tonos acerados, la escena que sirve como presentación de Söze está contada en base a desenfoces, cámara en mano y una gama color azafrán, evocando quizás el prólogo del *Drácula* de Coppola. Obsesivo como todo policía, Kujan está convencido de antemano de la culpabilidad de Keaton, y "usa" el relato de Verbal para demostrarlo, sin darse cuenta de que es él el usado. Como en una *sneak preview*, Kint testea las reacciones de su espectador y va acomodando su película a ellas. Cuando ve que el género romántico no funciona (el relato de la despedida de Keaton y su prometida provoca protestas de Kujan y Rabin: "dale, no nos hagas llorar"), abandona el melodrama y vuelve al registro policial, el favorito de su auditorio. También vuelven a él Singer y su notable guionista y amigo Christopher McQuarrie. Como indican las mejores tradiciones del cine negro (ver *Sin conciencia*, *Pacto de sangre* y un largo etcétera), estructuran todo su relato en base a una serie de flashbacks, alternando entre estos y un presente del relato que es el del interrogatorio, en la pequeña y desordenada oficinita del agente Rabin.

Con absoluto rigor, Singer elige un punto de vista y se atiene a él. Con las únicas excepciones de la primera secuencia y la última, en las que se adopta un punto de vista "objetivo", y el breve fragmento, antes del final, en el que el ansioso agente Kujan se apresura a imaginar a Keaton como Keyser Söze, todo lo que vemos es lo que Verbal le cuenta a Kujan, y lo vemos desde los ojos del poli. Como buena parte del cine post Godard, al tiempo que desarrolla su historia *Los sospechosos de siempre* se interroga sobre ella. Cómo se construye un relato, quién lo cuenta, para quién y para qué, cómo se recibe. En tanto vemos a través de Kujan, la película nos pone en el papel del manipulado. Pero, como al investigador de aduana, se nos brinda la información necesaria para que podamos zafar de la manipulación. Hay ciertos datos que visiblemente no cierran (la identidad de Kobayashi) o que desentonan, como la pinta de gentleman del inglesísimo Gabriel Byrne, al que el policía describe como un hooligan. Hay, sobre todo, miraditas de soslayo y sonrisas cancheras de Verbal, que nos permiten sospechar que algo se trae el tipo entre manos.

Que Kujan sea miope ante estos indicios no quiere decir que los espectadores estemos obligados a serlo: de allí que *Los sospechosos de siempre* no sea en lo más mínimo una película manipuladora o tramposa. Es, por el contrario, una película sobre la manipulación y las trampas. Sobre el poder, en definitiva, y hay pocos temas tan actuales como este. En este sentido, el film de Singer/McQuarrie es una celebración del poder de la palabra y la inteligencia para imponerse sobre el Poder. Que *Los sospechosos de siempre* tenga un guión de hierro, que ese guión funcione como un perfecto mecanismo de relojería, no quiere decir que no sea una película hecha a pura imaginación, a puro placer narrativo y cinematográfico. A pura puesta en escena: basta ver cada encuadre, cada corte de montaje, cada actuación de su prodigioso elenco, para verificarlo.

Quizás hayamos hablado mucho de Verbal y poco de Singer. Pero, pensándolo bien, Singer no es otra cosa que la versión visual de Verbal. Todos los talentos narrativos que más arriba atribuimos al protagonista son también los del realizador. Con una ventaja para este sobre su alter ego: al momento de realizar su tal vez demasiado perfecta película tenía apenas 27 años. Si de algo deberá cuidarse Singer de aquí en adelante será justamente de esa rara facilidad para la perfección, el peor enemigo de los genios precoces. ■

# Crímenes y pecados

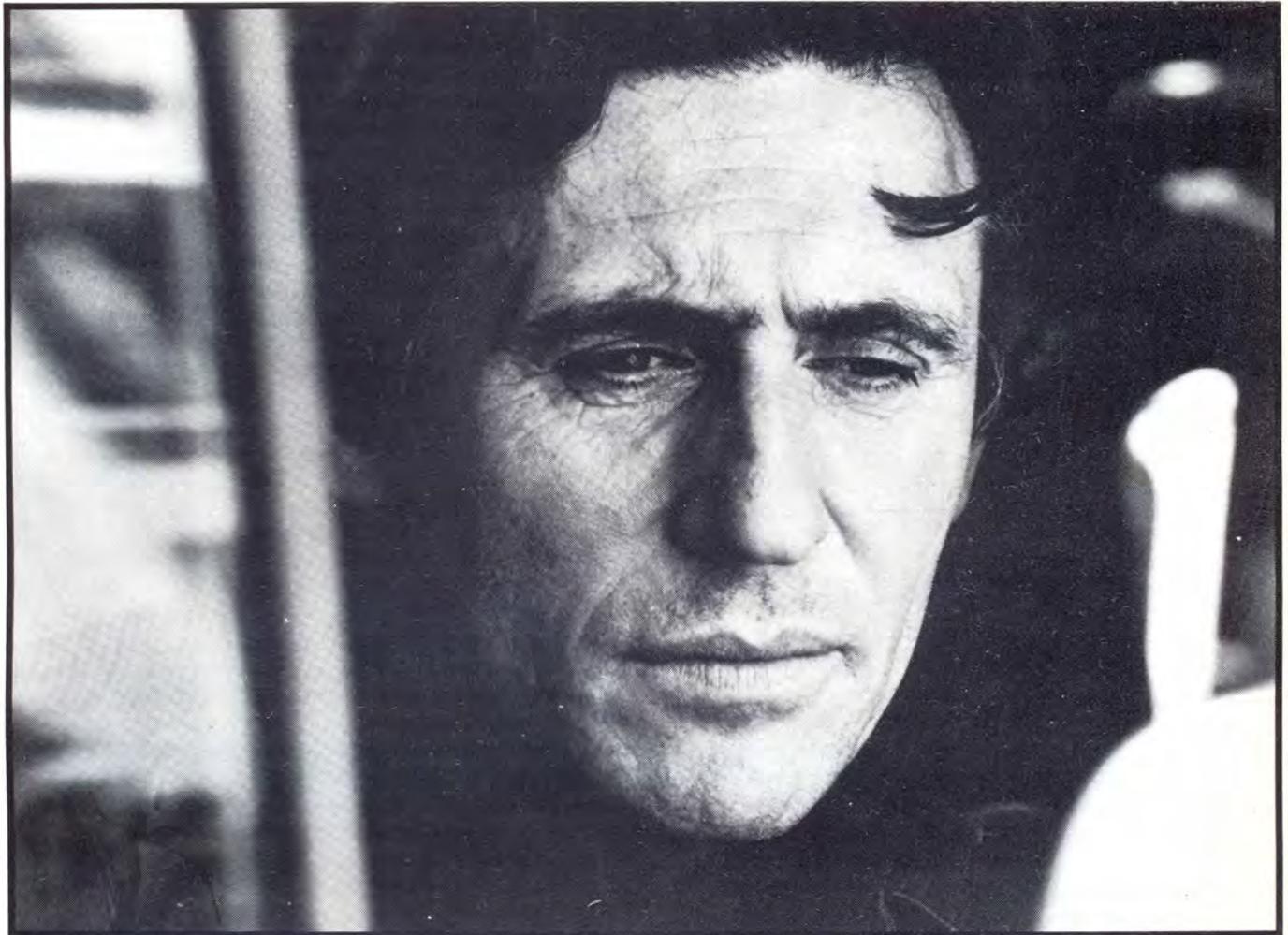
por Quintín

Hubo una época en la que la cultura de medio pelo separaba “cine artístico” de “cine de entretenimiento”, también llamado “pasatista” o “escapista”. Hasta hace poco —no sé si lo sigue haciendo— el diario *Ambito Financiero* dividía en dos su cartelera cinematográfica de acuerdo a esa clasificación (de paso, el criterio que utilizaba para separar era bastante absurdo). Esta dicotomía que hoy resulta un poco ridícula y hasta cursi se remonta a las épocas en que un estreno de Hitchcock era un policial, un estreno de Ford era un western y un estreno de Bergman era un deber. Con el tiempo, el cine que oliera a intelectual cayó en desgracia. He oído últimamente a muchos ex consumidores del cine “culto” proferir frases como: “Me tenía que bancar al plomo de ...”, y los puntos suspensivos se completan con nombres como Godard, Antonioni o Bresson. Es como si muchos espectadores de esa generación hubieran padecido el cine como si fuera el servicio militar obligatorio. Las generaciones más jóvenes, por otra parte, parecen vacunadas de antemano: no ven ni a Ford ni a Bergman, si estudian cine ven a Hitchcock obligados, pero todos parten de la base de que el entretenimiento viene primero y el arte después. Algo así como Spielberg para todos, Scorsese para los exigentes, tal vez Kieslowski para los sensibles. Y aunque intentar definir el arte y el entretenimiento depararía unas cuantas sorpresas, la convención parece ser esa y hablar de otro cine que el que hoy se estrena masivamente lleva en general a un diálogo de sordos. Están los que lo ven como y donde pueden y los que no quieren saber nada de él.

Lo curioso es que ese gusto que parte del rechazo por lo arcaico y pretensioso lleva a preferir un cine que es todo lo contrario del “entretenimiento” en el sentido de un cine que sea pura diversión, pura evasión, puro pasatiempo. Porque muchas de las películas que gustan masivamente proponen mucho más que eso. En primer lugar tienen arte: diseño cuidadoso, fotografía rebuscada, sonido sofisticado y estas cosas se notan a simple vista (u oído). Su construcción visual puede competir en barroquismo con *El ciudadano* o *El desierto rojo*. Y no solo eso: también tienen profundidad, contenido o, para usar una vieja terminología, tienen mensaje. Es como si asistiéramos a una síntesis en la que la vieja dicotomía se ha fundido en una forma que tiene lo necesario para satisfacer a todos.

El descomunal suceso entre nosotros de *Pecados capitales* viene a ratificar esta idea de manera rotunda. *Pecados capitales* es una película que tiene todos los ingredientes de las fórmulas taquilleras: asesino serial, galán atractivo, pareja de policías, desenlace sorpresivo... Pero tiene mucho

más que eso. Tiene a Darius Khondji, la estrella de los fotógrafos del momento. Y el fotógrafo se luce todo lo que puede, inventando una fotografía de las sombras como si el expresionismo alemán renaciera con su sed de artificio. Tiene un sonido envolvente y dirigido que produce una notable sensación de presencia. Tiene citas literarias y religiosas. Y tiene un mensaje poderoso. Es una película que destila moral e ideología por todos sus poros. Y no a la manera de *Días extraños*, en la que, como en tantas películas americanas, puede leerse un trasfondo conservador y tranquilizante a partir de ciertas decisiones de los guionistas. No. *Pecados capitales* transmite una cosmovisión sólida, dispara mecanismos de identificación social y lo hace todo explícita y eficientemente. Es más, la película está construida cinematográficamente a partir de su mensaje. Sobre el final del film, la voz en off de Morgan Freeman (el personaje bueno y contemplativo, el que representa la conciencia del espectador) cita a Hemingway para concluir que el mundo es horrible pero que vale la pena luchar por él. Esto podría ser una frase retórica del tipo “puta que vale la pena estar vivo” del cine argentino. Pero va mucho más allá. Porque acabamos de asistir a una película en la que un asesino loco hace exactamente lo que Freeman proclama: un gesto que muestre la necesidad de hacer algo por el mundo. El gesto es matar siete personas. Pero no son personas cualquiera: son los representantes de los pecados capitales. Son gente repugnante: gordos, prostitutas, drogadictos, ladrones. El asesino se da el gusto de condenarse a sí mismo como representante de la envidia. ¿Y qué es lo que envidia?: al que tiene una familia. Y proclama desde su inteligencia superior que esa gente debe morir porque los gordos, los drogadictos, las prostitutas y los solteros son la escoria de la sociedad. Nadie puede pensar que esto es solo un delirio del personaje: la cámara se encarga de mostrar a las víctimas en su suciedad, su miseria y su degradación (y también las delicias de lo doméstico). Los crímenes resultan menos horribles que las pocilgas en las que vive esa gente y que la forma de sus cuerpos. ¿Quién querría salvar a esos tipos? No precisamente el ciudadano medio, orgulloso de su moral, su dieta, sus hijos y su trabajo. Sí, hay un rico entre las víctimas, pero el ciudadano medio detesta también a los ricos, sobre todo cuando demuestran exceso de codicia. Pero la cámara no muestra solo a los asesinados. Más bien se encarga de exhibir los tonos oscuros de una ciudad ocupada por el mal, aquello que hay que erradicar. Y el mal tiene otros representantes (que bien podrían ser elegidos como víctimas), como el codicioso vendedor inmobiliario que estafa



Gabriel Byrne en *Los sospechosos de siempre*

al matrimonio, o los perezosos policías que custodian la biblioteca y prefieren jugar al póker que leer los libros. La escena de la biblioteca desierta nada tiene que ver con la investigación policial. Es la síntesis de lo mal que están las cosas. La denuncia de la sociedad que hace el asesino coincide punto por punto con la que hace el director. Vivimos en un mundo terrible, nos dicen ambos, un mundo en el que la gente peca y las autoridades no hacen nada para impedirlo. La detallada, obsesiva exposición de puritanismo que es *Pecados capitales*, esta pintura de la ciudad moderna como Sodoma y Gomorra clama moralmente por el ángel de la venganza cuya forma política es el fascismo. Pero lo interesante aquí es observar que esta película ha sido saludada como "un thriller metafísico", "una película con profundidad ontológica". En un tiempo era de buen gusto decir cosas como esa del cine de Bergman. Hoy se aplican a este mamotreto subrayado, sin contradicciones y mucho más retórico que es *Pecados capitales*. Detrás del supuesto gusto por el entretenimiento se manifiesta un enorme interés por un cine que enuncie grandes verdades. El servicio militar forma parte del gusto masivo y hasta ha encontrado sus predicadores y sus exégetas. Por eso es muy raro toparse con una película como *Los sospechosos de siempre*. Porque es la antítesis de este adoctrinamiento que se pretende entretenimiento. Es una película que no destila ideología, que nos deja pensarlo todo a nosotros. Se remite a plantear un juego inteligente y festivo entre el director y los espectadores. Empieza con una cámara que oculta el rostro del asesino, declarando

limpiamente sus intenciones de escamotear información. Y cuando finalmente devela esa información oculta, no lo hace sin antes haber disparado un mundo puramente ficcional asentado en la leyenda, la especulación y la paranoia. *Los sospechosos* no propone una moral que no sea una moral del cine: cuáles son las formas de plantear un juego y resolverlo. Nada de lo que cuenta es alegórico, todo lo que se dice pertenece a la lógica de los personajes, nada viene con la etiqueta de su correspondiente interpretación. Esto es evasión o pasatiempo, pero no es monserga ni proselitismo. Es cine. Y como es cine, termina sugiriendo cuestiones complicadas. ¿Cuál es el estatuto de verdad de los flashbacks que componen el relato? ¿Se puede mentir mostrando la verdad? El resultado es una película que no engaña, aunque logra confundir a todo el mundo. Le da a la policía las mismas claves que al espectador y si ambos no descubren la verdad es por sus propias limitaciones, ya que todo está a la vista. Como *Pecados capitales*, *Los sospechosos* se ocupa de un asesino diabólico. Pero aquí ese asesino no viene a ejecutar la venganza de dios sobre la sociedad, no tiene verdad alguna que declamar, es un puro mito creado a lo largo de la historia de la ficción: el del archicriminal cuyo nombre asusta a los hijos de los criminales. Como un buen cuento de terror, nos atrae y nos deja pensando, nos asusta y nos hace sonreír. Este cine no es incompatible con el de Ford o el de Antonioni. El otro los niega a ambos, los sustituye por una falsificación mediocre que nos impone su sentido y amenaza nuestra libertad con su prepotencia. ■

## Criaturas celestiales

Heavenly Creatures

Nueva Zelanda, 1994, 99'

Dirección: Peter Jackson

Producción: Jim Booth

Guión: Peter Jackson y Frances Walsh

Fotografía: Alun Bollinger

Música: Peter Dament

Montaje: Jamie Selkirk

Intérpretes: Melanie Lynskey, Kate Winslet, Sarah Peirse, Diana Kent, Clive Merrison, Simon O' Connor, Jed Brophy, Peter Elliot, Gilbert Goldie.

# Las amigas

por Gustavo Noriega

Resumir el argumento de *Criaturas celestiales* en unas pocas líneas llevaría a la conclusión inequívoca de que se trata de un telefilm: la historia está basada en un caso real, donde dos amigas adolescentes se hunden en la locura y cometen un crimen horrendo. Sin embargo, esto daría una idea absolutamente errónea de la película de Peter Jackson, una recreación imaginativa y vigorosa de esa amistad. El director neocelandés eligió eludir los caminos amarillos de la crónica policial y aventurarse por las mentes desquiciadas de las dos niñas. Al hacerlo, enfrentó nuevas tentaciones, las que presentan las películas que tienen a locos como personajes centrales, habitualmente con más clichés que *Casablanca*. Una vez más, la mirada del director, sumergido en la cabeza enfebrecida de las dos adolescentes, evitó los lugares comunes y se embarcó en una tumultuosa cabalgata por sus sueños.

Pauline Rieper (luego Parker) y Juliet Hulme se conocieron en Christchurch, Nueva Zelanda, en 1952 cuando tenían 15 años. De clases sociales diferentes, las unió el amor por la literatura fantástica medieval, los astros de Hollywood y el tenor Mario Lanza. Eran adolescentes y presentaban todos los rasgos propios de la edad: esbozos de homosexualidad, rechazo por los padres y la sensación de que eran personas especiales, de un genio superior, con un destino diferente al del común de los mortales. Una circunstancia radicalizaba esas características y las convertía en algo peligroso: estaban rematadamente locas. Locas alegres, trágicas, apasionadas. Locas al punto de pensar que tenían la posibilidad de ingresar dos veces por año a una realidad a la que solo ellas —y diez personas más en el resto del mundo— podían ingresar: el Cuarto Mundo, un reino donde viven felices los artistas convertidos en santos y que, según ellas, “es mejor que el Paraíso ya que no hay católicos”. Peter Jackson desarrolla durante una buena parte de la película la historia de esa amistad singular. Sin idealizar

la locura, celebra con alegría los momentos felices. Pauline y Juliet (o bajo sus nombres de fantasía, Gina y Deborah) corren y ríen, pedalean furiosamente sus bicicletas y cantan, vuelven a correr, vuelven a reír, vuelven a cantar. Su alegría eufórica es contagiosa y así como sus voces se unen con la de su adorado Mario Lanza o gritan jugando a aterrizar con el personaje de Orson Welles en *El tercer hombre*, el espectador puede olvidar que la narración desembocará en una tragedia espantosa y querrá vociferar, desafinado, el Funiculí Funiculá que acompaña sus correrías. La locura de Pauline y Juliet, vista por Peter Jackson, crea un mundo nuevo y, con él, la posibilidad de ser felices. La tragedia de *Criaturas celestiales* es que esa felicidad es de otro mundo y este, con sus enfermedades, carencias y afanes cotidianos, lo limitará inevitablemente. El desenlace sangriento es, si se me permite usar una palabra que no parece muy relacionada con esta película, lógico.

Los locos han sido en el cine, generalmente, una herramienta para señalar los males de la humanidad. Sucios, desgreñados y mal vestidos o atildados y obsesivos, representan una sensibilidad demasiado fina para este mundo. Jerarquizados por esta función de termómetros de la sociedad, últimamente los pobres orates han derivado en asesinos y matando con una cierta sistematicidad se gradúan de serial killers. Caminando por otra senda, Peter Jackson elude la moraleja fácil y el psicologismo al paso: sus niñas están enajenadas de la realidad irremediablemente pero nunca sabremos por qué. Una escena muestra que la película no intenta señalar culpables ni brindar explicaciones. Ambas adolescentes sufrieron enfermedades durante su niñez. Se ve a Juliet, afectada de los pulmones, en una cama, a solas, mientras cuenta que los años en que estuvo internada, sus padres no estuvieron con ella. Inmediatamente se ve a Pauline, operada de osteomielitis y rodeada del cariño de los suyos, acompañando amorosamente su padecimiento. La familia de Pauline es de una normalidad patente; la de Juliet, de una clase social más alta, aparece disgregada y quebrada en sus lazos personales. Sin embargo, será Pauline la que con más entusiasmo teñirá de sangre el mundo de fantasía en el que se sumerge con su amiga. La incompreensión del entorno ante su llamativa amistad se ve como natural, razonable considerando época y lugar. Honora, la madre de Pauline, acompañada por un marido simpático y ausente, es una pobre mujer que maniobra como mejor puede ante las peculiaridades de su hija. El final la encuentra paseando distraídamente, cuidando con un gesto maternal que la amiga de su hija no tome frío. Al explorar el mundo de la demencia sin extraer enseñanzas, simplemente jugando con su desmesura constitutiva, *Criaturas celestiales* se convierte en una rareza: una película con hechos monstruosos pero sin monstruos.

De monstruos, curiosamente, estaba colmada la filmografía previa de Peter Jackson, un especialista en películas de terror “gore” hechas con bajo presupuesto, mucho humor y un amor desenfrenado por lo asqueroso. Irrumpió con una película que se define desde el título, *Mal gusto*, el non plus ultra de la repugnancia, y luego (no vi *Meet the Feebles*) sorprendió con *Braindead*, igualmente chancha pero con insospechados ribetes freudianos. *Criaturas celestiales* es su primera película “en serio”, un salto que su colega Sam Raimi —otro apasionado por la steadicam manejada por un maratonista— aún no se atrevió a dar. Jackson gusta de los movimientos ampulosos de cámara,



Melanie Lynskey y Kate Winslet en *Criaturas celestiales*

de los ángulos extraños y del gran angular para los primeros planos (una marca de agua del cine australiano y adyacencias). Asociado a la locura de sus personajes, el director logra que la movilidad de la cámara no sea una arbitrariedad manierista sino las señales mismas de un mundo distorsionado. Con la misma alegría recargada con que Pauline y Juliet corren y bailan, la cámara de Jackson corre y baila con ellas, girando frenética alrededor de las enormes figuras de plastilina del reino de Borovnia, lanzándose a toda velocidad en una subjetiva que se interna por los rincones de un castillo de arena y recorriendo las callejuelas llenas de sombras que remedan a las de *El tercer hombre*.

Dado que Jackson pone su energía visual al servicio de la imaginación descontrolada de sus personajes y que los resultados son sorprendentes, es realmente impresionante que todos los fragmentos que se leen del diario de Pauline Parker sean extractos del verdadero y que en cada una de esas frases se halle un sustento a las delirantes imágenes. (Más noticias sobre el insospechado apego a la realidad por parte de Peter Jackson en la página 53.) Las amigas idolatran, literalmente, a las estrellas de Hollywood manteniendo una relación particular con Orson Welles. Otros actores son venerados sin inconvenientes —las fotos de James Mason y Mel Ferrer integran el altar pagano— pero las imágenes de Welles generan una relación que complementa el amor y el odio en partes igualmente furiosas. Incapaces de nombrarlo, se refieren a él como

“ello” (“it”) y deliran con su imagen cuando imaginan al hijo del matrimonio inventado para su novela arturiana. Su cinefilia demencial alcanza a percibir el papel que Orson va a jugar en la constelación de su Hollywood idealizado: su imagen de plastilina atravesará con su espada medieval a quienes molesten a las dos adolescentes. Hollywood no fue el mismo después de *El ciudadano* y la aparición de Orson en la vida de las colegialas se irá incrementando empuñando metafóricamente la creciente violencia. Una vez más, la apariencia sugiere una canchereada cinéfila por parte del director pero las lecturas del diario muestran que esa equívoca relación con “It” pertenece a la historia real.

De la mano de Pauline y Juliet, Peter Jackson ha realizado una película de un romanticismo exacerbado, con imágenes que recuerdan a la época más descontrolada de Ken Russell o a los devaneos posmodernos de David Lynch. Sin embargo, hay en *Criaturas celestiales* un trabajo muy minucioso sobre la historia y sobre los personajes, que hace que nada de lo que se ve pueda ser interpretado como arbitrariedad o autoindulgencia. Sus criaturas, víctimas o victimarios, no sufren el escarnio que cineastas de la misma formación visual suelen endilgarles. Son, aun algunas en su pequeñez, realmente criaturas celestiales, únicas, dignas de compasión. *Criaturas celestiales* es un viaje a gran velocidad por un territorio al que el cine había tratado con una gran condescendencia y que aquí sirve como motor para la imaginación. ■

## Tierra y libertad

*Land and Freedom*

Gran Bretaña-España, 1995, 110'

Dirección: Ken Loach

Producción: Messidor Films, Parallax Pictures y Road Movies, con la participación de TVE y British Screen

Guión: Jim Allen

Fotografía: Barry Aykroyd

Música: George Fenton

Intérpretes: Iciar Bollain, Ian Hart, Rosana Pastor, Marc Martínez, Frederic Pierrot, Miguel Angel Aladren, Sergi Calleja, Tom Gilroy.

# Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo\*

por Alejandro Ricagno

El cine de Ken Loach a esta altura es una bocanada de aire libre y libertario en el asfixiante panorama cinematográfico actual. Es un cine que despide una fuerte impronta artesanal, donde cada elemento parece haber sido buscado a partir de una minuciosa y paradójicamente urgente necesidad hasta el extremo de prescindir de todo adorno superficial, de toda pretensión preciosista para ser reemplazados por las imágenes, los rostros, las acciones y las historias precisas. Un cine sólido, basado en una premisa fundamental: establecer la posición ideológica del realizador —de fuerte raíz trotskista— sin que ello se anteponga como un mero discurso de barricada a las vicisitudes de sus criaturas.

Esto ya estaba bien claro en esa suerte de trilogía sobre las condiciones de (sobre)vida de los trabajadores en el Reino Unido actual: *Riff-Raff*, *Como caídos del cielo* y, según cuentan —porque todavía nos la deben en Argentina—, la muy amarga *Ladybird Ladybird*, que fue premio de la crítica en 1994 en Berlín, y aún es ausencia en nuestra

cartelera.

El cine de Loach es cine político, no porque sus temas lo sean, sino porque para Loach, la política no es palabra ni argumento pasado de moda, ni un cliché para bienpensantes, sino el dictado de una conciencia que trata con firmeza de desempolvar los usos de palabras como solidaridad y memoria. Aun cuando esta sea una memoria dolorosa e incómoda como en el caso de *Tierra y libertad*. La tierra en este caso es la tierra de España y la libertad es aquella que había que defender de las huestes fascistas cuando Franco se levanta contra la República. Hasta aquí no estamos muy lejos temáticamente de un tópico examinado hasta el cansancio por la cinematografía ibérica del posfranquismo hasta hace una década. Films como *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, o melos como *Después de la victoria* de Pedro Olea, sin olvidar los documentales como *Canciones para después de una guerra* o *Madrid* de Basilio Martín Patiño, dieron cuenta desde la propia historia de las consecuencias de aquella lucha desigual con su saldo de un millón de muertos y las nefastas consecuencias de 40 años de dictadura. Pero tal vez fuera un francés, Frédéric Rossif, quien más se acercó a la esencia misma del conflicto con su desgarrador documento *Morir en Madrid*.

Con todos estos antecedentes Loach toma no la cronología o el retrato nostálgico de las “viejas luchas por ideales ya vencidos” —ningún ideal está derrotado para Loach, mientras exista memoria y capacidad de lucha— sino un episodio de la guerra civil que no ha sido revisado demasiado por el cine: aquel de las luchas intestinas dentro del mismo bando republicano. Tema que tal vez por urticante no ha podido aún ser tocado por los mismos españoles. (Ahora se anuncian un par de producciones ibéricas sobre las milicias populares y otro sobre la Pasionaria. Parece que el film de Loach ha vuelto a movilizar esta temática. Habrá que esperarlos y evaluar.) Loach no se demora entonces en las ya conocidas atrocidades franquistas, aunque las muestre, sino en ese instante en que brevemente las utopías se hacen realidad para romperse amargamente después. El eje de *Tierra y libertad* es el que pone el acento actual en el porqué se peleó, para qué, sin olvidar qué y quiénes traicionaron la lucha. Su protagonista, David, es un anciano que muere al principio del film. A través de cartas que su nieta descubre, se nos actualiza su pasado: su abuelo ha sido un trabajador inglés marxista que en 1936 se alista para ir a combatir en las milicias populares y defender la República española. La descripción de Loach del clima revolucionario, de las pobres condiciones de lucha de estos milicianos pertenecientes al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), de la camaradería internacional (la milicia de Aragón adonde David va a parar está compuesta por españoles, ingleses, norteamericanos, franceses, irlandeses) tiene una impronta documental y una respiración vital, que provocan la sensación de estar asistiendo al hecho en el mismo momento en que se produce. Como si Loach no hubiera reconstruido nada y hubiera viajado en el tiempo, como un camarógrafo del frente. Esto se evidencia en una de las escenas más magistrales sobre una discusión política que se hayan filmado jamás: el debate y votación sobre la colectivización de las tierras. Da la impresión de que Loach habló por separado con cada integrante del elenco y le fijó su posición y de ahí en más filmó la discusión. Con ello consigue uno de sus objetivos principales, mostrar que la política es una cosa viva, hecha de posiciones y vivencias, de pasiones y necesidades, y al mismo tiempo convertir un material tan



*La Brigada Internacional de Tierra y libertad*

escasamente cinematográfico como es un montón de personas discutiendo en una lección fascinante de cine y de ética. Esa misma ética que le hace mostrar también la traición de parte de las Brigadas Internacionales Comunistas para con las milicias populares. Una escena ilustra lo terrible y hasta tragicómico de este enfrentamiento. David, ya en Barcelona y alistado en las Brigadas, se enfrenta de balcón a balcón con un grupo de anarquistas. El diálogo entre los dos bandos refiere lo absurdo de la situación cuando David se encuentra peleando contra un connacional, voluntario como él. La situación, que no deja de tener su áspero costado de humor, se corta abruptamente a los tiros, mientras en la calle una mujer —tomada en picado y en encuadre semejante a algunas de las escenas documentales de *Morir en Madrid*— grita que no entiende por qué se están peleando entre ellos en vez de enfrentarse con el verdadero enemigo. Estos apuntes precisos van desentrañando la trama interna de los que pelearon por la República. En el medio hay una entrañable, ascética y trágica historia de amor entre David y una miliciana que acabará dramáticamente. En cuanto a este punto que —aquí dentro al menos— tuvo algunos detractores, es preciso señalar que está contado sin el más mínimo cliché al uso. Su concentrada emoción sirve a dos puntas: por un lado, a la meramente humana, y por el otro, a la ideológica que hace cuestionarse a David su pertenencia a las Brigadas. Hasta la escena del encuentro del hotel prescinde de ribetes edulcorados, y no por ello es menos emocionante. Es que para Loach no hay necesidad de subrayar, y en su cine, aun en este caso en que se trata de una reconstrucción histórica, no hay grandes momentos, sino la grandeza de los pequeños

detalles. Basta ver la reconciliación de Blanca cuando David regresa a las milicias. O las pocas y justas escenas de humor en el frente, o la ausencia de magnificación de las pocas secuencias de batalla. Si el film por momentos adquiere una fuerza épica, esta épica es antes emocional que espectacular. Si bien David es el eje, es la vida de esos hombres y esas mujeres junto a los cuales lucha lo que trasciende por el discurso personal, adquiriendo una fuerza coral, de doc reconstruido que quizá no se vea en las pantallas desde la mítica *La batalla de Argelia* de Pontecorvo.

Y si la escena del fusilamiento es dura y en cierto modo sorpresiva, no se debe ver en esto más que la dureza de una realidad, antes que una manipulación melodramática. Si el film terminara allí, podría, tal vez, cuestionársele. Pero Loach, como su protagonista, considera que aun después de todo lo que se ha perdido, aquella lucha valió la pena. Y eso es lo que debe transmitirse y lo hace desde la mirada de la nieta de David y ese gesto frente a la tumba de su abuelo, que nos dice que las utopías no las mata nada más que el olvido. Cada generación tiene las suyas, como parece indicarlo ese cartel contra el racismo en la escalera de la casa de David, al comienzo del film.

La continuidad de un legado en Loach es tan necesaria y honesta que no nos priva de ninguna de sus aristas más difíciles. Como decía aquel poema de René Char: "En nuestras comidas en común hemos invitado a la libertad a sentarse. El lugar permanece vacío, pero el cubierto está siempre puesto". El cine de Ken Loach se preocupa por que el cubierto continúe brillando, esperando allí, a pesar de todo. ■

\* Del *Himno a los Voluntarios de la República*, de César Vallejo.

## Loco de amor

*Two Much*

EE.UU.-España, 1995, 116'

**Dirección:** Fernando Trueba

**Producción:** Cristina Huet y Andrés Vicente Gómez

**Guión:** Fernando y David Trueba sobre la novela de Donald Westlake

**Fotografía:** José Luis Alcaine

**Música:** Michel Camilo

**Montaje:** Nena Bernard

**Intérpretes:** Antonio Banderas, Melanie Griffith, Daryl Hannah, Danny Aiello, Joan Cusack, Eli Wallach, Gabino Diego, Austin Pendelton.

# Trueba en Paletolandia

por Quintín

Hace ya un par de años entrevistamos a Fernando Trueba en Buenos Aires (ver *El Amante* N° 15). Pocas veces estuve frente a un director que tuviera un discurso tan preciso sobre su trabajo, que estuviera dispuesto a dar cuenta de él de manera tan detallada. Trueba se obstina además en exponer su genealogía cinematográfica, costumbre que llegó a su paroxismo cuando le dedicó el Oscar a Billy Wilder. Si uno mira la lista de nombres que componen su árbol genealógico como director, observa que todos nacieron en Europa salvo Woody Allen. Pero no era

extraño suponer que Trueba intentaría alguna vez filmar una película en Estados Unidos siguiendo los pasos de algunos de sus maestros. Y que su empresa no sería la de tantos directores a los que Hollywood tienta, sino algo distinto: la continuación de una línea dentro del propio cine americano pero con una mirada diferente.

*Loco de amor* es esa película. Y aunque es una buena comedia americana, fracasó en Estados Unidos en la taquilla y en la crítica. Tuvo, en cambio, un gran éxito en España. Y en la Argentina, tuvo el mismo resultado que en Estados Unidos. Aparentemente, el fracaso argentino se debe a que todo el mundo parece estar harto de Antonio Banderas y nadie lo quiere ver por un tiempo. A esto se suma la publicidad sensacionalista del romance Banderas-Griffith, que también hartó por anticipado a los espectadores americanos del Sur y del Norte. Pero creo que el asunto es un poco más complicado. Para saber qué opinaba Trueba de todo esto, lo llamé por teléfono a fin de concertar una entrevista para otro momento ya que no tenía a mano la tecnología necesaria (un grabador y un teléfono con parlante). Lamentablemente, Trueba pensó que le estaba haciendo la entrevista y me dio vergüenza pararlo, así que lo escuché durante media hora tomando notas como podía. Trueba piensa que la película fue muy mal lanzada en Estados Unidos, casi sabotada por la distribuidora. Lo mismo me dijo Gabriel Lerman, un periodista argentino residente en Estados Unidos que conoce muy bien el medio. En cuanto al repudio de la crítica, Trueba piensa que los críticos americanos están simplemente al servicio de las distribuidoras. Estuve leyendo críticas americanas y coinciden de una manera increíble. Todas dicen que se trata de una comedia alocada que "no funciona" y difieren solo al elegir la mejor actuación, dentro de una solidez en el rubro que le reconocen. Estuve leyendo también críticas españolas y también coinciden: según ellas se trata de una comedia alocada que "sí funciona".

Roger Ebert, crítico americano, dice (citando a James Monaco) que una *screwball comedy* es: "Un tipo de comedia que prevaleció en los 30, caracterizada por la acción frenética, chistes y las relaciones sexuales como un punto importante de la trama. Generalmente situada en la clase alta, utiliza frecuentemente escenarios opulentos y el vestuario como elementos visuales". Añade Ebert que *Loco de amor* tiene todos estos elementos pero es mala porque, misteriosamente, no es graciosa, y no da razones salvo un apunte que dice que estas comedias son mejores cuando todo el mundo piensa rápido, cosa que acá no ocurre. Por supuesto, Trueba y los españoles piensan que sí es graciosa. Para tratar de salir de la idea de que una película es un lavarropa (que tal vez funcione en Europa y no en América por diferencias en la corriente eléctrica) trataremos de decir qué tiene de especial *Loco de amor*. Creo que *Loco de amor* no se sostiene por los chistes, aunque muchos son buenos, sino por otros tres elementos. Uno es la banda de sonido, la mejor que escuché en siglos, de un grupo de jazz latino dirigido por el pianista Michel Camilo. Trueba dice que está muy orgulloso de la música, que pudo juntar después de años de planearlo a varios de sus músicos favoritos, como Camilo y el saxofonista Paquito D' Rivera. Pero, además, los temas son brillantes y de una alegría contagiosa. El segundo elemento es el sinsentido. Para mí, el mayor efecto cómico de la película se logra cuando el espectador advierte que lo que está pasando es un disparate absoluto y que, contra una trama de aparente racionalidad, no hay una sola situación verosímil, empezando por el desdoblamiento de Banderas

en dos personajes a los que nadie reconoce como el mismo a pesar de que son idénticos. Esta comicidad trabaja en contra de la identificación con el relato y se logra cuando uno lo abandona para concentrarse en el vacío de sentido que está ante sus ojos. *La adorable revoltosa*, por ejemplo, trabaja en esa línea. Hay que agregar que el cine de Trueba tiene una enorme aversión al sentimentalismo, a la blanda complicidad con los personajes. Trueba me decía en el teléfono que esta película se emparenta con una anterior suya, *Sé infiel y no mires con quién*, a la que alguna vez definió como "pura carpintería de comedia" y en una línea distinta a la de *Belle époque* o *El año de las luces*. En estas dos últimas, no se les niega a los personajes una humanidad renoiriana. Pero acá no ocurre eso y en este punto disiento con Trueba. Le pregunté si él quería a todos sus personajes y me contestó que sí, incluyendo al del gángster que hace Danny Aiello. Yo pienso que no es así. Y que el tercer elemento que sostiene *Loco de amor* es su ferocidad (y aquí sí aparece Billy Wilder). No es que los personajes sean detestables, pero no tienen forma de salir de su estereotipo, no tienen ductilidad ni son sensibles. Están atados a sus prejuicios, obsesiones e ideas preconcebidas. Y todo lo que ocurre en la película es resultado de la estrechez de sus mentes.

Pero lo que a mí me asombra de *Loco de amor* es que la película cuenta lo mismo que en realidad ocurre fuera de la pantalla. Empezando por un artista español que va a probar fortuna a Estados Unidos. Trueba cuenta que el rodaje fue el más difícil de su vida, que tuvo enormes problemas con el casting, los sindicatos y las estrellas, es decir con la dureza de los modos americanos. Lo mismo le ocurre al personaje de Banderas, que al no poder vivir de la pintura, se transforma en un oportunista y en un comerciante fraudulento. Esto es lo que les ocurre a muchos directores extranjeros por allí: renuncian al arte para vivir de lo que les tiran. Y la decisión de Banderas al final de seguir con lo suyo y apostar a lo que sabe frente a disfrazarse de lo que en el fondo no siente es la decisión del director en el mundo del cine. Pero lo de Banderas va mucho más allá. Su personaje Art se enfrenta con dos hermanas. Una, Melanie Griffith, que lo quiere porque es el macho latino y es tan bruto y superficial como ella. La otra, Daryl Hannah, que lo desprecia desde su esnobismo y sus prejuicios. Art se comporta al principio con la grosería y la liviandad que Griffith reclama de él, exactamente lo que el público americano quiere del actor Banderas. Pero él ama a Hannah, que es una intelectual y una mujer sensible (Trueba dice que el verdadero Banderas es el de *Atame!* de Almodóvar). Art se disfraza de Bart para ser querido por Hannah y le descubre al público que un español no tiene por qué ser el tipo que hace la escena bochornosa de la ducha ni usa su idioma para enseñar brindis turísticos. Pero Art quiere ser amado como Art, no como Bart, la versión sofisticada que inventó para satisfacer esta vez la demanda de Hannah. Y ser amado por los americanos siendo uno mismo parece una proeza inalcanzable.

