

Año 5 N° 52 Junio de 1996 \$ 7,00.-
Uruguay \$ 40.-

EL AMANTE C I N E

Poderosa Afrodita

Belle de jour

Al corazón

El dedo en la llaga

El cine de
Armando Bó

Archivos X

Carl T. Dreyer

Trueba entrevista
a Billy Wilder





**The camera loved her.
She loved the camera.**

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:

La chica de la tapa se llama Mira Sorvino y trabaja en *Poderosa Afrodita*. Pero, ¿no hubiera sido más lógico poner a Isabel Sarli? Después de todo, en este número le dedicamos más espacio a Armando Bó que a Woody Allen. O al revés, ¿no habría sido más lógico dedicarle más espacio a Woody Allen que a Armando Bó? Nunca lo sabremos. Lo cierto es que todo tiene su pequeña historia. En el caso de Gustavo J. Castagna, su historia con las películas de Bó y Sarli se remonta a su adolescencia, como él mismo lo confiesa en la nota. Pero desde entonces, ha visto y revisto la filmografía del binomio y le ha encontrado cada vez más méritos, para escándalo de una parte de la redacción. Esa parte se ha dividido, a su vez, en dos. Una ha propuesto formar un comité de protección al menor y la familia. Otra, un comité de protección al buen cine. Pero *El Amante* es una revista de pasiones y las pasiones de los redactores deben ser respetadas (más cuando se sospecha que son secretamente compartidas). Lo cierto es que la nota sobre Bó es un trabajo erudito que incluye radicales definiciones sobre el cine argentino. Un cine argentino que sigue multiplicando estrenos inexplicables con algunas excepciones curiosas. En este caso, la excepción es *De mi barrio con amor*, de José Santiso, al que uno de los directores le encuentra méritos particulares frente a la desconfianza generalizada del resto. Es difícil ponerse de acuerdo ante este cine de fin de siglo. Este desconcierto abarca el trabajo de Luis Monti, uno de nuestros directores de fotografía más prestigiosos, entrevistado aquí por Marcelo Mosenson. Si Bó, Santiso o Monti son motivo de polémica, la última película de Woody Allen no lo es menos. Aunque la crítica que publicamos es relativamente favorable, la impresión generalizada por aquí es que se trata de una demostración de chochera. De todo esto surge la tapa dedicada a Mira Sorvino, sobre la que no hay desacuerdos posibles.

Hablando de chochera, más de treinta años atrás un gran director, Carl Dreyer, estrenaba en París la que sería su última película. *Gertrud* fue destruida por la crítica y su director arrojado al canasto de los trastos viejos. La reciente edición en video muestra hasta qué punto la crítica es una profesión discutible y hasta detestable en muchas ocasiones. Eduardo Russo se encarga de transmitir la admiración y la perplejidad que la obra de Dreyer nos provoca hoy.

El que tampoco está chocho es Billy Wilder, que acaba de cumplir 90 años. Para demostrarlo, su admirador Fernando Trueba ha tenido la gentileza de cedernos una entrevista que le hiciera hace poco tiempo.

Mientras la cinefilia es una práctica en decadencia en Buenos Aires, en la vecina orilla montevideana sigue teniendo vigencia, en buena parte gracias a los esfuerzos de la Cinemateca Uruguaya. Por lo menos es lo que Quintín cuenta de su viaje a Montevideo aunque, como decíamos arriba, todo está bajo sospecha hoy en día.

Si el espacio que los medios dedican a la crítica de cine es cada vez menor en Buenos Aires, el periodismo futbolístico, en cambio, conoce su momento de gloria. Un diario deportivo, miles de páginas semanales, infinitos programas de radio y televisión se ocupan del tema, a tal punto que sus practicantes están en la consideración pública por lo menos al nivel de los jugadores. Oscilamos entre dos tendencias opuestas. Una es preservar el espacio de *El Amante* como uno de los pocos en los que no se habla de fútbol, a fin de proveer un remanso para los que están saturados del bombardeo. Otra es incluir nuestra propia sección futbolera. Por ahora, hemos caído en la tentación de comentar esta proliferación mediática inaudita. Tomás Abraham y Gustavo Noriega se ocupan de ello en dos notas. Hay que consignar, sin embargo, un hecho lamentable. La cabeza de varios redactores está adquiriendo en los últimos meses una extraña apariencia de pelota. Y en las reuniones de redacción, en lugar de discutir seriamente sobre Dreyer y Bó, se comentan los fallos de Castrilli o los dichos de Macaya Márquez. Esperemos que esto no se note en esta edición.

Hasta el número que viene

SUMARIO

Estrenos	
<i>Poderosa Afrodita</i>	2
<i>El dedo en la llaga</i>	4
<i>Al corazón</i>	5
<i>De mi barrio con amor</i>	6
<i>Belle de jour</i>	8
<i>El año del despertar, Así o de otra manera, Geisha, Fuera de control, La verdad acerca de perros y gatos, La pasión turca, Policía corrupto, Los miserables, Sueño de una noche de invierno, Diabolique</i>	9
Montevideo.....	13
Entrevista a Manuel Martínez Carril.....	16
Billy Wilder.....	18
El cine de Armando Bó.....	22
Bó por Bó.....	26
Especial Dreyer	28
Perfil.....	29
Textos.....	32
<i>Archivos X</i>	34
Entrevista a Chango Monti.....	38
Richard Key Valdez.....	40
Correo.....	42
El AmanTV.....	44
Crítica de la crítica.....	47
Diario de la red.....	48
Mundo cine.....	48
Guía del amante	
Discos.....	53
TV.....	55
Video.....	56
Cine en TV.....	60
Agenda.....	64

Directores: Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega

Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Guillermo Rivaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman, Marcelo Mosenson, Fernando Trueba y Tino y Norma Postel.

Javier Castrilli: Haydée Thompson

Línea Barrientos: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en AFA: Gustavo Castagna

N° 12: Gustavo Requena Johnson

Aguatera: Norma Postel

Corrección deportiva: Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección: Jorge García

Coach de tenis: Lorenzo

Diagramación y composición: Rosario Central Salinas

Típea: Chilavert

Diseño: Fernando Santamarina, Premio Chamigo

Catador de pollo: Pablo García

Telebeam: Juan Chotsourian

Imprenta: Impresora Americana, Lavardén 163

Fotomecánica: *Proyección*, Rivadavia 2134 5° G,

951-0696.

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

Moreno 794 9° piso, Capital

Interior: DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

Poderosa Afrodita

Mighty Aphrodite

EE.UU., 1996, 93'

Dirección: Woody Allen

Producción: Robert Greenhut

Guión: Woody Allen

Fotografía: Carlo Di Palma

Música: Dick Hyman

Montaje: Santo Loquasto

Intérpretes: Woody Allen, Helena Bonham-Carter, Mira Sorvino, F. Murray Abraham, Olympia Dukakis, Peter Weller, Michael Rapaport, Claire Bloom.

Mira quién vino

por Gustavo Noriega

Woody Allen es un caso único por donde se lo mire. Desde hace más de dos décadas estrena sin falta una película por año. Alejado del mundo de Los Angeles, sus films cuestan una suma irrisoria comparados con las grandes producciones de Hollywood. De alguna manera, seguramente a favor de su prestigio, siempre consigue reunir a un gran elenco, logrando que muchos de sus actores trabajen por una suma muy inferior a la que cobrarían normalmente. Esta notable laboriosidad lo ha librado de la carga de filmar "grandes películas". Nadie puede esperar que un director haga una obra maestra tras otra a lo largo de tanto tiempo: de esa forma, Woody se permite más ejercicios ligeros, burbujeantes, como *Disparos sobre Broadway*, *Un misterioso asesinato en Manhattan* o *Sombras y niebla*, que sofocantes estudios sobre la alta burguesía neoyorquina como *Maridos y esposas* o, más antiguamente, *Interiores* o *La otra mujer*. Una que otra vez, un rayo de inspiración atraviesa alguna de sus obras dándole una profundidad inigualada. Combinados con su peculiar ingenio, esos golpes de genio dan un resultado irresistible: la gracia de un judío contador de chistes en bares sumada a una delicada descripción de los terrores más agobiantes del ser humano. Los últimos ejemplos de este feliz acontecimiento han sido *Hannah y sus hermanas* y *Crímenes y pecados*.

Aquella insólita continuidad, combinada con un espacio geográfico y una clase social de los cuales se va a alejar solo muy ocasionalmente, dan un aire de familiaridad a sus películas, aire que bien puede confundirse con agotamiento y repetición. Sin embargo, es ese contexto acostumbrado el

que permite visualizar mejor las novedades, como siguiendo la evolución año a año de un amigo que vive en un país lejano. *Poderosa Afrodita*, con sus virtudes y sus imperfecciones, se inscribe perfectamente en ese marco. Divertida y chispeante, alegre de tan ligera que es. Llena de defectos y contradictoria, al mismo tiempo, permite visualizar los devaneos de Woody con otras clases sociales y sus idas y vueltas ante las instituciones familiares.

Poderosa Afrodita repite un par de veces el mismo chiste: el de la extrema literalidad. Es presentada como una tragedia griega pero nada menos que por un coro griego en el que intervienen, entre otros, Layo, Edipo, Yocasta y Tiresias. Más adelante, el coro describirá un giro del guión como un "deus ex machina" y, efectivamente, un helicóptero averiado descenderá del cielo para resolver un conflicto. Lamentablemente el coro alterna momentos desopilantes con chistes basados en una suerte de anacronismo de una pereza que deshonra a su autor. Cuando el coro grita "¡Oh Zeus! ¡Responde a nuestro llamado!" y se escucha la voz del dios griego desde un contestador automático o cuando la agorera Cassandra vaticina: "Desastres, tragedias, abogados", parece que Woody pusiera el piloto automático, como escribiendo bromas para un programa de televisión. Curiosamente, alejado de todo énfasis, el momento que resulta graciosísimo es aquel en que el líder del coro (F. Murray Abraham) acompaña a Lenny (Woody Allen) a una oficina y, casi fuera de campo, le alcanza un lápiz y le sostiene el papel para que pueda escribir. El sutilísimo anacronismo de ese gesto, casi ausente visualmente, es mucho más eficaz que los otros, dignos de Jorge Guinzburg. Y ya que hablamos de la televisión argentina, algunos de los peores momentos del coro, los que se relacionan con una gestualidad muy marcada, los asemeja demasiado a la tribuna de Nico y Pablo Codevila. Lo que no es un mérito, sin duda, para Woody Allen.

Uno quisiera ver las películas de Woody Allen y no pensar en su vida privada pero no puede. Tampoco es que el hombre no las relacione, con ese exhibicionismo disfrazado de pudor, tan típico de él. Al comienzo de la película su mujer, Amanda (Helena Bonham-Carter), le hace saber, en una cena con amigos, que quiere adoptar un hijo. "Lo que quiere es tener un hijo sin sentir náuseas", dice Lenny y uno no puede dejar de pensar en la manía adoptadora de Mia Farrow. La obsesión de Lenny va a ser llegar hasta la madre biológica de su hijo, lo que lo conectará con una joven de un medio social (es actriz porno) bastante alejado del suyo y particularmente del de su mujer, que sueña con manejar una galería de arte.

El personaje de Amanda es típico de las películas de Woody Allen, el de la mujer oficial, fría y poco interesante. En *Comedia sexual de una noche de verano* lo interpretaba Mary Steenburgen y la mujer que personificaba la pasión era nada menos que Mia Farrow. Cuando su relación con Mia fue avanzando, ella misma pasó a representar la rutina matrimonial, y un ejemplo particularmente poco digno es el de *Maridos y esposas*, donde el atractivo externo pasó a ser Juliette Lewis. *Poderosa Afrodita* pinta brillantemente en una escena pequeña —un relato que Lenny le hace a un amigo sobre una cena y el retorno a casa— el hastío del matrimonio. Uno de los momentos más desconcertantes de *Poderosa Afrodita* es la reconciliación entre Lenny y su esposa, un personaje que sin ser ridiculizado tampoco es mostrado con ningún tipo de



Woody Allen y Helena Bonham-Carter en Poderosa Afrodita

calidez. Uno podría especular que Woody Allen es demasiado conservador como para que al final se quede con una joven actriz porno —con la cual todo ser humano razonable se quedaría, tal como está pintada en la película— pero no debe ser tan así quien en la vida real deja a su mujer por la hija adoptiva de esta. Allen es un artista conservador con una vida privada desprejuiciada.

Quizá por primera vez en su carrera el personaje que encarna Woody Allen se preocupa por su hijo, que aquí es, en algún sentido, el eje de la trama. Lo quiere, lo mimó, lo cuida y lo adula una y otra vez en forma muy simpática y cálida. Pero el personaje del niño no existe. Tiene letra un par de veces, una para hacer un chiste que lleva la marca de Woody Allen y otra para darle pie a uno de sus comentarios (“¿Quién manda entre tú y mamá?”), le pregunta, y Lenny contesta: “Yo mando, mamá solo es la que toma las decisiones”, una frase genial que, nuevamente, no deja muy bien parado a su matrimonio), pero el pequeño no forma parte de la película salvo en una forma indirecta. Esta primera aproximación a la paternidad en su filmografía es algo sesgada, muestra a un padre preocupadísimo pero no se sabe bien por quién.

El conservadurismo tiene que ver no solo con el respeto a las instituciones familiares sino con la inmovilidad de las clases sociales. Una de las novedades de esta película es que Lenny es periodista deportivo y que las conversaciones de la *intelligentzia* neoyorquina lo aburren a muerte. Pero esto queda en algo formal ya que sus gustos personales (recitados cuando buscan el nombre para su hijo) son los del personaje de siempre: un neoyorquino culto y sofisticado, solo que se trata con boxeadores y entrenadores

de fútbol en vez de con arquitectos. El final de *Poderosa Afrodita* deja a aquellos personajes de escasa instrucción en su lugar pero con un progreso “moral” dentro de la concepción tradicionalista: la actriz porno se casa con un buen hombre y trabaja de peluquera, el boxeador se hace granjero y consigue una mujer de su estilo. Allen, como en muchas otras de sus películas, retrata a su clase social —mostrando su esnobismo, su esterilidad y su falta de vitalidad— como una cárcel. Pero justamente una cárcel de la cual él mismo no puede salir. El final de *Poderosa Afrodita* es un falso final feliz.

Dejamos para el final la frutilla del postre, el motivo por el cual esta película tiene un resto de brillo que supera sus deficiencias: Mira Sorvino. La hija de Paul Sorvino (el que cocinaba en la cárcel en *Buenos muchachos*) tiene el tamaño del padre pero mucho mejores medidas. Con su cara de niña y sus espectaculares curvas, su voz chillona y su simpatía arrebatadora, Mira compone un personaje fascinante, Linda, actriz porno, perdida en la vida, de gustos vulgares y escasa instrucción. Al mismo tiempo inteligente y bondadosa, Linda ilustra la fascinación de Allen por un mundo externo al de los intelectuales de Nueva York —algo similar aunque menos erótico representaba Maureen Stapleton en *Interiores*— y es un gran paso adelante con respecto a un personaje horrible que chirriaba en *Maridos y esposas*, una entusiasta del aerobics y los horóscopos. Igualmente, el director la condena a su destino de peluquera de barrio. Desbordante de energía, Mira Sorvino lleva en su piel un cartel luminoso que grita “¡Soy la vida!”. Es verdad, dice Woody, pero es una vida sin Groucho, sin Gerschwin y sin Mahler, no es mi vida. ■

El dedo en la llaga

Argentina, 1996, 110'

Dirección: Alberto Lecchi

Producción: Mandala Films/Kompel Producciones

Guión: Daniel Románach y A. Lecchi

Fotografía: Hugo Colace

Música: Iván Wyszogrod

Intérpretes: Darío Grandinetti, Karra Elejalde, Juanjo Puigcorbó, Luisina Brando, Mario Pasik, Eleonora Wexler y Federico Olivera.

Gato por liebre

por Guillermo Ravaschino

Un hombre que mira por una ventana puede ser una metáfora de la búsqueda, de todos los hombres que buscan. Si ese hombre, un relator, una voz en off o quien sea, explicita esa asociación conceptual —dice que mira por la ventana porque busca—, la metáfora se abarata, se convierte en un simple signo, se muere. Esa torpeza pertenece a *Mirándonos*, la obra de teatro que dos españoles actúan dentro de la última película de Alberto Lecchi. No es dable —ni saludable— encarar polémicas con personajes de ficción (y Karra Elejalde y Juanjo Puigcorbó aquí lo son doblemente), pero *El dedo en la llaga* está atravesada por un malentendido de esta cepa, solo que mucho más grande.

La pintoresca localidad de Zapallares vendría a ser la caja de resonancia de ciertas tensiones sociales del contexto político nacional. La obrita de marras, y especialmente los españoles, obran como detonantes al denunciar un negociado que se amasa en torno de la construcción del

Darío Grandinetti, Karra Elejalde y Juanjo Puigcorbó



primer hotel 5 estrellas del pueblo. El estudiantado secundario y un profesor cuarentón se alinean con los ibéricos. La corruptela local —intendente, burocracia y oposición “oficial”— se agrupa del otro lado para impedir una segunda representación de *Mirándonos* que se perfila más revulsiva que la primera. El conflicto central pasa por allí.

Hay que apuntar que al principio de *El dedo* brillan un par de combinaciones interesantes. Al montaje alterno con fuertes contrastes de situación —del hotelucho de Mirta al estudio de la FM trucha— y al ida y vuelta entre la penumbra del cuarto y los exteriores a plena luz —que acompaña los ánimos de los recién llegados— no habría que pasarlos por alto. Tampoco a la confusión. *El dedo en la llaga* es quizás el modelo más acabado del cine que se monta, como espectáculo y como negocio, sobre el prestigio todavía intacto de la *acción directa* como modo de hacer política, pero no para rescatarla sino para travestirla. Una enorme truca de sustitución hace pasar por esa política a toda clase de atajos, y aun negaciones, de esa política.

La clave de la operación es el personaje de Darío Grandinetti. El profesor Tolosa dice que hizo todo el “escalafón” —hippie, desorientado, posmoderno y algunas otras cosas— para terminar escéptico en los 90. Lo que no queda claro es que se trata de un *reaccionario*. Este porteño recalcitrante, al que nadie atina a contradecir, tiene por horizonte la entronización religiosa de un pasado que nunca se sabe muy bien cuál es y la desconfianza hacia aquellos que esbozan iniciativas en el presente. Su imperturbable soberbia hace las veces de relatora oficial del film. La supuesta metáfora de la lucha, entonces, está subrayada y comentada —es decir, anulada como metáfora y degradada como reivindicación— por un apologista de la derrota. Los machacones parlamentos de Tolosa, incluso, dan por tierra con la “buena veta” de esta suerte de *nuevo cine profesional* (que también incluye a *Caballos salvajes*, de Piñeyro, y a *La ley de la frontera*, de Aristarain): la dinámica visual como motor de la progresión dramática. Todas las batallas que jalonan la guerra ingenua de *El dedo* resultan foráneas a cualquier tipo de motivación política. El primer escándalo nace de una calentura circunstancial. El movimiento de los adolescentes está planteado en términos de rebeldía generacional, en el estilo de una Jacinta Pichimahuida hollywoodense. El “tema” discurre como las moralejas en torno de la solidaridad típicas de cualquier bodrio perfectamente compatible con el statu quo menemista. La facilidad con que nuestros héroes llevan a buen término su campaña por un lado la caricaturiza y le quita méritos (cabe acotar que la cuerda cómica de la película no es para nada dominante) y por el otro, como aventura pura, la carga con el pesado lastre de la previsibilidad.

El fracaso en boleterías de esta cinta, que fue concebida de punta a punta como fórmula comercial, debería servir para dar por tierra con las funciones de testeo, esa institución que le ha hecho tanto mal al cine y tan poco bien a la taquilla. Pero la gran paradoja que confirma *El dedo* es la que se esconde detrás de la odiosa categoría de *corrección política*. Un bocadillo nada casual de Elejalde —como que parece escrito por Chacho Alvarez— la pinta como la incorrección que realmente es: “Prefiero a los políticos como mal menor, porque si no vienen los militares”. Karra habla de los políticos que transan con los militares y se enriquecen “representando al pueblo”, ajeno a la concepción de él mismo, su amigo, el profesor, los pibes, como políticos de otra clase. ■

Al corazón

Argentina, 1996, 92'

Dirección y guión: Mario Sabato

Producción: Alberto González

Fotografía: Sergio Dotta

Montaje: Norberto Rapado

Investigación periodística y textos: Irene Amuchástegui y Mario Sabato

Intérpretes: Sergio Renán, Ernesto Sabato, Adriana Varela, Enrique Cadícamo, el Sexteto Mayor.

Más cortes que quebradas

por Gustavo J. Castagna

Desde el mismo título, el film de Sabato anuncia sus intenciones: apuntar a la nostalgia tanguera con una selección de imágenes del viejo cine argentino. En ese sentido, el propósito se logra gracias a la acumulación. Fragmentos de más de sesenta películas y de cuarenta tangos aparecen en la hora y media que dura el film. A diferencia de algunas copias del cine argentino de los años 30, 40 y 50, *Al corazón* se escucha a la perfección debido a un trabajo impresionante con el sonido. Carlitos, del Carril, la Merello, la Lamarque, la "Ñata Gaucha", el gran Angel Vargas, Mercedes Simone, Alberto Castillo y una Rosita Quiroga más rea que nunca cantan como pocas veces lo hicieran desde las imágenes. Por otro lado, la restauración de los fragmentos de las películas (algunos de ellos ahora cobran una nueva interpretación estética) permite encontrarnos con un cine industrial en el que, más allá del apuro y la inmediata explotación del producto, vuelven a notarse la rutina de la dirección y las escasas pretensiones de las películas, además de comprobar que aquello que se filmaba, en la mayoría de los casos, también se sentía.

Más allá del marcado protagonismo de Libertad Lamarque y Hugo del Carril, que son los que tienen mayor presencia en la selección del material, y salvando las omisiones que lógicamente resaltan en una película sobre el tango (la ausencia de las orquestas y cantantes surgidos desde la década del 50, además de Piazzolla, Salgán y otros músicos y compositores más cercanos), *Al corazón* es un documento que nunca traiciona sus objetivos. Pese a que necesita de dos presentadores (Renán, en una buena actuación, y Adriana Varela, que deja una menos que discreta versión de "Cambalache" por su autosuficiencia *canyengue*), de algunas palabras y recuerdos de Cadícamo, de una pésima versión de "Vení, vení" a cargo de la joven hija del poeta, de la ya fatigosa postura de oráculo de Ernesto Sabato y de la prolijidad con escaso sentimiento del Sexteto Mayor, esta cabalgata tanguera, de explotación for export y rigor exclusivamente televisivo, es una película que se ve sin demasiados problemas.

Pero esto solo ocurre en una primera visión. En la segunda,

cuando olvidamos el reencuentro con las estrellas tangueras del cine argentino y reflexionamos sobre lo que estamos viendo, se produce el efecto contrario. El problema se debe a que las letras de tango (debo decir que no soy un experto en la materia, confundo autores y orquestas, pero reconozco muchas voces e intérpretes, y además vi la mayoría de las películas seleccionadas) son breves historias y reflexiones que comunican sentimientos y emociones cuando se escuchan en su totalidad. Debido a su elección estética, el film de Sabato pocas veces provoca esas emociones. Utiliza la acumulación de fragmentos y divide por cuadros y a las apuradas algunos de los temas característicos del tango ("la chica que dio el mal paso", "la vieja", "París", "el arrabal", "cuesta abajo" —las borracheras—, además de un gracioso intervalo con japoneses tangueros frente a tangueros entonando otro tipo de canciones), lo que impide que se transmita una mínima emoción. Podrá decirse que solo se trata de criterios y que estos funcionan en algunos logrados contrapuntos con el montaje; por ejemplo, entre Hugo del Carril y Gardel cuando ambos se maman con "La copa del olvido" y "Tomo y obligo", respectivamente. Sin embargo, en otros momentos, como el dedicado a los "besos", en la innecesaria referencia y aparición de Evita actriz de cine, en la disparidad de información al señalarse pero también omitirse algunos títulos de películas, intérpretes y tangos y en la constante fragmentación a la que se dedica el film, los resultados son absolutamente insatisfactorios. En muchos momentos, *Al corazón* es un zapping tanguero donde se cuenta la superficie del tango y donde un imaginario control remoto actúa de manera contraproducente.

Por esta razón, las mejores escenas son aquellas en las que el recorte instantáneo deja lugar para que el intérprete y el tema mismo transmitan sus sentimientos al espectador. Por ejemplo, Libertad Lamarque en la versión de "Uno", el gordo Troilo ya descansando encima de su instrumento en "Quejas de bandoneón", el polaco Goyeneche en "Cafetín de Buenos Aires", la recreación del barrio en "Al Buenos Aires que se fue", con letra de Ernesto Sabato, guste o no su contenido; o la estupenda y divertida escena de *Los tres berretines*, film pionero del sonoro, cuando Sandrini recién creaba su personaje y no se repetía a sí mismo. En estas escenas de *Al corazón* se puede disfrutar del tango y de su poesía, y no en las otras, mucho más parecidas a las publicidades de MTV y a otros espacios dedicados al videoclip.

Hace algunos años se conoció *Fútbol argentino*, un documento sobre otra gran pasión, donde aparecían criterios estéticos similares. La citada *Los tres berretines* trataba de las tres pasiones de los argentinos en los años 30: el fútbol, el cine y el tango. Dentro de pocos días el cine argentino cumple cien años. Esperamos que nadie pretenda resumir su historia en noventa minutos. ■

Mario Sabato filmando



De mi barrio con amor

Argentina, 1996, 105'

Dirección: José Santiso

Guión: José Santiso y Jacobo Langsner

Fotografía: Alberto Basail

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Montaje: Miguel Pérez

Intérpretes: Luis Brandoni, Alicia Bruzzo, Roberto Carnaghi, Fabián Vena, Ana María Giunta, Pepe Novoa, Mario Pasik.

De eso se puede hablar

por Quintín

Fue Christian Ferrer el que diagnosticó que los de *El Amante* éramos los "blasfemos del cine argentino", precisando que blasfemo es aquel que "escupe sobre la religión pero necesita de ella". El otro día, en una charla de traspase, Flavia se preguntaba medio en broma por qué nos ocupamos del cine argentino. Agregaba que muchos de nuestros lectores (y muchos más que no lo son) tienen frente al cine nacional una actitud de cruce, esto es: si pasan por un cine en el que dan una película argentina, cruzan la calle para no caer en la tentación de entrar. Me decía, además, que nuestras críticas a las películas argentinas y a la política cinematográfica de nuestro medio no nos habían reportado más que enemigos y disgustos. Cito un ejemplo: cuando publicamos la tapa en la que se decía que la última película de Subiela era "lo malo" y los cortometrajes de *Historias breves* "lo nuevo", ocurrieron las siguientes cosas: a) el número fue el que menos se vendió en el año, b) varios de los autores de los cortos dijeron que "los habíamos usado" y c) mucha gente, entre ellos un par de cineastas, se nos acercó para decirnos que "se nos había ido la mano". Los que lo hicieron concordaban en dos actitudes curiosas: 1) no habían leído la revista y 2) no habían visto la película de Subiela. Eran los muchachos del cruce, pero aun ellos nos repudiaban. Ganarse enemigos por las críticas, indiferencia por los elogios, ¿qué negocio es este?, concluía Flavia. No voy a contestar diciendo que lo nuestro es vocación de servicio ni tampoco masoquismo ni tampoco que nuestro deseo sería haber nacido en Uruguay o en otro país sin producción de cine. Ferrer tiene razón: tenemos una necesidad de cine argentino. No es una decisión patriótica. En ese sentido, nuestro localismo solo llega a desear que haya películas en las que algo de lo que nos rodea llegue a aparecer en una pantalla mediante procedimientos dignos. Y esto a veces ocurre a nuestro juicio y lo solemos celebrar. Pero se trata de excepciones. Las películas que hemos defendido aquí se escapan de lo que uno podría llamar el

cuerpo principal del cine argentino de los últimos años. No es que este sea absolutamente uniforme y no es posible definirlo en unas líneas. Pero sospechamos desde hace tiempo que (para tomar solo películas reseñadas en este número) hay un hilo invisible que une la demagogia superficial de *El dedo en la llaga*, la barbarie cinematográfica de *Policía corrupto*, la inarticulada explotación de la nostalgia de *Al corazón* y la autocomplacencia publicitaria de *Geisha*. Y ese hilo es la falta de rigor en cualquier sentido que se le quiera dar a la palabra. Rigor para construir guiones elaborados y consistentes, rigor para adecuar los recursos técnicos a la historia, rigor para evitar la sobreactuación y el exceso de explicaciones, rigor para que los conflictos se planteen con algún grado de honestidad intelectual, rigor para mantener la tensión narrativa y que el relato fluya...

Pero hay otro hilo, más sutil y más interesante para analizar. El cine argentino es un cine descaradamente irreal, pero que se pretende realista. O mejor dicho, es un cine que se constituye como comentario de la realidad y que parte de una ilusión acaso fundadora: que vivimos en una sociedad sin clases y sin conflictos que nos hace en el fondo a todos iguales, que somos buenos y solidarios, que somos admirables a pesar de nuestros pequeños defectos, que el amor nos redime y que vivimos en una tierra de bonanza de la que unos pocos malos nos impiden disfrutar en plenitud. Ese cine conservador, piadoso y sentimental tiene como herramientas el costumbrismo para describir el mundo, el grotesco para hacernos reír (y para reemplazar el dolor con la crueldad, pero ese es otro tema) y una suerte de realismo mágico para legalizar mitos, delirios y desprolijidades. Mi propia necesidad blasfema fue siempre la de poder dialogar con ese mundo que cientos de películas legitiman (mal que nos pese) sin caer en la desesperación y en el silencio.

De mi barrio con amor es una película para intentar ese diálogo, porque está construida alrededor de todos los lugares comunes del cine argentino pero es una película rigurosa. Por un lado, está bien narrada y demuestra un considerable trabajo que la hace consistente. Por el otro, esos lugares comunes son los materiales con los que trabaja el film, puntos de partida a ser elaborados y no clichés a los que se recurra para rellenar, desde la ideología y la pereza, la acción dramática.

Hagamos un inventario de algunos de esos materiales. 1) El título, 2) el barrio, 3) el tango, 4) Brandoni haciendo de porteño, 5) romance entre Brandoni y Alicia Bruzzo, 6) aparición mágica de Gardel, 7) encuentro del rockero Fabián Vena con el tanguero Brandoni, 8) Pepe Novoa haciendo de Alberto Arenas, que tiene las trenzas de la china en la valija, 9) Brandoni que se levanta una mina y resulta un travesti, 10) concurso musical en televisión que ganan Brandoni y Arenas disfrazados respectivamente de ángel y de diablo. Confieso que salí de ver la película sumido en el estupor, preguntándome quién era ese director José Santiso que se animaba a hacer una película con semejantes temas y que lograba que funcione. Una respuesta parcial la obtuve viendo *Malayunta*, la primera película de Santiso (esta es la segunda, después de diez años). *Malayunta* no tiene nada que ver temáticamente con *De mi barrio*. Aunque parte de una obra de Jacobo Langsner, coguionista de la película actual, es un encuentro casi a puertas cerradas entre tres personajes, repleto de sordidez, crueldad y metáforas políticas. Sin embargo, tiene el mismo cuidado en la puesta en escena, la misma fluidez narrativa y la misma corrección en el trabajo con los actores. Una respuesta más amplia la obtuve de una conversación de dos horas con el propio Santiso. Me encontré con un tipo obsesivo, orgulloso de haber sido escenógrafo, director de fotografía, puestista de teatro, documentalista y docente de cine. Sus métodos de trabajo



Luis Brandoni y Alicia Bruzzo en *De mi barrio con amor*

pasan por una larga reescritura del guión, una detallada planificación que incluye plantas y storyboards de cada escena, prolongadas conversaciones con actores y colaboradores y la convicción de que organizar metódicamente la filmación es lo que le permite resolver problemas y aportar una contención ineludible al trabajo actoral. Y agrega un detalle curioso: que se sintió más cómodo con la historia de esta película, mientras que *Malayunta* era "demasiado intelectual" para su gusto. Con respecto a *De mi barrio*, Santiso opina que la película fue un desafío con forma de carrera de obstáculos: justamente, cómo elaborar esos lugares comunes hasta convertirlos en otra cosa. El barrio, por ejemplo, está deliberadamente cercado en su geografía, como para dar a entender que se trata de un territorio de ficción regido por las convicciones y fantasías de sus personajes y que permite incluir las apariciones fantásticas y anacrónicas que llevan una buena parte del peso del relato. La otra parte, el romance entre Brandoni y la gorda Bruzzo, es para Santiso otro reto (un reto sobre el que, por ejemplo, *De eso no se habla* no logra triunfar), que la moderación actoral ayuda a digerir por parte del espectador. Aun el tango de la película es un tango entre comillas, una especie de residuo imaginario cuyo carácter ha subrayado Santiso eligiendo a Oscar Cardozo Ocampo para la música, justamente porque no es un músico de tango. El fantasma de Gardel, entretanto, no intenta ser una realidad, pero tampoco una caricatura. El lo expresa diciendo que "el problema era que todas esas cosas no chirriaran". Creo que no chirrian y que el trabajo del director se orientó básicamente a construir en el film una pasta homogénea que disolviera los grumos, si se me permite la analogía culinaria. ¿Cómo meter a Gardel? Mostrándolo en la semipenumbra y ecualizando la voz de sus discos con la del actor que lo representa. Y también redoblando su presencia con el personaje de Arenas. Y con la rubia de New York actualizada. ¿Cómo hacer verosímil el estatuto de heroína romántica de Bruzzo? Poniendo un personaje más gordo aun y más vulgar (Ana María Giunta) e introduciendo el

personaje de Pasik, un coleccionista de mujeres que también la desea, un personaje que hasta tiene en el bulín un cuadro de Botero. Los cuidados de Santiso fueron muchos y su dirección de actores lo ayuda ciertamente (me quedo con Bruzzo y Vena para los premios).

Para Santiso, el costumbrismo y el grotesco de la película no son tales y estoy de acuerdo. En ningún momento la película sostiene un "nosotros somos así" ni apuesta a detener el tiempo. Los personajes y las situaciones se pretenden auténticos solo en su anacrónico territorio. Paradójicamente, *De mi barrio* se constituye como un homenaje al cine argentino, pero no al estilo ramplón, obsecuente y turístico de *Al corazón*, sino decretando, en definitiva, que ese cine ha muerto. Como es así, Santiso puede jugar con sus fantasmas, sosteniendo el medio tono y la calidez de la película y puede apostar a un segundo grado que no se lamenta por el pasado perdido ni pretende integrarlo al presente más que como el material del que están hechos los sueños. Al personaje de Brandoni (profesor de baile tanguero) ni se le pasa por la cabeza abandonar el barrio con la rubia de New York asociándose a un improbable revival del tango, solo quiere conquistar a la gorda y seguir con sus amigos, es decir, no abandonar su condición de fantasma. Que los fantasmas no triunfen más que en broma, que sus ilusiones sean modestas es otro acierto del guión de *De mi barrio*.

Dejo para el final lo que para mí es el peor momento de la película. Vena le cuenta a Brandoni que el padre de su novia no lo acepta porque opina que todos los rockeros son drogadictos. Brandoni le pregunta si él lo es. Vena le contesta orgullosamente que no. Creo que aquí se cuele esa idea del comentario pacato de la realidad, tan nefasto en el cine argentino, tan necesitado de blanquear moralmente (y explícitamente) a sus personajes. Esa intrusión chirriante, una verdadera salida de tono, muestra por contraste con el resto del film que este logra con su cuidada artesanía y aun con su ingenuidad ubicarse en el campo de lo que la crítica cinematográfica puede analizar sin perderse a sí misma en el brulote o la furia silenciosa. ■

Belle de jour

Francia-Italia, 1966, 100'

Dirección: Luis Buñuel

Producción: Robert y Raymond Hakim

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière sobre la novela de Joseph Kessel

Fotografía: Sacha Vierny

Dirección artística: Robert Clavel

Intérpretes: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clementi, Francisco Rabal, Macha Meril, Georges Marchal.

Bella de ayer

por Quintín

El reestreno mundial de *Belle de jour*, resultado de los esfuerzos de Martin Scorsese, alcanzó también a Buenos Aires, que la recibió con un desinterés previsible. Verla en el Atlas Recoleta, un cine que encarna el discreto encanto de la burguesía, tuvo algo de experiencia buñueliana, de mezcla imposible e irónica. Allí estaban los espectadores cinéfilos que revivían viejos tiempos, los que oscilaban entre el escándalo y la fascinación ante las aventuras de Mme. Deneuve, la dama prostituta, y aun los que salían interpretando las campanitas y los zapatos, discriminando lo que en el film era realidad o fantasía y hasta preguntándose por el contenido de la famosa caja del japonés (la caja de *Belle de jour*, la caja de *Barton Fink*... todas las películas deberían venir con una caja para que hable la gente).

Cuando murió Buñuel, Serge Daney escribió: "siempre habrá voluntarios para interpretar su obra e ingenuos para creer que el cine está hecho de símbolos". Así parece, a juzgar por las conversaciones a la salida del cine. También decía Daney: "Buñuel fue un hombre que no siempre hizo lo que quiso sino lo que pudo. Y que permaneció siendo él

Catherine Deneuve y Geneviève Page en *Belle de jour*



mismo". Y también: "Algunas ideas fijas, obstinadas como insectos, indiferentes a las modas, le permitieron decir dos o tres cosas, pero las dijo en todas las lenguas: la de la vanguardia, la del melodrama popular, la de la *qualité française*".

Cuando se estrenó por primera vez *Belle de jour* (1967), el coeficiente de escándalo y fascinación fue mayor y también lo fueron las recaudaciones (fue la película más exitosa de Buñuel). En esa época, las películas no solían pasar de narrar lo que ocurría realmente a lo que los personajes se imaginaban sin previo aviso (en forma de fundido o cosa parecida), y las fantasías que el imaginario colectivo les adjudica a las mujeres no se explicitaban en la pantalla. A esas cosas nos hemos acostumbrado. Pero la burguesía sigue teniendo un discreto encanto y el mundo es cómico porque seguimos sin ser quienes decimos que somos. Los sueños se continúan en la realidad y las imágenes de la infancia se nos siguen atravesando en el camino. Buñuel tenía razón. Su cine poblado de fantasmas sigue siendo verdadero, inobjetable, macizo como una roca, irrefutable como un sueño. Nunca cayó en la trampa de la trascendencia o del mensaje ni se hizo esclavo de la técnica o de su propia leyenda. Habló poco pero como nadie, Buñuel les ganó la batalla a los críticos que nunca pudieron jugar al juego de parecer más inteligentes que él. Finalmente, todo lo que se terminó diciendo de Buñuel se dijo en sus propios términos. Si interpretarlo es francamente ingenuo, cuestionarle problemas de verosimilitud o de corrección política es caer en el ridículo: su cine es verdadero como el inconsciente y su descripción de la sociedad fue una de las pocas que no hizo demagogia con las clases sociales. Buñuel tenía razón.

¿Por qué, entonces, volver a ver *Belle de jour* fue tan decepcionante? Tal vez, porque, como decía Daney, Buñuel hizo lo que pudo. Y en este caso no pudo demasiado. Cuando se estrenó *Belle de jour*, el consenso de la época era que Buñuel era una gran promesa del surrealismo que por desgracia había tenido que pasarse veinte años de su vida en Méjico haciendo cine comercial. Algo indudablemente cierto. Pero tan cierto como que en su vuelta a Francia hizo exactamente lo mismo. Pero con la diferencia de que esa nueva lengua para su carrera, la *qualité française*, era aun más restrictiva que las constantes de la industria mejicana. *Belle de jour* era (y lo sigue siendo) *picante* en el peor sentido, *elegante* en el peor sentido y hasta incluye concesiones como la de un segundo final tranquilizador. Hasta hay un doble homenaje a *Sin aliento* (un *gángster* comprando el periódico en inglés y otro *gángster* muriendo como Belmondo) que es insólito en su obra y que parece puesto como tributo al cine francés, en el que había reaparecido con *Diario de una camarera*, una remake de Renoir. *Belle de jour* es grandilocuente, se dedica a mostrar paisajes, decorados y vestidos. Tiene también una impronta literaria que la hace más bien rígida aunque el humor la rescate siempre del precipicio. Su supuesta audacia se ve obviamente envejecida y la fría belleza de Catherine Deneuve nos impresiona mucho menos que entonces. *Belle de jour* es una película casi frívola, un rasgo de su carácter que Buñuel no oculta en su autobiografía. Más aun, es una película que su época no podía menos que considerar artística, exactamente por los motivos equivocados. Desde el bordado suntuoso hasta el surrealismo entrecomillado, *Belle de jour* fue en definitiva un encuadre mucho menos propicio para la libertad de Buñuel que el mucho más silvestre entorno mejicano. Hoy va en camino de convertirse en una gran película de museo. ■

Así o de otra manera

David José Kohon

Argentina, 1964

Con Mario Passano, Beatriz Barbieri, Zulema Katz y Maurice Jouvét.

El Complejo Tita da pa' todo. Con tal de alcanzar (o, mejor aun, superar) la cifra de 30 estrenos en el año que se ha fijado como meta, la administración Maharbiz está llevando al asador de su sala propia absolutamente todo bicho que camine. La novedad es el estreno de una película filmada en 1964, en blanco y negro y copia flamante, eso sí. Quiso la suerte que se tratara de una de David José Kohon, uno de los menos afectados representantes de la "Generación del 60". El problema es que el estreno de *Así o de otra manera* servirá de poco más que para la estadística, por la sencilla razón de que nadie se enteró de que ese estreno se produjo. La película se lanzó como quien lanza un escupitajo: rápido y sin aviso. Consecuencia: en el mejor de los casos, *Así o de otra manera* estará en cartel una o dos semanas, y que pase la que sigue.

Hay una rara y sin duda involuntaria coherencia en todo esto, porque David J. Kohon fue siempre un realizador de perfil bajo, un cineasta casi secreto, que siempre le escapó al centro de la escena. En sus películas, lo mismo: siempre gambeteó a los que reciben todas las luces para ir en busca de esos otros personajes en los que nadie se fija. Personajes oscuros, como los de *Prisioneros de una noche*, ocultos, como el de Walter Vidarte en el tercer episodio de *Tres veces Ana*, tan tímidos como Fernández de Rosa en *Breve cielo*, o marginales, como el flaco Aroldi en la fallida *Con alma y vida*.

En este sentido como en otros, *Así o de otra manera* es un Kohon auténtico: es inconfundible ese interés delicado, pudoroso, por seres comunes, se diría grises si no fuera porque Kohon los toma justamente en ese breve momento (ese breve cielo) en el que tienen la oportunidad de iluminarse. Se ilumina el camionero que compone Mario Passano al conocer a su sobrina, una Lolita de pueblo chico llamada María, y se ilumina María no tanto por el tío como por la propia adolescencia que la pone en un estado de júbilo hormonal tan henchido como sereno. Y sobre todo, felizmente ignorante de toda norma moral o social. Hay que ver cómo lo mira al tío esta sorprendente Sue Lyon pampeana llamada Beatriz Barbieri, cómo lo deja hacer en el cine con la esposa al lado, cómo lo viene a buscar a la habitación con alguna excusa, cómo lo desvela en medio de la noche. No pudieron verla en su momento los espectadores, pero sí algún funcionario al que le pareció demasiado, por lo que hubo que esperar treinta años para que la piba hiciera lo suyo.