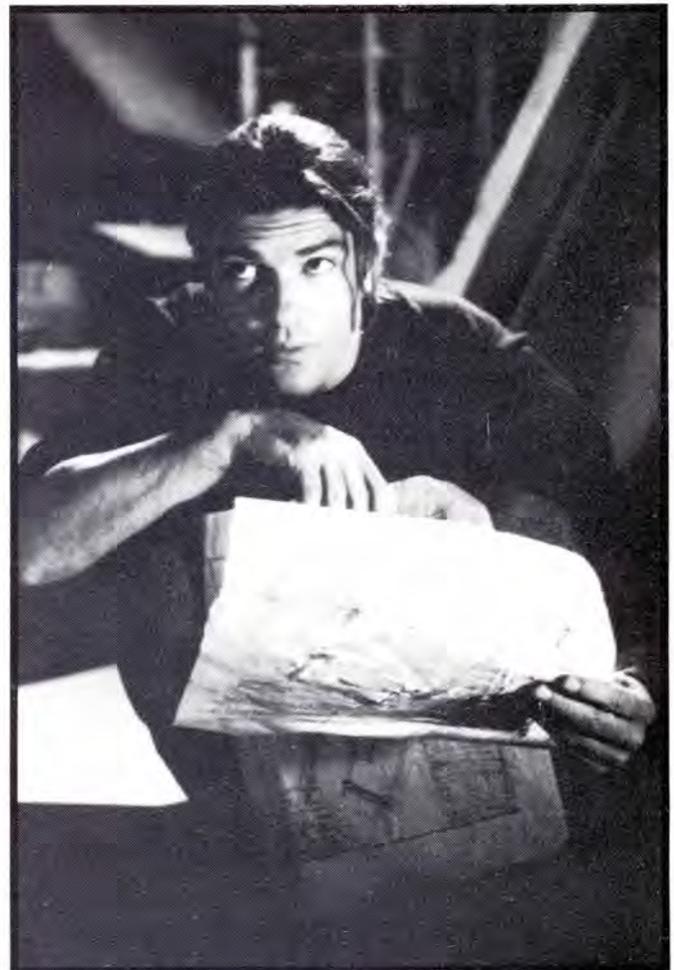
No recuerdo una película que proclame su preferencia por lo intelectual como *Loco de amor*. Que reconozca además en esas dos hermanas dos países, uno con el que se puede estar y que tiene sus méritos y sus defectos y otro que debe seguir el destino que en la película le toca a Griffith: casarse con el mafioso y seguir en su mundo prepotente e ignorante. Griffith tiene que elegir entre Art y Palletto (nombres emblemáticos) y lo suyo es Palletto. Ese país puritano y reaccionario que dice Trueba que son los Estados Unidos y que cuenta que se quedó helado cuando



Antonio Banderas y Melanie Griffith en *Loco de amor*

se atrevió a decir que no creía en Dios en la famosa ceremonia. En ese sentido, *Loco de amor* está muy cerca de un sentimiento que dejan las películas de Lubitsch y en menor medida de Wilder. Que ese país es una tierra bárbara y que un europeo no tiene más remedio que intentar civilizarla un poco. Ningún crítico americano menciona estas cosas, pero lo cierto es que la tradición allí es que los intelectuales valen menos que los mafiosos. Después de rechazar varios guiones para volver a filmar en Estados Unidos, por malos o porque le proponían repetir lo mismo, el próximo proyecto de Trueba es una película a rodarse en Berlín, la ciudad natal de Ernst Lubitsch. ■

Antonio Banderas en *Loco de amor*



## El secreto de Mary Reilly

Mary Reilly

EE.UU., 1996, 109'

Dirección: Stephen Frears

Guión: Christopher Hampton sobre la novela de Valerie Martin

Fotografía: Philippe Rousselot

Música: George Fenton

Diseño de producción: Stuart Craig

Intérpretes: Julia Roberts, John Malkovich, George Cole, Glenn Close, Michael Gambon.

# El extraño caso del Dr. Jekyll y Mrs. Reilly

por Sergio Eisen

El reinado de la reina Victoria fue la Edad de Oro de la novela inglesa. El siglo XIX fue el siglo de Dickens, Thackeray, Wilde y Stevenson y fue también el siglo en el que florecen las mujeres novelistas como Jane Austen y las hermanas Brontë. El relato en primera persona de Mary Reilly, la criada del Dr. Jekyll, parece una reescritura del texto de Stevenson que surgiera de la pluma apasionada de Charlotte Brontë o Daphne du Maurier. La idea original que aporta *Mary Reilly* no se encuentra en su cambio del punto de vista, sino en una interpretación pasional de los oscuros acontecimientos que se cuentan en la historia. Stephen Frears, a través de su escritura cinematográfica, concibe la historia desde el alma de su heroína, para quien construye un universo poético propio, desde las fibras de su ser. Frears flota suavemente con su cámara sobre los tejados y las chimeneas de la residencia de Jekyll, envolviendo el universo de la historia con un halo de magia y misterio. Como Jane Eyre y Mrs. de Winter en *Rebeca*, Mary Reilly ingresa en una mansión/castillo con enormes habitaciones, escaleras infinitas y bibliotecas cuyas paredes esconden secretos. En estas historias aparecen desfilando, como telón de fondo, ejércitos de sirvientes que se encargan de encender los carbones de las grandes chimeneas y de lustrar las bandejas de plata para atender a un solo amo enigmático y melancólico. Hay siempre salas prohibidas y jardines abandonados que florecen y se transforman con la presencia de la heroína. Para algunos estudiosos de la literatura inglesa *Jane Eyre* es la primera novela moderna, porque ella pone fin a la idea de la mujer *del hombre* y da lugar a un nuevo modelo de mujer que trata al hombre de igual a igual.

En la relación que crece entre Mary y su Amo, no existen barreras sociales ni de sexo, porque los dos se encuentran navegando juntos dentro de *este sueño tan extraño*.

**La mansión Jekyll.** La casa es un personaje en sí mismo y está ligada con el paisaje de los pensamientos de Mary y su "Amo". La casa de Jekyll con sus paredes oscuras hace resaltar en un claroscuro el brillo de las porcelanas y la cofia blanca de Mary: es el escenario donde se teje este sueño turbio. El patio central, un hueco vacío y lóbrego, tomado desde planos cenitales, es de alguna manera el espacio simbólico que define una historia introspectiva donde todo parece mirar hacia adentro. Frears usa ese centro como eje o pivote para desplazar su mirada a través de la cámara. Desde allí se mueve sin necesidad de recurrir a cortes de planos, pudiendo mostrar las salas del amo y las partes "sucias" del servicio como dos regiones divididas que forman parte de una misma casa. La idea visual es brillante porque cala directamente en el conflicto de Jekyll, en su esfuerzo por dividir dos partes de su persona que no pueden existir separadas y tampoco juntas.

El puente colgante que une la casa con el laboratorio es el puente que une el presente de Mary con su infancia. A través de él, Mary vuelve a entrar en la dimensión del horror. Mary Reilly se siente segura en la casa porque se mueve dentro de un espacio emocional que no le resulta ajeno. El terror estaba instalado en su vida desde muy pequeña y había aprendido a caminar en las sombras.

En la cocina de la casa Mary tiene que agarrar una anguila que revive con el calor de sus manos y ella se estremece de horror. La escena está relacionada con la sensación de que todos los fantasmas del pasado de Mary se despiertan con su llegada a la casa del Dr. Jekyll.

Es precisamente la inquietud producida por lo escondido, lo oculto, aquello que une a Mary Reilly con su Amo. *Hide*, que se pronuncia como Hyde, significa en inglés *esconder*. Son las cicatrices de la piel que esconden el pasado de Mary las que despiertan la curiosidad de Jekyll, y es el desconfort que esconde su Amo lo que la conecta con la terrible figura de su padre. Algo aun más profundo une a estos personajes: el miedo que ambos sienten de sí mismos. Ni Jekyll/Hyde ni Mary proyectan sombras sobre las paredes: ellos son su propia sombra. Hyde es la sombra de Jekyll que lo absorbe hasta convertirlo en su sirviente. Las paredes oscuras de la casa parecen la prolongación del mundo de sombras que Mary y Jekyll llevan dentro de ellos. Los contrastes están dados por los colores y las texturas y no por la dureza de las sombras. La iluminación es suave y evanescente, como si un delgado velo de niebla disolviera los bordes de las imágenes.

**Sirvientes y amos.** En la novela de Valerie Martin, en su diario personal, que es la forma que asume el relato, Mary Reilly nunca deja de usar la mayúscula para referirse a su "Amo". *El secreto de Mary Reilly* es una historia de sirvientes y amos, que remite a los sirvientes y amos que viven en el interior de cada personaje. "Yo también tengo un amo", le dice Jekyll a Mary en la novela original, "y el mío es más exigente que el tuyo si alcanzas a concebirlo". El pulcro, intachable Sr. Poole, el mayordomo que se encarga de mantener el orden y el control de la casa, aparece asociado fuertemente con la figura del propio Jekyll. Este deja entrever mucha rabia cuando se refiere al mayordomo como el "virtuoso Poole". Probablemente Jekyll ve en Poole la encarnación de su parte más rígida y severa. Poole refleja al Amo que Jekyll lleva dentro de sí. En la novela de Stevenson, Jekyll confiesa: "la peor de mis faltas consistía tan solo en una disposición alegre, ansiosa de placeres [...] que resultaba muy difícil de conciliar con mi imperioso deseo de llevar la



Julia Roberts en *El secreto de Mary Reilly*

cabeza muy erguida y ostentar ante el mundo una actitud más solemne que la habitual [...]. La necesidad de ocultar mis goces me había condenado a una profunda duplicidad [...]. Lo más exigente y rígido de mis aspiraciones me llevó a ser tal como era y separó en mí esas dos regiones del bien y del mal que dividen y completan nuestra doble naturaleza". A través de un trabajo maravilloso, Frears logra que todo este conflicto se despliegue a través de la puesta en escena. La ciudad mítica de la historia (reconstruida en estudios) está inspirada en la ciudad fracturada de Edimburgo, donde vivió y escribió la novela el propio Stevenson. La personalidad dividida de Jekyll y Hyde, cuenta Frears, se refleja en el pueblo nuevo y el pueblo viejo de Edimburgo. El pueblo nuevo, donde vivía la familia de Stevenson, era el lugar de la sociedad decente, pero los burdeles, cantinas y otras atracciones sórdidas del pueblo viejo seducían a muchos de los ciudadanos más finos de Edimburgo, incluyendo al propio Stevenson, quien alguna vez dijo tener "un genio para la moralidad pero ningún talento para ella". La construcción que hacen Frears y el guionista Christopher Hampton del personaje de Jekyll es infinitamente más sutil y compleja que la polarización tan elemental que presenta Stevenson y la mayoría de las versiones para el cine. El personaje está concebido como si fuera una moneda que en lugar de ser opaca es traslúcida: de un lado se ve con claridad el perfil de Jekyll, pero en un segundo plano también se puede ver el de Edward Hyde. Dando vuelta a la moneda el efecto es igual pero invertido.

En *El secreto de Mary Reilly* se tiene la extraña sensación de que todo está dividido y ligado al mismo tiempo.

- El prostíbulo rojo de Mrs. Farraday parece la antítesis de la casa penumbrosa de Jekyll. Sin embargo, el cuarto que alquila para su discípulo está decorado de la misma manera que la mansión Jekyll. Jekyll y su mundo reaparecen y se

filtran en el mundo de lo *hidden* (oculto). La división total resulta imposible y la puerta del impecable laboratorio es tan roja como las paredes del prostíbulo.

- En el castillo encantado de Jekyll, el pasado *hidden* de Mary se hace presente. En ese universo, presente y pasado conviven simultáneamente.
- Mary Reilly se siente atraída por Jekyll y también por Hyde, que son dos y uno al mismo tiempo.
- La escena de la metamorfosis no es visualizada como la simple mutación de un cuerpo en otro sino como una lucha de dos seres irreconciliables que no pueden habitar el mismo cuerpo.

La complejidad del personaje se expresa en la escena en la que Mary le pregunta a Hyde: "¿Qué le hizo a mi Amo?", y este le responde: "¿Por qué no se pregunta qué me hizo él a mí?".

Hay algo del Valmont de *Relaciones peligrosas* en este Hyde. La amoralidad de ambos personajes se derrumba cuando se los muestra capaces de morir por amor. Valmont y Hyde mueren en un territorio moral que los redime y los tiñe de romanticismo.

La adaptación para el cine agrega otro final al que aparece en el libro. Allí el relato se cierra cuando Mary se tiende junto a su Amo muerto cubriendo los cuerpos con su enorme capa, sin importarle lo que el mundo pudiera pensar de ella. En la película aparece este final, pero se produce una elipsis y se vuelve a Mary de pie, despidiéndose con la mirada. La figura de Hyde tendido muerto aparece en ese momento y Mary, de espaldas, avanza y se pierde lentamente en una espesa niebla. La silueta de Mary Reilly avanza sola llevando dentro de ella a sus amados Jekyll/Hyde. Está unida a ellos por una inmensa melancolía, y vivirán juntos por siempre en un castillo de tinieblas, sirviendo a esa enfermedad del alma a la que llamamos tristeza. ■

## Héroes anónimos

(Unstrung Heroes)

Diane Keaton

EE.UU., 1995

Con Andie MacDowell, John Turturro, Nathan West y Michael Richards.

Este es el segundo film dirigido por Diane Keaton que veo. Por cable, cada tanto dan su documental *Heaven*, pero aún no lo agarré. Pero ya se sabe, el cielo puede esperar. Recuerdo, eso sí, vagamente un telefilm, *Flor salvaje*, que se editó en video y que tenía a su favor una extraordinaria labor de Patricia Arquette y un material melodramático bastante bien dosificado bajo una mirada que privilegiaba el desarrollo de los personajes y el pequeño detalle.

*Héroes anónimos* tiene un poco de aquella *Flor salvaje*, y algo que la diferencia. Es, como aquel, un film pequeño, sin excesivas pretensiones, y también describe un ambiente familiar no muy convencional en una época lejana de la actual (aquel transcurría en un pueblito rural en la década del 30 y este en un suburbio a principios de los 60).

*Héroes anónimos* (basado en una novela autobiográfica de Franz Lidz, nombre adoptado por el personaje principal) cuenta la epopeya de un niño de doce años, hijo de un padre inventor y distante y de una madre que a los pocos minutos de comenzado el film evidencia una enfermedad terminal. Con este tema se han hecho miles de telefilms donde lo lacrimógeno era el motor y el lastre principal. No voy a negar que ese elemento está en el film de Keaton, pero por suerte no se lo subraya, aunque recomiendo a las almas sensibles llevar pañuelo. La visión de la historia pasa a través de los ojos del pequeño Nathan. El chico, que no se entiende con su padre y que de la noche a la mañana se ve privado de la vitalidad y el cuidado de su madre, busca —y encuentra— refugio en las figuras de sus dos tíos paternos, un par de cálidos locos de atar, alegremente desatados, pese a sus costumbres de linyeras, coleccionistas de pelotas de hule, diarios viejos y cuanta cosa se encuentre abandonada a su alcance.

Estos dos personajes son a la vez el equilibrio del desequilibrio frente al drama que se avecina en el hogar de Nathan. Y también son la entrada del relato a otro tono más alocado, casi bordeando lo fantástico, y doblemente lunático, que a veces desbarranca la unidad un poco. Pero como lo que se cuenta es en definitiva una historia-refugio desde los ojos de un niño, tampoco es incoherente que las escenas en el departamento de los tíos adquieran una atmósfera totalmente diferente de las que se desarrollan en el hogar de Nathan, con su madre enferma. Ambos tonos están bien, pero da la sensación de que a veces no se integran del todo, pese a la indiscutible inteligencia de Keaton para no cargar las tintas con un material tan sensible. El paseo del niño entre el depósito de cachivaches de sus tíos, que además son judíos practicantes, recuerda

al rescate del protagonista de *Fanny y Alexander*, en la casa de su tío mago, sin la inclusión de elementos siniestros. Pero a Keaton (y a su guionista Richard "Madison" LaGravenese) le interesa más el mundo de los afectos cercanos que la metafísica. Hay una poética sobre el atesorar los recuerdos que es lo que tiñe al film de una cálida melancolía y que es en definitiva la de recuperar el poder de las imágenes para sobrevivir a las pérdidas. Allí están todos esos fragmentos de home-movies que el joven Nathan se preocupa por conservar, en una conciencia de la construcción de la memoria.

Conscientemente o no, Keaton rinde un homenaje sentido al cine íntimo, hogareño, ahí donde se agitan figuras que ya no están físicamente pero sí en el corazón, y a través de ellas al cine todo. Además, nos regala una de las más hermosas escenas de despedida final, una verdadera muerte dulce, filmada con sobriedad y delicadeza. Frente a tanta glorificación de masacres gratuitas, esa despedida se convierte en una fuerte vindicación de la vida. Ah, y Andie MacDowell y el pibe están perfectos. Para ser un film pequeño hay dos o tres escenas, como la que comenté recién, que realmente son muy grandes y no golpean bajo. Van directo a ese sitio donde nos hacemos los duros, y nos ganan de buena fe. ■

Alejandro Ricagno

## Otelo

(Othello)

EE.UU., 1995

Oliver Parker

Con Laurence Fishburne, Irène Jacob, Kenneth Branagh y Nathaniel Parker.

La vuelta a las grandes obras de la literatura revela la actual miseria del cine *mainstream*, su rechazo visceral a la experimentación y su apuesta ciega a las fórmulas consagradas. El *Otelo* de Oliver Parker —desde ya, nadie va a recordarlo de esta manera— es un *Otelo* antiwellesiano o, para dejar en claro su relación de inferioridad, prewellesiano, no solo porque el film de Welles (1949-1952) haya sido realizado al margen de la industria, sino porque muestra una vez más la falta de riesgo estético que caracteriza al acercamiento de Hollywood a los clásicos. Y lo peor de todo en esta película mediocre es el continuo desperdicio de ideas que, inspiradas por un texto inmejorable, podrían haber servido para una versión moderna de la obra de Shakespeare. La elección del punto de vista de Yago para contar la historia, que lo haga mirando a cámara como si buscara la identificación del público con su condición de resentido (cuando en realidad le está advirtiendo sobre la presencia del artificio), la exposición de su plan como un juego perverso mucho más placentero que el sexo o la política, hacen pensar que la tragedia podría haber sido reinterpretada desde un optimismo maquiavélico muy a tono con la mirada cínica de cierto cine actual (*Perros de la calle*, *Tiempos violentos*, *Los sospechosos de siempre*).

La decisión de poner a Yago como protagonista habría sido un acierto mayor, de no haber sido malogrado por el tratamiento convencional que se le da a su venganza. Parker no termina de entender que Yago no deja de ser lo que a veces se llama un *hombrecito* (él mismo reconoce que "no todos pueden mandar"), que solo aspira a ser el vasallo preferido de un señor al que nunca le disputaría ni su poder ni su mujer. Su vocación de *segundo* lo convierte en un personaje trágico de una manera muy diferente a la que lo son los *grandes hombres*. En última instancia, su maldad de perdedor es la más temible de todas no por ser gratuita, sino por estar justificada, porque no hay peor maldad que la que nace del resentimiento por no ser reconocido en la lealtad. Todo traidor es alguien que alguna vez ha sido demasiado leal y ha sido a su vez traicionado. Welles había sabido ver en esta disputa por el vasallaje la debilidad de un mundo de apariencia ordenada que se desmoronaba desde sus cimientos ante la primera sospecha de traición. Por eso había elegido la relación Otelo-Yago (dos personajes que se sienten igualmente traicionados) como eje de un cambio en la mirada, que pasaba sin mediaciones del orden al caos. De un instante a otro, los celos de Otelo invertían la figura de Desdémona para hacer desaparecer a la *santa* y poner ante sus ojos a la *puta* que él necesitaba ver. Del mismo modo, Yago negaba el liderazgo de su jefe y sus virtudes como guerrero para poder verlo simplemente como un hombre esclavizado por sus pasiones. Pero Welles había encontrado en el texto de Shakespeare un sentido profundamente desestabilizador al que podía responder con una puesta en escena estrictamente cinematográfica, que estaba acompañada desde la compaginación por un criterio prodigiosamente moderno. Parker, en cambio, se regodea en la comodidad del cine de *qualité*, como si de la filmación misma de las grandes historias se desprendiera algún sentido trascendente que no necesitara de los prodigios del cine. ■

Silvia Schwarzböck

## El cóndor de oro

Argentina, 1995

Enrique Muzio

Con Pablo Alarcón, Ulises Dumont, Blanca Oteyza y Héctor Bordoni.

Un joven indígena y un arqueólogo van en busca de tres anillos que juntos cumplen una leyenda. Los ayudará un viejo amigo del padre del arqueólogo y una joven española que encuentran en el camino. Pero las cosas no serán fáciles porque los anillos están en distintos puntos del país y un grupo de norteamericanos malos los perseguirán para adueñarse de ellos. Bueno, la idea de que los norteamericanos sean los malos es una inversión de roles divertida para el cine de género. Que la institución que representen se llame Jones y sea una especie de museo-empresa que se afana todo es una cita-respuesta que resulta graciosa, aun para los que amamos a Indiana Jones. Pero la cosa no va mucho más allá. Porque la respuesta a un

género cinematográfico acaparado por un país no se sostiene a través de estos dos elementos. Aquí es bueno descartar una extensa comparación entre *Indiana Jones y El cóndor de oro* porque no hay un solo rubro artístico o técnico en el que las películas se toquen. Y en lo ideológico la respuesta nunca se completa y se pierde por el retrato difuso de los villanos del film. Pero no solo por eso, la idea de corregir la incorrección política de los films americanos no es razón suficiente para arruinar un film; la ecología, la búsqueda de las raíces y el respeto por las minorías es algo que no tiene por qué enfrentarse con la idea de hacer un buen film. Pero no hay que dejar pasar una cosa. No se responde a la segregación diciendo el mismo discurso pero al revés. Además la corrección política termina cuando un homosexual es mostrado como un malvado traicionero y repugnante. Que puede serlo, pero no aquí, porque contradice la idea de defender a las minorías.

Pero, por otra parte, las escenas están resueltas con muy poca habilidad y demasiada pereza (la escena del primer robo es lamentable). Hay otras, todas las del joven indígena y la española entre muchas, en las que me invadió una vergüenza ajena que me obligaba a esconderme detrás de mi campera. No culparé a los actores por esto, los diálogos son imposibles y las situaciones absurdas sin querer serlo. Se juntan las vistas del globo (la quietud del globo se contradice con el movimiento de las vistas de Buenos Aires) yendo hacia el Norte por la avenida 9 de Julio con uno que va hacia el Sur cruzando el Riachuelo. Esto no importaría si no fuera por el afán desmedido de decirnos cómo es nuestro país, lo que los obligaría, creía yo, a mostrarlo tal cual es.

Las situaciones ridículas se acumulan, la chica es poco más que el romance de turno y en un momento tanto ella como el indígena cantan sendas canciones frente a un público que los aplaude al mejor estilo película de Sandro. No me reí nunca en las escenas de humor, solo en estas supuestamente serias. Pero hay algo más para decir de *El cóndor de oro* y es que su mensaje ecologista no es nunca pretencioso y su contenido político es turístico pero más cercano al afecto por la tierra de uno que al nacionalismo en sus peores variantes. La película es mala y mucho, pero no muy aburrida, no sufrí su duración, no salí del cine insultando o con dolor de cabeza.

La crítica se ensañó sin problemas con este film. Seguramente porque no tiene el poder que han tenido otros. Es fácil criticarlo porque no trae consecuencias. Pero *El cóndor de oro* está muy por encima de *Lola Mora*, otro film nacional que por milagros del poder no fue criticado con la dureza que correspondía. Aun cuando es una vergüenza absoluta. Aunque aburre cien veces más, patotea a los espectadores y se da corte de obra maestra cuando es un bodrio imperdonable. *El cóndor de oro* cuenta una historia de manera precaria, *Lola Mora* no cuenta nada, o mejor dicho no narra, porque sí cuenta y todo mal. Convierte en adalid del feminismo a una mujer que no lo era, en una época en que muchas sí lo fueron y entregaron su vida a él. *El cóndor de oro* es muchas cosas, pero ya no será la peor

película del año. No debe confundirse mal cine con malas intenciones. ■

Santiago García

puntaje de otras malas y malísimas películas nacionales estrenadas este año. ■

Gustavo J. Castagna

## Juego limpio

**Hebert Posse Amorín**  
Argentina, 1991-1992  
Con Daniel Miglioranza, Silvina Rada, Luisa Albinoni, Alfredo Iglesias y María Luisa Robledo.

Ex crítico de cine, realizador de dos cintas anteriores (*Sin querer queriendo*, *Después de ayer*) y coguionista de Vieyra en *El poder de la censura* y *Todo o nada*, el señor Hebert Posse Amorín debe andar feliz por la vida y loco de contento. Ocurre que su último opus, que tiene ya varios años, se estrenó en el Complejo Lola Mora (perdón, Tita Merello) sin ninguna difusión, sin prensa, sin publicidad y sin nada. Sucede que el INCAA, bajo el amparo de la bendita ley, decidió proteger y beneficiar económicamente a otro director argentino con las 70 lucas que le corresponden por la sola exhibición de la película.

Lo que pocos saben —seguramente, *Juego limpio* se proyectará en ATeCE en poco tiempo— es que el tercer HPA da la impresión de que no está terminado. O de que no se filmó nunca. O de que se trató de un sueño. O de que todo fue una pesadilla. Parece un producto casero realizado por alguien pre-amateur. No se respetan las reglas mínimas del lenguaje (es más, uno cree que la película no pasó por la sala de montaje), los actores (o los que andan por ahí) parece que se aprendieron los parlamentos dos minutos antes de hablar, y la historia, ¿historia?, pretende parodiar al género policial, con Miglioranza haciendo de Bogart *grasa*. *Juego limpio* no sirve ni siquiera como producción *trash* porque a la media hora ya irrita tanto despropósito y tantas pavadas que ocurren en la cinta de HPA. En *Un diccionario de films argentinos*, de Manrupe-Portela, el realizador de este engendro dice: "es una apuesta a la ilusión donde el juego permanente entre la realidad y la fantasía la hacen diferente". HPA tiene razón: *Juego limpio* es distinta, supera todo lo pensado y eleva el

## La jaula de los pájaros

(The Birdcage)

**Mike Nichols**  
EE.UU., 1995  
Con Robin Williams, Gene Hackman, Nathan Lane, Dianne Wiest y Hank Azaria.

Remakes hubo siempre. Solo que ahora ocupan un lugar excesivo. Algunas sirven para que se vuelva a hablar de la película en la que se basan. Otras, para que un nuevo director le imprima una nueva mirada a una película de otra época. Hay remakes que solo sirven para que los espectadores norteamericanos no tengan que leer subtítulos. Hay muchas malas, unas pocas realmente buenas y una gran mayoría inaceptables, pero todas ellas inútiles. *La jaula de los pájaros* no es otra cosa que una remake de *La jaula de los locos* (Francia-Italia, 1978) de Edouard Molinaro. Esta versión fue dirigida por Mike Nichols (quien supo hacer mejores films) y el guión es prácticamente el mismo. La historia de una pareja gay que tiene que realizar un simulacro de familia "común" ante los futuros suegros conservadores del hijo de uno de ellos. La primera sorpresa viene dada porque la pesadilla que esperaba ver no es tal, y todo funciona con simpatía. La otra sorpresa fue



NOMINADA AL OSCAR  
Mejor Guión Original  
PETER JACKSON  
FRANCES WALSH

KATE WINSLET  
NOMINADA AL OSCAR  
Mejor Actriz de Reparto  
por "Sensatez y Sentimientos"

LEÓN DE PLATA  
Mejor Película  
FESTIVAL DE VENECIA

TRO MEDIA AWA  
emio de la Critt  
TORONTO FILM FESTIVAL

MELANIE  
LYNSKEY

KATE  
WINSLET

No todos los ángeles  
son inocentes

Un film de  
PETER JACKSON

**CRATURAS  
CELESTIALES**

HEAVENLY CREATURES

La historia real de un crimen  
que conmovió a una nación

OSCAR

PRODUCCIONES A...  
CRATURAS CELESTIALES: MELANIE LYNSKEY, KATE WINSLET, SASHI PERSE, DIANA LEVY, GERRON SMYTH, OTONOR...  
DIRECCION: PETER JACKSON. GUIÓN: FRANCES WALSH, PETER JACKSON. MONTAJE: JIM BOOTH. SONIDO: PETER JACKSON.

**SENSACIONAL ESTRENO**

que al revisar la película de Molinaro lo único que me resultó simpático es Michel Serrault, en realidad su trabajo es memorable y justifica la fama de la película. Pero el original es de un humor burdo y desagradable, donde los gays están estereotipados, aunque no por intolerancia, ya que todos los personajes están exagerados hasta lo insoportable. Lo que la remake tiene a su favor es un trabajo de pulimiento del humor y cierta prolijidad general, pero hacer un film protagonizado por personajes gays era más jugado en 1978 que en 1996, y ese es un mérito que tuvo la primera versión a pesar de todo. *La jaula de los pájaros* es una adaptación (también la otra lo era, pero de una obra de teatro) que mejora pero no agrega nada a la anterior, solo le hace un acondicionado y puesta a nuevo. Pero por debajo sigue siempre el mismo trazo grueso del guión original. *La jaula de los pájaros* es un film muy mediocre que se sostiene por la profesionalidad de todos los que participaron en ella. Una semana más tarde vi *Criaturas celestiales* de Peter Jackson, que demuestra que no solo alcanza con ser profesional, sino que también hay que tener talento, imaginación y pasión por el cine. ■

Santiago García

## Hundan al Belgrano

Argentina-Gran Bretaña, 1995  
Guion y dirección de Federico Urioste.

El tema Malvinas ha sido poco tratado por el cine argentino. Sea en ficciones o en documentales, la guerra de Malvinas solo apareció específicamente tratada en *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin, y en un par de documentales donde lateralmente se tocaba el tema. *Hundan al Belgrano* es el primer acercamiento global a la historia de Malvinas, entendiéndose por esto a los orígenes del conflicto, a la guerra en sí misma y a la totalidad de los momentos políticos que se sucedieron durante más de dos meses, primero de alegría y más tarde de dolor, desde el comienzo de las hostilidades hasta la rendición de los militares de la dictadura. El film de Urioste repasa minuciosamente cada uno de los detalles que llevaron al conflicto, estudia con detenimiento los propósitos bélicos de Argentina e Inglaterra y el papel cumplido por Estados Unidos, investiga los ambiguos objetivos de Margaret Thatcher entrevistando a un periodista inglés y, durante casi dos horas, elabora un relato donde se acumula suficiente información e imágenes de archivo, algunas muy conocidas y otras inéditas. El problema, como siempre ocurre tratándose de un documental, es la forma de exponer el material. Por momentos, *Hundan al Belgrano* no sale de un discurso escolar y redundante sobre un tema que necesitaba una mayor elaboración y trabajo y que también requería un planteo más comprometido y no tan ilustrativo. Por ejemplo, ciertos parlamentos desde la voz en off (inequívocamente cadenciosa, sentenciosa y digna de un comunicado) suman más información que las mismas imágenes.

Además de ese desequilibrio entre lo que se verbaliza y lo que se muestra, hay ciertos segmentos de la película que reiteran conceptos sobre estrategias militares, subrayando la importancia del armamento bélico de los dos bandos, un tema de interés limitado para el espectador. En todo caso, *Hundan al Belgrano* carece de todo poder de síntesis y desalienta por la escasa emoción que transmiten sus imágenes. Es que estamos ante un informe totalizador que no logra escapar de la pereza formal del lenguaje de la televisión y no ante un documental donde se vislumbre la mirada de su realizador, como si ocurría, por ejemplo, en *Historia de Brasil* de Glauber Rocha o, sin ir tan lejos, en *Cazadores de utopías* de David Blaustein.

Un tema complejo que todavía nadie se atrevió a tocar sobre aquellos días de Malvinas es el rol cumplido por la gente que a través de los comunicados oficiales siguió la guerra desde la radio y la televisión. Aquella que coreó su patriotismo viviendo a Galtieri el 2 de abril cuando un par de días antes esa misma gente u otra había sido apaleada en Plaza de Mayo. O aquellos que fueron a la plaza para insultar a los militares una vez conocida la rendición. Justamente, este es un tema que aún permanece sin cuestionamientos y que *Hundan al Belgrano* no analiza, dejando que las imágenes fluyan sin interrogantes: las idas y vueltas de una masa arrastrada por el autoritarismo de un grupo de uniformados que veía que sus días estaban contados. Pero claro, esa ya sería otra película. ■

Gustavo J. Castagna

## Antes y después

(Before and After)

Barbet Schroeder  
EE.UU., 1995

Con Meryl Streep, Liam Neeson,  
Edward Furlong y Alfred Molina.

Hace pocos días vi *Horas inciertas*, el primer largometraje de Bertrand Tavernier, en el que —adaptando un relato de Georges Simenon— se muestran las modificaciones que se producen en la existencia de un relojero viudo, de vida rutinaria y mediocre, al ser acusado su hijo de cometer un asesinato. En este film, Tavernier, sin la grandilocuencia y solemnidad de obras posteriores, plantea el acercamiento de un padre a su hijo a través de un hecho límite, con un relato discreto y optimista. Este introito viene a cuento de la última película de Barbet Schroeder, que parte de un hecho bastante afín: un muchacho que es acusado del crimen de su novia y la repercusión que este hecho provoca en su familia. Es curioso el camino recorrido por Schroeder, quien fue creador de la famosa productora francesa Les Films du Losange, responsable de la mayoría de los films de Eric Rohmer, y que en los años 70 consiguió cierta reputación de director maldito. Pero a partir de su llegada a Hollywood se fue deslizándose progresivamente hacia los caminos del

*mainstream* más convencional. A diferencia de la película de Tavernier, *Antes y después* —entre otros déficits— muestra un guión débil y sin nervio de Ted Tally, el de *El silencio de los inocentes*, e intenta hacer una reflexión presuntamente provocativa sobre las ambigüedades de la Verdad y la Justicia (por supuesto que ambas con mayúscula) y según el modelo hitchcockiano (con perdón del maestro) sobre la precariedad de lo aparentemente seguro y estable, pero solo resulta ser un relato conformista y convencional, reivindicativo de la institución familiar. Dentro de una puesta rutinaria y sin luces y un grupo de actores que oscilan entre el desgano y la impavidez, solo Alfred Molina parece no tomarse las cosas demasiado en serio, dotando a un par de secuencias de una dosis de humor y vitalidad que son lo único rescatable de este film mediocre y prescindible. ■

Jorge García

## Asesino virtual

(Virtuosity)

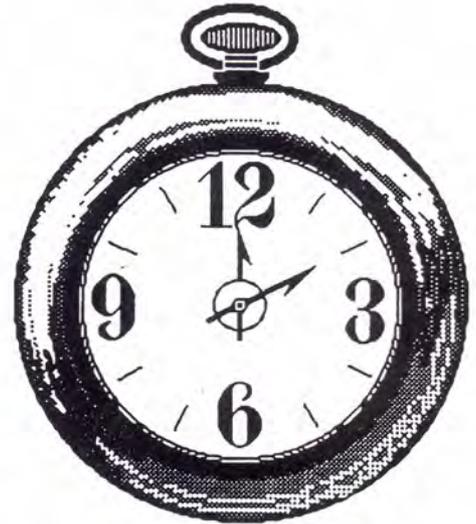
Brett Leonard  
EE.UU., 1995

Con Denzel Washington, Kelly Lynch,  
Russell Crowe, Stephen Spinella,  
William Forsythe y Louise Fletcher.

Brett Leonard es un director que ha decidido pasar a la historia como aquel que se dedicó a desarrollar la realidad virtual en el cine. No sé si lo hace por vocación o por un contrato con una empresa. Pero como sea, esta característica era lo peor de sus films anteriores, *El hombre del jardín* y *El reino de las tinieblas*. *El reino de las tinieblas* era muy superior a *El hombre del jardín*, lo que indicaba una recta ascendente. Dicho y hecho, *Asesino virtual* es el mejor film de Brett Leonard (lo que no lo califica ni entre los mejores diez de este año), justamente porque la computadora está donde debe estar y no en cualquier lado. Porque la historia tiene vueltas de tuerca interesantes, como por ejemplo la insoportable cuestión del malo que no muere, que aquí es burlada con inesperada habilidad. La idea de que lo virtual invada lo cotidiano y se transforme en una pesadilla es interesante y no solo sirve para hablar de la sociedad actual sino también del propio director. Tratando de sobreponerme a lo que acabo de escribir en la oración anterior, que de alguna manera coloca a Leonard como un autor, hay que mencionar algo que venía a mi memoria cada vez que veía un film del director; aquí hace un pequeño papel Louise Fletcher, que sirve como homenaje a la película pionera de la realidad virtual en el cine: *Brainstorm* (1983) de Douglas Trumbull; allí interpretaba un papel parecido. Brett Leonard vio un par de películas y tomó nota. ■

Santiago García

Tómese todo el tiempo  
que necesite...  
pero su **Salud**  
se puede quebrar  
en cuestión de segundos

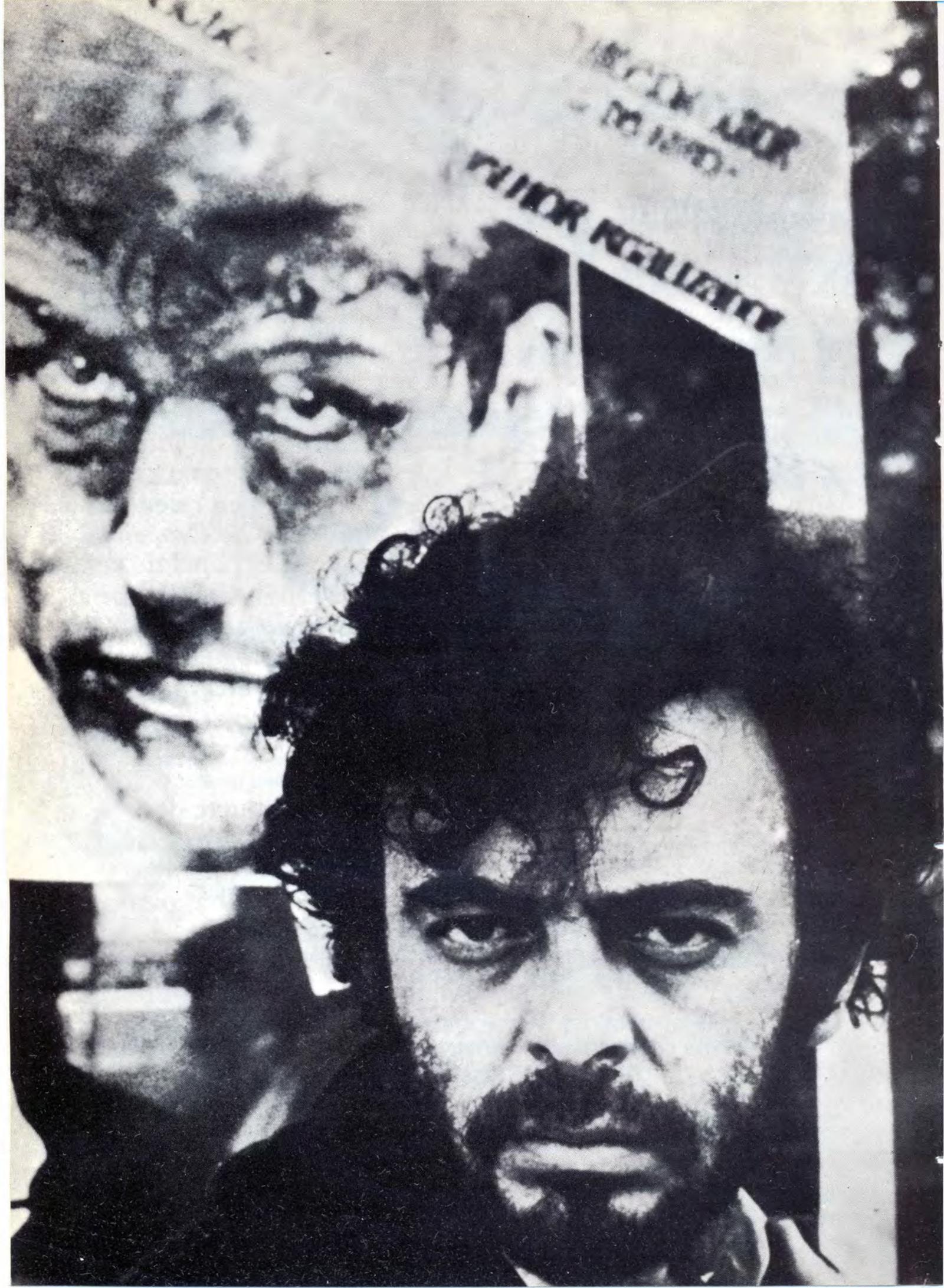


**BIOS** sistemas  
de salud

- Todas las especialidades y prestaciones complejas de última generación (Cirugía Cardiovascular, Videoartroscopía, Neurocirugía, etc.) que muy pocos pueden ofrecerle.
- CIMU, Centro Integral Médico Urquiza, el CENTRO MEDICO PROPIO de BIOS**
- Un Policonsultorio de mediana complejidad con equipamiento de avanzada, el más calificado cuerpo de profesionales, de destacada actuación en nuestro país y en el exterior.
    - Los más importantes Centros de Atención y Diagnóstico.
  - Un exclusivo Sistema de Cobertura Internacional que le permite acceder a interconsultas y tratamientos en los más importantes centros del mundo.
  - Un moderno CENTRO ODONTOLÓGICO PROPIO con avanzada tecnología
- EXCLUSIVOS CONSULTORIOS MÓVILES PARA ATENCIÓN DOMICILIARIA DE EMERGENCIAS ODONTOLÓGICAS**

**CADA VEZ MÁS CERCA**

Cullen 5214 • (1431) Capital Federal  
Tel. 521- 1111



**G**lauber Rocha (1939-1981) fue una singularidad en el mundo cinematográfico. Ni su vida ni sus películas fueron comunes. De una popularidad enorme en su país y de una repercusión notable en el extranjero, el mayor cineasta latinoamericano de la historia es hoy poco más que un secreto. Alguna vez se lo consideró la aparición que el cine necesitaba.