Nada más lejos de *épater le bourgeois* que el estilo sobrio y sencillo del realizador, a quien parece no importarle demasiado que se trate de un amor prohibido y casi incestuoso (es el tío, sí, pero ¿y si fuera el

papá?). Lo que le interesa a Kohon, como en *Prisioneros de una noche* o *Breve cielo*, es el encuentro, corto pero intenso, entre los amantes, desde los primeros chispazos hasta los fuegos que acá lamentablemente no llegan. No pudo zafar del todo Kohon del clima ultrarrepresivo de la Argentina de la época (¿quién podía?), y esto lo lleva a una larga dilación final, un largo deambular en camión cuando la pava hervía. Antes de que desborde, el castigo de la muerte y el olvido, como si en lugar de tío y sobrina se tratara de los mismísimos Electra y Papá. Posiblemente esa autocensura explique también un inexplicable y feo congelado antes del final, o tal vez sean manos ajenas las que congelaron esos tibios fuegos. Argentina, señores. Justo antes de la llegada de Onganía y sus generales cursillistas. Pero no es solo interés histórico el de *Así o de otra manera*. Con su falta de pretensiones, con su austera y cálida discreción, con su respeto por personajes y ambientes le basta, treinta años después de filmada, para convertirse en el único estreno argentino digno de llamarse cine en lo que va de la temporada. ■

Horacio Bernades

El año del despertar

(*L'année de l'éveil*)

Gérard Corbiau

Francia-Bélgica, 1994

Con Laurent Grevill y Martin Lamotte.

El belga Gérard Corbiau —a partir de un par de títulos (*El maestro de música*, *Farinelli*) de prestigio dentro del mediopelo cultural— ha logrado cierta imagen de director cinematográfico con inquietudes artísticas. Desde luego que una visión desprejuiciada de esos films solo permite apreciar a un realizador que, escudándose en su afición por la música, muestra una notoria incapacidad narrativa, agravada por una tendencia a resolver las situaciones dramáticas con la cursilería más ramplona. *El año del despertar*, su segunda película, está ubicada en su filmografía entre las dos obras antes mencionadas e intenta ser un relato de tono más intimista y menos grandilocuente que aquellos films. Ambientada en un colegio militar francés, a fines de la década del 40 —cuando Francia libraba su guerra colonial en Indochina—, la película tiene como protagonista a un adolescente huérfano huraño y solitario. Con dificultosa relación con sus compañeros y acosado por sus instructores, solo logra alguna comunicación con su jefe inmediato, que los fines de semana lo lleva a su casa, lo que provoca el inevitable metejón del muchacho con su bonita mujer. Para que este relato se transformara en una reflexión interesante sobre la soledad y rebeldía de la adolescencia y los placeres y desdichas de los primeros escarceos sexuales, se hubiera necesitado un director

con más talento y sensibilidad que Corbiau. Dentro de una puesta chata y sin vuelo, el uso tautológico y poco imaginativo de la voz en off solo sirve para acentuar el tono literario predominante en el relato, y apenas ciertos apuntes aislados y laterales sobre algún personaje secundario logran transmitir una mínima dosis de emoción. Además —y como para que no queden dudas de su vocación "musical"— Corbiau utiliza sin escrúpulos las gloriosas notas del *Quinteto en Do Mayor* de Schubert para inundar la pantalla en los momentos más inoportunos. Digamos también que la calidad de la iluminación, una de las posibles escasas virtudes del film, queda oculta en la pobre calidad de la copia en video exhibida en la sala de estreno. ■

Jorge García

Geisha

Eduardo Raspo

Argentina, 1996

Con Ana Álvarez, Manuel Bandera, Jorge Marralle, Germán Palacios, Eleonora Wexler y Arturo Maly.

Al principio parece que *Geisha* es un policial. Pero resulta que no, porque sus falsas pistas sirven a otro propósito. Después parece que es un film erótico y dramático en el que una mujer busca su deseo. En realidad se trata de otra falsa pista porque en la película no hay drama, erotismo ni deseo que tengan una mínima consistencia. Recién al final comprendemos qué es todo esto. Sin que nada lo justifique, la protagonista se viste de japonesa. *Geisha* debe ser la única película en la historia que se hizo para justificar su título. Lamentablemente, este no es el único disparate. Hay por lo menos tres que son particularmente irritantes. Uno es la fotografía, que lejos de servir a la narración se dedica a exhibirse a sí misma, aunque al hacerlo responde perfectamente a un film que confunde sensualidad con suntuosidad. Otro es que todo el tiempo se nos dice que la protagonista (la española Ana Álvarez) es "una ratita", una mujer que esconde su cuerpo y no muestra su sexualidad como lo hacía su amiga muerta Carolina Peleritti. Pero resulta que lo que vemos en la pantalla es una mujer hermosa, vestida, peinada y maquillada con lujo excesivo. Por último, nos enteramos al final de que lo que la película se ha pasado ocultando es que las tetas de Álvarez son de un tamaño similar a las más famosas de su amiga. Enferma de literalidad y obsesión decorativa, *Geisha* no ahorra tampoco en puerilidades. Desde el color y el absurdo tamaño de las pastillas que se ingieren hasta la cantidad de minutos que se dedican a buscar una valija que finalmente contiene un camisón rojo. Peor aun, la combinación para abrirla se revela a partir de un cuadro llamado "Los cuatro elementos", que terminan respondiendo al sentido inciertamente metafísico de los personajes. Para

terminar, si alguna interpretación cabe de este objeto francamente bizarro es que la película es la defectuosa puesta en escena de una fantasía de la mediana edad masculina lubricada con los valores de la publicidad de productos caros. ■

Quintín

Fuera de control

(Johnny Mnemonic)

Robert Longo

EE.UU., 1995

Con Keanu Reeves, Dina Meyer, Ice-T, Dolph Lundgren, Henry Rollins, Barbara Sukowa y Udo Kier.

Pobre *Johnny Mnemonic*. En todo el mundo le fue como el traste y acá, para no ser menos, ya antes del estreno se había corrido la bolilla de que era un bodrio colosal. Hasta la propia distribuidora adoptó para su lanzamiento un perfil muy, muy bajo. Por el suelo, bah. Resultado: nadie fue a verla. Y no es tan mala, para nada. Es berreta, que es distinto. Pero no lo esconde, y eso es lo que la hace simpática. Hay un rejunte de actores que ya de por sí es disparatado. Empezando por la estrella, el inefable Keanu Reeves, que de tan pétreo se parece cada día más a su tocayo Steve Reeves, el Superman de los años 50. Siguiendo por un cast internacional que se las trae, con el

alemán Udo Kier, ícono warholiano; el gran "Beat" Takeshi, realizador él mismo de algunas de las películas más interesantes del cine japonés actual (ver nota de Jorge García en el número anterior) y la diva fassbinderiana Barbara Sukowa, que no aparece en vivo sino digitalizada. Súmenle a eso el rapper Ice-T, que se pasea entre escenarios futuristas como si estuviera en las peores calles de Harlem, el rocker Henry Rollins ¡y Dolph Lundgren haciendo de falso predicador y asesino profesional! Se imaginan que una película con este elenco no tiene pretensiones de seriedad...

Fuera de control acumula tanta información, tantos chiches tecno, tantas referencias de todo tipo y tanta Internet, imágenes de video y de computación como cualquiera de las "reinas" de la ciencia ficción actual. Como *12 monos* o *Días extraños*, para decirlo concretamente. La diferencia, lo que la hace mucho más disfrutable que sus hermanas mayores, es que no tiene ninguna de sus pretensiones tecno-existencial-apocalípticas. Es más: asume toda esa gadgetería, y por lo tanto se asume a sí misma, como pura chatarra. Literalmente: "acá procesamos la chatarra de afuera", anuncia Ice-T, líder de la resistencia planetaria, con total desparpajo. *Fuera de control* es una película enormemente autorreferente, lo que hace dudar de su supuesta idiotez: cuando Keanu ingresa a un hotel de lujo, desde un enorme monitor alguien habla de

zombies, y basta ver la cara impertérrita de la estrella para entender de quién se está hablando. Autorreferente hasta el cinismo, incluso: "de lo que sufre usted —le dice el preocupado médico Henry Rollins a la infectada heroína— es de sobrecarga informativa". Cuando el cerebro de los espectadores desde hace rato que está tan quemado como el de la chica, entre ordenadores, microprocesadores, correos mnemónicos, dispositivos e implantes cerebrales. Además de Yakuzas, Loteks, cybergente, mafias enfrentadas y delfines que piensan, faltaba más. *Fuera de control* está lejos de ser una gran película, obviamente. Es demasiado caótica, irregular y descontrolada como para serlo. Exactamente lo mismo que *12 monos* o *Días extraños*. Pero

esta no pretende vendernos falsas profundidades, sino pura, pasatista, recauchutada diversión. Eso es lo que la hace infinitamente más disfrutable que sus empavonadas hermanas mayores. ¡Ah! Imperdible la cargada final a *Terminator*, que es al mismo tiempo una autocargada y un chiste intertextual del que ningún académico se enterará jamás. Los académicos no van a ver estas berretadas. ■

Horacio Bernades

Policía corrupto

Carlo Campanile

Argentina, 1996

Con Gerardo Romano, Ulises Dumont, Cristina Agüero, Emilia Mazer y Vicki Fariña.

Despedazar *Policía corrupto* es abonar la famosa frase "gastar pólvora en chimangos" siendo, como es, una no película, una aventura poco seria que terminó en la pantalla grande por esas cosas que tiene la pujante industria local. Sorprenden dos cosas: una es que la primera media hora es mala pero con cierto profesionalismo, seguramente la parte que dejó completa Galettini —el director que no quiso dejar su nombre— antes de pelearse con la multitareas Cristina Agüero. La segunda es que cuando la película se empantana y luego se desbarranca, es aburridísima y no da ni para esos jolgorios estudiantiles que glorifican la berreta. Una sucesión de mujeres despampanantes o simplemente fuer-tonas en fina ropa interior, la mala imitación que Romano hace de Harvey Keitel en la película casi homónima, un buen sonido y el final hecho cuando los participantes del simulacro huyeron y dejaron a la empeñosa Agüero remendando sin saber coser, resumen una experiencia curiosa. ■

Gustavo Noriega

La pasión turca

Vicente Aranda

España, 1995

Con Ana Belén, Georges Corraface, Ramón Madaula, Loles León y Silvia Munt.

Si tuviera que elegir un adjetivo para *La pasión turca*, se me ocurre que el más apropiado sería *ridícula*. El ridículo es algo involuntario, el resultado de una acción que su protagonista pretende sería pero vista con ojos ajenos mueve a risa. Un idiota no es ridículo, un ministro idiota lo es. *La pasión turca* pretende ser una película dramática y erótica, pero es un folleto turístico y una colección de escenas descabelladas. No creo que el cine haya mostrado una ciudad con menos autenticidad que la Estambul con la que el

7 NOMINACIONES AL OSCAR
INCLUYENDO

MEJOR PELÍCULA	MEJOR ACTRIZ	MEJOR GUION
EMMA THOMPSON	EMMA THOMPSON	EMMA THOMPSON
OSCAR MEJOR GUION ADAPTADO: EMMA THOMPSON		
EMMA THOMPSON	ALAN RICKMAN	KATE WINSLET
		HUGH GRANT

SENSATEZ Y SENTIMIENTOS






Del cine llega a su videoclub a partir del 15 de julio/96. Resérvela ya!



COLUMBIA TRISTAR



director Aranda y su cómplice, el fotógrafo Alcaine, nos empalagan para seguro beneplácito de las agencias de viajes. Mientras tanto la historia (una burguesa española de vacaciones en Turquía se calienta con el guía de turismo y termina abandonando a su marido por él, prostituyéndose para él, matándolo a él) toca todos los tonos posibles de falsa intensidad, sensacionalismo y fantasía machista. Los encuentros sexuales son tan fríos que las poses y los decorados ocultan cualquier indicio de emoción. En cambio, las conversaciones son ardientes: ¿cómo olvidar el momento cumbre en el que Ana Belén le dice a su suegra turca: "¿Io sono la putana del suo figlio?" (en italiano en el original)? Para colmo del bochorno la película intenta apostar al encuentro de culturas: el resultado es que Belén participa en pintorescas ceremonias folklóricas aunque su personaje se niegue a aprender el turco. Vicente Aranda, que anda por los 70, se ha dedicado últimamente a los films de explotación erótica. A juzgar por *La pasión turca* y a pesar de que los investigadores sostienen que el sexo sigue vigente en la tercera edad, cabe sospechar que Aranda se ha olvidado de qué va el asunto. ■

Quintín

La verdad acerca de perros y gatos

(*The Truth About Cats & Dogs*)

Michael Lehmann
EE.UU., 1996

Con Janeane Garofalo, Uma Thurman,
Ben Chaplin y Jamie Foxx.

Abby es la persona más adorable del planeta. Cualquiera se daría cuenta de ello, menos Abby. Ella no es como su vecina, la modelo rubia, alta y flaca. Abby conduce un programa de radio. *La verdad acerca de perros y gatos*, donde habla con cualquiera que tenga problemas con su mascota. Un fotógrafo la llama por un problema con un perro modelo (fotográfico), ella se lo soluciona con

maestría y él desea conocerla. Pero Abby le dice que es rubia, alta y flaca. Lo que sigue es una variante de *Cyrano de Bergerac* en clave de comedia romántica.

La película se parece a *Loco de amor*, de Trueba, al oponer un mundo sensible, inteligente y personal a la masificación y la repetición de un modelo. Para mí la elección es sencilla, pero ¿lo es? Abby sabe que existen revistas, publicidades, programas de TV, libros y, seamos sinceros, decenas y decenas de películas. El protagonista debe elegir entre una mujer y otra, pero no lo sabe. Entonces todo se vuelve absurdo y él se confunde porque la voz de la radio y del teléfono no concuerda con la rubia tonta y aturdida que él conoce. La diferencia es obvia y hasta el perro lo nota; quizá no la descubre porque él mismo se debate entre la fotografía que hace para comer y las fotos que saca con el corazón.

Por otro lado, la modelo es esclava de su delgadez. Tiene un novio que la trata mal y ella cree que debe aceptarlo. Ser la mujer ideal de todos la convirtió en nadie. Solo su amistad con Abby la puede sacar de eso. Y Abby tiene todo menos autoestima, por lo que cree que no tiene nada. Es una veterinaria que toca el violín, disfruta de la literatura y le gusta la fotografía. Es inevitablemente bella. Mide un metro cincuenta y cinco y tiene el pelo castaño. Las revistas de moda dirían que le sobran unos kilos (yo diría que a las revistas de moda les sobran unos kilos). Tiene una sonrisa de esas que provocan otra sonrisa. Hace chistes y sabe reír. La película se juega enteramente por ella y gana. Eso es mérito de la historia y del director Michael Lehmann, pero fundamentalmente de la actriz ideal para el papel: Janeane Garofalo, la amiga de Winona en *Generación X* y la cita enloquecida de Randy Quaid en *Tres padres solteros*. Ella posee una cualidad muy especial, da la sensación de que uno se la podría cruzar por la calle un día cualquiera. Como si uno se encariñara con ella de solo compartir una conversación de un minuto, ni hablar de una conversación telefónica de varias horas como la de esta película. Pero acá nadie dice que hay que ser como Abby, no en el sentido de copiarla. Basta con tener un pequeño proyecto personal

para que todo cambie. Y ahí entra el personaje de la rubia alta y flaca (Uma Thurman), que a través de su relación con los otros dos personajes descubre que llegar a ser modelo no significa nada, y decide empezar lentamente de nuevo. Pero si no le gusta Sartre, no le gusta. Y si no lo entiende, algún día quizá lo haga; la película no la condena a la infelicidad por eso. El resultado es un film lleno de calidez y simpatía, con diálogos ingeniosos pero funcionales, con situaciones absurdas pero llenas de detalles cotidianos. Cuando al final los protagonistas se besan, todas las sensaciones de la película quedan resumidas. Porque estoy acostumbrado a ver cientos de besos cinematográficos por semana pero este me impactó como pocos lo han hecho últimamente. Sentí lo que un primer beso significa, y no que estaba viendo a dos actores haciendo una escena. En las comedias románticas siempre subyace la idea de que el amor tal cual se lo muestra es imposible. "Podría pasarte a ti", es lo que transmite *La verdad acerca de perros y gatos*, solo hay que salir a ver un poco el mundo. Esa felicidad no es moneda corriente y en la apuesta en favor de la inteligencia y la sensibilidad está la clave de que así sea. ■

Santiago García

Los miserables

(*Les misérables*)

Claude Lelouch
Francia, 1995
Con Jean-Paul Belmondo, Michel
Boujenah y Alessandra Martines.

Sí, mueve la cámara. Cuando alguien baila, Lelouch mueve la cámara a una velocidad que parece el entrenamiento de los astronautas antes de ir al espacio. Es su marca personal, me dirán. Bueno, es una marca horrible, y solo consigue perjudicar al propio director y su obra. Por lo demás está claro que Lelouch y su versión de *Los miserables* están muy por encima de bodrios del estilo de *Germinal*. Tampoco hay que olvidar que en Francia hay directores como Jacques Rivette, que

AHORA EN VERSION ESPECIAL PARA VIDEO

CAZADORES DE UTOPIÁS

Un film de DAVID BLAUSTEIN

Duración: 155 minutos

VENTA DIRECTA

Corrientes y R. Peña - Corrientes 1381 - Maipú 984 - Avda. de Mayo 615 - Junín 603/611 - Lavalle 1999

puede filmar una *Juana de Arco* de seis horas y hacer un film memorable. Pero igualmente las casi tres horas que dura *Los miserables* no son pesadas, aunque tampoco son conmovedoras. En realidad lo que hizo que se me pasaran más o menos rápido (no es *Máxima velocidad*) fue la estructura que tiene el film, ya que adapta la novela de Víctor Hugo de manera tal que sea vivida por un personaje del siglo XX, quien además sabe de la existencia de la novela y ve en el transcurso de su vida cómo es llevada al cine. Las historias se mezclan y se repiten. Y el título de *Los miserables* alude más que nada a aquellos que, sea durante la Revolución Francesa o durante la ocupación nazi, traicionan a los demás sin ningún pudor. A eso se le opone el protagonista, que desde abajo construye una vida en base a su palabra y a su espíritu de bien. Incluso por momentos Lelouch deja en claro que la historia que cuenta es su propia historia personal. Esta estructura es lo que más interesa de la película, junto con la discreta emotividad de algunos fragmentos. Como el reencuentro entre una madre y su hija que —seguido desde afuera por la cámara y el protagonista— muestra una simpleza que los ya mencionados movimientos inútiles tienden a diluir —y en realidad lo hacen— al terminar el film en uno de esos pavorosamente feos planos calesita. A la simpática atorrantez de Belmondo se suman algunas presencias históricas como la de Jean Marais, que hace el papel de un obispo bueno como todos los miembros de la iglesia en el film. Lo que me hace dudar seriamente de la ideología de la película. ■

Santiago García

Sueño de una noche de invierno

(In the Bleak Midwinter)

Kenneth Branagh
EE.UU., 1996

Con Michael Maloney, Richard Briers,
Mark Hadfield y Joan Collins.

Un actor sin trabajo acepta la idea de dirigir y protagonizar una obra de teatro a estrenarse en Navidad con fines benéficos. La obra elegida es *Hamlet* y los actores que consigue son un muestrario de personajes que prometen hacer imposible que la obra llegue a buen puerto. Además, la manager del actor negocia un posible contrato para protagonizar una saga en Hollywood. Que esta sea la película que Branagh decide hacer después de *Frankenstein* no es casual. De hecho es, salvando las distancias, como *El estado de las cosas* fue en su momento para Wim Wenders. Ambas películas reflexionan sobre lo mismo y están filmadas en blanco y negro, pero la diferencia es que Branagh es un optimista. Para él no es el fin del mundo haber perdido el control de Hollywood (el productor de sus dos películas americanas

fue Francis Ford Coppola), y tiene a su favor el admitir su deseo de filmar allá. Parece que Branagh pidiera disculpas por su error pero al mismo tiempo admitiera que fue su culpa el aceptar el trato. En lugar de quejarse vuelve a lo que él conoce y ama, y sigue adelante. Que nadie se confunda y crea que eso lo hace mejor cineasta que Wenders, no es así. Wenders usaba el blanco y negro para contar una historia terminal, Branagh lo hace para demostrar que se trata de un film personal. Es como si hubiera leído el manual del director europeo que tiene un traspié en Hollywood. Pero el muchacho es sincero y su optimismo resulta simpático; además el *Hamlet* que ensayan durante todo el film responde exactamente a la visión que el director tiene sobre la adaptación de Shakespeare. Un espectáculo para todos que puede entretener sin que se pierda el sentido original o, mejor dicho, recuperándolo para los espectadores de hoy en día. *Sueño de una noche de invierno* está protagonizada por actores ingleses que no son estrellas pero la agente es Joan Collins, otra elección con la que Branagh muestra su afán integracionista y su esperanza en el cine. Por eso la película se deja ver con agrado y transmite una alegría nada demagógica. Eso y un cierto tono de homenaje a Woody Allen hacen creer que entre cada gran proyecto de Branagh va a ver alguna que otra película como esta: pequeña, simple y buena. ■

Santiago García

Diabolique

Jeremiah Chechik
EE.UU., 1995

Con Sharon Stone, Isabelle Adjani,
Chazz Palminteri y Kathy Bates.

Para justificar otra remake innecesaria, a Chechik se le ocurrió decir que hace falta "un retorno al glamour que las películas de Hollywood tuvieron en otra era", con lo cual está sosteniendo algo tan absurdo como que hay que rehacer las películas de las épocas de esplendor para que recuperen el esplendor que tenían en esa época. Hablando de esta nueva versión de *Las diabólicas* (un film de Henri-Georges Clouzot de 1955, basado en la novela *Celle qui n'était plus* de Boileau y Narcejac), Chechik explica que usó la fotografía y el vestuario "para revestir a la película con la apariencia glamorosa de las películas de los años 40 y 50, una apariencia francesa/italiana estilo *Vogue*". Si esto es lo que Hollywood piensa del cine clásico, ahora queda claro por qué se conforma con tan poco. *Las diabólicas* —versión Clouzot— resulta ser una película ampliamente sobrevalorada. Se la suele rescatar por la presunta inteligencia de la trama, cuando hasta el menos avisado puede prever el final con solo prestar un poco de atención. Al revisarla, uno piensa que para que fuera realmente buena sería necesario

rehacerla de principio a fin. Las protagonistas (la esposa y la amante) son dos caricaturas de sí mismas (la santa y la puta); el villano es tan unidireccional en su maldad que hasta puede resultar simpático, pero su sadismo está demasiado expuesto y no hace presumir otras razones para ejercerlo que la vulgar codicia de los malos a *la antigua*. La total falta de ambigüedad de los tres personajes centrales los hace tan ineptos para la seducción como para provocar suspenso.

La remake viene a corregir —pero no a rehacer— la película de Clouzot, porque parte de una idea de producción que es incorrecta: que la original funcionaba como un mecanismo de relojería, solo que lo hacía con personajes demasiado esquemáticos. El papel que cumple entonces *Diabolique* es el de *actualizar* a su antecesora, pero manteniendo ese espíritu de sofisticación al que la industria sigue confundiendo con el glamour del viejo cine. La *actualización* de Hollywood se parece mucho a la actualización del catecismo: se aggiorna todo menos la doctrina. Así, Chechik puede declarar orgulloso: "en esta película no hay papeles femeninos débiles" y no estar mintiendo, porque el universo de referencia que se ha inventado para el cine *mainstream* permite que la verosimilitud sea compatible con la hipocresía. Dentro del sistema *actualizado*, los lugares originales de la santa y la puta los ocupan ahora la santa-neurótica y la puta-neurótica, y el lugar del villano lo ocupa finalmente un verdadero sádico, con voluntad de amo y razones oscuras. El problema para que la película vuelva a funcionar —pero mejor, esa era la idea de producción— es que antes tampoco funcionaba. En *Diabolique* conviven dos tendencias del cine *mainstream* actual que parecen opuestas pero que en realidad son complementarias: la falsa actualización y la falsa vuelta a las fuentes (sean literarias o cinematográficas). Para Hollywood, la actualización nunca tiene que ver con el ingreso a la modernidad estética, sino con la imitación de lo que aparece como nuevo (un ejemplo reciente podría ser la *absorción* de Tarantino para crear productos en serie que tengan su *estilo*). Por eso, de un tiempo a esta parte incorpora conductas psicopáticas, citas cultas, lesbianismo, ironía, sadomasoquismo, diseño vanguardista o retro, discursos apocalípticos, finales abiertos, cualquier cosa, como si se tratara de retazos con los que puede construir un Frankenstein a su medida que, por supuesto, no diga nada sobre el mundo. A su vez, la vuelta a las fuentes no responde a un deseo de refundación, de empezar de cero, sino a la manía fetichista de encerrarse a disfrutar de un objeto a espaldas del mundo, como si el cine ya no pudiera encontrar estímulos fuera de sí mismo y quisiera convencer al público de que no hay nada más allá de la belleza perfecta de Sharon Stone haciendo de Simone Signoret. ■

Silvia Schwarzböck

Tres semanas en otras ciudades (3ª parte)

por Quintín

En la tercera y última parte de su periplo buscando huir de Hollywood (ver números anteriores), nuestro cronista (esta vez sin la compañía de nuestra cronista) recaló en Montevideo. Allí le ocurrieron las peripecias que aquí se narran y que tuvieron como fondo el XIV festival cinematográfico del Uruguay.

Llegar de París a Buenos Aires y tras unas horas viajar a Montevideo es una experiencia extraña. Más raro aun es llegar esa noche al Hotel Municipal de Carrasco, tener la sensación de que uno está en otro mundo y otro tiempo, irse a dormir y levantarse a la mañana para descubrir que la habitación tiene un balcón que enfrenta a una masa de agua que técnicamente es un río pero no es posible distinguir del mar. Nunca había estado en Montevideo pero después de estos cuatro días me prometo reincidir todo lo que sea posible. Montevideo parece construida para demostrar que Buenos Aires es una aberración: es tranquila, silenciosa, cómoda y sus habitantes parecen desconocer el apuro y la violencia para practicar, en cambio, una orgullosa amabilidad. Montevideo tiene el río a favor y no a la espalda y su larga costa es un bálsamo para nuestras absurdas ansiedades. Seguramente muchos montevidianos opinarán distinto, pero para un porteño alienado lo más natural es imaginarse que en la costa de enfrente todos son felices. El propósito de mi viaje a Montevideo no fue, sin embargo, encontrar el sitio para suspirar por la paz perdida sino asistir a un encuentro más bien informal organizado por la FIPRESCI, entidad que agrupa a la crítica de cine internacional. Allí conocí entre otros a José Carlos Avellar, su secretario para Latinoamérica, y a Jorge Jelinek, que se ocupa de la sección uruguaya. El informe de Avellar, un brasileño brillante que trabaja de profesor y crítico entre otras cosas, nos permitió a los presentes entender algunas cosas sobre la crítica de cine en Europa. Habitados a repetir que en América Latina la crítica tiene cada vez menos espacio en los medios para ser sustituida por el periodismo cholulo o la publicidad encubierta, no solemos imaginarnos



A través de los olivos de Abbas Kiarostami

que en otras latitudes esto es así o aun peor. La conclusión es que el discurso crítico está francamente desvalorizado, que no ocupa un lugar importante en el mundo cinematográfico y que corre serios riesgos de desaparecer lisa y llanamente. No parece haber muchos remedios a la vista y los propuestos por Avellar: la edición por medios no tradicionales (Internet, etc.) y el refugiarse en los ambientes universitarios, son una incógnita o un consuelo escaso para los que pretendemos seguir escribiendo para un público no especializado ni privilegiado sin convertirnos en repetidores de trivialidades desganadas. En todo caso, lo cierto es que el sostén de la legitimidad del discurso crítico —que molesta y seguirá molestando al negocio cinematográfico— no hay que esperararlo de ninguna fuente externa sino de nuestra

capacidad para mantener interesados a los lectores.

Seguiremos intentándolo.

Pero lo que ocurre de interesante desde el punto de vista cinematográfico en Montevideo durante Semana Santa (allí llamada Semana del Turismo) no son los encuentros de críticos sino el Festival Cinematográfico que este año produjo su XIV edición. Organizado por la Cinemateca Uruguaya, el festival proyecta unos 80 largometrajes de distintos países y les da la oportunidad a locales y turistas de ver un cine que difícilmente llegue a las pantallas comerciales. No es una casualidad que esto ocurra en Montevideo. La Cinemateca desarrolla durante todo el año en sus cuatro salas un calendario de exhibiciones variadas que tiene un público seguidor y numeroso. Esta es la famosa paradoja uruguaya: un país que casi no produce cine tiene un público aficionado al cine menos industrial que supera con creces al de sus vecinos. Ese público que en Buenos Aires nunca fue hegemónico pero sí importante y que parece a punto de desaparecer aplastado por la oferta de cine americano y la crisis económica sigue manteniéndose firme en Montevideo y representa un sector importante (alrededor de una cuarta parte) de la asistencia al cine. Que el uruguayo es un público especial lo pude comprobar el primer día: con Luciano Monteagudo asistimos a la proyección de *La cara escrita*, última película del suizo Daniel Schmid, un sobreviviente de la tribu fassbinderiana. Se trataba de un moroso film basado en el teatro Kabuki, con largas representaciones y sin subtítulos en castellano. En la sala hacía un calor infernal y la proyección no era buena. Los cuarenta espectadores presentes se comportaban como en misa y algunos de ellos casi me matan porque yo hacía ruido tratando de desperezarme en la butaca. En realidad la película era buena, pero el comportamiento del público era sencillamente estoico. Ya que mencioné a Monteagudo, su presencia sirvió para comprobar científicamente el carácter balsámico de



Quintín y Luciano Monteagudo

Montevideo. Monteagudo reparte sus horas en dos trabajos: su actividad como periodista en *Página/12* y su tarea como programador de la Sala Lugones. Ambas le insuñen un tiempo enorme que hace que siempre esté corriendo de un lado a otro hasta que llega la hora en la que, tardíamente, va a encontrarse con su familia. Como consecuencia de estas prisas, sus colegas lo han visto reír en muy contadas ocasiones. Más aun, parece el tipo más parco del universo. Nadie hubiera dicho eso de Luciano viéndolo almorzar con una sonrisa permanente, hablando hasta por los codos y preocupado, no porque estábamos llegando ya media hora tarde a la reunión de la FIPRESCI, sino porque si nos apurábamos no iba a poder tomar más cerveza ni comer

postre chajá (ver foto).

Volviendo al festival, su programación incluye una buena dosis de cine latinoamericano, por lo que me reencontré con varios films de los que habíamos visto en Toulouse (ver N° 50). Entre ellos *Cuestión de fe* de Marcos Loayza, que ganó un premio a la ópera prima. Las películas argentinas exhibidas fueron *Casas de fuego*, *Facundo*, *Fotos del alma*, *Jaime de Nevaes* y *La ley de la frontera*. También se dieron las *Historias breves* y Bruno Stagnaro ganó el premio al cortometraje. Hubo muchos más premios y menciones, ya que se otorgan aquí en abundancia, aunque esta no es la principal preocupación de los organizadores ni del público: el festival es mucho más una muestra que una competencia. Pero, hablando de premios, hubo una película que llegó a ganar una mención para mi absoluta sorpresa. Se trató de *Bienvenido-Welcome* del mejicano Gabriel Retes. Retes anda por los 50 y tiene varios largometrajes en su haber. Estuvo por Montevideo con la protagonista del film, Lourdes Elisarrarás, una actriz muy interesante. Retes parece un tipo inteligente y cada vez que se lo veía en otra mesa desplegar una charla ocurrente, daban ganas de participar en ella. Pero su película me irritó como hace tiempo no me ocurría. *Bienvenido-Welcome* cuenta cómo unos mejicanos hacen una película en inglés que bajo el pretexto del sexo y el sensacionalismo informa sobre el sida (o al revés, no queda claro). Como es habitual en estos casos, a la otra película le pasa lo mismo. Pero lo desesperante es que Retes se dedica a enunciar una y otra vez su desprecio y su cansancio por el cine pero también su diversión por estar haciendo una película despreciable. El cinismo autocumplido del film es una especie de réquiem para el cine latinoamericano, una proclama de que no se puede hacer más cine, acompañada de la voluntad de seguir viviendo de ese medio que se repudia: un himno al oportunismo.

Para desmentir los pronósticos sobre la muerte del cine en los países del tercer mundo, el festival proyectó *A través de los olivos* de Abbas Kiarostami. Este iraní nacido en 1940 y director de unas diez películas es un genio del cine, comparable con cualquiera de esos nombres a los que se les agrega la palabra "maestro". *A través de los olivos* es una película maravillosa y hace sospechar que sus otros films también deben serlo. Cuenta la historia de una filmación que se desarrolla en una zona rural de Irán devastada por un tremendo terremoto. Cuenta la historia de amor entre dos de los actores, un adolescente analfabeto que trabaja de albañil y una estudiante del colegio secundario. Cuenta la historia del director de la película preocupado por su trabajo y por el desarrollo del romance entre los chicos. Y todo lo cuenta con los planos secuencia más imaginativos y tranquilos que yo haya visto. Kiarostami tiene los dones simultáneos de la profundidad, el brillo y la serenidad, y una mirada que destila humor y sabiduría. Ahora voy a contar el final de la película. El chico, un gordito obstinado, ha intentado por todos los medios que la chica lo acepte en matrimonio. Ella, tímida y con la cara semioculta, vacila porque su abuela se opone y el matrimonio no le conviene socialmente. A pesar de que intuimos que el gordito le gusta, hasta ahora se ha negado a dirigirle la palabra. Cuando termina la filmación, ella se va caminando a su casa y él ve desvanecerse su última oportunidad. El director, para ayudarlo, le dice que se baje del camión y se vaya caminando también. El gordito persigue a la chica a través de un bosque y, cuando la alcanza, empieza a caminar detrás de ella, diciéndole que no se va a ir hasta que ella no se dé vuelta y le conteste. El director los sigue sigilosamente hasta que el camino empieza a bajar una colina. Allí, la mirada del cineasta se confunde con la de la cámara que queda fija en lo alto del barranco. Los

adolescentes empiezan a alejarse, siempre con la chica unos metros adelante del muchacho. Van bajando la cuesta durante largos minutos y sus figuras se hacen cada vez más pequeñas hasta transformarse en dos puntos blancos. El espectador tiene el corazón en la garganta, sabe que está viendo el último plano de la película y desea la unión de la pareja. Pero sabe también que lo que está en juego no es tanto el devenir amoroso de los chicos, sino la ética cinematográfica en la que se inscribe la película. En ese suspenso interminable, por un momento tememos que los puntos blancos terminen desapareciendo y estemos ante un final abierto y académico, en el que el director, instalado en la cima de su montaña, juega con nosotros y sus criaturas para proclamar su superioridad cerrando todo sobre la increíble belleza de ese plano. En un segundo momento, tememos que todo fracase y que el punto que representa al gordito se quede solo mientras que el punto que representa a la chica siga avanzando para un desenlace triste que también es inútilmente cruel y contradictorio con la simpatía con la que se nos ha hecho seguir el cuento. Enseguida nos damos cuenta también de que un final feliz bajo la forma de un encuentro (que sigan caminando juntos, o algo parecido) sería una decepción con gusto a complacencia, que Kiarostami nos está dando simplemente el gusto. Así, oscilando entre nuestra apuesta emotiva y la sospecha de que la película se arruina, deducimos que no hay final posible. Pero entonces, Kiarostami resuelve todo con un golpe de magia y una demostración de consistencia artística. En la lejanía, vemos que la chica se detiene y creemos adivinar que gira y le habla al muchacho. Este escucha su respuesta y vuelve sobre sus pasos en una marcha que poco después comprendemos que es una carrera. La película termina. Kiarostami ha tenido la delicadeza de no establecer con

precisión el desenlace pero nos permite imaginar que ella le ha dicho que sí y él vuelve alborozado para compartir la buena noticia (suponemos que un "no" lo haría volver abatido y lentamente). Pero resulta que el director está viendo lo mismo que nosotros y lo que acaba de hacer es proclamar, revelando su propia incertidumbre, la autonomía de los personajes. Pero también nos hace comprender que se imagina lo mismo que nosotros y que su corazón late al mismo ritmo que el de los espectadores.

El jurado le otorgó a *A través de los olivos* el premio al mejor largometraje pero compartido con *Tierra y libertad* de Ken Loach. A mí me gustó el film de Loach, pero creo que ambos son incomparables. Bueno, no es que sean incomparables sino que uno es mucho mejor que el otro. Protesto desde aquí. Y también estaría dispuesto a protestar por el premio a la creación artística otorgado a *El reino*, la miniserie de 5 horas que Lars von Trier (*Europa*) hizo para la televisión. Digo que protestaría porque aguanté solo 40 minutos, mareado por la cámara en mano y la extravagancia estética al servicio de la trivialidad que me pareció este *Twin Peaks* danés.

Resta saludar a los compañeros de desayuno, Nadina Fushimi de Cine Ojo, Víctor Benítez, Fernando Peña, Paula Félix-Didier y la sueca loca Nitza Kakossaios, autora de un documental sobre El Salvador que todavía no vi pero prometo ver. Y también a Manolo Martínez Carril y a Ricardo Casas de la Cinemateca, que fueron muy amables, como también los responsables de la videoteca de Pocitos. Y a Ronald Meltzer, el único tipo que ejerce simultáneamente los oficios de crítico de cine y árbitro de fútbol. El otro caso conocido, el de un servidor, los practicó en épocas distintas. Y a los porteños cinéfilos les sugiero que en la Semana Santa del 97 se animen y crucen el charco. Montevideo no los va a defraudar. ■

CINE-OJO
PRESENTA

una película de
MARCELO
CESPEDES
Y
CARMEN
GUARINI

Jaime de Nevares
ÚLTIMO VIAJE

En venta en: Lavalle 1992 tel. (01) 953-1764 y Larrea 50 tel. (01) 902-5924
Pida la colección completa de películas de Cine-Ojo al tel. (01) 371-0213 o por fax al (01) 375-4061

Una apuesta cultural

El personaje que aparece de costado en la foto es Manuel (Manolo) Martínez Carril. Es el director de la Cinemateca Uruguaya, una institución que no solo es pionera en la preservación de la memoria cinematográfica, sino que además administra cuatro salas de cine, un videoclub, edita una revista y boletines de programación. Que el personaje aparezca trabajando en la foto es una manera de hacer gráfica su rutina diaria durante el festival: el personaje repara proyectores, escribe comunicados de prensa, acarrea latas de película, lee la versión castellana de las películas no subtituladas y se ocupa de otras infinitas tareas que hacen que todo salga bien una vez más.



Contá un poco la historia tuya, la de la Cinemateca y cuándo se empiezan a confundir las dos.

La Cinemateca Uruguaya tiene 44 años. Ubicando la cosa históricamente de manera rápida, los movimientos de cultura cinematográfica en América Latina tienen procesos diferentes. En la Argentina, Brasil y Uruguay, están ligados a la sociedad civil. Es decir, el origen de la cultura cinematográfica como un emprendimiento se remonta a fines de los 40 a partir de la experiencia de la crítica cinematográfica, la aparición de los primeros cineclubes. Esa vieja generación descubre la necesidad de hacer algo para preservar la memoria y evitar la destrucción del patrimonio filmico, algo que venía ocurriendo fundamentalmente a partir de la destrucción de las películas por razones contractuales. Todo esto tiene tres, cuatro o cinco nombres importantes: Paulo Emilio Sales Gomes en San Pablo; Danilo Trelles, Walter Tasori, Alsina Thevenet, en Montevideo; el grupo de Rolan, Gente de Cine, en Buenos Aires. Ellos son los que generan el cineclub en San Pablo, dos cineclubes en Montevideo y Gente de Cine en Buenos Aires. Son organizaciones cuya existencia depende del propio público, de la gente, del respaldo de la sociedad. Y las cinematecas a su vez son cinematecas privadas. Es decir, es una experiencia muy poco frecuente a nivel mundial porque el costo operativo de una cinemateca es enorme, ya que la compra y el mantenimiento de las películas, el tiraje de copias y la generación de esas estructuras son enormemente caros. Ese es el origen de Cinemateca Brasileira, Cinemateca Argentina, Cine Arte y Cinemateca Uruguaya en Montevideo. En otros lugares las cinematecas y los ambientes de cultura cinematográfica están ligados a las universidades. Es el caso de Méjico en particular, el caso de Guatemala, Nicaragua, Cuba antes de la revolución incluso, donde hay un respaldo de organizaciones estatales o con autonomía, pero en definitiva no es la sociedad actuando por sí misma sino un respaldo económico de otro tipo. Y en otros lugares son los propios estados que descubren el interés en los archivos filmicos. Ese es un poco el gran esquema. El grupo nuestro —yo soy de la segunda generación y ya hay como cuatro generaciones en la Cinemateca— llega por el sesenta y tantos. Ya estábamos vinculados, pero empezamos a tomar responsabilidades en términos de dirección. Yo empecé como crítico

en el cincuenta y tantos. Debía tener 17 años.

¿En qué momento te convertiste en el hombre orquesta de la Cinemateca?

Lo que pasa es que nosotros entramos en un momento muy crítico. Walter Tasori era quien estaba conduciendo la Cinemateca con enormes dificultades y se planteaba una situación de crisis aguda en un momento de gran inflación, de depreciación de la moneda, de crisis muy acelerada, con lo cual todos los proyectos de desarrollo sirvieron durante los tres primeros años para que quedáramos en el mismo lugar en que estábamos. Si no se hubiera producido el desarrollo, la Cinemateca hubiera desaparecido. Luego viene el golpe de Estado, con lo cual se ve todo mucho más complicado. Así fue que terminamos prisioneros en nuestro propio invento.

¿Cuándo empiezan a ser exhibidores de cine?

Primero fue en el 53. En ese año la Cinemateca trae el primer programa, que era "La vanguardia y el surrealismo", una cantidad de películas desconocidas en la región, en América del Sur, que incluían desde *La edad de oro*, *El perro andaluz*, *La caracola* y *el clérigo*, las películas de Man Ray, lo de Jean Cocteau. En el 56 ya se hace un ciclo de un clásico y un film actual en paralelo temático durante un mes. Luego se prosigue con exhibiciones esporádicas y de a poco se va armando, hasta que, a partir del 67, empezamos a funcionar ya con tres salas. Pero hasta ese momento la difusión se hacía por un circuito de cineclubes que todavía existían y que eran como unos cuarenta en todo el país. Luego, los cineclubes comienzan a desaparecer, y durante la dictadura las cosas son todavía mucho más complicadas, porque los cineclubes son clausurados, las propias cinematecas tienen diversas presiones y eso nos obliga a tener una estructura muy fuerte de tal manera que si hay una acción prohibiéndonos, podamos tener un respaldo fuerte de diversos sectores. Resumiendo, hay dos objetivos primarios que son que el cine no desaparezca (hoy tenemos más de 9000 películas en archivo) y el de formar una cultura cinematográfica diversa, plural, amplia, sin fijar pautas precisas pero sí promoviendo la discusión y el interés por el tema. A eso se añaden en algunos momentos otras razones que fueron económicas, de supervivencia en momentos de represión política. Mirando en retrospectiva uno percibe que los objetivos básicos no se perdieron ni en los peores momentos.

Uno de los fenómenos más notables

asociados a la Cinemateca es el público, un público fiel, muy constante, insólito para la época. ¿Cómo describirías a ese público?