Tiempo más tarde se transformó en uno de esos nombres que es urgente olvidar. Visto desde esta actualidad global y mezquina, su tiempo y su obra resultan misteriosos. No creemos ya que el cine pueda cambiar el mundo, ni siquiera que pueda ser testimonio o profecía. Y si seguimos diciendo que es un arte, es más por costumbre que por convicción. Tampoco creemos que un país del tercer mundo pueda tener una cinematografía. Y menos que esa cinematografía pueda discutir de igual a igual con las del primero. En todas estas cosas que hasta nos suenan contradictorias creyó Glauber, como lo llamaban sus compatriotas que practican la costumbre de privilegiar el nombre de pila acaso para convertir el mito en intimidación. Y no hay duda de que fue a su modo un mito. Si en Brasil su apellido se encogía, en Francia se agrandaba su cuerpo. En el documental *El hombre de los cabellos azules*, un título por demás sugestivo, varios de los entrevistados coinciden en hablar del cuerpo enorme de Glauber, cuando el cuerpo en cuestión era bajo y más bien enjuto. Hubo una época en la que el sueño de Glauber parecía estar al alcance de la mano. Su sueño fue en parte el Cinema Novo (alguien dijo alguna vez que el Cinema Novo era lo que pasaba cuando Glauber estaba en Río), pero sus películas superaron a las de sus compañeros en ambición y en poesía. El sueño de Glauber fue también el de un cine que no solo contuviera todas las contradicciones del mundo, sino que al mostrarlas en su intensidad máxima, fuera también la ventana para ver su devenir. El resultado de esta empresa fue su muerte prematura y la misma sensación de exceso para sus contemporáneos que terminó acompañando los días de Welles y Pasolini. Desde la Argentina, redescubrir la vida y la obra de Glauber es doblemente interesante. En primer lugar, porque nunca hubo aquí un cineasta parecido, alguien que pudiera tratar con igual comodidad lo popular y lo culto, alguien que pudiera mirar de frente al mundo sin excluir la política ni la leyenda. Y también porque el tiempo del Brasil de Glauber coincidió con una época de nuestra historia que transcurrió de tal modo que sus coincidencias superficiales ocultaron corrientes de pensamiento casi diametralmente opuestas. Pensar a Glauber desde aquí es sorprenderse constatando una dimensión ausente de nuestra cultura y hasta de nuestra imaginación política.

## Dossier Glauber Rocha

**E**ste dossier no es una revisión de la filmografía de Glauber Rocha, ni una evaluación de su estética. Es más bien una expresión de la perplejidad que resulta de toparse con una figura como la suya e intenta dar cuenta de la dimensión pública y artística del cineasta. David Oubiña trata sobre las complicaciones para entender su cine, Jorge La Ferla de sus innovadoras incursiones en el medio de la televisión. Los testimonios de primera mano de Sylvie Pierre y Orlando Senna son los de dos personas cuyas vidas se modificaron decisivamente por haberlo conocido. Gustavo Zappa, en cambio, no lo conoció a Glauber, pero aun así le inspiró uno de sus cuentos cinéfilos.

Quintín

# Prometeo furioso

por David Oubiña

*El arte revolucionario debe ser un mago capaz de embrujar al hombre a tal punto que ya no soporte más vivir en esta realidad absurda.*  
*Eztetyka do sonho, Glauber Rocha*

**La mirada de lo invisible.** Las películas de Glauber Rocha no se pueden ver. Literalmente. Porque no se exhiben; pero sobre todo, y antes, porque hay algo en ellas que se resiste a ser asimilado. Su apuesta por refundar los modos de visión transforma el lugar del espectador en un territorio incómodo, incierto, inquietante. Expulsado del film. En esto Rocha es tan intransigente como Rimbaud. Hay una fascinación por los extremos que tensiona estos films hasta el límite de lo visible.

Y, a la vez, sin embargo, pocas veces el cine ha pedido tan desgarradoramente ser visto. No se trata de histeria: estos films que rechazan toda visión necesitan desesperadamente conquistar alguna visibilidad; solo que no ceden a ningún disfraz que les dé un aspecto civilizado, decente, inofensivo. "Mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiese al argelino", escribió Rocha en *Eztetyka da fome*. Si la cultura dominante informa a la cultura sometida (en el doble sentido de imponer *informaciones* y modelar *formas*), entonces los films del Cinema Novo contribuyeron a revelar la ideología compleja de los discursos. Es decir: no solo el ascenso de problemáticas hasta entonces sumergidas, no solo la recuperación de materiales despreciados, sino básicamente la postulación de modos de representación liberados. El cine es una ontología y a Rocha le gusta citar a Brecht: "para nuevas ideas, nuevas formas".

Se trata, probablemente, del realizador que mejor ha tratado la relación entre materiales, representación e ideología en el cine latinoamericano. A diferencia de la mayor parte de los cineastas políticos, Rocha no construye sus films como una plataforma de propuestas. Aunque cada uno de ellos es un punto de no retorno, nunca dejan de exhibirse como lo contrario de un manifiesto. Es cierto que los domina el mismo gesto parricida e iconoclasta, el mismo tono exaltado y combativo, la misma vehemencia de la provocación. Pero no hay en ellos esa moral del deber ser, esa certeza petulante que sostiene a los manifiestos. El cine de Rocha no es la exposición de un programa sino la caldera de un pensamiento en acción. Y, si mira al futuro, es solo por la violencia destructora con que se deshace del pasado.

**Militancia del carnaval.** Mijaíl Bajtín analizó el mecanismo del carnaval como una cosmovisión alternativa que se permite desmontar lúdicamente todas las normas. Durante el carnaval, las expresiones bajas, heréticas y excluidas se apoderan del centro. Se trata, entonces, de una instancia de subversión que promueve el cuestionamiento de las jerarquías convencionales. Así, como un moderno Rabelais, Glauber Rocha construye en sus films una visión sediciosa del mundo. Acumulación caótica de discursos heterogéneos sin ningún rango, *Historia do Brasil* (1973) es una interpretación desmistificada de los procesos históricos y, al mismo tiempo, una reescritura de las relaciones entre cine e historia. Pero no hay films revolucionarios sin una completa alteración de los modos del discurso cinematográfico y, en este sentido, el experimento más extremo será *A idade da Terra* (1980) porque dinamita las bases mismas del dispositivo filmico. En esa última película no ha quedado en pie ninguna constante de representación a partir de la cual definir categorías absolutas de espacio, tiempo o narración. Mundo carnavalizado, "anti sinfonía de imágenes y sonidos", "cine del futuro", Glauber Rocha dirá: "ese film es para el cine lo mismo que un cuadro de Picasso para las artes plásticas. Yo estoy haciendo la pintura del futuro. Su colocación es única: es mi retrato junto al retrato del Brasil".

En efecto, ¿a qué se parece un film de Rocha? Se podría decir: la épica de Eisenstein arrasada por Godard. Pero eso solamente explicaría algunas líneas de filiación. Más bien, hay que definir los rasgos estilísticos buscando en sus propios films. Entre los mitos tradicionales y los mitos impuestos, entre Dios y el Diablo, no se trata de una disyuntiva frente a la cual optar sino de fatalismos de signo inverso: la doble cara de una misma alienación, una misma falsa conciencia que es preciso superar. Se trata, en todo caso, de la lucha del Santo Guerrero contra el Dragón de la Maldad. Es cierto, pero el mismo Rocha reconoce que esos roles responden a una interacción de fuerzas, que están en dinámica reformulación y que son ocupados por distintos actores sociales a medida que avanzan los procesos. Así, mientras San Jorge es inicialmente el cangaçoero que lucha contra Antonio das Mortes, luego será el propio matador de cangaçoeros el que enfrentará al dragón de los latifundistas. Para Rocha, el cineasta debe hacer honor al linaje de Prometeo: rebelarse y robar el fuego para los hombres. Un

Prometeo latinoamericano, semidiós humillado pero heroico, carnalizado y vehemente, furioso, desmesurado, violento. En *Cabezas cortadas* (1970), por ejemplo, en *Der leone has sept cabeças* (1970) y sobre todo en *Terra em transe* (1967) y en *A idade da Terra*, hay un frenesí destructor y una pasión de futuro que dificultan cualquier intento por remitir estos films a alguna tradición cinematográfica. ¿Cómo hacer cine político en el tercer mundo?, pregunta Rocha, y se responde: "La mayor contradicción del cine es su propio lenguaje".

**Una claze de gramátyka.** "El público brasileño —escribió el realizador— se halla esclavizado por el lenguaje de los films extranjeros, sobre todo por el de los films norteamericanos." El lenguaje es siempre un teatro colonial. Rocha lo desmonta, muestra la textura sobre la que se borda una proposición. Habría que leer, entonces, sus ensayos: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), *Revolução do cinema novo* (1981), *O século do cinema* (1985). Sintaxis trabada, entrecortada, fragmentaria, explosiva. Invención de palabras, juegos de sentido. Caligrafía desordenada de Glauber, desmelenada, caótica. Leer como en traducción. Leer, por ejemplo, "obrakynomatographyka", "cineterceyromundista", "ymperyalzmo" "xo-byz" (donde ya es casi imposible descifrar "show biz"). Ortografía de Glauber: anormal, desviada, pervertida. Escribir *PH* en vez de *F*, o *Z* en vez

de *S*; pero sobre todo *Y* en lugar de *I*, o *K* donde debería ir *C*. En sus textos teóricos y críticos, Rocha recupera la *K* y la *Y* que la lengua portuguesa solo conserva para palabras extranjeras. Palabras reescritas, deformadas, poetizadas. Un ripio, ahí donde antes había una fluidez. Cierta dificultad para leer, cierta violencia sobre el lenguaje. Proust: "los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera". Las palabras, las imágenes deberían desterrarse, volverse inubicables, tender a lo irreconocible. Solo así podrán encontrar una formulación nueva. Una *C* que se escribe como *K* sigue siendo una *C* pero, a la vez, ya es otra cosa que una mera *C*: una letra atravesada por nuevas sonoridades y nuevas configuraciones. Una letra más compleja y, por eso, más bella. Si dice más no es porque se trate de un signo sobrevaluado, sino porque nombra a las otras letras que hay en cada letra. Cuando Rocha recupera grafías y sonoridades que han caído en desuso, está historizando el proceso por el cual un lenguaje se constituye en sistema al reprimir las posibles variaciones a la regla. Por lo tanto, este gesto que rescata una reliquia no pretende rastrear una etimología porque no está animado por el afán arqueológico del origen. Ninguna folclorización, ningún atavismo. El anacronismo no es sino una caja de resonancia de lo actual y lo arcaico, en este caso, importa únicamente como sinónimo de todo lo relegado. Solo se ve realmente cuando se ve más.

Antonio das Mortes





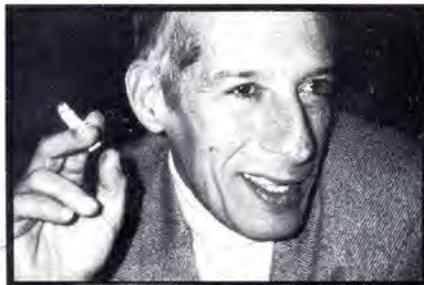
**La transparencia de los sueños.** Cine de iluminados, de místicos, pero únicamente en tanto desmisticifica e ilumina. Solo una lucidez auténtica deviene traslúcida. Toda la filmografía de Rocha (su "obrakynomatographyka") es el esforzado trabajo por desfetichizar un punto de vista que se ha entronizado como cosmovisión. Junto a la inclasificable *A idade da Terra*, *Terra em transe* es el film que ha llevado más lejos esa propuesta: intencionalmente hermético, abiertamente caótico, Rocha entiende que la transparencia del realismo es una simplificación y que solo

#### Filmografía

*Patio* (1959) (cortometraje); *Barravento* (1961); *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964); *Amazonas*, *Amazonas* (1966) (cortometraje); *Maranhao 66* (1966); *Tierra en transe* (1967); *Cáncer* (1968-72); *Antonio das Mortes* (1969); *El león de siete cabezas* (1970); *Cabezas cortadas* (1970); *Historia de Brasil* (1974); *Claro* (1975); *Di Cavalcanti* (1977) (cortometraje); *Jorjamado no cinema* (1977) (mediometraje); *La edad de la tierra* (1980).

los diferentes matices de lo oscuro permitirán acceder a una claridad más rica y compleja. Desde el título: *transe* remite tanto a un letargo hipnótico como, en el reverso, a su puesta en crisis. Igual que en el frenesí de un carnaval: alienación y subversión a la vez. Rocha incorpora la contradicción como componente estructural. Film carnavalizado, entonces, antidramático, operístico. Robert Stam llama la atención sobre su ruptura espacial y temporal, sobre la ausencia de planos de establecimiento y la proliferación de falsos raccords, sobre la discontinuidad de la banda sonora y el retoricismo de las actuaciones: "Rocha se interesa menos por la forma en que se desarrolla la acción que por la *anatomía* del conflicto. La narración del film es constantemente descarrilada, deconstruida, reelaborada, de manera tal que los incidentes quedan fragmentados, subordinados a un análisis de sus fuerzas políticas". Hay un populismo estético que debe denunciarse como expresión de la demagogia política. Brechtianismo de Rocha: reflexionar sobre la violencia, no hacer de ella un espectáculo, dirá el realizador.

Cine de hambreados, de hambrientos, pero solo en tanto se confronta a una voracidad insaciable. En *Ezetyka da fome*, Rocha escribe que una cultura del hambre solo puede superarse cualitativamente minando sus propias estructuras. Para estos "films feos y tristes, films gritados y desesperados, donde no siempre la razón habla más alto, la más noble manifestación del hambre es la violencia. Y la violencia de un hambriento no es primitivismo". ¿Acaso Corisco es primitivo?, pregunta Rocha. ¿Son primitivos Antão, Virgulino, Lampião? "Allá, del otro lado hay oro en el mar. Hay pan, hay caballos comiendo flores", promete el santón de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). "No hay nada, solo hay hambre y muerte", responde Rosa. Después lo mata. La violencia rústica de los hambrientos no es anterior a la civilización, es su excedente, su desecho; no debe entenderse como un estado precapitalista sino como su consecuencia. Pero solo tomando conciencia de su mísera condición, los hambrientos podrán identificar el mal que la causa. Y conspirar. El mismo Antonio das Mortes que ejecuta a Corisco en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se rebela contra la opresión en *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) y encuentra la muerte a manos de un nuevo cangaçeiro en *A idade da Terra*. Los personajes son depredadores: se comen unos a otros y en esa relación antropofágica hay siempre una liberación. De la estética del hambre a la estética del sueño hay un mismo vector de violencia revolucionaria. "Tupí or not tupí, that is the question", sentenció el poeta Oswald de Andrade y fundó el movimiento Antropofagia en 1928: Shakespeare engullido por los indios tupíes. Por eso, para Rocha — autoproclamado discípulo de Oswald—, ingurgitar y regurgitar se convierten en actos políticos sobre el lenguaje. Glauber caníbal: "como el cine es un lenguaje en constante desarrollo, no puedo dejar de usar ciertos métodos que me enseñaron los grandes cineastas, pero los aplico a mi manera". Eisenstein, Godard, Rossellini, Dos Santos, Visconti, Welles, Buñuel, todos ellos devorados según la receta de Oswald. Si los films de Glauber Rocha están dominados por una impronta brutalista no hay que ver allí ningún primitivismo, ningún naturalismo, ninguna intuición. Rocha no ignora nada, absorbe todo; pero para poner todo en *transe*. "El cineasta es el hombre que se ha liberado de la cultura del cine." El cine, entonces, solo puede ser una práctica radicalizada. Hay que aprender a dibujar como un chico, como Picasso. Hay que empezar todo de nuevo. ■



## Orlando Senna: Cambiar la vida

*Compañero de Glauber en el cine y en la vida, Orlando Senna es actualmente guionista, y ha transitado el periodismo, la actuación y dirección en cine y teatro.*

### ¿Cómo es eso de que el Cinema Novo empezó con Orson Welles?

En 1941, cuando la industria de Hollywood estaba maquinando contra él, Welles estaba en Brasil. Y él estuvo en Bahía, filmó las iglesias de Bahía.

Y aunque nunca volvió a Brasil, para nosotros, la generación de Glauber, Welles era un tipo que había pasado por Bahía 20 años atrás y que había filmado la Iglesia de San Francisco con una camarita de 16 mm y que se tiraba al piso, filmaba acostado. Un tipo de cosas que nadie había hecho. Eso quedó como una leyenda en Bahía. Un tipo que inventaba cosas, buscaba nuevos ángulos y que también tomaba mucho y que un día casi se cae en un abismo y un periodista le salvó la vida. Hay varias anécdotas. Y esa leyenda nos marcó de algún modo.

### ¿Cómo conociste a Glauber?

La primera vez que vi a Glauber fue en una reunión de la política estudiantil secundaria, en el año 55. Yo había nacido en el 40 y él en el 39. Cuando lo vi me impresionó muchísimo, estaba hablando en plena reunión. Tenía un abrigo de gabardina y decía cosas maravillosas, que el arte era el único camino, el único medio que podría cambiar la política y la situación social, que el arte era la cosa más grande y que nosotros, todo el mundo, debíamos seguir la política y seguir el arte. Enseguida fuimos a tomar un café y nuestra primera conversación tuvo que ver con el teatro, porque ambos hacíamos teatro en nuestros colegios, él en un colegio protestante y yo en un colegio católico. El se presentó como actor, pero en esa conversación al final ya dijimos que lo que queríamos de verdad era escribir teatro y dirigirlo y no ser actores. Fue el primer contacto y a partir de ahí nos hicimos amigos para siempre.

### ¿Cómo pasaron al cine? ¿Veían mucho?

Fue todo muy rápido. Sí, en Bahía había un cine club de una persona que fue muy importante en la vida de todos nosotros, que

fue Walter Da Silveira, un crítico. Hay tres figuras míticas en la crítica brasileña: en Bahía, Walter Da Silveira; en Río, Alex Vianni, y en San Pablo, Paulo Emilio Sales Gomes. El nuestro era Walter Da Silveira que exhibía en su cine club toda la historia del cine hasta el momento aquel. Todo, sin excepción, vimos todo. Era un hombre maravilloso.

### ¿Y qué les impresionaba de lo que veían?

Primero nos impresionó profundamente el cine soviético de los años 20.

### ¿Eran del Partido Comunista?

Nuestra generación no adoptó al Partido Comunista, Glauber nunca, yo nunca. En cambio, el partido a veces nos adoptaba a nosotros, ya que hacíamos una bulla enorme en la provincia y nos aceptaba a veces: hicimos varios proyectos, varias campañas en conjunto, pero no éramos del partido. Yo trabajé, y él también, en periódicos y semanarios que eran del partido, que nos invitaban, nos daban la página que quisiéramos, pero no entramos al partido. Pero sí éramos de izquierda. Muchos de nosotros, él también, empezamos en la derecha, de más chicos, porque veníamos de colegios religiosos. Pero también fue muy rápido eso y luego nos dimos cuenta de que había dos grupos, que eran los Sputniks y los teleguiados.

¿?

Los de izquierda, los Sputniks, y los de derecha, teleguiados. Porque los americanos los llamaban teleguiados. Y pasamos de los teleguiados a los Sputniks rápidamente. Luego del cine soviético, fue un placer enorme conocer la vanguardia francesa, las películas de Jean Renoir y René Clair, la cosa de la pintura con la luz, el blanco y negro muy bien fotografiado, con matices increíbles, eso nos impresionaba muchísimo. Pero también conocimos, no por el cine club solamente, el cine mejicano. Porque en nuestra generación bahiana casi todos nosotros venimos del interior y en los

pueblitos se veía ese cine. Lo que yo vi en mi pueblo era cine mejicano y westerns americanos. A veces, no mucho, Walt Disney y películas brasileñas, alguna que otra que llegaba. Y a mí me impresionaba más el cine mejicano que los westerns. Recuerdo que mis primos aprendían las canciones de Agustín Lara, los boleros, y los cantaban en serenatas. Pero enseguida todos nos metimos en la crítica, porque el grupo ese se adueñó de toda la prensa de la provincia, que eran como cinco diarios. Y nos metimos en todos. Y ya estamos en el 58, cuando Glauber hace el corto *El patio*.

### ¿Hacia crítica de cine o de arte en general?

El interés principal era la crítica de cine, pero como teníamos que ocupar todos los espacios de la prensa, también hacíamos crítica de teatro, de todo. Era un grupo que trataba del teatro, de la poesía, del cine, de la literatura y de todo. Era un poco la idea. Por eso dije que hubo un proyecto, no fue una cosa de generación espontánea. Había un proyecto y uno de los puntos iniciales era ese, ocupación de los espacios culturales. La primera gran aproximación crítica que vino exactamente de Glauber fue su descubrimiento de *Raíces* de Benito Alasraki, una película mejicana. Es una película muy interesante de la época del melodrama, pero es una película de tinte social, muy seca. Y a todos nosotros nos señaló que había otra manera de hacer cine, que era *Raíces*, una película mejicana. El teatro algunos lo abandonaron, yo no, yo seguí como director de teatro mucho tiempo. Hice como 30 espectáculos. Glauber sí lo abandonó. Es un fenómeno lo que pasó en Bahía a finales de los años 60 hasta mediados de los 70. Había en la universidad un sector muy fuerte, había dinero de la Rockefeller Foundation para el teatro, para la música, mucho dinero, por suerte, y un movimiento, ese sí, un poquito espontáneo, primero de poesía, enseguida de teatro, y enseguida de cine. Además, Jorge Amado siempre fue un gran padrino de esta generación. Y padrino de mi boda. Somos todos bahianos, provincianos.

### ¿Cuándo hace las primeras películas, ¿qué es lo que pasa con Glauber?

Había otro muchacho de otro grupo que no era un intelectual, que se llama Roberto Pires, que mientras estábamos hablando de cine y Glauber intentando hacer *El patio*, el tipo se salió con un largometraje, blanco y negro pero scope. Este tipo había inventado un lente anamórfico, un lente de cinemascope, había inventado el sonido

magnético, que en la época era óptico. El sonido era muy finito y entonces lo pegó en la película. Ese tipo fue nuestro maestro de técnica, él sabía todo. Y era un autodidacta total, hasta hoy vive, es un tipo muy cariñoso, mi compadre. Ese fue el primero. Otra cosa importante era que existía la posibilidad de hacer cine aquí, en la provincia, tanto que Roberto Pires lo hace. Ahí empezó la cosa, incluso con la ayuda de este muchacho. La otra acción fue la conquista, la seducción de los productores. De repente se descubrió, en general era Glauber quien descubría esas cosas, que había un tipo millonario que quería escribir y no lo conseguía, y tenía la idea para una obra de teatro. ¿Por qué no escribes un argumento?, le dijo, y el tipo escribió el argumento, e inventaron una película encima del argumento. Después produjo como diez películas. Y hubo otros en ese plan de seducción de los productores. Se hizo una empresa, una pequeña empresa, Iglú Films, que se llamaba así por el kiosco adonde todos íbamos a merendar cuando terminábamos de filmar y que quedaba abierto toda la noche y era barato. Iglú Films fue como la base de la producción no solamente de Glauber sino también de Roberto Pires, que ha hecho obras fundamentales del Cinema Novo, *La gran feria* y otras. Pero fue una movida de mucha gente, entraron los pintores, los escritores, los poetas, los actores que estaban en esa escuela de teatro, porque era una provincia y todos nos conocíamos. Eso llamó mucho la atención desde el inicio en todo el país. No fue una cosa solamente local. Un año después viene la explosión de Glauber con su obra de teatro *Juglaresca*, todo el país ya sabía que había algo en Bahía. Luego las películas empezaron a aparecer.

#### ¿Cómo era ese poder de seducción de Glauber?

Era muy fuerte. Lo digo como testigo, porque como nuestra relación fue muy temprana, me acostumbré muy rápidamente. El seducía a cualquier persona. Conseguir en una provincia como cuatro productores que produjeron como 15 películas... Era un tipo muy simpático, era un tipo moreno, que tenía problemas existenciales. Pero no era un salvaje, después se reveló un poquito más salvaje. Al principio era normal, un estudiante con ideas enormes y que hablaba mucho, muy seductor siempre. Inteligentísimo evidentemente. Pero además de eso, no solo él, se trataba de una generación muy culta. Nuestros maestros de la provincia nos hacían leer Bergson a los 15 años.

#### Es curioso cómo contrasta esta idea con la del grito primitivo de Latinoamérica, como se lo ve en Francia.

No, Glauber era muy culto, tenía una cultura humanística muy profunda, incluso a partir de Francia. Sí, también era un intuitivo, o creativo mejor que intuitivo, pero detrás había toda esa cultura de esta generación, hasta hoy. El más importante escritor brasileño de hoy, João Rivero, es de esta generación, de nuestro grupo, los actores, muchos actores, hasta hoy, 30 años después. No era de nuestro grupo pero estaba ahí en esa época el principal creador de la telenovela brasileña que es Díaz Gomes.

Y eso de que Glauber se convirtió en un

#### salvaje...

Creo que se convirtió en un salvaje, desde el inicio, a pesar de toda la cultura y de todo lo que significaba ese movimiento cultural alrededor de él, de verdad empezó a abrirse la fuerza de la naturaleza que era. A todos nos pareció, y luego cuando hablábamos lo sabíamos, que ahí había alguien especial, que no era otro bahiano loco.

#### ¿Tenés la experiencia de haber conocido a alguien así?

No. En una medida más pequeña, Caetano Veloso. Para Caetano es lo mismo, para él el gran genio de su generación —él es de un poquito después, dos años después— es Glauber.

#### ¿Qué era lo importante para vos del cine de Glauber Rocha, qué lo distinguía de los otros cineastas, quién era como cineasta?

Lo particular, iba a decir inconformismo, pero es otra palabra, es indignación. Inconforme, indignado desde el principio con todo lo que había. Eso no puede seguir, eso es viejo, a los 15 años él decía eso. Todo eso es muy viejo, qué estás haciendo tú en el colegio Marista, qué obras de teatro has estado haciendo... Nada de eso, nada de Shakespeare, hay que buscar a los poetas brasileños, los guitarristas populares del Nordeste, algo que no sea eso.

#### Y también un buscador de estas cuestiones primitivas, populares.

No es exactamente un buscador, igual que yo, es que nacimos ahí. El nació en una ciudad que se llama Vitoria da Conquista, que es un lugar puro *sertão*, que para nosotros más que una región geográfica es un estado de espíritu. El *sertão* estaba dentro de él, él desde niño escuchaba lo que está en todas sus películas, que es alguien cantando. Siempre hay un violero, un cantador, o el ciego, los poetas ciegos de Brasil. Pero eso no lo tuvo que investigar, él nació con eso.

#### Para él eso era más moderno...

No es que fuera lo más moderno, sino que de ahí podía nacer una modernidad que estaba oculta y de la que nadie se daba cuenta. Y era verdad, porque la gran revolución cinematográfica de Glauber es *Dios y el diablo en la tierra del sol*, donde está todo eso. Incluso un brasileño viéndola tiene una lectura distinta de la de cualquier otro espectador, porque hay grabados, fotos de esos personajes, que ustedes no saben quiénes son. Cuando el vaquero hace así con la cruz, al fondo está una foto del padre Cicero, no lo menciona pero está ahí, porque el padre Cicero es el negro, ya está, es el beato, el líder religioso. Estaba en su educación infantil...

#### ¿Qué pasa después?

El viene a Europa por primera vez con su película *Barravento* en el 62, para Karlovy Vary. No soy muy bueno con las fechas pero creo que es en el 62. Viene y gana premios ya, y *Barravento* ya hace bastante bulla en Europa y principalmente en Francia. A partir de ahí viaja mucho siempre, después hay un exilio forzado. De los viajes vuelve más caliente. Yo tengo una carta de él que aún conservo, donde dice: no tenemos que analizar, no tenemos que estudiar, no tenemos que aceptar o no aceptar a Eisenstein, a Jean Vigo y a Orson Welles, tenemos que comerlos a los tres, porque comerlos es el único camino para la total descolonización. O sea que para

descolonizarnos no tenemos que rechazar las cosas, tenemos sí que comer todo. Y comerlos en un sentido muy portugués, muy brasileño, que además de deglutir, de digerir, es también posesión sexual. Es una cosa de poseer al que está afuera. Esto ya viene de la Semana de Arte Moderno, que aconteció en el 22; la tesis central era la tesis antropofágica, inspirada por los indios canibales de Brasil, que se comieron a los portugueses, a los franceses, a todos los que venían, y los comían para tener la sabiduría y los sentimientos y las cosas buenas... Es la misma teoría que viene de los indios hasta Glauber. El del 22 fue un movimiento de literatos, donde la literatura, la pintura, la arquitectura, la escultura entran en su fase moderna, es la eclosión del arte moderno en Brasil, que viene con Niemeyer en la arquitectura, viene para los grandes pintores, los grandes escultores, Pero en los 60, además de leer a Nietzsche y Kierkegaard, éramos todos muy fanáticos de Sartre. Sartre fue a Bahía, invitado por Jorge Amado que lo llevó hasta la escuela de teatro y nos dijo: aquí están Sartre y Simone de Beauvoir para que ustedes conversen con ellos. Éramos más sartreanos que el tipo. Fue la primera vez que escuché o leí a Sartre hablar del marxismo, que él sentía la necesidad de una estrategia marxista para su filosofía. Después de esta reunión que duró toda una tarde, se fue Simone de Beauvoir, y Sartre se quedó con tres o cuatro de nosotros. Glauber no estaba, se fue con Simone, y Sartre se quedó con nosotros. Qué quiere usted, maestro, le dijimos. Andar en ómnibus, quiero conocer la ciudad. Y estuvimos dos horas de aquí para allá con Sartre al lado. Eso fue un regalo de Jorge Amado para nosotros.

#### Y Sartre no te impresionó tanto como Glauber...

Ya sabíamos quién era, fumaba como un dragón... Me impresionó más Simone, me pareció una mujer... No era muy linda pero tan etérea... pero así sentadita ahí, era como una novedad para nosotros, también una extranjera, no habíamos visto muchos extranjeros en la época. La escuela de teatro también fue muy importante, porque tenía un convenio con el Actors Studio de Lee Strasberg. Ellos mandaban profesores para nuestra escuela, y hacíamos temporadas allá de aprendizaje. Nosotros elegíamos a los profesores. Era un movimiento de jóvenes pero con adultos que creían en nosotros y no se sabe por qué. Hasta hoy es un misterio. Se hacen libros sobre esas personas. En teatro Martín Gonçalves, en el cine este señor Walter Da Silveira, en la prensa otro tipo que se llamaba Odorico Tavari. Eran viejos que dijeron "estos niños son muy buenos, vamos a abrirles espacios", cosa que no pasó antes ni pasó después, por lo menos en Brasil. Las cosas se cerraron mucho. También es interesante porque esta gente nos adoptó, a pesar de que habíamos dicho palabrotas a todos los que nos antecedieron, hasta la gente de la Semana Moderna.

#### ¿Cuántos eran ustedes?

Qué sé yo, treinta, más o menos.

#### ¿Había un rechazo a las ideas de ustedes fuera de Bahía?

En el inicio del movimiento del Cinema Novo fue todo bien pero desde *Barravento* hubo críticas de la izquierda contra la película, no de la derecha todavía, que se calló. La gran pelea de Glauber y del

Cinema Novo como un todo con la *intelligentzia* brasileña fue después. Fue principalmente con *Tierra en trance*, eso fue muy feo. Por eso Glauber no perdonó a la izquierda nunca en su vida. No era un momento de hacer eso. Y claro, entonces, estaba la izquierda y la derecha contra Glauber y contra Cinema Novo.

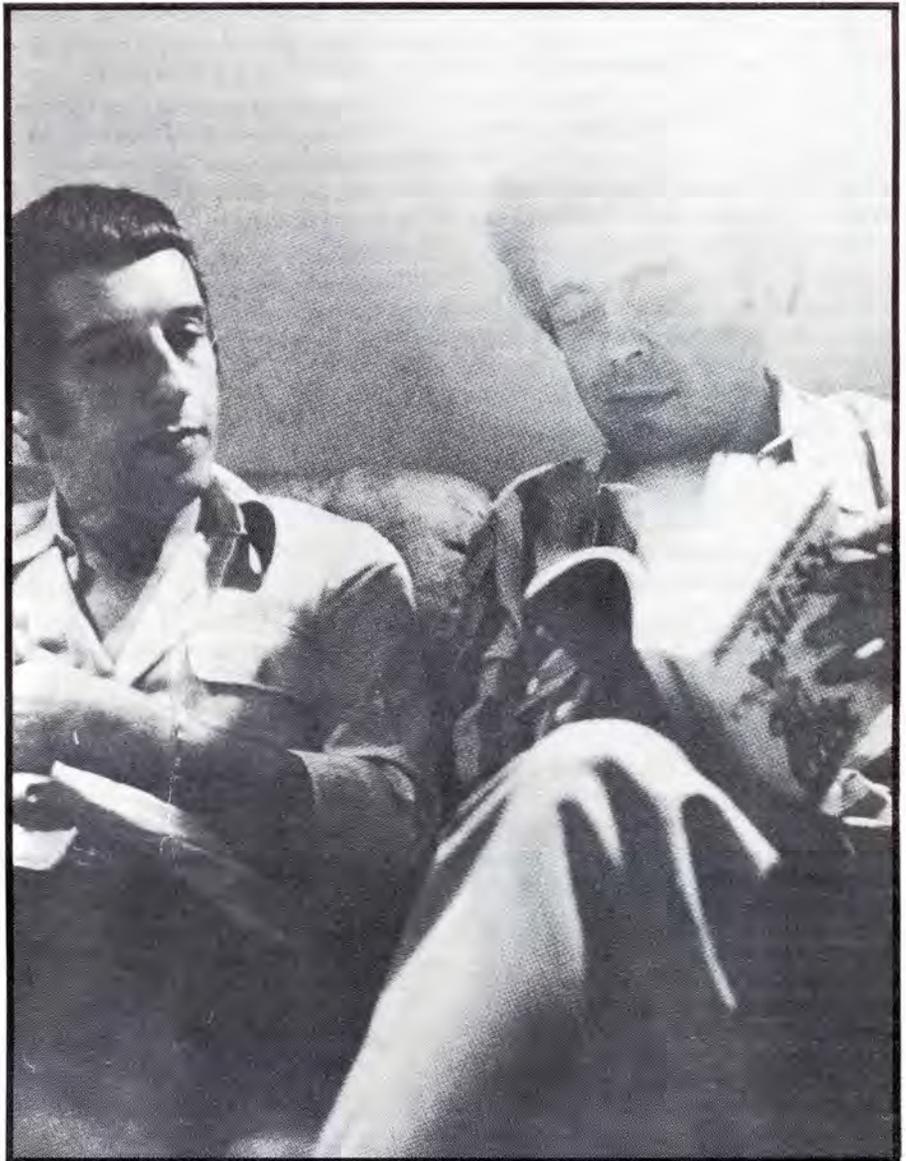
**¿Podés describir las críticas?**

La crítica interna nunca la entendí, a mí me parecía que eran puros celos, incluso los argumentos contra *Barravento* y después contra *Tierra en trance*, que eran películas muy herméticas y que ese no era el camino de la izquierda. La pelea externa fue la famosa teoría, por la que Glauber también chocó con Solanas, de que el cine de ficción era una expresión burguesa, que un cine revolucionario no podía ser ficcional, tenía que ser documental. Y Glauber hacía ficción, la más loca posible. Y adentro la reacción, el shock muy fuerte que provocó el cine de Glauber, la actuación política y cultural de Glauber en el país. Todo eso explotó más fuerte en los 70, en el 74 y 75.

**¿Explotó en qué sentido?**

Glauber fue uno de los dos o tres exiliados que regresaron a Brasil antes de la amnistía. En Brasil llamamos a eso "buey de piraña": cuando hay una manada de bueyes para cruzar el río, mandan a uno solo para ver si hay pirañas y, si hay pirañas, las pirañas se comen el buey. Glauber fue uno de ellos, que llegó al aeropuerto de Río de Janeiro sin aviso, incluso yo no sabía. Me llamó cuando estaba en la casa y me dijo "estoy aquí". El forzó un poco la apertura, claro que ya iba a existir porque era una exigencia de la sociedad, pero todavía los militares no sabían qué hacer con esa sociedad que había enloquecido. Y él llegó y dijo, antes de eso y al día siguiente de llegar a Brasil, que la salida para la gran tragedia brasileña no era acusar, matar o derrotar a los militares, porque eso sencillamente era imposible, sino acercarse a los militares, para ver qué cosa buena existía en el ejército, porque el ejército siempre estuvo dividido entre liberales y conservadores, y había una facción liberal en el ejército que estaba intentando hacer una apertura política que no proseguiría si la izquierda no entendía eso. Y lo atacaron por todas partes, la izquierda fue terrible. Y él contestó: no, yo tengo la razón y ustedes lo verán. Y fue y lo llamó al presidente Figueiredo y le dijo: presidente, tenemos que hacer un acuerdo o esto se va a la mierda. Sí, lo estamos intentando. Este fue el gran acuerdo, que se llama el gran acuerdo civil, el acuerdo de caballeros de Brasil, en el que no van presos ni los torturadores ni los terroristas. En esa época dijo una frase que también fue muy famosa. La gran cabeza del régimen militar era el general Golberry, nunca fue presidente, era la sombra. Y el intelectual de izquierda más presente era, hasta hoy está ahí, Darcy Ribeiro. Y él dijo: los dos genios de la raza son Darcy Ribeiro y Golberry, los dos extremos. Hay que buscar entendimiento entre los extremos o nos vamos a la guerra total. Ya había muchos muertos. Por eso le dijeron profeta en el momento de su funeral, el propio Darcy lo dijo. Aquí va nuestro profeta. Y luego se hizo exactamente lo que él había dicho, un acuerdo, no había otra salida.

**El quedó resentido después de todas esas cosas...**



*Orlando Senna y Glauber Rocha*

Muchísimo, decía que estaba resentido por la falta de inteligencia, de visión de la izquierda. Por eso la dimensión de Glauber en Brasil no es solamente la del cineasta. Luego, después de toda esa confusión, al final de los años 70, antes de irse a Portugal, tenía un programa de televisión muy popular, de mucha audiencia, *Abertura*. El hablaba siempre con un negro y un campesino a su lado. Un campesino campesino y un negro negro, no eran actores. El los escogía, tú y tú son mis actores, mis auxiliares. En el programa decía: aquí estoy con mis amigos, el negro este marginal y el campesino del Nordeste. Hacía editoriales, comentarios de todo, la crítica de la actualidad, de la sociedad brasileña, de la política, de la cultura. Eso ya fue exhibido y reexhibido en la televisión brasileña. Pero nunca ponen estos programas en su obra total. Es muy interesante, es Glauber ya adulto, un año o dos años antes de su muerte.

**Aprovechando que estamos en este lugar, ¿qué tal la idea latinoamericana de todo esto? Si hay una identidad brasileña muy fuerte, qué pasa...**

Por sus dimensiones, por el idioma, por el

tratado de Tordesillas, por lo que sea, la verdad es que Brasil estuvo siempre de espaldas a América Latina. Eso es histórico. De espaldas o para guerrear —la guerra cisplatina, la guerra del Paraguay, otra con Argentina— siempre fue así, históricamente. Hubo excepciones culturales: el gran poeta de Bahía, el gran poeta antiguo de Brasil, Casio Alves, con quien Glauber tenía mucha relación, una relación intensísima. El me dijo muchas veces antes de morir: Casio Alves murió a los 24 años, yo me voy a morir a los 42, eso es matemático. Era su lado más loco.

**¿Y a qué edad se murió?**

A los 42. El tenía una relación muy fuerte con este poeta del siglo pasado. Casio Alves fue la única voz brasileña del siglo XIX que tenía conciencia latinoamericana. Y creo que el segundo gran artista de Brasil que llama la atención para esa necesidad es Glauber, en *Tierra en trance*, que no es una película brasileña, es una película latinoamericana. Con todo su discurso latinoamericano, es como una novedad en esta época. Incluso *Tierra en trance* fue acusado de eso, "eso no es Brasil, eso es Méjico, es Bolivia". Y después de *Tierra en trance* fue *Cabezas cortadas*, fue África. Era como una

conciencia de que Brasil no era el mundo, una cosa difícil de ser entendida por los brasileños corrientes, que piensan que el mundo es Brasil.

#### ¿Hacia dónde iba Glauber?

¿Adónde iba? Creo que a lo mismo que se propuso desde el inicio, que era cambiar esta vida y el único camino es el arte, no es la política. La política puede ser una consecuencia, para nosotros, para los que creen eso. Creo que es eso, con la diferencia de que no es lo mismo cuando uno es muy joven y piensa así que cuando, treinta años después, se da cuenta de que tiene que enfrentarse a un millón de obstáculos. Entonces él se quedó obsesionado, porque —es mi impresión muy personal— él llevaba en sí mismo esta idea, que no era una idea, que era él. Todos los males del mundo estaban dentro de él y la solución también. Y explotó porque eso es demasiado. Nuestras vidas son así, la de él fue de otro modo, todo el tiempo... Cargaba con todos los pecados del mundo pero también con la solución, que es distinto.

#### ¿Se pensaba como Cristo, se pensaba como revolucionario?

Como un revolucionario pero creo que al final también admitía que podría ser un Cristo. En su última película hay tres Cristos; en *La edad de la Tierra*, en ese testamento estético político, hay tres Cristos, el Cristo blanco guerrillero, el Cristo negro y el Cristo indio.