Yo creo que el público y las tendencias del público son muy cambiantes. En los años 50 el público que sigue las actividades culturales va como al descubrimiento de las cosas. La capacidad formativa de las instituciones es muy fuerte. En la generación posterior, que es mucho más crítica, se produce la vinculación de lo social con lo cultural. La generación del 60, que es la que se forma en esos momentos, considera —quizás en el error— que la cultura artística es una forma de comunicación y es una forma de hacer que la gente tome conciencia política. Ese es otro público. Ese es el público que ahora tiene cincuenta, cincuenta y tantos años, es el público nostálgico por otras cosas de otros tiempos. Pero la historia sigue. Esto nos ha costado bastantes polémicas, sobre todo en los diez años a la salida de la dictadura. Lo que nosotros planteamos es justamente el quiebre de todos los esquematismos que se manejaban hasta ese momento. Todo se soluciona porque *perestroika* mediante, caída del socialismo real, los esquematismos empiezan a caer también, con lo cual ya no hay más polémicas. El problema en definitiva era que en aquel momento, a la salida de la dictadura, se discutía qué es lo popular. Entonces nosotros dijimos que no creíamos en la teoría del dulce de leche, que consiste en que si a uno le dan de probar dulce de leche, le va a gustar automáticamente porque a todo el mundo le gusta el dulce de leche y por consiguiente el total de la sociedad va a consumir dulce de leche. Y esto es una mentira que se tradujo en el planteo de llevar el cine o la cultura artística a los barrios, al interior para colonizar a la gente en una actitud muy mesiánica, en donde quienes organizan son los que a su vez determinan qué es lo popular. Lo que planteábamos es que eso no es así, que la teoría del dulce de leche no es cierta, y que lo que correspondía era otra cosa, apoyar a quienes libremente decidían promover la cultura. Si en Carpincho Tuerto hay tres locos que quieren dar cine, bueno, fenómeno, darles el apoyo a esos tres locos para que generen una estructura y que ellos sean los que determinan qué es lo popular. Lo que había era una propuesta fundamentalmente próxima al Partido Comunista, que era ortodoxo y que sigue siendo ortodoxo hoy, que decía "nosotros sabemos lo que es lo popular, démoselo a la gente porque la gente no sabe qué es lo popular y nosotros se lo vamos a enseñar a ellos", y por otro lado quienes proponíamos lo opuesto, es decir, que fuera la acción independiente de la gente y que se decidía por la vía de los hechos que era popular y qué no. Eso fue un problema muy duro porque en definitiva lo que se estaba discutiendo era la hegemonía o el intento de hegemonización del movimiento cultural uruguayo por el Partido Comunista y una serie de otros grupos. Ese era el lío.

Llegamos a los 90.

En los 90 lo que nosotros nos planteamos es otro tipo de problemas. No los tenemos claro todavía aunque estamos entrando en eso, la comunicación de imágenes por Internet, el acceso a imágenes y sonidos a través de la Red Global, en donde obviamente los que estamos en esta zona del mundo estamos en inferioridad de competir, en términos de oferta y también si se quiere en términos de acceso, porque para nosotros es más difícil que para un país central. Qué es lo que va a pasar a ese nivel no lo sabemos pero más bien pensamos que la gente va a terminar muy pronto harta de tanta globalización, de tanto Internet y de tantas no sé qué cosas y que en definitiva las tendencias actuales que ya se están percibiendo levemente en algunos países europeos, incluso en los Estados Unidos, se van a terminar afirmando y que la

deshumanización va a ser reemplazada por una nueva forma de comunicación humana, personal. La globalización también tiene sus ventajas, el ejercicio de libertad, que el individuo pueda acceder directamente a otros individuos sin pasar por censuras o limitaciones. Pero desde el punto de vista estético y conceptual, el tipo de obras que van a importar van a ser en definitiva no aquellas que sean el producto estandarizado, light, sino aquellas que transmitan una sustancia; cómo y con qué lenguaje y demás no está claro todavía. Si tú quieres un poco es la propuesta en términos de difusión cultural que estamos haciendo ahora, por las ediciones de video, por las exhibiciones de películas, por los festivales, es un poco por ese lado. En los boletines de programación nosotros hacemos presentaciones y análisis críticos de películas en los cuales quienes escribimos esos textos prescindimos de nuestra propia opinión y lo que hacemos es dejar abierta la opinión de los demás. Hay cosas, ciclos que programamos, que realmente a los programadores de Cinemateca no nos parecen que sean tan formidables en absoluto, sin embargo hay otra gente que piensa lo contrario. Se programan esos ciclos, e incluso los puntos de vista que se dan son puntos de vista donde no se comprometen las opiniones personales. Esa es un poco la política general, es decir, dejar la cosa abierta. A mí, por ejemplo, Cronenberg no me interesa mayormente, más bien pienso que no, salvo alguna cosa que otra. Alguien piensa lo contrario, se hace un ciclo y no es mi opinión ni la de los otros redactores la que pesa sino que es esa opinión que existe y que es externa.

¿Dónde ves las puntas de esta nueva tendencia frente a la presión creciente del cine americano?

La hegemonización mundial por los norteamericanos, esa uniformización de los gustos en definitiva es un objetivo para manejar mejor un mercado pero va en contra de lo que las personas en cualquiera de las sociedades experimenta como vivencia propia. Enfrente hay un cine escocés, un cine gallego, vasco o catalán, pero también hay experiencias en otros lugares, en Italia, en Francia. Es como que la gente siente la necesidad de ser ella misma ante toda esa globalización que lleva a la uniformización de todas las cosas. En América Latina también se dan esos mismos fenómenos, uno podía haber pensado hace cinco años que ahora no habría cine en América Latina, sin embargo ese cine sigue existiendo. Hay una necesidad, es una necesidad cultural. En la medida en que se produce ese fenómeno que tiende a oprimir a los individuos o a las sociedades, se produce el fenómeno opuesto, que es el de generar productos identificatorios, buenos o malos es otra historia, pero que en definitiva es una tendencia. Ahora, ¿qué papel es el que debería jugar la cultura cinematográfica, el de tomar partido por ese cine que es el que nos uniformiza o por el otro? Bueno, nuestra opción en este momento es la de generar espacios, afirmar una percepción de ese otro cine, si se quiere diverso, ese cine culturalmente identificatorio y muy diverso, a veces contradictorio consigo mismo. Es decir, desde lo que se hace en Irán hasta los independientes norteamericanos, en nuestros propios países latinoamericanos, con una visión que no es la de los años 60 y 70, donde se hablaba de que existía un cine latinoamericano, una identidad latinoamericana, lo cual no era cierto, era una multiplicidad de identidades, una diversidad de identidades. Esa diversidad forma parte de una percepción del mundo de hoy también muy diversificada y abierta.

En lo que vos decís me parece ver que para vos la idea que había sobre el cine latinoamericano en los 60 y 70 estaba ligada a un gran error.

En los años 50 en Montevideo iban al cine por año 23 millones de espectadores. Eso significaba que cada ciudadano de Montevideo

iba once veces y fracción por año al cine, por lo menos una vez por mes. El cine se podía entender, aquí y en todas partes, como un instrumento de comunicación masiva. En aquel momento, a partir de la revolución cubana, se quiere utilizar el cine como la vía de comunicación contra la desinformación. Esto es un eslogan de la época. El cine es una herramienta, es un arma, la cámara es como si fuera una metralleta, porque es el instrumento de liberación a través de la comunicación. Eso llevó a que todo el poder fuera a los cineastas, a los autores y a los autores comprometidos, olvidándose de que el cine es producción, distribución y exhibición, y que esas tres patas se afirman en el público, en la gente. Sin gente, por más que tengamos las mejores ideas del mundo, no hay comunicación posible. El cine latinoamericano, en los años previos, en los años 50, era un cine, el cine de lágrimas, que tenía un amplio mercado en toda América Latina. Ese público se perdió porque esas nuevas películas solo convenían a los convencidos. Esos cineastas creían tener la verdad revelada y que su obligación ética era hacérsela conocer a los demás, pero los demás no la quieren conocer.

La cantidad de espectadores en Montevideo hoy...

Novecientos mil. Claro. Lo mismo que en todas partes. Pero de los 900 mil espectadores de hoy, todos los años, el porcentaje de público de la Cinemateca oscila entre un 23 a 24% y un 36 a 37% del público total del año. De lo que se deduce que es un espacio alternativo real. Eso lo genera la gente.

¿Cuál es la idea del festival dentro de este esquema?

A nivel internacional hay festivales que son festivales de industria, donde el interés es promover, meter películas en los mercados, todo eso. Hay otros festivales que tienen objetivos culturales desde sus comienzos. Si tú quieres, es el origen del festival de Londres, de New York, de Rotterdam, la muestra de Méjico. Dentro de ese perfil es que nosotros planteamos el festival. El festival comienza durante la dictadura, como una forma de meter un poco a presión determinados materiales que tenían dificultades y que no hubieran pasado fácilmente la censura, y que además no podían ser conocidos de otra forma si no era a través del festival. Por otra parte queríamos que ese festival sirviera a su vez como para promover, divulgar, incentivar lo que es el trabajo permanente de todo el año de la Cinemateca como exhibidora. Y se planteó a partir de ese momento con la fisonomía actual. Es decir, lo que hablábamos de las identidades, de lo latinoamericano, todo ese espectro que debía de alguna forma reflejarse en el festival.

Culturalmente al festival lo veo como una continuidad de la programación de la Cinemateca. ¿Qué ocurre de especial?

Lo que ocurre de especial es que hay mayor cantidad de títulos y que en el festival se reúnen películas que tienen otro interés. Unas 100, 120 películas de largometraje que se exhiben en la Cinemateca no han tenido exhibición en los circuitos comerciales. En el festival se reúnen las cosas especiales y además se trae gente, con lo cual hay la posibilidad de acceder a la opinión de la gente, los invitados difunden esas opiniones, hay prensa, hay radio, las opiniones que puedan verter llegan a la gente, un poco masivamente. Se exhiben cerca de ochenta largometrajes, hay unos cuarenta cortos y hay unos cincuenta o sesenta visitantes. Durante el festival hay salas que comienzan a las dos y media de la tarde, una película atrás de otra todo el día. Eso genera una mayor cantidad de espectadores. No tengo las cifras definitivas, pero más o menos debe andar en las 35 mil personas. En nueve días, cuatro salas. La afluencia en una semana normal es menor, será la mitad. Pero además es un acto si tú quieres de propaganda o de promoción de determinado tipo de cine y de determinadas

calidades. Con el Festival de Montevideo pasa que, como es siempre en esta semana, viene después de los Oscars. Entonces hay una promoción de los Oscars que ocupan los medios de promoción, e inmediatamente después los Oscars son olvidados y toda la fanfarria de Hollywood es olvidada, porque entra el festival que tiene otra promoción intensa y que incluso moviliza más cantidad de espectadores que los que se movilizan antes. Entonces es una apuesta cultural enfrentada a una propuesta industrial de mercado contra la cual no tenemos nada, solo que nosotros pensamos de otra manera, son otras opciones, otros intereses, tienen otro espacio.

¿Cómo es esta famosa cosa del público uruguayo? ¿Creés que hay una cultura cinematográfica uruguayo?

Sí, se puede hablar de una cultura cinematográfica, pero más bien es ese público, esas 20 a 25 mil personas que se interesan por la cultura artística y que permiten la existencia de un movimiento teatral, que se edite una cantidad muy grande de libros y que tiene que ver con otra cosa que es lo que nosotros llamamos o hemos llamado la cultura independiente. Este es un fenómeno muy uruguayo, hasta muy montevidiano. Que el teatro esté en manos de la gente de teatro, que los libros sean editados por editoriales de escritores como Arca, Banda o Alfa. En cine es la misma concepción, la gente es la que determina la posibilidad de esas estructuras. Es una forma si se quiere de socializar la experiencia cultural artística. Cuando se habla de una cultura cinematográfica, teatral o musical, de lo que estamos hablando quizá sea de todo ese fenómeno, que no es tanto exclusivamente un fenómeno de formación de espectadores sino que todo eso tiende a generar un movimiento. Entonces se pudo hablar en el Uruguay de un movimiento cultural. En estos momentos la cosa es un poco diferente, pero es esa experiencia. Es decir, más allá de los ministerios, de las dictaduras y de las censuras, de los apoyos oficiales que nunca han existido, de los subsidios que jamás existieron para ninguna de las instituciones culturales uruguayas, lo que hubo fueron emprendimientos en los cuales el sentido de participación hace que las cosas funcionen de otra manera.

Entonces el movimiento de Cinemateca es más bien un movimiento de autogestión anarquista...

No, nosotros siempre hemos planteado, además muy orgánicamente, que la gestión cultural es una gestión de empresas culturales y que en definitiva de lo que se trata es de manejos (aunque la palabra suene muy inadecuada para muchos) de una gestión empresarial cultural. Si eso no existe, fracasa todo. Todo empieza y todo termina en la eficacia de las estructuras operando y esa es nuestra visión del tema.

O sea que es un movimiento claramente liberal...

Cuando nos encontramos con las autoridades de los ministerios de Economía y de Cultura, les decimos que a nosotros no nos tienen que privatizar, ya privatizamos antes. Porque nunca hubo —y eso es lo que nos permitió subsistir durante los tiempos de la dictadura— ningún tipo de dependencia del poder político estatal ni municipal. Nosotros fuimos la vanguardia. Por supuesto es una broma. Pero no son objetivos liberales los que nosotros perseguíamos sino de otra índole, la independencia, la libertad, generar espacios de libertad, de comunicación libre, independiente, en donde las opciones las pueda hacer la gente y no las hagan por la gente. Es esa la historia. En ese sentido somos muy liberales pero tampoco coincidimos con el neoliberalismo hoy por hoy. Siempre estamos en contra de la corriente, vaya a saber por qué. ■

Entrevista y foto: Quintín

El cine de los noventa

El 22 de junio último, el director y guionista Billy Wilder cumplió 90 años. Cuando Fernando Trueba recibió el Oscar por *Belle époque* lo agradeció diciendo: "No creo en Dios. Creo en Billy Wilder". La siguiente es una entrevista que el director español mantuvo con su ídolo y que nos ofreció con su especial amabilidad.

por Fernando Trueba

El 4 de marzo del próximo año hará cincuenta años que Wilder dio la primera vuelta de manivela de su primera película, *El mayor y la menor*, en los platós de la Paramount. El público aquel día fue excepcional: Ernst Lubitsch, Preston Sturges, Michael Curtiz, William Wyler y algunos directores más estaban allí animando al debutante.

—Sí, a desearme buena suerte. Fue un día muy especial. Recuerdo que, el día antes, me encontré con Lubitsch en un restaurante y le dije: "Mañana empiezo a rodar mi primera película, tengo un ataque de nervios y no creo que pueda dormir. ¿Recuerdas tu primer día?". Y entonces él me respondió: "Recuerdo todos los días. Nunca he conseguido dormir cuando empiezo una nueva película, no solo cuando hice la primera, sino también cuando hice la veinte. Y todavía ahora, cada vez que empiezo una película, me cago en los pantalones".

Nacido en 1906 en una provincia del Imperio austrohúngaro que hoy pertenece a Polonia, Wilder cambió Viena por el hirviente Berlín de los años veinte donde trabajó como periodista antes de empezar a trabajar como *negro* de un guionista del cine mudo. En aquella época escribió más de doscientas películas mudas, sin figurar en títulos más que en una docena de ellas. La más famosa fue *Hombres en domingo*, una película que anticipaba quince años las técnicas neorrealistas y treinta el espíritu de la *nueva ola*.

En febrero de 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag, el judío Wilder dejó Alemania y, con una maleta por todo equipaje, se fue a París, donde dirigiría su primera película, *Mauvaise graine*. La película, perdida durante años, fue recientemente recuperada por la Cinemateca Francesa.

—Trataba de una banda de jóvenes que robaban coches. La rodamos en un garage. Había persecuciones, pero no teníamos transparencias. Así que rodábamos con la cámara en un coche a cien kilómetros por hora. Era un poco como la primera película de ese farsante director francés... Jean-Luc Godard, ¿cómo se llamaba?

—Sin aliento. ¿Ha vuelto a ver alguna vez la película?

—No he vuelto a verla nunca. La rodé en 1933. Hace ya sesenta años. Y al año siguiente me vine a América. No me gusta ver ninguna de mis películas. Es como si me preguntaras si me gustaría volver a ver a la primera chica con la que me acosté. No, no quiero verla. Y tampoco creo que ella quiera verme a mí. No me gusta mirar hacia atrás. Solo ir hacia adelante.

Wilder hizo París-Los Angeles vía Méjico, donde, en un hotel donde compartía habitación con Peter Lorre, esperó varios

meses hasta conseguir el visado de entrada. Consiguió vender algunos guiones en alemán, que sus amigos traducían al inglés. Los primeros dos años fueron difíciles, hasta que un día entró a formar parte del centenar de escritores que la Paramount tenía en nómina en aquella época. El jefe del departamento de guionistas buscaba alguien para escribir la siguiente comedia de Lubitsch, *La octava esposa de Barbazul*. Y los elegidos fueron Wilder y Charles Brackett, con quien, a partir de entonces, formaría equipo. Aquello cambiaría su suerte.

—Era un auténtico caballero. Tenía dieciséis años más que yo, era escritor, había sido crítico en el *New Yorker* y en el *Saturday Evening Post*. Había escrito dos o tres novelas, y pertenecía al círculo de Fitzgerald y Hemingway. Me ayudó muchísimo a mejorar mi balbuceante y defectuoso inglés. Tuvo una gran paciencia conmigo, era un hombre muy considerado. Fue presidente de la Asociación de Guionistas. Era todo un carácter. Nuestra última película juntos (*El ocaso de una vida*) fue realmente buena.

Era la época dorada de la comedia, y Paramount era el estudio de las comedias. Allí estaba, además de Lubitsch, Preston Sturges.

—Teníamos una relación maravillosa, hizo películas muy buenas. En *El poder y la gloria* se adelantó a *El ciudadano*. Me ayudó mucho cuando empecé a trabajar. Fue el primer guionista que dijo "Quiero ser director, nadie conoce esta historia mejor que yo. He contado una historia que funciona sobre el papel y quiero contarla también en celuloide". Yo fui el segundo y Mankiewicz el tercero. Pero tuvo muy mala suerte porque creó su propia productora con Howard Hughes, que era un excéntrico con el que era imposible vivir, que abría y cerraba estudios, estaba loco. Luego se fue a París para hacer una película y acabó sentado en la terraza del café Alexandre's, cerca del hotel George V, esperando que pasara algún americano que le pagara un cognac. Intenté trabajar con él antes de que se fuera a París, pero era un hombre acabado, ya sabes, cuando las cosas van mal, cuando estás en racha de mala suerte, no importa lo que hagas, incluso las cosas seguras te salen mal.

Su última película como guionista, antes de pasarse a la dirección, fue la maravillosa *Bola de fuego*, con Gary Cooper y Barbara Stanwyck. Para aprender la mecánica de un rodaje, Wilder estuvo observando el trabajo del director Howard Hawks.

—Era un veterano. Había crecido aquí. Era alto, fuerte y de pelo cano. Inspiraba respeto. Pero siempre me pareció un



Billy Wilder y Jack Lemmon

completo mentiroso. Por ejemplo una vez, estaba yo en París con mi amigo el guionista Harry Kurnitz, quien escribió conmigo *Testigo de cargo*, estábamos charlando en el hall del hotel George V y de repente salió del ascensor aquel americano elegante, se acercó y se sentó a tomar una copa con nosotros y entonces dijo: “Caballeros, acabo de hacer y filmar los dos mejores negocios jamás realizados en el mundo”. “¿De verdad, cuáles?”, y dijo: “He vendido todos mis pozos de petróleo en Texas —dudo de que tuviera ningún pozo de petróleo— y acabo de firmar un contrato por el que soy distribuidor único de Mercedes Benz para todo el continente americano. Quizás un día de estos construya un estudio en Dallas”. Unos minutos después el hombre de la recepción se nos acercó y nos preguntó: “¿Quién es ese hombre? Nos debe las últimas seis semanas”. Ese era Howard Hawks. En otra ocasión, cuando escribíamos *Bola de fuego* para Goldwyn, que él iba a dirigir, nos llamó a su despacho. Tenía un cuaderno de notas amarillo, lo levantó en el aire y dijo: “Felicidades, caballeros, lo tenemos. Esta noche no podía dormir y a las cuatro de la mañana me he levantado y aquí tengo completo, de principio a fin, el tercer acto de *Bola de fuego*. Solo falta un poco de diálogo”. Le miramos. Nos miró. Entonces se levantó y se fue al servicio. Brackett y yo saltamos sobre aquel cuaderno, lo abrimos y no había nada escrito en él, ni una línea, ni una palabra. Cuando volvió lo único que dijo fue: “En una hora empieza la primera carrera en Santa Anita. ¿Venís conmigo, chicos?”, y ahí se acabó todo, no volvió a hablar del maravilloso final que había escrito. Pero hizo algunas películas maravillosas. Estaba más en la línea de John Ford o Henry Hathaway. Era un buen director, lo único es que era un mentiroso. Pero me gustaba. Que seas honesto y digno de confianza no hace de ti necesariamente un buen director. Era un soñador. Lo que he contado es un signo de imaginación, de fantasía. Me gustaba.

Y las mujeres se volvían locas por él.

Wilder y Brackett escribieron algunos guiones para Mitchell Leisen, como la genial *Medianoche*, pero este director era la “bestia negra” de Wilder por sus continuas faltas de respeto al guión. Durante el rodaje de *Si no amaneciera*, la paciencia de Wilder tocó fondo. Era la historia de un emigrado que esperaba en Méjico su visado para entrar en Estados Unidos. En la habitación de un hotelucho ve cómo una cucaracha escala la pared y, cuando llega a la línea del espejo, la detiene con un bastón y, haciéndola retroceder al otro lado de la línea, le pregunta: “¿Dónde está tu visado?”. La escena, referencias autobiográficas aparte, era el resumen y la metáfora de toda la historia. Pero Leisen decidió suprimirla con el pretexto de que el actor, Charles Boyer, se negaba a hablar con una cucaracha. —Salía del edificio de los guionistas y me metía en el plató a espiar como una rata de iglesia, y entonces veía que estaba cortando diálogos o que no entendían un chiste, así que empecé a enfadarme y a gritar contra los directores. Entonces fue cuando dije que quería dirigir. Y, como no querían que me largara o tenerme en contra, pensaron: “Está bien, dejemos que haga una película, estamos haciendo cincuenta al año, por una más... Hará alguna chorrada artística, dejémosle que la haga y se rompa la crisma, así volverá a ser un buen chico y seguirá escribiendo”. Como yo sabía lo que pensaban, busqué hasta que encontré un proyecto que fuera muy comercial. Quería hacer una película que fuera profesional, que no se pasara del presupuesto y que hiciera dinero. Mi agente, Leland Hayward, un hombre muy inteligente, me consiguió a Ginger Rogers, que acababa de ganar el Oscar por *Kitty Foyle* y era la estrella del momento. Y trabajó en la película de alguien que nunca había dirigido.

El mayor y la menor fue un éxito. La carrera de Wilder era imparable. Su segunda película fue *Cinco tumbas al Cairo*.

Wilder y Brackett estaban en la cresta de la ola, se les conocía como “el matrimonio más feliz de Hollywood”. Los problemas empezaron cuando Wilder decidió llevar al cine *Pacto de sangre*, la novela de James M. Cain. Brackett se negó a colaborar en la película porque encontraba sórdido el argumento. Fue la primera ruptura. Wilder buscó un colaborador de excepción para sustituirle: Raymond Chandler. —No fue nada fácil trabajar con él. Era un novato, jamás había pisado un estudio. Hablaba de posiciones de cámara... Pero me ayudó mucho, porque aunque no era un escritor de cine, era una especie de poeta. Ni siquiera era muy bueno escribiendo intrigas policíacas, porque eso le aburría. Si se pudiera conseguir una mezcla, un cruce de Agatha Christie y Raymond Chandler, sería maravilloso, porque ella construía intrigas mejor que nadie. Resolvía los puzzles, las historias, maravillosamente. Pero sus personajes eran de cartón. Y con Chandler ocurría exactamente lo contrario: escribía personajes, diálogos maravillosos, poseía un enorme poder descriptivo y sabía cómo crear una atmósfera. Pero en las intrigas se perdía. Aunque, al leerle, te da igual. Simplemente te dejas llevar por la música de sus palabras. Creo que solo hay dos personas que han sabido captar el “espíritu” de Los Angeles, que no es nada fácil de atrapar. Son Raymond Chandler y el pintor David Hockney.

Tras *Pacto de sangre*, Wilder y Brackett aún harían cuatro películas más juntos. Pero, después de *El ocaso de una vida*, se separaron y nunca más volvieron a trabajar, cortando por completo cualquier tipo de relación. Y los dos guardarían un total silencio sobre el tema durante años. Poco antes de morir, Brackett contaría a Garson Kanin el episodio con amargura: “Nunca entendí lo que pasó. Todavía no lo entiendo. Un día, mientras trabajábamos, con esa dulce sonrisa suya, Billy me dijo que era mejor que no volviéramos a trabajar juntos. Y siguió con lo que estaba haciendo, como si tal cosa. Me quedé mudo. Todavía no me he recuperado. En todos los años que trabajamos juntos, nunca tuvimos una pelea seria”. Así acabaron los catorce años de “el matrimonio más feliz de Hollywood”.

Los guiones de Wilder son las piezas de relojería más perfectas que nos ha dado el cine. Por ello, la leyenda y la polémica se han cernido siempre sobre sus colaboradores. Para algunos Brackett, y más tarde Diamond, son personajes casi míticos, genios en la sombra, mientras que, para otros, los coguionistas de Wilder eran simplemente secretarías de lujo a cincuenta mil dólares.

—Es cierto que se ha dicho eso, pero no es verdad. Antes de elegir un colaborador hay que saber lo bueno que es. Y merece todo el reconocimiento. Algunos colaboradores te dan el cincuenta por ciento y otros te dan el treinta, pero todos ellos se ganan el título. Cuando Diamond murió, recibí un montón de llamadas de gente a la que le gustaría trabajar conmigo. Trabajé muchos años con Brackett. Con Diamond pasé treinta y cinco años trabajando a diario, lo que demuestra que, incluso si las películas no siempre eran perfectas, fue una colaboración fructífera. Me gustaba estar con él. Era una especie de esgrima trabajar con él. Tenía un enorme talento. En nuestra última película, *Compadres*, tuvimos dificultades, porque siempre que yo intentaba hacer algo sexualmente nuevo o excitante, él se autoexcluía, y por eso la película no está bien. Era el tipo de persona que en treinta y cinco años nunca pronunció las palabras “mierda” o “joder”. Solamente al final, cuando estaba muriendo de cáncer, en Beverly Hills, fui a visitarle y le dije: “Tienes que luchar, tienes que salir adelante”. Y con un débil hilo de voz, me respondió: “Mierda, no puedo, es muy tarde, voy a morir”. Fue la única vez que le oí decir esa palabra en todos estos años. Esas fueron las últimas palabras que me dijo. Pero te estoy contando todo lo que va a estar en mi libro. Espero que, a pesar de eso, lo compres.

—¿Qué son esas dos letras, C. D., en la primera página de

todos sus guiones?

—C. D.: Cum Deo. Hay gente que me pregunta “¿Pero qué pasa? ¿Eres creyente?”. Creo que no hace ningún daño, y a veces incluso ayuda. Tenía un amigo en Alemania, al que hacía tiempo que no veía, y de pronto dijo algo muy antirreligioso. Entonces yo le dije: “Siempre creí que eras un ferviente católico, que hables así de repente... ¿Qué ocurre? ¿Has perdido la fe en El?”. Y él me respondió: “No, El me gusta. Solo odio a su personal de aquí abajo”.

—Se cuenta que nunca escribe el final de sus guiones, hasta que el rodaje de la película está ya avanzado.

—Correcto, así es. Escribo un final porque hay que hacer el presupuesto y todo eso, pero nunca es definitivo. Las diez últimas páginas cambian según van las cosas. Si ruedo una película en 50 días, tengo cuarenta días para ver cuál es el mejor final, el más coherente con los personajes, sus relaciones y comportamiento. Puedo hacer cambios y conseguir el mejor climax posible con la experiencia que te da el tener hecho ya el 80 por ciento de la película. Los primeros ochenta minutos son de hierro, ya en el guión, pero los últimos diez minutos están siempre abiertos. Y si no se te ocurre nada grandioso, siempre puedes rodar el final que tenías.

—Me resulta difícil creer que un final como el de *Una Eva y dos Adanes* no estuviese en el guión.

—Te contaré cómo fue. El día que Diamond y yo estábamos escribiendo la escena final de *Una Eva y dos Adanes*, eran las seis de la tarde, alguien estaba esperándonos y yo le dije: “Aquí necesitamos un gran final”, para acabar el diálogo que habíamos escrito entre Jack Lemmon y Joe Brown. Lemmon le dice al otro que no puede casarse con él porque fuma, y el otro responde que no le importa. Lemmon añade que no podrán tener hijos, y el otro dice: “Los adoptaremos” y esto y lo otro, hasta que Jack, quitándose la peluca, dice: “No podemos casarnos porque soy un hombre”. Entonces Diamond me miró y dijo: “Nadie es perfecto”. Y yo dije: “Bueno, ¿por qué no? Pongámoslo de momento y tenemos una semana para pensárnoslo y encontrar la frase perfecta”. Pero nunca se nos ocurrió otra mejor, y dejamos esa. Era un maravilloso escritor. Dijo “Nadie es perfecto”, y se convirtió en una frase hecha en América, y en todas partes.

Las relaciones de Wilder con los actores han sido notoriamente buenas en algunos casos: Jack Lemmon, Walter Matthau, William Holden, Audrey Hepburn, Charles Laughton, Marlene Dietrich, Shirley MacLaine... Públicamente malas —Marilyn Monroe, Humphrey Bogart— en otros...

—Los actores con quienes he tenido más problemas eran graduados en la “Escuela Estructuralista”, que se expresaban de forma altisonante y actuaban con el viejo blablabla inglés. Solo aprenden cosas por autobombo, por la Sagrada Ciencia del Mimo y la Summa Cum Laude...

—Una de las últimas veces que le visité, usted dijo una frase bastante amarga acerca de los actores. Lo que dijo exactamente fue: “Cuanto menos trato con actores, más feliz soy”.

—Todos los actores no son iguales. Me gustan los actores profesionales. Los que tienen un falso concepto de Stanislavsky o Strasberg te hacen preguntas incluso cuando hacen un pequeño papel. Quieren que les digas quién fue su padre, de dónde procede su familia y qué relaciones tienen con sus hijos, lo que carece por completo de importancia. Y luego, cuando se ponen delante de la cámara, no se saben el diálogo. Hay actores que son cercanos y fáciles y otros que crean problemas y no están de acuerdo con tu punto de vista. Muchas veces les hago una pequeña trampa: “Te comprendo, comprendo lo que quieres hacer, hagámoslo de las dos formas, a mi manera y a la tuya, ¿de acuerdo?”. Y cuando lo hacemos a su manera no hay película en la cámara. Soy un director muy económico, no ruedo nunca un master porque siempre sé dónde quiero cortar, y rodar algo dieciséis veces deja a los actores sin energía. Recuerdo un director muy bueno, ya

muerto, George Cukor, era muy bueno con los actores, especialmente con las actrices. Cuando tenía un primer plano lo rodaba diez veces y positivaba todas las tomas. Luego se sentaba en la sala de proyección para elegir la mejor. Un día cogieron una toma y se la positivaron diez veces —¡la misma toma diez veces!— y Cukor se pasó toda la tarde estudiando cuál era la mejor. Finalmente se decidió por la tercera, pero el proyeccionista dijo: “Personalmente, creo que la novena es la mejor...”. Es la pequeña historia de Hollywood. Yo, cuando ruedo, trato de preservar el impacto inicial de cuando lo haces por primera vez, de cuando tienes más energía y luego hago una segunda y una tercera tomas. Pero a partir de la décima pierde fuerza. Recuerdo que una vez, rodando una escena de *Una Eva y dos Adanes*, con Marilyn Monroe, hice ochenta y tres tomas: ¡ochenta y tres! Me llevó dos días, y cada vez que yo decía “otra”, porque ella había olvidado el diálogo, no solo había que parar la cámara, sino que ella volvía al camerino, se maquillaba de nuevo y eran cada vez veinte minutos hasta que volvía. Recuerdo que, después de la toma setenta, para animarla, le dije: “No te preocupes, Marilyn”, y ella me miró y dijo: “¿Que no me preocupe? ¿Hay algo por lo que deba preocuparme?”. No se daba cuenta de que hacer ochenta y tres tomas no era algo normal.

—Parece usted enemigo del “Método”, el “Actors Studio”...

—No, está bien. Estudia, pero eso no es todo. Las cosas que no se ven en la pantalla no son buenas para la película. No me des una pose donde no hace falta pose. No analices, simplemente déjate llevar. Hay que ser como un mago que hace un conjuro y la gente cree en él. Y si creen en él, es que eres la persona adecuada para ese papel y un buen actor.

—Usted ha hecho maravillosos retratos de prostitutas en películas como *Irma la dulce*, *Bésame tonto* o *Primera plana*. Pero también en las otras, el tema de la prostitución, o la corrupción, parecen estar siempre latentes.

—Bueno, creo que la prostitución es un tema que interesa a todo el mundo. Mucho más que la vida de un maestro de escuela. Qué aburrido, ¿no? Es fotogénica, la prostitución es fotogénica. En cambio la virtud no. Esta es una regla fundamental: la virtud no es fotogénica.

—Creo que, a veces, colabora en guiones de otros sin figurar en los títulos de crédito, lo que aquí llaman “script’s doctor”...

—Bueno, lo he hecho bastante a menudo, para amigos. Sin cobrar. No lo hago por dinero. Si alguien me gusta y tiene problemas y puedo darle una tarde o un fin de semana, es un placer hacerlo. Una vez Huston había hecho una película en Japón y tenían que volver a rodar una escena. Habían vuelto a construir el decorado y a reunir a los actores, pero Huston estaba en Europa y no podía hacerlo, así que me llamó y fui y rodé la escena por él. Me gusta ayudar a un colega.

—Usted tuvo un proyecto de película con los hermanos Marx, y otro con Laurel y Hardy. ¿Ha habido muchos proyectos queridos que se quedaron en la cuneta?

—Claro, hay muchos proyectos que me gustaría haber hecho. Me gustaría haber hecho todas las películas de éxito que han hecho los demás... Sí, es verdad, tenía una buena historia para Laurel y Hardy, pero ambos murieron, con dos años de diferencia. Con los Marx también. Groucho era un gran amigo mío y una maravillosa persona. Era el número uno de los Marx, pero ya era muy viejo...

—¿Qué directores le interesan más del cine de ahora?

—Hay algunos muy buenos. Spielberg, que tiene dos o tres películas entre las cinco de más éxito de la historia. Su cine gusta a los jóvenes. Y técnicamente es muy bueno. Cuando piensas que *Tiburón* es solo su segunda o tercera película...

—Y la mejor...

—Sí, es la mejor. Pero *E. T.* es también maravillosa. También me gusta mucho Jonathan Demme, *El silencio de los inocentes*. Hizo esa película maravillosa sobre Howard Hughes, *Melvin y Howard*, es uno de los mejores. Y creo que Scorsese es un director de gran talento. Su obra maestra es la película sobre

el boxeo, *El toro salvaje*. Es muy joven y Dios sabe lo que puede hacer todavía.

—¿Y Woody Allen?

—Woody Allen me gusta mucho, solo he estado con él una vez en mi vida, pero he visto todas sus películas. Me gustan aquellas en las que no insiste en ser el Ingmar Bergman de Nueva York. *Annie Hall* es su mejor película, me encanta. En todas sus películas hay algo, pero no es simplemente un director de cine, es un genio en todos los campos, escribiendo artículos, teatro, interpretando... Es un talento original y superdotado.

—Y además está haciendo, con bastante éxito, algo que usted hacía como nadie: comedias amargas y dramas divertidos.

—Pero lo que es admirable es su energía, siempre está haciendo algo, y encima saca tiempo para tocar una vez a la semana en un grupo de jazz. Si tuviera que escoger un adjetivo para él creo que, ante todo, es un hombre enormemente inteligente. Es brillante y, cuando no trata de hacer sagas nórdicas, es penetrantemente verdadero y viciosamente divertido. Es un auténtico ser humano. A veces le envidio por el contrato que tiene con Orion, ni siquiera tiene que enseñarles el guión. Allen es una máquina de trabajar con dedicación completa. Y además polifacético, algo muy extraño. Cuando un actor o una actriz no le gusta, le sustituye y vuelve a rodar con otro. Es una forma original de trabajar, más como un pintor. Si no le gusta un cuadro, coge otro lienzo. Tienen tanta confianza en él que le dejan hacerlo.

—El otro día me dijo que después de acabar de escribir sus memorias, ha devuelto el dinero al editor y ha decidido no publicarlas. ¿Por qué?

—Quizá no es el momento adecuado, no sé... Pero no puedo escribir sobre ciertas cosas. Hay otras que no puedo explicar y que ya han sido utilizadas en montones de entrevistas y, además, me temo que al editor le decepcionaría la falta de chismes, de carnaza... Hay actores que cuentan: “Me acosté con Joan Crawford”. Yo no puedo hacer eso, va contra mi sentido de la limpieza, no puedo hacerlo. En otros momentos, me ha hecho sentirme mal el escribir sobre cómo parte de mi familia murió gaseada en Auschwitz. Solo es abrir heridas con las que te ha llevado años acostumbrarte a vivir. Si alguna vez acabo el libro, y si consigo contar lo que de verdad significa hacer una película, y qué es Hollywood, cómo es la gente de aquí, este pequeño grupo de personas que hacemos las películas que luego se ven en todo el mundo e influyen en tanta gente... Vivimos en un zoológico... Pero claro, un libro así no se vendería como el de la señora Reagan. Lo que puedo asegurarle es que no quiero escribir un libro como el de Shelley Winters. Tengo escritas seiscientos veinte páginas. Pero lo que de verdad quiero hacer ahora es escribir otro guión y hacer otra película.

Antes de despedirnos, le comento el éxito de las reposiciones de sus películas en Madrid. Y cómo, en los últimos años, se han vuelto a estrenar *Pacto de sangre*, *Días sin huella*, *El ocaso de una vida*, *Piso de soltero*, *Uno, dos, tres*, *Bésame tonto*, *Por dinero casi todo*, *El último secreto de Sherlock Holmes*, *Avanti!*...

—Quizá debería irme a Madrid. Me gusta España. Aunque no me dejaron alojarme en el Ritz. No admiten a la gente del cine, porque una noche de borrachera, Ava Gardner se meó en la alfombra del vestíbulo. Y esto no nos ayudó nada. Yo les prometí, les di mi palabra de honor de que no mearía en la alfombra, pero nada. Es como un club de golf que hay aquí en Los Angeles. Es un lugar muy exclusivo. Son antijudíos, antinegros y, por supuesto, tampoco admiten a la gente de cine. Un día, Victor Mature quiso hacerse socio, pero le dijeron. “Lo sentimos mucho, señor Mature, pero no podemos aceptarle porque es usted actor”. Así que se fue. Pero, al día siguiente, volvió con una maleta llena de críticas. Y todas ellas decían que él no era un actor. Así que le admitieron. ■

El buen salvaje y la mujer codiciada

Durante más de veinte años, el cine de la dupla más discutida, exitosa y personal del cine argentino, fue ridiculizado y vapuleado por la mayoría de la crítica, que siempre condenó las desprolijidades formales, los objetivos comerciales del director y los desnudos, hoy ingenuos, de la diva. El presente trabajo de un viejo conocedor de la obra tiene el propósito de aclarar varios malentendidos.

por Gustavo J. Castagna

El cine de Armando Bó e Isabel Sarli es único y distinto de cualquier otro realizado en el país y en cualquier parte del mundo. Las 27 películas del director y la estrella, dentro de un extenso período de producción, se caracterizan por su autonomía, su estilo y sus temas personales. Acercarse a los films del dúo excede las reglas establecidas para la elaboración de cualquier análisis. Mucho se ha escrito sobre ellos, desde críticas lapidarias hasta elogios sin fundamentos. Es que el cine de Bó lleva a esos extremos, desde colocarlo al lado de los vanguardistas hasta reducirlo, por ejemplo, a la categoría del peor director del mundo, como un Ed Wood del subdesarrollo. Ni una cosa ni la otra. Por otra parte, la fuerte personalidad del realizador y su lucha contra los funcionarios y la censura hacen que lo público y lo privado se confundan con las películas y que, en consecuencia, el profuso anecdotario surja como más relevante que la obra en sí misma.

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de la filmografía de ambos es que aquella manifiesta ligereza con que se concebían los films produce hoy el efecto contrario al que provocaba en su momento. Los errores y desprolijidades formales se transforman en aciertos, y las películas cobran otro sentido. Al rever los films de Bó & Sarli, olvidando aquellas visiones adolescentes cuando otras eran las motivaciones, me encuentro con un cine contradictorio y al mismo tiempo irreplicable. Un cine apasionadamente comercial pero también autorreferente, en donde la sorpresa y lo inesperado pueden surgir en cualquier instante, en donde la rápida filmación y el bajo costo de cada película se disimulan con el trabajo en la sala de montaje y en donde las historias, auténticas y auténticamente argentinas, muestran los traumas y los defectos de una sociedad misógina, voyeurista y machista.

Antes de abordar algunas cuestiones relacionadas con el cine de Bó y Sarli —imposible separarlos— es necesario introducir ciertas consideraciones. 1) En los films trabajaron, entre otros, Pepe Arias, Juan José Míguez, Santiago Gómez Cou, Fanny Navarro, Sabina Olmos, Guillermo Battaglia, Fidel Pintos, José Marrone, Pepita Muñoz y los hermanos Passano, lo que comprueba el cariño de Bó hacia los viejos actores de cine olvidados por ese entonces. 2) El "clan Bó-Sarli" lo integraban Jorge Barreiro, Víctor Bó, el coreógrafo y mayordomo Adelco Lanza, los mismos técnicos de siempre y Paco Jamandreu en el vestuario. 3) Bó murió de cáncer a los 65 años y hasta el

último minuto peleó contra la censura, las prohibiciones y los cortes a sus películas. 4) Las películas del binomio marcaron una época y tuvieron un éxito inusitado en nuestro país, en Latinoamérica y en mercados insólitos (Estados Unidos, India, China). 5) La banda de sonido por lo general pertenecía al paraguayo Luis Alberto del Paraná y a Eligio Ayala Morín, que no era otro que el mismo Bó. 6) La única película de Isabel Sarli en la que ella no trabajó con Bó ni fue dirigida por él fue *Setenta veces siete* (1961), de Leopoldo Torre Nilsson. Los resultados, sin necesidad de profundizar demasiado, no fueron los mejores. Asimismo, Bó y Sarli filmaron en Sudáfrica *La diosa virgen*, de Dirk de Villiers.

Desaparecido el cine de los estudios, Bó y Sarli realizan sus primeras películas en una época en la que surgen, por un lado, las innovaciones temáticas y formales de la nueva generación de realizadores, y por el otro, los productos de inmediata explotación de Carreras y Cía. El cine de Bó es imposible de encasillar en cualquiera de esas dos tendencias —ni en ninguna otra—, aunque en *El trueno entre las hojas*, la ópera prima del dúo, un autor latinoamericano (Augusto Roa Bastos) adapta un cuento suyo y aparece una estética que remite a los films sociales de Hugo del Carril y Mario Soffici. Ahora bien, ¿se puede hablar de influencias en el cine de Bó? Sus primeras películas marcan una vuelta al cine de los estudios en su versión menos conservadora debido a un elemento fundamental: la presencia de Isabel Sarli, primer acierto de Bó luego de ver a Brigitte Bardot en *Y Dios creó a la mujer...* de Roger Vadim. Los primeros films (*El trueno...*, *Sabaleros*) poseen una estructura temática novedosa para la época: entrecruzan historias que transcurren en ambientes agrestes, con personajes explotados por poderosos, y conectadas con la aparición del sexo (Isabel Sarli) como elemento desencadenante de conflictos en un mundo poblado de hombres. En esta etapa de su cine, Bó cuida el material en todos sus detalles y anuncia el tema que rondaría su obra hasta el final: Isabel Sarli observada y deseada por todos los que la rodean. Debido a esta elección comercial y también moral, Bó y Sarli se transforman en demonios obscenos y perversos para la pacatería de la sociedad argentina. Sin embargo, en su cine resalta la condena a un grupo masculino que persigue un objeto de deseo llamado Isabel Sarli. Bó es un realizador que, debido a su catolicismo infantil y de catequismo, emprende a través de toda su filmografía el



Isabel Sarli y una víctima en *Una mariposa en la noche*

rescate de la mujer en un universo masculino. Films como *La tentación desnuda*, *Carne* y *Furia infernal* —tres de las obras cumbres del dúo— son recreaciones salvajes y primitivas en distintos contextos (una isla, un barrio marginal, la Patagonia), en las que Bó entrelaza un discurso aleccionador sobre la voracidad sexual de los hombres, mostrados como personajes crueles, brutos y decididos a violar y humillar a la Coca, con el rescate de la mujer por el que será el hombre de su vida. Acá empiezan a mezclarse lo público y lo privado, ya que Isabel Sarli será salvada por un personaje que en muchas ocasiones interpretaba el mismo Bó o, en todo caso, el hijo del director. Pues bien, el cine de Bó en ningún momento disimula sus características *caseras* y su mensaje sobre el rol que los hombres cumplen en las películas: un grupo de personajes desagradables que observan y espían a la mujer-hembra (el voyeurismo), a la que detestan y rechazan por considerarla inferior (la misoginia), y cuando satisfacen sus deseos sin ninguna pasión ni romanticismo, solo ven ante sí un pedazo de carne (el machismo). Sin embargo, los hombres que salvan al personaje femenino tienen el mismo primitivismo que caracteriza a los otros, con la diferencia de que ellos rescatarán a la mujer de ese infierno viril porque desean tenerla a su lado como esposa. Con estos criterios temáticos, Bó elaboró gran parte de su filmografía, impregnada de una ingenuidad que asombra y de subrayados sobre nuestra sociedad que pocos advirtieron en el momento de la gestación de las películas. Con ambientes que nunca esconden su ferocidad y agresividad, con escenas que bordean la homosexualidad debido al regodeo de la cámara en los cuerpos sudados de los hombres y con otros momentos en los que se trasluce la impotencia sexual ante esa mujer-objeto ultrajada y agredida, el cine de Bó profundiza su

crítica a un mundo retrógrado y prejuicioso con respecto al papel de la mujer. Delicia, la obrera del frigorífico, “El macho” y el inocente pintor vanguardista, protagonistas de *Carne*, son los personajes a través de los cuales Bó mejor comunica el contenido de su discurso.