#### ¿Cómo era Glauber a los 15 y Glauber a los 41?

Qué pregunta difícil me hacen. La relación es esta que acabo de decir: él conservó esa semilla de que la revolución soy yo, la revolución soy yo. Estoy contando una historia muy en trechos largos, pero tenemos que decir que nuestra juventud en Bahía fue maravillosa. Porque no éramos solo nosotros, estaban todas las chicas, estaba toda la gente muy hermosa. Era una vida maravillosa, pura aventura. Evidentemente, Glauber se casó con la más linda de todas, Helena Inés. Era la chica más codiciada de Bahía, y fue la madre de Paloma, su primera hija. A Helena la querían proponer para Miss Bahía, no quería aceptar, pero aceptó, porque teníamos que ocupar todos los espacios, incluso el de Miss Bahía. Helena no ganó

porque se emborrachó. Sacó la lengua a los jurados y se quedó en segundo lugar, porque no se podía mandar a una chica así a Río de Janeiro para Miss Brasil. Era la novia de Glauber en esa época. Eramos feministas también. Porque en ese grupo de ocupación de la prensa, por ejemplo, no solo había hombres, Helena Inés tenía una columna de sociedad, Miriam Fraga tenía una columna de literatura. Había chicas también. Ninguna fue tan fuerte como Glauber o como otros escritores del grupo, pero eran muy buenas también, mujeres que salieron de ahí, un poquito menos famosas.

#### Glauber se casó cinco veces y tuvo siete hijos. Hablámos de sus mujeres.

[Senna habla, pero por estrictas razones de espacio, debemos omitir esta parte de la entrevista]

...

No me gusta hablar de esas cosas. Otra gente cuida de estos episodios, pero como ustedes no son brasileños y no van a publicar estas tonterías...

#### El artículo se va a llamar "Las mujeres de Glauber Rocha"... ■



## Sylvie Pierre: Un poeta, un visionario

*Sylvie Pierre es crítica de cine y docente desde su pasado en Cahiers du cinéma hasta su presente en Trafic.*

#### ¿Cuál es el lugar de Glauber Rocha en el cine?

Independientemente de la historia y de la geografía, creo que es un poeta. En principio, independientemente de todas las cuestiones sociológicas, de política, es sobre todo un poeta muy grande, un visionario. Es como si hubiera sido un grito de América Latina que hubiera pasado por su boca. Creo que él era un gran grito. En Europa, después de su muerte en 1981, pasó por un momento de olvido total. Sus años de notoriedad en Europa fueron los años 70. Después fue un poco olvidado porque había grandes diferencias, grandes malentendidos. Los franceses tenían otra cosa que hacer que ocuparse del Tercer Mundo en esa época. Pero ahora él regresa

con cierta fuerza y la gente muy joven, de veinte años, lo descubre. Esto me asombra. Los estudiantes de cine no han oído jamás hablar de él y de pronto uno les muestra films y encuentran justamente esa fuerza del poeta. Una chica de veinte años en Toulouse me dijo en la universidad: "vi *Dios y el diablo en la tierra del sol* y me hizo pensar en *El evangelio según San Mateo*". Es extraño porque hay un parentesco, es verdad.

Glauber es una gran fuerza y al mismo tiempo una obra difícil que muchos rechazan, dicen que no comprenden, dicen que es largo, que es oscuro. Pero cuando volvemos a ver sus películas, es mágico. Es como si volvieran los 60, el Tercer Mundo, el subdesarrollo, el hambre, la violencia,

todo eso mezclado con ideas un poco marxistas, esas ideas marxistas que tenían todos los pequeñoburgueses en esa época. Y ahora resurge nuevamente, verdaderamente como un poeta.

#### ¿Y las similitudes con otros cineastas?

En su recorrido muy personal y muy caótico me hizo pensar mucho —y él ha pensado mucho también— en Orson Welles. Es muy diferente pero hay un parentesco. Por la afirmación de una libertad para su creación, viaje, soledad, apremios, hemos discutido mucho con él sobre eso. Una dimensión menos física que poética justamente. Una gran palabra. Se lo comparó mucho con Pasolini y están muy próximos, hay toda una historia entre ellos a propósito de Cristo. Porque cuando salió *El evangelio según San Mateo*, Glauber exclamó por todos lados que era extraordinario, que era el Cristo del Tercer Mundo. Bueno, el Cristo del ateo, el Cristo importante para un ateo. Luego hay una especie de rivalidad alrededor de Cristo. Glauber empezó a pensar que el Cristo del Tercer Mundo en el fondo no es el de Pasolini, que quería hacerlo él. Creo que *La edad de la Tierra* es una respuesta a *El evangelio según San Mateo* pero, de todos

modos, estaban muy próximos. A pesar de que Glauber siempre condenó en el fondo —aunque siempre decía que no la condenaba— la homosexualidad. Hizo un juego de palabras terrible: dijo Pasolini *culonizó* la cultura. Hay ahí un gran resentimiento de Glauber Rocha contra la homosexualidad. Aun cuando decía a veces en público que se había liberado de eso, de hecho no le gustaba nada.

Por otra parte, en algunos momentos lo siento próximo, aunque pueda parecer curioso, a Sergio Leone. Para mí *Antonio das Mortes* está muy cerca de Leone, es un cine de grandes figuras teatrales, grandes figuras geométricas, nada de psicología sino figuras que luchan en el espacio. Hay un gran parentesco entre ellos.

También hay un parentesco muy ambiguo con Godard. Ellos se encontraron alrededor del año 68 para decir que era necesario crear un cine independiente de Hollywood, de Cinecittà, de Mosfilm, para defender la libertad no alineada de creadores de cine independiente. Y hubo un gran malentendido porque en esa época el radicalismo de Godard se apoyaba sobre una cinematografía europea que de todas maneras era muy desarrollada. Godard podía permitirse hacer tabla rasa porque de todas maneras tenía la tabla. Glauber siempre tuvo una conciencia incluso muy aguda de que hacía falta batirse por la libertad pero que era necesario algo más. Glauber Rocha aparece en el film de Godard *Viento del Este* y da su definición del cine del Tercer Mundo diciendo que está en una encrucijada de tres rutas, como Edipo. Dice: para mí el cine del Tercer Mundo es mágico, es *divino*, *maravilhoso* pero también es necesario formar técnicos, asegurar la distribución. El tenía una gran conciencia de esto. Y luchó por eso de una manera muy desordenada, él tenía también una suerte de conciencia política de lo que era necesario crear como estructura del cine. Después, el parentesco con Godard en ese aspecto se deshizo.

**En esa política de Glauber hay un costado nacionalista que nos choca un poco, por ejemplo en el documental sobre Jorge Amado, en el que se exalta un film como *Doña Flor y sus dos maridos*. Parece haber algo de orgullo chauvinista.**

Sí, *Doña Flor* de Bruno Barreto. No es un film tan bueno. El film es del 78, 79. En esa época Glauber era una figura muy controvertida en Brasil. Cuando estaba mucho tiempo en Brasil, cansaba a todo el mundo, porque hablaba, hablaba... A menudo provocaba reacciones de rechazo aunque cuando murió se le hizo un monumento. Pero cuando estaba allá, era muy atacado, y muy atacado también porque él había estado afuera de Brasil. Un periodista le dijo un día brutalmente: usted se ha ido muy lejos de Brasil, usted no tiene ya ninguna conciencia de la realidad de Brasil. Y él se ponía furioso cuando le decían eso, porque él se identificaba enormemente con la cultura de Brasil y todas sus contradicciones. El no decía simplemente estoy orgulloso de ser brasileño como Pelé, él estaba orgulloso de

ser brasileño hasta en el sufrimiento y en el rechazo, él tenía un nacionalismo muy muy directo. A menudo decía: Brasil es ignorante, colonizado, corrompido, lo detestaba y al mismo tiempo lo amaba, de manera que estaba desgarrado en dos. Con Jorge Amado pienso que su relación es muy fuerte, con el Jorge Amado escritor que es un hombre de Bahía. Jorge Amado es un Pai del candomblé. Ellos tenían una afinidad con la tierra del Nordeste, de Bahía y con el misticismo también. Es el gran lazo entre ellos. Creo que jamás ha sido un nacionalista, aunque lo parezca sobre todo en el momento del debut del Cinema Novo. Hubo un cierto oportunismo y un imperialismo del Cinema Novo que fue muy fuerte en Europa. Se proponía como el más inteligente, el más hermoso, el más talentoso y el más fuerte y esto se hacía con mucha convicción y mucho talento. Y es cierto que defendía la cultura de su país. Pero a pesar de todo traía en sus espaldas primero a su continente y creo que jamás tuvo un nacionalismo bestial y primario.

**Una cosa que marcó la discusión a propósito del cine de América Latina es el costado de una cierta masonería...**

Masonería, mafia... Sí, es verdad, porque muchas veces actuaron así. Tenían su grupo y eran muy hábiles, porque actuaban con una dinámica de grupo extremadamente fuerte, defendiéndose los unos y los otros. Cuando Glauber daba una entrevista, hablaba siempre de sus compañeros. No conocí muchos cineastas que lo hicieran. Godard jamás hizo eso por el cine francés, ni siquiera por la Nouvelle Vague, muy pronto actuó solo y la Nouvelle Vague estalló muy rápidamente. Glauber y los otros, como Leon Hirschman, actuaban verdaderamente como un grupo y él creía misticamente que representaba la palabra del grupo.

**Viendo tu película (*El hombre de los cabellos azules*) uno tiene la impresión de que no solo en Brasil sino también en Francia la importancia que tenía Glauber más allá de los films era enorme.**

Y eso que en el film los testimonios son relativamente íntimos. Yo lo quería muy diferente. El de Juliet Berto es un testimonio personal aunque cuenta que estaba en los grupos políticos y en esas circunstancias lo conoció. En el testimonio del crítico Louis Marcorelles se habla de Glauber como la figura más destacada de ese grupo de cineastas brasileños. Lo que pasó en Europa en los años 60 y 70 fue algo muy fecundo, política y culturalmente, fue todo un movimiento. Las revoluciones en el pensamiento se cristalizan en un momento dado. Y hubo pocos de esos momentos. A principios de siglo, en los años 20, y después el movimiento de los años 60, donde pasó algo, no solamente en el cine sino en la filosofía, en la lingüística, en la etnografía, en el psicoanálisis. Todo ardió, sobre todo porque hubo un gran tabú que cayó, el tabú colonial, la independencia de Argelia era una cosa muy fuerte; para Francia es antes y después de la independencia de

Argelia. En Italia, curiosamente, se cristalizó mucho a principios de los años 60. En el cine hay una novedad formidable, se descubre que se puede filmar de otra manera; también esto sucede con la Europa del Este, con los documentalistas ingleses, con la Nouvelle Vague en Francia. Y en ese momento llegan de Occidente dos cosas, los canadienses con su cine y de América del Sur los brasileños, que son los más conversadores, los más brillantes, los más vistosos. Los brasileños son en ese sentido muy camaleónicos, se adaptan, están habituados a mezclarse. En ese momento europeo encontraron una oportunidad formidable para ellos y eso los ayudó considerablemente, porque tenían una dictadura que podía prohibirles entrar al país pero no entrar al Festival de Cannes y ganar premios. Eso les ayudó a resistir a la dictadura y paradójicamente el proyecto de la dictadura, el momento más cruel, en los años 68 al 73, 74, donde hicieron un cine muy fuerte, muy fecundo y además llegaron a la estructura del Estado, y el Cinema Novo toma el poder en Embrafilim. Europa les había dado esa fuerza, porque los reconocía y esto era importante para ellos.

**¿Cuál es la relación de Glauber con el catolicismo brasileño?**

En primer lugar, Glauber era protestante. Su madre lo era y fue educado en la religión bautista. La iglesia bautista es una forma del protestantismo que viene de los Estados Unidos. El protestantismo es extremadamente puritano. Uno nunca ve desnudez en los films de Glauber y cuando hay un desnudo es un desnudo un poco monstruoso. El era extremadamente puritano. Al mismo tiempo no era muy protestante y tenía también una fascinación por las imágenes, por la cultura del Nordeste. Glauber quiso ser el pintor de los frescos del Nordeste, algo muy poco protestante. No era católico pero sin embargo tenía una fascinación... Yo me acuerdo cuando lo vi en Roma, cuando hacía el montaje de *Antonio das Mortes* y me mostraba las pinturas del Renacimiento italiano, con San Jorge y el Dragón, y tú ves el parentesco en el imaginario. Yo me acuerdo de haber ido a un templo, al mes del aniversario de su muerte, era un templo protestante, muy austero, sin imágenes.

**Parece muy contradictorio.**

Yo hablo de su protestantismo de una manera biográfica, creo que es la influencia de su madre. Su madre lo educó más que su padre; su padre estaba enfermo, había tenido un accidente y estaba gravemente enfermo. Su madre fue la potencia que lo desarrolló y lo orientó. Y era una gran contadora de historias, le contó historias del Nordeste, de grandes poetas brasileños que ella sabía de memoria. Es una mujer muy fuerte que vive todavía y se ocupa de los archivos, miles de páginas manuscritas y de dibujos, porque Glauber dibujaba mucho. Me olvidé de decir que en el parentesco con cineastas, es evidente el gran parentesco con Eisenstein. En dos sentidos: el dibujo y la filosofía del cine, escribir sobre cine. Escribió mucho. Escritura, dibujo.

Periodismo. Siempre. Fue periodista a partir de los 17 años. Y comprometió mucho a todos sus camaradas del Cinema Novo a escribir, escribir, escribir.

### ¿Cómo era su relación con los otros cineastas?

Es complicado. Sus hermanos del cine lo amaban magníficamente, con pasión. Orlando es el hermano de Glauber. Paulo César Sarraceni también. La intimidad de amor y de amistad... Sarraceni dio una vez una definición de Cinema Novo, dijo: *Cinema Novo é o amor que nos une*. El amor es muy muy fuerte. Esta era su única forma de homosexualidad: era un amor de hombre, de una dimensión afectiva gigantesca. Otra gente menos próxima lo ha atacado mucho. Pero, en general, cuando uno lo conocía lo amaba, él ejercía una gran fascinación afectiva. Era alguien muy generoso. Veía claro a través de la gente. Si encontraba a alguien, le daba a través de la conversación una fuerza a esta persona para que realizara su deseo más original. Era muy muy generoso. Ayudó a mucha gente.

### Tu viaje a Brasil tiene que ver con esto...

Ciertamente. Porque aunque jamás me lo encontré en Brasil, cuando conocí a Glauber Rocha y luego a sus amigos, que estaban exiliados en Francia en esa época, me transmitían la idea de que Brasil era, a pesar de todo, un gran país. Yo tenía la certeza durante algunos años de que si un día me iba mal me iría en esa dirección. Y, en efecto, me fue mal y me fui.

### ¿Estuviste mucho tiempo?

Yo no fui para quedarme cinco años como me quedé sino unos meses. Yo pensaba que era tan lejos y yo era una intelectual que llegaba a ese país en medio de una dictadura feroz. En Francia había mucha violencia verbal pero no teníamos ningún contacto con la realidad de la represión, se puede decir todo lo que uno quiere, si uno

no comete delitos y está dentro de la ley. Y yo llegué a un país donde para todo lo que parecía estar cerca de la izquierda, fuera político, sindical o artístico, la represión era feroz. Entonces fue un shock de realidad: aquí era realmente peligroso ser marxista. El primer contacto que tuve con esto fue en un curso en el Museo de Arte Moderno sobre Eisenstein y el montaje. Llegué a una sala y no había film, yo quería hacer una proyección y la policía había venido a prohibir *La huelga, Octubre*. Mis films habían desaparecido. Yo tenía esa visión joven, de una muchacha idealista, veía a todos los brasileños como Glauber Rocha... Brasil es un país tan diverso. El punto de vista, la mentalidad de Minas Gerais o la de San Pablo no tienen nada que ver con la de Río, o la del Nordeste. Comencé a sentir las diferencias. Pero a pesar de todas las dificultades, incluso económicas, supe siempre que ese país tenía una idea —un poco mística quizá— acerca de la salvación del alma. *Salu* es tanto saludar como estar a salvo, salvado del mal, del temor, del pecado, de la miseria. Yo sentí eso muy fuertemente. En Brasilia hay un símbolo muy bueno: en esa ciudad construida tan lógicamente, la avenida circular que rodea toda la ciudad tiene todas las iglesias de todas las religiones, tanto la católica como los templos protestantes, las sectas candomblés, y están todas alrededor en la misma avenida. Es un pueblo que sueña mucho, y sueña mucho con una unidad espiritual. Es una cosa muy fuerte.

### ¿Y en Francia?

En Francia, al contrario, sentía una pérdida, un peligro, un envejecimiento, una pérdida de sentimientos humanos. Nos ha obsesionado esta frase de Paul Valéry. Dijo esta frase terrible: "nosotros, la civilización europea, sabemos que somos mortales".

### A propósito de este sentimiento, ¿encontrás algo en el cine actual?

que puede haber dejado y abarca un mundo intercomunicado que va desde su vida personal hasta su actuación política. El libro contiene, además, textos y entrevistas al director y testimonios de sus contemporáneos. Lo que llama la atención es que en este conglomerado de materiales diversos, la concepción elegida por la autora permite una integración de voces distintas y un panorama de enorme fuerza y claridad. Pierre se ubica como un testigo interesado y parcial en la defensa del cineasta, pero no elude las cuestiones más oscuras y polémicas que lo acompañaron en su vida. Frente a tantos libros publicados sobre directores, este es uno distinto, que no solo logra transmitir la grandeza de la figura de Glauber sino hacerlo con una frescura y una intensidad que rara vez corresponden a la palabra escrita sobre cine. Si uno quiere saber por qué Glauber Rocha fue gigantesco, aquí está la respuesta. ■

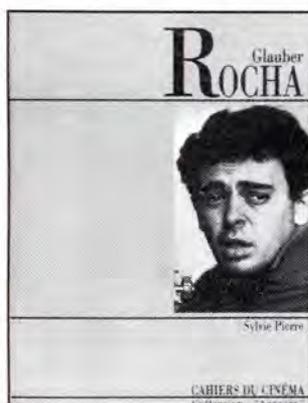
Quintín

No es la misma cosa en los años 60 que en los años 80. Sobre todo allá, tal vez a causa de la sangre negra. Glauber no solo escribió ese libro sobre el cine brasileño, sino que recogió todos sus artículos sobre el cine europeo, el cine ruso, americano, en *El siglo del cine*. El cine está obsesionado por la idea de que es un arte del siglo XX y de que tal vez al final del siglo se va a morir para transformarse en otra cosa. Sin duda hay una angustia del cine sobre sí mismo, que no va a morir con el fin del siglo XX. Porque se abren ciertamente otras posibilidades: imagen interactiva, video virtual, más la crisis económica del cine a causa de la televisión y todo eso, falta plata, en proporciones diferentes, pero en América Latina es muy difícil hacer un largometraje. Francia también es un país con un cine muy fuerte pero todo está muy duro. Entonces creo que el mundo entero tiene ciertas dudas sobre el cine. Hay signos, cineastas de la envergadura de Fellini, de la gran visión poética del cine, de Bergman, es muy difícil encontrarlos hoy en día, porque hay demasiadas imágenes, hay tantas imágenes... El cine no tiene más la fuerza de ese movimiento cinéfilo de Europa, en Francia particularmente, pero también en América Latina, de crear revistas, de creer que la crítica de cine es verdaderamente una visión que podría dar un discurso general sobre el mundo, la moral, etc. Esa potencia, esa fe, yo la siento en duda, yo no sé tener otra, continuó en el cine con mucho gusto. Bueno, hay gente joven que hace films que son bellos.

### El Cinema Novo intentó resolver esos problemas...

Tenían una idea muy fuerte de que su cine iba a hacer la producción, la distribución, sostenerse objetivamente en lo real y llegar al público. Su ideal ha sido fuerte, pero incontestablemente han fracasado. Ese sueño, incluso en su propio país, no pudieron hacerlo. No sé si vieron el film de Nelson Pereira dos Santos, *Cinema e lagrimas*, es un film de una inmensa melancolía, porque ese cine mejicano de los años 40, que había tenido un consumo popular, esos films que llegaban al medio del campo, donde se veía todo ese cine mejicano y argentino. En los pueblos del interior de Bahía, veían a Maria Félix y todo eso. Mientras que el Cinema Novo que ha querido verdaderamente meter al pueblo en el film, con una verdadera presencia del pueblo, de la ciudad, del campo, nunca pudo llegar al público. Hubo una época en que tenían la esperanza, en 1980, pero no... El pueblo no iba a verlo, incluso la burguesía en su conjunto lo rechazó. Es por eso que hay una cosa que me conmovió mucho sobre Glauber Rocha. En la última etapa de su vida él trabajaba en la idea de que era necesario reinventar la narración y la dramatización tradicional y leía novelas portuguesas clásicas del siglo XIX, a Castello Branco, decía que había que retornar a la narrativa de John Ford, pero jamás lo hizo porque murió antes. ■

Entrevista: Flavia de la Fuente y Quintín



Viendo el aspecto de fragilidad de Sylvie Pierre, uno no diría que es capaz de la pasión que despliega en *Glauber Rocha*, el libro que publicó *Cahiers du cinéma* en la colección "Auteurs". No se trata de un libro analítico sobre las películas de Glauber, sino de una recorrida por su vida, su circunstancia y su pensamiento. La idea de obra, en un caso tan único como el de Rocha, excede al celuloide

# Misceláneas de una pasión: cine, video y TV

por Jorge La Ferla

¿Por qué se mantiene vigente?, podría uno preguntarse nuevamente. Porque quizá sea, a pesar de su muerte, el que permanece más vivo entre los grandes del cine de la región: Leonardo Favio, Jorge Sanjinés, Raúl Ruiz. Su entusiasmo y su actitud provocadora dentro del género audiovisual siguen en vigor a pesar del coyuntural olvido por parte de revistas especializadas, claustros y escuelas de cine. La actual vidriera de la Gaumont, como alguien definiera a los aggiornados *Cahiers du cinéma* de fin de siglo, ya no menciona a quien alabó al extremo en los años 70. Su obra y su pensamiento cuestionador pondrían en evidencia la claudicación casi total de este languideciente final del milenio. Varios fueron mis cruzamientos con Rocha. Primero con su obra, que vi durante los años 70, desde *Barravento*, en un cine de arte del Trastevere, hasta la presentación de su última película en 1980, en Venecia. Rocha ejerció siempre una praxis exhaustiva en todo medio en el que intervino, novela, crítica, cine, video o TV.

**La larga marcha hacia la imagen liberada.** En *Viento del Este*, película fundamental del retiro post 68 de Godard de la industria, hay dos escenas claves. Una es la cita tipográfica tan remanida: *No es una imagen justa. Es solo una imagen*. La otra es la escena en la que Glauber aparece en un encuadre a la vera de un camino. Uno de los personajes le pregunta en qué dirección queda el cine latinoamericano, y el bahiano, en un gesto inmortal, señala la izquierda del cuadro con su mano derecha.

**Fargier dixit.** “Antonio das Mortes, Glauber Rocha [...] La moraleja de esta fábula es tan pesimista que es el film de la burguesía intelectual y de un artista que sublima su incapacidad para actuar (físicamente o intelectualmente) en la belleza del Mito. Film que enriquece el campo mítico, pero que no inscribe una huella decisiva en la historia. La jerga de una época desaparecida. ¿Qué ha sido de él? Recuerdo que en un hotel de la calle Harpe, Leblanc y yo lo acosábamos con preguntas marxistoides de buena y debida forma, y de qué modo se defendía ante nuestra agresión: ‘¿Cómo se pueden hacer preguntas tan arcaicas con un material tan moderno?’, exclamaba él, refugiado en la cabecera de la cama y señalando nuestra cámara. Nosotros grabábamos, en efecto, sus declaraciones con un magnetoscopio, un viejo Sony” (*Algunas páginas arrancadas del libro de mis noches en vigilia*, Jean-Paul Fargier). Rocha marcaba y volvía a señalar una dirección a alguien (J. P. F) que después, a su vez, me influiría con su prédica videográfica y televisiva. Y su enojo permanente lo manifestaba con la misma actitud de siempre, una cámara en la mano, una idea en la cabeza y una permanente reflexión crítica sobre el soporte, la tecnología y las maneras de producir. Luego del incidente, Fargier se convertiría no solo en uno de los pensadores claves del video sino también en un prolífico videasta.

**Abertura.** Hacia fines de los 70 Glauber Rocha participa en una serie de emisiones para la televisión brasileña que influirían profundamente en el naciente video independiente y en su estética, los que a su vez volverían a modificar a la misma televisión a fines de los años 80. Rocha conducía estas secuencias de reportajes emitidos por la TV Tupí, que eran casi monólogos

realizados fuera de los estudios. En cada uno de ellos desarrollaba un tema diferente de una manera que en ese momento era radical. Totalmente desaliñado, agresivo y desgarrado, mirando a cámara, sin cortes, con planos muy cortos y en permanente movimiento, Rocha gritaba sus verdades. Esta interpelación se acompañaba de indicaciones hechas de manera ostentosa sobre el encuadre o los movimientos de cámara. A pesar de su emisión diferida, estos trabajos realizados en exteriores se servían del directo, creando la ilusión de una transmisión en vivo. Eran largas escenas, la mayor parte de las veces continuas, que conformaban un plano secuencia. Las referencias explícitas a la televisión se ampliaban en su discurso polémico con una manera de comentar la realidad sin tapujos. Icono viviente de una posición que desafiaba la pasividad típica de las híbridas y correctas *talking heads* de los noticieros tradicionales liderados por *O Globo*, que suavizaban cualquier tipo de noticia y contradicción. El género y la actitud de Rocha eran ya molestos por el uso de la ilusión del vivo televisivo y por la manera en que destrozaba los reportajes tradicionales y acartonados. Muchas veces hablaba y tapaba su cara con fotos o con algún libro, opacando continuamente mediante estos procedimientos el realismo televisivo. Era evidente que ya en la última época del general Figueredo en el poder y antes del advenimiento del general Geisel, el régimen brasileño comenzaba a aflojar su control sobre los medios y permitía que un grupo de exilados famosos de la cultura tuviera sus propios programas de televisión, y en ellos Rocha se destapaba sin tapujos crípticos sobre la realidad política y cultural del Brasil. De lejos el bloque de Rocha era el más creativo y en su simpleza trascendía las propiedades específicas de la televisión. El 21 de octubre de 1979 Rocha se despedía de *Abertura* pues debía terminar el montaje del que sería su último film, *La edad de la Tierra*, y viajar al exterior por algunos problemas de salud.

**L'atto finale.** Y en la Biennale di Venezia de 1980, cuando se presentó la sublime *La edad de la Tierra*, se produjo un terremoto. Yo lo vi por última vez, en compañía de su mujer colombiana —buena y correcta elección, similar a la de Favio—, despotricando, furioso como siempre, contra uno de los jefes del negocio hollywoodense, Jack Valenti, al que calificó de “corrupto, provocador y agente del imperialismo en la Bienal”, y también contra los críticos cinematográficos, a los que tildó de “estúpidos, decadentes, corruptos, vendidos al capital americano, burócratas, funcionarios de los partidos, intolerantes, esclavos de la CIA e imperialistas”. Carlo Lizzani, director de la muestra, maldijo mil veces haber seleccionado su película y haberlo invitado. El film y el ostentoso show público serían su última intervención. Su intransigencia y vuelo creador aparecen en estos lábiles años 90 como el último gran modelo de una actitud libertaria a ultranza. “El arte es estímulo, es metáfora. Arte es la dimensión del sueño anárquico de la materia onírica” (G. R. durante una de las últimas emisiones de *Abertura*).

Agradecemos al profesor Arlindo Machado el envío de una cinta con una compilación de los programas de Rocha, realizada por Bandeirantes. ■

# Conjetura sobre Glauber Rocha

por Gustavo Zappa

El texto que sigue puede leerse como testimonio de un probable encuentro con el director brasileño, con el telón de fondo de la dictadura, en un Café Tortoni fantasmal durante el Mundial 78, o simplemente adaptación de un pasaje ensayístico de Glauber Rocha sobre un mítico film llamado *Límite*, reflexión que se ajusta a su propia estética.

—Estaba en el país con un pasaporte falso, como un periodista más que venía a cubrir el Mundial. Esa mirada que tenía Gesualdi —su nombre ficticio que yo debía respetar— era peligrosa, su barba y que bebiera una cerveza helada en el Tortoni a fines de junio lo identificaban como extranjero. Venía de ver a Torre Nilsson, que ya por entonces estaba gravemente enfermo, y para mitigar la tristeza hablábamos de fútbol. En Mar del Plata, Brasil le había ganado a Austria por apenas uno a cero y él no hacía más que alabar a Dirceu y criticar a Coutinho. Sonaron aplausos en el salón donde transcurría la peña de los lunes y tuve que explicarle.

—¿Leen buena poesía? —preguntó. Yo hice un gesto que entendió enseguida. Se imaginaba. Allí leían sus palabras mujeres que se creían Alfonsina y hombres que sospechaban ser Lugones, es decir: las noches de los lunes tomaban vino en medio de un juego de sombras.

—Voy a contarte una historia que alguna vez escribí —me dijo. —¿Pido otra cerveza? —pregunté. El asintió y esperó a que el mozo trajera la botella y otro vaso para mí.

—En 1961, un grupo de amigos del director Mario Peixoto hicieron un pequeño movimiento nacional para salvar *Límite*. Para tu información, *Límite* es el film más extraordinario que existe —después de una pausa respetuosa continuó—. Bueno, no sé bien el resultado, pero creo que se obtuvieron los recursos, ya que Saulo Pereira, el gran guardián de *Límite*, fue visto por los pasillos de los laboratorios con rollitos de pruebas cariñosamente entre los dedos. “Saulo, cómo va la cosa”, le pregunté una vez. Todo serio me respondió: “Los laboratorios no consiguen una gama igual a los originales de Edgard Brasil y me temo que es imposible hacer el contratipo aquí”. Le advertí que si demoraban mucho más los negativos podrían perderse totalmente. Y él me dijo, así con toda gravedad: “Es mejor que se pierdan, un contratipo con gamas de luz diferentes de los originales no sería *Límite*: es una película puramente sensorial, ¡su percepción está fundada sobre ritmo y luz!”. Ritmo y luz, ritmo y luz —repitió.

Entonces advertí en la mesa de enfrente a un tipo de unos treinta años. Leía un ejemplar de *Crónica*. Desde el salón la voz de una poetisa casualmente decía: “...se fundirá en la luz, en la luz”.

—Realmente preocupado con *Límite* —siguió Gesualdi—, hablé un día en São Paulo con el crítico Salles Gomes y en una de sus habituales explosiones de espanto y humorismo me preguntó: “¿Y *Límite* existe? En serio, no sé si vi esta

película o si todo esto es una especie de sueño obsesivo mío, de Plinio, de Otavio...”.

—¿Pero existe realmente? —pregunté mientras advertía la mirada del otro que pedía un café.

—Paciencia —dijo, más brasileño que nunca—. Tengo hambre...

Mientras esperábamos un par de tostados, me contó que Georges Sadoul había estado en Brasil en 1960 y que había visto cuarenta y seis películas, volviéndose un entusiasta de Humberto Mauro, pero que no había logrado ver ni siquiera un fotograma de *Límite*.

—En la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía conocí a Brutus Pedreira, uno de los principales actores de la película. Gracias a él pude enterarme de cada detalle de la producción: el tiempo que Edgard Brasil empleaba para iluminar unas ramas de árbol y el rigor con que Mario Peixoto llegaba y decía que aquella hojita estaba “un poco así” y la paciencia con que Brasil desmontaba todo para hacerlo de nuevo.

—¿Y al director, lo conoció? —pregunté, mientras observaba que el tipo de la otra mesa parecía concentrado en la lectura.

—Estuve con Mario Peixoto dos veces —dijo Gesualdi con un gesto de inocencia—. Era un hombre callado, tímido pero simpático. Hablamos superficialmente sobre cine, yo con la sensación de estar en presencia de un genio, él, siendo apenas amable con un joven director. De cualquier modo, quedé bien impresionado, porque no se trataba de un “snob” como pensaba antes: era un hombre casi deportista. Después de *Límite* no consiguió realizar nada, el fantasma de esa película lo perseguía. El resto, para mí, aún permanece impenetrable.

—¿Así termina la historia?

—El hecho es que, leyendo y oyendo todo sobre la película, nunca vi *Límite* ni sé si esto será posible algún día —agregó—. Se dice que hay una copia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero para que tengas una idea, un crítico dijo en el 31, cuando recién se había estrenado, que la película presenta “apenas, estados de espíritu”.

Nos quedamos callados un rato. Terminamos de comer.

Pagué la cuenta y nos levantamos. El otro llamaba al mozo cuando nos despedíamos. Entonces Gesualdi bromeó con que quería llegar a ser presidente del Brasil mientras paraba un taxi. Yo me metí en la estación del subte. Miré a mi alrededor y no vi al tipo del Tortoni, cosa que me permitió pensar en *Límite*. Se me ocurrió que en realidad Gesualdi me había estado hablando de sus propios films. Después de todo, él también había filmado fundándose en el ritmo y en la luz. Ajeno a todo, dentro de la penumbra del coche que se dirigía a Primera Junta, me la pasé repitiendo con el pensamiento estas palabras: “Ritmo y luz, ritmo y luz”.

**Fuente:** Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Ediciones ICAIC, p. 27. ■

*Esta es la segunda parte del diario de viaje que Flavia y Quintín iniciaran en el número anterior. De Toulouse nos vamos ahora a París, que no es por las luces de nuestros enviados que adquirió su más famoso sobrenombre. En estas páginas nos enteraremos de que nuestros intrépidos cronistas no fueron a los museos, a los cabarets ni a la Opera ni a los conciertos para conformarse con una dieta de cine y aerobismo, más una módica dosis alimentaria, acaso la más apropiada para turistas insolventes. Paseos, calamidades domésticas, encuentros sorprendentes y unos cuantos kilos de celuloide a partir de aquí.*

*Diario de viaje*

## Acuérdate de París

por Flavia de la Fuente

En París, para variar, el plan era ir al cine. Y cumplimos. Y la pasamos muy bien. Pero no todo fueron rosas. Los dos primeros días estábamos muy cansados y fastidiados. Nos preguntábamos por qué habíamos tenido la maldita idea de quedarnos 10 días en París en lugar de volver, directamente de Toulouse, a Buenos Aires. Nada nos motivaba. Quintín se quedaba dormido en el cine. Yo, mientras tanto, trataba de ahondar en los insondables misterios del tedio. Me preguntaba sin encontrar respuestas por qué nada me entusiasmaba. Lo primero que intenté estimular fue el sentido del gusto, que, cuando

uno anda mal, suele ser lo más fácil de satisfacer. Comía un *crêpe sucré* calentito en la calle y no pasaba nada. Probaba al rato con un *chien chaud* (hot dog, pancho o perro caliente a la francesa), que es como un pancho pero en una baguette agujereada que lleva incrustada allí la salchicha y que viene con mucho queso derretido. Y otra vez nada. Me sentía vieja. Creía que sufría de una especie de frigidez turística; que el vacío se había apoderado de mi alma. Nada de lo que años antes me había entusiasmado me causaba ahora la menor impresión. Teoricé sobre la saturación del gusto, de la desgraciada necesidad de

sabores cada vez más sofisticados. Pensaba y pensaba en lo patético de esta situación de estar en París y no poder gozar de nada. Para colmo, no teníamos dónde descansar un minuto tranquilos. Parábamos en lo de una argentina, Lea Szapiro, cuya casa estaba tomada por dos albañiles polacos, Casimir y su secuaz, que llegaban a las 9 am y se iban a las 9 pm luego de destruir cuanta pared encontraban. Así que el único lugar en donde podíamos reparar nuestras energías era una obra en construcción. No sé cómo hice para soportar el temor a morir por un ataque de alergia al polvo o a la pintura. Mágicamente, una mañana nos despertamos de excelente humor y empezamos a disfrutar de todo lo que hacíamos. Los días restantes fueron inolvidables. París me pareció la ciudad más bella del mundo. Caminamos como locos. A la mañana leíamos el *Pariscope* y elegíamos entre lo que ya teníamos preseleccionado desde el primer día. Luego desplegábamos el enorme mapa Michelin y marcábamos la ruta de nuestras caminatas entre cine y cine. Así fue como paseamos por casi todos los barrios parisinos. Hacía mucho frío. A la mañana 0° y a la tarde la temperatura subía hasta 5 o 6 a lo sumo. Pero era un frío estimulante, que daba energía para caminar rapidito y disfrutar del paisaje poblado de árboles pelados que me obsesionaban por su belleza. Creo que saqué unas cinco mil fotos de árboles invernales. En realidad, el que me inspiró fue Jean-Luc Godard, que tampoco se cansaba de fotografiarlos en su película *JLG/JLG*. Como ya les va a contar Quintín, vimos 18 películas. Y muchas de ellas muy interesantes. La entrada de cine cuesta entre 8 y 10 dólares, pero si uno va antes de las 11



Lea Szapiro y Flavia en el bar de Bleu

hs. las rebajas son considerables, se puede llegar a pagar entre 4 y 6. La forma en que se exhiben las películas de arte y ensayo y los clásicos en París es bastante extraña. En primer lugar, se dan en salas de a lo sumo 60 localidades, en las que se ve bien pero hasta ahí, y el sonido no es nada del otro mundo. En segundo lugar, se dan en un único horario semanal: por ejemplo, *JLG/JLG* los lunes a las 10.30 am. Esto, por un lado, favorece que se den muchas películas a la vez en una semana en pero, al mismo tiempo, se hace muy difícil organizarse para verlas todas. Así fue como nos perdimos *Lisbone Story* de Wim Wenders, *India Song* de Marguerite Duras, *Le plaisir* de Max Ophüls, *If I Had a Million* y *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch, y *Jour de fête* de Tati, entre otras más. Y, por supuesto, también volví a recuperar el amor por la comida; a apreciar el momento de sentarnos a tomar un teciito en los hacinados cafés parisinos; y, como no podía ser de otra manera, tuvimos nuestra opípara cena en La

Truffière, restaurante francés que eligió Lea, que era en un sótano y donde comimos exquisiteces como el clásico *foie gras*, lomo a las tres pimientos (crudo y picantísimo), *confit de canard* y unos postres deliciosos. Además, este restaurante contaba con el inodoro más moderno del mundo: cuando uno apretaba el botón, se prendían tres luces sucesivamente y comenzaba a girar la tabla, que se desinfectaba automáticamente.

**Final feliz.** Los últimos días, si a las 9.05 Casimir no había llegado ya me empezaba a preocupar. Desayunar con Lea el cafecito con magdalenas y polvillo se había vuelto uno de los grandes placeres de la vida. Realmente hay que ser muy generoso para recibir visitas (si es que merecemos llamarnos así, yo diría que somos más bien una especie de gremlins) en esas condiciones. Gracias una vez más, Lea. El anteúltimo día le hicimos una entrevista a Paulo Paranaguá, un brasileño/argentino/francés especialista en cine latinoamericano. Estábamos con Paranaguá en un bar con vista al Sena y a Notre Dame conversando amablemente cuando de pronto apareció Pino Solanas, que era amigo de Paranaguá. Nosotros no lo conocíamos personalmente. A Quintín le agarró un súbito ataque de cholulismo y se acercó y le dio la mano mientras le decía: "Cómo anda, maestro". Estas efusiones amorosas solo se pueden ver en París.

**Avión feliz.** Y el viaje terminó como había empezado. Con el avión y con la enorme, peluda y ceñuda cara de Marcelo Céspedes. Pero esta vez, por suerte, estaba acompañado



Paulo Paranaguá y Pino Solanas

de su mujer Carmen Guarini. Ellos viajaban solamente hasta Madrid. Una de las azafatas de Aerolíneas era alumna de Carmen (Carmen, una de las responsables de Cine Ojo, es antropóloga) y nos colmaba de atenciones. Nos traía la comida de primera, miles de botellitas de whisky, postres, etc. Eran tantos sus cuidados que llegó a aterrorizarme. Como quería que llegara en buen estado a Buenos Aires, me trajo una botella de dos litros de agua y me dijo que tenía que tomar líquido constantemente porque el avión deshidratava. Después, me hizo levantar las piernas para que no se me hincharan. Por suerte para mí hipocondría se bajó con Céspedes/Guarini en Madrid, porque de lo contrario hubiera muerto de deshidratación o de alguno de los males que la buena chica me auguraba de puro sugestionable que soy. Bueno. Esto fue todo. Me divertí, fui feliz, me aburrí y sufrí. Pero, a un mes y días de este viaje, ya estoy muerta de ganas de subirme a un avión otra vez. ■

# Tres semanas en otras ciudades (2ª parte)

por Quintín

No es una idea muy convencional del turismo, pero diez días en París sin hacer otra cosa que caminar e ir al cine no parece un mal programa. Más si como resultado uno recupera el placer por dos cosas de las que el estrés y la cartelera de Buenos Aires impiden disfrutar. En el número anterior no hablamos de aerobismo pero dijimos que una dieta de abstinencia de Hollywood durante tres semanas puede ser reconfortante. Agregamos ahora que la estadía parisina proporcionó momentos imprescindibles para la cura mediante una dosis de 18 películas.