Aun cuando esa temática y esa visión del mundo aparezcan en la mayoría de sus películas —siempre conectadas entre sí—, el cine de Armando Bó incluso posibilita el rescate de la mujer de un mundo familiar absolutamente destruido. Estamos muy lejos, por lo tanto, de los códigos del cine de los estudios —pese a que Bó proviene de él como productor, actor y director—, siempre representados por la familia como resguardo ante cualquier conflicto. En el cine de Bó, la ausencia o el maltrato de la familia llevan a la prostitución (*Intimidades de una cualquiera*, *Una mariposa en la noche*) de la que los personajes femeninos, en estos casos, serán rescatados por un estanciero o terrateniente. Esa visión destructiva del ámbito familiar (en *Intimidades...*, Isabel Sarli es violada por su padre) se suma a la arcaica idea que Bó tenía acerca de la prostitución y de ciertas “enfermedades” (por ejemplo, la ninfomanía). Bó es un primitivo clásico y toda su vida se la pasó hablando de una ley de profilaxis para proteger a las prostitutas. También definía a la ninfomanía (*Fuego, Insaciable*) como un problema que puede solucionarse con la ayuda de un médico. En estas cuatro películas, el cine de Bó sigue fiel a sí mismo y, por eso, adquiere una riqueza y una importancia únicas en el cine argentino: las historias son melodramas realistas en los que la mujer es la protagonista y también el punto de vista del director. Otra vez aparecerá el hombre que rescatará a la mujer pero también será posible que estalle el *melo* con toda su carga de pasión y con el destino final que signa a los



Armando Bó y Eva Duarte en *La cabalgata del circo*



Armando Bó e Isabel Sarli

personajes. El desenlace de *Fuego* sirve como ejemplo: Sarli y Bó creen en un amor más allá de la muerte, y después del suicidio de él, ella hace lo mismo. Otra vez, Bó elimina cualquier intento de variar los códigos que marcaron su cine y su vida: la pareja, nuevamente, vuelve a reunirse.

Cine estimulante por la constante conexión que existe entre todos los films. El caso de *Fiebre* es una muestra de la interminable serie de ideas que brotaban de la mente del realizador. La protagonista, nuevamente necesitada de sexo urgente, solo calma su placer al recordar la virilidad de un caballo. Este caso de zoofilia llevado al extremo —ver a Isabel Sarli deseando el miembro del caballo, mostrados ambos con sobrepresiones de imágenes, es uno de los momentos más insólitos del cine argentino— no registra antecedentes en un cine que no se considere pornográfico. Con sumo acierto y desde el mismo título de su excelente libro, Rodolfo Kuhn define a los films del dúo: "Armando Bó, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones".

Bó también hizo comedias donde otra vez aparecen los hombres *babosos* que desean a Isabel Sarli. Sin embargo, en *La mujer del zapatero*, *La señora del intendente* y *Una viuda descocada*, aquella virilidad de los hombres de otras películas es reemplazada por la demostración de sus estupideces y sus torpezas. En este sentido, se produce una modificación temática: los personajes jugados por Isabel Sarli se valen de las tonterías de los hombres para conseguir dinero y poder. Estas comedias, instaladas en distintos pueblos con la tipología clásica proveniente del sainete y narradas como una sucesión de sketches revisteriles, se caracterizan por la

improvisación en cámara de los actores, que dicen textos que podrían seguir hasta el infinito. Las comedias de la dupla producen el retorno al clasicismo del viejo cine argentino (*La mujer del zapatero*), agregan un fuerte contenido político cuando el peronismo estaba proscrito (*La señora del intendente*), y llegan a lo escatológico y chabacano (*Una viuda descocada*). Por supuesto, con la más clara interpretación naïf que tienen las películas de Bó, un director realista al que jamás podría considerarse procaz, pornógrafo y grosero.

Uno de los temas más polémicos es el estilo de Armando Bó. La sorpresa y la posibilidad de lo imposible que provoca su cine suscitaban las posiciones extremas que defendieron o atacaron sus películas. Hasta *Fuego* se percibe que Bó controla la puesta, mostrando la conjunción entre ambientes y personajes, con una fisicidad cercana a los exponentes del cine latinoamericano de los 60 (el Cinema Novo) y con ciertos rasgos neorrealistas en la tipología de algunos personajes. Esas virtudes se materializan en escenas de gran realismo (la matanza de los lobos marinos en *Y el demonio creó a los hombres*, las peleas en el río de *Sabaleros*, los ámbitos marginales en *Favela*, la filmación en escenarios reales con fuerza dramática en *La burrerita de Ipacarái* y *La tentación desnuda*). Un cine verosímil y, al mismo tiempo, eminentemente industrial y pionero en la fundación de algunas cinematografías (*Lujuria tropical* en Venezuela, *Desnuda en la arena* en Panamá) que destaca hallazgos impensados, como los distintos tonos de color en *Carne* y la diferente marcación actoral para Isabel Sarli (quien siempre parece que está en otro contexto dramático) con respecto al resto de los actores. En estas películas se nota la libertad con que Bó manejaba su material y a la vez un mayor control en la propuesta formal. Libertad que se concreta en guiños y referencias a su propio cine. Por ejemplo, la escena de *La señora del intendente* en la que un comité de censura llega al despacho de Pepe Arias e Isabel Sarli para prohibir la exhibición de un ciclo de películas de Armando Bó e Isabel Sarli. O la escena en la que ante la lista de invitados para el casamiento se nombra a "los Mentasti" y la Sarli los califica de "grasas". O los raptos de humor dirigidos a la "Generación del 60", citada en el momento de *Y el demonio creó a los hombres* en que Isabel Sarli, luego de serle infiel a su esposo, vuelve a la casa donde lo encuentra en la cama leyendo a Sartre, y lo seduce bailando un cha cha cha. Estos desprejuicios y juegos con que Bó filmaba sus películas —¿por qué no tomar su cine como un divertimento jugado por un chico?— encuentran su máxima expresión en los diálogos y frases emblemáticas de *Carne*, en la utilización de boleros con imperiosa finalidad narrativa y en la manera de contar las historias con fundidos encadenados para repentinamente acelerar la imagen y provocar así una ruptura, como si se tratara de un producto del "slapstick". Estos criterios estéticos, clásicos y experimentales, que revelan a Bó como un autor total, tienen el control de la particular mirada del director. A partir de *Fuego* —el primer éxito internacional del dúo y la primera película que se explota comercialmente en Estados Unidos—, Bó aprovecha su material al máximo y termina la elaboración de la película en la sala de montaje, no solo por la rapidez con que filma sino también, y esto es lo más interesante, para lograr un resultado final que poco tiene que ver con lo planificado de antemano. Si hasta *Fuego* los guiones no eran esenciales, ahora las historias son mínimas y solo existen como excusas argumentales que finalmente se convertirán en una narración en la labor de montaje. A esta segunda etapa también pertenecen *Embrujada* y *El último amor en Tierra del Fuego*. La primera, realizada al poco tiempo de *El bebé de Rosemary* de Polanski, además de los temas que se reiteran película tras película, propone la leyenda del Pombero, un personaje mitológico que asusta y atrae a Ansisé. En este pequeño y terrorífico film, de poco más de una hora de duración, Bó recicla su propio material, ya que



Isabel Sarli y Armando Bó en *La mujer de mi padre*

antes de que Anisís quede embarazada del Pombero y este la posea para asesinar, Bó intercala varias imágenes de *India*, una de sus primeras películas. En *El último amor en Tierra del Fuego*, Isabel Borjas es una actriz retirada que llega a esa inhóspita región para buscar su amor definitivo y también para repasar su vida como estrella de cine. Bó mete todo como si fuera un guiso: imágenes de *La diosa virgen* y de *India*, retazos de super 8 sobre un viaje real de la pareja a China, baños de la protagonista en otras películas, fotos fijas de revistas con Isabel Sarli en la portada y fragmentos de una multitudinaria avant-première, todo esto mientras se escucha un bolero o atruena el grito salvaje de “¡Isabel, Isabel!”. También en *Una viuda descocada*, Bó incluye la voz del personaje de Pepe Arias en *La mujer del zapatero* para dar unidad y cerrar la trilogía dentro del género. Este salvajismo en lo formal, donde el escaso nuevo material se monta con pedazos de una filmografía anterior, también se manifiesta en el uso indiscriminado del plano y contraplano, y en el marcado despojamiento de todo lo que rodea a Isabel Sarli y al hombre que la desea. Si en las primeras películas, Bó estaba descubriendo el cine como un Méliès realista, en las últimas trabaja con la autorreferencia y la libertad de un realizador experimental. No descarta ningún material, filma mucho menos y repite tomas y escenas con el único objetivo que recorre esta última etapa de su obra: filmar distintos documentales y documentar en imágenes la vida de una estrella llamada Isabel Sarli.

Muchos se preguntaron qué habría sido de Armando Bó sin prohibiciones, censuras y persecuciones. Imagino que jamás habría traicionado su forma de hacer películas y que seguiría

alejado de toda moda y coyuntura política, social y estética. La coherencia marcó el estilo de un cine popular y nunca populachero, expuesto a los tabúes de una sociedad reaccionaria que aún se intimida con los desnudos de Isabel Sarli en una serie de películas que podrían exhibirse por Cablín. Lo que nadie podrá pasar por alto es la identificación inmediata que sigue provocando su cine. Cuando Isabel Sarli, acosada por los hombres, vuelva a emitir el clásico “¡déjeme!” o cuando suplique “¡váyase, canalla!”, implorando que aparezca Armando Bó y la salve, se sabrá que estamos ante un film único realizado por un director de cine, una definición que, por cierto, no les cabe a muchos de sus colegas. ■

Filmografía*

El trueno entre las hojas (1957); Sabaleros (1958); India (1959); Y el demonio creó a los hombres (1959); Favela (1960); La burrerita de Ipacarai (1961); Lujuria tropical (1962); La diosa impura (1963); La leona (1963); La mujer del zapatero (1964); Los días calientes (1965); La tentación desnuda (1965); La señora del intendente (1966); La mujer de mi padre (1967); Carne (1968); Desnuda en la arena (1968); Fuego (1968); Extasis tropical (1969); Embrujada (1969); Fiebre (1970); Intimidaciones de una cualquiera (1971); Furia infernal (1972); El sexo y el amor (1973); La diosa virgen (1974, Dirk de Villiers); Una mariposa en la noche (1975); Insaciable (1977); El último amor en Tierra del Fuego (1978); Una viuda descocada (1980).

* Salvo aclaración, todos los films son de Armando Bó e Isabel Sarli.

Bó por Bó

Explosivo, lengualarga, maleducado, extrovertido y coherente son algunos de los calificativos que recibiera Bó cuando opinaba sobre cine, sobre sus películas, sobre la censura, sobre el país y sobre cualquier otro tema. Aquí, una selección de sus pensamientos.

Cine. El cine es un momento de inspiración, no un momento económico.

El trueno entre las hojas. Cuando en el Hindú estrenamos *El trueno entre las hojas*, en un cine de al lado estrenaban *Pasaron las grullas*, una película rusa. En aquel entonces, todavía se podía pasar en auto por la calle Lavalle. Y yo propuse: "vamos a pasar por el frente del cine, para ver cómo está, cómo arranca". Porque todo el mundo siempre va a ver cómo arranca su película. Y fuimos en el coche por Lavalle, Isabel, el gordo Motti y yo. Cuando llegamos vimos una cola que era un desborde y dijimos: "¡mirá qué éxito tiene la película rusa!". Pero cuando nos acercamos y vimos que era para *El trueno*, nos pusimos a llorar. Lo juro. Yo lloraba como un chico y decía: "¡no puede ser, no puede ser!".

Fuego y Fiebre. *Fuego* me costó 15.000 dólares. ¡Y *Fuego* la hice en catorce días! Fui una semana al Sur, vine para acá, filmé otra semana en la quinta de Isabel y ¡buenas noches! Yo no digo que haya sido extraordinaria. Yo nunca he hecho un cine extraordinario, pero son películas que marcaron una época. *Fuego* fue la primera película sexual. Digan lo que quieran, pero *Fuego* fue un impacto atroz. ¡Y cuando se estrenó acá, se estrenó con dos actos menos! En cambio en el extranjero fue una conmoción. ¡Estuvo catorce semanas en Broadway! ¡Se estrenó en 83 salas! Y tuvo una página en el *New York Times*. ¿Cuándo una película argentina tuvo una página en el *New York Times*? ¡Y también tuvo su crítica! No fue muy laudatoria, no fue muy elogiosa, pero fue constructiva. No me la derrumbaron, le encontraron méritos. *Fuego* y *Fiebre* son las dos películas argentinas que se han dado en más cantidad de países. *Fiebre* estuvo nueve semanas en Nueva York. Y yo pienso que me la copiaron. Fue la primera vez que en el cine se tocó el tema de un ser humano enamorado de un animal. ¿Por qué acá la vieron como degenerada a la película? Yo la hice en base a un hecho real. Fuimos a un haras de Pergamino, pero yo iba a filmar otra historia. Una historia de campo, de estancia. Típica. Pero una mañana, cuando me despierto, escucho el bramido, el resoplido de los caballos que se acoplaban. Me puse la bata

y fui a verlos. Cuando los vi, me dije: ¡esto es la película! Entonces agarré al que cuidaba los caballos y le pregunté si conocía la historia de alguna mujer que allí se hubiera calentado con los caballos. Me dijo que conocía varias. Y me contó de una que, cuando estaban los otros dueños, había estado en una juerga y se había vuelto loca por un caballo, que lo venía a ver todas las mañanas, que lo acariciaba. ¿Ah, sí?, me dije yo. ¿Y qué más?, le pregunté. "Y después lo vendieron como padrillo. Y ella se fue con él, a los Estados Unidos." Cuando me contó eso, agarré la máquina de escribir y ¡chau! Y *Fiebre* es conmovedora. Tiene una fuerza sexual de la puta que lo parió. Es una historia humana como cualquier otra. Es la historia de una mujer que está enamorada de un caballo, de la virilidad de un caballo. Y así quedó en mi película.

Isabel Sarli I. Y abrimos el camino con *La burrerita*, que se estrenó en Nueva York el 4 de julio. ¡40 grados de calor! El cine se llamaba Alba. Yo le pedí a Isabel que fuera vestida de largo. Y ella me dijo: "¿cómo voy a ir vestida de largo a las dos de la tarde?". Pero a las dos de la tarde, con Isabel vestida de largo, llegamos a la puerta del cine. No había nadie. Trucco, que nos esperaba en la puerta del cine, nos abrazó llorando. La sala estaba llena. Y eso que era un cine que tendría de 2.500 a 3.000 localidades. Fue emocionante. El éxito de Isabel no lo propició nadie. Lo propició el público, aceptándola, idealizándola. Cuando ese día salió al escenario, no sabía hablar. Ella no era actriz, no tenía ni la menor idea. Y yo me paré detrás de ella y despacio le iba apuntando lo que tenía que decir: "estoy muy contenta de estar con ustedes, en un día como el de hoy, que es la fiesta patria de los Estados Unidos...". Y ella lo repetía. De pronto, se daba vuelta y me preguntaba: "¿qué más digo?". Eso me hizo acordar un poco lo que pasó ahora con Bo Derek.

Leopoldo Torres Ríos. Fue la fuente inspiradora de todo lo que yo he podido hacer en el cinematógrafo. Es por eso que no creo ni en las academias ni en las universidades que enseñan cine. Porque el que no siente nada, por más que aprenda, será un maravilloso teórico, pero un

pésimo realizador, un pésimo productor. Yo todo lo aprendí de una universidad maravillosa: Leopoldo Torres Ríos. El fue un predecesor del neorealismo italiano.

Críticos I. Sammaritano me contó que durante la visita de Mai Zetterling al país, ella pidió ver películas argentinas. Entonces, algunos críticos, como broma, le mostraron *Carne*. Pero ella dijo que de todas las películas argentinas que había visto, *Carne* le pareció la única auténtica y que era la única que le había interesado.

Guión. Yo no creo que una película se tenga que escribir en un escritorio. Las películas tienen que hacerse en el lugar de filmación. Hasta ese momento, yo sueño con la película, pero cuando llega ese momento, tengo que hacerla.

Amistad I. No puedo ser amigo de los que no soy amigo; ni puedo admirar a quien no admiro. Aunque este puede haber sido mi mayor tropiezo en la carrera del cine. Yo tendría que haber sido un poco más falso y, en un momento dado, haberme puesto en intelectual. Leía unos cuantos libros de Kafka; hablaba sobre temas intelectuales —no hablaba tanto como lo hago, porque soy un charlatán—; no me deschavaba tanto y, por ahí, hubiera engrupido a alguno de que podría entrar en la élite intelectual.

Su cine. Mis películas siempre tienen algo, aunque sea alguna secuencia, que obliga a la gente a comentarlas. Y es, quizá, porque muchas de esas secuencias yo las siento en el momento. A veces, cambio una situación que figura en el libro, por algo que siento en determinado momento. A veces acierto, a veces no, porque si acertara siempre sería Dios. Y Dios no soy. Pero por lo menos intento hacer algo original, porque creo que el cine es un arte que tiene que ser original. No puede ser, por ejemplo, que muchos directores argentinos que conozco se hayan encerrado entre cuatro paredes para ver las películas de Bergman y estudiar los encuadres. Eso sí que nunca lo hice. Además, yo nunca hago encuadres, porque encuadro cuando estoy filmando. Ese es mi modo de hacer cine.

Actriz y estrella. Ahora quisiera aclarar

la diferencia que hay entre una estrella y una actriz. Una mujer puede ser una gran actriz, pero puede no ser una estrella. Puede ser una gran estrella, pero no necesariamente actriz. Isabel está en el término medio. Es estrella y como actriz se defiende. Es natural. Es por eso que llegó, por su naturalidad y por su personalidad. Hay otras mujeres que se esfuerzan por ser estrellas, pero no van a llegar nunca porque no tienen ángel, porque no tienen atracción de estrella. Y eso lo tiene Isabel. Será también por sus pechos, por su cara, por su físico o por su espíritu, pero ella impacta en todos los lados a los que va. Ella brilla con luz propia.

Pseudo. Yo creo que acá el que jode es el "pseudo". El pseudointelectual, el pseudobien, el pseudoprodutor, el pseudodirector, el pseudocaca. Esos son los que más joden.

Censura I. En una oportunidad, con la calificación de *La mujer de mi padre*, estuve durante siete meses yendo a buscar casi diariamente el certificado. Entonces, el escribano Ares me pidió un nuevo corte en una secuencia donde Isabel, desnuda y de espaldas a la cámara, va a bañarse a las cataratas del Iguazú. Yo le dije entonces que en *Zorba el griego*, Anthony Quinn también se bañaba desnudo en una misma toma, donde se alejaba de espaldas y se le veía el culo. La respuesta fue la siguiente: "el culo de Anthony Quinn no es perturbador. El de Isabel Sarli sí". Gran pelea. Insultos, creo que algún bollo, juicio criminal por desacato y todo lo demás.

Amistad II. El gremio de Actores, Directores y Productores no quiere ir a protestar públicamente, ni apoyarse unos con otros... ¡Cómo se van a pelear con la vaca lechera que es el Instituto del Cine, que, a la larga, es el único que puede darles dinero para producir! Hay que comer, ¿no es cierto? ¡Y no solo comer! Hacerse ricos, a expensas de créditos y subsidios, por producir los bodrios que en el 90% de los casos se producen en el país. Y digo bodrios, sin dejar de pensar en los míos, solo que —también en el 90% de los casos—, los produje con mi plata, sin pedir nada.

Torre Nilsson I. Yo tuve discrepancias de nivel —diría— profesional, públicas con Torre Nilsson. Que conste que estoy diciendo todo con absoluta sinceridad. En un baño de los laboratorios Alex nos encontramos poco antes de morir él. Serían veinte días, un mes antes... Nos dimos un abrazo y me dijo: "Armando, yo me voy a morir, pero llevo la amargura de todo lo que me han hecho sufrir los institutos oficiales". En otras palabras, charlamos largo y tendido y nos dimos un abrazo. En realidad supe que a "Babsy" no lo vería más. No sé si a mí me va a pasar lo mismo, porque con la mala sangre que me he hecho, debo tener —quizá— más salud que "Babsy", porque me pasaron muchas cosas peores.

Isabel Sarli II. [En *El público quiere*

saber, Bó y un panelista.]

—Armando, usted es casado y con hijos grandes.

—¡Pero no me hablen más! ¡Hablá de cine y dejá de jorobar!

—Sin embargo, aparece siempre al lado de Isabel Sarli, ¿por qué?

—¿Y a vos no te gustaría estar al lado de Isabel Sarli?

—No, no, no.

—¿No te gusta?

—No.

—¿No te gusta? ¡Y sos tarado, entonces!

Funcionarios. Creo que uno, que es profesional, no puede estar en manos de un comodoro, de un capitán, de un funcionario que decida tu suerte económica... Yo no sirvo para ser obsecuente o un chupamedias y andar de cóctel en cóctel con funcionarios para que me den un crédito.

Censura II. En la Argentina no se hace cine erótico. Ni el mío lo es. ¿Cómo lograr los climas propuestos entre corte y corte? En Estados Unidos vi *Mujeres apasionadas*, una película que me maravilló. Cuando la volví a ver aquí le faltaban dos actos. Recuerdo que en la sala me encontré con Mario Soffici y le pregunté qué le había parecido. "No entendí lo que quiso decir el director", me contestó. "Claro, cómo va a entender si le falta el veinte por ciento. ¡En vez de criticar al desgraciado director habría que ponerles una bomba a los señores de la censura!"

Cine de autor. Me descompongo cuando veo cine nacional. Quizá, por eso, el film argentino que más me interesa sea *Fuego*. Por algo tuvo semejante repercusión internacional. Del cine extranjero me importaron *La noche y Blow-up*, dos películas del genial Antonioni. La desgracia es que acá todos trataron de imitarlo. Con mis films no quiero imitar a nadie. Tal vez sean malos, pero son míos.

Críticos II. La crítica es ridícula, francamente ridícula. Está realizada por eunucos mentales, resentidos y pretensiosos, o por frustrados realizadores o por los mocosos de turno recibidos en alguna escuela de periodismo o por los señores bien pagados cuyos sueldos figuran en el plan promocional de alguna empresa. La crítica argentina está ya tan desacreditada que nadie va o deja de ir al cine por lo que ella dice. ¡Es la vergüenza del cine nacional! Crítica es, aquí, sinónimo, de amistad, public relations, trato y alguna cosita más.

Torre Nilsson II. A Torre Nilsson lo descubrí yo; es un muchacho capaz que cierto día se avivó de esa onda de cine intelectual, festivalero, y fabricó varios fracasos comerciales muy premiados en los festivales. Su cine es un cine de imitación de los grandes realizadores mundiales. Sin embargo, lo respeto como persona y lo quiero. El también me quiere a mí. ¿Pero qué querés con la crítica? Ella dirá, por los siglos de los siglos, que yo soy un director

comercial y merezco palos y que Torre Nilsson es un realizador intelectual y hay que elogiarlo.

Erotismo y pornografía. Yo no puedo hacer más sexo del que hice porque llegaría a la pornografía. Del italiano Tinto Brass hace poco vi *Calígula*. Si quiso repugnar a la gente lo logró. Mostró la barbaridad de una época pero yo no tengo ganas de ver eso. Me levanté y me fui. El erotismo logrado excita para que el público salga caliente del cine y haga ¡pppp!... pero *Calígula* deja frío a cualquiera.

Moral. En este país quisieron arreglar la moral a costa de mis películas. Yo me pregunto hasta qué grado la presencia de Isabel pudo perturbar a los señores como para hacerme pasar tantos fines de semana en una comisaría.

Sexo. Te pongo el problema del Japón. Ahí el problema sexual está tratado a alto nivel. Ellos precisaban, después de la guerra, tener gente. ¿Y cómo lo hacen? No lo van a hacer por un tubo. ¿No? Ni por moral ni por moralidad. ¡Tiene que coger la gente! Una vez al año en Nagoya (no "Magoya", ¿eh?) ¡Nagoya!... en el centro de la plaza hay un gran fallo que es el símbolo de la fertilidad humana y los procesantes desfilan con velas que son falos...

Independiente. [Sobre Dirk de Villiers, director de *La diosa virgen*.] Vos sabés que el director era un hinchapelotas. Era de esos que miran un rato largo por el visor y vos sabés que a mí me pone nervioso porque yo trabajo. Y este tipo pretendía que Isabel y yo dijéramos la letra en inglés. Entonces nos daban el libro en fonética para que estudiáramos y después encajara bien en el doblaje, y el primer día nos lo aguantamos, pero después me cansé y le dije: "míster, así no va". ¿Y sabés qué hicimos? Arreglamos con Isabel y nos hicimos toda la película recitando el equipo de Independiente. ¿Te imaginás una escena de amor? Yo la miraba y le decía: "Santoro, Sá y Pavoni". Y ella me contestaba: "Comisso, Raimondo y Semenewicz". ¡Y salió bárbara!

Testamento. Ya tengo sesenta y cinco años. Hace cuarenta que estoy en el cine. He producido cuarenta y tres películas. Y desearía, para todos los que me siguen en el camino del cinematógrafo —que evidentemente seguirá su destino—, que no les toque sufrir ni la mitad, ni la décima parte de lo que yo he sufrido por culpa de los censores de turno.

Selección de textos: Gustavo J. Castagna

Fuentes: *Armando Bó, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, por Rodolfo Kuhn (Ed. Corregidor, 1984); *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*, por Jorge Abel Martín (Ed. Corregidor, 1981); revista *Claudia* (noviembre, 1972); revista *Redacción* (febrero, 1979); revista *Planteo* (septiembre, 1980) y diario *Crónica* (14-9-80). ■

Carl Theodor Dreyer (1889-1968) es uno de los directores más prestigiosos de la cinematografía universal. También uno de los más desconocidos. La edición en video de dos de sus películas, Dies Irae y Gertrud (a las que pronto seguirá Ordet), estimula una mirada sobre su obra y su figura, al mismo tiempo que plantea un desconcierto y una perplejidad radicales. Dreyer es un director difícil como pocos: su síntesis del clasicismo y la modernidad no ha sido igualada pero tampoco es sencilla de reconstruir conceptualmente. Para intentar hablar de Dreyer y tal vez para mostrar que nos fascina y nos supera, presentamos aquí un artículo y una pequeña recopilación de textos sobre el director danés.



El faro del fin del mundo

por Eduardo A. Russo

*Padre: ¿Qué significan esas velas?
Johannes: Son para que mi luz pueda brillar en la oscuridad
Ordet (La palabra)*

Lejanía de Dreyer. Difícilmente haya en la historia del cine una figura de rareza tal como la de Carl Dreyer. Aunque es considerado en forma unánime como uno de los más grandes realizadores, su obra ha provocado —en forma comparativa a la de aquellos con quienes se lo suele equiparar— pocas incursiones en su estudio. Incluso sus películas no suelen abundar en antologías o revisiones. Como si Dreyer intimidara en forma serena pero constante. Su obra y figura en conjunto —lo que no ocurre con cada una de sus películas en particular, que convocan a la visión reiterada y a la infinita conjetura— parecen comportar algo de inasible, o más bien, de intratable. Acercarse a Dreyer acaso implica compartir una maniobra de alejamiento; del cuerpo principal de la historia del cine —a la que sin embargo pertenece, pero desde un lugar altamente atípico— pero también de las convenciones que hablan de la organicidad de una obra, o de las líneas de fuerza con las que se supone uno puede armar una biografía. Extrañeza de Dreyer, propicia a la metáfora del faro solitario que ilumina desde lo casi inaccesible, rodeado de oscuridad y niebla espesa. Revisar la filmografía y la historia —pública y privada— de Dreyer comporta ahondar en un apartamiento en el que concurren la voluntad personal y determinaciones extrañas. Algo de inacabado habrá en este perfil que no puede asumir otra forma que la del bosquejo.

El danés errante. Recorrer el itinerario de Dreyer desde el armado de una biografía es aún hoy materia incierta. En vida, su proverbial parquedad otorgó pocos datos (lo *publicable* de su historia privada): hijo natural de Josephine Nilsson (su padre fue un granjero sueco, patrón de su madre), Carl Theodor Nilsson quedó tempranamente huérfano. Recogido por una severa familia luterana, pronto se emancipó de los rigores adoptivos, trabajando como pianista de café y luego como empleado municipal. Hacia los 20 años, mientras hacía cursos en la universidad, ejerció el periodismo con éxito, escribiendo viñetas satíricas. Fue así como en 1912 se relacionó con la Nordisk Films y comenzó su carrera en el cine como escritor de intertítulos. Lo que encaró como refuerzo económico (“hubo un tiempo en que hacía periodismo por la mañana y cine por la tarde”, declararía luego) pasó pronto a ocupar más tiempo; empezó a retocar historias, a adaptar novelas, a escribir guiones. Así abandonó el periodismo y, de lleno en el cine, también se dedicó al montaje. Hacia 1916 su injerencia era tal que en el estudio (que para entonces producía un centenar de películas por año) era “consultor técnico y artístico”. En 1919 Dreyer debutó con *El presidente*. Fue el año de *Pimpollos rotos*, de Griffith, y con ella fue comparada. Al año siguiente, inspirado en la *Intolerancia* de este último, filmó

Páginas del diario de Satán, un proyecto sombrío y ambicioso donde a través de cuatro episodios históricos narra las maniobras del Demonio para conquistar el alma humana. Poco más tarde viajó a Alemania, donde tomó contacto con actores rusos en el exilio que profesaban el método Stanislavsky y con el *Kammerspiel* de Max Reinhardt. Fue a esta última escuela donde se acercó en *Amo y señor* (1925), que lo hizo conocido a escala europea; el éxito le hizo acceder al ámbito francés, donde se le ofrecieron dispendiosos recursos para filmar, a elección, la historia de Catalina de Médicis, María Antonieta o Juana de Arco. Descartó para la elegida el guión ya escrito por otro y se apoyó directamente en las actas del proceso de Rouen. El resultado fue el último gran film del cine mudo, celebrado como excepcional hasta por la crítica más obtusa. Pero a la vez, *La pasión de Juana de Arco* fue en cierto sentido una película maldita, que no encontró en las salas a su público. Dreyer parecía ahora demasiado extraño. ¿Era el mismo que poco tiempo atrás se había erigido en la figura relevante del cine europeo? *Vampyr* (1932) es una película inclasificable que algunos prefieren incluir en el *horror film*, mientras que otros la consideran cine experimental (aunque lejos parece estar la impronta dreyeriana de todo gesto vanguardista: ni el presunto expresionismo del cine de Weimar, ni la vanguardia poética contemporánea a su llegada a Francia parecen haber dejado huellas visibles en su cine). Producida de modo marginal con el aporte monetario de un barón con inquietudes artísticas (el que interpretaría al David Gray del film), está basada lejanamente en relatos de Sheridan Le Fanu (componiendo una historia original, y no, como suele consignarse, ejecutando una adaptación de *Carmilla*). Con el decisivo apoyo del fotógrafo Rudolph Maté (quien ya había iluminado *La pasión de Juana de Arco*), se rodaron tres versiones: en francés, danés y alemán. El estreno de esta obra clave en la transición del mudo al sonoro redobló el anterior fracaso de público y el quiebre se precipitó; Dreyer se sumergió en una larga crisis depresiva que lo llevó a una clínica de rehabilitación, y comenzó la larga era de los proyectos trunco (uno en el África: *Mudundu*), que incluyó una vuelta al periodismo en Dinamarca para hacer crítica de teatro y crónicas de tribunales y un corto romance con el documentalismo británico, como no podía ser de otro modo (Dreyer y Grierson no prometían una alianza muy feliz). La notable repercusión de *Dies Irae*, en 1943, pareció poner fin a la etapa pero solo momentáneamente, dado que un año más tarde *Dos seres* —filmada en Suecia— fue otro estridente fracaso. No obstante, Dreyer no cedía: mientras preparaba un guión sobre María Estuardo, trabajó en un conjunto de documentales para el gobierno danés. En ese grupo se destacó un curioso film fantástico bajo la máscara del cine didáctico, de educación vial: *Alcanzaron el ferry* (1948). Una pareja de motociclistas intenta superar una obstinada camioneta en la ruta, sin saber que el conductor es la misma muerte. Quieren

llegar al ferry, y al final arriban, aunque en sendos ataúdes. Es por entonces que el Estado le otorga la administración del cine Dagmar, que ejercerá durante años, y que comienza a cobrar forma el proyecto que le llevaría el resto de su vida: una vida de Jesús.

En 1953 Dreyer conmovió el Festival de Venecia con su *Ordet* (*La palabra*), basada en el relato de Kaj Munk y acaso la más enigmática de sus películas. Si *Dies Irae* conservaba (rasgo infrecuente en su cine a partir de *La pasión de Juana de Arco*) cierto extraño academicismo en sus referencias pictóricas o en su planificación normalizada —contrapesado por su atmósfera perturbadora y una trama de rigor ejemplar, apoyada en la intensidad actoral de Lisbeth Movin—, *La palabra* parece tomar forma de un modo tan soberbio como solitario, en un anacronismo donde algunos vieron resabios del mudo y otros puntas de decidida modernidad. Lo cierto es que *La palabra* parece desarrollarse en *otro tiempo* que el del cine de su época. Fenómeno que una década más tarde corroboraría *Gertrud*. Realizado en 1964, con una recepción desastrosa, fue el último film de Dreyer. La futura película sobre Jesús absorbería sus últimos años, aprendiendo hebreo, viajando a Palestina para buscar escenarios naturales y actores. Cuando parecía haber encontrado la tan perseguida financiación, murió en Copenhague, un 20 de marzo de 1968.

Los ciclos dreyerianos. Al repasar la filmografía de Dreyer se distingue una brecha que separa dos períodos bien definidos. El que va desde su comienzo hasta *La pasión de Juana de Arco* y el que le sigue, desde *Vampyr* hasta su último film, *Gertrud*. Un ciclo inicial que, luego de realizar el guión de más de 20 films —la mayoría exitosos— y comenzar una carrera lo más auspiciosa posible con *El presidente* dentro de la entonces álicaída industria danesa, le permitió realizar allí, en Suecia y en Alemania un promedio de un film por año. Hasta 1928, un total de ocho películas (entre las que destacan, aparte de las citadas, *La viuda del pastor*, *Mikael*, *La novia de Glomdal* y *Ama a tu prójimo*) contrasta dramáticamente con las cuatro que haría en los 40 años restantes de su vida. El promedio había pasado a una por década. Lo cierto es que el período que abre *Vampyr* —una de las más enrarecidas obras que ha producido el cine en general— y que integran *Dies Irae*, *La palabra* y *Gertrud* no se presta fácilmente a la mirada sistemática. Estilísticamente distantes, como si ensayaran poéticas diferentes, parecen constituirse en hitos de un tránsito que se adivina solo parcialmente.

En una célebre entrevista, Dreyer insistió ante Delahaye en formular algo así como su Tao: “es necesario fracasar algunas veces, es necesario dar muchos rodeos, a la derecha y a la izquierda, para descubrir por fin dónde queda el camino verdadero. Y ese es todo recto”. Hay quien lo ve como paradigma del artista romántico, solitario, evolucionando hasta abismarse de su época, creando para otro tiempo. Tal vez es más preciso advertirlo tensionado por las dos líneas espirituales que en el siglo XIX pusieron a la vida y cultura de Dinamarca en dilema constante, la de la Misión Interior, orientada por las enseñanzas de Kierkegaard, y la de la Gracia Divina, gestada a partir de la obra del reformista Grundtvig. Si bien explícitamente Dreyer adhería a la luminosa concepción del segundo, algo en su interior parecía tender a la soledad kierkegaardiana, al descontento permanente con el mundo de aquel que en las últimas anotaciones de su *Diario* concluía que “el fin de esta vida consiste en alcanzar el más alto grado de desapego por ella”. Aunque sería equivocado desprender de esto la necesidad de una mirada religiosa al cine de Dreyer: sus películas no solicitan la creencia, más bien la confrontan con una fundamental incertidumbre. En ese punto es donde coinciden —por caminos diversos— sus mayores obras.

Más allá de la búsqueda estilística, algunas decisiones

formales de Dreyer se mantuvieron a lo largo de su carrera. El trabajo sobre los blancos (extrañamente asociados a los momentos más pavorosos de sus películas), desde la límpida mazmorra donde la tortura aguarda a Juana de Arco, hasta la muerte del médico maligno en *Vampyr*, la habitación de la doble muerte de madre e hijo en *La palabra* o los momentos más desgarradores de *Gertrud*, todos ellos están bañados de un blanco espectral. Además, están las mujeres: hay una línea directa entre Juana, Leonie en *Vampyr*, la Anna de *Dies Irae*, Inger en *La palabra* o *Gertrud*: todas ellas comparten cierta cualidad de *medium*. Entran en conexión con una zona vedada al resto de los mortales, ya sea por medio de una maldición, la hechicería, el éxtasis religioso o amoroso. Sus miradas se pierden en un horizonte que solo ellas advierten. Y a propósito: así como *La pasión de Juana de Arco* se apoya exclusivamente en el enlace de miradas, *Gertrud* lo desafía a lo largo de todo su transcurso. No solo sus personajes no se miran, sino que el espacio los cuenta como espectadores de una dimensión incierta. *Gertrud* solo accede a mirar fijamente a otro humano (su amigo Axel) ya anciana, cuando el amor ya ha pasado.

Al cierre de su período mudo, Dreyer había logrado con *La pasión de Juana de Arco* el curioso doble objetivo de su consagración artística y la certificación de su extrañeza. Casi todos coincidieron en destacar lo que puede apreciarse como una experiencia extrema en la construcción del espacio cinematográfico a partir de primeros planos. Siempre se ha resaltado de este film su rodaje cronológico, de acuerdo al avance del proceso a Juana, el obsesivo rigor en la reconstrucción histórica, la ausencia de maquillaje en los rostros, la tensión extrema en sus actores que vuelve cuasidocumentales a las emociones captadas por la cámara. Pero no obstante su armado a partir casi exclusivamente de los rostros inmediatos, *La pasión* incluye algunos planos desconcertantes, como un paneo a lo largo de una calle que invierte completamente el horizonte en la pantalla. Película cuyo drama se desarrolla en un espacio donde no se puede hacer pie, es la contrapartida perfecta de *Gertrud*, tan incomprendida en 1964 como había sido la *Juana* de 1928. En este último caso, los aproximadamente 1.200 planos que *La pasión* contiene en sus 77 minutos quedan transmutados en menos de un centenar de planos para una película considerablemente más extensa.

En un muy interesante ensayo publicado al filo de los 80 (“Carl Dreyer: The Major Phase”), Noël Burch intenta destacar, en una argumentación brillante aunque no del todo convincente, la lucha de su obra contra el cine de transparencia (retomando algunas razones esgrimidas en su acercamiento al cine de Ozu). Otros se han empeñado en considerar una supuesta contradicción entre lo experimental de su estilo y cierta cosmovisión conservadora (desprendida, por supuesto, de un análisis temático y de contenido más bien *literal* de su cine). Pero aquí la propuesta de Burch se consolida al advertir una tensión entre la carnalidad de los personajes, objetos y espacio de su puesta en escena, en perpetuo conflicto con un contexto espiritual que tiende hacia lo abstracto. Sus películas parecen avanzar hacia una cierta idea de despojamiento extremo en lo cinematográfico. Entre otras cosas, parecía hablar de ello con Michel Delahaye, en épocas de *Gertrud*: “Hoy día, cuando trabajo, el film ya se monta en mi cabeza, a medida que hago las tomas. El montaje forma parte de la dirección”.

Penúltimas versiones sobre Dreyer. En su reveladora biografía (*Carl Theodor Dreyer, né Nilsson*, Ed. du Cerf, 1982), Drouzy encaró el lado oscuro de la infancia dreyeriana, cuyos avatares parecen extraídos del género cinematográfico al que su país dio contornos decisivos: hay allí peripecias de una truculencia digna del más oscuro melodrama danés, con sus



niños torturados, víctimas universales. Luego de que en vida Dreyer perseverase en una obstinada renuencia a dar algo más que los datos indispensables para formular su biografía oficial, Drouzy investigó y reconstruyó una historia en la que el hijo ilegítimo, luego de ser abandonado por su madre (que pronto se suicidaría envenenándose con fósforos), fue adoptado por una familia que lo educó cotidianamente en el rigorismo y el fomento de una culpa inexorable. Luego de reescribir la novela familiar dreyeriana, Drouzy, en los últimos años, aportó otros delicados elementos sobre la historia privada del maestro, especialmente en relación con su vida familiar. Son en particular estremecedores los relativos a su hija Gunni (cuya vida fue de joven y promisoría actriz teatral a enferma neurológica por sífilis avanzada, internada y “recuperada” mediante lobotomía), última sobreviviente de los Dreyer.

La hipótesis de Drouzy, una autoridad biográfica en lo que a Dreyer respecta, es no obstante algo antojadiza. Considera la paradoja del autor consagrado íntegramente a su trabajo y

confinando al hogar a su esposa Ebba como un extraño remedo de aquel *Amo de la casa* que lo hiciera célebre internacionalmente, incurriendo tal vez inconscientemente en la tiranía doméstica que parecía denunciar en sus films. Tentaciones de la explicación biográfica unidas a la interpretación de contenidos cinematográficos. El deceso de Gunni en 1990 y su férrea decisión de conceder *todos* los bienes de su padre a una sociedad protectora de animales (en memoria de Puck, el terrier de la familia) privaron a la cinemateca danesa de documentación única que habría iluminado muchos puntos oscuros en la trayectoria de Dreyer. Las reconstrucciones del biógrafo a partir de testimonios de compañeros de trabajo (no contaba con amigos) muestran a un hombre torturado, con tempranos, irresueltos y mayores padecimientos que lo que estipulaba la visión tradicional. Pero seguramente no será la última versión. Por otra parte, y lo más importante, están las películas; al menos algunas. Por fragmentos, en forma inestable pero inequívoca, el faro —desde bien lejos— sigue iluminando. ■

El amor lo es todo

*Gertrud es igual, en locura y en belleza,
a las últimas obras de Beethoven.*

Jean-Luc Godard

Todos los films son sobre el teatro: no hay otro tema.
Jacques Rivette



Un film que no para de hablar me deja muda. Gertrud es un extenso monólogo/ensayo sobre el amor, la vida y la muerte. Un fluir de palabras y sentidos elocuentes que no se detiene hasta el hermoso plano final en el que Gertrud cierra su / la puerta. Cada línea de pensamiento que emprendo me lleva a un camino sin salida, al sinsentido. Tomemos, por ejemplo, la frase "El amor de la mujer y el amor del hombre son enemigos desde el comienzo" que escribe Gabriel Lidman y que lo llevará a perder a Gertrud. Actualizándolo, este enunciado podría ser: "El trabajo y la vida en sociedad son enemigos del amor". ¿Será Gertrud un esbozo de enunciación de lo inefable, de los deseos más profundos y primarios? Cada línea de texto de la película es sugerente y fascinante. Se sigue la lógica y la pasión de Gertrud así como la de sus amantes. Es imposible no sentir que se está tratando de expresar algo esencial, que uno no puede evitar escuchar con religiosa atención. Pero algo se escapa. Algo me enmudece. Tal vez la imposibilidad misma de que el amor lo sea todo (amor omnia), como pretende Gertrud, sea lo que me calla y me recluye en el silencio. Para superar mi silencio decidí seleccionar textos escritos por otras personas. (F. F.)



Sinopsis

Gertrud es una mujer que busca un amor igual al que ella es capaz de dar. Su primer amor, el poeta laureado Gabriel Lidman, fue también su primera decepción. A él le importaba más su carrera que el amor. Luego Gertrud se casa con un político, Gustav Kanning, a quien nunca amó verdaderamente. Lo abandona por un joven pianista pero no deja de reprocharle que su trabajo es más importante que ella. Ni su marido (Kanning) ni Gabriel Lidman logran reconquistarla. Decepcionada por el joven pianista y ya cansada de tanto sufrir, decide partir a París, en donde seguirá cursos de psicología con su amigo Axel Nygren. Gertrud se retira del amor. En el epílogo, vemos a Gertrud y a Axel Nygren, ya ancianos, reflexionando sobre sus vidas: ella no reniega de su decisión radical de aislarse del mundo. Habla de su muerte y dice que encargó una lápida cuyo único texto es "Amor omnia". Los viejos amigos se despiden para siempre y Gertrud se queda sola, esperando apaciblemente la muerte. ■



Una mujer, silencios por Fabrice Revault d'Allonnes

Gertrud lleva a esta conclusión: las más grandes obras son las más paradójicas. Todo aquí es paradoja. Comenzando por esto: es un film a la vez claro y misterioso. E incluso: hiperclásico y perfectamente moderno; exagera la palabra

hasta encontrar el silencio; *huís clos* aterciopelado pero que les da a los seres, a las cosas y a las palabras su literalidad, su densidad; visión alucinada pero de un estricto realismo (en el sentido etimológico y baziniano).

[...] ¿Cuál es el tema de este film?; y más aun, ¿qué historia nos cuenta? La de una mujer y sus imposibles amores. Pero esta historia, esos amores, ¿a qué se refieren? ¿Al egoísmo estrecho de los hombres o a la excesiva exigencia de ella? Paradoja: a los dos. Porque Dreyer tiene la inteligencia —erigiendo un monumento a la mujer y su libertad amorosa, filmando su profunda rebeldía— de tomar al mismo tiempo su distancia respecto de toda vulgata “feminista”. Si los hombres no están a la altura de esta mujer, es también porque ella se pone en la cima de un inaccesible Everest, en esferas irrespirables... O aun más, dicho de otra manera, por la pluma aguda de Pascal Bonitzer: “Para su propia infelicidad sin duda, pero también para la de ellos, Gertrud representa la castración, tanto como la verdad del amor, para cada uno de los hombres que intentan amarla”. Triple verdad que revela en efecto este film: la del amor, donde lo ofrecido no puede nunca satisfacer la demanda; la de los hombres, fracasados; la de esta mujer, que quiere todo, por lo tanto demasiado... Sin duda, Gertrud es su propia muerte.

¿Quién era Gertrud? por Maurice Drouzy

¿Es exagerado afirmar que Dreyer es un cineasta que tiene horror a la ficción? Es fácil constatar que la mayoría de sus films y de sus proyectos no realizados presentan situaciones o personajes tomados directamente de la realidad histórica [por ejemplo, *La pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae*]. Aparentemente obras de ficción, los films de Dreyer son casi todos, en distinto grado, documentales. *Gertrud* no es la excepción a la regla. El cineasta declaró que lo que lo movió a hacer el film el 13 de junio de 1962 fue la lectura, en su periódico, el *Politiken*, de un artículo que trataba sobre la obra de teatro del sueco Hjalmar Söderberg. Dreyer había tenido, desde hacía tiempo, la intención de adaptar a la pantalla una novela del mismo escritor, *Le docteur Glas*. Pero el proyecto nunca llegó a tomar forma. ¿Por qué esa mañana su atención de pronto se dirigió hacia *Gertrud*? Simplemente porque el artículo en cuestión daba cuenta de una tesis de doctorado, aparecida recientemente en Estocolmo, en la cual el autor, Sten Rein, analizaba la obra de Söderberg y probaba que era, en gran parte, autobiográfica. Gertrud no es, como uno podría haber creído, un personaje de ficción; ella existió. Este descubrimiento es decisivo para Dreyer. Se produce una especie de disparador creativo. Adquiere los derechos del libro de Sten Rein y se pone inmediatamente a trabajar. Dos años y medio más tarde, el 18 de diciembre de 1964, el film será proyectado como estreno mundial en el Studio Médicis, en París. [Gertrud se llamaba Maria von Platen y mantuvo una relación tormentosa con Söderberg (Lidman en la film) entre 1902 y 1906. El epílogo de la película, muy cuestionado en la época del estreno, está tomado textualmente de la última carta de Maria von Platen a su amigo John Landquist (en el film Axel Nygren). Maria von Platen murió sola, luego de varios años de reclusión voluntaria, a los 86 años.]

El film más moderno por Jean Douchet

Personaje insólito. Tan fuerte y veleidoso como débil. Tan atractivo como insoportable. Tan admirable como para darle una bofetada. Y Dreyer lo quiso en todas sus contradicciones. El carácter “sufragista” que le da no carece, por otra parte, de malicia. Lo considero muy cáustico con respecto al feminismo. Convierte en feminista a la más femenina de las mujeres, haciéndola insoportable; es muy astuto. *Gertrud* es también

una caricatura de la mujer. [...] En resumen, todo el film es medio-medio: medio quejumbroso, medio irónico [...] medio burlesco. Todo en matices, en decenas de tonos. De una absoluta fineza. ■

Extraído de *Gertrud* de Carl Th. Dreyer,
por Fabrice Revault d'Allonnes,
Editions Yellow Now, 1988



Una vez vi a un hombre llorar en una película. Una vez sola. Y digo bien llorar. Ocurrió un miércoles de diciembre de 1964, una hora después del comienzo de la primera función pública de *Gertrud*. [...] Dreyer es uno de los raros cineastas no misóginos (con Mizoguchi y Renoir) que saben que en el momento decisivo son los hombres los que miran hacia atrás y lloran. De furia, de impotencia y de deseo.

El estreno parisino de *Gertrud* es uno de los grandes hitos de la ceguera crítica. La prensa, considerándola una película que chocheaba, la masacró y el público no la fue a ver. Fue muy agradable estar entre los que defendieron *Gertrud* contra la imbecilidad del establishment crítico. Era una época en la que los grandes autores todavía podían ser chocantes. Dos años más tarde le tocaría el turno de ser molido a palos a Ford con *Siete mujeres*.

¿Cómo filmar lo irremediable? ¿Cómo filmarlo *todo el tiempo*? Esa fue siempre la pregunta para Dreyer. ¿Cómo filmar un mundo sin remedio imaginable salvo el amor, que no es un remedio? ■

Extraído de *Ciné journal*, por Serge Daney,
Ed. Cahiers du Cinéma, 1986

Presentación y selección de textos: Flavia de la Fuente



Los nuevos monstruos

Los Archivos X o Código X (en video) o Los expedientes secretos X (en el canal de cable Fox) o The X Files (el título original) es la serie del momento, con clubes de fans en todo el mundo y también en la Argentina. Con la nota que sigue se trata de mostrar que sus aportes al género de terror son más valiosos que los que está haciendo el cine.

por Silvia Schwarzböck

Puede ser que algunas veces la televisión esté a la vanguardia del cine. Puede ser también que lo esté a pesar suyo, pero no hay por qué negar que algunas series de la pantalla chica son mucho más interesantes que cierta producción *mainstream* actual (ver *EA*, N° 49, pp. 34-35). Dentro de este panorama deprimente, la responsabilidad de renovar el género de terror ha recaído en *Archivos X*, un producto televisivo bastante más complejo que lo que muestra su apariencia. Alguien dirá que *En la boca del miedo*, de John Carpenter, o *La última pesadilla* de Wes Craven —así y todo, un engendro menor— también intentan replantear y superar la crisis del cine de terror. Pero más allá de que la primera temporada de la serie (1993) es de por sí anterior a estas dos películas, lo que menos importa aquí es decidir sobre cuestiones estéticas como si se tratara de una carrera entre el cine y la televisión. Mientras que Carpenter reconstruye el universo de Lovecraft en una operación prodigiosa que le permite al mismo tiempo deconstruir su propia filmografía, Chris Carter —el creador de *Archivos X*— no retoma ninguna mitología terrorífica en particular ni tampoco aspira a crear una propia. Mientras que Craven les reclama a los fanáticos de Freddy Krueger que le devuelvan a su personaje para reincorporarlo al género (porque el culto lo ha convertido en una estrella pop que ya no asusta ni a los niños), Carter aporta en cada capítulo un nuevo engendro

bizarro para que se agregue inmediatamente al merchandising de la serie. Lo importante es que *Archivos X*, con sus tres temporadas en el aire, está marcando una nueva tendencia a favor de que el género de terror vuelva no a sus fuentes literarias —como si por haberse alejado de ellas hubiera perdido el don de asustar y se hubiera tenido que refugiar en la ironía del culto—, sino a sus fuentes catárticas, a ese poder liberador que tiene el horror cuando el objeto que lo provoca proviene de una ficción. Todos los fanáticos del género sabemos secretamente que la pasión que despierta en nosotros el trato con lo horripilante no es más que una medicina (de hecho, el sentido original de la palabra *catarsis* es justamente el de “purga”: eliminar del cuerpo los humores malignos para restablecer el equilibrio del organismo). Las buenas películas de terror habían funcionado siempre de esta manera: la gente iba al cine a asustarse, gritaba durante la proyección, y salía perturbada pero feliz, esperando el próximo estreno del género. De esta idea de la *catarsis* colectiva proviene también el desprecio intelectual que sufrió el terror durante mucho tiempo. Cualquier restablecimiento del orden aparece siempre como una estrategia conservadora. De ahí que la vertiente visceral del horror —considerada en un principio como una expresión contracultural— siempre haya gozado de mayor prestigio, sobre todo a partir de los años 70, cuando algunos críticos (Robin

Wood, por ejemplo) reivindicaron el *gore* en nombre de su “potencial subversivo” (ver *EA*, N° 9, pp. 33-35, y N° 32, p. 47). De hecho, en este tipo de películas (el modelo para Wood era *La noche de los muertos vivos* de Romero) había desaparecido totalmente la interpretación religiosa del mal, para dar lugar a una metáfora pesimista sobre el canibalismo social y los valores neoconservadores (cualquier duda, revisar *La masacre de Texas* de Tobe Hooper). Volviendo a *Archivos X*, la serie viene cumpliendo hasta el momento una tarea titánica: oponerse a que la mitología del terror se recontextualice en el imaginario romántico (el *Drácula* de Coppola, el *Frankenstein* de Branagh, o *Mary Reilly* de Frears serían ejemplos de esta tendencia regresiva) e intentar que recupere su prestigio convirtiéndola a la vertiente visceral del género. En este sentido, el trabajo de Carter es el de un iconoclasta: descontextualiza los mitos clásicos de la literatura de terror y los incorpora a un universo muy complejo, donde las razones de la religión (con su monserga del pecado, la condenación, la culpa y la expiación —en la variante católica—, o con su doctrina del *mal radical* —en la variante protestante—) ya no cuentan, porque en su lugar se han impuesto las razones de la *razón de Estado*. *Archivos X* enriquece el imaginario del terror con la novedad de una teoría conspirativa de la sociedad que está más cerca de *JFK* que de las intrigas





policiales a las que nos tienen acostumbrados las series de televisión. *Archivos X* pertenece al género de terror y no al policial, porque, aunque carece de una mitología propia, ha creado un universo donde el poder lucha por constituirse en un elemento sobrenatural aun cuando nunca pueda llegar a serlo. Y esta es la verdadera novedad de la serie, la que la pone a la vanguardia del cine de terror. Carter parece haber recordado que el género también puede renovarse creando una nueva paranoia en lugar de una nueva mitología. Los nuevos monstruos —podría ser el mensaje— no son los del *más allá*.

Las investigaciones de Fox Mulder y Dana Scully representan algo más que el deseo de llegar a la verdad cueste lo que cueste y enfrentándose a la institución a la que pertenecen. De hecho, si solo se movieran por estos valores no estarían muy lejos de la tipología policial a la que la TV yanqui nos tiene acostumbrados. Pero lo cierto es que ambos parecen salidos de otro lado que de la televisión, porque son demasiado *reales* para estar ahí. Son esa clase de profesionales de origen provinciano que han encontrado en la policía el límite de sus ambiciones. La historia de Scully no difiere demasiado de la de Clarice Sterling, la agente de *El silencio de los inocentes* (hasta hay un episodio infantil, contado por su madre, donde su deseo de salvar a una serpiente moribunda cobrará el mismo sentido que para Clarice el de salvar a los corderos). Mulder, a su vez, es tan melancólico, obsesivo, atormentado y paranoico que parece volcado a las explicaciones esotéricas por haber perdido la fe en el mundo de los hombres. Y aquí está la otra novedad de la serie: una estética visceral para los monstruos (donde la imagen repulsiva no esconda ninguna sensibilidad conflictuada) y una psicología romántica

—estilo *dark*— para los héroes (de hecho, la pulsión de muerte es tan fuerte en ellos, que a ambos los han logrado matar alguna vez, aunque después hayan “resucitado” por obra de ciertos cultos esotéricos). De este modo, la serie se opone por igual a las tendencias simplificadoras tanto del cine como de la televisión.

Archivos X se hace cargo de un problema que el género de terror trata siempre de ignorar: si los personajes de este tipo de historias se internan en el *corazón de las tinieblas*, sin retraerse ante el primer indicio de que al final les espera la muerte, su psicología tiene que ser tan compleja como las fuerzas oscuras que los impulsan a alejarse de la cotidianidad. El género, sin embargo, suele simplificar tanto el rol de la víctima que ha logrado casi por cansancio que el público se identifique con el victimario. En *Archivos X* vemos morir a personajes que fueron desarrollados a lo largo de varios



capítulos (como la hermana de Scully o el padre de Mulder) y que han mostrado una secreta pertenencia al mundo creado por la serie. Tampoco son simples las víctimas ocasionales, como la melancólica Lucy Householder, del capítulo “Oubliette”, que no puede sobreponerse a su infancia y decide morir para que pueda salvarse una niña que

está pasando por su mismo calvario. Pocas veces una serie de televisión transmitió tanta tristeza y tanta impotencia ante el dolor ajeno. No se trata simplemente del triunfo del mal (como pasaba en *Twin Peaks*), sino de una idea aun más pesimista: que cualquier vida puede truncarse en cualquier momento y que muchas ya lo están desde un principio, sin posibilidad de retorno.

Lo más curioso es el papel que juegan la ciencia y el esoterismo en este contexto de desolación. La serie muestra que el poder puede aliarse a cualquier cosa que aumente su capacidad de dominio, por irracional que sea. De ahí que nunca pueda descifrarse el enigma del mal, no porque su existencia sea un principio esotérico, como pretenden todas las religiones, sino porque su vigencia no necesita de ninguna explicación trascendentalista para ser comprendida. Si Carter sostiene que el gobierno norteamericano conspira contra la sociedad, sometiendo secretamente a los ciudadanos a experimentos prohibidos por la ética profesional de los científicos, no es porque crea que el superhombre puede salir de un laboratorio, sino porque está seguro de que el Estado dispone de los medios materiales para hacerlo y del aparato político para ocultarlo. En este sentido, construye ficciones paranoicas a la manera de Oliver Stone, apropiándose de la historia reciente para demostrar que la vida siempre seguirá siendo más grande que el cine. Solo que mientras el director de *Nixon* define al sistema como un “animal salvaje”, el creador de *Archivos X* lo concibe como un nuevo monstruo que se ha incorporado imperceptiblemente a la vida cotidiana y se ha convertido en el verdadero enemigo de Mulder y Scully, los últimos representantes de una raza de seres pensantes y sensibles. ■





¿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.

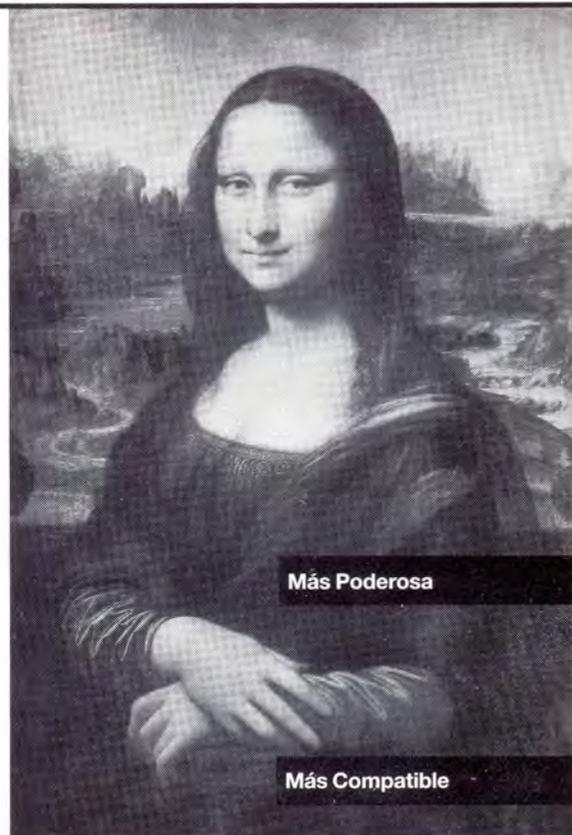
Apple Macintosh ya le lleva una gran ventaja a las demás creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan conjuntamente mejor. Por eso Apple Macintosh le ofrece multimedia más fácil de usar e instalar; trabajar en gráficas de 3-D; navegar por 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**
El poder para superarse.



Más Poderosa

Más Compatible

W Mac
Para Windows Mac
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

© 1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todos los otros nombres mencionados son marcas registradas. La información de las inversiones es según PC Week, Julio 24, 1995 y Computer Intelligence Intl Corp. Julio 1995. Algunos de estos nombres pueden referirse a compañías, marcas de software o hardware. *Programa de realidad virtual de Apple Computer, Inc. **Programa de realidad virtual de Apple Computer, Inc. **Programa de software de Apple Computer, Inc. **Programa de software de Apple Computer, Inc.

Rapsodia en azul

Félix Monti, más conocido como "El Chango Monti", es el fotógrafo de mayor renombre en el cine de nuestro país. Iluminador de La historia oficial, Gringo viejo, Sur, El exilio de Gardel, De eso no se habla y Un muro de silencio, entre otras películas, en la presente entrevista Monti se explaya sobre sus propios trabajos y sobre otros colegas de fama internacional.

¿A qué se debe que la fotografía de gran parte de las últimas producciones cinematográficas del país haya sido realizada por vos?

Creo que se debe a un problema generacional, si pensamos en directores como Puenzo, Solanas o Lita Stantic, con quienes siempre he trabajado.

¿Con quiénes aprendiste tu métier?

Me formé en una de las mejores escuelas que hayan existido en este país: Pablo Tavernero, Yunis, Aníbal González Paz, etc. Trabajé nueve años como meritorio. Eran otras épocas...

Tengo la sensación de que la fotografía de gran parte de la producción cinematográfica a partir de la democracia tiende a ser de tipo naturalista.

¿Esto es así?

En la época en que me formé con mi maestro Tavernero se empleaba una diversidad de fuentes de luz, pero era un estilo mucho más cercano al expresionismo. En ese sentido sí te puedo decir que nosotros somos más naturalistas, pero esto no deja de ser una tendencia muy general. Cada obra te propone un conflicto diferente, de la misma manera que le exige al actor una interpretación diferente. El trabajo de *La historia oficial*, por ejemplo, es intencionalmente naturalista, mientras que el trabajo de *Sur* es más bien teatral. La fotografía nunca es una estructura independiente de la estructura dramática de una

obra. También es verdad que existe una cierta imagen que podés reconocer en algún fotógrafo determinado. Pienso en Storaro, Nykvist, pero en cierta forma un director de fotografía está atado a la necesidad de expresión de una estructura dramática condicionada por el director de una película.

¿En tu caso particular tenés como premisa justificar cada fuente de luz que aparece en la pantalla?

No, para nada, la luz puede estar o no justificada, depende de la estructura dramática. Personalmente creo en la unipolaridad de luz, es decir que utilizo una sola fuente general que maneja la escena.

Seguramente es difícil precisar qué es una buena fotografía, y quizá te sea más fácil explicarnos lo que a tu entender es una mala fotografía.

Es importante entender que hay ciertas leyes que hay que obedecer. El error que puede cometer un principiante es no reconocer que su trabajo no es absolutamente libre, sino que responde a una necesidad dramática. Es como si el director de fotografía siempre estuviese jugando al ajedrez con las negras. Primero está el libreto, después está la visión del director en relación con la historia y recién ahí podés comenzar a construir tu arquitectura de luz.

Buen ejemplo de esto es el trabajo de fotografía de Storaro en *Novecento* de Bertolucci, en donde hay una relación muy fuerte entre la imagen y la estructura

dramática, fotografía e historia se fusionan. Lo mismo sucede en la colaboración de Nykvist con Bergman, o de Nykvist con Tarkovski en *El sacrificio*. Por otra parte, existe otra clase de fotografía, como pueden ser las películas comerciales norteamericanas, donde hay una fotografía por un lado, una dirección de arte por el otro y un productor que vende la película. Pero ese no es el cine que nos interesa. La fotografía es un soporte al igual que un bajo continuo en la música. Si la fotografía llega a ubicarse en un primer plano, si es más importante que el tema mismo, la cosa no funciona.

¿Te gusta nuestro cine?

Yo tuve la suerte de haber podido ver algunos estrenos del cine argentino de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Digo esto porque pienso que hay un desconocimiento de nuestro cine. Me produce mucho dolor el hecho de que se hayan perdido, literalmente, tantas películas. Los pocos positivos que se conservan están completamente arruinados. Por otra parte, el cine está actualmente tan compulsivamente manejado por el marketing y por el éxito que una película después de diez años cae en el olvido. El cine sufre de un olvido constante, y en cuanto al cine argentino, luego del incendio en los laboratorios Alex se perdió gran cantidad de material, sumada a esto la desaparición de grandes distribuidoras que conservaban grandes películas.

¿Sentiste alguna vez que tu fotografía se vio limitada por falta de medios?

No, trabajé en producciones de todo tipo en donde solo había 15 KW de luz, y en otras en donde se emplearon más de 500 KW. Las faltas en todo caso se encuentran en los proyectos. Cuando hay una estructura de producción organizada que es coherente con lo que se quiere decir y con los medios de que se dispone, esa falta no se siente.

¿Nunca te viste en la situación de tener que comprometer tu fotografía?

Nunca tuve que comprometerla en ese sentido, quizá sí en otros. A veces la mejor ubicación, el mejor momento, la mejor luz para realizar una secuencia se ve limitada por una coyuntura. Hay veces en que no es posible postergar una filmación por más que el tiempo haya trabajado en contra.

¿Cuál es tu relación con los laboratorios?

Realmente creo que toda mi carrera se la debo al jefe de laboratorio de Cinecolor y por otra parte a Alejandro Pérez, que trabajaba como colorista. Ellos fueron, desde *La historia oficial* en adelante, mi soporte. Luego, esa colaboración continuó a través de la gente que fue ocupando sus respectivos puestos.

¿Quiere decir que seguís de cerca los trabajos de los laboratorios.

Ocurre que es el 70% de tu trabajo. Uno está trabajando en una parte muy chiquita

del proceso durante el rodaje. El laboratorio no solo revela —en el doble sentido de la palabra— el trabajo del fotógrafo, sino que además es como una suerte de control del propio trabajo, tanto en relación con lo técnico como con lo estético.

Más allá de lo que dijiste anteriormente respecto de que cada obra propone un estilo fotográfico particular, he notado que a lo largo de tus películas tendés a usar el azul como color predominante.

Todavía no superé mi época del azul... Me gusta el azul. Creo que en *La peste*, por ejemplo, el efecto con el azul está bastante logrado, pero más que el azul es una búsqueda de lo monocromático. El azul para mí viene a ser, en cierta forma, la oscuridad con luz. Sin embargo, me parece importante remarcar que todo nuestro lenguaje se basa en relaciones de grises, nosotros usamos el sistema zonal de exposición basado en esos grises. El croma, entonces, entra como elemento secundario. Esto no implica que esté en contra del color, pero creo que para nosotros el color es un elemento muy complejo de manejar dramáticamente porque tiende a atarte a un realismo y creo que en el cine lo fundamental es el texto.

¿Cuál es tu relación con el director de arte, el maquillador, el vestuarista, etc.?

Es un trabajo en conjunto, la realidad es que uno es parte de toda una estructura y una orquestación, no sos el líder solista. Es fundamental poder trabajar con un buen director de arte que pueda justificar el porqué de un verde, de un rojo o de un azul.

¿Te sentís cómodo fotografiando una película

de época como fue *Yo, la peor de todas*, de M. L. Bemberg?

En una película de época toda la estructura dramática y visual ya está diseñada, a diferencia de, por ejemplo, una película como *La peste*, en donde hay que recrearlo todo.

¿Trabajás con alguna técnica en particular?

No, la técnica es totalmente libre, todo depende del tipo de película que se trate. En *La historia oficial* se trabajó prácticamente con lámparas comunes, mientras que en *Sur* se emplearon fuentes de luces fuertes y bien dirigidas. Es decir, todo depende de la imagen que vos querés producir.

¿Solés trabajar con alguna película en particular?

Siempre trabajo con Kodak. Esto se debe a una contradicción en realidad, porque la saturación no me gusta personalmente, y en cierta forma la película Kodak tiene más saturación que la Fuji. Pero todos los temas que fueron tocados a través de las películas en las cuales trabajé necesitaron de definiciones tonales fuertes.

¿Solés forzar en algún caso la sensibilidad de la película?

No. En realidad lo que nosotros llamamos forzar, para entrar en tecnicismos, es la altura de la curva sensitométrica en la cual estamos trabajando. Generalmente trabajo con sensibilidades normales.

¿Tenés exigencias de trabajar con algún diafragma en particular?

Nuevamente esto también depende de la naturaleza del proyecto. Ahora, de tener todas las posibilidades como fue en *Yo, la peor de todas*, puesto que se trabajó en estudio, decidí emplear los diafragmas 4 y 5.6 a lo largo de toda la película.

En exteriores, como ocurrió en *Sur*, *La peste* o *Gringo viejo*, suelo trabajar con la triada 4, 5.6, 8.

¿Tenés como ideal poder copiar con luces lo más parejas posible, o bien contás con el laboratorio posteriormente para realizar ciertos efectos de luz?

Intento tener una luz pareja, equilibrada, y aparentemente lo logro. Pero pienso que no es una necesidad primordial ya que grandes fotógrafos como Almendros solían ser bastante irregulares. El mismo me decía que lo importante es crear un buen clima que transmita una cierta emoción sin importar que se trate de una luz 12 o 49. La técnica nunca debe ser más importante que la intuición o la emoción.

¿Considerás a la pintura como importante para tu trabajo?

Es fundamental. El primer director de luz que me impresionó mucho fue Caravaggio. La historia de la fotografía es la historia de la luz y esta es correlativa al hombre. Desde el *quattrocento*, cuando empieza a aparecer la perspectiva y la luz, hasta finales de este siglo, en que comienzan a desaparecer la luz y la perspectiva, hay toda una evolución de la mirada, y la evolución de la mirada es la evolución del pensamiento. También hay que tener en cuenta todo lo que aportó el espectáculo, y a aquellos que trabajaron con la imagen sobre un escenario.

¿Te gustaría poder filmar en blanco y negro?

Sí, eso es algo que uno siempre lleva adentro, yo me formé en el blanco y negro.

¿Qué fotógrafos admirás o admiraste?

En primer lugar a mis maestros y después a fotógrafos del expresionismo

alemán, que de alguna manera revolucionaron la fotografía en la medida en que implicó el descubrimiento de la luz como expresión. También admiro la fotografía francesa de Alekan, o la ruptura que implicó la fotografía neorrealista italiana. De los contemporáneos me gusta mucho Nykvist, es un poco el fotógrafo que yo quisiera ser. Siento que es un fotógrafo que siempre está subordinado a la obra, a diferencia de —por ejemplo— Storaro, como si en su fotografía siempre estuviera algo que sobresale de más. Por otra parte considero muy importante a la fotografía fija, como en el caso de Cartier-Bresson, que descubre a la luz en su aspecto desnudo, sin construcción.

¿Y en ese sentido te sentís estimulado o limitado por la luz de Buenos Aires?

Me siento estimulado; con una realidad, sin embargo, como la del verano en Buenos Aires, que produce un contraste altísimo y que asusta mucho a los que vienen de afuera a trabajar acá. Personalmente la luz más agradable de Buenos Aires para trabajar es la de otoño. Pero lo importante, creo, es adaptarse en lo posible a la luz que proporciona el lugar. Siempre intento, desde luego que con los límites inherentes de la técnica, modificar lo menos posible la luz que me propone el lugar.

¿Cómo te llevás con los medios electrónicos de la imagen?

Bien, ellos no hablan y yo escucho... Mientras el objetivo sea comunicar, expresar algo, todos los medios me parecen válidos. ■

Entrevista: Marcelo Mosenson

NUEVA DIRECCION

BELGRANO

Roosevelt 1991 (1428) Bs. As.
Tel./Fax 788-8917 / 781-9359

CENTRO

Tucumán 536 L. 326 1º Subs.
(1005) Bs. As. Tel./Fax 393-1908



- MEJOR CONSERVACION DEL PRODUCTO
- MAXIMA ROTACION DE STOCK
- MAYOR RAPIDEZ DE ENTREGA
- INMEJORABLE FUENTE DE ORIGEN

DISTRIBUCION DE MATERIAL FILMICO Y MAGNETICO

SONY

AMPEX

EASTMAN KODAK

3M

APOGEE

BASF

TDK



Diario de Valdez XVII

por Jorge La Ferla

Valdez Around the World: Tropic of Cancer

Un día quise volver. Ya me había recorrido. Tiempo después un hombre me dijo que había logrado recorrerme y me pareció gracioso. Pero el viaje había llegado a su fin y cada paso que daba hacia adelante no hacía más que lastimarme; luego de haber parado me pregunté muchas veces qué habría sido de mí si me hubiese atrevido a seguir, si hubiese traspasado aquel umbral, ese donde por primera vez uno comienza a desconocerse. MCK

Casi a los 20 años y tras su primera gran depresión existencial, Valdez comenzaba su largo camino. El primero de julio de 1974 la casualidad quiso que se encontrara en Buenos Aires con la muerte anunciada del Gral. Perón, y los médicos que siguieron su caso nunca supieron el porqué de tanta angustia que le corroía el alma. Y así fue pasando, sin cura aparente, desde los fútiles raciocinios del prestigioso psicoanálisis porteño hasta las manos de un famoso curandero de nombre brasileño, residente en Córdoba. Su padre abandonaba cuando podía sus actividades en los teatros de Europa para hacerlo tratar. La mirada oscura y perdida de Valdez cambió de alguna manera al año siguiente de su primer surmenaje. Al inicio del verano europeo se encontró junto a su padre con las enseñanzas de G. I. Gurdjieff en el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre en Fontainebleau. "La vida será real cuando yo sea", salió repitiendo Valdez, sin entender demasiado pero ya se lo notaba más sereno (ver *El Amante* N° 20, "Diario de Valdez II"). El padre de Valdez, preocupado, dejó sus actividades líricas en la ciudad de Siena junto al más grande director de orquesta de todos los tiempos, Franco Ferrara, para acompañar a su hijo, que no terminaba de salir de la depresión. Para él era inexplicable tal crisis y se preguntaba en qué había fallado pues

hasta ese momento *il giovane* Richard había tenido una vida de amor, placeres y conocimientos lúdicos. Pero su primogénito declaraba que ya no le encontraba sentido a nada. Pero fue el 11 de julio de 1975 cuando el joven Richard se dio cuenta de que no todo era como parecía. Ese día visitó solo a Taisen Deshimaru. Había peregrinado con su mochila por varios lugares hasta llegar al famoso monje y maestro budista japonés, que recibió a solas a Valdez durante un breve tiempo. Cuando salió del estudio rodeado de cipreses, Valdez estaba más confundido que nunca pero sintió que ya había comenzado a recuperar su energía vital. Casi veinte años después, Valdez encontraría la respuesta a uno de los *koan* lanzados por el gran Deshimaru. Los asistentes del monje se mostraron sorprendidos pues, siendo seguidor de la escuela Soto del Zen, eran raras las ocasiones en que el maestro lanzaba uno. "¿Cuál es el sentido de la existencia?", preguntó desafiante el joven Valdez. "La existencia es vacío, ¿qué sentido tiene mencionar el sentido de...?", fue lo último que se escuchó antes de que el monje cerrara la puerta de bambú. Al poco tiempo Valdez caminaba bajo la fresca lluvia del verano parisino concentrado en la frase del maestro: "¿Cuál es el sonido de una h en medio del eco de un *koan*?".

Vingt ans c'est rien: je t'aime d'amour. Así fue como en junio de 1995 y tras veinte años de peregrinaje Valdez sintió que se acercaba el momento. Son conocidos los largos viajes del personaje por todo el mundo tratando de arreglar el negocio de la centralización de la producción, distribución y recepción de los medios masivos digitales. Sus frecuentes estadías en Bogotá, Buenos Aires y Washington llevaron a varios a sospechar que el misterioso encuentro pudo haber ocurrido en alguna de las tres capitales del continente. También varios decían que el *crash* amoroso no solo se había producido con una alumna de sus innumerables y

camuflados seminarios en alguna de las tres instituciones que solían cobijarlo con frecuencia (la Universidad de los Andes, la John Hopkins University y la Universidad Autónoma de Méjico), sino que además el objeto del amor-perdición de Valdez estaba emparentado de alguna manera con el reverendo Moon, pues se decía que ella había sido adoptada por la hija de este, que vivía en Los Angeles. En todo caso Valdez creía recordar o imaginar (cada vez distinguía menos la diferencia) haber visto una vez en un *mall* de Pasadena una nenita con rulos que, de la mano de una coreana y de otro nenito, profería insultos de indudable origen argentino. Estaba seguro, desde la primera vez que la vio entrar a su curso, de que se reiniciaba una gran historia pero con alguien muy conocido. Mirada penetrante, mezcla hasta la médula de rusos e ibéricos mediterráneos, tenía esa doble personalidad que desataba según como estuviera su ensortijado pelo: liso, recogido y tirante como el de Paloma Picasso, o suelto y ondulado como el de una Barbie de Odessa. Valdez creyó ver en este primer encuentro la misma mirada perdida que él había tenido a los 20 años, en París. Se encontraban cada uno llegando de orígenes diversos: Córdoba, Praga, Buenos Aires \ Bogotá, San Pablo, Nueva York, dos trayectos diferentes pero un solo destino entrecruzado. Dos veces veinte era la fórmula.

De la primera clase al último tango en París. La atracción inicial aumentaba fatalmente a medida que transcurrían las clases de Técnicas Virtuales. Ella miraba y la languidez de su mirada se iba transformando en manifiesta fijación que apuntaba a su profesor. Además del atractivo de María C. K., Valdez se entusiasmaba con sus comentarios, observaciones y la insoportable densidad de su inteligencia. Y así empezó la trama: un café en el bar más típico de Coyoacán, una noche en la ópera del Metropolitan y una larga velada en una típica

confeitería porteña con música en vivo marcaron el inicio de una historia inolvidable. Los escarceos de este último encuentro devolvieron a Valdez a sus ensoñaciones, con el recuerdo de Brando y la Schneider bailando con un hedonismo imposible de sostener. Los contactos de su padre le habían facilitado llegar a Bertolucci para asistir a la filmación de la película sin imaginar la increíble remake que le esperaba.

This is an answering fax machine...

Pero la verdadera historia amorosa comenzó con ese fax recibido la madrugada de un sábado en su blanca limusina. María C. K. no perdía el tiempo con un largo discurso amoroso, RKV, embriagado con el mejor champán y sin bajar del auto, respondía: "Quizá podamos vernos hoy, sábado, en un café démodé de la Rive Drive Ave. Same table, same hour, not far from the billiards". (*Como deseo, el fax de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra.*) Y así fue como todo el tiempo se fue escribiendo este discurso amoroso en papel térmico. El fax/módem de Valdez nunca estuvo tan ocupado recibiendo textos de este tipo, bien diferentes a los irreverentes números de sus negocios sucios; ese frío aparato ya nunca volvería a ser el mismo. Desde esa noche siempre esperó la llegada de sus mensajes. No pensar lo impensable fue la consigna de Valdez, y se abandonó a los veinte años de su mejor alumna, que rápidamente se convirtió en su mejor amante y en la pequeña gigante gran mujer de su vida. Por primera vez pasaron largos meses en los que se sentía seducido al extremo por los profundos encantos de alguien que podía sostenerle un discurso amoroso, intelectual y creativo de alto vuelo; y obviamente sacarlo de sus casillas. Largas conversaciones vía satélite los mantenían juntos toda la noche, y gracias al sistema personal de intercomunicaciones de Valdez las conexiones amorosas con ella eran siempre alrededor del globo. Pero por más cerca que estuvieran iban en dirección opuesta al trayecto más cercano, distancia proporcional al amor que los unía. La preocupación inicial de él se transformó en uno de los juegos más intensos y profundos a los que nunca se había entregado. El revoltijo de las puntas rojas de los rulos de su cabeza podían convertirse en ovillos de alambre que emparchaban angustias lejanas. Y a pesar de eso la *liason* con ella constituía el orgullo de Valdez. Desparpajo al hablar, un tono de voz telefónico encantador, relatos de viajes y de rupturas personales escritos con dolor, pinturas de locura. Richard consideraba normal que pudiera hacer cosas muy interesantes con el cine y el

video. Todo en ella era soltura y profundo sufrimiento. Ambos se iban convirtiendo en hipertexto del otro. Barthes & Bajtin podrían haber confirmado la teoría de las voces amorosas en el discurso intenso y fragmentado entre MCK y RKV.

Favio real y Favio verdadero. El destino siempre se lo ponía delante y le transfirió a ella la misma sensación. Para Valdez era lo más importante que había dado el cine argentino, y junto a Glauber Rocha, Jorge Sanjinés y Raúl Ruiz constituía un *must*. Tras una intermediación, MCK conoció a Favio, y en menos de una jornada en la que asistió a una filmación que él estaba realizando por encargo, sobre el día de todos los santos justicialistas, se hartó soberanamente. Sin hacer mucho ruido se retiró desmotivada. En otros momentos ella se encontró con sus películas y en una de las tantas veladas inolvidables junto a Richard descubrió, como solo podía hacerlo ella, en video, *El dependiente*. Su emoción prolongó *in extremis* el travelling final de la película y se abalanzó sobre toda su filmografía, declarándole a Valdez: "Ahora sí que conozco a ese tipo, es un gigante".



En la profundidad de campo, el Pollock cordobés pintado y emparchado por ella en su exilio mediterráneo. Sobre él, Valdez comenzó a hacer juego con las cartas de un recorrido que nunca abolió el azar.

El medio es el amor: creación, transmisión, perdición. Digamos que los *media*, como le gustaba describirlos, pasaron a ser para Valdez algo bastante alejado del utilitarismo mercantil e ideológico, para convertirse en la principal conexión con ella. Fax, teléfonos inalámbricos y celulares, correos expresos, *e mails*, fotos, videos, dibujos, señas. Un amigo de Richard, Cristian P., le prestó en el momento justo, o fue justo un momento, una copia de *El sol del membrillo* de Víctor Erice, que vieron en solaz ritual en la *videowall* de Valdez, que a falta de los paisajes italianos que siempre tenía en pantalla dejó lugar a la tercera obra maestra del gran director español. Delirio total de ambos durante más de dos horas. Valdez creyó con certeza que su objeto de representación, María C. K., tenía la misma validez que la búsqueda del pintor de la película de Víctor Erice. La pintaba, la fotografiaba, la grababa en video pero nunca lograría captarla en ese momento justo e irrepetible de éxtasis. María crecía y Valdez se daba cuenta de la imposibilidad de representarla. Parafraseando a Bazin o al protagonista del film, el gran placer de Valdez fue estar siempre junto a ella, y bajo la apariencia de la representación amorosa lo importante era en verdad el tiempo transcurrido a su lado. En el fondo Valdez sabía que lo mismo ocurriría con los faxes que atesoraba con ahínco: serían ilegibles el día que decidiera releerlos cuando ella ya no estuviese a su lado. Igual que la escena cumbre de *Fellini-Roma*, cuando descubren en las perforaciones del subte romano los frescos secretos que solo se dejaron ver por un instante ya que el aire los iba borrando paulatinamente.

Endless love: bisogna avere il coraggio di cambiare. Como corolario del video de Bill Viola, *El espacio entre los dientes*, las encías de Valdez sangraban por influjos vitales cada vez que ella se ovillaba, y eso para él era el límite que llevaba a replantear todo. Pocos conocen los detalles actuales de la historia. En todo caso Valdez no larga prenda, pero sabe que todo es para mejor y que sin elección libre nada es válido. Ella sabía que tenía que seguir sola y con decisión la difícil partida contra ella misma: continuar su única batalla contra sus nubes, pasiones y debilidades para sacar toda su luz. Valdez había cumplido la primera parte de su educación ontológica y ella la de su educación sentimental. "Altas calificaciones, insondables destinos para ambos y..." el resto de la profecía no fue audible, la borra ya no era la misma, ellos ya estaban afuera. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. de *El Amante*:

Algunas palabras sobre *Seven & The Usual Suspects*.

La razón por la que *Seven* ha superado el éxito de *The Usual Suspects* dentro del rango llamado "espectador medio" (y no por medio tonto sino porque va al cine por diversión y sensación) está en la resolución del guión y la implicancia que se ha logrado con el espectador (o sea por cómo se cuenta el cuento y por la distancia con el espectador).

Hay una historia policial y habrá que averiguar cómo termina. Eso es lo que se le plantea al espectador medio y eso es lo que el espectador medio quiere. Ver un juego donde él pueda

participar por un rato. Y mientras una narración es lineal y la otra compleja y construida con flashbacks, en las dos el guión se construye con un interrogante: ¿qué va a pasar, cómo va a terminar ese loco su obra de arte? ¿Quién es Keyser Söze, qué sucedió esa noche? Cosas que el espectador debe adivinar.

En las dos es medianamente fácil saber lo que sucedió, y en ambas hay dos momentos de saltos abductivos claros donde la gran mayoría habría caído en cuenta (de esto que sucedió).

En *Los sospechosos de siempre* es cuando le piden al "húngaro quemado", ante una dibujante, que describa al "diablo", a Söze; corte y siguiente escena con "Verbal" hablando con Kujan. En *Pecados capitales* lo mismo sucede cuando la esposa de Pitt le cuenta a Morgan Freeman que odia esa ciudad, que se siente mal y está embarazada.

En ambas películas uno ruega que el final no sea como está imaginando, pero es un ruego por razones diferentes. Mientras *Los sospechosos de siempre* marca una relación de lejanía con el espectador: yo, el director, les muestro esto para que ustedes, los espectadores, armen el rompecabezas; entonces cuando nosotros lo armamos y le decimos "ya está, ahora sorprendéme, divértíme", él no hace nada (el espectador medio sabe lo que va a pasar y en lugar de la diversión que vino a buscar, de la sorpresa, se encuentra con un final anunciado).