Es cierto que si uno ve en video *Gertrud* de Dreyer —que acaba de ser editada— o *Tierra en trance* de Glauber Rocha —que vimos una tarde en Gandhi gracias a nuestro amigo Hayra—, uno se asombra redescubriendo que el cine puede ser *grande*. Pero hacía tiempo que eso no me pasaba en una sala de cine comercial y me pasó en París. El cine americano y sus imitaciones mundiales, con sus códigos programados para hacer que el público se acostumbre a saciarse de comida rápida, terminan produciendo —aunque salgamos más o menos conformes de ver una película— una sensación residual de fatiga, de vacío y hasta de angustia. Angustia de pensar que el cine solo puede ofrecernos ligeras variantes de lo mismo, que está condenado a la trivialidad, el efecto, la moraleja y la fórmula. Este cine hecho por ingenieros no es libre. Y que el cine no sea libre nos dice que no somos libres nosotros. Y que al no ser libre, tampoco es generoso y nosotros tampoco lo seremos. Todos los que alguna vez creyeron en el cine saben que aceptar su esclavitud y su mezquindad es prepararse para justificar las propias.

Después de este prólogo grandilocuente, confieso que vimos en París tres películas americanas. La primera (imposible resistirse teniendo a Flavia al lado) fue *Mighty Aphrodite* de Woody Allen. Con el tiempo, Allen ha logrado dos cosas: una es convertirse en un viejo conservador; la otra es filmar cada día con más gracia y fluidez. Allen ha dejado atrás la pretensión bergmaniana de convertir la vida burguesa en un drama metafísico para instalarse en el deleite del tono menor. Y Mira Sorvino está fantástica. En cambio, el envejecimiento de Jim Jarmusch da para temer lo peor. Una vez Russo escribió aquí que Jarmusch nos había engañado y que lo que percibíamos como ascetismo en *Down by Law* podría ser simplemente falta de ideas. Viendo *Dead Man*, que se acaba de estrenar en Francia, uno no puede creer que exista una película tan vacía y tan pretenciosa a la vez. Este western con indio sabelotodo, cameos importantes, malos chistes y Johnny Depp usando el mismo sombrero que en *Corazones en conflicto* tiene la autoindulgencia de un Sam

Raimi sin talento alguno para los trucos visuales. Aunque no quiero seguir hablando mal del cine americano, no puedo menos que lamentarme por lo efímeros que parecen resultar los nuevos talentos y recordar que —una vez más— la escuálida narración necesita apoyarse en el sadismo del villano Lance Henriksen. En el medio de estas dos está *Blue in the Face*, la yapa de *Smoke*, que Wayne Wang y Paul Auster hicieron en tres días usando la tabaquería regentada por Harvey Keitel. Me dormí un buen rato (no por la película sino seguramente cansado de tanto caminar) pero Flavia dice que a uno le puede caer como una simpática improvisación o como un insufrible ejercicio de autocomplacencia (sic). Por lo que vi, todo el mundo (en la



Jean-Luc Godard en JLG/JLG

pantalla) parece divertirse mucho en un ambiente de gran farra para los actores. No se me ocurre mucho más sobre esta película (acaso porque no la vi) pero todo el mundo coincide en calificarla de divertida pero intrascendente. Tal vez esta generación de actores sea lo mejor pero también el límite de este cine americano.

Por una notable coincidencia, seis de las películas que vimos trataban de personajes famosos. Una de ellas es un documental sobre el lingüista y militante Noam Chomsky producido por la televisión canadiense y que se llama *Manufacturing Consent*. La película trata sobre el intento de Chomsky de mostrar que los medios norteamericanos muestran una visión del mundo distorsionada. Lo curioso es que todo el film se estructura alrededor de la presencia de

Chomsky en esos medios, incluyendo su repetida presentación como “el intelectual americano más importante”. Pero, aunque parezca que Chomsky juega el juego de lo que combate, a lo que asistimos es a su solitaria batalla por conservar la racionalidad y los principios libertarios y socialistas en los que se educó hace mucho, en un mundo que era distinto. Chomsky parece empeñado en decir que el famoso eslogan de McLuhan, “El medio es el mensaje”, no es un enunciado científico sino un hecho político que debe ser combatido. Tengo una verdadera debilidad por Chomsky y verlo rebatir críticas y agresiones con su calma imperturbable y su aire de viejo humanista me resulta irresistible. Hay dos momentos de la película que me impresionaron particularmente. Uno tiene que ver con el escándalo Faurisson. Robert Faurisson es un troglodita francés que intentó probar que el holocausto y los campos de concentración no existieron. Censurado y enjuiciado Faurisson por la administración francesa, los editores de su libro recurrieron a Chomsky, que defendió el derecho a expresarse libremente de su enemigo ideológico. Más aun, aceptó que su defensa se usara como prólogo del libro de Faurisson. En la película, uno ve brillar la lógica cartesiana del pensamiento de Chomsky contra la maraña de la hipocresía y el doble lenguaje. En una de las tantas entrevistas, frente al enésimo periodista agresivo e ignorante, Chomsky le contesta que ante un tema de principios como la libertad de prensa uno solo puede tener dos posiciones: estar a favor o en contra y, si se está a favor, hay que defender el derecho de los que no piensan como uno. Chomsky no se cansaba de repetir que las teorías de Faurisson le parecían absurdas y fácilmente rebatibles pero



João César Monteiro como sosias de Max Schrenck en *Souvenirs de la maison jaune*

también que era imprescindible reconocerle la libertad de enunciarlas. El otro momento inolvidable nos atañe de alguna manera. Chomsky hizo una campaña para probar que mientras la prensa americana condenaba la masacre de los kmer rojos en Camboya, se hacía la distraída sobre la perpetrada por los indonesios en Timor Oriental porque estos eran aliados de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, los periodistas le reclaman que sea conciso y que resuma su pensamiento en los tres minutos que le da la televisión. Y Chomsky nos descubre que en tres minutos solo se puede expresar una verdad de consenso. “Si yo quiero decir que Pol Pot o Saddam Hussein son unos asesinos, me sobran tres minutos porque eso se escucha todo el tiempo y todo el mundo está preparado para aceptarlo. En cambio, si yo quiero hablar de Timor o decir que los medios engañan al pueblo americano, la gente nunca escuchó hablar de eso y pregunta qué está diciendo ese tipo. Ante lo cual, no queda

más remedio que explicarlo y eso no se hace en tres minutos”. Y digo que en parte nos atañe porque algo parecido ocurre cuando uno intenta elaborar un discurso alternativo sobre el cine en radio o televisión: está muy cerca de lo imposible.

El otro documental que vimos se llama *Nico Icon*, dirigido por una realizadora alemana y que trata (como su nombre lo indica) sobre Nico, la que fuera cantante de los Velvet Underground. La película es convencional y sensacionalista pero el personaje es único y los testimonios de gente conocida son muchos. Nico era una alemana alta, fría y hermosa que fue modelo, trabajó en *La dolce vita* y terminó aterrizando en Nueva York, donde Andy Warhol la hizo cantar con el conjunto de Lou Reed y John Cale aunque al principio no tenía la menor idea del oficio. Luego de sus 15 minutos de fama, Nico se convirtió en compositora y heroinómana y buscó la muerte con altiva y serena ferocidad. Esta llegó en 1988, pero en el camino hizo muchas otras cosas, como salir con Brian Jones o Jim Morrison y tener un hijo con Alain Delon, que el actor se negó a reconocer, aun al precio de enemistarse con su propia madre, que fue la que crió al nieto. El testimonio de Mme. Delon sobre su famoso hijo Alain es escalofriante. La película, con el clásico recurso de enfrentar las opiniones de todo el mundo, deja dos momentos memorables. Uno es cuando el director Paul Morrissey nos dice con warholiano cinismo que en los 90 se considera artístico ser modelo, pero que en los 70 lo artístico era morir de sobredosis. El otro es el homenaje musical y emocionado del gran John Cale. La película menciona otra relación amorosa de Nico, por lo que esta historia continuará de manera inesperada algunos renglones más abajo.

*Los últimos días de Kant* es un estreno de Philippe Collin que adapta una novela corta de Thomas De Quincey. La idea de la película es que el filósofo terminó siendo un viejo chocho y maniático y cuenta los meses previos a su muerte como si fueran los del jubilado de la vuelta. El señor Kant de la película se pone regresivo y todo es muy molesto — especialmente algunas actuaciones— aunque el personaje termina cayendo simpático justamente por su infantilismo. La tesis obvia de Collin parece ser que la muerte nos iguala a todos, una idea que siempre me pareció consustancial al cine académico. Alguien podría decir que una película sobre Kant no se puede poner a hablar de las categorías del entendimiento pero una operación equivalente es la que intentó Derek Jarman en *Wittgenstein* (1993) demostrando que el cine no tiene por qué achicarse ante las complicaciones. No es que esta biografía de Jarman se interne en profundidades que excedan el material de divulgación que circula sobre el pensador (familia millonaria - múltiples talentos - renuncia a su herencia - estaba en Cambridge - pelea con Bertrand Russell - homosexualidad - pensamiento intrincado y original - gusto por el cine popular - tortura constante de su alma) pero la película apunta al polo opuesto al de Collin: que Wittgenstein no fue un individuo ordinario y que su singularidad merece ser celebrada. Para eso, Jarman utiliza al actor Karl Johnson en un registro de sobriedad, sinceridad y nobleza que se contraponen —desde el vestuario hasta el tono de voz— con el resto de los personajes. El contraste es especialmente notable con las figuras de sus familiares y con Bertrand Russell y John Maynard Keynes, a los que se presenta como dos pavos reales, disfrazados respectivamente de académico y dandy, que representan el afán de gloria intelectual y brillo social frente a la obstinada y solitaria búsqueda de la

verdad de Wittgenstein. Las simplificaciones de Jarman dan curiosamente resultado porque está convencido y nos convence de que su modelo humano posee una dignidad y una pureza a las que debemos atender. Y para terminar de desmentir la comodidad de películas como la de Collin, hasta la exposición de algunos pensamientos de Wittgenstein resulta clara y hasta deslumbrante. Recuerdo uno. Dice Wittgenstein en el film algo así como esto: "se dice que el Sol parece girar alrededor de la Tierra, mientras que en realidad ocurre lo contrario. Pero, ¿qué sentido tiene decir esto, ya que no podemos imaginar un mundo en el que pareciera que la Tierra gira alrededor del Sol?".

Alguna vez Rossellini pensó que el cine podía tomarse el trabajo de describir en serio el mundo. Y si la película de Jarman intenta algo en ese sentido, la que verdaderamente logra un efecto de verdad extraordinario es *Crónica de Ana Magdalena Bach* (1968) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, la película que más me deslumbró de las que vimos en este viaje. A partir de un diario de la segunda mujer de Bach, el matrimonio Straub logra poner en escena la vida del músico de una manera que revela para siempre que todas las películas sobre músicos, desde *Canción inolvidable* hasta *La amada inmortal* pasando por *Amadeus* o *Bird*, son romantizaciones baratas que deberían avergonzarse de sí mismas. *Crónica* muestra en su grisáceo blanco y negro al señor Bach con su familia en una casa modesta y al señor Bach tocando el clave y el órgano, dirigiendo una pequeña orquesta o un coro. Mientras tanto nos enteramos por la voz en off de su esposa de sus preocupaciones económicas, de sus múltiples trabajos, de las recompensas en dinero que recibe por componer a pedido de los nobles y de los pequeños acontecimientos familiares: asistimos a la vida de un trabajador. Ningún aura de genio, ningún episodio romántico, ningún glamour, ninguna vanidad. Oímos cosas del tipo "Johann Sebastian recibió hoy 10 monedas de oro del duque tal por el oratorio que le dedicó y con eso podremos mandar a estudiar a nuestro segundo hijo". Mientras tanto vemos al actor que hace de Bach tocar y oímos cómo la música sale auténticamente de esos instrumentos. Presenciamos los conciertos de Bach en la corte, pero solo están en cámara los músicos. El público y el palacio no aparecen jamás en escena y en toda la película no vemos a ningún noble. Es un fuera de campo radical, una expulsión de todo aquello que no merece ser mostrado. Exactamente lo contrario de lo que hace el cine cortesano que nos acostumbra a ser cholulos que espían los decorados de la riqueza.

La otra película sobre gente famosa es *JLG/JLG*, dirigida por el propio JLG, es decir, Jean-Luc Godard. En los últimos films que vi de Godard me ocurre que la banda de sonido es tan complicada que me cuesta mucho entender lo que dice sin subtítulos. Pero creo haber entendido una frase que me dejó helado: "Mientras la palabra siga saliendo de la boca del poeta, yo viviré". Imágenes del cine, de la pintura y del helado lago de Ginebra natal. Y la voz de Godard, solemne y clara, que acompaña a un tipo que no se ríe nunca. Hay cineastas del mundo y cineastas del arte. Godard debe ser el único que logró incorporar el arte al mundo y hacer de su cine el único lugar habitado objetivamente por el arte. Y esto lo distancia del mundo del cine y del mundo del arte. Pasada la época en que la afirmación de su genialidad era una moneda de cambio en el territorio de la cultura y enfrentado con otra que lo ignora o la cuestiona, Godard ha seguido avanzando con la seguridad de quien se maneja en un ámbito de descubrimiento permanente. Por eso su cine

tildado de difícil termina siendo el más fácil: al no hacer ninguna concesión a la actualidad del cine (es decir, a un conjunto de reglas que satisfacen supuestamente al público y que atrasan 40 años) su camino es de una fluidez absoluta, de una ausencia total de trabas porque filma con el ritmo de su pensamiento. Esto es particularmente apreciable en *Guión del film Pasión*, un video que vimos en el Centro Pompidou, en el que demuele todas las ideas en uso sobre la construcción de una película. Un guión, nos muestra Godard con el rigor de un matemático y la puesta en escena de un mago, es aquello que hace coherente un mundo imaginario. Es decir, un guión es apenas lo que articula una imagen cuya consistencia debe demostrarse previamente a cualquier cosa que se escriba en un papel. Como siempre con Godard, esto parece una formulación oscura pero entender el cine es entender por qué es transparente. Si el cine no es tan real como la naturaleza, al punto de tratarla de igual a igual, no es cine. Exactamente la idea contraria a la farragosa representación de la naturaleza a la que el cine nos tiene acostumbrados.

Si el cine de Godard sigue gozando de excelente salud, otro tanto se puede decir del de Jacques Rivette, del que vimos su última película, *Haut; bas, fragile*. En cambio, lo que parece hundirse irremisible (e injustamente) es el prestigio de la Nouvelle Vague en la propia Francia. Vimos *Haut, bas, fragile* en la sala de la Cinemateca de République en una función en la que se prometía la asistencia del director. Rivette no apareció, aunque sí lo hicieron dos de las actrices. Un señor —que creo que era el crítico y cineasta Jean-Claude Biette— presentó el film intentando explicarle a un



Marianne Denicourt y Nathalie Richard en *Haut bas fragile*

público bastante joven la importancia histórica de la Nouvelle Vague. Uno de sus argumentos fue que ese movimiento era el responsable de la existencia de directores cinéfilos como Scorsese. Resultaba un poco raro ver cómo en la Cinemateca francesa se trataban estos temas como sucesos desconocidos, trastos sacados de un baúl de antigüedades. Pero aunque esto es de lamentar en buena medida y aunque Godard, Rivette o Rohmer no formen parte ya de las modas culturales y hablar mal de ellos resulte hasta de buen tono, hay una contrapartida reconfortante: todo lo interesante que vimos en París, todas las películas que permiten seguir renovando el placer del cine muestran la herencia o la marca de la Nouvelle Vague. A grandes rasgos esto podría resumirse en la decisión de que las películas nunca entren en una fórmula preestablecida, que nunca se ajusten a límites que les son trazados desde afuera: ni el género, ni la fotografía, ni el guión, ni los

actores, ni la taquilla pueden estar antes que la soberanía absoluta del director. Por el contrario, las películas que hacen pensar que el cine es todavía una experiencia extraordinaria son las que siguen uniendo la frescura con el rigor y siguen suprimiendo todo embellecimiento artificial del cine y toda concesión a las ideas que le son exteriores. El cine que vale la pena parece fácil por lo fluido y mágico por lo imprevisible: no fabrica las emociones, no depende de la tecnología, no se hace prosaico intentando una falsa poesía sino que es poético con su prosa. En lugar de buscar trabajosamente y retóricamente el sentido del mundo, despliega mundos que se autoexplican. Eso es lo que la Nouvelle Vague reconoció en sus antecesores y contemporáneos, llevó a su concreción y deja como legado hasta ahora insuperable. *Haut, bas, fragile* es una delicia de película. Está hecha a partir de una especie de taller de guión que Pascal Bonitzer hizo con las tres actrices principales a las que les pidió que escribieran un personaje para interpretar. Luego, Rivette combinó esas historias en una comedia musical con grandes dosis de improvisación. El resultado es de una gracia y una libertad increíbles y combina la intriga novelesca con el juego escénico y la profundidad conceptual. Rivette parece haber alcanzado la felicidad y el poder de transmitirla.

No solo Straub y Huillet son herederos de este cine, sino también Nanni Moretti, Philippe Garrel y João César Monteiro. De Moretti vimos *Palombella rosa* (1989), de la que Castagna me viene hablando hace tiempo con justa razón. Me parece la mejor película que vi del director italiano (superior a *Basta de sermones* y a *Caro diario*). El propio Moretti (¿qué tipo simpático!) hace de político



Johnny Depp en *Dead Man*

comunista y jugador de waterpolo y la película transcurre durante un partido en el que se mezclan las pasiones políticas y deportivas del personaje con un humor brillante y una elegancia absoluta en la puesta en escena. Sobre las crisis de la mediana edad y la del comunismo italiano, Moretti se remonta a una contagiosa catarsis en su extraño y particular tono que podría rotularse como pesimismo alegre. El tipo tiene una lucidez y una determinación admirables que se expresan en una sencillez coloquial que huye como de la peste del sentimentalismo a la italiana.

Vimos dos películas de Garrel. Una es un estreno, *Un coeur fantôme*, y la otra es más vieja, *J'entends plus la guitare* (1991), pero ambas son capítulos de una autobiografía cinematográfica que Garrel viene desarrollando a lo largo de los años. En *Un coeur fantôme* actúa el padre de Garrel y en

ambas el protagonista (siempre se trata de un actor distinto) tiene frente a sí dos mujeres: una más doméstica, la otra más libre. La más libre de *J'entends plus la guitare* alude a Nico, con quien Garrel vivió tres años y a la que dedica la película. Después de haber visto tantas películas sobre drogadictos y/o alcohólicos, ver cómo Garrel trata el tema es como para que los otros directores se avergüencen para siempre. Hay un pudor único en el cine de Garrel, una honestidad para retratar la intimidad de los cuerpos tan intensa que saca el aliento. La maestría de Garrel se apoya en esa intensidad desgarradora y parte de un compromiso que elude todo ocultamiento. Su obra encuentra la belleza del dolor de un modo que solo el cine puede mostrar. Si el subtítulo de un famoso libro de Kracauer, *La redención de la realidad física*, tiene un sentido, hay que buscarlo aquí. De paso, el personaje que representa a Nico adquiere toda la humanidad que *Nico Icon* le niega y Garrel rescata su memoria del lugar de carne mediática que la condenó en vida.

*La comedia de Dios*, de João César Monteiro, es un aerolito portugués que chocó contra el mundo del cine. Ambientada en la Lisboa actual, trata sobre el viejo gerente de una heladería que interpreta el propio Monteiro bajo el nombre Max Monteiro y lo de Max es un chiste por su parecido con Max Schrenck, el actor de *Nosferatu*. El tipo tiene dos manías en su trabajo: la limpieza y la defensa del helado artesanal, y otras dos en su casa: coleccionar pelos púbicos de mujeres y seducir ninfulas a las que baña en leche, bebe los excrementos, sodomiza a traición, etc. Este sátiro es seguramente el personaje más excéntrico que habitó la pantalla en mucho tiempo. Y la idea del fabricante que se opone a las corporaciones creando sabores exóticos es una metáfora del cine personal de Monteiro que alcanza una originalidad teñida de capricho pero decididamente contestataria: la de Monteiro es una actitud de resistencia apoyada en una arrogancia sideral. Hablar de transgresión en Monteiro es quedarse tan corto como hablar de transgresión en Sade. En ambos casos, se trata de la exposición de una moral alternativa que ignora cualquier otra. Monteiro es un cineasta brillante y una personalidad que se las trae. *La comedia de Dios* está fuera de toda noción de lo políticamente correcto, es desvergonzadamente autocentrada. La película toma en cuenta un solo deseo —el del sátiro— y actúa como su legitimación absoluta. No admite otra opción que no sea la de satisfacer ese deseo sin protestar. Pero protestar contra ese deseo de amo es lo que hace con indignación Colette Mazabrard en la revista *Vertigo*, en un artículo que usa todos los nombres franceses para el acto sexual y los genitales (leyendo se aprende) y donde lo trata a Monteiro de farsante y termina diciendo que si se lo encontrara y le dijera que tiene ganas de patearlo en el culo, este le contestaría: "patee nomás" y se quedaría con la última palabra. No hay duda de que es así: un discurso semejante excluye cualquier otro. Flavia, igualmente irritada por las licencias de Monteiro, adhiere fervorosamente a los conceptos de Mme. Mazabrard. Por mi parte, y para ser ecuánime, declaro que se trata de una película admirable, pero le dejo a otro la tarea de admirarla.

Igual que *La comedia de Dios*, *La mirada de Ulises* del griego Theo Angelopoulos y *La mujer del puerto* del mejicano Arturo Ripstein están filmadas con uno de los dispositivos favoritos de la Nouvelle Vague. Son películas que practican la religión del plano secuencia. *La mirada de Ulises* cuenta la historia de Harvey Keitel, que es un cineasta que vuelve a su aldea e inicia desde allí la búsqueda de un film perdido de

unos imaginarios hermanos que inauguraron el cine griego en 1905. Keitel viaja por los países más conflictuados de Europa para acabar en Sarajevo en el medio de la guerra, en un final espantosamente trágico. Cada plano de Angelopoulos es de una complicación cinematográfica increíble y tiene principio, desarrollo y fin, como si contara una historia en sí mismo. Esta es una película de ambición infrecuente: intenta dar cuenta nada menos que de la historia de este siglo. Angelopoulos tiene con qué sostener esta pretensión tanto desde sus ideas como desde su técnica. Pero su estética me resulta —y esta es una cuestión de gusto— demasiado cuidada, demasiado ampulosa, como si el tono mortuorio y desesperanzado del film terminara teniendo algo de coquetería con el academicismo, una estética cuyo propósito siempre me pareció legitimar la muerte. Algo parecido me ocurre con *La mujer del puerto*, que cuenta un espantoso melodrama prostibulario al estilo de *Rashomon* (cada personaje da su visión de las cosas). Ripstein hace también lo suyo en cuanto a imaginación cinematográfica (y en espacios mucho más reducidos que Angelopoulos) y lleva ciertas constantes del melodrama hasta el extremo de hacer estallar el género (como si dijera, “¿quieren cosas tremebundas?, ahí las tienen, a ver si pueden soportarlas”). La película de Ripstein tiene algo de ensayo teórico y nada de guiño posmoderno en cuanto al reciclaje y a la mirada de segundo grado sobre los géneros. Esto no es una payasada como *El mariachi*. Pero es imposible reconocer en la película un sentimiento o una acción que gocen de la menor empatía por parte del director, que toma elementos de Fassbinder sin seguirlo en su compromiso. Y esto también roza el academicismo.



Harvey Keitel de espaldas y Lenin en *La mirada de Ulises*

En cambio, *La jetée* de Chris Marker (1962) es también un experimento, pero tiene una carga de emotividad enorme. Es un corto de 30 minutos, hecho con planos inmóviles (salvo uno) a la manera de una fotonovela. Está tan lograda que parece una demostración de la idea de Deleuze de que la esencia del cine moderno no es la captura del movimiento sino del tiempo. *La jetée* se ve como una película cualquiera, a la que no parece faltarle nada en su cruce por el amor, la aventura y la desdicha. Es que la duración de los planos articulados por su lógica interna más que por la voz en off dispara la imaginación del espectador que completa los intersticios temporales a partir de que su mirada reconoce la verdad de la imagen. Darle la sutileza de *La jetée* a Terry Gilliam fue como darle una navaja a un mono. Su remake debió llamarse *13 monos* para incluir al director.

Nos queda *La haine* de Mathieu Kassowitz (1995), que

tuvo una gran repercusión en Francia. La película pertenece al nuevo género de “film de suburbio” que describe la vida de los adolescentes en los barrios marginales del mundo. Aquí se trata en blanco y negro de un día en la vida de tres amigos, un judío, un negro y un árabe, pequeños delincuentes que habitan los monoblocks de una de las ciudades dormitorio en las afueras de París y se enfrentan con la miseria, la desocupación, la policía, los burgueses y los skinheads. En *Cahiers du cinéma* apareció una crítica favorable de Bérénice Reynaud (una mujer agradable e inteligente que conocimos hace un par de años en Buenos Aires) que subraya un hecho indiscutible: que el suburbio y la marginalidad están ausentes del cine francés, cuyos temas y personajes se centran en la clase media y su visión de la capital no pasa del periférico (como si dijéramos la General Paz). En cambio en *Trafic* (la mejor revista de cine que se puede leer hoy), Pierre Léon (un hombre del que ignoramos si es agradable porque no lo conocemos) destruye *La haine* en dos páginas brillantes, acusando a Kassowitz de torpeza, simplificación, complacencia y complicidad con el problema social que denuncia. Estoy básicamente de acuerdo con su punto de vista: Kassowitz pretende horrorizar declarando que el mundo es un lugar terrible, con la ceguera de un predicador empachado de verborragia. Cito a Léon: “Kassowitz cree oponerse a la ideología dominante con un método que proviene de la peor práctica académica [...] como si el solo hecho de hacer cine ubicara al cineasta por encima de los que no lo hacen”. *La haine* tiene un par de buenas escenas, un aspecto de noticiero estilizado y un



*La haine*

tratamiento sensacionalista y superficial que no deja de cumplir con ningún requisito de la falsa modernidad: fotografía brillante, montaje rápido, cámara en mano, sordidez y violencia gratuitas. Kassowitz resulta un moralista de tres por cinco que se arroga el lugar de conciencia del mundo para ingresar al mundo del espectáculo y, en definitiva, quedarse tranquilo y tranquilizar con su denuncia. El éxito de *La haine* es un éxito feo, un éxito hipócrita, comparable al de *La sociedad de los poetas muertos*.

Sabemos que entre la desprolijidad tramposa de *La haine* y la herencia de rigor y honestidad de la Nouvelle Vague la balanza del público y la crítica se inclina hoy hacia la primera. Pero ese cine no hará feliz a nadie y el otro contribuyó a hacernos muy gratos esos diez días en París. Algo es algo. ■



¿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.

 **Apple**<sup>®</sup>  
El poder para superarse.

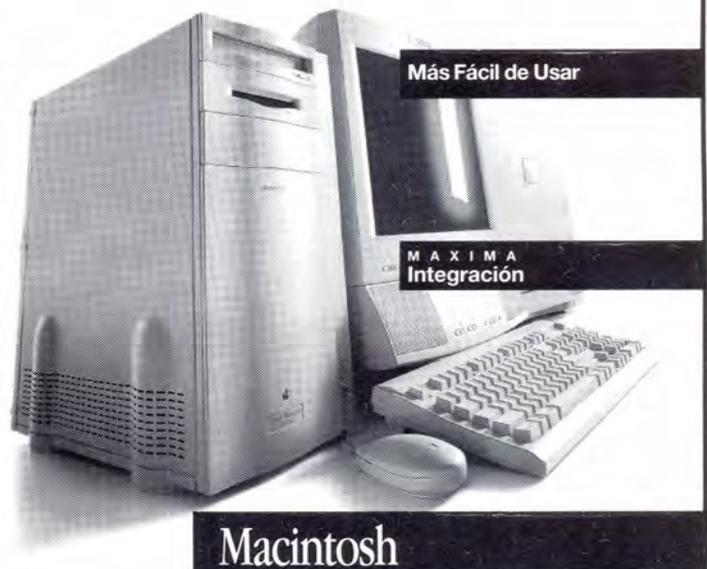


Más Poderosa

Más Compatible

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

MAXIMA  
Conectividad



Más Fácil de Usar

MAXIMA  
Integración

Macintosh

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. Apple logo conectividad. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. La información de las presentaciones en agosto de 1995 y Computer Intelligence Info Corp. Julio 1995. \*Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. \*\*Según el informe independiente de Competitive Assessment Services, 1995. †Utilizando el software SoftWindows de Insignia Systems o software DCC Computer de Apple.

# Diccionario cinéfilo XVI

*Desde que los pioneros del cinematógrafo llamaron a eso que filmaban como motion pictures, la imagen y el movimiento quedaron definitivamente establecidos como los rasgos esenciales del nuevo medio. Haciendo honor a ello, dos términos del costado óptico del cine, junto a otros dos implicados en la percepción del movimiento de ese mismo punto de vista, se comentan en esta entrega. Luego de la presente aparición el Diccionario alterará su habitual periodicidad. La cuestión —lejos de llamarse a hibernación— es que encararemos de aquí en más el desafío de convertirlo en un libro apto tanto para el bolsillo del cinéfilo como para la cartera de la cinéfila. Como expresamos en aquella entrega N° I de hace dos años, son bienvenidas en la redacción de El Amante sugerencias sobre las futuras entradas que, desde ya, convertirán a todo lo publicado hasta ahora en apenas un tercio del volumen total. Nos volveremos a ver, entonces, en la reaparición —ya bibliográfica— del Diccionario cinéfilo, en su edición revisada, corregida y (pasmosamente) aumentada. (EAR)*

por Eduardo A. Russo

**Gran angular.** Nombre común que se le da a un grupo de lentes con distancia focal inferior a la normal (que es de 50 mm en las cámaras de cine profesional de 35 mm). Sus variantes más comunes son las de 35 y 28 mm. El efecto óptico que crean estas lentes consiste en tomar un ángulo visual de gran amplitud y un campo muy profundo, por el cual los objetos lejanos y cercanos a la cámara entran simultáneamente en foco. Por esa razón, este tipo de lente es de gran efectividad para mostrar planos de acción próximos y distantes, coexistentes en el plano. Con ellos se entusiasmaron operadores como Gregg Toland (quien supo usar uno bien corto, de 18,5 mm, que fue para Orson Welles el amor óptico de su vida) y por su construcción de un espacio en profundidad, lograron extasiar a teóricos como André Bazin, que llegó a construir toda una opción estética al respecto, considerándolo como la consumación del realismo en la imagen cinematográfica.

Es cierto, el uso clásico del gran angular parece restituir al cine un espacio donde el recorrido de la mirada del espectador se libera, toma decisiones, se hace creativo. Baste recordar esos planos de *El ciudadano*, donde en un solo rectángulo se juega con el detalle de un frasco y un vaso con cucharita, con un cuerpo humano que agoniza y con una minúscula puerta al fondo tras la cual golpea Kane (el intento de suicidio de Susan) o la magnífica escena de la cocina en *Soberbia*. Bazin tenía motivos para el delirio. Pero el decurso del gran angular en las últimas décadas acaso lo habría desconcertado. A partir de la videocultura, parece que la estética del gran angular deriva en un "así es mejor porque entra todo". Incluso ciertos ingeniosos descubrieron que "mirá cómo deforma si te acercás". Y justo se comenzó a operar allí donde el gran angular se enfrenta a su propia caricatura. El cine publicitario y el clip lo han explotado hasta el hartazgo en ese sentido; en cuanto a los largos, la imaginación de directores como Terry Gilliam pasa muy a menudo por el gran angular bajo este exclusivo aspecto.

**Steadicam.** Aparato que revolucionó a comienzos de los 80 la forma de hacer travellings. El nombre es en realidad el de la marca patentada por Garrett Brown —a fines de la década anterior— de un arnés con un brazo de movimiento amortiguado y el control por una pantalla de video de lo que toma la cámara. Dos cuestiones básicas introduce el uso de la *steadicam* en el cine.

Propone un ojo flotante y veloz, instalado en cualquier punto corredor o hasta presumiblemente volador, lo que permitió desde hace quince años la proliferación de esas curiosas "subjetivas de objetos" (platos que vuelan, flechas, etc.) que tanto preocuparon al último Christian Metz.

Por otra parte, el monitoreo en video permitió que el ojo del operador se despegase de la cámara (lo que habría agradecido enormemente el citado Toland y otros pares, conducidos a vivir cabeza abajo en inúmeros planos de Orson Welles) y fuera el prelude de tantos sistemas actuales con cámaras que corren y vuelan solas mientras son controladas electrónicamente (en su movimiento y en lo que toman) por control remoto. Algunas fuentes citan como bautismo de la *steadicam* a *Maratón de la muerte*, de John Schlesinger, en 1976. Pero fue Stanley Kubrick, en *El resplandor* (1980), quien parece haber influido con su frustrada persecución del desencajado Nicholson en el laberinto, toda una parafernalia de tomas rasantes, aéreas, que hicieron protagonizar al travelling un renacimiento muchas veces al borde de la desmesura. La *steadicam* es también consustancial al universo del videoclip.

En cuanto al cine de ficción cabe preguntarse: ¿cómo habrían hecho los Coen Bros. —en clave alegórica— o Sam Raimi —en estilo maníaco— para filmar sin este aparato? A modo de oscura profecía, Rossellini había sentenciado una década antes del imperio de la *steadicam*, creyendo que el colmo de la histeria óptica era el abuso de la cámara en mano: "ahora ir al cine no es ya ir a ver una película: es embarcarse y sufrir mareos".

**Teleobjetivo.** Se trata de una lente de distancia focal superior a la normal. Un teleobjetivo estrecha el ángulo de la toma de vistas y magnifica los objetos distantes. A la vez, aplanar la imagen y disminuye la profundidad de campo, por lo cual puede enfocar un personaje u objeto preciso, dejando lo que esté antes o detrás suyo fuera de foco. Los teleobjetivos fueron un recurso estándar del cine clásico. Algunos de no mucho aumento (75 o 100 mm) fueron los preferidos por sus cualidades para el retrato por muchos directores de fotografía que se concentraban en los rostros humanos.

Durante la primera década del sonoro, el cine supo tender al teleobjetivo. Está también su uso como marca de estilo: esas inolvidables nubes que pueblan los cielos de John Ford y se

acumulan a espaldas de las esposas que saludan a sus maridos antes de entrar en la mina o de internarse en el desierto son inseparables de la predilección del maestro por dicha óptica. Por su función de aumento de la imagen —que llega a la performance del catalejo o del telescopio— los teleobjetivos no se han llevado muy bien con las cámaras que no fueran reposadas. Acaso fue la opción por el uso de la cámara en mano por parte de los operadores que lo relativizó en varias manifestaciones del “cine moderno” (a no ser que jugaran deliberadamente con la inestabilidad de la toma). Pero también supo cosechar antipatías con bases éticas, como la de Eric Rohmer: “parafraseando a Godard, la elección de las lentes es una cuestión de moral. No es leal filmar con teleobjetivos. Yo filmo a la gente en la calle —si no les gusta, que lo digan— pero no me escondo para filmarla”. No obstante, sin teleobjetivos —y el grado de intromisión óptica que ellos suelen comportar— algunas obras maestras del cine no podrían haber existido. Imposible pensar en ese manifiesto del tele como objeto perverso que es *La ventana indiscreta*, o más contemporáneamente, en verdaderos *tours de force* para mirones que constituyen acaso los dos extremos opuestos de la escopofilia, *Doble de cuerpo* de Brian de Palma y *Una película de amor*, de Krzysztof Kieslowski.

**Zoom.** Lente de distancia focal variable, definen los técnicos, que incluso se animan a proponer el sinónimo de “lente varifocal”, mientras que alguno por allí arriesga la denominación de “travelling óptico”. Por supuesto, gana *zoom* por cuestiones de economía. Cuando alguien habla de zoom, de los 60 para aquí, un escalofrío suele recorrer la espina dorsal de numerosos cinéfilos que preferirían que dicho artilugio jamás se hubiera desarrollado. Cierto es que el engendro óptico dio lugar a excesos que condujeron al espectador a vertiginosas zambullidas visuales que frecuentemente lo colocaron al borde de la náusea y que condujeron por la facilidad de su uso a cierta manipulación facilista, ligada a las tomas televisivas. Al presentar el guión transcrito de *En el transcurso del tiempo* bajo la forma de libro, Wenders acotaba solemnemente: “El zoom ha sido

rigurosamente evitado”. Pero el asunto es algo más complejo de lo que los zoomófobos prefieren creer.

En primer término, convendría separar lo que puede llamarse “efecto de zoom” en un plano, de la lente en cuestión. Aunque por lo común ella se vea ligada a ese efecto, en la historia del cine —en los casos de realizadores como Murnau, por ejemplo— acercamientos por medio de veloces *travellings* parecen inducir perceptivamente algo así como un zoom simulado, *avant la lettre*. También, dado el caso, se los puede simular en la posproducción, al copiar la toma con acercamiento en una impresora óptica. Pero vayamos al artefacto cuyo notable desarrollo en cine y TV desde los 50 determinó múltiples usos y abusos. Parece ser que la idea original de los técnicos que jalonaron su perfeccionamiento fue noble: transformar la necesidad de contar con varias lentes intercambiables colocados en la cámara por la disponibilidad inmediata de diversas ópticas en una sola. Se suponía que facilitaría los cambios entre toma y toma, y no que alteraría lo ocurrido dentro de ella. Los *cameramen* televisivos se vieron de parabienes, y comentan las malas lenguas que de allí vinieron buena parte de las maniobras que impregnarían a muchos “cines urgentes” de los años siguientes. El uso del zoom dentro del plano —que los americanos bautizaron como *zoom shot*— puede no obstante oscilar entre la más silvestre desprolijidad y cierta elegancia. Desde el inolvidable uso combinado con un travelling en sentido contrario que permitió el padecimiento espacial de Scottie en *Vértigo* de Hitchcock, hasta ciertas visiones scorsesianas, los usos legítimos de los *zoom shots* compensan con creces aquellas horrendas torpezas que es mejor olvidar. El mismo Rossellini diseñó un modelo de zoom que llamó *Pancinor*, con dos motores y de una gran fluidez en sus cambios de distancia focal. El invento le permitió alcanzar en sus filosóficas producciones televisivas su ideal de reducir al mínimo el movimiento físico de la cámara. Sócrates y Pascal, entre otros, fueron serenamente zoomificados en estas obras tardías. De haber biografiado a Descartes, este habría proferido para Rossellini un *cogito, ergo zoom*. ■

Los viejos  
amantes siempre  
están disponibles.

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





por Jorge La Ferla

### Valdez Around the World: Colombia 96

Pocos entendían en Nueva York los asiduos viajes de Valdez a Colombia, excepto los que lo imaginaban como testafarro de los nuevos varones del cartel de Cali, que ya difundían directamente su imagen corporativa por Internet. En realidad las cosas eran mucho más complicadas y el último periplo a Washington tenía que ver con toda la cuestión. Su diálogo en el salón oval de la casa Blanca ya no era posible realizarlo telefónicamente y los encuentros con Clinton transcurrían en la blanca limusina Cadillac, con las fulgurantes y doradas RKV sobre las puertas laterales. Bill fue muy claro. En virtud de las próximas elecciones y de la falta de un gran enemigo común, ya no era posible seguir apoyando al gobierno liberal de Colombia. La presión de los duros en el Senado, con el geronte Jesse Helms al frente, era insostenible para lograr futuros acuerdos. Era el momento de pagar la factura por todos los escándalos de Arkansas, y que no prosperase el juicio dependía de la manera de bajarle el dedo a Colombia. Acusar al gobierno colombiano, como a muchos otros latinoamericanos, de recibir dinero del narcotráfico para su campaña electoral era tan obvio como denunciar la participación de Coca Cola en las campañas republicanas o el apoyo de la CIA a tales operaciones y al doble juego con la DEA. Todos asuntos complicados de comprender para cualquier ciudadano que poco entiende de alta política. El caso de Ernesto Samper era aun más complicado por contar este con las simpatías de Washington y con la amistad de Valdez. La RKV Entertainment iba a tener los derechos exclusivos de comercialización de los espacios publicitarios de los futuros canales privatizados de la TV colombiana y contaba con absorber bajo la égida de su filial de Belice a las dos mayores corporaciones de multimedios del país. Y todo con el acuerdo del Parlamento colombiano (ver *El Amante* N° 45, dic. 95). Frente a esta nueva situación, Valdez realiza desde finales de enero varios viajes a Bogotá. De alguna forma Valdez debía

defender lo que tenía concertado más allá de cualquier avatar en la estabilidad del gobierno colombiano. Todo el asunto era muy difícil y las tratativas complicadas. Aunque siempre primaba la motivación esencial: Valdez amaba Colombia.

**La violencia está en nosotros.** Desde hacía casi 50 años Colombia era un país en estado de guerra interna permanente. La excusa fue el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Las tres balas que le dispararon en pleno centro de Bogotá fueron el inicio de una extemporánea intolerancia que ya no tenía ningún tipo de barrera para hacerse explícita. Y luego miles de personas murieron por esa falsa disyuntiva entre conservadores y liberales, sumada la violencia de los caciques dueños de la tierra contra el resto. Y luego vendrían la guerrilla, los esmeralderos, el narcotráfico, los militares, los paramilitares y una situación actual mucho más complicada de entender y resolver que estudiados conflictos como el de los Balcanes o el de Medio Oriente. Por otra parte, la violencia social y ese conflicto permanente entre los que no tienen nada es en Colombia más frontal e inevitable. A diferencia de la pasividad o la desidia de muchos países de la región, la violencia en Colombia es una manera de ser. Las ganas de gozar y la facilidad para matar eran para Valdez un camino de búsqueda del vacío y de eliminación de los opuestos; en Colombia todo era posible, la muerte y el frenesí por la vida, la tristeza y la alegría sin límites, la sensualidad arrolladora y el delirio terminal en uno de los países más hermosos que conocía.