En cambio en *Seven* sucede otra cosa. Aquí, como en *Romeo Is Bleeding* (la nombro porque es la primera que viene a mi mente), hay una estética del desastre, de la maldad, la suciedad... la sangre es marrón, las calles son oscuras, la vida es opaca, una mierda. Como el mejor Tarantino, como el Henry de McNaughton, como Ferrara, logran mediante el hiperrealismo acortar la distancia con el espectador (hiperreal es eso que es más que real, exageradamente real; el espectador no puede creer lo que está viendo, pero a la vez no se atreve a negarlo porque en verdad así es su vida: los límites éticos, el bien y el mal, toda la ideología maniquea que ha guiado al mundo por siglos se desfonda; en este contexto los únicos personajes que vale la pena mostrar son aquellos psicópatas fascistas y locos que nos quieren pegar con un mazo en la espalda, la nuca y los huevos). Así *Seven* construye un universo donde el que ve quiere participar, quiere gritarle a la pantalla "hombre, no dejes a tu esposa sola..." y donde uno, que sabe el final, ruega para que no sea así. Acá no se produce el "bueno, ya averigüé tu juego, ahora sorprendéme"; acá se produce la plegaria: "¡¡¡ya sé, ya sé lo que va a pasar... pero que no pase!!!", pero pasa. Y mientras en *The Usual Suspects* uno se siente algo defraudado y se va a comer una pizza, en *Seven* uno sale del cine sintiéndose como la mierda, tiene el estómago cerrado y al llegar a casa solo puede hacer arcadas vacías en el inodoro y buscar un teléfono para hablar con algún amigo, desahogarse y mandarlo a ver esa película.

Gabriel A. Cámara
Pcia. de Bs. As.

PD: Esto no es un análisis formal de los films ni ha intentado serlo, es lo que se palpa en la gente después de que los vio. Y para el público, para mí, si voy a un cine del "circuito oficial" no busco a Rohmer, para eso voy a Liberarte; lo que busco es

diversión, enfrentarme a una montaña rusa virtual en donde cada curva sea una sorpresa y un impacto para el ojo. No me importa la ideología que "supura" ni las bondades o no del guión ni el excesivo uso de la steadicam, etc. Estos últimos ítems los puedo discutir después con mis amigos y llegar, por ejemplo, a las mismas conclusiones que Quintín usó para criticar *Seven* pero no por eso decimos "qué boludos fuimos al tragarnos y disfrutar esta película" o "qué boludos que son los espectadores medios que fueron a verla". La gente no es tan tonta, como a veces ustedes dejan entrever.

Amantes:

A propósito de *Hundan al Belgrano* y la nota de Gustavo Castagna.

Al parecer el documental de Federico Urioste no ha tenido muy buena aceptación en la revista, tal como lo demuestra la crítica realizada por el susodicho. A decir verdad, hay una primera parte de la breve nota donde sí se le reconocen algunos méritos al film, como volver a instalar nuevamente el tema Malvinas en el cine argentino o el hecho de detallar con minuciosidad el contexto político y social que rodeó al conflicto bélico.

Estaría de acuerdo con lo que se escribe en esa primera parte, pero lo que sigue a continuación me parece injusto. Sobre todo el criticarle al documental una falta de compromiso o la ausencia de una mirada del realizador.

Basta ver el film para verificar que en su narración redondísima (prólogo rico en datos, notable prolijidad en la articulación de los sucesos históricos, profusa investigación de archivo, ideas desarrolladas desde el inicio y rematadas al final, etc.) hay tres o cuatro hipótesis con las cuales el realizador machaca y hace posible vislumbrar sus puntos de vista. A recordar: que la ocupación de Malvinas por parte de los ingleses formaba parte de un proyecto de colonización de América del Sur que viene desde dos siglos atrás; que el hundimiento del Belgrano afuera de la zona de conflicto fue un modo de garantizar la continuidad de la guerra y perpetuar en el poder a la alicaída primera ministra Thatcher; o que la traidora manipulación de ciertos sectores del ejército argentino y del gobierno yanqui fueron algunas de las causas más importantes de que se perdiera la guerra.

Pero además de todo eso, y para mi gusto acá viene lo más jugado, hay una secuencia donde se reproduce ¡íntegro! uno de esos típicos y pirotécnicos discursos de los ex combatientes de Malvinas. Con esa sola incorporación, el documental ya está dando una mirada alternativa al unilateral enfoque que se le da a la problemática de los "chicos de la guerra" a causa de películas como *Los chicos de la guerra* (valga la redundancia y el ejemplo). Un tema presente y tan conflictivo del cual, por lo general, solo tomamos contacto en trenes, plazas o en escasos y muy recordados flashes televisivos; no en el cine. Es muy cierto que todavía faltan muchos temas por abordar y que por momentos en el afán de explicar tantas cosas el documental se torna un poco ilustrativo, pero también es justo reconocer que, en lo que hace al compromiso con la información y al avance del conocimiento sobre el tema Malvinas, *Hundan al Belgrano* se lleva varios puntos a favor, y esa crítica, evidentemente, los omite.

Alejandro Szejn
Capital Federal

Estimados amantes:

Quisiera relatarles la crónica de un sábado más sobre Bs. As., especialmente lo que tiene que ver con el ciclo de cine-debate organizado en Económicas acerca de "Los jóvenes en los 90". Ese sábado empezó como cualquier otro para mí, salvo que

sabía que luego del mediodía sería diferente. El programa era levantarme temprano en mi barrio de Villa Fiorito y concurrir al taller de teatro, como todos los sábados desde hace un año. Luego pasaría dos horas dentro de la facultad de Sociales, en donde estudio sociología, para llegar al broche de oro y esperado final en la Facultad de Ciencias Económicas.

En realidad no acostumbro ir a muchos debates, pero en este caso la excusa era el cine, uno de los motores de mi vida. Y más sabiendo que vería por cuarta vez esa maravilla que es *Antes de amanecer*. Mi otra gran expectativa era poder al fin conocer a dos seres que forman parte de esa dimensión fantástica y querible que es *El Amante*: Gustavo Castagna y Silvia Schwarzböck (¡qué me vienen con Valeria Mazza!). Así, en una facultad colmada de mujeres exaltadas por su "encuentro nacional", viejos militantes y jóvenes "X" queriendo empezar la revolución, el muy bien organizado ciclo llegó a su fin.

El debate y todos nosotros, sus protagonistas, merecen un punto aparte.

Luego de emocionarme nuevamente con la película de Linklater, me dispuse a meterme en el esperado encuentro con mis dos ídolos.

El momento llegó y el panel tomó asiento.

Castagna (el hombre quieto) se quedó al lado de la puerta, con mirada de custodio de boliche, mientras sus ojos, escondidos detrás de saco azul tipo marinero, intentaban seguir las exposiciones. ¡Qué seriedad, Gustavito, parecías "el guardabosque" de Silvia!

Los demás panelistas tratando de parecer sobrios se me hacían aburridos (salvo Panozzo). Así que entre un director de cine joven no muy locuaz, el gordo cuentista, un joven sociólogo dando otra cátedra, alguien parecido a Pergolini y un rockerito joven medio intelectualoide (parecido a Kevin Spacey pero light), lo mejor de lo mejor fue la Schwarzböck (desde ahora "mi Cenicienta" preferida).

Su onda dark la hacía más querible aun, aparte de ser un toque grande de frágil frescura en un panel que, demagogia mediante, no me decía nada.

Ella rompió el hielo y yo miraba a mi alrededor como tratando de decir: "Prepárense, giles, la maestra está por dictar

cátedra". Y no me defraudó. Yo quería hablar de cine, no polemizar con los mismos de siempre.

Necesitaba relacionar esa maravilla única que es el cine no solo con la "generación X", sino con cada uno de los que estaban allí.

Una película y la vida misma. Deseaba hablar de cine y de las ganas que había allí adentro.

Luego de que un joven se desahogara contando la mierda en la que todos estamos viviendo y después de que casi todo el mundo se fue, llegó mi gran momento.

¡Por fin cruzaba palabras y gestos, ideas y miradas, con la gran Silvia! En el medio un referente: Clint Eastwood, en resumen, el cine. Hasta logré que la apática mirada de Castagna se posara en mí (¡qué emoción!, ¿no?).

Y Silvia continuó dando cátedra, gracias a mis preguntas, quizás un poco fuera de contexto. ¡Qué me importa!

Una vez terminado el debate, corrí hacia mi adorada "Morticia Addams", perdón: Silvia, la grande. Me presenté, la elogí un rato y crucé dos palabras hasta que la fama la llamó.

Requerida por sus colegas, me dejó de lado.

Viendo que ya me había olvidado y que Castagna, apoyado contra la pared a lo George Raft, pero sin moneda, la estaba esperando, decidí desaparecer entre el gentío como un "Darkman" cualquiera.

La noche ya se había instalado. Caminé por Córdoba hasta el colectivo que me llevaría de vuelta al Sur. Iba contento. Conoci a una gran parte de esos locos de la nave "Amante". Hablé de cine con ellos y encima lo disfruté mucho.

Por último, les diré, que yo, amante número uno de las gordas estilo Fellini, renuncié a ellas. No por ninguna modelito argentina escualida, cara de nada, sino para convertirme en el admirador número uno de la darkísima Schwarzböck.

A ver si la dejan escribir más, así puedo imaginarla ahora fielmente, detrás de sus palabras escritas.

Por la noche soñé. Silvia y yo éramos Jessie y Céline (versión subdesarrollo) caminando luego de estar en el debate por las calles de San Telmo, hablando de cine y de otras yerbas, antes del amanecer.

Solo un lindo sueño de un sábado más sobre Buenos Aires. ■

César Urbani

Suscríbase a *El Amante*

Reciba *El Amante* en su casa durante 12 meses
y ahorre \$20 (casi 3 números)

Interior del país \$70.

Exterior: Mercosur \$130, Europa \$160, Resto del mundo \$150.

Talón de suscripción*

Nombre y apellido:

Dirección:.....

Ciudad: Código postal:

País: Teléfono:.....

* Suscripción no válida para Capital y Gran Buenos Aires.

Enviar cheque o giro postal a la orden de Ediciones Tatanka S.A.
Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires - Argentina.

por Tomás Abraham

Supongamos que una altísima autoridad emite un decreto de características experimentales. Por el dictamen de su letra se prohíbe durante el término de diez meses publicar, editar, filmar, televisar y comentar públicamente nada que esté relacionado con el fútbol. Un decreto así revolucionaría las teorías sociodramáticas, grupales y vinculares dado que el muestreo seleccionado abarca a toda la población de un país, en este caso el nuestro.

El decreto no prohíbe la realización normal de los partidos ni su anuncio breve y neutro, puramente informativo. Los resultados se darán sin comentario añadido como cualquier carrera de hipódromo, vuelta ciclista o resultado de quiniela. Nada de primeras planas ni titulazos gráficos ni rostros lúgubres o eufóricos; se realiza un control absoluto sobre las trampas subliminales. Y las agencias expertas en opinión pública tendrán el deber de pensar y concluir sobre los efectos de esta mutación histórica. Se tratará de ver los efectos que produce en el imaginario cultural de los argentinos un fútbol llamado a silencio.

Dicen que doce programas de televisión se dedican al fútbol. Una vez firmado el decreto silenciador pasarán por los respectivos espacios televisivos una variación de dibujos animados, escenas de nuestros paisajes sureños y comentarios de Macaya Márquez y Araujo sobre voley y hockey; los jugadores de fútbol que exhiben sus maquillajes en su programa exclusivo de los lunes a la noche por ATeCE conducirán desfiles de modelos con ropas deportivas y Nimo sin fútbol del que hablar acompañará a Ante Garmaz en su ronda de la elegancia. *Tribuna caliente*, con el agregado de Bonadeo, se convertirá en un programa gastronómico. Por lo que habrá una temporaria redistribución laboral.

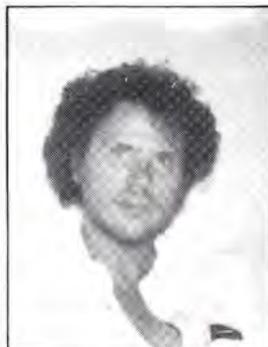
El resto de los implicados somos nosotros, ciudadanos varones de nuestra polis, los portadores positivos de la pasión popular. ¿Qué haremos con nuestra pantalla agonizante los miércoles a la noche, los lunes a la noche, los domingos a la noche, los sábados a la tarde, los domingos a la tarde, y las matinés de cable y las medianoches del Milan contra la selección de Tailandia? ¿Cuál será nuestro destino?

La verdad es que poca gente concurre al fútbol en vivo. Las tribunas están casi siempre semivacías y el silencio solo es interrumpido por los deberes patrióticos de la barra brava. Pero los medios de comunicación le dedican ingente cantidad de horas. Las radios dedicadas al fútbol se multiplican, como los mediodías de La Red y Libertad, en las que ocurre un fenómeno extraño, que a veces sucede en la radio y que merece un breve comentario.

Así como en la televisión se buscan rostros, en las radios se buscan voces. Se compite con la voz, y se pelea el espacio de un locutor con el mismo timbre de voz de otro locutor. Es difícil de desentrañar —porque además están pegados en el dial— si es Fernando Niembro quien se arrodilla ante Bilardo y Maradona o es el señor Raúl Fernández el que lo hace, porque no solo se confunden por la voz sino por el mismo estilo de aduloneras y complacencias.

En Radio Mitre, para seguir con las mimesis sonoras, cuando está ausente Bonelli, lo reemplaza una voz nasal de gran semejanza, así apenas notamos su ausencia porque su singularidad no depende de sus ideas sino de su particularidad emisora. Pero hay cosas que no se pueden reemplazar, dejan un vacío incolmable, me refiero al fútbol.

Los clubes de fútbol ya tienen una larga tradición de parasitar al Estado, que a través del personal gubernamental de turno aprovechan dádivas muy apreciadas por su tenor político y económico. Solo que una vez que el Estado proclamó su quiebra financiera, esta ayuda menguó y se hizo mucho más selectiva y



esporádica. Por eso todos debemos agradecer a *Torneos y competencias*, *Clarín* y producciones *América* que hayan tomado el lugar del Estado, y con la venta de espacios publicitarios y compraventa de jugadores aligeraran el peso de la deuda futbolística.

Este fenómeno de mediatización no implica un engranaje multiplicador de larga duración. En Argentina las

inversiones son de corto y a lo sumo de mediano plazo. Esta propagación futbolera de los medios depende de un cierto azar, el que resulta de los guarismos deportivos. Y como el fútbol es un fenómeno internacional, los poderes locales no tienen asegurado el control de las conveniencias ajenas ni el contrapeso de la acendrada confabulación que Havelange teje contra nosotros.

Supongamos lo siguiente. Que Argentina cae en la desgracia de no clasificarse para el Mundial de Francia. Supongamos que el equipo olímpico tiene un triste papel; que Orteguita, Crespo, Claudio López, Almeyda, Caniggia, Trotta, Flores, Moralito, Ibagaza, Bassedas, Chilavert, Biaggio, Silas, Pompei, Capria, entre otros, emigran. Que River pierde feo contra América. Que Boca siga saliendo cuarto. Que Pekerman se va a dirigir a Méjico y se disuelve el Juvenil. Si todo esto llega a pasar, ¿qué hará *Torneos y competencias*?; ¿qué haremos nosotros, los argentinos varones? ¿Leer poesía? ¿Escuchar Bela Bártok? ¿Bailar el dos por cuatro desde el preescolar, revitalizar el Carnaval, rogar por un Premio Nobel de la Paz para Menem, otro de literatura para Sabato o Bioy Casares; rezar para que Valeria Mazza no deje a su novio para enamorarse de Claudia Schiffer, que Julio Bocca no se olvide de saltar, que a Ruckauf se le caiga la sonrisa, que vuelva Juana Molina y que termine Tinelli, que Duhalde nunca deje de ser el otro, que no nos olvidemos de discutir la pertinencia pedagógica del Ciclo Básico Común, que Buenos Aires sea la capital cultural del tercer milenio, que la más ancha y más larga no se angoste ni se acorte? ¿A quién pedirle un lifting nacional para cicatrizar a nuestro narcisismo primario?

Miremos enfrente, del otro lado del charco. Montevideo es la vanguardia del Río de la Plata, la vanguardia del atraso; nos augura lo que nos puede pasar si no nos va bien, hablo de fútbol y no de la clásica distinción del pueblo oriental, me refiero a su tradicional modestia para vivir con poco. Con un Peñarol y un Nacional diezmados, clubes en venta por poca plata, con la ironía y el buen humor de hinchas que sonríen ante las peripecias de su propio club, nosotros, los porteños, ¿podremos algún día imitarlos y bajar de nuestro pedestal simbólico sin perder la parsimonia que da un saludable sentido del humor? El fútbol es lo que nos comunica con el mundo. Italia es la fama de Batistuta; España es el coraje de Simeone; Maradona es nuestro talento inmortal. Sin ellos el planeta se olvidaría de nosotros, con ellos soñamos días de alegría y de fiesta. Una copa ganada nos vuelca a la calle con frenesí, una derrota provoca una mutación metafísica. Especialmente los lunes. ¿Alguien recuerda la consistencia de la realidad el día después de la derrota frente a Colombia por 5 a 0? ¿No se percataron de que las cosas se habían desnudado? ¿Que las viandas que comprábamos en el supermercado no eran más que viandas? ¿Que la compra del diario no se prolongaba con ninguna humorada compartida con el kiosquero? ¿Que nuestra esposa era nuestra esposa y nuestros hijos, hijos? ¿Que la realidad cuando se despoja de las vendas de la ilusión tiene el filo del acero bien templado?

La decepción es una trasmutación de las emociones, es reorganizadora de afectos, no es una emoción más. La decepción es paralela a un vacío, se siente el tiempo, el tiempo adquiere peso específico, nos exige una respuesta que no sabemos dar. Ya no encendemos el televisor, el partido entre Deportivo Español y Argentinos Juniors no estimula nuestro interés; las informaciones de los goles del Bati parecen una foto envejecida de un álbum de familia; tenemos menos que hablar con los amigos, no sabemos qué leer. Sobreviene el aburrimiento, estado de difícil control. Porque cuando el aburrimiento se prolonga, esta inutilidad que supone, este fracaso cruel de nuestra imaginación, nos resulta poco tolerable, y le buscamos nombres de más prestigio. Pensamos que no estamos bien de salud; que hace tiempo debíamos hacernos un chequeo; que en realidad el trabajo nos tensa demasiado y se nota en nuestro ánimo; que estamos angustiados por algo misterioso; que nuestra mujer hace tiempo que nos desatiende; que somos cornudos porque nos traiciona con Valdano. En realidad, lo que sucede es que en el fútbol con un resultado catastrófico la decepción es aguda, se parece a una traición, sentimos que nos engañaron, y que por otro lado somos demasiado crédulos para no decir lo otro. Los filósofos estoicos elaboraron una disciplina con la que nos ejercitamos preventivamente para poder afrontar situaciones dolorosas. Sus enseñanzas se resumen en lo siguiente: no vale la pena quejarse por aquello que no podemos cambiar; si lo hacemos, nos inventamos un sufrimiento. Sufrimos por error, por ignorancia. Si Argentina perdió 2 a 0 con Ecuador por haber jugado el partido a 2800 metros de altura, si el triste papel del equipo se debió a la falta de oxigenación, no tiene sentido reclamar ni quejarse porque contra el destino nadie batalla. Sería más inteligente una práctica de estoicismo popular como el antes mencionado, me refiero a la suspensión de la ansiedad y de la histeria comunicacional por un tiempo, y abocarse de inmediato a radiografiar el estado espiritual de nuestra nación; calibrar si hay un incremento de la violencia social y familiar; seguir de cerca las variaciones estacionales de

la tasa de divorcios; vigilar si nuestros hijos varones comienzan a jugar con las Barbies; percibir los cambios posibles en los espacios públicos; estar atentos a los experimentos para inventar nuevas formas de entretenimiento. Este ejercicio estoico puede ser saludable por prevenirnos de un error, el que deriva del hecho de que no haya sido la altura ni la falta de oxígeno la razón de la derrota, sino lo que los filósofos llamaban la fortuna, es decir la mala suerte, con la cual hay que saber conducirse con filosofía. Pero lo que nadie ha dicho hasta la fecha es que nuestra derrota contra Ecuador bien pudo haberse motivado por nuestra tradicional generosidad solidaria, la misma que nos hizo liberar a Chile y Perú, y que se vio seriamente cuestionada por el escándalo de la venta de armas truchas a nuestro país hermano. Porque el pueblo ecuatoriano bien merecía una reparación por haber confiado en la solidez industrial de nuestras fábricas y en la discreción diplomática de nuestros funcionarios. Ni qué hablar de las deudas que tenemos con el pueblo peruano, que bien vale tomar en cuenta para nuestro próximo partido en Lima, deuda por aquel partido milagroso de Rosario en el Mundial de 1978, y la deuda grave por haber violado el compromiso de neutralidad en la guerra de Perú con Ecuador. Para no hablar del compromiso que asumieron durante la guerra de Malvinas. El fútbol no es solo una competencia en la que veintidós adultos corren detrás de una pelota, es un diagnóstico del espíritu de los pueblos, un desafío para su temple, una muestra de su coraje y de su capacidad solidaria. Por supuesto que tiene que ver con la altura, pero con la altura moral, de la que sí somos acreedores. Nuestros pueblos hermanos sabrán agradecerlo y ya no nos silbarán en las canchas. Por lo que el decreto que nos incomunica con el fútbol y borra de nuestras pantallas toda pelota de cuero será una muestra clara de que sabremos sobrellevar con entereza la muerte de una pasión, porque el fútbol por su falta de resonancia comunicacional dejará de ser una pasión popular para convertirse en algo mucho más importante, en un signo de nuestra grandeza moral. Olé. ■



El Amante en Internet

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

Actualizado todos los meses

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

por Gustavo Noriega

Jueves 30 de mayo. *El dedo en la llaga*

"Muy Buena" para *Clarín* y *El Cronista*, "Buena" para *Ambito* y *La Nación* y comentario negativo con matices en *Página 12*. Ya en esta sección hemos alertado de las tergiversaciones que se cometen en los avisos que reproducen frases de los críticos. El aviso de *El dedo en la llaga* va un paso más allá, un paso lógico, en cierto sentido. Si, como habíamos mostrado en el caso de *Adiós a Las Vegas*, se podía tomar el comienzo de una frase con el final de otra para publicar una tercera con sentido inverso a las dos anteriores y no se producía ningún castigo divino, ¿para qué tomarse tanto trabajo? ¿Por qué no, directamente, inventar una frase y adjudicársela a cualquiera? Eso es lo que han hecho los distribuidores de *El dedo en la llaga*. En el aviso se lee que Luciano Monteagudo, en *Página 12*, afirma: "En plena era menemista queda un lugar para la utopía". La crítica de Monteagudo en dicho diario no solo es bastante crítica sino que no incluye en ningún momento las palabras "menemista", "utopía" y, creo, tampoco "plena" ni "era" ni "queda". La idea no concuerda ni remotamente con las expresadas en la crítica y el lenguaje está totalmente alejado de la forma de escribir habitual de Monteagudo. ¿Cómo funciona esto? ¿Cómo se defiende el lector que va al cine engañado por esta publicidad? ¿Cómo se defiende el crítico al que utilizan escandalosamente para promocionar un producto? Y lo que más me saca de quicio, ¿cómo se compeadece esta mentira descomunal con la retahíla de frases sentenciosas que se acumulan en *El dedo en la llaga*, todas glorificando la honestidad y repudiando el engaño? Y aquí es donde funciona algo así como la "injusticia poética". Monteagudo, hombre prudente, antecede sus bien fundamentadas críticas con la frase: "Nadie puede dudar de las nobles intenciones de *El dedo en la llaga*". Casi todas las críticas han señalado como un acierto, así sea parcial, de la película, algo parecido a esas "buenas intenciones". Parecería haber una confusión entre lo que la película "dice" y lo que la película "es". *El dedo en la llaga* es un proyecto comercial basado en la declamación de "buenas intenciones". Esto es legítimo pero no necesariamente noble. Y deja de ser legítimo cuando se miente en su promoción. El candidato natural para sumergirse con entusiasmo en esa confusión es Osvaldo Quiroga, de *El Cronista*, que afirma: "*El dedo en la llaga* se impone por su profundo sentido ético, por su defensa de los ideales, por la sólida construcción de cada uno de sus personajes y, sobre todo, por su contenido humanista". Lo que, sin más trámite, pone a *El dedo en la llaga* muy por encima de cualquier película de Leni Riefenstahl.

Una característica de las películas argentinas de los últimos años es la aparición de uno o más personajes españoles, derivado obviamente de las necesidades

impuestas por la coproducción. Salvando algún caso esporádico (Aristarain, por supuesto) los guiones no se han tomado el trabajo de insertar estos personajes en forma coherente. Solo Monteagudo llamó la atención sobre la arbitraria nacionalidad de los actores errantes pero ninguno de los críticos advirtió lo disparatado de la estratagema utilizada en *El dedo en la llaga*. Los españoles vagan errabundos por la Argentina desde que emigraron de España a causa del Tejerazo, un intento de golpe de Estado que resuena en nuestras mentes —esa es la idea de los guionistas, seguramente— en forma similar a los movimientos carapintadas en nuestro país. Lo cierto es que la rebelión de los guardias civiles contra el gobierno democrático —en la transición entre Suárez y Calvo Sotelo— fue derrotada, entre otras cosas, merced a la intervención del rey Juan Carlos, lo que fortaleció enormemente a la naciente democracia española. Los autores de la asonada, como corresponde, fueron puestos en la cárcel sin ningún tipo de negociación. Lo más interesante es que este hecho sucedió en febrero de 1981. Lo que significa que, según los guionistas de *El dedo en la llaga*, es perfectamente comprensible que dos actores españoles se asusten por el Tejerazo, emigren de España y desemboquen en... ¡la Argentina de Videla!

Jueves 13 de junio. *Geisha*

"Buena" para *El Cronista* y *Ambito* y "Regular" para *Clarín* y *La Nación* mientras que el comentario de *Página 12* es vuelterero.

Una buena razón para ver esta película, cosa que todavía no hice, es cotejar la realidad con estas dos descripciones que se hicieron de una escena de sexo. Guillermo Ravaschino dice en *Página 12*: "Un largo coito de Palacios con Alvarez es la verdadera perla del film. Mudo, lento, sin cortes artificiosos y con las partes pudendas siempre afuera de la pantalla, no solo se convierte en una referencia del cine argentino para escenas de esta clase. También parece una buena radiografía de lo que *Geisha* pudo ser". Claudio España, en *La Nación*, mientras tanto, dice: "Eso sí, hay una larga y subrayada escena de sexo con desnudos entre Germán Palacios y la linda española Ana Alvarez. Le falta un segundo para ser explícito, y no por lo que se muestra o no se muestra, que no asombra a nadie, sino porque, al estar contada la situación en tiempo real, la imagen pierde su cualidad metafórica". Más allá del uso de la palabra "coito" y de celebrar que se quiten de la pantalla las "partes pudendas" (¿eh?), no logro decidirme si las escenas de sexo (o de coito) es bueno que sean filmadas con cortes o en tiempo real. ¿Tiempo real, dije? ¿Cuánto dura la escena? O Palacios es muy rápido o *Geisha* es muy lenta. ■

Anuncie en *El Amante*: ☎ 322-7518

Estas son algunas de las cartas de todo el mundo que recibimos en nuestro correo electrónico. Nuestra dirección es: amantecine@apriweb.com

Hola, amantes. ¡Gracias! Gracias por poner *El Amante* en Internet. ¡Es una de las cosas que mi mujer y yo extrañamos más de la Argentina! Lamentablemente, el precio de la suscripción en Europa es prohibitivo para un becario. Pero no importa, cuando volvamos a la Argentina volveremos a comprarla. Un abrazo.

Guillermo Abramson
Trieste, Italia

Solo quiero contarles mi satisfacción y sorpresa cuando encontré *El Amante* en Internet. Fui lector de la revista por dos años, y desde que estoy acá descubrí que *El Amante* es una de las (tantas) cosas que me hacen falta. Los encontré

mientras navegaba por Internet después de un largo día de laboratorio, y me pegué a la computadora para devorar los números de enero a abril, y para repasar algunos de los viejos artículos. Sigo enojándome con algunas críticas, sorprendiéndome con otras, aprendiendo a entender cine, ¡qué se yo!... como cuando los leo allá, pero en la pantalla de la PC. Amsterdam es una ciudad cinéfila. Hay un increíble número de cines, y realmente puede verse de todo. Solo faltaban ustedes. Reciban un abrazo cibernético, pero con calor "de en serio".

Claudio Avignone
Amsterdam, Holanda

¡Felicitaciones por la edición en línea de *El Amante*! Los cinéfilos como yo, de parabienes. PD: ¿se estrenó en Buenos Aires *Los miserables*, el último film del gran Claude Lelouch?

Enrique L. M. Ochoa
Davis, California, EE.UU.

Les felicito por la sede de la revista *El Amante/Cine*. Encuentro vuestros comentarios y críticas muy interesantes al proyectar una perspectiva diferente de la que leemos en revistas y periódicos europeos. Por favor, sigan manteniendo esta sede. Saludos.

Alfred Cortés

Me gustó ver su revista. Tiene un aspecto muy inteligente y me da la oportunidad de ver lo que sucede en uno de los países hispanoparlantes más famosos en el mundo del cine. Yo trabajo mucho en España y años atrás mucho en Brasil. Hago sonido, gané el premio Goya en España por mejor sonido con *El día de la bestia*. Me gustaría saber lo que hay, y lo que hacen gente como Liberson o Pereira que conocemos aquí en Londres. Los contactaré de nuevo. Hasta pronto.

Ray
Londres, Gran Bretaña

Esos mis camaradas de *El Amante*: qué buena onda que existe este medio para felicitarlos y desearles una gran perdurancia en la comunicación. Ojalá que sigan tan prendidos como hasta ahora, me parece muy interesante lo que hacen, lo que dicen y cómo lo dicen. Y sería más buena onda que hablaran sobre posibles universidades o escuelas donde se pudiera estudiar cine EN LATINOAMERICA O DE LATINOAMERICA. La razón es porque en los países de habla hispana existe muy poco desarrollo acerca de escritores y directores latinos que digan la neta de los problemas con respecto a la SACIEDAD DE LOS POLITICOS EN LA AMERICA LATINA. Sálvense y que les llegue la buena suerte siempre. Orale pues, mis compas. Cambio y zafo. ■

Tomás Chacón
Las Cruces, Nuevo Méjico, EE.UU.

MUNDO CINE

PERDIDO Y ENCONTRADO

Encuentra: Horacio Bernades (y en el camino se pierde)

Wanda es rubia, pálida, treintañera y de clase baja. No se le conoce profesión ni empleo, y cuando el marido presenta ante la corte una demanda de divorcio por desatención de los hijos (uno de ellos, un bebé de pecho), Wanda no tiene nada para decir. Imposible saber lo que pasa por la cabeza de esta chica, imposible conocer sus deseos o motivaciones. Wanda prácticamente no habla, y cuando se pone en movimiento, se dirige hacia ninguna parte. Sale a la ruta, simplemente, y en la ruta hará dedo, algún chofer la dejará pagando, parará en estaciones de servicio, algún otro chofer se encamará con ella y todos los días serán grises y nublados. Hasta que, en un bar, tenga un encuentro con un tipo al que ella cree el dueño y que en realidad es un chorro. Un chorro

tan tronco que ni siquiera es capaz de abrir la caja registradora para levantar algunas moneditas. Parece el compañero ideal para Wanda, y lo es. Ella lo acompañará a bordo de un auto recién robado, lo atenderá, y el la maltratará, fificará y fajará. Cuando él decida robar un banco todo saldrá mal, por supuesto, y Wanda volverá a la ruta, a seguir su marcha hacia ninguna parte.

En el número 49 de esta revista, en su sección "Cine en TV" el inefable Jorge García recomendó ver *Wanda*. Señaló que Barbara Loden, directora y protagonista de esta película de 1971 que se exhibió en abril pasado por el canal 5 de Cablevisión, "está reconocida como una de las más importantes realizadoras que haya dado el cine hasta la fecha". Me sonó exagerado. Más todavía cuando me enteré de que esta fue su única película. La pobre Loden, esposa de Elia Kazan, murió de cáncer en 1980, a los 48 años, cuando estaba preparando la segunda. Pues señores: una vez más, el abuelito cinefilo

estaba en lo cierto. *Wanda* es una película extraordinaria, una perla absolutamente rara y única, y si me apuran un poco me animaría a incluirla entre las más importantes películas norteamericanas de la década de los 70. Tómala, sí, todo eso, y si no me creés, vela, que es lo que yo hice al no creerle a García. Después me contás.

La película no podría haber sido filmada en ninguna otra década que no fueran los 70, por supuesto: acá están las rutas anchas y ajenas, la soledad y esa inconfundible sensación de no pertenecer a ninguna parte, y sobre todo el riesgo de salir a la ruta, sin rumbo y sin equipaje, y de filmar de la misma manera. De manera casi amateur, como filmaría un vagabundo: con una camarita cualquiera, en 16 mm y casi sin guión. Mucha luz natural, imágenes "sucias", improvisación y planos largos, sacándole el jugo a cada escena y dejando que el tiempo se pasee por cada plano, a su propio ritmo. Hay un plano increíble,

en el que se contempla interminablemente, desde una posición remota, una caminata de la protagonista por un baldío, y hay otras escenas en las que la violencia brota, súbita y absurda, cuando menos se la espera. Barbara Loden filma como si fuera la hija del matrimonio Cassavetes-Antonioni, y hermana de mucho cine independiente americano de la época, con el que comparte vacíos y caminos: el primer Bob Rafelson (el de *Mi vida es mi vida* y *Castillos en el aire*) y el Monte Hellman de *Carrera sin fin*, sobre todo. Todas ellas pueden verse, también, por la TV de cable (Cinemax y TNT). Sensación rara y jodida, esta de tener que lamentar la muerte de una persona a la que uno acaba de conocer. Cuentan que Kazan intentó convencer a su esposa, durante el rodaje, de que era un desastre como realizadora, y que más le convenía largar todo e irse a lavar los platos. De puro resentido, porque venía de filmar *El arreglo*, uno de sus bodrios. Y todavía está vivo. ■

EL SUEÑO DEL PIPE

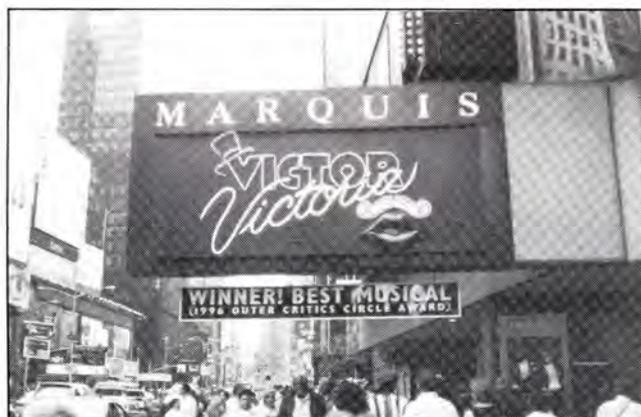
En febrero de este año empecé a planear un viaje a Nueva York. La idea parecía descabellada, sobre todo si uno anda ajustadísimo de dinero y acaba de terminar el año con la sensación de haber jugado una maratón de obstáculos. Si la idea sonaba descabellada, mucho más descabellado resultaba el motivo de mi viaje: ir a ver a Julie Andrews, mi amada actriz de la infancia, que volvía triunfalmente a Broadway con la adaptación de *Victor, Victoria*. La verdad es que no me animaba a confesarle a nadie mi plan. En mi fantasía, mi declaración de amor hacia la actriz de *Mary Poppins* y *La novicia rebelde* me podía costar el destierro definitivo de mi participación en *El Amante*, a la que quiero con tanta devoción como a Julie. En mi casa la culpa que me producía revelar la idea del viaje se multiplicó al infinito cuando, la tarde misma en que iba a hacer el anuncio, mi esposa me recordó que todavía le debía el regalo de cumpleaños del año anterior. Esa no era la tarde apropiada. Y, mientras volaba por las nubes como *Mary Poppins*, la realidad contundente de no tener plata ni para regalos de cumpleaños, y menos aun para viajes, me bajó de un hondazo a tierra y me senté a escuchar la voz cristalina de Julie en mis viejos discos de vinilo. Todo lo que sucedió a partir de entonces es tan cinematográfico que si a alguien le tocara hacer la crítica de mi historia podría quizá llegar a decir que el argumento es cursi y poco creíble. Mi trabajo y mis ingresos empezaron a mejorar lentamente, apareció un pasaje que comprado en Miami costaba 550 dólares y, cuando finalmente me animé a revelar mi sueño, mi familia y mis amigos se solidarizaron ofreciéndome todo tipo de ayuda, préstamos y

financiamientos. "¡Cómo no voy a ponerme contenta con el viaje! —exclamó mi esposa— ¡Diez días de descanso sin escuchar las canciones de Julie es un gran motivo de alegría!" En el ínterin no todo fue tan mágico: las localidades buenas para la obra estaban agotadas y el pasaje que me enviaron a través de un correo privado se perdió misteriosamente y hubo que volver a emitirlo dos días antes de mi partida. El 10 de mayo estaba por fin en Nueva York y, con la reserva de las localidades en la mano (una ubicación pullman muy buena), caminé hacia el teatro Marquis, en el corazón de Broadway, para confirmar que no estaba soñando. Allí estaba, en una bellísima marquesina con refulgentes colores, el nombre de Julie brillando en el firmamento de neón. Al fin llegó el gran día. El teatro estaba lleno y me sentí acompañado por miles de personas que, como yo, estaban allí para ver a la legendaria Julie Andrews. *Victor, Victoria* se estrenó en octubre pasado con críticas demolidoras que ponían el

para verla. Les cuento lo que me pareció la obra. En mi caso extrañé muchísimo a Robert Preston. En su lugar está Tony Roberts (el de las películas de Woody Allen), que no logra entrar en la piel de Toddy. Su composición solo se apoya en el amaneramiento del personaje y descuida todo el patetismo y la ternura que inspiraba la creación de Preston en la película. En el lado de lo positivo, *Victor, Victoria*, tiene una precisión mecánica, sello de fábrica de las buenas películas de Edwards: la duración exacta para cada gag ubicado en el momento preciso y la fascinación por mover a sus personajes dentro de "decorados cajas" minuciosamente diseminados y articulados en función del juego de la comedia. Las calles de París se abren como una cáscara de nuez y se transforman en las dos lujosas habitaciones del hotel donde transcurre la acción. El cuarto de Victoria y Toddy tiene un piso superior con alcoba (lo que me permitió ver y escuchar a Julie desde mi misma altura) y está dispuesto en forma contigua con el cuarto del

recuerdan la genial primera escena de *Un disparo en la sombra*). Cuano Squash le regala a su jefe un clavel, creyendo que él también es gay, la flor va pasando de mano en mano, de cuarto en cuarto y finalmente vuelve a manos de Squash cuando Toddy (sin saber el origen del clavel) se la regala como declaración de amor. Es Blake Edwards en estado puro y me hizo añorar los tiempos en que hacía buenas películas. Es una pena que Julie Andrews haya quedado pegada a los personajes de María von Trapp y Mary Poppins. Solo basta ver los números musicales de *Star!* (R. Wise, 1968) para confirmar su ductilidad y talento para el musical. Con casi 61 años Julie baila como una joven de treinta y en su voz el paso del tiempo solo se advierte en cierta dificultad para pasar de los registros agudos a los graves, como se nota en el número "Le Jazz Hot". Su voz en vivo es aun más cristalina y hermosa que en las grabaciones y jamás presencié un aplauso más sentido y conmovedor de un público hacia su artista. A la vuelta de Broadway, en la puerta por donde salen los actores, una multitud de admiradores nos agolpamos para saludar a nuestra amada Julie. Muchos tenían en las manos sus libros de infancia de *Mary Poppins* y las enormes tapas amarillas del disco de *La novicia rebelde* para que ella los autografiara. En ese momento mágico lamenté no haber llevado mis propios libros. Julie salió como una estrella fugaz, sin el menor atisbo de diva, con un jean, su pelo corto recién lavado y una gorrita de beisbolista para protegerse del frío. Por un momento ella y yo respiramos el mismo aire. Las lágrimas no me dejaron ver más. Los carteles de Broadway seguían brillando y volví caminando al hotel con el corazón lleno de felicidad. ■

Sergio Eisen



acento en la falta de experiencia del director de cine Blake Edwards en montar espectáculos teatrales. No soy precisamente el más indicado para hacer una apreciación objetiva de la obra pero creo que soy el único delirante de la revista que hubiera viajado especialmente

gángster King Marchand y la blonda Norma. Todo se ve simultáneamente y da lugar a ingeniosos juegos escénicos de gato y ratón, con personajes que entran y salen, suben y bajan al ritmo de los chasquidos de la docena de puertas que forman parte del decorado (que

ESCANDALOSO

Habitualmente las empresas distribuidoras utilizan frases de los críticos para las publicidades de las películas. Si bien muchos de los críticos escriben la frase justa a tal efecto, otros son sorprendidos en su buena fe y

mal citados (la tergiversación intencionada y el invento entran en esta categoría). Los detalles del último, escandaloso atropello aparecen en la página 47 en la sección "Crítica de las críticas". Los críticos no tienen mucho espacio para el pateo porque, en definitiva, se trata de

publicidad que aparece en los medios que los contratan. Y el público, engañado, no va a estar chequeando las frasecitas que aparecen en la publicidad con las críticas aparecidas los jueves. Nosotros vamos a seguir publicando todas las veces que encontremos este engaño. Pero

invitamos a los damnificados, críticos y lectores, a que nos avisen cada vez que son objeto de esta burla. Escribannos a Esmeralda 779 6º A (1007) Capital Federal, y ayúdennos a combatir esta práctica. ■

Gustavo Noriega

¡ESTO SIGNIFICA PAZ!

Historias de la vida real es un ciclo que emite HBO y cuyo nombre lo dice todo. La duración es de media hora y los temas mantienen un punto en común que no sé bien cuál es pero que esconde quizás un origen moralista o un tanto morboso. Aun así se trata de productos aceptables realizados con profesionalismo y que superan esta posible idea básica. La sorpresa es que varios de ellos están dirigidos por nuestro amigo (perdón por la confianza) Juan José Campanella. En realidad yo sabía que había trabajado en HBO pero no que había dirigido More Than Friends. Este episodio

de la serie cuenta la historia de una pareja de chicas que deciden ir al baile de graduación juntas. Como los espectadores de cine norteamericano saben bien, el baile de graduación es una institución dentro de la cultura de dicho país. Lo atractivo de la historia es que esta pareja lesbiana se enfrenta a la sociedad por un deseo que en realidad demuestra que son como los demás. Su actitud integracionista no es premeditada y esto pone más en evidencia los prejuicios sociales. Me interesaron también las buenas actuaciones y el armado de la historia en general, aun cuando en algún momento parecía necesitar más tiempo para ser contada.