**L'intervista.** Desde el año 95 y tras una terrible bomba que estalló en una de las estatuas seriales de Botero en Medellín y que, además de la mencionada obra, destrozó a muchas personas, la cosa se estaba poniendo fea para todos. Nada menos que el hijo de Botero, ministro de Defensa, fue la primera figura del gobierno que condenó el atentado y prometió lo imposible. Botero era figura clave en el proceso a Samper por haber aceptado fondos del cartel de Cali para su campaña

electoral. El era uno de los que había manejado los fondos de la campaña del candidato y Valdez sabía que su situación iba a ser insostenible si era llevado a prisión. Su debilidad lo iba a llevar a ser uno de los primeros en retirarle el apoyo al presidente y, frente a la irreversibilidad de los hechos, Valdez tuvo que planear las maneras de aprovechar ese hecho para montar su espectáculo. Fueron varios días de ensayo y preparación. El show de la confesión pública de Botero desde la prisión, implicando al presidente en la aceptación de dinero blanco, iba a ser espectacular. Y además iba a producir uno de los índices de audiencia más altos de la historia de la televisión colombiana. Valdez facturó calculando cuánto cotizaba por segundo de publicidad la telenovela *Café* en sus mejores momentos. Una de las



máximas figuras del periodismo de la televisión colombiana, de origen oriental como Valdez, iba a ser el interlocutor de Botero. Hasta los últimos detalles de la escenografía, el vestuario de ambos, el maquillaje y los movimientos de cámara fueron controlados por Valdez. La grabación se efectuó a mediados de enero y, tras varias repeticiones y una cuidadosa edición, se emitió al aire una semana después. El efecto fue contundente, el rating altísimo. Ya empezaba a allanarse el camino para la anunciada descertificación de Colombia por parte del gobierno americano como una estrategia para voltear a Samper. Colombia no solo no hacía los esfuerzos necesarios para

combatir el narcotráfico sino que su presidente recibió financiación directa para su campaña. Irrefutable.

**En los reinos de Valdez no se ponía el sol.** Fatigado por este primer acto, Valdez decide tomarse unos días de descanso para decidir en dónde establecer sus dominios. Ya no quería depositar más sus ganancias en bancos truchos del Caribe y decide realizar sus primeras inversiones directas en Colombia. Santander del Sur fue el lugar elegido. En el fondo, para Valdez no había opuestos, tenía que invertir sus buenas intenciones y lo de Colombia era una apuesta a futuro, pues algún día, ya desprovisto de toda la basura que ocasionaba su crisis, se iba a transformar en tierra promisoría, edén de paz, amor y orden social. La sensación de poseer o estar en contacto con el poder de los medios de comunicación hizo pensar a Valdez en poner sus fondos en algo opuesto al éter y los bits. Así decidió comprar grandes extensiones de tierras en esta región tan tradicional y rica del país para desarrollar varios proyectos de agricultura ecológica. Junto a sus socios colombianos de la RKV Ent., el lic. Guillermo Valencia y el ing. Leonardo Ramírez, Valdez emprende un viaje emocionante desde el aeropuerto de Bucaramanga. Harto de ver políticos y jefes, este viaje en jeep de la mano de su guía y guardaespaldas, Antonio, significó eso, un verdadero viaje. El periplo por el páramo consistió en visitar tres municipios que iban a rodear sus extensiones: San Vicente del Chucurí, El Carmen y Zapatoca. Cacao, aguacate, maíz, los mejores frutales, un paraíso



Valdez en Santander del Sur

absolutamente disponible para establecer un emporio exportador de productos ecológicos. Las paltas o los mangos que en Nueva York o en París se pagaban a razón de varios dólares por unidad se encontraban a miles y muchos ni siquiera se recogían por falta de comercialización. Toda esa región asolada por la violencia, las masacres múltiples y constantes, iba a ser redimida por este plan de Valdez, que iba a construir su búnker en el mismo pueblo de Zapatoca. Un pueblito delicioso con un aire muy similar a San Cristóbal de las Casas, que desde su pionero e ilustrado impulsor, el alemán Langerke, hasta este inescrupuloso patrón de los media, se haría famoso en el primer mundo. Valdez

se había entusiasmado tanto que hasta había decidido dónde estaría su tumba. Faltaba únicamente el acuerdo con el cura Pérez, líder histórico del Ejército de Liberación Nacional con más de 30 años en la guerrilla rural, para entrar en la era de Valdez.

**TV or not TV.** La vuelta a Bogotá fue terrible. Ya arreciaba la orquestada campaña para la renuncia de Samper. Como se sabía, la DEA iba a forzar y financiar parte de la movida, y ya no solamente a través del diario de los Pastrana, sino de todos los canales de TV, pues básicamente la opinión pública se entretenía con el serial. La idea era vender la moralidad y la condena de una sociedad cansada de la inmoralidad. Una molesta y seductora periodista directora de un programa periodístico de televisión persiguió a Valdez durante toda su estadía en Colombia con la intención de que María Jimena Duscán, a quien se la habían descrito como la Oriana Falacci colombiana, lo entrevistara en una emisión especial de *Zona franca*. Marcela Caldas C. era de esas personas dispuestas a todo con tal de conseguir sus objetivos, aunque la cordura de Valdez pudo más y todo quedó en unas charlas informales en la Universidad de los Andes, donde Valdez siempre deambula dando alguna charla académica sobre políticas en medios de comunicación.

Valdez no solo seguía con su idea de armar un pool de medios de comunicación que dominara monopólicamente toda la transformación comercial de los medios en América Latina. Como lo había hecho en



Marta Lucia Vélez, su guía bogotana. Realizadora de video y mujer de uno de los mayores filósofos del fútbol, el Doctor Figueroa, paseó varios sábados a Valdez a través de los secretos de Cundinamarca.

su momento gracias al apoyo y decisión de su amigo François Mitterrand y al apoyo del gobierno francés que había financiado la investigación sobre inteligencia artificial en la Carnegie University, en la ciudad de Pittsburgh, durante los años 80. Ahora tenía el plan, siempre con su alta dosis de altruismo a cuestas, de crear en la que varios consideraban el claustro privado más serio y prestigioso de América Latina, la Universidad de los Andes, un centro de estudios en medios digitales. La idea contaría obviamente con aportes de la RKV Foundation y sería el centro más moderno de investigación en nuevos medios de comunicación del continente. Su amiga, la ingeniera Myriam Luisa Díaz,

estaba también en el centro de la cuestión pues en realidad Valdez compró su propuesta que había iniciado en el programa de Artes Plásticas donde trabajaba. El año 1997 iba a ser clave para lanzarse con tal programa.

**Virtudes privadas, vicios televisivos and the last show.** Una noche del mes de marzo Valdez terminaba el acuerdo de partes junto al ministro Serpa. Nadie sabía lo que podía pasar entre la descertificación por parte del gobierno de los USA hasta la reelección de Clinton donde todo podría volver a la normalidad. Valdez apreciaba a Samper y esto jugaba a favor del presidente de Colombia, que todavía mantenía la presidencia de los países no alineados. Valdez creía que a pesar de todo y a partir de la mediocridad reinante en el panorama político colombiano, Samper iba a resistir hasta el final. Aunque el acuerdo firmado era que, de no quedar más remedio y tener que renunciar, lo haría montando una gran emisión televisiva bajo la dirección de Valdez, que administraría los derechos de la transmisión internacional, que básicamente iba a depender de CNN. Si algo tenía que pasar que fuera por TV. Valdez garantizaba el espectáculo y el negocio.

**No apearse a nada es dar.** Feliz con el acuerdo —una vez más cualquier cosa que sucediera lo iba a favorecer—, Valdez organiza la última noche un festejo para despedir a sus jóvenes asistentes, todos estudiantes de la universidad. Ana María S., Carmen G., Daniel C., Fernando I y II,



Valdez y Guillermo Valencia, discípulo y maestro en medio del Páramo.

Jorge R. N., más el agregado de Liliana A., que organizan especialmente para el maestro, y sin que él lo supiera, el toque final a una comida italiana que se convierte en *spaghetata cannabis selvagis*, que hizo ver a Valdez la realidad de una manera diversa y psicodélica. Depositado en el avión, Valdez pensó que todos los placeres mundanos, los delirios de poder más elevados y el vacío existencial más profundo estaban al alcance de la mano en Colombia. A mayor éxito (todas las cosas le sonreían), más evidente era su falta de interés y su disposición a perderlas. La verdad pasaba por otro lado. Valdez había encontrado su hábitat natural. La vuelta era próxima. ■

por Tomás Abraham

Hablar sobre televisión es a veces entretenido; comentarla con amigos con quienes nos unen comunes sentidos del humor puede hasta ser más divertido que verla. Ver la televisión acompañado por un ser afín también es sano y estimulante. Pero escribir sobre la televisión es arduo si se lo hace con nivel; nivel de inteligente, nivel de filósofo, nivel de semiólogo, nivel universitario, gran nivel. Pensar la televisión es imposible para el que suscribe aquí porque es incapaz de reflexiones mediáticas y solo puede meditar sobre programas y personajes de la televisión, y no sobre la institución en sí. Y el desierto está reseco, no da para descerebrarse, los programas y personajes de las últimas semanas son sencillamente deprimentes, abúlicos, como una familia sin hijos.

Interesante metáfora la que acaba de irrumpir, la de la familia; es útil porque la televisión tiene algo de los ambientes familiares, y esto resalta en ocasiones especiales como la entrega de los premios Martín Fierro. Ver la entrega de los premios es presenciar una gran cena familiar, la de las familias ampliadas, aquellas que juntan a todos los seres queridos en las navidades frente a un pollo y su vecino el lechón; toda esa simpática gente que come junta sin mirarse, que se abraza desmedidamente, que hace muecas a la cámara, que grita contra el gobierno, lanza vivas a Catamarca, se entenece sin vueltas con la dulce Ana, recoge su perla negra en el aburrido Palacio de la Risa mientras se juega al poliladron con la hermana mayor, y el cuñado perdona nuestros pecados cuando hacemos zapping y queremos defender la libertad del consumidor caiga quien caiga. Lamento, querido lector, que no me haya entrado *Nueve lunas* en la composición anterior.

Debo confesar mi debilidad por Andrea del Boca, quien sencillamente me parece sexy, tierna y perversa, blanquita y gomosa, y en la presentación de los premiados se la veía risueña e irreverente, ansiosa por ganar y preocupada de que la gente no se olvidara de su teleteatro la tarde siguiente. Al lado de la compostura de Fernando Bravo, la descompostura de la mejor actriz joven del teleteatro nacional fue excelente complementación.

Rindo homenaje al verdadero Martín Fierro de Oro de la noche, y no es el de Susana Giménez, merecido por su rating secular, sino aquel que no fue de oro porque fue en realidad de platino, el entregado a una dama de la escena: Susana Campos, un lujo llamativo aquella noche.

Agrego por otras razones a María Rosa Gallo, actriz de fuerte presencia que califica con altura los teleteatros de Andrea del Boca. El resto de la velada fue una agradable cena al estilo Campanelli, con momentos de reflexión y otros de irritación.

Primero la reflexión. Es sobre Alfredo Casero, que no ganó su Fierro, lo que quizá sea mejor para él; lo que no es bueno, y esto lo dice un admirador, es lo que le está pasando con su programa. Tiene la suerte y la inteligencia de estar acompañado por comediantes de talento, y se le están yendo. Vivian El Jaber que no se fue como el japonés y la Negra, por ejemplo, es de un histrionismo genial, y tiene cuatro renglones con cincuenta por programa. Casero copa demasiado y no tiene por qué estar en todas las escenas, y menos ser el centro de todas. Si sigue así se va a



televisar completamente, y televisarse es una patología difícil de curar.

La irritación que sigue se debe a esta manía de premiar todos los años esa cosa macabra que dice llamarse *Telenoche*, y no porque lo diga Menem que prefiere a Haddad y Mancini para lustrar su imagen. Según mi modesto

entender, el equipo de *Telenoche* ha superado en amarillismo policial a *Nuevediarario*, y lo hacen en nombre de la democracia y del derecho a informarse de la gente, con lo que borro mi nombre de semejante entidad, prefiero no ser gente y ser animal, con lo que tampoco me protejo, porque ni con los gatos tienen compasión, son capaces de mostrar uno durante horas asándose en una parrilla para que tomemos conciencia de la pobreza nacional. Y el conductor está siempre tan enojado y reta con tanta severidad a los que sugieren que más que la verdad lo que muestran parece un montaje efectista, que tengo miedo de que me deje sin comer, aunque sea un gato; pero por suerte su señora a veces hace mohínes mimosos y tiene una palabra de ternura para los que nos portamos mal y no denunciarnos tanta corrupción como ellos.

Decía que la televisión está mal, ¿y el cine? Perdón por incursionar en territorio ajeno, es decir lindero, pero se me ocurrió salir de mi casa después de largos meses, atravesar Canning hacia el Sur y otro día Juan B. Justo hacia el Norte, hasta la avenida Cabildo en plena zona de Belgrano, y si bien regresé vivo después de ver *12 monos* y *Pecados capitales*, me di cuenta de que la televisión doméstica es más querible que ese horrible y enorme televisor con boletería que llaman cine, cuyo exclusivo encanto es el pancho, los pochoclos, el Paso de los Toros con pomelo, el Milka de chocolate con almendras y los caramelos gomosos que tragué en la oscuridad. Y pensar que la primera víctima que investigan ese medievalista bonachón y este remedo inacabado de James Dean (recomiendo detenerse —aunque otras de las calamidades del cine es que no hay control remoto— en una de las primeras escenas de Brad Pitt en la que sale de la jefatura y se sube el cuello empapado por la lluvia como huérfano sin destino), decía que una de las primeras víctimas investigadas es un glotómano. Ni hablar de *12 monos*, de los que vi cuatro porque salí del cine antes de ver los otros ocho, y dejé este formidable ambiente neoclásico que es el Supercorta. Como decimos con un amigo: Brad Pitt es a James Dean como Bill Clinton a John Fitzgerald Kennedy. Sugiero inventar nuevas ecuaciones.

Así es que, visto y considerando la decadencia del séptimo arte, cada vez me gusta más quedarme en casa junto al televisor y sus estrellas, por ejemplo:

1) El Gato Dumas, que en uno de sus últimos programas cocinó con su simpático nuevo ayudante un loco, y con una experta del lugar unas empanadas, todo esto de espaldas al río Mendoza. De postre un panqueque del que el Gato se come los bordes porque —como dice en su agradable lenguaje— no hay cosa más sabrosa que las “riquísimas impurezas”. La cocina televisada del Gato es un homenaje

al buen humor y a la elegancia, elegancia varonil, macha, en la que las manos son puras y grandes, y las palabras depuradas y toscas.

Nada que ver con ese asco llamado *Secretos y sabores*, perdón por lo de asco, no es nada personal contra sus cocineros, no es personal sino manual, no se pueden hacer esos platos ridículos y mínimos con un inmenso primer plano, como el de esos canapés tan chicos como un pulgar en los que se quiere depositar con esas uñas premanicuradas tres langostinos, dos pepinillos y dos hojitas de albahaca; o en otro platillo una hamburguesa rodeada de violetas y hojitas de caléndula, la famosa flor conocida por culo de vieja porque se cierra de noche. No digo que se cuiden las manos como Mateyko, porque es una estética peor aun, pero, por favor, fíjense en los detalles, sobre todo si aparecen tan enormes.

2) Por si alguien no vio aún las cenas en cable de Mora Furtado, les diré que tiene buenos momentos, sobre todo cuando no habla, porque en general no se le ocurre nada y es mejor que se pase la servilleta de broderie por los labios húmedos de rouge y champagne. Pobre guardanapo. Pero como la televisión no es una entidad global con programas globales, sino un fragmento inconcluso con segmentos rizomáticos, tema que analizaré en una próxima entrega, en uno de los programas de Mora me encuentro cenando a tres empresarios del espectáculo, un tal Lorenzo, personaje lamentable; un simpático Héctor Cavallero, el distinguido Pipi Parada, y el actor y director Hugo Midón, quien me permite enterarme de que prepara un espectáculo que gira alrededor de Bonino, actor cómico cordobés fallecido hace años, olvidado hace mucho más, y que tuve el privilegio de ver en mi juventud. Era más grande que el más grande, con eso les digo todo; inventó un idioma absolutamente propio, mascullado en el país del no me acuerdo y que todo

el mundo entendía. Un talento.

3) Recomiendo la labor periodística de Jorge Pizarro, que en cable se dedica a entrevistar invitados varios sin transformarlos en personajes y transformarse en caricatura, y sin la chabacanería ni el morbo generalizado. Una inteligencia medida sin alardes, eficaz y honesta que a veces, es cierto, toca temas de alcance limitado, como el de cómo convivir con la diabetes.

4) Es bueno zappear a veces por el Peruano que en ATeCE se entrevista a sí mismo con la ayuda de algún invitado. Este maestro radial desde *El club de los discómanos* invitó el otro día a una cantante de tango llamada Patricia, cantante de un tango urbano elaborado y disconforme, es decir ingenuo para no decir otra cosa, solista que se esmeraba por interesar a Guerrero entonando melodías que nos cuentan las desventuras de un peón de la construcción que cae al vacío desde su andamio, pero el Peruano ni se inmutó, no se emocionó, lo menos que le dijo era que exhumaba resentimiento, fracaso, que jamás iba a llenar ni medio Luna Park, que hacía de la canción popular un exabrupto de cantantes de protesta que conducen su Mercedes Benz; no la mandó a Cuba porque se olvidó. Creo que al simpático Hugo Guerrero le hace mal la compañía de Maharbiz, como se llama ahora.

5) Buenísimo el programa *La hora referí*, buenísimo a veces y por un rato, como casi todo en la televisión, en el que Daniel Dátola y Becerra entrevistaron al simpatiquísimo conductor del programa *El fortín de Vélez*, Osvaldo.

Esto es lo que tiene la televisión, que los programas deportivos son cómicos, los de cocina son literarios, los políticos son circenses y los sociales pueden traer novedades del gran arte.

Haga Patria, vea Tele, no vaya al Cine. ■



## *El Amante* en Internet

<http://www.apriweb.com/amante/>

*Actualizado todos los meses*

por Gustavo Noriega

Entre el cierre de la última edición de esta columna y el día en que escribo esta página se han estrenado alrededor de 20 películas, muchas de las cuales me han provocado grandes placeres junto a algunas otras que responden al nombre de, por ejemplo, *Momento crítico* o *Me robó el corazón*, de las cuales ignoro todo. También aparecieron en la cartelera las atrocidades que se cometen en la sala Tita Merello, donde pululan películas impresentables filmadas allá lejos y hace tiempo (una tal *Juego limpio* parece ser el escalón más bajo de esta degeneración). Confieso, entonces, que me rindo. No tengo ni las ganas ni la capacidad de convertir esta columna en algo exhaustivo revisando cada una de las críticas de ese aluvión desparejo. Cambio así las reglas de esta columna: tomaremos algunas películas elegidas especialmente y repasaremos las críticas aparecidas en los diarios. Y seguiremos así hasta que cambie de nuevo las reglas.

## Jueves 18 de abril:

### *Pecados capitales*

"Excelente" para *La Nación*, "Muy Buena" para *El Cronista*, *Clarín* y *Ambito*. *Página 12* le da con un caño. Escribí en el número pasado un comentario que combinaba una de cal con una de arena, criticando la seriedad con la que la película se tomaba a sí misma, sin imaginarme que nadie más podría hacerlo (tomar la película con seriedad). Imagínense entonces mi sorpresa al leer la siguiente frase con que se abre la crítica de Claudio España en *La Nación*: "Debe

haber un modo del horror ontológico traducido en una acción metafísica universal, inasible en su relación con la irracionalidad desatada en el comportamiento del hombre común". Debe haber, cómo no va a haber. En el número anterior celebré una imaginaria discusión entre España y Luciano Monteagudo de *Página 12* sobre *Cama para tres* determinando desde mi silla de umpire un empate con honores para ambos. En este caso le tengo que dar el triunfo a Luciano, que entre otras cosas dice al pasar: "El pecado capital de *Pecados capitales* es la soberbia". En *El Cronista* Osvaldo Quiroga la elogia por motivos disparatados, preguntándose en un momento: "Si no existieran las leyes que regulan a estos enfermos mentales, ¿dónde terminaría la humanidad?", una pregunta que reconozco que me desconcertó. Quiroga describe así al asesino serial: "Un monstruo que pretende castigar a quienes no cumplen (sic) con los siete pecados capitales", confundiendo deliciosamente a los siete pecados capitales con los diez mandamientos. A su favor hay que decir que unas semanas después, en el suplemento literario que él dirige, se publica un excelente artículo de Alberto Farina en donde propone diez claves para entender el desafortunado éxito de *Pecados capitales*. Reproduzco solo uno de los puntos aunque todos podrían ser incluidos: "Incorporación cómoda de prestigiosas citas bíblicas y otras a *El Paraíso perdido* de Milton, *La divina comedia* de Dante, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, así como juegos cabalísticos con el número 7 y referencias que van de Hemingway a las

pinturas de Hieronymus Bosch sobre las que el film no exige reflexionar o descifrar, ni siquiera entender". El artículo de Farina se complementa muy bien con el de Quintín que aparece en la página 6 de este número. Entre los dos quizá me hagan entender por qué se habla de metafísica y ontología refiriéndose a una película en la cual el asesino mata a una persona por ser gorda.

## Jueves 25 de abril: *Loco de amor*

"Buena" para *La Nación* y *Clarín*, "Regular" para *El Cronista* y "Mala" para *Ambito*, mientras que *Página 12* la califica de fallida rescatando algunos momentos. Confieso que no entiendo esta recepción (eco de una repulsa generalizada en los EE.UU., más razonable considerando que es una película que los trata de brutos). La película me resultó brillante en varios aspectos, particularmente en la actuación de Antonio Banderas, un actor por el cual no sentía muchas simpatías. Solo España en *La Nación* destacó su labor y especialmente la escena de los dos baños, un espectacular artificio, mérito de Banderas y Trueba, difícil de ver en el cine actual. Estoy dispuesto a admitir que una película que me gustó no resulte del agrado de nadie más pero creo que es difícil justificar que para *Ambito* haya resultado de una calificación que no otorga a los bodrios más miserables. Lo que me parece intolerable es la cobertura que hace *Clarín*, tres semanas más tarde, del casamiento entre Melanie Griffith y Antonio Banderas, un evento de poco interés

artístico, si los hay. En una doble página con foto de la película *Loco de amor* donde aparecen en el altar, la enviada especial del diario en Londres comenta aspectos que trascendieron de una ceremonia realizada en *privado* sin participación de los medios. En un alarde de esquizofrenia y/o deshonestidad, Marcelo Figueras agrega un recuadro titulado "Basta, por favor...", donde protesta por la prensa que recibe la pareja por motivos extralaborales como si él escribiera en *El ojo mocho* o en el suplemento cultural del periódico del Partido Obrero. Figueras es una figura importante de un suplemento que le ha dedicado su contratapa íntegra a anunciar el primer romance entre los nuevos integrantes de *Montaña rusa* y, vale la pena repetirlo, la que le dio la doble página que envuelve su recuadro con el casamiento antedicho. Reproduzco una frase porque resulta difícil describir su chocante pensamiento de señora gorda: "[Banderas y Griffith] tienen un promedio de besos de lengua en público solo comparable al de los adolescentes de *Montaña rusa*". Figueras cierra su comentario con la siguiente frase: "Que se haga un referéndum internacional para proponer que se hable de ellos por su talento. Con un poco de suerte, solo aparecerán en la medida en que participen en un campeonato de *besuqueiros*". No hacía falta un referéndum internacional, bastaba con que Figueras lo propusiera a los responsables del suplemento en donde él mismo es una autoridad. ¿Lo habrá hecho? Y a los jóvenes enamorados: "¡No se besen delante de Marcelo Figueras!".

### Jueves 16 de mayo: *La flor de mi secreto*

"Excelente" para *La Nación*, "Muy Buena" para *Clarín*, *El Cronista* y *Ambito*, mientras que *Página 12* tiene un comentario que traducido a estrellitas resultaría en "Excelente". De entre las muchas cualidades que tiene la última obra de Pedrito figura la de que ha generado críticas provechosas y dignas en casi todos los medios de ser leídas. A riesgo de ser injusto con Claudio España y Nan Giménez —que han escrito notas excelentes—, quiero destacar los artículos de dos almodovarianos de la primera hora (no como yo, que lo soy desde el jueves): Luciano Monteagudo de

*Página 12* y mi amiga y compañera de tareas Flavia de la Fuente, que me provoca desde la página 2 de este número de *El Amante* la misma tranquila tristeza causada por una persona inteligente que sentí cuando vi *La flor de mi secreto* (otro mérito del director manchego es sacar a Flavia de su ostracismo y reubicarla delante del teclado de su computadora, que es de donde no debió salir nunca). Bueno, basta de flores y de secretos, a repartir palos. El *Clarín*, el *Clarín*, ¡qué sería de esta sección sin el *Clarín*! Ricardo García Oliveri escribe una buena crítica que incluye una idea que me pareció muy apropiada. Dice

que los personajes secundarios parecen escapados de un film vecino donde son, merecidamente, protagonistas; una imagen acertadísima. No contento con haber cumplido una buena labor, RGO salta a los generalmente absurdos recuadros que acompañan las críticas de *Clarín*. Con el título "Guiños de Pedro", RGO —el hombre que llamó a Josiane Balasko por teléfono para preguntarle si era lesbiana— señala que aunque *La flor de mi secreto* "se limita a contar una historia heterosexual de punta a punta", Almodóvar se encarga de hacer algunos guiños que refieren a su manifiesta homosexualidad.

Señala la escena que remeda a la de *Ricas y famosas* de George Cukor y que culmina con un beso de las dos mujeres y a la canción de Caetano Veloso del final, olvidándose de otros homosexuales que recorren la banda sonora, como Bola de Nieve y Chavela Vargas. Pero lo desopilante es la forma en que RGO —futuro director del periódico *Jurassic News*— alude a la homosexualidad de Caetano. Luego de mencionar su nombre, comenta entre paréntesis: "otro que bien baila... y mejor canta". ¿Así que Caetano Veloso baila... y mejor canta? Y yo que lo veía tan seriecito... ■

## MUNDO CINE

### LOS PORNOCHANCHOS CONTRAATACAN

Según informa el diario *Folha de São Paulo*, la industria brasileña del cine porno estaría recuperando su potencia perdida, tras haber alcanzado su clímax allá por mediados de los 70 y haber acabado a comienzos de los 80. Esta vez no se trata de cine porno estrictamente, ya que el nuevo auge se canaliza, por el momento, exclusivamente a través del mercado del video. Las cifras de producción son francamente orgásmicas: se está filmando a razón de un video por semana, y desde mediados del 95 ya se han despachado unos 200. Lo curioso es que, según el artículo, más allá de lo comercial los nuevos videos se plantearían ciertas reivindicaciones de carácter "nacionalista". Concretamente, en uno de ellos titulado *Stampa* dos turistas yanquis se ven "llevados al nocaute erótico por dos brasileñas" (sic). "El patriotismo es tal que solo falta ejecutar el himno nacional durante las secuencias *trash* de sexo explícito", comenta el articulista, y uno no sabe si el que delira es él o los realizadores del video. Parecería también que ese video se plantea alguna clase de "intertextualidad porno", en

tanto uno de los yanquis en cuestión es una *star* de la industria yanqui, cuyo *nom artistique* es Max Hardcore. Refrendando el carácter político de la cosa, el editor de la revista *Brazil* (algo así como los *Cahiers du cinéma* del pornobrás) declara que "el regreso del porno nacional está ligado con la recuperación de la autoestima por parte del pueblo brasileño". Una especie de erección nacional, en otras palabras. Uno de los nombres más destacados del "movimiento" es Dorival Coutinho, un gordito de 43 años, sin parentesco con el famoso futbolista del mismo apellido que hiciera pareja con Pelé en sus épocas de gloria. Este Dorival también conoció la gloria: su film *Castelo de taras* (trad. lit. aprox.: *Castillo de las trolas*) metió, en su momento, ¡cuatro millones de espectadores! Tras esa consagración, el Spielberg del pornobrás optó por el alejamiento, retirándose al Japón, donde se dedicó al estudio del budismo zen (¡!). Tras la meditación y las parábolas, volvió a empuñar la cámara. Fan de Glauber Rocha, su próximo video (porno, por supuesto) llevará por título *Dios y el Diablo en el Paraiso Perdido*. Como lo oyen, amigos. Oigamos a Dorival: "quiero

hacer films didácticos que funcionen como libros de autoayuda"; "la mayor dificultad del hombre es su relación con su órgano sexual; en este sentido, quiero dar un mensaje de confianza y optimismo". El porno como mística: "tú puedes". El otro gran nombre del movimiento conocido como *boca do lixo* ("tapa de la basura") es el de Estela Santos, seudónimo de una bioquímica de 28 años que cambió los tubitos por las *camisinhas*. Estela, que no deja de proclamar su admiración por el cine de Woody Allen, es la directora de *Stampa*, y también de *Iniciación de Estela en el Club O*, en la cual dirige y actúa. Como el título lo indica, la película contaría con elementos autobiográficos, y además incluye, según proclama con orgullo patriótico la *Folha*, "la primera escena de *fist fucking* del porno local". El *fist fucking* es esa práctica según la cual, crema lubricante de por medio, se utiliza un puño (*fist*) para testear el grado de flexibilidad de ciertos orificios corporales. Nuestros vecinos alzan el puño y exclaman, desafiantes: "¡Prá frente, Brazil!". Si alguien viaja para allá, por las dudas nunca dar la espalda. ■

Horazinho Bernades

## LIBROFILM

### La librería de cine de Buenos Aires

Algunos de los últimos títulos exclusivos:

- Yo, Fellini (Chandler)
- El musical de Hollywood (Feuer)
- Historia contemporánea y cine (Ferro)
- Nicholas Ray haciendo cine (Ray)
- Diccionario de cine y video (Español-Inglés, Sp-English)
- De Dalf a Hitchcock (VV.AA.)
- ¿Por qué? Trampolín del actor (Layton)
- Jerry Lewis (Alberich)
- Goremanía (Palacios)
- 100 diosas en 100 años de cine (VV.AA.)
- 100 mejores films fantásticos (VV.AA.)
- Cine chicano (VV.AA.)
- Conocer a John Sayles (VV.AA.)

ENVIOS AL INTERIOR SIN CARGO

Avda. Corrientes 1145, 113 Capital Federal  
Lunes a viernes de 11 a 19 hs.  
TEL-FAX: 382-6258

## OBITUARIO

Uno de los escasos momentos de emoción en las soporíferas entregas de los premios Oscar ocurre cuando se recuerda a las figuras desaparecidas en el año; en la última edición las que más me impactaron, ya que desconocía su muerte, fueron las de Ida Lupino, Viveca Lindfors y Elisha Cook Jr. Vayan pues, con algún retraso, sus merecidos obituarios.

### Viveca Lindfors (1920-1995)

El cine casi nunca hizo justicia con esta bella actriz sueca (¡y morena!) que comenzó su carrera en su país natal en 1940. Llegada a Hollywood en 1948, durante los años siguientes actuó en numerosos films, los más recordables *Adiós a la vida*, un espléndido melodrama de Rudolph Maté; *En busca de refugio*, poco conocido y excelente western de Nicholas Ray, y *El vengador invisible* de William Dieterle. También trabajó en varias coproducciones (incluida una en Argentina, *No Exit*, la versión melliza de *Huis clos*, por la que recibió un premio). A partir de 1970 su participación en el cine casi

siempre se redujo a papeles secundarios en varias películas, que con frecuencia eran lo mejor de ellas. Pero insisto, no puedo dejar de pensar que el cine quedó en deuda con esta actriz, ya que nunca recibió el gran papel que su enorme talento merecía.

### Elisha Cook Jr. (1906-1995)

Si no existiera el rol de actor característico dentro del cine norteamericano, habría que inventarlo para Elisha Cook Jr. Con su menuda figura de niño prematuramente envejecido, el pequeño Elisha se las ingenió para que varios de sus personajes se convirtieran en inolvidables. Pruebas al canto: el pilluelo de *El halcón maltés*, el baterista de una secuencia memorable de *La dama fantasma*, el timorato hombrerito que se engrandece en sus últimos momentos y prefiere morir antes que denunciar a un amigo en una escena extraordinaria de *Al borde del abismo*. Por supuesto que también el truhán destrozado por la mujer fatal que encarna Marie Windsor en *Casta de malditos* y el amable encargado que recibe a Mía

Farrow en el departamento donde su vida se convertirá en una pesadilla en *El bebé de Rosemary*, sin olvidar su última y casi emblemática actuación en *Hammett*. Con su presencia a veces ingenua, otras en las que mueve a lástima, en ocasiones siniestra, Elisha Cook Jr. encarnó como pocas una de las tradiciones más firmes del cine norteamericano: la del actor secundario, capaz de convertir a su personaje en principal, cada vez que aparecía en cuadro.

### Ida Lupino (1918-1995)

El debut en la pantalla a los 15 años de esta actriz inglesa, hija de comediantes, no pudo ser más curioso, ya que el legendario Allan Dwan la eligió para un rol que originariamente iba a cubrir su madre en una de sus películas británicas. Llegada a Hollywood en 1933, solo a partir de 1940 su figura comenzó a adquirir una dimensión importante. Ahora que recuerdo su filmografía me doy cuenta de que he visto en realidad pocas películas de Ida, pero su presencia en ellas es tan fuerte que parece que fueran muchas más. Así, recuerdo su papel

de la dulce muchacha que se enamora de un gángster (John Garfield) en *En la niebla*, la femme fatale que se saca chispas con Anne Sheridan en *La pasión manda*, o acompañando hasta el final de su vida a Humphrey Bogart en *Alta sierra*. Y no me olvido de la muchacha ciega que logra conmovir al duro policía (Robert Ryan) de *On a Dangerous Ground*, ese gran film de Nicholas Ray, y su papel en *Intimidad de una estrella*, que tal vez es lo único que sostiene el envejecido drama de Aldrich. Ida Lupino fue una de esas actrices que llenaba la pantalla con su versatilidad y su carisma, más allá de la calidad de las películas en las que actuaba. Por si eso fuera poco, fue además directora —según los que tuvieron la fortuna de ver sus películas, de las buenas— en los años 50, una época en la que casi no existían mujeres que realizaran películas. Estas dos facetas, de actriz y realizadora, convirtieron sin discusión a Ida Lupino, por personalidad y talento, en una de las grandes figuras de la pantalla hollywoodense de la época de oro. ■

Jorge García

## EL RINCON DE LOS CHICOS

### Al rincón: José Luis Cancio y Matías Guitler

Compañeros de estudios (CIEVYC, promoción 95), socios de rodajes (Guitler hace cámara en el corto de Cancio, Cancio es asistente de dirección en el de Guitler) y compinches de cinefilia (Cassavetes, Hawks y Rohmer entre los favoritos), José Luis Cancio y Matías Guitler son los autores de los dos mejores cortos presentados en la muestra de fin de año 95 del CIEVYC (cubierta por Ricagno en el número 48 de *El Amante*). En verdad, el interés de *El año del gato* (Cancio) y *Reptiles* (Guitler) excede largamente el marco de una muestra institucional: se trata de dos de los mejores cortos que hayamos visto en los últimos tiempos, para decirlo de una vez. Más allá del blanco y negro de *El año del gato* y el color de *Reptiles*, más allá de la predilección por los bichos en los títulos y del formato video que se adivina motivado por razones de costo, más allá de las diferencias de edad (26 tiene Cancio, 21 el precoz Guitler) ambos se acercan de manera parecida a las historias, a las ficciones. Como en los films de Cassavetes, no hay más que elegir un momento, hacer un



José Luis Cancio



Matías Guitler

corte en el tiempo y el espacio, para encontrarse con unos personajes en una situación. No hay más que seguir el hilo de esa situación para dar con una historia. Significativamente, *Reptiles* comienza con unas tomas documentales de la calle y de la gente en la calle, como si la cámara supiera que allí tiene que haber algo para contar. Una pareja forcejea a la salida de un teatro, él la quiere abrazar, ella se resiste, hasta que se sube a un taxi y lo deja de plantón. Toda historia empieza con un encuentro o un desencuentro: aquí empezó una. En *El año del gato* las historias suceden a destiempo o contratiempo. El protagonista

llega a casa, al final de la noche, con una acompañante circunstancial, al mismo tiempo que su esposa se está yendo con otra acompañante, a la que se intuye no tan circunstancial. Cuando parecía haberse ido para siempre, vuelve. Cuando él intente retenerla, aparecerá la otra, igualita a Gena Rowlands en *Gloria* (rubia y de piloto, dura y con un eterno cigarrillo) para resolver esos destiempos con un rotundo botellazo.

Un destiempo son dos tiempos que no conectan: "Si te traje conmigo no es porque me gustás ni porque me quiera acostar con vos, sino porque no tenía nada mejor que hacer", previene él. "No tiene gas, ¿querés?", contesta ella mientras le pasa la botella de champán. Cosas que no encajan: no encaja el gorrito de cotillón, chiquitito y ridículo, que él tiene colocado sobre la cabeza, sostenido por un elástico, y no encaja él con ella porque son como dos islotes flotando cada uno en su agua propia. Si los dos compañeros de departamento de *Reptiles* encajan es porque son totalmente opuestos: uno es rubio, desenvuelto y "travieso", el otro, morocho, introvertido y "romántico". Tan opuestos y complementarios como personajes de una película de Rohmer. Lo que no encaja son, en tal caso, las expectativas de los espectadores, habituados a

las situaciones-cliché: una vecina viene a cenar con ellos, el marido está a miles de kilómetros de distancia, y uno imagina que "algo va a pasar". No pasa nada. Cuando van a la cama es porque a ella le cayeron mal los morrones de la pizza y necesita descansar: eso es lo que pasa. Historias que parecen armarse sobre la marcha, en esa zona de nadie entre el documental y la ficción; historias libres de la dictadura de los guiones de hierro; historias en las que la única ley es la de las situaciones; historias que respiran, que están vivas. Conviene retener los nombres de José Luis Cancio y Matías Guitler. El cine que empezaron a hacer se parece mucho al que convendría empezar a hacer. ■

Horacio Bernades

**Nombres de los realizadores:** José Luis Cancio y Matías Guitler  
**Edades:** 26 y 21 años respectivamente  
**Estudios:** CIEVYC (egresados en 1995)

**Títulos de los cortos:** *El año del gato* (a) y *Reptiles* (b)  
**Año:** 1995  
**Duración:** (a) 13 minutos, (b) 16 minutos  
**Formato:** U-Matic  
**Intérpretes:** (a) María Sol Pérez Carvajal y Darío Levy, (b) Ariel Medina y Sebastián Rotstein. ■

## UN ASESINATO EN NUEVA ZELANDA

La película *Criaturas celestiales* está basada en un caso real, conocido como "el crimen más famoso de Nueva Zelanda". En 1954, en la ciudad de Christchurch, Pauline Parker, una joven de 15 años, acompañada de su íntima amiga Juliet Hulme, asesinó a su madre golpeándola 45 veces en la cabeza con un ladrillo. El crimen fue rápidamente resuelto por la policía local cuando tomó contacto con el diario personal de Pauline, que es precisamente el centro narrativo de la película de Peter Jackson. Merced al



Pauline Parker y Juliet Hulme en la vida real

interesantísimo pressbook preparado por la distribuidora nos enteramos de la apasionante historia que se desarrolla cuando la película termina. Cito casi textualmente dicho material.

Las dos adolescentes fueron liberadas por el Departamento de Justicia de Nueva Zelanda luego de cinco años de condena efectiva otorgándoles una nueva identidad y con la expresa condición de que no volvieran a verse. Juliet Hulme regresó a su Inglaterra natal a vivir con su madre y no se supo más de ella hasta que a raíz de la



Melanie Lynskey y Kate Winslet en *Criaturas celestiales*

filmación de *Criaturas celestiales* se conoció su nueva identidad. Juliet es desde hace casi cuarenta años Anne Perry, una escritora de libros de misterio que vende entre dos y tres millones de cada ejemplar en los EE.UU. Recluida en las Tierras Altas de Escocia, Anne Perry había logrado sepultar su pasado, salvo para sus íntimos, que conocían sus orígenes. Perry se negó a ver *Criaturas celestiales*: "Fue la peor época de mi vida. No es un período que quisiera revivir", dice, y no puedo resistir la tentación de citar la descripción que la nota hace de la escritora: "En apariencia, Perry, de 55 años, es un modelo de decoro británico. Vestida con una falda larga, pulóver de cachemir de cuello redondo, collar de perlas y zapatos casi sin taco, bien podría vender buñuelos en las fiestas parroquiales". Perry es el apellido de su padrastro, el hombre por el cual se separan los padres de Juliet Hulme, como se ve en la película. El contenido homosexual de la relación entre Pauline y Juliet fue desarrollado en un libro aparecido en Nueva Zelanda, *Parker and Hulme, a Lesbian View*, donde se las retrata como mártires lesbianas, cosa que enfurece a la ahora Anne Perry que dice: "No soy lesbiana ni lo he sido jamás". Según la

guionista Frances Walsh, la película no pretendía retratarlas como amantes sino más bien como adolescentes ingenuas jugando un juego sexual. Luego del juicio un psiquiatra le preguntó a Juliet si era homosexual. "¿Cómo podría serlo?, soy mujer", fue la respuesta. De la vida posterior de Pauline Parker no se conoce absolutamente nada. Como puede verse en las fotos que acompañan esta nota, Peter Jackson se tomó un trabajo enorme en reproducir algunos detalles de la historia real, lo cual es sorprendente viendo la película que sugiere que todo el énfasis está puesto en lo imaginativo. Además de cuidar que lo que se reproduce del diario íntimo de Pauline Parker es textual, el casting de la familia inglesa Hulme fue hecho en Inglaterra mientras que el de los Rieper se realizó en Nueva Zelanda. Se filmó en Christchurch, donde se desarrollaron los acontecimientos, utilizando el jardín de la casa original de los Hulme, el mismo lugar donde se ubicaba la escuela secundaria, el dormitorio de Juliet y muchos otros lugares originales. Solo la casa de los Rieper no pudo ser utilizada ya que había sido demolida. ■

Gustavo Noriega

## VUELVEN LOS TAIWANESES

Taiwan no es uno de los países más favorecidos por las circunstancias históricas. Tras una lejana colonización portuguesa, estuvo en manos de Japón desde fines del siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra, para caer después en manos de la dictadura nacionalista de Chang Kai Sek. Cuando la economía ha crecido ostensiblemente, la represión política se ha aflojado y los taiwaneses eligen por primera vez un gobierno, la siempre latente amenaza de una invasión por parte de China continental parece recrudescer en estos días. Tal vez esa sea una de las causas de que, en general, las películas taiwanesas tengan en común una tristeza y una melancolía profundas, algo que tuvimos la ocasión de comprobar en el ciclo que la Cinemateca

organizó en la Sala Lugones hace dos años. En junio, un nuevo ciclo en el mismo lugar permitirá comprobarlo a los que faltaron la primera vez. En esa oportunidad se trataba de películas de las décadas del 80 y 90 que correspondían mayoritariamente a lo que se llamó el "nuevo cine de Taiwan". Las mejores de ese ciclo se repetirán ahora (ver *El Amante* N° 35): *La boda*, *Los muchachos de Feng Kuei*, *Terroristas* y *Cinco mujeres y una sogá*. Pero se agregan además dos películas fundamentales: *Rebeldes del dios de neón*, de Tsai Ming Liang (1992), un film bressoniano sobre los jóvenes actuales y la reunión de tres mediometrajes: *El hombre sandwich* (de Hou Hsiao Hsien), *El sombrero de Vicki* y *El gusto de las manzanas*, los tres con guiones

de Wu Nien Jen. Estos cortos de 1983 marcan la irrupción del nuevo cine, con una fuerza, una libertad y una ambición desconocidas hasta entonces. La muestra permitirá también apreciar hasta qué punto ese cine se distanció del cine mucho más convencional que se hacía hasta entonces. Junto con las películas mencionadas, hay una especie de retrospectiva que parte del cine hecho en China continental antes de la guerra y se extiende por las décadas del 40 al 70 y que incluye melodramas, comedias, dramas de época e historias de frontera a la manera del western. A este género pertenece *La posada del dragón*, una verdadera curiosidad. El programa completo es el siguiente.

Viernes 31 de mayo, sábado 1º y domingo 2: *Rebeldes del dios de neón*, a las 14.30, 17. 19.30 y 22.

Lunes 3: *Princesa abanico de hierro* (1941, animación).  
Martes 4: *Pimpollo rojo en la nieve* (1956, melodrama), a las 14.30 y 19.30. *Dulce hogar* (1961, comedia), a las 17 y 22.  
Miércoles 5: *Nuestro vecino* (1963, drama edificante), a las 14.30 y 19.30. *La posada del dragón* (1967, western taiwanés), a las 17 y 22.  
Jueves 6: *Adiós, querida* (1970, melodrama social), a las 14.30 y 19.30. *Ejecución en otoño* (1972, alegoría edificante).  
Viernes 7: *Historia de mamá* (1973, drama familiar), a las 14.30 y 19.30. *El hombre sandwich* y *El gusto de las manzanas* (1983, mediometrajes), a las 17 y 22.  
Sábado 8: *La boda*, a las 14.30 y 19.30. *Los muchachos de Feng Kuei*, a las 17 y 22.  
Domingo 9: *Terroristas*, a las 14.30 y 19.30. *Cinco mujeres y una sogá*, a las 17 y 22. ■

Quintín

## EL CINE EN EL MUNDO: NUMEROS

Mucho se ha hablado del abrumador dominio del cine americano en el mundo pero pocas veces se tuvo una dimensión exacta. Esta tabla fue preparada con datos extraídos del Anuario Estadístico de la Unesco, de 1994. La primera columna señala el total de largometrajes importados por cada país (entre paréntesis el año del cual se tienen datos) y las restantes señalan, en porcentaje, el origen de los mismos. Un agradecimiento especial a Silvio del INDEC, gentil proveedor de valiosas estadísticas.

|                          | Total | EE.UU. | Francia | Italia | India | Ex URSS | Reino Unido | Alemania | Japón | Hong Kong | Otros |
|--------------------------|-------|--------|---------|--------|-------|---------|-------------|----------|-------|-----------|-------|
| Canadá (1990)            | 1115  | 63.9   | 14.0    |        |       |         | 2.9         |          |       |           | 19.3  |
| México (1993)            | 334   | 54.5   | 2.4     | 3.6    | 4.2   | 1.8     | 2.4         | 0.3      |       | 1.8       | 29.0  |
| Argentina (1989)         | 200   | 63.0   | 5.0     | 13.5   |       | 0.5     | 6.5         | 1.5      |       |           | 10.0  |
| Bolivia (1993)           | 167   | 73.7   | 1.8     | 6.0    |       |         | 1.2         | 1.2      |       | 3.0       | 13.2  |
| Chile (1993)             | 220   | 59.5   | 5.0     | 6.4    |       | 0.9     | 6.4         | 1.8      | 0.9   |           | 19.1  |
| Colombia (1989)          | 418   | 67.2   | 4.5     | 9.1    |       | 0.2     | 0.5         | 1.7      | 0.2   | 0.5       | 16.0  |
| Perú (1989)              | 211   | 81.0   | 0.5     | 4.7    | 2.8   | 0.5     | 0.9         | 1.9      | 0.5   | 2.8       | 4.3   |
| Venezuela (1993)         | 171   | 80.1   | 4.1     | 1.8    |       |         | 1.2         | 0.6      |       | 2.3       | 9.9   |
| Hong Kong (1991)         | 1062  | 30.1   | 7.5     | 3.4    | 0.3   | 0.9     | 4.7         | 3.8      | 25.6  |           | 23.6  |
| India (1991)             | 141   | 72.3   | 0.7     | 1.4    |       | 2.1     | 11.3        | 0.7      |       | 9.2       | 2.1   |
| Irán (1993)              | 54    | 7.4    | 7.4     | 7.4    | 5.6   | 38.9    |             | 1.9      | 13.0  |           | 18.5  |
| Israel (1993)            | 152   | 80.3   | 4.6     | 1.3    |       |         | 3.9         |          | 0.7   |           | 9.2   |
| Japón (1993)             | 352   | 59.7   | 13.1    | 4.8    |       | 1.7     | 4.8         | 1.4      |       | 2.6       | 11.9  |
| Bulgaria (1993)          | 119   | 84.0   | 6.7     | 1.7    | 1.7   |         |             | 0.8      |       |           | 5.0   |
| Ex Checoslovaquia (1989) | 353   | 19.5   | 8.2     | 3.7    |       | 21.0    | 3.7         | 3.1      | 2.6   | 0.6       | 37.7  |
| Francia (1993)           | 226   | 55.8   |         | 2.7    |       | 1.8     | 6.2         | 4.0      | 6.2   | 2.7       | 20.8  |
| Alemania (1993)          | 196   | 66.3   | 10.7    | 0.5    |       | 0.5     | 7.1         |          | 0.5   | 0.5       | 13.8  |
| Italia (1993)            | 292   | 65.8   | 7.2     |        |       | 0.7     | 7.2         | 6.5      | 0.3   | 1.0       | 11.3  |
| Polonia (1993)           | 126   | 71.4   | 6.3     | 1.6    |       |         | 4.8         | 4.8      | 1.6   |           | 9.5   |
| Portugal (1993)          | 195   | 63.1   | 4.1     | 4.6    |       |         | 16.9        | 2.1      | 0.5   | 1.0       | 7.7   |
| España (1993)            | 250   | 62.8   | 9.2     | 4.0    |       |         | 7.6         | 6.0      | 0.4   | 0.4       | 9.6   |
| Australia (1993)         | 236   | 72.5   | 6.8     |        |       |         | 5.5         |          |       |           | 15.3  |

## MUNDO CINE

### ¡COMETEN GRAVE INJUSTICIA CONTRA REALIZADOR Y DOCENTE CINEMATOGRAFICO ARGENTINO!

Y la cometió el que suscribe, por atolondrado. Sucede que en la nota sobre los cortos del CIEVYC (EA N° 48) se comentan varios trabajos elogiosamente. A su vez, se hace una evaluación positiva en general sobre lo exhibido este año frente a los dos anteriores. Se habla de un mayor compromiso y de la feliz transparencia del mismo en algunos resultados concretos. Por último, se nombran también a algunos docentes cuya labor ha contribuido a estos logros. El

cronista sabe que mucho es mérito de los alumnos, pero no exclusivamente, ya que la concreción de los trabajos parte siempre de una alimentación mutua. Por eso, el cronista (o sea yo) había señalado a un par de docentes como ejemplo válido, porque le consta la entrega de ambos en sus respectivas labores, pero curiosamente (¡horror!) se olvidó de nombrar al profesor de realización de aquellos cortos que más le gustaron. Y los alumnos se lo hicieron notar: "Muy linda la nota, che. Te la agradecemos. Pero ya que diste nombres, ¿por qué no lo nombraste a Martín Rejtman, que fue profesor de realización de Gutler, de Cancio, de Blasco, tus *top ten* entre otros?". Y

tienen razón, justicia obliga (y que esto, por favor, no se lea en desmedro de la capacidad docente y humana muy bien probada de los otros profesores, nombrados o no). Tal vez el estilo casi transparente de la persona de Rejtman haya contagiado a la mente del cronista hasta convertirlo en una ausencia. Tal vez, y esto es más probable, se trate de una de las pifiadas a las que este escribiente suele ser lamentablemente afecto. Vaya pues aquí la reparación de una falta grave. Martín Rejtman se lo merece, y no porque sea además amigo de la casa, sino por mérito propio. Esperamos que la inminente conclusión de su segundo largometraje haga desenlazar al aún casi inédito y

personal *Rapado*. ¿Cuánto tiempo más llevará esperarlo? A esta altura el film se va a tener que rebautizar como *Peludo*. Mientras tanto, con elegante paciencia rejtmaniana, aguardamos ver ambos films en alguna sala de estreno y en la mejor sala de su barrio (del suyo, lector, no del de Rejtman, que por otra parte no se dónde vive). Ven, ya estoy atolondrando todo otra vez. Mejor cambio y fuera. Saludos, Martín, mil disculpas. Y que estas líneas sean menos una reparación personal tardía que una justa devolución de tus alumnos fielmente vindicadores, de los que sé que estás orgulloso y con razón. ■

**Alejandro Ricagno,  
el cronista distraído**

## CHICO QUE TRABAJA (CON PLACER)

A veces, la vida cinéfila nos pone a prueba. Es cuando nos enteramos de que *la película* que esperábamos (en realidad son docenas y varían cada mes) asoma su celuloide en lugares inesperados o, peor aun, de dudosa inclinación cinéfilo-artística, valga la contradicción. Bueno, caminaba yo por las calles de Once en busca de un colectivo que me llevara a casa (no nombro la línea para no hacerle publicidad al 129) cuando al pasar por una galería vi el afiche de *Chicas que trabajan*, no hice caso y seguí dos metros, lugar en donde caí desmayado. Luego de recuperarme volví para el lugar y, en efecto, estaba el afiche de *Chicas que trabajan*, ahí me fui otros dos metros para atrás y volví a caerme desmayado. (Varias escenas de verificación de afiche y sendos desmayos hasta alcanzar cierta estabilidad.) Así era, nomás, *Chicas que trabajan* (*Working Girls*, EE.UU., 1986) de Lizzie Borden, película de corte

feminista estrenada hace unos años y que tenía fama de ser buena. Mi interés por el film había aumentado en los últimos meses y buscaba información sobre dónde alquilarla en video, por lo que su aparición fue casi mística. Lo primero que hice (lo segundo, si se cuentan todos los desmayos como unidad de acciones) fue acercarme a la cartelera de la galería y/o cine para ver los horarios donde el título del film mutaba misteriosamente por el de *Chicas que trabajan con placer*; eso me hizo dudar, pero no de la autenticidad del film sino del *target* de la sala. Eran ya las 10 pm y el programa aseguraba que el film estaría toda la semana, por lo que decidí cambiar la intimidante función de 22.20 por una más familiar al día siguiente a las 16.20. Al otro día partí a la aventura. Salí de ver una película aceptable pero sin mucho brillo (cuyo título no menciono para no comprometer a *Asesino virtual*) acompañado por honorables críticos de cine, cuyo nombre ignoro. Llegué al Pueyrredón Plaza, ubicado en la avenida de ese nombre 230, segundo piso.

Luego tuve un diálogo de confirmación de film con el boleterero, quien me dijo que sí era el film del afiche pero el que había cambiado era el otro, cuyo nombre era *Pasión impura del sexo* en el programa original y no tengo idea de qué lo reemplazó (no me quedé, pero quizá dieron *Irma, la dulce*). Subí, entré y, oh sorpresa, la sala era más que aceptable, bastante amplia y la pantalla estaba del lado de la entrada. Lo raro era el público, todos hombres que iban entre los treinta y los sesenta (en realidad a cada uno le correspondía una y solo una edad y no se movían de ella salvo que alguno hubiera cumplido años en mitad de la proyección) y que estaban sentados separados entre sí como si se tratara de un examen de matemática. Me senté en la fila tres respetando la ya mencionada separación y alejé mi mochila de mi regazo, en una clara y cobarde aclaración de mis intenciones con respecto al film. Y *Chicas que trabajan* empezó y la copia era perfecta y no estaba cortada. La película trata de la

vida de un grupo de prostitutas que trabajan, más no con placer. Es un film excelente y el sexo no está mostrado como para formar parte de un doble programa continuado en una sala del Once. Los clientes de las chicas son bastante patéticos y quizás eso ofendió a muchos de los espectadores que abandonaron la sala durante la proyección. El estilo del film, cercano al documental, hace que haya escenas sin mucha *poesía erótica* y muchos diálogos entre las protagonistas. No hay exteriores y la protagonista del film es lesbiana. Para resumir, es un film de ideología feminista y como tal era una perla dentro de ese ambiente. No importa, los muchachos tuvieron su pequeña clase de cine de y por mujeres, ideología feminista y la contracara de lo que iban a buscar. Bueno, no hay que andar por ahí juzgando a la gente, quizás ellos también querían ver un film de Lizzie Borden. El Pueyrredón Plaza cerró a las dos semanas. Otra sala de arte que dejó de funcionar. ■

Santiago García

## *El Amante* en la radio

**Conducen:** Quintín,  
Flavia de la Fuente,  
Gustavo Noriega

**Columnista:** Santiago García

Los lunes de 17 a 19 hs.  
por FM La Tribu, 88.7 MHz





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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)



esculpiendo milagros

**eemm**  
REVISTA

*música en todas las direcciones*

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

## SONIDO

Estudio de grabación y  
POST-PRODUCCION DIGITAL  
para cine y video

781-0373 / Juan Pablo Pettinato

## LA CONTUMANCIA

■■■■■■■■■■ *solo musica*

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 llámalo al 788-1448.

## 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

## CURSOS

Clases de alemán (literatura,  
cine y filosofía) ☎ 855-3686

Leer cine, filmar literatura  
(Susana Villalba y Alejandro Ricagno)  
☎ 300-0898 o 957-5773

Acercamiento al film  
(Eduardo A. Russo) ☎ 824-2480

Curso teórico-práctico de cine y video  
(Guillermo Ravaschino) ☎ 583-2352

## TRADUCCION DEL INGLES Y CORRECCION DE ESTILO

Gabriela Ventureira  
815-1415



una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL  
VIDEOTECA  
LIBROS  
DISCOS  
AUDITORIO  
TALLERES  
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

# DISCOS

por Eduardo Hojman

**Batman Forever**  
Varios intérpretes  
Atlantic 1995



Cambia, todo cambia. En la primera *Batman*, Tim Burton decidió dejar de lado casi toda la música que Prince había compuesto para la película, a pesar de que el morocho había logrado acercarse bastante al clima ominoso de la trama, y, en cambio, encargó la banda de sonido a su músico fetiche, el talentosísimo Danny Elfman, quien dio rienda suelta a sus resonancias más tétricas. Para *Batman Returns*, más *dark* aun, Burton usó un tema del grupo post-punk, gótico o como se quiera Siouxsie and the Banshees, que se componía perfectamente con los lóbregos acordes de Elfman. Pero, como todos sabemos, llegó esa estafa de *Batman Forever* y se acabó lo que se daba. Michael Keaton, con sus inquietantes secretos, dio paso al bonito de Val Kilmer, que hasta hace chistes y no se decide entre Robin y una psicóloga medio histérica; la visión oscura y romántica de Tim Burton dejó lugar a la atmósfera colorinche y fiestera de Schumacher; y Elfman fue reemplazado por una selección de conjuntos *rock & pop* que ninguna FM que se precie desdenaría. Y no es malo, el disquito. U2 abre la historia con el potente "Hold Me, Thrill Me, Kiss Me, Kill Me". Seal aporta "Kiss from a Rose", el lento de rigor, mientras que

Brandy hace un tema bastante agradable de Lenny Kravitz llamado "Where Are You Now?". Hay por ahí desde un simpático rock and roll, varios ritmos bailables, e, incluso, un bonito rap dedicado al Acertijo, a cargo de los ignotos Method Man. Por su parte, el ex INXS Michael Hutchence canta "The Passenger", de Iggy Pop, y le sale igualito a Iggy Pop, y hay varios grupos tan desconocidos como atractivos, entre los que se destacan, por buenos, Massive Attack with Tracey Horn y The Flaming Lips. Schumacher, director de la película, también metió la mano en la producción de la música, y si uno fuera mal pensado diría que la película se hizo para vender el disco y viceversa. Más allá de especulaciones malintencionadas, el problema obvio de esta banda de sonido es que no tiene ninguna identidad, y no pasa de ser una música ideal de fondo para cualquier fiesta animada.

**Johnny Handsome**  
Ry Cooder  
Warner Bros. 1989



Sabiendo que Ry Cooder compuso las bandas de sonido de, entre otras, *Paris Texas* y *Crossroads*, y que es uno de los que mejor dominan el *bottleneck*, ese tubito con el que se tocan las cuerdas de la guitarra para lograr esa vibración tan insinuante, característica del blues más tradicional, es casi una fija decir que cualquier película que cuente

con su música gana varios puntos. En *Johnny Handsome*, esa perturbadora película policial con Mickey Rourke encarnando a un deforme, Cooder, quien no solo toca guitarra sino también teclados, bajo, acordeón y violín, apela a una atmósfera entre lánguida e inquietante, con reminiscencias bluseras y con claras alusiones a la música *cajún*, típica de la zona pantanosa de Nueva Orleans. Esta banda de sonido recuerda más a *Paris Texas* que a *Crossroads*, que era un banquete del blues más festivo. Acá, las notas cristalinas e inquietantes de la guitarra *slide*, acunadas por una percusión leve o por los solos de un saxo lejano, van creando más climas que melodías, más texturas que narraciones. Climas ominosos, ambiguos, suaves. Texturas claras o casi transparentes. El *leitmotiv* del tema principal se repite, se recrea, se pierde y se recupera a lo largo de todo el disco, formando una atmósfera cargada de presagios, pero de una delicadeza casi extraterrestre. Acompañan a Cooder en esta joyita Jim Keltner en percusión, Steve Douglas en saxo y una banda de caños.

**A Rage in Harlem (Furia en Harlem)**  
Varios intérpretes



Una aclaración: el mejor tema de la película *Furia en Harlem* no aparece en este disco, vaya a saber por qué razones contractuales. Se trata de "I Put a Spell on You", de

Screamin' Jay Hawkins, esa leyenda del rhythm & blues que gustaba de armar sus presentaciones como un show de terror. Justamente, la escena más interesante de la película es aquella en la que el mismísimo Gallo Aullador Hawkins canta esa canción igual que medio siglo antes, como si no hubieran pasado los años. Para los que no vieron la película, ese es el mismo tema que escucha obsesivamente la protagonista de *Extraños en el paraíso*, de Jim Jarmusch. Es bastante molesto, por cierto, que el tema principal de *Furia en Harlem* no figure en el disco. Otra aclaración: Aun así, el disco es buenísimo. Abre con un poderoso rhythm & blues de Chuck Berry que es un directo antecesor de sus rock'n'rolles más famosos. Por ahí aparecen próceres históricos como Jimmy Reed, Clarence "Frogman" Henry, Howlin' Wolf, Elmore James, Bo Diddley y Fats Domino, con temas de los años cuarenta y cincuenta. Andy Paley, productor del disco, también figura como compositor de los temas más modernos, hechos en los 90. En realidad, con la honrosa excepción de "Elevator Operator", interpretado y coescrito nada menos que por Little Richard, los temas compuestos en los 90 por Paley son lo más flojo del disco, y, en el mejor de los casos, apenas una copia decente de la música original de los años que retrata la película. Última aclaración: el contagioso clima de alegría y fiesta permanente que transmiten todos estos sonidos de rock and roll, soul y blues negríssimos de esta banda de sonido, hacen pensar que, precisamente, esa atmósfera de jolgorio es lo mejor de la película, y que la trama policial, bastante tonta, por otra parte, no es más que una excusa que eligió Bill Duke, el director, para poner toda esta música, hacer que todos esos negros bailen y se muevan como solo ellos saben hacerlo, y empezar la fiesta. ■

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



Seguimos siendo clásicos... pero también podemos ser under. Próxima inauguración: Sótano de rock. Traemos los sellos: Vox - 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

**Jean Renoir. *Nosferatu***  
**Revista de Cine, Nº 17/18**  
**Paidós, Barcelona, 1995,**  
**206 pp.**

Los números dobles parecen favorecer a *Nosferatu*. Ya pudimos apreciarlo en el volumen dedicado a la ciencia ficción americana de los 50' (*El Amante* Nº 36). El presente, dedicado a la figura inmensa de *Le Patron* —según el apelativo postulado desde el título en un notable y extenso documental de Jacques Rivette que suele (para reiterado regocijo del cinéfilo) programarse, si bien fragmentariamente dado que consta de tres capítulos, en la tele por cable—, posee particular consistencia. Ya es habitual advertir en las entregas de esta suntuosa revista española cierta disparidad en su estructura, acaso disculpable por su carácter de revista trimestral, a la que no le son del todo exigibles los tiempos de maduración y el grado de acuerdo previo que un libro colectivo suele poseer. El *efecto-libro* que la edición de dos centenares de páginas parece provocar puede deberse tal vez a un mero factor cuantitativo. Pero el caso es que los artículos no del todo afortunados parecen disminuir en su peso relativo, y los aciertos suman simplemente más, en la cuenta total. Los ensayos del cuerpo principal de este número de *Nosferatu* intentan generar algo así como una relectura de Renoir. Admiten desde el inicio que una revisión de su obra —extensamente citada, comentada, interpretada por algunos de los mayores críticos de la historia del cine— implica el

encuentro con una exégesis consagrada. El volumen parece intentar, en esta sección y de modo desparejo de un texto a otro, dicha revisión de la vulgata renoiriana, a la par de abordar aspectos poco trabajados de su producción (que no son, como podrá esperarse, demasiados a esta altura). Así desfilan los trabajos que abordan distintas etapas en su filmografía: los films mudos y de la transición al sonido, encarados analíticamente por Jesús Angulo; los de los 30, abordados por José E. Monterde; los años en América, comentados desde una perspectiva histórica por Ricardo Aldarondo, y las estadas en la India e Italia examinadas por Imma Marino. Descuella por su precisión el ensayo dedicado por Angel Quintana a las relaciones entre Renoir y la TV, tanto como decepcionan —por distintas razones— los textos de Losilla y Zunzunegui sobre la puesta en escena de Renoir, el primero empantanado en una concepción más bien teatral de la puesta, el segundo empeñado en un meritorio esfuerzo descriptivo a partir del *découpage* de ciertas secuencias de *El crimen de M. Lange*, cuyos resultados finales son un tanto irrisorios en torno a la presunta formulación de cierta "ideología colectiva" en sus films de los 30. En cuanto al muy poco convincente texto de Sara Torres que abre el volumen sobre las contradicciones renoirianas (especialmente en lo que atañe a las figuras femeninas en su filmografía), queda satisfactoriamente contestado en el brillante ensayo de Tag Gallagher que cierra la sección



central. La extensa filmografía comentada que se prolonga a lo largo de las siguientes 80 páginas de esta *Nosferatu* 17/18 se ve también favorecida por el despliegue espacial. Parece haber en el cuerpo de colaboradores que encararon la revisión y glosa de estos 38 films ciertas tendencias definidas y en cierto sentido opuestas. A los críticos que encaran los comentarios desde una perspectiva más afecta a la cinefilia estricta y tradicional, saltando de una película a la relación con otras y argumentando a partir de juicios de valor propios del espectador cultivado en cines y cinematecas varias (podríamos consignar como conspicuos representantes al acostumbradamente erróneo Carlos Aguilar, autor de cierta nefasta *Guía del videocine* que desde hace una década acecha voluminosamente en las librerías porteñas a los cinéfilos incautos y dispendiosos, y como exponente benéfico al atinado Quim Casas), se le contraponen otras perspectivas, desplegadas en una escritura de tipo académico, que

exige del lector una disposición que lo lleve a la aceptación sin chistar de referencias varias a textos culturales, intertextualidades, o ejercicios metalingüísticos. Si en algunos casos el enfoque es fructífero (como en el excelente ensayo de Santamarina y Heredero sobre *La regla del juego*, o en los equilibrados análisis de Angel Quintana), en otros parece inclinarse un poco demasiado hacia la prosa de monografía, lo que ocurre por ejemplo en el escrito que Jeanne-Marie Clerc dedica a *Le Carrosse d'or*. Un caso aparte es el del antes citado Zunzunegui, que insiste —desde su perspectiva amparada en las presuntas ventajas de la citación de fotogramas— en la exégesis de *M. Lange* y en el resaltado de cierto aspecto de la profundidad de campo en *Un partie de campagne*, que nada agrega a lo formulado hace medio siglo por Bazin. La filmografía comentada guarda también algunas sorpresas, como el grato encuentro con Charles Tesson, en una sustanciosa reseña de *Toni*. Como es habitual en cada número de la revista, los aspectos bibliográfico y filmográfico descuellan por su justeza y abundancia. Hacen al mismo tiempo lamentar, al lector argentino, la poca disponibilidad en nuestro medio de buena parte de la filmografía renoiriana, la que a través de la lectura de esta *Nosferatu* se hace desear intensamente, casi hasta el borde de la alucinación a partir de las bellas y numerosas imágenes que pueblan sus páginas. ■

Eduardo A. Russo

**Espejo de fantasmas**  
**Roman Gubern**  
**Espasa Calpe, Madrid, 1993,**  
**263 pp.**

El libro parte de la idea de asociar el cine de la industria norteamericana de los últimos 20 años con la mitología universal. Buen punto de partida que daba para un libro apasionante. Pero para que fuera apasionante se necesitaban varias cosas de las que este libro carece. A saber: conocimiento detallado de la mitología, conocimiento

detallado del cine de la industria norteamericana de los últimos 20 años, honestidad crítica en la manera de enfrentarse a todo esto y en definitiva ganas de hacer el libro. No todo es tan malo como acaba de sonar, hay excepciones, pero era necesario decirlo al principio porque hasta en los mejores momentos del libro irrumpen estos defectos. Gubern divide al libro en capítulos que hablan de las costumbres de la sociedad actual, de sus temores, su sexualidad, su lucha por el poder y el ascenso económico,



etc. Por momentos parece que se transformará en un análisis sociológico del cine y el mundo en que está inmerso. Pero después se olvida de eso y empieza a hablar de los géneros sin volver nunca al punto de partida. No hay ideas que cierren sino una constante apertura de temas que no llevan a ningún lado. No es que los libros deban llevar a algún lado, pero por la clase de ensayo que plantea *Espejo de fantasmas* desde el título mismo uno podría creer que alguna cosa trataba de decir. No son pocas las páginas que

tiene el libro y el escribir varias sobre *9 semanas y media*, entre otras, produce dos efectos. El primero es que en mitad de un análisis interesante (por la forma en que lo arma) uno se despierta y descubre que todo lo leído es obvio; el otro es que para sostener su vínculo con la mitología, Gubern debe recurrir a asociaciones a veces triviales (Superman es como Hércules) y otras insólitas y bastante discutibles. Pero, claro, para rebatirle a este señor hay que saber mucho de mitología y de cine mainstream de los últimos años. Y ahí es donde el libro descubre la manera de poder ser escrito sin que nadie lo critique. Yo no sé tanto de mitología como de cine mainstream, pero lo que sé me permite poner en duda varias cosas del libro y sobre todo descubrir las ausencias que hay en él, verdaderas claves para entender sus intenciones.

Mientras que hay hojas y hojas para *Bolero*, *Misery*, *Mujer bonita* y *Top Gun* (lo que no está mal, ni contradice el espíritu del libro), Gubern se olvida de *E. T.*, cuyas referencias míticas han dado espacio a todo tipo de interpretaciones. Pero a Gubern no le interesan, como tampoco la saga de *La guerra de las galaxias*, lo que ya es un papelón. ¿Por qué el autor las ignora? Si la idea era analizar los films por su importancia dentro del mainstream y no por sus méritos artísticos, como el mismo autor declara, no hay razones. Pero al tener en cuenta que los seguidores de dichas películas pueden tener un interés por la mitología mayor que otros espectadores del mainstream, es probable que Gubern haya decidido no meterse con ellas, tratando de no enfrentarse a un autor como Joseph Campbell, que sobre *La*

*guerra de las galaxias* y su relación con los mitos habló con ejemplos mucho menos rebuscados y definitivamente más lúcidos. Gubern evitó los films que le hubieran requerido un análisis más elaborado, más allá del juicio de valor que uno tenga sobre ellos.

Para terminar, es necesario decir que cuando se cuentan los argumentos de las películas analizadas se cometen errores, seguramente muchos más de los que yo descubrí. Pero en tantas páginas no faltan algunos comentarios interesantes y momentos de buen análisis; si no, no hubiera llegado al final. Esto se debe a que el discurso se va armando de manera tal que siempre parece estar al borde de decir algo y nunca lo hace. Así se mantiene el interés, pero al finalizar el libro dan ganas de tirarlo.

Las perlas son muchas, una de

ellas es la del malo de *Rocky IV*, Drago, "con un apellido de ominosas resonancias zoológicas". A mí, desde el momento del estreno, siempre me trajo ominosas resonancias de una marca de sifón.

Pero uno de los top ten es cuando habla de *Tiburón* y se refiere a él como una "vagina dentada", "devoradora y criminal" versus "las fuerzas viriles de Amity Island con sus armas fálicas: el fusil, el puñal, el arpón, el lanza-jeringas". Señor Gubern, eso es una estupidez. ¿Cómo se supone que debería ser el animal? ¿Un pez espada de boca chica? ¿Y cómo habría que matar a un animal gigantesco? ¿Con ollas, mates y gorras de béisbol?

No queda mucho para decir de alguien que cree en un análisis como ese y lo vende en un libro. ■

Santiago García

## VIDEO

**Eclipse total (*Dolores Claiborne*), EE.UU., 1994, dirigido por Taylor Hackford, con Kathy Bates, Jennifer Jason Leigh, Christopher Plummer, David Strathairn y Judy Parfitt. (LK-Tel.)**

Al narrar el reencuentro de una madre y su hija, la revisión de un odio histórico y las consiguientes catarsis y reconciliación, *Eclipse total* podría parecer una nueva versión de *Sonata otoñal*, reescrita por Stephen King. Pero, como bien lo demuestra su obra anterior, King le debe más a Perrault que a Freud, y esto lo lleva a anclar su psicodrama familiar en el mundo de terrores esenciales de los cuentos de hadas. Al comienzo de la película, Dolores (Kathy Bates, notable) está presentada poco menos que como la madrastra de Cenicienta, a quien para el caso llamaremos Selena (Jennifer Jason Leigh, en una actuación digna del elenco estable del Teatro San Martín). Pero ninguna de ellas es exactamente lo que parece. A diferencia de papá (David Strathairn, adecuadamente repulsivo), que no solo es lo que parece, un monstruo alcohólico y golpeador, sino más, mucho

más: como el ogro de *Pulgarcito*. Taylor Hackford (*El fabricante de ídolos*, *Reto al destino*, *Chuck Berry Hail! Hail! Rock 'n' Roll*), cuyo estilo cinematográfico me sigue resultando indiscernible, narra los fragmentos de la infancia de Selena en el tono de fábula infantil que la historia pedía, y consigue transmitir una idea central de la novela: la de que ciertos crímenes brutales pueden ser justos y liberadores. Según me confirma Noriega, que la leyó (si la guía telefónica viniera con la firma de Stephen King, el tipo también la leería), la novela trabaja sobre todo esa ambigüedad alrededor de la idea de "justicia", instándonos a una identificación algo incómoda con la criminal y manipulando nuestro punto de vista con respecto a los personajes, de manera magistral. La película logra reproducir esos virajes, salvo en su tercio final. Allí toda ambigüedad se disipa, y se disipa también entonces todo interés. En los dos tercios anteriores, algunos personajes se revelan como inusualmente complejos y densos, y por lo tanto extraordinariamente atractivos. Sobre todo, el de Dolores y de su empleadora, Mrs. Donovan (Judy Parfitt, inolvidable). Especialmente esta última. A diferencia de Dolores, que al final queda "limpia" de toda mancha, la inesperada

piedad de la señora Donovan y su insospechado carácter de justiciera femenina no llegan a borrar su condición de intragable snob, de tirana doméstica y de arpía (otra referencia a los cuentos de hadas). Con el tema de la violencia familiar como bisagra, novela y película juegan eficazmente a dos puntas, entre el cuento tradicional y el drama social. King aporta a la causa feminista una interesante perspectiva, expresada en la provocativa idea que circula como *leitmotiv* entre todas las mujeres de la película: "una mujer debe comportarse como una hija de puta para que no le pasen por encima". No se piense que *Eclipse total* es una película perfecta. Lejos de ello: le sobra una buena media hora, la estructura de flashbacks elegida por Hackford es aparatosa, los amaneramientos de Jason Leigh le quitan credibilidad a su personaje y el final es facilista y tramposamente tranquilizador. Pero los motivos de interés (a los que habría que sumar el clima mágico y apocalíptico de la secuencia del eclipse, apoyado en el espectacular trabajo de color del español Gabriel Beristain), son más que suficientes como para justificar el precio de la entrada. Aunque más no sea como puente a la novela: todo

indica que esta es magistral, y el escribano Gustavo Noriega así lo certifica. ■

Horacio Bernades

**El abrazo del vampiro (*Embrace of the Vampire*), EE.UU., 1994, dirigida por Anne Goursaud, con Alyssa Milano, Harrison Pruet, Charlotte Lewis y Jennifer Tilly. (Gativideo)**

Anne Goursaud es la montajista del *Drácula* de Coppola, la mejor película que se hizo sobre el vampirismo y la más lograda captación del espíritu romántico y desesperado de sus personajes. Es que la insuperable obra de Coppola, además de resucitar las características trágicas de los personajes, narrando en imágenes la historia del vampirismo en el cine y la literatura, señala un antes y un después en el género. Tal como hiciera en *Golpe al corazón* —el punto final del musical y el recorrido visual por la historia del género— Coppola, más omnipotente que nunca y descontrolado como pocas veces, deja en *Drácula* escasas posibilidades para la novedad y el probable regreso del vampirismo al cine. El comienzo de *El abrazo del vampiro* es el prólogo del film de Coppola pero en su versión clase

B con iluminación publicitaria y estética de *Play Boy*, incluidas las chicas. Después de esto, Goursaud se limita a contar el regreso de un vampiro que en el pasado vivió una tragedia romántica y que vuelve para encontrarse con la réplica de su objeto de deseo, una estudiante virgen de 17 años. (Cualquier referencia con *Drácula* no es casualidad.) Sin embargo, Goursaud es consciente del riesgo, al rato abandona el inimitable referente y decide moverse dentro del erotismo, el sexo y la seducción, no solamente de la pareja protagónica, sino también de otros personajes secundarios. La película toma al sexo como prohibición (Charlotte, la alumna) y como deseo y supervivencia (el vampiro) confrontándolos al sexo oficializado y permitido del resto de los personajes (las otras alumnas, el novio de Charlotte). Los sueños eróticos de Charlotte pueden verse como aquellas escenas que, debido a obvios motivos de la época, no podían mostrar las producciones de la casa Hammer. Pero existen otras conexiones entre *El abrazo del vampiro* y los films de Terence Fisher y Roy Ward Baker, que separan a aquella cada vez más del *Drácula* de Coppola. Primero, el encierro en un ámbito determinado, en este caso la escuela, como lugar clave para desentrañar las infinitas posibilidades del sexo (en ese sentido, *Amores de vampiros* de Ward Baker sería la comparación). También la violencia de las acciones del vampiro —diferenciándose del

personaje de Coppola, vengativo pero romántico—, acercándose al Christopher Lee de la Hammer por su tipología siniestra. Y, además, por el simple hecho de resaltar a los personajes femeninos, elección que Goursaud resuelve al centrar la historia en Charlotte, en sus compañeras de colegio y en una fotógrafa lesbiana enamorada de la protagonista. Lamentablemente, *El abrazo del vampiro* tiene los problemas habituales de aquellos films donde los personajes tienen pesadillas. Escenas filmadas con estética publicitaria, cuerpos perfectos y orgías demasiado compuestas discrepan con la velocidad que tiene el relato, poco ingenioso, pero productivo en su afán de investigar la incipiente sexualidad de la protagonista. Esos son los momentos en que *El abrazo del vampiro* encuentra su interés. De ahí que la laberíntica investigación que Goursaud realiza sobre el cuerpo de una joven virgen tenga las connotaciones sexuales de las películas de la casa Hammer. El vampiro y el personaje de la fotógrafa representan los deseos aún reprimidos de la protagonista —como ocurre en *Amores de vampiros* y en otros films de la Hammer— y no la solución terrenal que le ofrece su novio, confundido por los novedosos sueños de Charlotte. En ese sentido, y pese a la resolución de la película, el mito del vampiro como liberador de la sexualidad se anota un nuevo triunfo. ■

Gustavo J. Castagna

**Mentes peligrosas**  
(*Dangerous Minds*),  
EE.UU., 1995, dirigida por  
John N. Smith, con  
Michelle Pfeiffer y George  
Dzundza. (AVH)

*Mentes peligrosas* es el borrador de un gran film. No, corrijo: es el gran borrador de un film. Uno se da cuenta de la gran cantidad de escenas interesantes que hay pero que, en realidad, si uno presta atención, no están. Todo está planteado pero no está terminado.

Michelle Pfeiffer necesita completar un período de prácticas como docente y le asignan sin problema una comisión. Pero se trata de la peor división y se debe enfrentar a un grupo de estudiantes marginados e indisciplinados que tratarán de sacarla de su puesto como hicieron con otros docentes.

Una de las particularidades del film es que cuando ella decide enseñarles poesía lo hace con un poeta que de alguna manera podría considerarse clásico: el viejo Dylan, Bob Dylan, y luego la relaciona con otro Dylan, Dylan Thomas. En la enseñanza de ambos no se hace un gran hincapié teórico sino más bien un debate abierto sobre sus temas. Finalmente, cuando en la banda de sonido se escucha el poema de Dylan, Bob Dylan, realmente uno se emociona (uno = 1 = yo solo). El poema (la canción) es "Mr. Tambourine Man" y se destaca no solo por ser un gran tema sino porque el resto de la banda sonora es muy desapareja y en el caso de la

música incidental está muy mal empleada.