Además soy lo que se llama un lesbiano político, es decir, adhiero, me solidarizo y milito en favor de las lesbianas. También investigo su representación en la historia del cine y la mayor parte de mi pequeña obra como realizador son historias protagonizadas por lesbianas. Bueno, al ver el nombre de Campanella como director, y sobre todo porque me había gustado la historia y su trabajo, no dudé en enviarle una carta por correo electrónico (lo que ahora se que se llama e-mail) y preguntarle todo lo que pude sobre su trabajo. Mis preguntas y sus respuestas se transformaron en un reportaje vía cyberspacio (lo más lejos que había llegado yo

era Caseros) que aquí publicamos. Quisiera aclarar que no tuve oportunidad de repreguntar o discutir algunos puntos. El programa se emite por HBO y recomiendo este episodio y los otros dirigidos por Campanella, claramente superiores a los realizados por otros directores en la misma serie. ■

Santiago García

More Than Friends, The Coming Out of Heidi Leiter
Dirección: Juan José Campanella
Guión: Bruce Harmon
Con Sabrina Lloyd, Kathe Anthony, Wendy Way, W. T. Martin y Claire Danes.
HBO, 1994

Querido Santiago:

¡Lo que son las cosas! Si hay algo que no me hubiera imaginado nunca es que alguien me respetara por el programa de *The Lesbo Ball*, como era su nombre clave en HBO. Igualmente, y dadas las condiciones en las que fue hecho, creo que salió bastante bien. Paso a contarte algunas cosas. Primero: la lucha para que yo dirigiera. La ejecutiva de HBO pensaba que este programa solo podía ser dirigido por una lesbiana. Y a pesar de que yo ya había dirigido tres programas para ellos, que les habían reportado siete nominaciones de Emmy (que acá son muy importantes) y de ACE, pensaba que el hecho de que yo fuera hombre y heterosexual me descalificaba para dirigir esto. Los productores buscaron tapes de varias directoras lesbianas, pero no les gustó ninguno. Finalmente, volvieron a HBO diciendo que me querían a mí. Los de HBO, queriéndomela hacer difícil (los odio, como a todos los ejecutivos con los que me encontré en mi vida), me "tomaron una prueba", me hicieron dirigir una escena de la película. Alquilamos una cámara de video, y con Sabrina en el otro papel (el de la rubia) y Dina Spibey (la chica de Becky Bell) en el papel que luego haría ella, fuimos al Central Park e hicimos la escena en que ella le toca la mano por primera vez, después de jugar al básquet. La acompañé yo, y la presentamos. Me aceptaron. En realidad, a mí esto de que solo una lesbiana pueda dirigir cosas

de lesbianas, u homosexuales cosas de homosexuales, me suena a otra estupidez yanqui. Es como cuando los negros o los hispanos dicen que ellos (o nosotros) solos pueden (o podemos) dirigir cosas de negros o hispanos. De lo que los grupos minoritarios no se dan cuenta es de que esta es un arma de doble filo, con la que casi siempre se usa el otro. Es decir, si solo un hispano puede dirigir cosas de hispanos, la industria contraataca con que un hispano solo puede dirigir cosas de hispanos. Personalmente, siempre rechacé meterme en la bolsa oportunista de la minoría. Mi argumento en todo esto de HBO era que para mí el tema no era sobre la aceptación de la sociedad a las lesbianas, sino sobre la aceptación al que es diferente, punto. Lesbiana, homosexual, negro, gordo, feo o extranjero. Y que este punto yo lo entendía. Si esta película hubiera sido dirigida por una lesbiana, hubiera sido sobre el beso. Y a mí, será porque ya me vi unas cuantas porno, un besito entre dos minas me sorprende menos que un final feliz. Empezó la búsqueda de Heidi, ya que se daba por hecho que Sabrina iba a hacer el otro papel. Como te conté antes, rechazaban a todas, algunas porque eran muy "boyish", otras porque eran muy femeninas. El caso es que dos días antes de la filmación, apareció la rubia, que no iba bien de Heidi, pero sí de la novia; entonces, ya sobre el pucho, en el casting más de último momento de mi vida, cambiamos a Sabrina al papel de Heidi (cosa que la rerrayó, ya que hacía un mes que venía preparando la novia) y casteamos a la rubia,



SG: Me gustaría saber cómo trabajaste con las actrices protagónicas y los actores alrededor de ellas.

Ninguna de las dos es homosexual. A mí lo único que me interesaba cortar de cuajo era la tensión que les producía estar cerca o tocarse. El único trabajo que hice fue uno de improvisación, un día antes de filmar. El trabajo era el siguiente: Las paré una enfrente de la otra, a un metro de distancia más o menos, mirándose a los ojos. Ato una sogá alrededor de la cintura de Sabrina y les digo que improvisen una charla de cualquier cosa. Empiezan a hablar, y yo, despacito, camino alrededor de ellas, enroscando la sogá alrededor de las dos. Lentamente, apretando la sogá, las voy acercando una a la otra, sin que puedan evitarlo. Mientras tanto, seguían hablando. Estaban muy tensas, porque tenían mucho miedo al estar cerca. Pero así seguí con la sogá, despacito, hasta que después de unos cinco minutos, estaban a cinco centímetros una de la otra, atadas por la sogá. Ahí les digo que sigan hablando, con el agregado de pasarse las manos por todo el cuerpo, pero sin

tocarse, o sea, como un mago que pasa las manos por arriba de la bola de cristal, a medio centímetro de la piel. Mientras tanto, tenían que seguir mirándose a los ojos, hablando de cualquier cosa, una película, un programa de TV, cualquier cosa. Esto, al principio, las puso reduras, pero después le perdieron el miedo, y se pasaban las manos (siempre sin tocarse) por todo el cuerpo. Después de diez minutos de esto, ya no tenían miedo de estar cerca una de la otra. Es más, hasta tenían un poquito de ganas de tocarse, de tan cerca que estaban. Pero yo no las dejaba. Porque acá venía la segunda parte de la cosa. La represión. Las ganas de besarse y no poder. Las ganas de tocarse y tener que esconderlo. Después de veinte minutos estaban coloradas de calentura. Ahí, aflojé la sogá y di por terminado el ensayo. Ya habían sentido todo lo que los personajes tenían que sentir. Estaba en ellas acordárselo. Con los padres solo hice una improvisación en la que trataban de convencerla a ella de no ir al programa de televisión. No ensayé con nadie más. La hermana menor (Trivia) es Claire Danes, que un año después tuvo un exitazo en televisión (*My So-Called Life*) y es la que se muere en *Mujercitas*, la hija de Holly Hunter en la de Jodie Foster, y ahora es Julieta, en la nueva versión de *Romeo y Julieta* con Leonardo Di Caprio. ¿Las elijo o qué?

SG: ¿Cómo fue la investigación previa al rodaje, cómo varió el guión con respecto a la historia real

y qué clase de imposiciones tenías para trabajar sobre ella?

Yo no investigué nada porque, como te dije, para mí no era sobre el lesbianismo, sino sobre ser diferente. La verdadera Heidi Leiter aprobó el guión, así que supongo que será fiel. Los únicos cambios que hubo con respecto a la realidad son mínimos. Uno es que a la novia la patotearon antes de que se supiera lo del baile. Otro es que, en la realidad, en el baile no tuvieron ningún problema.

La única imposición que tuve, por primera y única vez, fue la de respetar el guión palabra por palabra. Espero nunca más tener que sufrir una humillación así. Fue horrible.

SG: ¿Hubo repercusiones de algún tipo y cómo fue recibido el episodio por el público en general y las lesbianas en particular?

El programa tuvo excelentes críticas. De público no sé cómo anduvo. Las lesbianas en general lo recibieron muy bien (las dueñas de mi departamento, dos lesbianas, estaban enloquecidas y muy agradecidas, pero no me redujeron el alquiler). Menos un sector muy combativo, que, como era previsible, pensó que cuando

se dan el beso, cortamos al plano largo muy pronto (juro que esto es cierto). Como había dicho antes, para ellas era sobre el beso. La filmación fue la más difícil de mi vida, y es el programa que recuerdo con menos cariño. Me alegro de que les haya gustado y de que este sufrimiento no lo haya trasladado a la pantalla. Fue difícil por dos motivos: a mis espaldas, tenía a HBO respirándome encima cada vez que las actrices cambiaban una palabra del deplorable diálogo. Por el otro, una actriz (Sabrina Lloyd) irresponsable, vaga y que tendía a actuar todo superficialmente, y otra (la rubia) mucho más profesional y seria, pero limitada. Lejos estaban los días de Dina Spibey, Moira Kelly, Sam Rockwell, actores con los que da gusto trabajar. En la escena del hospital, en la que se dan un beso, tuve que, por única vez en mi vida, parar la filmación cinco minutos y decirles a los técnicos que se fueran a tomar un café, para que se relajara la actriz. No sabía cómo decirle que dejara de actuar. Que no tenía por qué llorar, que bajara la intensidad, que no dramatizara. Por supuesto, esto que te parece bronca no era así en el set. Insultar no es mi estilo. En el set, lo único que los directores

déspotas logran es que los técnicos te odien y los actores se bloqueen. En la vida, lográs que te caguen a trompadas. Tenés que hablar despacio, apoyando, convenciendo, seduciendo. También fue una filmación larga (en horas). Seis días, los tres últimos de 18 horas cada uno, y con un calor de 37 grados (pleno julio). La filmación del vestuario (cuando casi me trago la pelota de tenis*) era un sauna. Anécdota: yo quería terminar la película con una toma cenital, en la que las cabezas de las chicas se confundían con las de todos los demás, irreconocibles, iguales a todas las otras. Cuando llegamos a esta toma, era la hora 18, ya se las habían tomado todos los extras, y toda la gente que ves bailando ahí son técnicos de la película cagándose de risa, hombres con hombres, chicas con chicas, de todo, y por supuesto mucha menos gente de la que yo quería. Comentario de HBO: "Esa toma está mal, no se distingue quiénes son las chicas, hay que cortarla". Yo les explico que justamente ese era el objetivo. Contestan: "Ah, bueno, entonces sí". Final: después de terminar la película, la verdadera Heidi Leiter (una chica divina) vino a filmar su speech. Como es ella,

sin maquillaje, vestida con pantalones, muy estilo machito, pero redulce y simpática. Quedó bárbaro. Nos vuelve el comentario de HBO, de las ejecutivas que decían que yo no lo podía dirigir: "¿Quién es este macho? Hay que filmar de nuevo, vístanla de mujer, y maquillenla". La chica vino, la maquillaron, se puso tensa como una estaca, no quiso que la entrevistaran, hubo que filmar su speech ¡¡¡¡en 24 tomas!!!! Cuando finalmente terminó, salió corriendo a sacarse el maquillaje. HBO, con este gesto, deshizo todo lo que la película estaba tratando de decir. Si por un motivo deseo que mi película salga bien, es para no tener que trabajar nunca más para esta gente. Un abrazo,

Juan

* Me acuerdo que en un momento yo estaba detrás de cámara medio jugando nerviosamente con una pelota de tenis, y al ver la actuación de esta mina, empecé a morder la pelota sin darme cuenta. Al final de la toma, quiero decir "cut" y me doy cuenta de que me había metido la pelota de tenis en la boca, entera, y no podía hablar. Tuvo que venir el utilero entre las carcajadas del equipo a sacarme la pelota de la boca con un destornillador. Lo juro. ■

El Amante en la radio

Conducen: Quintín,
Flavia de la Fuente y
Gustavo Noriega

Columnista: Santiago García

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



EL GALPON DE LA MEMORIA

Una de las tantas cinematografías desconocidas en nuestro país es la de la ex República Democrática Alemana. De allí el interés que ofrecía el ciclo de films antifascistas realizados en ese país después de la guerra y presentado en el Instituto Goethe por Klaus Wischnowski, ex director de programación de la DEFA, los grandes estudios de la RDA. A diferencia de Alemania Occidental, donde la reflexión sobre el nazismo comienza a producirse en el cine después de la aparición del Manifiesto de Oberhausen a mediados de los 60, en la ex RDA la interpretación del pasado reciente comenzó a expresarse de manera casi inmediata. Una de las características de esa reflexión fue que, a diferencia de otros países de la órbita socialista, en Alemania Oriental la visión crítica de los realizadores muchas veces entraba en contradicción con la posición oficial del régimen, lo que provocó que varios directores tuvieran serias controversias con

la censura imperante. El caso más notorio fue el de Konrad Wolf, de quien también el Instituto Goethe ofreció un excelente ciclo (ver nota de *El Amante* N° 27).

La muestra estuvo compuesta por seis films realizados entre 1946 y 1988, y ofreció un variado espectro sobre un tema que, a la luz del resurgimiento de corrientes neonazis en Alemania, tiene indudable actualidad.

Los asesinos están entre nosotros (1946), de Wolfgang Staudte, es el primer film sobre el nazismo realizado después de la guerra, que, visto hoy, goza de una fama bastante inmerecida, con una estética claramente deudora del expresionismo y algunas ambigüedades ideológicas, a pesar de su final "mensajístico". Y ya que de ejercicio de memoria se trata, conviene recordar que Staudte no solo realizó varias películas en Alemania durante la época nazi, sino que además participó como actor en uno de los más infames films antisemitas jamás realizados (*El judío Suss*, 1940).

Jacob el mentiroso (1974), de Frank Beyer, la única película de

la RDA nominada para el Oscar, narra la historia de un judío del gueto que se entera por casualidad por radio del avance de las tropas rusas, y para mantener elevada la moral de sus amigos, les hace creer que tiene una radio donde escucha noticias optimistas sobre el desarrollo de la guerra. Film con un tratamiento de comedia en su exterior, pero con un trágico telón de fondo y perjudicado por algunos inoportunos flashbacks, queda como un relato de un tono bastante inusual en los films que desarrollan esa temática.

La prometida (1980), de Gunther Rucker y Gunther Reisch, sobre una militante comunista presa que se sostiene por su firmeza ideológica y el amor que siente por su compañero, encuentra sus mayores méritos en el tratamiento realista de la vida carcelaria y la visión antiheroica del personaje principal.

En *Tu hermano desconocido* (1982), de Ulrich Weiss, también se busca la desmitificación del comunista heroico que resiste al régimen nazi por medio de un relato intelectual y distanciado

que sufre de una excesiva frialdad emocional.

Una historia de amor imposible entre una artista alemana y un joven judío se narra en *La actriz* (1988), de Sigfried Kühn, pero el film no logra superar la chatura y carece de vibración dramática. Y dejó para el final *El caso Gleiwitz* (1961), de Gerhard Klein, que reconstruye un suceso aparentemente nimio —la toma de una radioemisora alemana fronteriza por parte de los nazis, hecho atribuido a los polacos— que fue uno de los argumentos utilizados para la declaración de guerra a Polonia. Filmada en riguroso blanco y negro, con un estilo austero y despojado y un tono semidocumental, la película descarta cualquier apología de la resistencia antifascista, para sumergirse en una descarnada disección de las técnicas de provocación por parte de los que detentan el poder. Film ascético y anticonvencional —produjo según parece no pocas polémicas en su país— fue sin duda lo más valioso de un ciclo tan interesante como desparejo. ■

Jorge García

BERP EN EL CERC

Hace unos números, en *El Amante* se había dado a conocer, como parte de la serie "Dónde se estudia cine", un reporte sobre las actividades, programa de estudios y objetivos del CERC, Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, escuela de cine que depende del INCAA y que es, al día de hoy, la única estatal y gratuita. Ese reporte estaba firmado por Silvia Barales, directora de la escuela. Pues bien, debe haber sido una de las últimas cosas que hizo la Barales, ya que en abril pasado el CERC fue intervenido (una palabreja que no oíamos desde las épocas del Proceso) por decisión del director del INCAA, Julio Márbiz o Maharbiz. El argumento oficial para justificar la intervención —rodeada del mayor de los silencios— es el saneamiento presupuestario, pero sin embargo ya ha habido iniciativas (cambios en la curricula de estudios y en la orientación general de la enseñanza, algunas llamativas mudanzas, además de algunas declaraciones de principios no menos llamativas) que mueven a pensar que el objetivo de la intervención excede al de una mera reorganización administrativa.

Una apretada síntesis de lo ocurrido desde abril pasado es más o menos la siguiente: a cargo de la intervención está Rubén Werther Cavallotti, mientras que Isaac Aisemberg es el subinterventor. Cavallotti es un veterano realizador que

comenzara formando parte de Artistas Argentinos Asociados (fue asistente de dirección de *La guerra gaucha*) y que hacia fines de los 50 inició una carrera como director, con títulos como *Cinco gallinas y el cielo* y *Procesado 1040* (en la que el protagonista, Narciso Ibáñez Menta, se la pasaba proclamando su "respeto por la autoridad"). Aisemberg es un dramaturgo y guionista igualmente veterano, cuyos trabajos incluyen *Hombre de la esquina rosada* y *Yo maté a Facundo*, título póstumo de Hugo del Carril. Tanto Cavallotti como Aisemberg habían sido profesores del CERC durante el Proceso. Ambos preparan, en estos momentos, una remake de *El conventillo de la paloma*, el vetusto sainete de Vacarezza cuya primera versión cinematográfica se remonta a 1936. El hecho de formar parte de la historia del cine argentino no les ha impedido eliminar de la curricula, a poco de asumir como interventores, la materia "Historia del Cine". La insólita decisión —digna de Groucho Marx— tiene una justificación no menos insólita: la supuesta necesidad de reducir las horas de proyección en el microcine del CERC, que vaya a saber para qué está si no es para ser usado.

"Historia del Cine" no fue la única materia eliminada por las nuevas autoridades. También ha ocurrido lo propio con "Estructura de Personajes". En este caso, el guionista Aisemberg habría argüido que la materia es superflua, ya que no hace falta estudiar nada para crear

personajes. Con esa eliminación, los alumnos de la especialización "Guión" del CERC se han quedado prácticamente sin materias para cursar, salvo las comunes a las cinco especialidades que se siguen en la escuela. A los de la especialización "Producción" no les va mucho mejor, ya que, ante la nueva situación, los miembros del Departamento respectivo, encabezados por Pablo Rovito, renunciaron en masa. Otro renunciante fue Juan Bautista Stagnaro, que tenía a su cargo la materia "Realización". Pero los chicos no tienen de qué preocuparse, ya que su lugar lo ocupa Guillermo Coscia, *auteur* de obras como *Comix*, por ejemplo.

De todos modos, los afectados por estos cambios son pocos. Cuarenta, para ser precisos. Es que el ingreso del CERC posiblemente sea el más restrictivo de las instituciones oficiales: entran por año nada más que ocho (8) alumnos por especialización. Si toman las palabras del subinterventor al pie de la letra, quedarán menos: "al que no le gusta, se va" fue toda la respuesta que el democrático Aisemberg tuvo para dar ante los primeros amagos de reclamo. No fue el único gesto de convivencia democrática. Se comenta que su compañero de rubro, tras constatar que algunos de los trabajos de alumnos incluían desnudos, habría comentado, con indudable sentido del humor, "vamos a quemar esas latas". Es evidente que ser docente bajo el Proceso deja sus huellas, así que

convendrá seguir con atención los próximos pasos de los interventores, no sea cosa que empiecen a *desaparecer* cortos. Posiblemente la sangre no llegue al río, entre otras cosas porque los alumnos del CERC ya desde hace tiempo se habituaron a estudiar bajo vigilancia. Literalmente: ya desde los tiempos de la Barales no es raro ver personal de seguridad, con o sin uniforme, apostado en los pasillos. En este sentido no ha habido mayores cambios, a no ser el paso de la vigilancia oficial a la privada, ya que ahora se cerró contrato con una firma que provea a su simpático personal. Donde sí puede anticiparse que habrá cambios, y de fondo, es en la orientación general de los estudios. Algunos prácticos dejarán de cursarse en el viejo edificio de la calle Salta para mudarse a otro, modernísimo, sobre la avenida Libertador. Se trata del edificio de ATeCE. ¿Estudiantes de cine haciendo sus prácticas en la televisión? A no sorprenderse: "El futuro está en la TV", se le oyó profetizar a uno de los interventores. Con lo cual el proyecto de la nueva intervención empieza a estar más claro: el CERC pasaría a formar, de aquí en más, mano de obra para proveer a la emisora de Julio Maharbiz. De confirmarse la tendencia, los que quieran hacer cine deberán comenzar a ahorrar para poder pagar su cuota en alguna institución privada. Y a los que se queden en el CERC: "¡Berp!" ■

Horacio Bernades

DISCOS

por Eduardo Hojman

Seven
Varios autores
1996

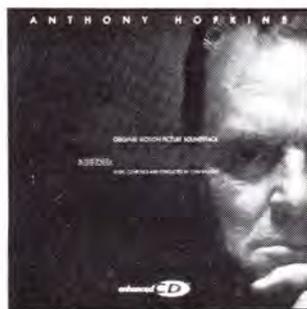


Seven es una de esas películas tan típicamente norteamericanas, en las que la excelencia de varios rubros destinados a crear un impacto visual y auditivo fuerte ocultan con bastante éxito las falencias de un guión reaccionario y medio tramposo. El problema (o el atractivo, según desde donde se lo mire) fundamental de este tipo de películas es que se disfrutan cual viaje en montaña rusa. En *Seven*, además, hay un trabajo bastante interesante con la profundidad del sonido, y una impecable elección de los temas que pueblan su banda sonora, que coincide con la idea de vaga atemporalidad de su argumento. The Statler Brothers abren con "In the Beginning", un negro *spiritual* de aquellos, y el segundo tema es el excelente "Guilty", de un ignoto combo llamado Gravity Kills. Guitarras distorsionadas con el mejor de los gustos y un ritmo frenético e inquietante son el marco ideal para la impresionante secuencia de títulos de la película. Después vienen Marvin Gaye con "Trouble Man", una joya, Gloria Lynne con el blues jazzero de "Speaking of Happiness", y la onda pop cínica de Haircut 100 con "Love Plus One". Luego, nada menos que Lady Day, la diosa Billie Holiday canta el clásico "I Cover the Waterfront", en una versión con

un sonido más que aceptable. Por ahí, de pronto, aparece la suite N° 3 en Re Mayor de Bach y, después, los temas más conocidos de los más grandes héroes del jazz: Charlie Parker con "Now's the Time" y Thelonius Monk con "Straight, No Chaser". En el disco queda, incluso, lugar para dos temas de la banda de sonido incidental, a cargo de Howard Shore, compositor de la música de innumerables producciones hollywoodenses, que, en realidad, no tienen demasiado interés dentro del disco.

Tal vez esto no les suceda a quienes no han visto la película, pero, de alguna forma, todos estos temas aparentemente tan disímiles recuerdan de una manera muy vívida la atmósfera tétrica y lluviosa de la película. Lo que hay que lamentar es que en el disco no aparece el tema de David Bowie de los títulos finales. ■

Nixon
John Williams
1995

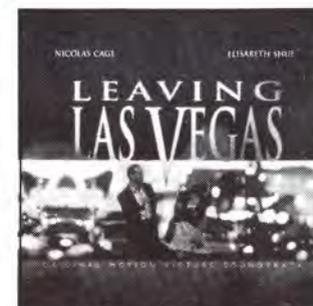


Toda la música de esta banda sonora tiene un halo de grandiosidad y de solemnidad tan grande y tan obvia que, al final, se hace bastante reiterativa y difícil de escuchar. Profundos acordes casi marciales que recuerdan la gravedad mortal de las imágenes que ilustran, interrumpidos de golpe por platillos y restallantes acordes de trompetas y violines. Pesados *ostinatos* de bajos que

acompañan solemnemente una melodía densa y casi inexistente. Cuerdas que destilan una espesa melancolía, llena de gestos de grandeza mil veces subrayados y heroísmos malentendidos. Supongo que estas descripciones podrían aplicarse, en realidad, a la banda de sonido de cualquier película de Oliver Stone: mensajes obvios, explícitos, mil veces machacados por parte de un iluminado prepotente que viene a explicarnos la historia. Este tipo de discos, además, reeditan la vieja pregunta de para qué puede servir una banda de sonido tan incidental fuera de la película. No sé, y creo, en el fondo, que esas polémicas son estériles. Sí afirmo que, más allá de la función dramática que esta música tiene acompañando las imágenes de *Nixon*, el disco es insoportable.

Algo así deben haber pensado los editores, que la música por sí sola no alcanzaba, porque el CD no es un CD así nomás, sino un pichoncito de CD-Rom. Está preparado para ser visto en una de esas computadoras que ya saben, y viene con una entrevista a Oliver Stone y a John Williams. ■

Leaving Las Vegas
Mike Figgis, Sting y Don Henley
1995



Sting canta como los dioses tres viejos standards de jazz: "Angel Eyes", "My One and Only Love" e "It's a Lonesome Old Town",

acompañado solo por piano y contrabajo, y ya vale la pena tener esta pequeña maravilla. Mike Figgis, director de la película, compuso casi todo el resto de la música y, como si fuera poco, toca la trompeta con excelente gusto y mete algún que otro colchón de teclados. Hay, además, un grupito de jazz que lo acompaña, y todos se confabulan para hacer una banda de sonido llena de climas muy sensuales e insinuantes, lentos, meditados y sutiles, que recuerdan bastante a lo mejor de Mark Isham cuando copia bien a Miles Davis. Por momentos, Figgis se pone algo más solemne y su música tiene un aire a Angelo Badalamenti cuando compone para David Lynch. Hay, también, un par de temas algo más movidos, blues más rápidos que agitan un poco las calmas aguas de esta música y una "Bossa Vega", ritmo brasileño pasado por el filtro del mejor jazz.

El ex Eagles Don Henley hace una deslucida versión del clásico de Mercer y Arlen "Come Rain or Come Shine", y, al final del disco, aparece un olvidable country-pop a cargo de unos que se llaman The Palladinos.

Ahora bien: a alguien se le ocurrió la maldita idea de incluir fragmentos de diálogos de la película, entonces las poco melodiosas voces de Nicolas Cage y Elisabeth Shue contaminan todo el tiempo este disco que, de otra forma, hubiera sido una maravilla. Encima, incluyen todo un minuto de Nicolas Cage haciéndose el borracho y aullando una "canción" que se supone compuesta por él mismo junto a un tal Phil Roy, y denominada, apropiadamente, "Ridículo".

Aun así, están los temas que canta Sting, está esa trompeta sutil de Mike Figgis, el piano de Dave Hartley y el contrabajo de Chris Laurence para hacer que la banda de sonido de *Leaving Las Vegas* sea tanto más memorable que la película. ■

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: Voxx - Sundazed - Ace - Demon - y todo el garage, surf, años 60, etc.

Av. Callao 850 - (1023) Buenos Aires - Argentina

Tel.: 814-5251/52 - Fax: 814-5253

Tarjetas de crédito

Las películas que no conseguís



PICCADILLY VIDEOTECA

CINE ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)



esculpiendo milagros

eemm

REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

TRADUCCION DEL INGLES Y CORRECCION DE ESTILO

Gabriela Ventureira
815-1415

LA CONTUMANCIA

||||| solo música

Buscando el alma del diamante en una publicación necesaria

¿En qué revista Caetano Veloso se convierte en un nativo múltiple? ¿Suna Rocha dice que la chacarera no tiene dueños y Daniel Colombes 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

Cine: De un fin de siglo a otro

¿Cómo pensar la historia del cine en su año 101? ¿Qué significa ver una película en el presente universo audiovisual? Un mapa conceptual —desde una perspectiva estética y crítica— que revisa los principales autores, escuelas, movimientos, géneros y tendencias que dieron forma al siglo del cine.

Duración: 16 clases
Comienza en agosto

(Eduardo A. Russo)
☎ 824-2480

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

88.1 FM DE LA CALLE

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

por Gustavo Noriega

Fútbol prohibido
Domingos 24 hs.
Cablevisión, canal 17

Cuando el domingo se convierte en lunes y las recargadas escenografías de *Fútbol de primera* van introduciendo los últimos partidos de la fecha, en un canal de cable comienza un programa que se ubica en las antípodas éticas y estéticas del show de Araujo y Macaya. *Fútbol prohibido* es el nombre y cuatro los participantes. Conduce Diego Bonadeo (el bueno, padre del gordo) y acompañan Diego Gvirtz, Paulo Vilouta y Carlos Juvenal. El fútbol se moría de inanición y vino la empresa Torneos y Competencias a convertirlo en otra cosa. Ahora es un gran show con la posibilidad de generar negocios millonarios, decenas de programas televisivos, emisoras radiales que le dedican la mayor parte de su programación diaria y un diario deportivo que obligó a la revista histórica a revolucionar su formato. Misteriosamente, los clubes siguen quebrados. Siendo así la cosa, la sombra de Torneos y Competencias, con su estética de nuevo rico y su ideología "resultadista", cubre casi todo el espectro periodístico del país en lo que se refiere al fútbol. Afortunadamente, *Fútbol prohibido*, un programa audaz, irreverente y al mismo tiempo divertido y alegre, trae una suerte de bocanada de aire fresco al enrarecido aire futbolero. Luego de empacharse durante dos horas con la espantosa computación animada de *Fútbol de primera* que muestra fastuosos espacios futuristas mientras la voz de Marcelo Araujo anuncia solemnemente: "¡Lo que viene, lo que viene, lo que viene! ¡El empate en cero entre Belgrano y Banfield!", es reconfortante encontrarse con el "look cable" pobretón y modesto del combo de Bonadeo. Apiñados en un espacio reducido, a espaldas de un alambrado, los polemistas cuentan con solo dos elementos para animar el espacio: la desinhibición a la hora de

discutir y la producción de modestos pero ingeniosos clips que offician de separadores entre los distintos, caóticos bloques.

Tres de los cuatro periodistas que forman el panel estable del programa son antibilardistas confesos: les gusta el fútbol y les resulta importante que las cosas que les gustan sean bellas, siendo los resultados para los recolectores de estadísticas. El cuarto (Vilouta) —bilardista compañero de radio de Marcelo Araujo, el Jaroslavsky de TyC— queda como la coartada democrática y el componente indispensable para que las polémicas tengan jugo. Vilouta protesta por todas y cada una de las menciones que se hacen contra Bilardo y los periodistas del palo. Sin embargo parece una buena persona y un aire de amistad sobrevuela las discusiones más violentas. Con un perfil más bajo pero convicciones muy fuertes, Diego Gvirtz es, además, responsable de la producción del programa, lo que incluye, supongo, los saladísimos clips mencionados. Bonadeo conduce el programa con aire paternal: "Yo ya estoy amortizado", dice evocando al Perón del 73 y esa ubicación más allá de la coyuntura le permite opinar sin temores ni preconcepciones. Pero mi preferido es Carlos Juvenal, que también fatiga con esfuerzo el gallinero de *Polémica en el fútbol*. Juvenal —lo más parecido a Omar Sharif que hay en estas pampas— es quizás el periodista más valiente que pueda aparecer en pantalla. Seguro es de los más inteligentes y de los pocos que han privilegiado la ética a la hora de evaluar una conducta. Lo más revolucionario de *Fútbol prohibido*, más allá de su exacta ideología futbolera, es la conciencia de que este fenómeno se extiende mucho más allá de los 90 reglamentarios. Hoy hablar de fútbol es hablar de un fútbol visto a través de la TV y cualquier periodista honesto sabe que las conversaciones abarcan desde la potencia goleadora de Batistuta y la endemoniada gambeta de, Orteguita hasta la prepotencia

grosera de Araujo o la irritante prudencia de Macaya Márquez. Bonadeo, el que más claramente sustenta esta idea, ha acuñado una expresión, "el periodismo hegemónico", para referirse al conglomerado informativo que ha subordinado su práctica a los intereses de la empresa a la que pertenecen o desearían pertenecer. La exaltación de la picardía por encima de la nobleza, del éxito por sobre la belleza y del autoritarismo como estilo son los estandartes más claros del periodismo hegemónico y del fútbol que pregonan. Curiosamente, el desplazamiento del espectador de fútbol desde la cancha hacia el cómodo sillón del living es una extraordinaria oportunidad para alivianar las pasiones enfermizas y ver el fútbol como el espectáculo que a veces puede ser, independientemente de la camiseta triunfadora. Los dueños de la pelota —y de las cámaras—, con su exaltación de ganar por cualquier método, siguen confiando en la lógica del hincha fanático, el único que prefiere pasarse tres horas de incomodidad y aburrimento si se le garantiza cualquier tipo de triunfo para poder cargar el lunes a sus compañeros de trabajo. El periodismo hegemónico convierte al fútbol en un espectáculo más masivo que nunca pero con la mentalidad del más cerrado de los barrabravas. Como un ejercicio activo de ese gusto por un fútbol refinado y juguetón, Gvirtz prepara cada jornada un compilado, tomado de las emisiones de partidos de la semana, de tacos, caños, sombreros y rabonas. La presentación que Bonadeo hace de ese clip es siempre la misma: "Divirtámonos un poco". En uno de esos compilados, luego de una apilada fenomenal de Orteguita, se escucha la voz histórica de Marcelo Araujo, tomada de una transmisión de canal 13, diciendo "¡Lárgala Ortega, siempre una de más!", mostrando luego una andanada de jugadas lujosas del jujeño mientras la producción hace escuchar a Julio Sosa y aquello de: "Dejá nomás que algún

chabón chamuye al cuete y sacudile tu firulete". Otro clip memorable relacionó la elección de intendente con la figura temerosa y siempre prudente de Macaya Márquez ("No a la cobardía. Macaya Márquez intendente", decía el locutor antes de dar paso a una parodia de jingle político desopilante). La semana en que Boca se comió seis goles en la Bombonera frente a Gimnasia y luego perdió en un partido espantoso contra Colón fue especialmente divertida con sus crueles bromas a Bilardo. Como todo periodismo polémico (se me ocurre un ejemplo relacionado con la crítica cinematográfica), *Fútbol prohibido* es más eficaz cuando critica que cuando elogia, quizá por el enorme contraste con la tibieza circundante. A pesar de algunas imperfecciones (Gvirtz es demasiado "pasarellista" y Bonadeo defiende a Castrilli, cosa que ningún amante de la libertad puede hacer), *Fútbol prohibido* despierta una adhesión inmediata y un aire de complicidad encantador. Hace algunos años, en una tarde de domingo, dos de los directores de esta revista abandonaron intempestivamente el cierre para ver en un televisor cercano el partido por las eliminatorias del mundial entre Colombia y la Argentina. Dos horas y cinco goles colombianos después, nuestras sonrisas, celebrando el maravilloso espectáculo que los muchachos de Maturana habían desplegado en el Monumental, parecían las únicas de Buenos Aires. La experiencia de encontrar por cable dos periodistas (Bonadeo y Juvenal) que confiesen que ningún tonto patriotismo les impidió esa misma alegría —una confesión inusual en la televisión argentina— nos hace sentir tan hermanados con ellos como con su espíritu polémico, el desorden anárquico a la hora de discutir, su lucha contra un discurso establecido y el cruce constante de su tema específico con la política y la cultura. *Fútbol prohibido* es algo así como *El Amante / Fútbol*. ■

Body Bags, EE.UU., 1995, dirigida por John Carpenter ("La gasolinera" y "Pelo") y Tobe Hooper ("Ojo"), con Stacy Keach, Robert Carradine, Mark Hamill y Roger Corman. (Transeuropa)

El título *Body Bags* se refiere a las bolsas de los cadáveres depositados en la morgue. John Carpenter interpreta a uno de ellos en clave de humor negro: un muerto que se mantiene vivo a base de tomar formol y que espera feliz el momento de la autopsia. Un prólogo a la manera de *Cuentos de la cripta*, pero más cerca del *gore* y de la clase B. No obstante, *Body Bags* tiene el mismo tono de fábula macabra. La mayoría de los capítulos de *Cuentos de la cripta* son variaciones de "La pata del mono": alguien pide un deseo y este se cumple *literalmente* (esto es, paradójicamente, porque lo que se esperaba era que el deseo se cumpliera tal como era querido, no como era enunciado). Este viejo relato encierra una paradoja que siempre fue interpretada como una enseñanza moral: que todo deseo, una vez expresado, significa *otra cosa*, algo que no debería nombrarse. Los episodios de *Body Bags* siguen ese mismo modelo, que parece adaptarse mejor que ningún otro para el formato televisivo de capítulos de media hora.

"La gasolinera" es un Carpenter menor, que repasa el horror claustrofóbico de *La niebla*, *El enigma de otro mundo* y *El príncipe de las tinieblas* despojándolo de cualquier sentido metafísico (no hay nada más allá de la psicopatía) pero sobrecargándolo de cierto efectismo, sobre todo una vez que se ha alcanzado el clímax, como si para recompensar la tensión no bastara con la descarga de estímulos e hiciera falta su repetición aumentada. Igualmente, el episodio no defrauda: Carpenter maneja como pocos la relación entre espacios contrapuestos, logrando que lo que acecha a los personajes se pueda ubicar por igual adentro o afuera. Así, convierte al *encierro* en una condición existencial, que los obliga a la desconfianza

recíproca y al estado de paranoia permanente. Ahora bien, aunque no faltan las marcas personales de su cine, tampoco aparecen nuevos recursos para transmitirlos.

"Pelo", el segundo episodio, es un verdadero hallazgo, sobre todo por la sutileza con que desliza hacia el género de terror un argumento que podría haber quedado en el humor grotesco con toques macabros. Carpenter logra que la incomunicación entre los personajes centrales (una pareja desaparecida: ella, joven, bella, flaca y segura de sí misma, él, viejo, feo, gordo y acomplejado: un impagable Stacy Keach) provenga básicamente del autismo en que se encierra Richard, como si una persona en crisis no pudiera escuchar otra voz que la de su propia obsesión. La progresión que va de la sátira de costumbres al horror centrado en el cuerpo está marcada simplemente por el creciente aislamiento del protagonista, en un proceso narrativo y de metamorfosis que recuerda a *La mosca* de Cronenberg (donde tampoco faltaba el humor negro). "Ojo" es un ejemplo patético e involuntario de por qué algunas películas malas terminan siendo revalorizadas por la subcultura *trash*. El episodio tiene *perlas negras* tales como esta: el asesino ata a las víctimas por el pelo; mientras va y viene, a ninguna se le ocurre soltarse aunque tienen las manos libres para hacerlo (sumado al hecho de que el nudo hecho con la cabellera de una mujer es muy flojo). Lo que no son defectos que se vuelven graciosos (como los cambios de personalidad repentinos del protagonista), es tedio puro. Si Tobe Hooper aún se acuerda de que dirigió una obra maestra como *La masacre de Texas*, debería sentirse avergonzado. ■

Silvia Schwarzböck

Ilusiones satánicas (Witch Hunt), EE.UU., 1994, dirigida por Paul Schrader, con Dennis Hopper, Penelope Ann Miller, Eric Bogossian y Julian Sands. (AVH)

Paul Schrader es famoso sobre todo por un par de guiones esenciales (*Taxi Driver*, *El toro*

salvaje), pero también ha ganado cierto nombre por algunas de sus películas (*American Gigoló*, *La marca de la pantera*, *Mishima*). La última que le habíamos visto, lanzada directo a video con el título de *Traficantes*, había sido *Light Sleeper* (1992), para mí (junto con su ópera prima, *Blue Collar*) una de las más logradas de una filmografía frecuentemente viciada de mensajismo y moralismo. *Mishima* había sido la apología de un suicida. Esta nueva *Witch Hunt*, un mamarracho indescriptible, es lo más parecido al suicidio cinematográfico de alguien que hasta el momento se había pretendido un "cineasta serio" y que ahora parece gritar a los cuatro vientos: "Vean todos la basura que soy capaz de filmar". La trayectoria que va de *Taxi Driver* a esta parece aludida, en la propia trama de la película, por un William Shakespeare de puro y camisa hawaiana, que escribe guiones por encargo para productores del Hollywood más mercantil mientras intenta ganarse a una rubia. No me extrañaría que esta basura pudiera tener sus recolectores, que la consideren una genialidad. Significativamente, *Ilusiones satánicas* es uno de los pocos casos en los que Schrader filma un guión ajeno. Producida por Gale Anne Hurd (la ex señora De Palma) para la HBO y con música de Angelo Badalamenti, *Ilusiones satánicas* tiene una premisa imaginativa: a comienzos de los años 50, un senador tan payasesco como McCarthy se lanza a la caza de brujas en Hollywood. Pero a la caza de brujas en sentido literal, ya que en la fábrica de sueños se han extendido, según la ficción de la película, la magia negra y la brujería. De aquí en más, la historia —secuela de la mucho más entretenida *Cast a Deadly Spell*— es una mezcla de novela negra con farsa fantástica en la línea de *Los cazafantasmas*, que acumula (o rejunta, más bien) efectos especiales ostentadamente berretas, look *fashion*, chistes malísimos y redundantes, un detective privado (Dennis Hopper) llamado H. Phillip Lovecraft, inconducentes citas cinéfilas, actuaciones dignas de *Los Benvenuto* y ese aire general de "no se crean que nos creemos

nada de lo que estamos contando" que a esta altura me parece una de las grandes lacras de tanto cine contemporáneo. El viejo truco del cinismo que francamente no le sienta a alguien tan *transcendental style* como Schrader y que parecería la coartada (im)perfecta para justificar la terminal falta de ideas y de coraje que caracterizan al cine norteamericano de hoy en día. Además de todo, y si esto importa algo, la tesis que sustenta la película (que Hollywood se halla efectivamente dominada por los brujos, tal como sostiene el senador) termina por darle la razón, por elevación, al bueno de McCarthy, lo cual no parece precisamente una causa justa.

Es bastante conocido el neologismo "BOMB" con que Leonard Maltin crucifica, en su guía de cine, los bodrios cinematográficos. Películas como esta, cada día más habituales, parecen hechas deliberadamente para caer en ese casillero. Tal vez sea una forma de mojarle la oreja a Maltin, o a los productores, o al público. A mí me parece, más bien, como escupir al cielo. ■

Horacio Bernades

El monstruo diabólico (Man Made Monster), EE.UU., 1941, dirigida por George Waggner, con Lon Chaney Jr., Lionel Atwill, Anne Nagel, Frank Albertson y Samuel S. Hinds. (Epoca)

Henos aquí ante una pequeña (59 min.) gran película, relegada durante décadas al olvido aunque justa compañera de *El lobo humano*, encarada en ese mismo año por el binomio George Waggner-Lon Chaney Jr., *El monstruo diabólico*, desde la ciencia ficción, se complementa con el indiscutible clásico del film de horror para construir, juntos, la leyenda trágica del héroe convertido en monstruo a su pesar, apoyados ambos en el melancólico *pathos* chaneyano. En un caso se trata de una maldición ancestral, en otro, de la alianza entre la ciencia y la malignidad, aquí bajo el acerbo rostro de Lionel Atwill. Chaney es, al comienzo de *El monstruo diabólico*, un amigable

artista de feria que ha desarrollado una particular resistencia a las descargas eléctricas. Su condición interesa al Dr. Atwill, quien acaba de elaborar un sistema de recarga eléctrica para humanos que, además de solucionar definitivamente el problema de la alimentación, permitiría lograr ejércitos de superhombres tan vigorosos como aptos para obedecer a su proveedor eléctrico. El bueno de Chaney se convierte en ayudante del Doctor y en voluntario para los experimentos. Absorbiendo descargas cotidianas y en aumento, el hombre se vuelve apático y adicto (el problema consiste en que todo lo que toca le hace perder energía), hasta que la sobredosis fatal lo zombifica. El malévolo científico comete un asesinato y se lo achaca a su ayudante, que es condenado a morir... en la silla eléctrica.

Como podrá sospecharse, la pena de muerte —lejos de aplacar al electroadicto— exacerba sus poderes y pone en marcha la posibilidad de una venganza, con heroína amenazada incluida (la siempre en problemas primera dama de la Universal, Anne Nagel).

El monstruo diabólico, con su perfil bajo, ha sido fuente de recursos originarios que luego se convertirían en clichés de la *scifi* de posguerra. No son lo menor de sus méritos las imágenes excepcionales del temible laboratorio eléctrico de Atwill, donde antes de administrarle la dosis decisiva al pobre de Chaney, le sugiere —en tono comprensivo, de médico de cabecera— que simplemente se relaje.

A despecho de toda lógica tecnológica, años más tarde el film fue relanzado —oportunismo y terror nuclear mediante— bajo el insensato título de *Atomic Monster*. Desconocemos si en esa oportunidad a Chaney Jr. se lo condenaba a la silla atómica. ■

Eduardo A. Russo

Orquídeas mortales (*The Corpse Vanishes*), EE.UU., 1942, dirigida por Wallace Fox, con Bela Lugosi, Elizabeth Russell, Luana Walters y Tristram Coffin. (Epoca)

Como pieza culminante en la serie de producciones clase B (producidas por Sam Katzman para la Monogram) a las que

Bela comenzó a prestarse en la cúspide del tobogán que aceleradamente descendería poco más tarde, *Orquídeas mortales* brinda algunas claves del derrotero del húngaro que wildeanamente convirtió a su biografía en una obra maestra de la decadencia.