Siguiendo con los puntos buenos, hay que rescatar la escena en que ella va a la casa de uno de los alumnos y felicita a sus padres porque es un gran chico. Los padres no lo pueden creer y se llenan de un orgullo que nosotros sabemos deberían sentir siempre, ya que la "mala conducta" del chico es en realidad la manera que él tiene de sobrevivir en el medio. Estas pequeñas escenas son lo mejor del film y en todas ellas Pfeiffer cumple y dignifica. Y esto no es solo por su talento como actriz sino también por su compromiso por interpretar papeles interesantes. Esa profesora no es una mujer iluminada que en sus ratos libres le quiere enseñar sobre la vida a un grupo de marginados. Ella se solidariza con una alumna embarazada y descubrimos luego que la profesora también tuvo un aborto y que esto se debió en parte a que estaba casada con un hombre que la golpeaba. Ese ex marido aparece mencionado a lo largo del film y, aunque no lo crean, estaba interpretado por Andy García pero fue sacado en el corte final a pesar de la oposición de Pfeiffer. Al parecer dos estrellas haciendo papeles difíciles en un solo film era demasiado. La película evita más de un facilismo y muestra buenas intenciones. No pretendía —y agradezco que no lo sea— que *Mentes peligrosas* fuera un film de tesis ni un "baldazo de miel" en la cara. Aunque no deje de ser decepcionante cuando se reconoce un film a medio hacer. ■

Santiago García

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

|                                  |                |             | Q  | FF | GN | GJC | SG | JG |
|----------------------------------|----------------|-------------|----|----|----|-----|----|----|
| Carlos Monzón, el segundo juicio | A. Arbós       | Plus        |    |    |    | 2   |    |    |
| Codicia                          | E. V. Stroheim | Epoca       |    |    |    | 9   | 10 | 10 |
| Dies Irae                        | C. T. Dreyer   | Kinema      | 10 | 10 | 10 |     | 10 | 9  |
| Don Juan de Marco                | J. Leven       | Transeuropa |    |    |    |     | 5  |    |
| El abrazo del vampiro            | A. Goursaud    | Gativideo   |    |    |    | 6   | 6  |    |
| El delator                       | J. Ford        | Epoca       | 8  | 8  |    | 7   | 8  | 6  |
| El demonio vestido de azul       | C. Franklin    | LK-Tel      | 7  |    |    |     | 5  | 4  |
| Gertrud                          | C. T. Dreyer   | Kinema      | 10 | 10 | 9  | 10  |    | 9  |
| Goldeneye                        | M. Campbell    | AVH         |    |    |    | 2   | 7  |    |
| La historia sin fin III          | P. MacDonald   | Gativideo   |    |    |    |     | 1  |    |
| La pícaro puritana               | L. McCarey     | Epoca       | 10 | 10 | 10 | 9   |    | 10 |
| La red                           | I. Winkler     | LK-Tel      | 7  |    | 5  |     | 7  |    |
| Mi querido presidente            | R. Reiner      | AVH         | 7  | 8  | 8  |     | 8  |    |
| Ni idea                          | A. Heckerling  | AVH         |    |    |    | 7   | 8  |    |
| Nueve meses                      | C. Columbus    | Gativideo   |    |    |    |     | 1  |    |
| Testigo mudo                     | A. Waller      | LK-Tel      |    |    | 6  |     | 5  |    |

**Mi querido presidente (*The American President*), dirigida por Rob Reiner (AVH)**

Rob Reiner confirma en este film su capacidad para la comedia romántica y su notable sobriedad y sentido común para dirigir un film. Todos los actores (incluidos Michael Douglas y Annette Bening) están perfectos. La película se disfruta de punta punta. Crítica con objeciones en EA N° 47.

**Ni idea (*Clueless*), dirigida por Amy Heckerling (AVH)**

Comparada con *Generación X*, *Ni idea* es la película representativa de la generación ídem. Amy Heckerling realiza una comedia basada libremente en *Emma* de Jane Austen y protagonizada por Alicia Silverstone. Problemas al final de la trama no diluyen la potencia y la dureza del comienzo. Una película más interesante de lo que se puede sospechar. Comentario en EA N° 48.

**Los puentes de Madison (*The Bridges of Madison County*), dirigida por Clint Eastwood (AVH)**

Buena oportunidad para volver a ver el último film de Clint Eastwood, que, con el clasicismo y el talento habituales, realiza una película opuesta a cualquier moda posible o convención moral de la industria norteamericana. Romanticismo y tristeza para que llore hasta el señor Spock. Notable Meryl Streep y totalmente irresistible el viejo Clint con todas sus arrugas y sus canas parado bajo la lluvia. Uno de nuestros films favoritos del año pasado. Comentario a favor en EA N° 44.

**Goldeneye, dirigida por Martin Campbell (AVH)**

¡Volvió Bond! ¿Y? Pierce Brosnan es el mejor Bond posible. Pero Bond es un personaje un tanto limitado. La próxima quizá sea buena, esta es solo para los amantes de *Remington Steele*. Comentario desfavorable en EA N° 46.

**El inglés que subió una colina, pero bajó de una montaña (*The English Man Who Went Up the Hill, But Came Down a Mountain*), dirigida por Christopher Monger (AVH)**

El título del film solo nos deja espacio para decir que es buena. Crítica a favor, pero corta por las mismas razones en EA N° 48.

**Mientras dormías (*While You Were Sleeping*), dirigida Jon Turteltaub (Gativideo)**

Toda la simpatía, toda la picardía, toda la belleza, toda la frescura, toda la polenta, todas las sonrisas y los suspiros para nuestra amada Sandra Bullock. La película más o menos. Pero no hagas caso de la gente, *Sandra, sigue la corriente y quiérenos más, que siempre es escandaloso, es más vergonzoso estar enamorado de Cahiers*.

Crítica en contra (de Sergio Eisen, el amante de Julie Andrews) en EA N° 47.

**Don Juan De Marco, dirigida por Jeremy Leven (Transeuropa)**

Una berretada con cierta libertad. Una imagina que Johnny Depp iba los martes y jueves, Faye Dunaway los miércoles y viernes y Marlon Brando los domingos a la tarde, porque tiene la prolijidad de un film hecho por Jesús o Jess Franco. A pesar de todo asoma un romanticismo que ya quisieran otros tener. Crítica en EA N° 49.

**La red (*The Net*), dirigida por Irwin Winkler (LK-Tel)**

Toda la simpatía, toda la picardía, toda la belleza, toda la frescura, toda la polenta, todas las sonrisas y los suspiros para nuestra amada Sandra Bullock. La película está bien. Una historia que mete miedo protagonizada por ella, la única. Nuestra ídola N° 1 (después de Flavía) está espectacular.

Crítica a favor (por Quintín, el presidente del club de fans) en EA N° 48.

**Carlos Monzón, el segundo juicio, dirigida por Gabriel Arbós (Plus)**

¿Recuerdan cuando se anunciaron tres proyectos sobre la vida de Monzón? Bueno, parece que ya pasó y ahora la moda es hacer películas sobre Evita. El film de Arbós es muy aburrido, periodísticamente correcto y no dice nada nuevo. Aleandro pone cara de jueza, los secundarios ponen cara de testigos, José Luis Alfonso pone cara de Monzón y Carola Reyna pone la cara para que le peguen. La vida de Carlitos campeón del mundo merecía otra suerte.

Comentario en EA N° 47.

**Adiós a Las Vegas (*Leaving Las Vegas*), dirigida por Mike Figgis (AVH)**

Alcohólico y prostituta. Historia de amor en Las Vegas. Peleas en *El Amante*. En lo único que nos pusimos de acuerdo es en que no queremos oír más canciones de Sting y si queremos ver más películas con Elisabeth Shue.

Comentario de un lado y del otro en EA N° 49.

**Apollo 13 (*Apollo XIII*), dirigida por Ron Howard (AVH)**

La conquista del espacio como una misión tan complicada como precaria. Los astronautas y los que los ayudan desde la Tierra. Un equipo memorable que sostiene un film no del todo logrado. Una época que ya pasó y un sueño que quedó en el pasado, aunque cierto presidente sudamericano prometa viajes espaciales como si fuera tomar el colectivo 80.

Comentario en EA N° 44.

**Asesinato en primer grado (*Murder at First*), dirigida por Marc Rocco (Gativideo)**

Película de un hombre injustamente condenado y la historia de un abogado que quiere defenderlo. Evita la mayoría de los errores de esta clase de films. Pero cuando el director agarra la steadicam, se manda una escena que escandalizaría a los realizadores de *Esto es cinerama*. Slater, Bacon y Oldman están bien, lo que no es poco. Comentario en EA N° 44.

**La balada del pistolero (*Desperado*), dirigida por Robert Rodríguez (LK-Tel)**

¿Qué pasaría si al director de *El mariachi* le dieran un montón de plata para rehacer su film? Pasaría esta porquería insoportable con ayuda del clan Tarantino, con ayuda pero sin sus virtudes. El libro Guinness debería considerarla como la película con mayor cantidad de fundidos encadenados de todos los tiempos. Y todos inútiles. Tanto desastre puede provocar simpatía. Comentario con la ya mencionada simpatía en EA N° 46.

**La nueva pesadilla (*Wes Craven's New Nightmare*), dirigida por Wes Craven (Transeuropa)**

Freddy volvió de la muerte. Pero esta vez la muerte le sentó bien porque nos volvió a asustar como en la primera *Pesadilla*. Seguramente porque vino de la mano de Wes Craven. Cine dentro del cine, pesadilla dentro de otra pesadilla, secuela dentro de secuela. Uno no puede estar tranquilo mientras la mira. Un asco, perdón, una maravilla. Pero no nos gusta este tipo Freddy, es malo.

Comentario en EA N° 48.

**Cuerpos perfectos (*The Road to Melville*), dirigida por Alan Parker (Transeuropa)**

Mientras el mundo espera *Evita*, llega al video una película que de ser vista por los dueños de los cines hará difícil su estreno local. La película es una locura que parece decir mucho sobre el mundo pero después no, no dice nada, y esto es bueno en un film de Parker. Anthony Hopkins parece el profesor Lambertain. La música de Rachel Portman es lo mejor del film. Recomendamos el CD y ahorrarse el video.

Comentario en EA N° 46.

**El demonio vestido de azul (*Devil in a Blue Dress*), dirigida por Howard Franklin (LK-Tel)**

Aunque el demonio se vista de azul, demonio queda. Aunque la fotocopia se disfrace de original, ya saben lo que pasa. El policial negro bien copiado, pero nada más que eso. Toda la superficie pero sin corazón. Los secuestradores de géneros están entre nosotros. Comentario en contra (y original) en EA N° 48. ■

por Jorge García

**La mujer de Craig** (*Craig's Wife*), 1936, dirigida por Dorothy Arzner, con Rosalind Russell y John Boles.

Dorothy Arzner es hoy una figura casi mítica por haber sido la primera mujer directora que dentro del sistema de estudios realizara un trabajo sistemático a lo largo de varios años. De allí el interés que provoca la exhibición de esta película, que no he visto pero es una de sus obras más reconocidas, y que además fue el primer gran éxito comercial dentro de la carrera de Rosalind Russell.

Warner Channel, 2/6, 15 hs.

**La pícaro puritana** (*The Awful Truth*), 1937, dirigida por Leo McCarey, con Irene Dunne y Cary Grant.

Dentro de los grandes realizadores del cine norteamericano hay pocas carreras que sean menos conocidas que la de Leo McCarey. Una buena introducción a la misma puede ser esta extraordinaria comedia —posiblemente una de las top ten de todos los tiempos— protagonizada por dos de los máximos actores del género. Para no dejar pasar, diversión asegurada.

Canal Sony, 22/6, 13 hs.

**La ardilla roja**, 1993, dirigida por Julio Medem, con Nancho Novo y Emma Suárez.

Ya señalé alguna vez al vasco Julio Medem junto con su

coterráneo Bajo Ulloa como las figuras más interesantes de la nueva camada de directores españoles. Esto queda demostrado en su segundo film —que pasó inadvertido cuando se estrenó con el insólito título de *Una vez, un amor*—, donde rompe con la cómoda tentación naturalista por medio de un relato imaginativo y arriesgado que por encima de alguna imperfección nos muestra a un director de gran talento.

HBO, 5/6, 20.30 hs.; 8/6, 2.15 hs.; 11/6, 3 hs.; 16/6, 23.45 hs.; 21/6, 20.15 hs.; 24/6, 3.50 hs.; 27/6, 15.30 hs.

**Fresh**, 1994, dirigida por Boaz Yakin, con Sean Nelson y Giancarlo Esposito.

Otro film que no vio casi nadie cuando se estrenó es esta ópera prima del director Boaz Yakin. Provocativo relato sobre un adolescente negro que divide su tiempo entre el estudio y el tráfico de drogas que realiza para mantener a su familia, es una cruda mirada sobre la vida cotidiana en una barriada negra, que, más allá de alguna verbosidad excesiva, elude la moralina y la violencia gratuita que generalmente lastran este tipo de films.

HBO, 30/6, 22 hs.

**Asesinato de un presidente norteamericano** (*Executive Action*), 1973, dirigida por David Miller, con Burt Lancaster y Robert Ryan.

David Miller desarrolló a lo largo de 35 años una carrera con muy escasos títulos recordables. Sin embargo, este notable thriller político —el primero que cuestiona la versión oficial del asesinato de Kennedy— tiene, además de su comprometida tesis, una construcción rigurosa y sin concesiones que lo convierten en una obra modélica dentro del género.

Cinemax, 6/6, 1.45 hs.; 10/6, 15.45 hs.; 16/6, 23.30 hs.; 26/6, 1.15 hs.

**Amor en la tarde** (*Love in the Afternoon*), 1957, dirigida por Billy Wilder, con Gary Cooper y Audrey Hepburn.

Por una vez Billy Wilder abandona su cinismo y se coloca más cerca que nunca de Lubitsch en esta comedia romántica sobre los amores de un maduro play boy y una joven aspirante a concertista. Ingenioso film de notable ritmo, en el que además Wilder logra el milagro de que la presencia de Maurice Chevalier sea soportable.

Cinemax, 11/6, 22.30 hs.; 14/6, 13.15 hs.; 19/6, 17.15 hs.; 21/6, 11.30 hs.; 27/6, 10 hs.

**Los malos regresan** (*The Violent Men*), 1955, dirigida por Rudolph Maté, con Glenn Ford y Barbara Stanwyck.

La brillante carrera como iluminador de Rudolph Maté ha opacado una filmografía que casi nunca estuvo por debajo de lo decoroso. En este western con

varios toques de gran melodrama —en el que Barbara Stanwyck compone otra de sus memorables *femmes fatales*— se pueden apreciar las virtudes narrativas de un director bastante subvalorado.

Cinemax, 25/6, 22.15 hs. y 28/6, 12.30 hs.

**El hombre de la cuarta dimensión** (*4D Man*), 1959, dirigida por Irvin S. Yeaworth Jr., con Robert Lansing y Lee Meriwether.

Es sabido que uno de los períodos más interesantes dentro del cine de ciencia ficción fue la década del 50. Este film del especialista Irvin S. Yeaworth Jr. (*La mancha voraz*), sobre un científico que experimenta con la idea de atravesar la materia con imprevisibles consecuencias, es una muy buena muestra de lo que se lograba en el género en esos años con mucho ingenio y muy pocos medios.

Cinemax, 1/6, 1.15 hs.; 11/6, 11 hs.

**Juana de Arco en la hoguera** (*Giovanna D'Arco al rogo*), 1954, dirigida por Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman y Tullio Carminatti.

No habrá que dejar pasar la posibilidad de ver esta casi desconocida obra de Roberto Rossellini, uno de los títulos más marginales de su filmografía. Filmación del oratorio del mismo nombre de Paul Claudel, con música de Honegger, y última colaboración del director con Ingrid Bergman, está concebida, según quienes la vieron, esencialmente como un gran homenaje a la que era en ese tiempo su esposa.

CV 5, 22/6, 19 hs.; 24/6, 23.50 hs.

**La mujer pantera** (*Cat People*), 1943, dirigida por Jacques Tourneur, con Simone Simon y Ken Smith.

Si bien Jacques Tourneur fue un notable director en distintos géneros, es dentro del fantástico donde consigue sus obras más antológicas. Su notable capacidad para lograr atmósferas inquietantes y perturbadoras a través de la elusión y de la sugerencia y su genial uso de la elipsis aparecen en esta película, uno de los grandes clásicos del género y una obra maestra del

## CINE ARGENTINO

Dentro del habitual ciclo diario de Space dedicado al cine nacional, hay como todos los meses varios títulos de gran interés. Así, el sábado 8 a las 13 hs. se exhibirá *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici, un film que hoy se ve algo envejecido pero que mantiene algunas secuencias de gran fuerza dramática y un gran trabajo de Francisco Petrone. El lunes 10 a las 14.30 hs. se verá *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese, uno de los grandes policiales del cine argentino de todos los tiempos, con gran influencia estilística del cine negro norteamericano, pero con un tono y unos

personajes definitivamente locales y que muestra las indiscutibles virtudes como narrador de su realizador. El sábado 15, también a las 14.30 hs., irá *Nace un amor*, un gran fracaso comercial de Luis Saslavsky, con José Gola, pero que es posible que hoy aparezca como un film de gran modernidad narrativa y anticipado a su tiempo. El domingo 30 se podrá ver un doble programa de gran interés. A las 13 hs. se presentará *El retrato* de Carlos Schlieper, el gran director de comedias del cine argentino, en la cual muestra su notable sentido del ritmo y su capacidad para la dirección de actores (aquí están excelentes

Mirtha Legrand y Juan Carlos Thorry). El mismo día a las 14.30 hs. podremos ver *El crimen de Oribe*, codirigida por Leopoldo Torres Ríos y su hijo Torre Nilsson, adaptación de *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares, en la que —aun cuando se manifiestan las contradicciones entre el cine de corte popular de Torres Ríos y el mucho más intelectual de su hijo— se pueden apreciar elementos de gran interés y es una obra por demás recomendable. Estos son algunos de los títulos valiosos que ofrece mensualmente Space para todos los interesados en la historia del cine nacional. ■

Jorge García

cine de todos los tiempos.

Imperdible.

VCC 31, 10/6, 14 hs.; 11/6, 24 hs.; 14/6, 9 hs.

**Ocho a la deriva** (*Lifeboat*), 1943, dirigida por Alfred Hitchcock, con Tallulah Bankhead y William Bendix.

Hay películas de Alfred Hitchcock que aparte de ser poco vistas no gozan de la consideración crítica. Es el caso de este film ambientado en la Segunda Guerra, sobre un grupo de personajes que deben luchar por la supervivencia en una embarcación en la que hay un nazi infiltrado. Un auténtico tour de force del maestro y una de las escasas oportunidades de ver a la gran Tallulah Bankhead en un protagónico.

VCC 31, 13/6, 8 y 16 hs.; 20/6, 22 hs.; 21/6, 14 hs.

**Lustrabotas** (*Sciuscia*), 1946, dirigida por Vittorio De Sica, con Franco Interlenghi y Rinaldo Smordoni.

Más allá de los intentos —a los que por cierto no me sumaré— de defenestrar en bloque la obra de Vittorio De Sica, sus films de posguerra en colaboración con Cesare Zavattini mantienen indudable vigencia. Una muestra de ello es este relato —tal vez el menos conocido de esa etapa—

## CORMAN Y POE

Ocurre un fenómeno curioso con Roger Corman, ya que tiene grupos de admiradores incondicionales que tratan a varias de sus peores películas como si fueran obras de arte. Por supuesto que esto actúa como un boomerang, provocando en ocasiones un efecto contrario y que no se valore adecuadamente lo que hay de positivo y rescatable en su obra. Famoso por su velocidad para filmar —es sabido que realizó algunas películas en dos días y solo en 1957 hizo nueve films—, entre 1955 y 1970 dirigió y produjo casi 50 películas, siendo productor ejecutivo de otras 30. Su obra se desarrolló a través de los géneros más diversos (westerns, films de gánsters, de terror, de teenagers, ciencia ficción y hasta un par de comedias negras). Precisamente en este terreno se encuentran *La tiendita del horror* y *Baldazo de sangre*, dos obras revulsivas e iconoclastas

que, a través de la anécdota de dos adolescentes que son enviados al reformatorio por traficar en el mercado negro durante la ocupación, nos brinda una cruda y dolorosa mirada sobre la lucha por sobrevivir en

que están entre sus títulos más logrados. Desde luego que dentro de una producción tan desmesurada se pasa sin transición de lo bueno a lo desastroso de una película a otra, pero separando cuidadosamente la paja del trigo se pueden encontrar varios títulos recuperables en su obra. En su faz de productor, a la que parece haberse dedicado casi exclusivamente en los últimos 25 años, lapso en el cual solo dirigió una película (*Frankenstein encadenado*), la intuición de Corman lo llevó a apoyar a directores del talento de Peter Bogdanovich, Coppola y Scorsese y también a distribuir en los EE.UU. películas de importantes directores europeos.

La serie de obras sobre relatos de Edgar Allan Poe, que incluye siete films, casi todos protagonizados por Vincent Price, es uno de sus proyectos más ambiciosos y de los más valorados por sus admiradores. El canal 5 de Cablevisión en su

ciclo de *Cine bizarro*, los martes a las 23.50 hs. (repite la madrugada del miércoles a las 5.20), exhibirá cuatro de esos títulos: el 4, *La pavorosa casa de Usher*; el 11, *El pozo y el péndulo*, tal vez uno de los menos logrados; el 18, *El entierro prematuro*, sobre un hombre obsesionado por la posibilidad de que lo entierren vivo, con varios toques de humor negro y un excelente Ray Milland, y el 25, *La máscara de la muerte roja*, un delirante relato con alusiones bergmanianas. Como yapa, en el canal 31 de VCC el lunes 24 a las 14, el martes 25 a las 24 y el viernes 28 a las 9, se podrá ver *La tumba de Ligeia*, un film de gran refinamiento visual, que es quizás el mejor de la serie. Mi opinión sobre las películas de esta saga es la misma que la que tengo sobre el resto de su obra: hay amplias posibilidades de disfrutarla, a condición de que uno no se las tome demasiado en serio. ■

Jorge García

esos duros años.

VCC 31, 1/6, 22 y 2 hs.; 3/6, 9 y 18 hs.; 4/6, 4 hs.; 7/6, 16 hs.

**Fausto** (*Faust*), 1926, dirigida por Friedrich Murnau, con Emil Jannings y Gösta Ekman.

A esta altura es indiscutible que la prematura muerte de Friedrich Murnau privó al cine de uno de sus grandes maestros. En esta adaptación de la obra de Goethe podemos apreciar la increíble modernidad de su

# Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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



puesta en escena y su estilizado expresionismo, manifestado sobre todo a través de la iluminación. Emil Jannings en el papel del diablo ofrece una de sus clásicas sobreactuaciones. **VCC 31, 9/6, 22 y 2 hs.; 10/6, 9 y 18 hs.; 11/6, 4 hs.; 14/6, 14. hs.**

**Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*), 1927, dirigida por Walter Ruttmann.

## DOMINGOS BRAVOS

Ya señalé alguna vez en esta sección que el canal 31 de VCC, Bravo (ex Colección), es de todos los existentes en el cable el que brinda a los cinéfilos la programación más coherente y orgánica. Ciclos por géneros y directores con gran preponderancia de títulos clásicos y la presencia de programas como *Cineclub*, con exhibición de muchos films inéditos, aseguran en este canal la entrega de por lo menos un título diario imprescindible. Pero los domingos en particular se convierten en una cita ineludible para todos los cinemaniacos, ya que en esos días siempre se exhiben varias películas dedicadas a un actor o director que permiten un acercamiento bastante profundo a cada una de las figuras homenajeadas. Pasemos pues a los protagonistas de los domingos de junio. El 2 le toca el turno a Luis Buñuel a través de tres de sus obras más representativas; a las 6 y 12 hs. se verá *Los olvidados*, tal vez junto con *El*, la obra maestra de su período mejicano. Cruda y desgarradora visión de la infancia y de la adolescencia con varios toques de onirismo, es un relato amargo, sin concesiones y de una desolada belleza. A las 8 y 14 hs. irá *El ángel exterminador*, en la que Buñuel reúne en una habitación de la que no pueden salir a una variada fauna de burgueses a los que examina sin piedad en sus grandes miserias y pequeñas grandezas con un humor cáustico y demoledor. A las 10 y 16 hs. le toca el turno a *Viridiana*, el film que significó la vuelta a España del gran realizador y en el que con enorme talento eludió la censura franquista cuestionando la inutilidad de la caridad individual y la hipocresía religiosa en uno de sus films más anárquicos e irreverentes. Katharine Hepburn es una de las más grandes actrices del cine norteamericano y en el terreno de la comedia impuso un estilo

Walter Ruttmann fue pintor y arquitecto y eso se traslució en todos sus trabajos de la época muda dentro del terreno del cine experimental. Luego, en la etapa sonora, trabajó al servicio de la propaganda nazi, inclusive fue colaborador de Leni Riefenstahl, pero su trabajo más recordable es este film inspirado en la teoría del cine ojo de Dziga Vertov, y que es todavía un gran clásico del género documental. **VCC 31, 22/6, 22 y 2 hs.; 24/6,**

lunático y delirante que la convirtió en una de las más grandes representantes del género. Con Spencer Tracy, colaboró en varias películas, formando una de las parejas más clásicas de la historia del cine. Dos de esas películas podrán verse el domingo 9; a las 6 y 12 hs. irá *Pat y Mike* de George Cukor, un gracioso relato sobre los desencuentros entre una joven atleta y su entrenador, y a las 8 y 14 hs., *Su último deber* de Frank Capra, en la que Tracy es un empresario que se convierte en candidato a presidente de los Estados Unidos y Katharine es la esposa que le hace la vida imposible. Además, a las 10 y 16 hs., veremos *Mujercitas*, también de Cukor, sin duda la mejor de las versiones realizadas y uno de los primeros grandes trabajos de la actriz. Hay figuras dentro de la historia del cine que por diversos motivos (su muerte prematura, una personalidad extraordinaria, etc.) entran en la categoría de mitos. Tal es el caso de Humphrey Bogart, tal vez el actor más citado por colegas y directores después de su muerte. El domingo 16 a las 6 y 12 hs. se proyectará *Una hora de vida* de Stuart Heisler, un Bogart menor, bastante poco visto, ambientado en Japón; a las 8 y 14 hs., *Tener o no tener*, según Hemingway la peor novela que escribió pero que en las sabias manos de Howard Hawks se transformó —junto con *Los asesinos* de Siodmak— en la mejor adaptación que se haya hecho de una obra del gran escritor. Además el film también es un documental sobre los comienzos de la relación de "Bogey" con Lauren Bacall, ella en uno de los debuts más apabullantes de la historia del cine. A las 10 y 16 hs. también podrá verse *Sin conciencia*, el gran film negro que sobre los sindicatos del crimen realizara Raoul Walsh, y que por razones no demasiado claras se atribuye al mediocre Bretagne Windust. Gary Cooper pertenece a esa raza de actores que, más que por

**9 y 18 hs.; 25/6, 4 hs.; 28/6, 18 hs.**

**Desliz de una noche** (*Love with the Proper Stranger*), 1963, dirigida por Robert Mulligan, con Nathalie Wood y Steve McQueen.

Ya señalé en alguna oportunidad la discreción y calidez para acercarse a sus personajes como una de las virtudes principales de Robert Mulligan. Estas características

su versatilidad interpretativa o sus condiciones histrionicas, se imponen por su presencia cinematográfica. El domingo 23 podrán verse tres films representativos de su filmografía: a las 6 y 12 hs. se exhibirá *Tres lanceros de Bengala*, un clásico del cine de aventuras, dirigida con pulso vigoroso por Henry Hathaway; a las 8 y 14 hs., *Sargento York*, un trabajo bastante extraño de Howard Hawks que en su primera mitad tiene un gran lirismo de cuño fordiano, pero que en su segunda parte se convierte en un panfleto militarista e insoportablemente reaccionario. A las 10.15 y 16.15 hs. se proyectará *A la hora señalada*, un western de Fred Zinnemann, notoriamente sobrevalorado pero no exento de algunas virtudes dramáticas, sobre todo en cuanto a la concentración de la acción en tiempo y espacio. Por último, el domingo 30 el receptor del homenaje del canal Bravo será Billy Wilder, a través de tres de sus trabajos más notables en diferentes géneros. Así, a las 6 y 12 hs. se exhibirá *El ocaso de una vida*, melodrama desmelenado y perturbador que también es una demoledora visión sobre la máquina destructora de sueños que es Hollywood. A las 8 y 14 hs. veremos *Pacto de sangre*, excelente adaptación de la novela de James Cain y uno de los grandes títulos del cine negro, con una extraordinaria Barbara Stanwyck. Para finalizar, a las 10 y 16 hs. irá *Una Eva y dos Adanes*, una de las comedias más desopilantes y divertidas de todos los tiempos, con Marilyn, Jack Lemmon y Tony Curtis "at his best". Los domingos de Bravo en VCC son un auténtico festín para los cinéfilos. Ojalá su programación sirva de estímulo para que otros canales y empresas los emulen. ■

Jorge García

se pueden apreciar en este relato agrídulce sobre la relación entre una joven vendedora neoyorquina y un músico insatisfecho, narrado con gran sensibilidad. Buena oportunidad para apreciar las virtudes de un director poco reconocido.

**Cinecanal, 8/6, 16.05 hs.; 14/6, 10.10 hs.; 15/6, 11.30 y 4 hs.; 19/6, 10.15 hs.; 24/6, 13.50 hs.**

**Los hijos de Kathie Elder** (*The Sons of Kathie Elder*), 1965, dirigida por Henry Hathaway, con John Wayne y Dean Martin.

Henry Hathaway comenzó su carrera cinematográfica como director a principios del sonoro, pero no hay duda de que se lo puede emparentar con los grandes primitivos del cine mudo norteamericano. Este sólido western sobre cuatro hermanos que retornan a su pueblo natal para averiguar las causas de la muerte de su madre, pertenece a su última etapa y es una buena muestra de su estilo robusto y directo.

**Cinecanal, 11/6, 10.40 y 1 hs.; 17/6, 17.55 hs.; 18/6, 16.35 hs.; 22/6, 14.35 hs.; 27/6, 12.10 hs.**

**Trópico de Cáncer** (*Tropic of Cancer*), 1970, dirigida por Joseph Strick, con Rip Torn y Ellen Burstyn.

Del director Joseph Strick en los años 60 se conocieron un crudo y pesimista documental sobre la vida urbana, *El ojo salvaje*, y su aproximación a una obra infilmable, *Ulises* de James Joyce. En esta película absolutamente inédita en nuestro país la emprende con el Henry Miller más salvaje y radical y tengo la esperanza de que los resultados sean más satisfactorios que los fallidos intentos de Kaufman y Chabrol. **Cinecanal, 13/5, 23.50 hs.; 19/6, 1.45 hs.; 24/6, 2.10 hs.; 29/6, 1.30 hs.**

**Un sueño americano** (*An American Dream*), 1966, dirigida por Robert Gist, con Stuart Whitman y Janet Leigh.

El maridaje de la literatura de Norman Mailer con el cine de Hollywood aparece a priori como difícil y contradictorio. En el recuerdo que tengo de este film —por lo que sé el único del realizador Robert Gist— que vi hace muchos años, esas contradicciones aparecían en forma notable, pero también mostraban a un director con algunas inquietudes narrativas y visuales. Para ver hoy y evaluar. **Cinemax, 9/6, 11.30 hs. ■**

# Películas para ver en junio

|                  |  |                  |   |
|------------------|--|------------------|---|
| <b>Sábado</b>    | <i>El tren de las 3.10 a Yuma</i> (D. Daves)<br><b>Sony, 13 hs.</b><br><i>Adiós, Brasil</i> (C. Diegues)<br><b>VCC 31, 24 y 4 hs.</b>                | <b>Domingo</b>   | <i>Un mundo perfecto</i> (C. Eastwood)<br><b>HBO, 19.30 hs.</b><br><i>Sombras y niebla</i> (W. Allen)<br><b>I-Sat, 16 y 22.45 hs.</b>               |
| <b>Domingo</b>   | <i>Aliens, el regreso</i> (J. Cameron)<br><b>Cinemax, 22 hs.</b><br><i>Interiores</i> (W. Allen)<br><b>I-Sat, 22.45 hs.</b>                          | <b>Lunes</b>     | <i>Extraña pareja</i> (G. Sacks)<br><b>VCC 31, 14 hs.</b><br><i>Yolanda y el ladrón</i> (V. Minnelli)<br><b>Space, 16 hs.</b>                       |
| <b>Lunes</b>     | <i>El mundo según Garp</i> (G. Roy Hill)<br><b>Space, 20 hs.</b><br><i>Los hombres rudos no bailan</i> (N. Mailer)<br><b>VCC 20, 23 hs.</b>          | <b>Martes</b>    | <i>La novia de Frankenstein</i> (J. Whale)<br><b>VCC 31, 24 hs.</b><br><i>Identificación de un homicidio</i> (D. Mamet)<br><b>CV 30, 1.15 hs.</b>   |
| <b>Martes</b>    | <i>Trece fantasmas</i> (W. Castle)<br><b>CV 5, 13 y 19 hs.</b><br><i>El mago de Oz</i> (V. Fleming)<br><b>TNT, 21 hs.</b>                            | <b>Miércoles</b> | <i>Hechizo de luna</i> (N. Jewison)<br><b>Space, 20 hs.</b><br><i>Traicionados</i> (C. Gavras)<br><b>CV 30, 23.50 hs.</b>                           |
| <b>Miércoles</b> | <i>El color del dinero</i> (M. Scorsese)<br><b>Space, 20 hs.</b><br><i>La costa Mosquito</i> (P. Weir)<br><b>I-Sat, 0.30 hs.</b>                     | <b>Jueves</b>    | <i>Brigadoon</i> (V. Minnelli)<br><b>Space, 16 hs.</b><br><i>El zorro del desierto</i> (H. Hathaway)<br><b>VCC 31, 24 hs.</b>                       |
| <b>Jueves</b>    | <i>Scarface</i> (H. Hawks)<br><b>VCC 31, 22 hs.</b><br><i>Réquiem para un desalmado</i> (R. Morin)<br><b>CV 5, 23.50 hs.</b>                         | <b>Viernes</b>   | <i>Los emigrantes</i> (J. Troell)<br><b>Cinemax, 18.30 hs.</b><br><i>Un milagro para Lorenzo</i> (G. Miller)<br><b>Cinecanal, 22 hs.</b>            |
| <b>Viernes</b>   | <i>El abominable Dr. Phibes</i> (R. Fuest)<br><b>CV 5, 11 y 16 hs.</b><br><i>Los primos</i> (C. Chabrol)<br><b>VCC 31, 18 hs.</b>                    | <b>Sábado</b>    | <i>Taxi Blues</i> (P. Lounguine)<br><b>VCC 31, 24 hs.</b><br><i>Solo para adultos</i> (R. Lang)<br><b>CV 30, 1.20 hs.</b>                           |
| <b>Sábado</b>    | <i>Una cosa llamada amor</i> (P. Bogdanovich)<br><b>Cinecanal, 20 hs.</b><br><i>La ciudad y los perros</i> (F. Lombardi)<br><b>CV 5, 23 hs.</b>      | <b>Domingo</b>   | <i>Huracán de pasiones</i> (J. Huston)<br><b>Space, 16 hs.</b><br><i>Oro y cenizas</i> (W. Hill)<br><b>Cinecanal, 23.45 hs.</b>                     |
| <b>Domingo</b>   | <i>La madre muerta</i> (J. Bajo Ulloa)<br><b>HBO, 14 hs.</b><br><i>Espera la oscuridad</i> (T. Young)<br><b>Space, 16 hs.</b>                        | <b>Lunes</b>     | <i>Rapsodia en Agosto</i> (A. Kurosawa)<br><b>CV 30, 22 hs.</b><br><i>Candyman</i> (B. Rose)<br><b>VCC 20, 0.45 hs.</b>                             |
| <b>Lunes</b>     | <i>Will Penny, el solitario</i> (T. Gries)<br><b>CV 5, 13 y 19 hs.</b><br><i>Alien, el octavo pasajero</i> (R. Scott)<br><b>Cinecanal, 23.50 hs.</b> | <b>Martes</b>    | <i>La reina africana</i> (J. Huston)<br><b>TNT, 21.15 hs.</b><br><i>Harry el sucio</i> (D. Siegel)<br><b>Space, 24 hs.</b>                          |
| <b>Martes</b>    | <i>Johnny Guitar</i> (N. Ray)<br><b>CV 5, 11 y 16 hs.</b><br><i>El hombre que sería rey</i> (J. Huston)<br><b>Space, 24 hs.</b>                      | <b>Miércoles</b> | <i>Cazador blanco, corazón negro</i> (C. Eastwood)<br><b>CV 30, 18.15 hs.</b><br><i>Barrio bohemio</i> (P. Mazursky)<br><b>Cinecanal, 20.05 hs.</b> |
| <b>Miércoles</b> | <i>Relaciones peligrosas</i> (S. Frears)<br><b>Space, 16 hs.</b><br><i>Primera noche de quietud</i> (V. Zurlini)<br><b>CV 5, 23.50 hs.</b>           | <b>Jueves</b>    | <i>Tony Rome</i> (G. Douglas)<br><b>Cinecanal, 18.10 hs.</b><br><i>Anatomía de un asesinato</i> (O. Preminger)<br><b>VCC 31, 22 hs.</b>             |
| <b>Jueves</b>    | <i>Gloria</i> (J. Cassavetes)<br><b>Cinemax, 19.45 hs.</b><br><i>Falta grave</i> (A. Egoyan)<br><b>CV 5, 23.50 hs.</b>                               | <b>Viernes</b>   | <i>Robocop</i> (P. Verhoeven)<br><b>Space, 24 hs.</b><br><i>Los muelles de Nueva York</i> (J. von Sternberg)<br><b>VCC 31, 1.30 hs.</b>             |
| <b>Viernes</b>   | <i>Cowboy</i> (D. Daves)<br><b>CV 5, 11 y 16 hs.</b><br><i>Doce hombres en pugna</i> (S. Lumet)<br><b>VCC 31, 18 hs.</b>                             | <b>Sábado</b>    | <i>Danza con lobos</i> (K. Costner)<br><b>Space, 16 hs.</b><br><i>Vampyr</i> (C. T. Dreyer)<br><b>VCC 31, 22 y 2 hs.</b>                            |
| <b>Sábado</b>    | <i>Casa de juegos</i> (D. Mamet)<br><b>I-Sat, 19.15 hs.</b><br><i>Stavisky</i> (A. Resnais)<br><b>Cinemax, 23.45 hs.</b>                             | <b>Domingo</b>   | <i>Escrito en el agua</i> (J. Sayles)<br><b>CV 30, 14.10 hs.</b><br><i>La usurpadora</i> (D. Miller)<br><b>Space, 16 hs.</b>                        |

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

## AGENDA

### Cine Club Nocturna Uruguay 142

#### Programación de junio Viernes 21 hs.

7/6: *Godzilla vs. Lilua (Godzilla vs. Mothra, 1964)*, dirigida por Inoshiro Honda.  
14/6: *Invasión (Invasion, Inglaterra, 1966)*, dirigida por Alan Bridge, con Yoko Tani, Tsain Chin, Cali Rai.  
21/6: Animación japonesa: *Astroboy, Leo el León, M. J., Los magníficos justicieros y Ultra siete*.  
28/6: *El planeta sangriento (Planet of Blood o Queen of Blood, 1966)*, dirigida por Curtis Harrington. Con Dennis Hopper, Basil Rathbone y John Saxon.

En todas las funciones se obsequiarán programas ilustrativos.

#### Cine debate en la UBA

Estudiantes independientes de distintas facultades de la UBA

organizan un ciclo de cine debate los sábados a las 17 hs. en el microcine de la Facultad de Ciencias Económicas (Córdoba y Junín) con entrada libre y gratuita.

#### Ciclo Jóvenes en los 90, a cargo de Silvia Schwarzböck y Gustavo J. Castagna.

1/6, 17 hs.: *Vida de solteros* de Cameron Crowe.  
8/6, 17 hs.: *Antes de amanecer* de Richard Linklater  
Debate con los siguientes panelistas: Eduardo de la Puente, Marcelo Urresti, Marcelo Panozzo, Silvia Schwarzböck, Martin Rejtman y Pablo Schanton.

El jueves 27 de junio a las 21.30 horas, en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Av. Corrientes 2038), se exhibirá el documental *Bajo un mismo techo* de Marcelo Mosenson. Este video trata de la particular relación del binomio entre mucama y patrón. El documental cuenta con la

participación especial de Nini Marshall en su papel de Cándida.

#### Cineteca Vida Corrientes 1551 Foro Gandhi: Ciclo Fassbinder

**Siempre a las 20.30 hs.**

#### Mayo

26: *La ley del más fuerte*  
31: *Dioses de la peste*

#### Junio

2: *El frutero de las cuatro estaciones*  
7: *El viaje a la felicidad de mamá Kusters*  
9: *El porqué de la locura del Sr. R.*  
14: *La libertad de Bremen*  
16: *Bolwieser*  
21: *Solo quiero que me amen*  
23: *En un año con trece lunas*  
28: *La angustia corroe el alma*  
30: *El matrimonio de María Braun*

#### Sala Lugones

Viernes 31 de mayo, sábado 1º y domingo 2: *Rebeldes del dios de neón*, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.  
Lunes 3: *Princesa abanico de hierro* (1941, animación).  
Martes 4: *Pimpollo rojo en la nieve* (1956, melodrama), a las 14.30 y 19.30. *Dulce hogar* (1961, comedia), a las 17 y 22.  
Miércoles 5: *Nuestro vecino* (1963, drama edificante), a las 14.30 y 19.30. *La posada del dragón* (1967, western taiwanés), a las 17 y 22.  
Jueves 6: *Adiós, querida* (1970, melodrama social), a las 14.30 y 19.30. *Ejecución en otoño* (1972, alegoría edificante).  
Viernes 7: *Historia de mamá* (1973, drama familiar), a las 14.30 y 19.30. *El hombre sandwich y El gusto de las manzanas* (1983, medimétrajes), a las 17 y 22.  
Sábado 8: *La boda*, a las 14.30 y 19.30. *Los muchachos de Feng Kuei*, a las 17 y 22.  
Domingo 9: *Terroristas*, a las 14.30 y 19.30. *Cinco mujeres y una sogá*, a las 17 y 22. ■

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:



- 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



**C a l i d a d   H u m a n a**

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

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.

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



 **Apple**<sup>®</sup>  
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.