Orquídeas mortales es un film de rara especie, a mitad de camino entre la ciencia ficción y el *horror film*; entre este último y el *serial*. Lugosi es el profesor Lorenz, europeo emigrado que introduce una extraña especie de orquídeas narcóticas en América, y que usa como cebo para proveer de fluidos frescos a su reiteradamente marchita mujer, una condesa (Elizabeth Russell, uno de los rostros más inquietantes del fantástico de la época: la otra mujer pantera de *Cat People*, la moribunda de *La séptima víctima*) para la cual ha diseñado un ingenioso método de rejuvenecimiento, elaborado con sustancias inciertas que proceden de precisas fuentes: novias ante el altar. Las susodichas parecen fallecer justo antes de dar el sí, y los cuerpos desaparecen camino a la morgue. Adivinen quién se los lleva.

Hay en la película una vieja criada con dos retoños (uno de ellos el tan minúsculo como magnífico Angelo Rossitto) que compiten en monstruosidad, aunque a distinta escala y con dispar fidelidad a su amo Lorenz. Hay una mansión gótica donde crecen las orquídeas y se coleccionan las reservas en traje de novia, y un laboratorio donde Lorenz se consagra a sus experimentos. Además, el fascinante matrimonio reposa en ataúdes gemelos. El método revitalizador de Lorenz se ve acechado por una intrépida periodista que investiga las desapariciones y se asocia con un apuesto médico (intrigado por la manifiesta lozanía de la condesa a sus 70 años). En la trama de *Orquídeas mortales* algunos momentos genuinamente góticos —mucho sótano y pasadizo secreto— se alternan, sin intervalo, con otros que ostentan la movilidad típica de los seriales de acción, con rápidos traslados de un lugar a otro, intercepciones de autos en la ruta, policías y periodistas tras el último hecho, etcétera. Es muy interesante la conjunción que en la intriga tienen la tétrica casa Lorenz y la redacción del diario donde se siguen los acontecimientos, o desde donde se encaran los planes para hacer caer a los

criminales.

El doctor Lorenz, traidor a sus más fieles sirvientes aunque acaso enamorado (a su exótica manera), preanuncia a comienzos de los 40 al Bela que en las últimas aportaría su figura a Ed Wood, quien seguramente habría exclamado al ver estas *Orquídeas mortales*: "Eso fue perfecto". ■

Eduardo A. Russo

Antes de que me muera (*Angels over Broadway*), EE.UU., 1940, dirigida por Ben Hecht, con Douglas Fairbanks Jr., Rita Hayworth, Thomas Mitchell y John Qualen. (Epoca)

Ben Hecht pertenece sin discusión y por mérito propio a esa categoría de figuras casi inefables que podríamos denominar "leyendas de Hollywood". Promisorio violinista infantil, acróbata de circo en su adolescencia, notable periodista, novelista y autor de obras teatrales (las más conocidas, *Primera plana* y *Twentieth Century*, que realizara junto con su compadre Charles MacArthur). Pero fue sin duda su labor como guionista el aporte más importante de Ben Hecht a la industria y al arte cinematográficos. Famoso por su velocidad para confeccionar guiones, participó en la historia original y en la adaptación de más de 70 películas —títulos tan dispares como *Tuyo es mi corazón*, *Vitaminas para el amor*, *Gunga Din*, *Ulises*— sin contar sus colaboraciones no acreditadas en decenas de títulos. Pero también fue director (o codirector) de un puñado de obras bizarras —en general a contrapelo de usos y costumbres hollywoodenses— de las cuales *Antes de que me muera* es una buena muestra. En este film Hecht reúne a un grupo de extravagantes personajes: un buscavida frustrado que trata de encontrar un golpe de suerte que dé vuelta su vida, una bailarina sin trabajo, un escritor alcohólico y en decadencia, y un empleado tímido a quien su mujer engaña y que es emplazado por su patrón a devolver en pocas horas el dinero que le robó a la empresa, hecho que lo lleva a tomar la decisión de suicidarse. La confluencia de este cuarteto de perdedores sin remedio, que buscan cada uno a su manera su

salvación individual y con los que por otra parte es difícil identificarse, da lugar a un film extraño e inusual, con un tono de comedia negra bastante ajeno a las producciones de la época. Como en otros films que transcurren a lo largo de una noche (*All Through the Night* de Vincent Sherman, *Después de hora* de Scorsese) hay una atmósfera onírica y pesadillesca, en gran medida apoyada en la notable iluminación del gran Lee Garmes. Por otra parte, un final blando y conformista no logra diluir la recurrente sensación de desasosiego que invade la pantalla durante gran parte del metraje. ■

Jorge García

Una cuestión de sangre (*Little Odessa*), EE.UU., 1994, dirigida por James Gray, con Tim Roth, Edward Furlong, Vanessa Redgrave y Maximilian Schell. (Transeuropa)

Rusia es helada. Brighton Beach, el barrio de Brooklyn al que han ido a parar buena parte de los emigrados rusos, también. Según los muestra *Una cuestión de sangre*, estos mafiosos judíos rusos son tan fríos y despiadados como el clima, incapaces de derramar aunque sea una lagrimita después de que alguien se fue al otro mundo. Aunque ese alguien sea miembro de su propia parentela, la más cercana incluso. Y la película, a su vez, se deja contagiar por esa frialdad ambiente. Ese es su mayor mérito: un rigor absoluto, una total coherencia. *Una cuestión de sangre* es la ópera prima de un precoz James Gray (24 años, realizador y guionista) y fue premiada en el Festival de Sundance un par de años atrás. Está contada de un modo seco y cortante, sin ningún comentario ni énfasis, como vista por un observador distante. Tan distante como para alejarse, incluso, cuando se avecina algún pico dramático o emocional: así el reencuentro inicial entre los hermanos, alguna ejecución y sobre todo la escena final en el baldío entre Josh y su padre. Hasta tal punto llega la sequedad que casi no hay música en *Una cuestión de sangre*, salvo algún momento en que se oye, al fondo, algún coro haciendo música religiosa. Ni siquiera durante la secuencia de créditos hay música.

Lo cual crea una sensación de suma extrañeza, teniendo en cuenta que una de las reglas no escritas del cine mainstream prescribe: "títulos + música, siempre".

Lo más interesante de *Una cuestión de sangre* es, justamente, esa voluntad de mantenerse lejos de las reglas del mainstream y el hacerlo calladamente, sin hacer bandera. La película es un definitivo *downer* (un bajón, para decirlo en criollo), las relaciones familiares conducen a una inevitable desintegración, la puesta tiende a borrar todo emocionalismo y, sobre todo, planea sobre la película un clima de profunda melancolía, de pérdida y fundamentalmente de muerte.

Está enferma de muerte la mamá (Vanessa Redgrave, que parecería haber quedado pegada a su enferma terminal de *La mansión Howard*) y por extensión es mortuorio el ambiente familiar, como en un eterno velorio. Tim Roth es Josh, el hijo mayor de los Shapira, un asesino profesional que, llegado el punto, no duda en apuntar a la cabeza a su propio padre. Una escena francamente dura de ver, en la que la desolación del paraje sirve para potenciar el efecto. Como lo potencian, un par de escenas más adelante, los fuera de campo con que están rematadas las ejecuciones finales.

La distancia que pone el realizador lo lleva a no juzgar a sus personajes, a no condenarlos del todo por sus actos, aunque estos puedan resultar abyectos. Al mismo tiempo que un marido

infiel y un padre castigador, papá Shapira (Maximilian Schell, viejo, grave y amargado) no deja de ser aquel inmigrante que se rompió el traste para darles la mejor educación a sus hijos. Lo que se impone no es una malignidad heredada o elegida, sino más bien una especie de aura fatal. El ambiente, la nieve, el frío, las calles vacías, parecerían ser lo que decide el destino de los personajes, chiquititos en medio de encuadres que los superan y los congelan. Esta nieve arde. ■

Horacio Bernades

La llave mágica
(The Indian in the Cupboard), EE.UU., 1995,
dirigida por Frank Oz,
con Hal Scardino,
Litefoot, Lindsay Crouse
y David Keith. (AVH)

Decepción: Pesar causado por un desengaño.

Decepcionar: Galicismo por desilusionar, desengañar. Ej. 1: de la entrevista salió DECEPCIONADO. Ej. 2: de ver La llave mágica salió DECEPCIONADO.

Decepcionado por partida cuádruple. En primer lugar lo decepcionante fue ver que una historia tan prometedora se transformaba en una película mala. Peor aun, con cada nueva escena volvía a tener esa sensación, por lo cual me ponía de muy mal humor.

La historia es la de un chico que

tiene un armario y muchos juguetes. Cuando pone a su nuevo indio de juguete dentro del pequeño armario y lo cierra con una llave, esta —no lo ocultemos más— es ¡mágica! Sin la llave, herencia de una abuela materna, no hay magia, y esta consiste en que en un abrir y cerrar de puertas el juguete cobra vida, pero como una verdadera persona de carne y hueso, aunque tamaño juguete. Todos los juguetes pueden ser animados de esta manera sencilla y rápida y vueltos a desanimar (que aquí no es sinónimo de decepcionar) con el mismo método. Las posibilidades de una historia así son amplias, la película no las aprovecha. Segunda decepción: los productores son mis amados Frank Marshall y Kathleen Kennedy, expertos en esta clase de films y productores de gran parte de la filmografía de Steven Spielberg.

Tercera decepción: el director del film es Frank Oz, titiritero de cine y director de films como *La tienda del horror* y *Dos pícaros sinvergüenzas*, películas con no pocos méritos.

Cuarta decepción y KO emocional: ¡¡¡el guión es de Melissa Mathison!!! Como no en todas las universidades se enseña "Vida, obra y milagros de Melissa Mathison", es necesario aclarar que ella es la guionista de *ET, el extraterrestre*. Sin ánimo de chusmear, digo también que es desde hace años la esposa de Harrison Ford.

Aunque a nadie le importe, estas decepciones son para mí algo difícil de sobrellevar, pero con el

corazón hecho pedazos sigo adelante.

En los films con, para, de, desde, por y hacia los niños se suele dejar de lado la figura de los adultos o se la retrata de manera lateral o fuera del encuadre. Este recurso suele funcionar, pero si se opta por mostrarlos deberían parecer personas, no muebles. Un ejemplo definitivo: al chico le roban algo de dinero por la calle y le lastiman levemente el brazo; vuelve a la casa con alguien que le avisa a los padres de lo ocurrido; a la media hora de que el chico está en su cuarto sube la madre tranquilamente y le pregunta si está bien. Lo raro es que se supone que se trata de una madre normal.

El chico y sus compañeros leen en clase redacciones escritas por ellos, esto pasa en distintas partes del film. El protagonista habla sobre su indio mágico, otro de los chicos habla siempre de John F. Kennedy. Uno se atreve entonces a pensar que el film trata sobre la necesidad de héroes en la sociedad contemporánea y que en el caso de los niños esto se debe a la presencia neutra e insípida de sus padres. Podría seguir con esta teoría, pero por más que encaje perfectamente con el film, no le va a sumar puntos a su favor ni va a corregir la mala resolución que uno ve en todas las escenas. A propósito, el pésimo doblaje arruina más todo, aun cuando las actuaciones son notablemente malas. Basta, me voy a llorarle a mi muñequito de *ET*. ■

Santiago García

R
E
P
A
S
O

La princesita (A Little Princess), dirigida por Alfonso Cuarón. (AVH)

El gurrumín García se descuelga con un impecable 10 en la tabla de video y asegura que se trata de uno de los films del año. Sergio Eisen dice que es cierto. Por una vez en la vida les damos el beneficio de la duda. Al parecer se trata de una buena historia con una espectacular y original ambientación. Comentario muy favorable en *EA* N° 48.

Babe, el chanchito valiente (Babe), dirigida por C. Noonan. (AVH)

Chanchos necios que acusáis... El pobre Babe provocó desde ternura y afecto hasta interpretaciones ideológicas de extrema dureza. Pasando por Eduardo Russo (el profesor), que se trepó al Obelisco para gritar contra los chanchos. ¡*Chanchos del mundo uníos contra el profesor antipuerco!* Chanchos a favor y en contra en *EA* N° 48.

Mientras estés conmigo (Dead Man Walking), dirigida por Tim Robbins. (Gativideo)

El marido de Susan Sarandon logró que su segundo film se impusiera por encima de sus pedantes opiniones sobre su persona. La historia de un

condenado a muerte que no se escapa y una monja decidida a ayudarlo está llevada con seguridad y un estilo riguroso. La actuación de Susan Sarandon es simplemente perfecta, salvo para Castagna, que está equivocado. Comentario a favor en *EA* N° 49.

Loco de amor (Two Much), dirigida por Fernando Trueba. (Gativideo)

Donde exista una comedia clásica, allí estaremos. Y donde Banderas realice su primera actuación buena, allí estaremos. Y donde Trueba haga buenas películas en Hollywood, allí estaremos. Y donde haya un film donde Gabino Diego y Joan Cusack formen pareja, adivinen qué, allí estaremos. Y cuando se estrene *Evita* de Alan Parker... bueno, no se puede estar en todas partes. Comentario a favor (allí estuvimos, ¿vieron?) en *EA* N° 51.

Cazadores de utopías, dirigida por David Blaustein.

Hasta ahora, acaso la mejor película argentina del año simplemente por comprometerse con el material que aborda. Bueno, no es tan simple acercarse a una década tan difícil de la historia de nuestro país. La militancia setentista es recuperada por los testimonios de sus protagonistas, a través de un documental que rompe el silencio y despierta discusiones. Comentario y reportaje al director en *EA* N° 49. ■

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

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG	SS
Apollo 13	R. Howard	AVH	8	9	8		4	7	
Atracción explosiva	A. Sipes	AVH						2	
Babe, el chanchito valiente	C. Noonan	AVH	8	9				5	
Body Bags	Carpenter - Hooper	Transeuropa			6	5		5	6
Casi un ángel	E. Kenton			8	8			8	
Cazadores de utopías	E. Blaustein		7	7	7	9	6	8	10
Coyote	P. Gascoigne	AVH	1		1			1	
Dama por un día	F. Capra	Kinema	10	10	10			10	
El	L. Buñuel	Epoca	10	10	10	10	10	10	10
El ángel exterminador	L. Buñuel	Epoca	8		10	10	10	10	10
El padre de la novia 2	C. Shyer	Gativideo						4	
Ensayo de un crimen	L. Buñuel	Epoca	10	10	10	10	10	10	10
Fuego contra fuego	M. Mann	AVH	8		4		5	7	
Guantanamo	T. G. Alea-J. C. Tabío	Gativideo		5	5	5	4	6	
La letra escarlata	R. Joffé	Gativideo				6		5	5
La llave mágica	F. Oz	AVH						2	
La mujer del panadero	M. Pagnol	Epoca		8			3		
La princesita	A. Cuarón	AVH						10	
Las vacaciones de Monsieur Hulot	J. Tati	Epoca	10	10	10	8	8		
Loco de amor	F. Trueba	Gativideo	7	7	8			9	
Mientras estés conmigo	T. Robbins	Gativideo	8		9	7	7	8	
Mortal Kombat, la película	P. Anderson	Gativideo						3	
Nazarín	L. Buñuel	Epoca	10		10	10	10		10
Ni idea	A. Heckerling	AVH	7	7	8	7	4	9	7
Sensatez y sentimientos	A. Lee	LK-Tel	7	7	7		7	5	
Stalingrado	J. Vilsmaier	AVH			1			1	
Todo por un sueño	G. Van Sant	LK-Tel	7	5	4		2	3	
Waterworld	K. Reynolds	AVH	3	5	8	5		9	4

Los viejos
amantes siempre
están disponibles

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



por Jorge García

La última película (*The Last Picture Show*), 1971, dirigida por Peter Bogdanovich, con Timothy Bottoms y Jeff Bridges.

En reiteradas oportunidades —ya sea de manera directa o indirecta— desde esta sección se recomendó este extraordinario film de Peter Bogdanovich, el más sentido homenaje que haya realizado un cineasta contemporáneo al cine clásico americano. Las novedades son que por un lado es posible que la copia que se exhiba esté (¡al fin!) subtitulada y por otro que sea la versión restaurada por el director, con siete minutos adicionales sobre el metraje con que se la conoció originalmente.

Cinemax, 5/7, 20 hs.; 10/7, 18.30 hs.; 15/7, 23.45 hs.; 18/7, 17.30 hs.; 23/7, 15.30 hs.; 28/7, 1 hs.

La niñera (*The Nanny*), Gran Bretaña, 1965, dirigida por Seth Holt, con Bette Davis y Wendy Craig.

La breve carrera como director de Seth Holt —cinco títulos y uno sin completar por su temprana muerte— estuvo siempre condicionada por sus desbordes étlicos. Este film realizado para la productora inglesa Hammer, sobre la misteriosa muerte de un niño, y

con Bette Davis en una de sus típicas (sobre)actuaciones de la última etapa de su carrera, muestra a un realizador con capacidad para crear atmósferas tensas y perturbadoras.

Cinemax, 13/7, 15 hs.; 17/7, 2 hs.; 22/7, 3.15 hs.; 25/7, 7.45 hs.

El mundo del futuro (*Futureworld*), 1976, dirigida por Richard T. Heffron, con Peter Fonda y Blythe Danner.

Richard T. Heffron —uno de los directores predilectos de Adolfo Aristarain— es más conocido por su prolífica carrera televisiva que por su obra cinematográfica. Aquí construye un interesante relato de ciencia ficción en el que abundan los androides y duplicados humanos, más sostenido por su inteligencia narrativa que por la profusión de efectos especiales. Un atractivo film dentro del género.

Cinemax, 10/7, 7 hs.

El agua fría (*L'eau froide*), Francia, 1994, dirigida por Olivier Assayas, con Jean-Pierre Cassel.

Olivier Assayas es uno de los directores franceses surgidos de las últimas generaciones de críticos de *Cahiers du cinéma*. Esta película, absolutamente inédita en nuestro país, parece ser —según quienes la vieron—

un interesante relato sobre jóvenes marginales enfrentados generacionalmente a sus padres y profesores. Para ver y evaluar.

Cinemax, 9/7, 13 hs.; 18/7, 3.30 hs.; 22/7, 0.15 hs.

Sabueso verde (*Gumshoe*), Gran Bretaña, 1971, dirigida por Stephen Frears, con Albert Finney y Billie Whitelaw.

Stephen Frears se ha caracterizado siempre por ser un director absolutamente imprevisible en cuya obra se alternan títulos de dispar valía. En este, su primer largometraje, sobre un actor secundón admirador de las películas de Humphrey Bogart, que decide por su cuenta jugar al detective privado, el director —apoyándose sobre todo en unos diálogos incisivos e irónicos— rinde un tributo al cine negro que oscila permanentemente entre el homenaje y la parodia.

Cinemax, 7/7, 12.30 hs.; 30/7, 10.30 hs.

La sangre de la orquídea (*La chair de l'orchidée*), Francia, 1975, dirigida por Patrice Chéreau, con Charlotte Rampling y Bruno Cremer.

Si bien Patrice Chéreau es más famoso por sus trabajos como hombre de teatro, ha realizado algunas interesantes incursiones en el cine. Si bien Patrice Chéreau es más famoso por sus trabajos como hombre de teatro, ha realizado algunas interesantes incursiones en el cine. Si bien Patrice Chéreau es más famoso por sus trabajos como hombre de teatro, ha realizado algunas interesantes incursiones en el cine.

cinematográficas (*El hombre herido, La reina Margot*). Aquí en su primer film, donde adapta la novela más granguñolesca de James Hadley Chase, logra una obra atrayente y desapareja que en sus mejores momentos consigue apresar el clima truculento y desquiciado del original.

TV 5 Internacional, 6/7, 21 hs.

Loca evasión (*The Sugarland Express*), 1974, dirigida por Steven Spielberg, con Goldie Hawn y Ben Johnson.

Antes de convertirse en un importante empresario, Steven Spielberg había realizado varias obras para cine y TV que lo mostraban como un director promisorio. Este relato, su primer trabajo cinematográfico, sobre un prisionero fugado de la cárcel corriendo con su esposa a través de Texas en busca de su pequeño hijo y perseguido por la policía, muestra las mejores virtudes narrativas del director y carece, por fortuna, de su alevoso sentimentalismo.

USA Network, 1/7, 11 hs.

La noche que aterrizaron a América (*The Night that Panicked America*), 1975, dirigida por Joseph Sargent, con Vic Morrow y Cliff De Young.

Hay ocasiones en que una buena TV movie es preferible a muchas películas. Es el caso de este telefilm, del especialista Joseph Sargent, que reconstruye la preparación y las consecuencias de la transmisión radial con que Orson Welles paralizó a los Estados Unidos en 1938 inventando una invasión extraterrestre. Un trabajo por demás atrayente e imaginativo.

USA Network, 13/7, 14 y 4 hs.

La ejecución del soldado Slovik (*The Execution of Private Slovik*), 1974, dirigida por Lamont Johnson, con Martin Sheen y Marielore Costello.

Aunque posteriormente su carrera se diluyó en un anodino anonimato, Lamont Johnson dirigió a fines de los 60 y principios de los 70 varias películas y telefilms interesantes. En esa etapa realizó esta excelente TV movie que narra el caso del único

FILM & ARTS

Siempre es bienvenida la aparición de un nuevo canal en el cable, sobre todo si brinda alternativas distintas dentro de la programación. En el caso de Film & Arts, la reciente señal incorporada por Cablevisión, las novedades pasan esencialmente por la exhibición de películas sobre músicos, ya sean recitales filmados o documentales que incluyen fragmentos de actuaciones, en este último caso con material de notable calidad. Así, en el ciclo *La saga de la canción francesa* pudieron verse tres notables films sobre Edith Piaf, Jacques Brel e Yves Montand que —sobre todo los dos primeros— logran transmitir precisos retratos de esas legendarias figuras, con el plus invaluable de varias canciones

incorporadas (es inolvidable el "Ne me quitte pas" de Brel interpretado en primer plano). En el terreno del jazz se pudieron ver recitales de Peggy Lee y Manhattan Transfer, y notables documentales sobre Louis Armstrong, Billie Holiday, John Coltrane, Charlie Parker y Sarah Vaughan entre otros. Y no me quiero olvidar de un excelente tributo a Paul Robeson, del último concierto interpretado por Arturo Rubinstein, ni del ciclo del Actors Studio, donde pudieron verse excelentes entrevistas a Faye Dunaway, Shelley Winters y Paul Newman. Pero no solo de documentales vive Film & Arts, ya que también se exhiben películas muy poco —o nada— vistas en los otros canales. Así, por ejemplo, en mayo se proyectaron en excelentes

copias subtituladas y una detrás de otra *Belle de jour* y *Tristana* de Luis Buñuel. Pero no todos serán elogios para Film & Arts. Aparte de una manifiesta tendencia a la repetición de material, hay un inconveniente duro de sobrellevar para los cinéfilos: la profusión de avisos que interrumpen permanentemente la exhibición de documentales y películas para promocionar la programación del canal. Seguramente este será un obstáculo al que habrá que habituarse, ya que parece ser una tendencia recurrente en muchos de los canales del cable. De todas maneras la calidad de gran parte de la programación de Film & Arts puede atenuar la incomodidad que provoca la abundancia de avisos apuntada. ■

Jorge García

soldado americano ejecutado por deserción durante la Segunda Guerra Mundial. Un sólido guión y excelentes actuaciones ayudan.
Cinecanal, 20/7, 24 hs.

Nada sagrado (*Nothing Sacred*), 1937, dirigida por William Wellman, con Carole Lombard y Fredric March.

Aunque a William Wellman se lo puede encuadrar dentro de los directores de qualité del cine americano, varias de sus películas no carecen de atractivos. A esa categoría pertenece esta inusual incursión del director en el terreno de la comedia que con un excelente guión de Ben Hecht —sobre un inescrupuloso reportero que trata de aprovechar la posible muerte de una joven por envenenamiento radiactivo— traza una ácida sátira sobre el sensacionalismo periodístico.
Space, 8/6, 16 hs.

Tempestad de odio (*The Lonely Man*), 1957, dirigida por Henry Levin, con Anthony Perkins y Jack Palance.

Dentro de una prolífica carrera en la que no abundan los títulos de interés, Henry Levin realizó

HISTORIA DEL CRIMEN

Hace algunos años se exhibía con frecuencia en la televisión abierta una serie centrada en la implacable persecución que realizaba un veterano policía (Mike Torello) sobre un mafioso que era un auténtico compendio de la perversidad humana (Ray Luca). Producida por Michael Mann, la serie desarrollaba una historia central única, la persecución señalada, a través de capítulos que también podían verse como relatos unitarios. Con una precisa caracterización de personajes —era memorable la de Torello, el policía que con su matrimonio destruido

varios westerns caracterizados por la presencia de personajes al borde de la psicopatía. Es el caso de este film sobre la dificultosa relación que se entabla entre un padre autoritario y represor y su hijo, que regresa después de una larga ausencia, y que tiene el inexorable fatalismo de una tragedia.

VCC 31, 3/7, 9.30 hs.; 4/7, 2 hs.; 5/7, 18 hs.

El Dorado, 1967, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Robert Mitchum,

convierte la caza de Luca en el único objetivo de su vida—, notables personajes secundarios, una formidable ambientación y sólidos guiones, *Historia del crimen* fue un modelo por su verosimilitud narrativa dentro del farragoso paquete que ofrecía la televisión abierta. Por otra parte, debe decirse que los dos primeros capítulos fueron dirigidos por Abel Ferrara (había en uno de ellos una secuencia extraordinaria de un tiroteo en un supermercado), que además supervisó los episodios posteriores, por lo que su poderoso estilo visual está presente en la totalidad de la obra. Pues bien, esta notable serie ha sido recuperada por

Howard Hawks ha dejado —como en todos los géneros— dentro del western varias obras maestras. En esta ¿remake? de *Río Bravo* el tono durante toda la primera parte es más grave y severo que el de su predecesora, derivando luego hacia la típica mixtura hawksiana de "comedia de acción sobre hombres en peligro". Una gran película, con John Wayne y Robert Mitchum extraordinarios.
VCC 31, 7/7, 8 y 14 hs.

La ley del Talión (*Jeremiah Johnson*), 1972, dirigida por

I-Sat, que exhibirá en julio los primeros ocho capítulos de acuerdo al siguiente desglose: el 1 y el 2, el domingo 7 a las 21 hs. (repite el jueves 11 a las 19.15 y el lunes 15 a las 0.30 hs.); los 3 y 4, el 14 a las 21 hs., el 18 a las 19.15 hs. y el 22 a las 0.30 hs.; los episodios 5 y 6, el 21 a las 21 hs., el 25 a las 19.30 hs. y el 29 a las 0.30 hs., y el 7 y el 8, el domingo 28 a las 21 hs. Mi recomendación es no dejar pasar esta serie policial, que además cuenta con excelentes actuaciones y es tal vez la mejor que en ese género produjo la televisión norteamericana. ■

Jorge García

Sidney Pollack, con Robert Redford y Will Geer.

Sidney Pollack pertenece a la categoría de artesanos impersonales que necesitan disponer de un buen guión para realizar buenas películas. Ello ocurre en este atípico western (con guión de John Milius) sobre un montañés solitario que elige vivir en medio de los bosques, enfrentando todo tipo de inclemencias. La ausencia de picos dramáticos está compensada por un buen manejo de los climas y del ritmo

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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



narrativo.
CV 30, 15/7, 18.25 hs.; 28/7,
12.25 hs.

El intermediario (*The Go-Between*), Gran Bretaña, 1971, dirigida por Joseph Losey, con Alan Bates y Julie Christie.

Ya he señalado varias veces la afortunada simbiosis que

lograron Harold Pinter como guionista y Joseph Losey como director. En esta película sobre el amor imposible entre un granjero y una niña rica, narrada desde el punto de vista del muchacho que intercambiaba sus cartas, se puede apreciar lo antedicho a través de una puesta en escena meticulosa y cronométrica,

típica de las películas de la dupla.

Film & Arts, 27/7, 23 hs.; 28/7, 7 y 15 hs.

Malasangre (*Bad Blood*), Nueva Zelanda, 1981, dirigida por Mike Newell, con Jack Thompson y Carol Burns.

En la escasa y poco conocida

filmografía del inglés Mike Newell aparecen varios títulos interesantes. Uno de ellos es este relato ambientado en Nueva Zelanda durante la Segunda Guerra Mundial, sobre un granjero paranoico que mata a varias personas y cuya persecución es utilizada con fines propagandísticos por los sectores nazis de la isla. Un film inquietante y perturbador.
CV 5, 1/7, 23.50 hs.

Submarino amarillo (*Yellow Submarine*), 1968, dirigida por George Dunning.

Los Blue Meanies quieren destruir Pepperland, y John, Paul, George y Ringo son los encargados de impedirlo. Si bien nunca he sido un fanático del cine de animación, recuerdo este trabajo del especialista canadiense George Dunning como particularmente brillante e imaginativo. Un auténtico film psicodélico y emblemático de la época, con el beneficio adicional de una extraordinaria banda de sonido en la que los Beatles interpretan varias de sus mejores canciones.
CV 5, 18/7, 22 y 3 hs.

Míralos morir (*Targets*), 1968, dirigida por Peter Bogdanovich, con Boris Karloff y Tim O'Kelly.

Este extraordinario debut de Peter Bogdanovich narra las historias paralelas de un viejo actor retirado de films de terror y un ex combatiente de Vietnam que asesina personas indiscriminadamente. Dentro de un film notable, la secuencia final en el autocine, en la que confluyen ambos relatos, es inolvidable. Una gran ópera prima.
CV 30, 1/7, 22 hs.; 14/7, 0.10 hs.; 23/7, 23.40 hs.

Fedora, 1978, dirigida por Billy Wilder, con William Holden y Marthe Keller.

No hay mejor manera de festejar los jóvenes 90 años de Billy Wilder que con la proyección de *Fedora*, su penúltima película. Formidable melodrama en el que un productor al borde del fracaso intenta el retorno al cine de una actriz retirada, no solo recoge ecos de la notable *Sunset Boulevard* sino que también aborda sin nombrarlo uno de los grandes misterios del cine: el retiro de Greta Garbo. Dolorosa reflexión sobre el paso del tiempo, es una de las obras más secretas y profundas del realizador.
CV 30, 29/7, 22 hs. ■

LOS REYES DE LA COMEDIA

Uno de los prejuicios más difundidos entre mis compañeros y amigos de *El Amante* es el de que a mí no me gustan las comedias. Es probable que tal concepto se sustente en mi sistemática negativa a ver los engendros que, pretendiendo pertenecer a dicho género, se estrenan con frecuencia. Lo que para mí sí está claro es que dentro de la generalizada degradación del cine norteamericano actual, la comedia es uno de los terrenos más afectados. A la ausencia de guiones ingeniosos deben sumarse los problemas de ritmo narrativo de esas películas y la falta de actores dotados para el género. Tomo un ejemplo al azar: el de Susan Seidelman, una directora que, para algunos, es una renovadora de la comedia contemporánea. Debo declarar solemnemente que a mí sus films me parecen más bien penosos. Por otra parte, invito a una elección desprejuiciada entre las docenas de títulos realizados en los últimos quince años dentro del género que propone mensualmente el cable, y creo que sobran los dedos de una mano para rescatar los que son realmente atendibles. Este pequeño introito viene a colación para señalar que soy un gran admirador de la comedia clásica norteamericana, en particular la de las décadas del 30, 40 y 50, un género que, más allá de la contribución de grandes directores, fue como ningún otro el resultado de un trabajo en equipo que incluía actores, guionistas y técnicos (¡esos decorados de las comedias americanas clásicas!) en una conjunción asombrosamente perfecta. La prueba de lo que digo es que directores que pueden considerarse sin resabio de culpa como de segunda o tercera línea (Alexander Hall, William Seiter) lograron películas excelentes dentro del género, y que realizadores tan ajenos a la comedia como William Wellman consiguieron títulos notables (ver recomendación de *Nada*

sagrado).

Una caracterización de trazos extremadamente gruesos de la comedia norteamericana podría indicar que a través de sus tópicos más frecuentes (guerra de sexos, matriarcado, fetichismo, obsesión por el consumo) nos brinda un diagnóstico continuo y actualizado del estado de una sociedad. Y que este diagnóstico, de acuerdo a la visión personal de cada realizador, puede alcanzar matices que van desde la ironía hasta la corrosividad más urticante. Si bien desconozco el aporte realizado al género por algunos directores como Gregory La Cava y Mitchell Leisen, una rápida recorrida por los realizadores mejor conocidos podría mostrar que en casi todos ellos se transmite, a través de estructuras aparentemente destinadas al mero entretenimiento del público, una amarga y desconsolada visión de la sociedad en que viven, que no logran recomponer los casi inevitables finales felices. Esto es aplicable tanto a las lunáticas comedias de Howard Hawks, los agrios relatos de Preston Sturges, las negrísimas fábulas de Frank Capra, las cínicas historias de Billy Wilder, como a las anárquicamente destructivas películas de Frank Tashlin. Aun en los agudos retratos femeninos de George Cukor o en la elegante sofisticación de Vincente Minnelli y sus seguidores Donen, Quine y Edwards, tras la fachada del humor se perciben casi siempre oscuras corrientes. Dejo aparte el caso de Ernst Lubitsch, porque la complejidad y riqueza de sus "comedias" (*Ser o no ser*, *El diablo dijo no*, *El bazar de las sorpresas*) las convierten en films casi inclasificables. El canal 5 de Gablevisión ofrecerá entre el 29 y 31 de julio un auténtico festival de comedias americanas clásicas. Así, el 29 a las 11 y 16 hs. se verá *Lo que sucedió aquella noche*, el primer gran suceso de Frank Capra, con Clark Gable y Carole Lombard, que mantiene hoy toda su gracia y frescura. El mismo día, a las 13 y 19 hs., irá

Te odio, mi amor, uno de los grandes trabajos de Preston Sturges, con Rex Harrison en el papel de su vida. El 30 a las 11 y 16 hs. veremos *Vitaminas para el amor*, uno de los más lunáticos relatos de Howard Hawks, con Cary Grant y Ginger Rogers intentando recuperar la juventud perdida, y a las 13 y 19 hs. *El difunto protesta* de Alexander Hall, cuya desafortunada remake realizara después Warren Beatty. El 31 a las 11 y 16 hs. se proyectará *Ninotchka* de Lubitsch, jugosa sátira al comunismo, con una Greta Garbo brillante en su nuevo rol de comediante, y a las 13 y 19 hs. *Un sueño de hogar* del poco reconocido H. C. Potter, con Cary Grant intentando construir su nueva casa ante la desesperación de Myrna Loy. En el mismo canal, durante la semana dedicada a Spencer Tracy, se podrán ver tres de sus films realizados en pareja con Katharine Hepburn, ya recomendados en esta sección: el lunes 15 a las 13 y 19 hs., *La mujer del año* de George Stevens, la primera colaboración de la dupla; el miércoles 17 a las 11 y 16 hs., *El estado de la Unión* de Frank Capra, y el viernes 19 a las 13 y 19 hs., *Pat y Mike* de George Cukor, las tres imperdibles. Como yapa adicional, el canal Sony exhibirá el sábado 6 a las 13 hs. *Caballero sin espada*, una de las fábulas negras apuntadas de Frank Capra, con James Stewart enfrentando cual moderno Quijote a todo el establishment americano. Y por fin el viernes 12 en VCC 20 se proyectará *Victor, Victoria*, uno de los trabajos más logrados dentro de la despareja carrera de Blake Edwards, tal vez el último gran cultor sistemático del género, con una Julie Andrews impagable. Recomiendo fervorosamente este puñado de títulos representativos de uno de los géneros más valorables del cine norteamericano, esperando además que sirva para desmentir el prejuicio comentado al comienzo de esta nota. ■

Jorge García

Películas para ver en julio

Lunes 1	<i>Barrio bohemio</i> (P. Mazursky) Cinecanal, 14.25 hs. <i>Tarde de perros</i> (S. Lumet) HBO, 1.30 hs.	Miércoles 17	<i>El niño de los cabellos verdes</i> (J. Losey) TNT, 13 hs. <i>El hombre que perdió su sombra</i> (A. Tanner) VCC 20, 12.30 y 20 hs.
Martes 2	<i>La guerra de los Roses</i> (D. De Vito) Space, 20 hs. <i>Bésame mortalmente</i> (R. Aldrich) VCC 31, 24 hs.	Jueves 18	<i>Desliz de una noche</i> (R. Mulligan) Cinecanal, 17.10 hs. <i>Rocco y sus hermanos</i> (L. Visconti) CV 5, 23.30 y 4.30 hs.
Miércoles 3	<i>Melvin y Howard</i> (J. Demme) Cinecanal, 12.35 y 23.35 hs. <i>Fresh</i> (B. Yoakin) HBO, 22 hs.	Viernes 19	<i>W. C. Fields y yo</i> (A. Hiller) USA-Network, 17 hs. <i>Gatica, el Mono</i> (L. Favio) VCC 20, 23.45 hs.
Jueves 4	<i>Boudou salvado de las aguas</i> (J. Renoir) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Woodstock</i> (M. Wadleigh) I-Sat, 22.45 hs.	Sábado 20	<i>El hombre que amaba a las mujeres</i> (F. Truffaut) Cinemax, 13 hs. <i>La conversación</i> (F. Coppola) CV 5, 22 y 3.30 hs.
Viernes 5	<i>Millie</i> (G. R. Hill) Cinecanal, 13.55 hs. <i>Sombras del paraíso</i> (M. Carné) CV 5, 11 y 16 hs.	Domingo 21	<i>Los hijos de Katie Elder</i> (H. Hathaway) Cinecanal, 9.50 hs. <i>Papá salió en viaje de negocios</i> (E. Kusturica) VCC 20, 24 hs.
Sábado 6	<i>Sweet Charity</i> (B. Fosse) Space, 16 hs. <i>El camino del arco iris</i> (F. F. Coppola) CV 5, 22 y 2.45 hs.	Lunes 22	<i>El terror de las chicas</i> (J. Lewis) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Solo tú</i> (N. Jewison) HBO, 23.45 hs.
Domingo 7	<i>Retorno al pasado</i> (J. Tourneur) VCC 31, 10.05 y 16 hs. <i>La historia de Adèle H.</i> (F. Truffaut) Cinecanal, 24 hs.	Martes 23	<i>Reina Cristina</i> (R. Mamoulian) VCC 31, 22 hs. <i>Después de hora</i> (M. Scorsese) I-Sat, 22.45 hs.
Lunes 8	<i>Casco de oro</i> (J. Becker) VCC 31, 18 hs. <i>Luna de papel</i> (P. Bogdanovich) CV 5, 22 hs.	Miércoles 24	<i>El último hombre inocente</i> (R. Spottiswoode) Cinemax, 10.45 hs. <i>Los malos regresan</i> (R. Maté) Cinemax, 14.30 hs.
Martes 9	<i>Mentes que brillan</i> (J. Foster) CV 5, 18.25 hs. <i>Alta Sierra</i> (R. Walsh) VCC 31, 24 hs.	Jueves 25	<i>El profesor chiflado</i> (J. Lewis) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El joven Frankenstein</i> (M. Brooks) Fox, 21 hs.
Miércoles 10	<i>Daisy Miller</i> (P. Bogdanovich) Cinecanal, 18.50 hs. <i>M. Butterfly</i> (D. Cronenberg) HBO, 23.30 hs.	Viernes 26	<i>Los asesinos</i> (D. Siegel) USA-Network, 17 hs. <i>El joven Manos de Tijeras</i> (T. Burton) Fox, 23 hs.
Jueves 11	<i>Alvarez Kelly</i> (E. Dmytryk) Cinemax, 11.45 hs. <i>Repulsión</i> (R. Polanski) CV 5, 23.40 hs.	Sábado 27	<i>Estación Comanche</i> (B. Boetticher) Cinemax, 14 hs. <i>El padrino II</i> (F. F. Coppola) CV 5, 22 y 2.30 hs.
Viernes 12	<i>Máscara</i> (P. Bogdanovich) USA-Network, 17 hs. <i>El rey de la colina</i> (S. Soderbergh) Cinecanal, 22 hs.	Domingo 28	<i>Con la soga al cuello</i> (J. Nicholson) USA-Network, 14 hs. <i>La rosa del hampa</i> (N. Ray) Space, 24 hs.
Sábado 13	<i>El padrino</i> (F. F. Coppola) CV 5, 22 y 2.30 hs. <i>Blanc</i> (K. Kieslowski) VCC 20, 23.45 hs.	Lunes 29	<i>Sol ardiente</i> (N. Mijalkov) VCC 31, 18 hs. <i>Henry, retrato de un asesino</i> (J. McNaughton) I-Sat, 22.45 hs.
Domingo 14	<i>Más corazón que odio</i> (J. Ford) VCC 31, 10.10 y 16 hs. <i>Cortina rasgada</i> (A. Hitchcock) TNT, 21 hs.	Martes 30	<i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) TNT, 22 hs. <i>Olivier, Olivier</i> (A. Holland) CV 5, 22 y 3.30 hs.
Lunes 15	<i>Peppermint Frappé</i> (C. Saura) Cinemax, 13.45 hs. <i>La pequeña tienda del horror</i> (R. Corman) I-Sat, 22.45 hs.	Miércoles 31	<i>Fresa y chocolate</i> (T. Gutiérrez Alea) VCC 20, 22 hs. <i>Pecado venial</i> (S. Samperi) Cinemax, 23.45 hs.
Martes 16	<i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) VCC 20, 12.15 y 19.45 hs. <i>La lista de Schindler</i> (S. Spielberg) Cinecanal, 22 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

AGENDA

Leopoldo Lugones

Cien años de cine inglés. 14 films en copias en versiones originales sin subtítulos. Con el auspicio de The British Council. Del martes 2 al domingo 7.

Amerigramas. Muestra de cine del Mercosur y la Unión Europea, organizada por la Secretaría de Cultura de la MCBA. Del miércoles 10 al domingo 14.

El nacimiento del cine en América Latina. Films pioneros de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Méjico, Perú y Uruguay. Del martes 16 al viernes 19.

Retratos de París. Films y videos de René Clair, Edgardo Cozarinsky, Alain Cavalier, Eric Rohmer, Claude Lelouch, Cyrill Collard y otros. Del sábado 20 al miércoles 31.

Cine para chicos y adolescentes

Se encuentra abierta la inscripción para el taller gratuito de cine El Mate para adolescentes y chicos, que funciona en el Centro Educativo de Artes Visuales, Artesanías y Oficios de la Dirección de Educación de la Comuna de Vicente López. La invitación es para chicos de 9 a 16 años, los sábados a las 9 hs., en Alberdi 1227, Olivos. Tel: 794-5717.

2º Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas de Buenos Aires (FIV 96). Teatro Municipal General San Martín del 1 al 6 de octubre.

Se convoca a realizadores y productores de video, televisión, gráfica

electrónica, videoartistas, diseñadores de CD-ROM, de sistemas interactivos y de proyectos para la World Wide Web, a participar de la muestra competitiva. El reglamento y las bases de participación se retiran en Babilonia (Guardia Vieja 3360) de lunes a viernes de 12 a 18 hs. Fecha de cierre: 31 de julio a las 18 hs. Un jurado elegirá los trabajos que se harán acreedores de los siguientes premios: 1º Premio (u\$s 5.000) y premios especiales (Mejor Video Argentino, Mejor Video Clip Musical, Mejor Video Documental, Mejor CD-ROM o proyecto interactivo y Mejor Proyecto para la World Wide Web).

Buenos Aires Video VIII

Premio ICI de Video. Los interesados en participar en la edición del certamen

podrán retirar las bases en el ICI (Florida 943), de lunes a viernes de 11 a 17 hs. Los videos seleccionados serán exhibidos a fines de septiembre en el Auditorio del Centro Cultural del ICI.

Desde este mes, Red de Noticias pone en el aire un programa dedicado a la difusión de trabajos realizados en video que hayan sido producidos por estudiantes de cine, universidades, fundaciones, escuelas de periodismo, realizadores independientes u otras entidades. Red de Noticias convoca a quienes deseen difundir sus trabajos en video cuya duración no deberá exceder los 15 minutos. Envío de trabajos a Carlos Calvo 1530, Capital. Informes: 304-3787/304-1233.

Cinefilos 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

NUOVA DIRECCION

Video del Angel



Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*. Y muchas más.
Cine clásico/Tarifa para estudiantes de cine.

Vidit 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.



Macintosh Performa



Apple®

El poder para superarse.

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.